Міністерство культури та інформаційної політики України
Міністерство освіти і науки України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Державна наукова установа «Інститут модернізації змісту освіти»
Національна хореографічна спілка України

МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської науково-практичної конференції

КУЛЬТУРНІ ДОМІНАНТИ XXI СТОЛІТТЯ: МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

30 вересня 2022 р.

Київ – 2022

Культурні домінанти XXI століття: мистецька освіта : зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. / упор. С. В. Шалапа. Київ, 30 вересня 2022 р. Київ : НАКККіМ, 2022. 226 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культурні домінанти XXI століття: мистецька освіта», яку провели Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв разом з ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти» МОН України 30 вересня 2022 р. До збірника увійшли статті пленарного засідання та трьох секцій.

Редакційна колегія

Копієвська О. Р. – в.о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор, заслужений працівник освіти України; ***Вантух М. М.*** – завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України, Герой України, академік Національної академії мистецтв України; ***Денисюк Ж. З.*** – в.о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології; ***Степаненко Л. М.*** – перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, доктор педагогічних наук, заслужений працівник культури України; ***Завалевський Ю. І.*** – перший заступник Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти», професор, доктор педагогічних наук, заслужений працівник освіти України; ***Кулиняк М. А.*** – директор Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент; ***Корисько Н. М.*** – заступник завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, заслужений працівник культури України; ***Гайдамака О. В.*** – начальник відділу наукового та навчально-методичного забезпечення змісту загальної середньої освіти в Новій українській школі Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти», кандидат педагогічних наук; ***Тараканова А. П.*** – методист вищої категорії відділу змісту позашкільної освіти та виховної роботи Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України, відмінник освіти України; ***Шалапа С. В.*** – доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Міжнародної ради танцю CID UNESCO.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 3 від 25.10.2022)

Автори статей відповідають за правильність викладеного матеріалу, за достовірність цитування джерел і посилань на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2022
© Автори, 2022

ЗМІСТ

Секція 1

МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

Вєдєнєєв Д. В.
УРАХУВАННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ ІНФОРМАЦІЙНО-ГУМАНІТАРНОЇ БЕЗПЕКИ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ 11

Гайдамака О. В.
ПРОВІДНІ ПІДХОДИ В НАВЧАННІ МИСТЕЦТВУ В ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ НА ЗАСАДАХ КОНЦЕПЦІЇ «НОВА УКРАЇНСЬКА ШКОЛА» 13

Горват Л. Б.
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА – ОДНА З ПРІОРИТЕТНИХ ГАЛУЗЕЙ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ: КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ.....16

Неволов В. В.
МЕЛЬПОМЕНА У ВОГНІ: ТЕНДЕНЦІЇ, ПОШУК 20

Садовенко С. М.
УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ЯК СВІТОГЛЯДНА ОСНОВА СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ 23

Демещенко В. В.
ОСОБЛИВОСТІ ТЬЮТОРСЬКОГО ПІДХОДУ В ОСВІТІ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД В УКРАЇНІ..... 28

Гирич В. С.
НОВІ ПІДХОДИ В ПІДГОТОВЦІ АКТОРСЬКИХ КАДРІВ ЯК НАГАЛЬНА ВИМОГА ЧАСУ..... 32

Рева Т. С.
THE ARTISTIC PRACTICES FOR CHILDREN IN OPERA THEATRES IN KYIV, ODESSA, LVIV..... 34

Коротков А. Є.
ЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ СИСТЕМИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КОМУНАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ «ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВИЙ ЛІЦЕЙ-ІНТЕРНАТ КІРОВОГРАДСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ»..... 36

Секція 2

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА. КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Рибаченко В. Ф.
КОМУНІКАТИВНА ДІЯ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ 39

Дівінська Н. О.
ФОРМУВАННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ..... 41

Тараканова А. П.
ДІТИ, ТАНЕЦЬ І ОСВІТА..... 46

Шалапа С. В.
ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА: ВИНИКНЕННЯ, СТАНОВЛЕННЯ, ВИДИ ТА ФОРМИ 51

Афоніна О. С.
КОДИ КУЛЬТУРИ В БАЛЕТІ ОЛЕКСАНДРА РОДІНА «АЛАДДІН»..... 53

Чумаченко О. П.
СУЧАСНІ ХУДОЖНІ ВИСТАВКИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ 55

Карпенко О. В.
РИСИ НАЦІОНАЛЬНОГО АРХЕТИПУ В ЖИВОПИСІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 1910–1930 РОКІВ 57

Тимофєєва Т. Г.
СТАНОВЛЕННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ЯК ФОРМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА 59

Івлєва В. Ю.
DANCE IN AMERICA..... 63

Погребняк Г. П.
БАЛЕТ ЯК СЕНС ЖИТТЯ В РЕЖИСУРІ ФІЛЬМУ «ТАНЕЦЬ-СПАЛАХ»..... 65

Кравченко А. І.
NFT-АКТИВ: УКРАЇНСЬКИЙ ШОУ-БІЗНЕС ПЕРЕД «ОБЛИЧЧЯМ» ВІЙНИ..... 67

Шершова Т. В.
ПАНАС МИРНИЙ ЯК ФОЛЬКЛОРИСТ 69

Каблова Т. Б.,
Тетеря В. М.
ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНА МУЗИКА ЯК УТІЛЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ФАКТОРІВ 73

Матушенко В. Б.
ТЕЛЕВІЗІЙНА ЕСТРАДА ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ 75

Корисько Н. М.
РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА БАЛЕТНИХ ТЕАТРІВ У 20-ТІ РОКИ XXI СТОЛІТТЯ..... 78

Святненко А. В.
КИЛИМАРСТВО ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ 80

Науменко О. А.
ДИВОСВІТ КИЛИМАРСТВА СТЕПАНА ГАНЖИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ 83

Чуркіна В. Г.,
Вороніна Г. Л.
ROAD MAP OF CULTURAL COOPERATION BETWEEN UKRAINE AND GEORGIA 85

Шумілова В. В.,
Сірік Д. Р.
РОЗВІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕМАТИКИ НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ РЕГІОНАЛЬНИХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ: ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД 93

Климчук І. С.
ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ ВЕРХОВИНЦЯ 96

Брагіна Т. М.,
Брагін Ю. А.
THE COMBINATION OF DIVERSE ARTISTIC APPROACHES
IN OUEVRE OF S. LIFAR..... 99

Дячук В. П.
НОВІ ПАРАДИГМИ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ.....101

Єрьоменко А. Ю.
СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНИХ АКАДЕМІЧНИХ БАЯННИХ ШКІЛ
В УКРАЇНІ 104

Гагалюк Л. М.
ЦІННІСТЬ ДИТЯЧОГО «Я» В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ..... 106

Савченко Л. О.
ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ТА РЕГІОНАЛЬНА ВАРІАНТНІСТЬ
КУПАЛЬСЬКОЇ ОБРЯДОВОСТІ 110

Рудніцька О. О.
РОМСЬКИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ВНЕСОК
В УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ ЗА ПЕРІОД
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ..... 112

Кратко Ю. В.
СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ТВОРЧЕ ПОЛЕ
ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ..... 115

Драч В. В.
ПЛАНУВАННЯ КАР’ЄРИ ТАНЦІВНИКА БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ
В НЕОРДИНАРНИХ УМОВАХ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА . 117

Секція 3

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО МЕДІАПРОСТОРУ

Козинко Л. Л.
СПЕЦИФІКА МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО
ТАНЦЮ В ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ 122

Цимбалюк О. Я.
ДУША НЕ МОЖЕ БУТИ БЕЗ СВЯТИНІ 126

Баранова Ю. В.
ХОРЕОРИТМ У ТВОРАХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ
ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 130

Куришев Є. В.
КУЛЬТУРОЗНАВЧА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА
ДІЯЛЬНОСТІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА 134

Дьяченко В. В.
МУЗИКА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА:
ЗАГАЛЬНІ АСПЕКТИ ТВОРЧО-ТЕХНОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ 135

Каменська В. Ю.
ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ ТА КОМПОЗИЦІЇ
СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО № 2 О. ЯВОРИКА 138

Єремеєв Б. М.
ВИКЛАДАЦЬКІ ПОГЛЯДИ ВОЛОДИМИРА КИРИЛОВИЧА
ТУРБОВСЬКОГО 140

Півторак Л. М.
РОЛЬ КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ
У ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОЇ ОСОБИСТОСТІ 142

Верлан Л. Б.
ТАНЦІ СЕРЕДНЬОЇ АЗІЇ – ХОРЕЗМСЬКА ШКОЛА
УЗБЕЦЬКОГО ТАНЦЮ 144

Романцов С. В.
ІНФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА ІННОВАЦІЙНІ ОСВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ 151

Корнатовська В. В.
ХОРЕОГРАФІЯ ЯК УРОК У ШКОЛІ 156

Секція 4

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Сендецький А. В.
КОМПЛЕМЕНТАРНІСТЬ У НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ: ФЕСТИВАЛЬНІ ПРАКТИКИ 159

Пирогова Н. В.
«ЩЕДРИК» У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ.... 162

Дорошенко Т. С.
КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В УКРАЇНІ ПІД ЧАС ВІЙНИ 2022 РОКУ..... 165

Наконечна М. С.
ПОТВОРНІСТЬ ЯК ФОРМА ТРАНСФОРМАЦІЇ СВІДОМОСТІ 167

Поп'юк І. О.
ШКОЛА ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ ВИЖНИЦЬКОГО КОЛЕДЖУ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 170

Войцях Н. П.
ФУНКЦІЇ САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА XVIII–XIX СТОЛІТЬ В УРБАНІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ 172

Водяхін Є. В.
УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ТОТАЛІТАРНОМУ ПРОСТОРІ (РАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД): КОНТРКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ..... 174

Замула Д. Д.,
Гайдукевич К. А.
ДИТЯЧЕ СВЯТО В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ..... 177

Чжао Юе
СПЕЦИФІКА КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРНИЙ КОД 180

Шумейко Л. М.
ГУМАНІСТИЧНИЙ ПІДХІД ЯК ГОЛОВНИЙ НАПРЯМ ПРОГРЕСИВНОГО РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ..... 181

Димань Т. Ю.
ДІЯЛЬНІСТЬ СУЧАСНИХ МУЗИКАНТІВ У РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ 183

Будяк Н. О.
ЕСТЕТИКА НЕОНАЇВІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 186

Шевелєва Н. Г.
ПОБУДОВА КОМУНІКАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ БІБЛІОТЕК 188

Корисько І. А.
ЄВРОПЕЙСЬКІ ПОЛІТИКИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ (НА ПРИКЛАДІ КРАЇН ЗАХІДНОЇ ТА ПІВНІЧНОЇ ЄВРОПИ) .. 191

Решетченко Д. В.
ГРАНТОВА ПІДТРИМКА СФЕРИ КУЛЬТУРИ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ) . 194

Кирницький В. А.
ДОСВІД ОРГАНІЗАЦІЇ ВІЙСЬКОВИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ В АРМІЯХ ПРОВІДНИХ КРАЇН СВІТУ..... 197

Галевич М. Є.
КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУМСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ ЯК СУБ'ЄКТА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРАКТИКИ..... 200

Сидоренко Т. В.
УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ..... 203

Мельник В. В.
ЕФЕКТИВНІ МЕТОДИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ 207

Ващук А. А.
ЗАСТОСУВАННЯ СТИЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЇ В ПОСТАНОВЦІ «ЕДЕЛЬВЕЙС» 209

Мягкий А. О.
РІЗНОВИДИ ГРУЗИНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «ВІДТІНКИ КАВКАЗУ» 212

Руденко О. В.
СЮЖЕТНО-ПОБУТОВІ ТАНЦІ ПОЛІССЯ І ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
В ПОСТАНОВЦІ «ПОЛЬКА-ЗАБАВА» 214

Логвиненко В. В.
ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ УПРАВЛІННЯ ІННОВАЦІЙНИМИ ПРОЦЕСАМИ
В УСТАНОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ 216

Риковська К. В.
УКРАЇНСЬКИЙ ІНСТИТУТ ЯК ЗАКЛАД КУЛЬТУРНОЇ
ДИПЛОМАТІЇ 218

Булах Є. В.
РОЛЬ ІВЕНТ-МЕНЕДЖМЕНТУ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ
ПІДПРИЄМСТВА 220

Чуприна Ю. Ю.
КИЇВСЬКА ОПЕРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ 221

Недін Л. М.
ГУМОР І САТИРА ПАВЛА ГЛАЗОВОГО НА ПРОФЕСІЙНІЙ СЦЕНІ
(ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПИСЬМЕННИКА) 223

СЛУХАЧІ 227

Секція 1

МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

Вєдєнєєв Дмитро Валерійович,
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УРАХУВАННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ ІНФОРМАЦІЙНО-ГУМАНІТАРНОЇ БЕЗПЕКИ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Стратегія інформаційної безпеки України одним з головних завдань визначає «забезпечення всебічного розвитку української культури та утвердження української громадянської ідентичності». Підкреслено, що «культура є ціннісною основою та підґрунтям консолідації українського суспільства, одним із ключових чинників подолання конфлікту цінностей та утвердження української громадянської ідентичності» [1].

Водночас за наявності загальнодержавних документів з проблем захисту інформаційної і кібернетичної безпеки поза увагою залишилося постулювання засад гарантування власне культурно-гуманітарної безпеки, спрямованої на збереження базових засад (інститутів) соціокультурної системи України, підвалин культурно-цивілізаційної ідентичності, складових національної культури й освіти, духовно-ментальної сфери.

Помітна кваліфікаційна неготовність управлінських кадрів до адекватного реагування на різноспрямовані й поліваріантні загрози в інформаційно-гуманітарній сфері держави. Зокрема, у затвердженій Указом Президента України 27 вересня 2021 року Концепції забезпечення національної системи стійкості йдеться про «недостатній рівень обізнаності посадових і службових осіб органів державної влади та органів місцевого самоврядування, а також інститутів громадянського суспільства з вимогами інформаційної безпеки, відсутність або недостатній рівень засобів і можливостей ефективно протистояти інформаційній війні, відповідних навичок роботи з дезінформацією» [2].

У високотехнологічному невоєнному арсеналі сучасної неконвенційної («гібридної») конфліктності особливого значення набуває застосуванню «когнітивної зброї» (КЗ) – стратегії і методів досягнення прихованого управління культурно-світоглядовою сферою з метою перекодування ментального поля населення країни-жертви шляхом переорієнтації, послаблення та знищення традиційних духовних і культурних цінностей народу, ерозії його етнорелігійної матриці.

Застосування КЗ паразитує на інформаційній відкритості сучасних демократичних суспільств, глобальних інформаційних зв’язках, наявності соціальних мереж, міжнародному культурно-освітньому обміні, зацікавленості багатьох держав у залученні зарубіжної допомоги (фінансування) для підготовки гуманітарних науково-педагогічних кадрів тощо [див. докладніше: 3, 185–199; 4].

Одним із пріоритетів ураження в загальній стратегії штучної ерозії культурно-світоглядової сфери є т.зв. культурний код (топос) певного народу (або культурно споріднених етносів). Як визначає американський психоаналітик К. Рапай, культурний код – це культурне несвідоме, набір образів, це не те, що ми говоримо або чітко усвідомлюємо, а те, що приховане навіть від нашого власного розуміння, але відображається в наших вчинках; сенс образів у різних культурах не збігається. Це ще раз підкреслює химерність твердження про універсальні «загальнолюдські цінності». Культурний код не тільки сприяє резистентності нації до загроз і викликів, але й впливає на суспільно-політичну та стратегічну управлінську культури.

Зокрема, випробуваним методом КЗ постає укорінення у свідомість та психотип наукової і творчої інтелігенції відчуття «відставання», «неповноцінності», тим більше, що для цього нерідко існують свідомісні передумови, котрі склалися історичне. Подібне явище влучно охарактеризував 1915 року київський богослов В. Зеньківський: «Знайомство із західною культурою ... поступово віддало нас у полон до Заходу; ми усвідомили себе до такої міри відсталими, до такого ступеня незрілими, що, імовірно, залишалося одне – піти суцільно в роботу із засвоєння західної культури. Захід уявлявся нам джерелом світла й культури, і ми, як боягузливі учні, чекали від Заходу одкровення, чекали дива… Ще й донині збереглася риса нашої інтелігенції, що йде саме із цього часу – рабське боягузтво перед думкою Європи, дитяче прагнення до того, аби нас вважали цілком дорослими, культурними людьми» [5, 185–186].

Досить згадати захоплення митців філософією та естетикою постмодерну, які насаджують суцільний моральний релятивізм, руйнуючи традиційні етичні й морально-психологічні основи буття суспільств, що формувалися впродовж століть (тисячоліть) самобутнього історико-цивілізаційного розвитку навколо релігійного ядра того або іншого народу.

Для вироблення соціально-психологічного імунітету проти прищеплення в працівників сфери мистецтв відчуття культурно-цивілізаційної меншовартості особливе значення набуває викладення на належному змістовно-методичному рівні історії національної культури й мистецтва, недопущення при цьому кон'юнктурних хронологічних «прогалин», подання в навчальному процесі минулого культурно-мистецької традиції (здобутків), відповідно до принципу спадковості й синергії різних цивілізаційних, історико-географічних, етноісторичних кластерів та форм державності, котрі існували та взаємозбагачувалися на теренах Україні принаймні з часів Античності [див.: 6].

У процесі здобуття вищої освіти за культурно-мистецькими спеціальностями важливо розуміти сутність і концептуальні засади основ інформаційно-психологічного протиборства в соціогуманітарній сфері. Корисно уявляти провідні чинники загроз соціокультурній системі України. Доцільно звернути увагу на особливості впливу глобалізації та політики «м'якої сили» провідних держав світу та суміжних з Україною держав на проблемні явища в етнокультурному, етноконфесійному й регіонально-гуманітарному вимірах життя сучасної України. У нагоді стане розуміння дії деструктивних технологій з ерозії інформаційно-культурної сфери в стратегії «гібридної» (асиметричної) війни, форми та методи протидії їм.

Безперечно, соціально й професійно значущими є знання організаційно-правових засад забезпечення соціокультурної безпеки України: нормативно-правової бази, доктринальних документів, функціональної структури профільних відомств (державні установ) із забезпечення національної безпеки Україні в соціокультурній сфері.

Література

1. Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 15 жовтня 2021 року «Про Стратегію інформаційної безпеки» : Указ Президента України № 685/2021. URL: https://www.president.gov.ua/documents/6852021-41069 (дата звернення 15.02.2022).

2. Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 20 серпня 2021 року «Про запровадження національної системи стійкості» : Указ Президента України № 479/2021. URL: https://www.president.gov.ua/documents/4792021-40181 (дата звернення: 15.02.2022).

3. Вєдєнєєв Д. В., Семенюк О. Г. Розвиток концептуальних і науково-практичних поглядів на сутність неконвенційної (гібридної) конфліктності : монографія. Київ : АртЕк, 2021. 228 с.

4. Вєдєнєєв Д., Копієвська О. «Вишукана» гібридна зброя: ураження свідомості керманичів та інтелігенції. *Виклики і ризики. Безпековий огляд Центру дослідження армії, конверсії та роззброєння*. 2020. № 9. С. 20–32; № 10. С. 14–26.

5. Зеньковский В. В. Россия и Православие. *Христианская мысль*. Київ, 2005. № 2. С. 179–192.

6. Антропологічний код української культури і цивілізації / О. О. Рафальський (керів. автор. колект.), Я. С. Калакура, В. П. Коцур, М. Ф. Юрій (наук. ред.). Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2020. Кн. 1. 432 с.; Кн. 2. 536 с.

Гайдамака Олена Василівна,
кандидат педагогічних наук, старший дослідник,
начальник відділу наукового та навчально-методичного забезпечення
змісту загальної середньої освіти в Новій українській школі
ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти»

ПРОВІДНІ ПІДХОДИ В НАВЧАННІ МИСТЕЦТВУ В ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ НА ЗАСАДАХ КОНЦЕПЦІЇ «НОВА УКРАЇНСЬКА ШКОЛА»

«Нова українська школа» проголосила домінування в освіті компетентнісного й діяльнісного підходів у навчанні. Адже сьогодні недостатньо просто засвоїти окремі знання, набути певні вміння, важливо навчитись їх застосовувати як у типових, так і в нестандартних, нових для дитини ситуаціях. Це дає змогу сформувати ціннісне ставлення до цих знань, навчитись адаптуватись та шукати

шляхи ухвалення рішень у різноманітних ситуаціях. Тобто навчання мистецтву не має бути окреслене межами уроку; мистецький досвід, який дитина набуває, має стати їй у нагоді в різних життєвих ситуаціях.

Зазначимо, що для реалізації цих завдань у дитини потрібно системно й послідовно формувати предметні мистецькі (музичні, образотворчі тощо) компетентності: мистецькі знання, уміння і навички, які дитина вільно могла би застосовувати в житті. Тобто, системно опановуючи мову музичного, образотворчого, театрального й інших мистецтв, учні мають вирішувати різні проблемні питання / життєві ситуації, порушені у творах мистецтва, з якими діти знайомляться на уроках. Це, зокрема, такі: проблема спілкування між людьми, ставлення до тварин та природи, збереження екології і здоров'я та ін., що сприяє системному формуванню ключових компетентностей.

Отже, у процесі опанування засад мистецтва та набуття різних мистецьких знань і вмінь водночас формуються навички, необхідні для кожної сучасної людини й поза межами школи.

Реалізація *діяльнісного підходу* на уроках мистецтва відбувається через різноманітні форми практичної діяльності учнів, у процесі чого відбувається їхнє самовираження в співі (зокрема при виконанні одноголосних і багатоголосних творів, співі в ансамблі та хорі), інструментальному музикуванні, малюванні, ліпленні, конструюванні тощо, де виявляється творчість, ініціативність, формується і розвивається здатність співпрацювати з іншими людьми. Зазначимо, що ці якості особистості можуть активно розвиватися в процесі педагогічного керівництва, коли викладач дає можливість вибору практичного завдання, підтримує прояви дитячої оригінальності, спонукає учнів до прояву різних мистецьких ініціатив (як-от: виконання улюблених пісень, власних інтерпретацій виконання творчих робіт, зокрема із застосуванням цифрових та медіаресурсів), організації артмобів тощо; коли педагог планує і системно навчає дітей співпрацювати в парах, малих та великих групах або виконувати обрані мистецькі проєкти.

Зазначимо, що діяльність на уроках мистецтва – це також обговорення творів мистецтва, виявлення емоційно-ціннісного ставлення до них, аналіз їхнього змісту тощо. У процесі цього виду діяльності ефективно формуються і розвиваються такі вміння, як здатність висловлювати власну думку, логічно обґрунтовувати позицію, критично мислити тощо.

У сфері загальної мистецької освіти накопичено великий методичний і педагогічний досвід, який має залишатися базисом у навчанні мистецтву в закладах загальної середньої освіти. Водночас сучасне покоління дітей потребує пошуку нових шляхів пізнання мистецтва, тому ефективним є педагогічно доцільне поєднання традиційних методів та прийомів із сучасними, зокрема інтерактивними, дослідницькими та ін. Головне – максимально залучати різноманітні форми й види діяльності, адже вислів китайського філософа Конфуція про «те, що чую, – я забуваю; те, що бачу, – я пам'ятаю; а те, що роблю, – я розумію» в контексті реалізації ідей Нової української школи набуває актуальності, оскільки в нашому гіперінформаційному суспільстві усвідомлення і засвоєння може відбуватися тільки в процесі ДІЯЛЬНОСТІ, а цей вислів можна доповнити

«а те, що роблю, – я розумію і застосовую».

Саме тому державні стандарти освіти й модульні навчальні програми не визначають кількісну чи якісну складову інформації (мистецького змісту), яку дитина має засвоїти в процесі навчання. Провідними є результати навчання, які мають проявлятися через певні дії учнів – як вияв сформованості у них визначених умінь, розуміння мистецьких понять, прояв емоційного ставлення тощо. Тож актуальним стає переформатування методів і прийомів навчання від ілюстративно-пояснювальних – до інтерактивних, дослідницьких, творчих, що сприятиме формуванню в підлітків потреби в активному набутті нових знань та вмінь, позитивного емоційного ставлення до пізнання, розвитку критичного мислення тощо.

Наприклад, якщо раніше вчитель міг пояснювати чи надавати інформацію при вивченні певного поняття, то зараз доцільно запропонувати експериментування, пошукові завдання, що спрямовуватиме учнів до самостійного набуття знань.

Провідною ознакою сучасної освіти є тяжіння до інтегрування різного роду навчальної інформації під час викладання певної навчальної дисципліни. В загальній мистецькій освіті системно й послідовно впроваджують *інтегрований підхід у навчанні*. Зокрема, він може реалізовуватися на засадах тематичної інтеграції, коли певна світоглядна тема розкривається через сприймання-інтерпретацію творів різних видів мистецтва, художньо-творчу діяльність дітей і знайомство з особливостями мови мистецтва. А також застосування елементів естетико-мистецтвознавчої інтеграції (художньо-мовної, жанрової, художньо-стильової тощо), наприклад через порівняння суголосих мистецтвознавчих понять (ритм, контраст, штрих тощо); дослідження прояву рис певного художнього стилю у творах різних видів мистецтва тощо.

Зазначимо, що інтегрований підхід не має бути самоціллю. В освітньому процесі все має бути збалансованим і педагогічно доцільним. Багаторічний досвід упровадження інтегрованого підходу в загальну мистецьку освіту засвідчив, що під час уроку мистецтва для розкриття, емоційного посилення певної світоглядної теми навколо домінантного виду мистецтва (зазвичай це музичне та образотворче мистецтво) «залучають» твори інших видів мистецтва. Так на уроці певна тема щонайперше розкривається завдяки мові одного (домінантного) виду мистецтва, а твори (або види діяльності) з інших видів доповнюють і збагачують загальне сприйняття.

Отже, на сучасному етапі в контексті упровадження в загальній середній освіті ідей Нової української школи важливими пріоритетами в загальній мистецькій освіті має стати застосування компетентнісного та діяльнісного підходів у навчанні, де системне й послідовне навчання мистецтву, набуття мистецьких (музичних, образотворчих та інших) знань і вмінь органічно поєднано з навчанням і вихованням різних якостей особистості учня через змістове наповнення творів мистецтва. Максимальної актуальності набуває також упровадження інтегрованого підходу як системоутворювального для цілісного усвідомлення різних видів мистецтва, які (кожен своєю мовою та засобами) відтворюють наше довкілля, почуття, думки тощо.

Література

1. Гайдамака О. Лємешева Н.. Мистецтво : підруч. інтегр. курсу для 5-го кл. закл. заг. серед. Освіти. Київ : Генеза, 2022. 144 с., іл.

2. Масол Л. М. Навчально-методичний посібник «Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 3–4 класах на засадах компетентнісного підходу». Київ : Генеза, 2020.

3. Модельні навчальні програми для 5–6 класів закладів загальної середньої освіти. URL: https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/modelni-navchalni-programi-dlya-5-9-klasiv-novoyi-ukrayinskoyi-shkoli-zaprovadzhuyutsya-poetapno-z-2022-roku (дата звернення: 15.09.2022).

4. Комаровська О. А. Педагогіка мистецтва в контексті цивілізаційних змін: до проблеми підготовки вчителя. URL: https://lib.iitta.gov.ua/707976/1/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20-%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%8F%20%D0%97%D0%A0%D0%9E%D0%91%201.pdf (дата звернення: 15.09.2022).

Горват Любов Богданівна,
заслужена працівниця культури України,
голова правління Міжнародної громадської організації
«Міжнародна освітньо-культурна асоціація»

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА – ОДНА ІЗ ПРІОРИТЕТНИХ ГАЛУЗЕЙ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ: КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Реалізація концепції Нової української школи згенерувала модернізацію шкільної мистецької освіти, поставивши її в пріоритетні напрями освітнього простору, та спрямувала на впровадження компетентнісного підходу до змісту та організації художньо-естетичного процесу в закладах середньої освіти. З огляду на це актуалізувалася потреба комплексного підходу до розвитку мистецьких компетентностей художньо-естетичної освіти дітей, зорієнтованої на засвоєння особистістю конкретних навчальних результатів – знань, умінь, навичок, формування ставлень, досвіду, рівень засвоєння яких дає змогу їй діяти адекватно в певних життєвих ситуаціях.

Коли ми говоримо про сучасну людину, яка має бути креативною, гнучкою, уміти нестандартно вирішувати поставлені завдання, то розуміємо, що для цього необхідно формувати ірраціональне мислення. Ірраціональне (з латинської irrationalis – несвідомий) протилежне поняттю раціонального. До ірраціональних форм пізнання відносять інтуїцію, уяву, фантазію, емоції, почуття.

Тому в учнів сучасної школи потрібно формувати не лише раціональне мислення, але й ірраціональне. Учень повинен навчитися мислити художніми образами, розвивати фантазію, почуттєву сферу тощо для того, щоб у будь-якій сфері діяльності проявити свою творчість, гнучкість мислення. Для формування цих якостей відіграють свою роль саме предмети художньо-естетичного циклу.

Унікальність впливу мистецьких предметів на особистість дитини закладена в самій природі мистецтва. Набуття учнями предметних компетентностей з мистецтва сприятиме розвитку емоційного інтелекту, відтак дасть можливість учням розуміти свої та чужі емоції, сформує вміння знаходити засоби для управління емоціями.

Набуття компетентностей, духовний розвиток і національно-патріотичне виховання дітей засобами мистецтва відбуваються не тільки на уроці, а й у період гурткової та позашкільної роботи.

І, звичайно, у цьому процесі набуття компетентностей з мистецтва особлива роль належить педагогу і його професійній мистецькій освіті. Низький рівень викладання мистецьких предметів у загальноосвітній школі згубно впливає на розвиток особистості здобувача освіти. Якщо форми, методи, підходи, які використовує вчитель, є не завжди сучасними та достатньо ефективними, діти перестають любити мистецькі предмети, у результаті й батьки, і діти сприймають ці предмети як зайвий тягар.

У громадянському суспільстві теж немає чіткого розуміння значення пріоритетності мистецьких дисциплін для формування особистості учнів. Батьки досить часто не усвідомлюють, що саме предмети музичного та образотворчого мистецтва мають надзвичайний потенціал для розвитку творчої особистості, формування креативного мислення, розвитку почуттєвої сфери, здійснення самокорекції психоемоційного стану.

У багатьох країнах світу вже зрозуміли, що розвинути в дітей згадані вище якості, які вкрай необхідні в сучасному світі, найкраще можна саме за допомогою мистецьких дисциплін. Тому, наприклад, у Японії, Фінляндії, Англії всіх дітей, незалежно від їхніх музичних здібностей, вчать грати на музичних інструментах. Мистецтво, музика та драма – одні з основних предметів у британських школах, їх вивчають упродовж усіх років навчання в школі.

Модернізація мистецької освіти в Новій українській школі – це важливий процес, який має відбуватися з урахуванням світового досвіду та потребує спільних зусиль різних установ і закладів системи освіти та культури, професійних творчих спілок, громадських організацій і батьків.

Саме тому 31 січня 2022 року в Міністерстві освіти і науки України вперше відбувся Всеукраїнський освітньо-мистецький діалог з питань духовного розвитку та національно-патріотичного виховання учнівської молоді засобами мистецтва в умовах реалізації концепції Нової української школи, ініційований Міжнародною

громадською організацією «Міжнародна освітньо-культурна Асоціація» та Виконавчою дирекцією Міжнародного конкурсу-фестивалю дитячої творчості «Усі ми діти твої, Україно!».

Високопрофесійний і конструктивний діалог вели митці й освітяни: генеральний директор директорату дошкільної, шкільної, позашкільної та інклюзивної освіти МОН України Олег Єресько, народна артистка України Оксана Білозір, письменник, директор Національного видавництва дитячої літератури «Веселка» Олексій Кононенко, співак, композитор, народний артист України Олег Марцинківський, лауреатка Національної премії імені Т. Шевченка, народна артистка України, солістка Національного опери України Анжеліна Швачка, заслужена працівниця культури України, голова правління Міжнародної освітньо-культурної Асоціації, виконавча директорка Міжнародного конкурсу-фестивалю «Усі ми діти твої, Україно!» Любов Горват та 24 керівники кращих дитячих творчих колективів України, які були запрошені на церемонію нагородження професійними відзнаками Міністерства освіти і науки України.

Учасники діалогу визначили вектор об'єднання зусиль представників освіти та культури, професійних творчих спілок, громадських організацій і батьків у формуванні іміджу й престижності шкільної мистецької освіти та оновлення її програмного навчально-методичного забезпечення для якісного формування мистецьких компетентностей здобувачів освіти. «Реформа НУШ сприяла модернізації шкільної мистецької освіти та впровадженню компетентнісного підходу до змісту та організації художньо-естетичного процесу в загальноосвітніх навчальних закладах. … зустріч підтвердила: ми на правильному шляху. Наступними кроками стане об'єднання зусиль для підвищення якості освіти та формування креативної особистості здобувача освіти», – зазначив генеральний директор директорату дошкільної, шкільної, позашкільної та інклюзивної освіти МОН України Олег Єресько.

Ухвалена Резолюція передбачає створення Інформаційного освітньо-мистецького порталу «Гармонія» на допомогу вчителям образотворчого, музичного, театрального мистецтва для розміщення сучасних музичних творів, обробок народних пісень задля вивчення на уроках, у дитячих творчих колективах шкільних і позашкільних закладів та використання в позакласній роботі, презентації творів провідних художників України та світу, навчально-методичних матеріалів й авторських програм викладання мистецьких дисциплін, досвіду роботи педагогів у сфері мистецької освіти та подальшого розвитку Міжнародного конкурсу-фестивалю «Усі ми діти твої, Україно!» як освітньо-мистецької платформи для реалізації програм міжкультурного діалогу та мистецької дипломатії.

Майбутнє розвитку мистецької освіти в загальноосвітній школі – за мотивованими, компетентними вчителями. Можна скласти нові програми та написати сучасні підручники й методичні матеріали, але без докорінної зміни підготовки

вчителя не можна оновити процес викладання мистецьких дисциплін. Підготовка компетентного фахівця – це проблема, яку потрібно вирішувати на рівні підвищення кваліфікації та під час підготовки майбутніх педагогів у ЗВО.

Мистецька освіта дітей і молоді – пріоритетна діяльність Міжнародної освітньо-культурної Асоціації в партнерстві з Міністерством освіти і науки України та Міністерством культури та інформаційної політики України.

На допомогу педагогам мистецької освіти на сайті Асоціації створено пісенну фонотеку кращих актуальних музичних творів для Нової української школи з їх візуалізацією і повним комплектом необхідних матеріалів для використання і вивчення на уроках, у дитячих творчих колективах шкільних і позашкільних закладів, зокрема дистанційно. Фонотека буде поповнюватися і стане повноцінною частиною інформаційної освітньо-мистецької платформи.

Повномасштабна війна в Україні, розпочата російським агресором 24 лютого 2022 року, не зупинила узгоджену спільну діяльність партнерів щодо вдосконалення мистецької освіти дітей і молоді.

Урахувавши висновки досліджень, які доводять арттерапевтичну дію мистецтва, Міжнародна освітньо-культурна асоціація визначила пріоритетним вектором своєї роботи у воєнний період сприяти забезпеченню умов для продовження мистецької освіти дітей і молоді та їх психологічній реабілітації засобами мистецтва через участь у міжнародних мистецьких програмах Асоціації.

Саме тому з березня 2022 року Асоціація проводить три великі Міжнародні мистецькі програми за підтримки британських і австралійських партнерів – створення артінсталяції «Соняхи миру» за участі 9000 учасників із 16 країн світу, проведення виставки-презентації «Моя нескорена Україна» в Лондоні та благодійної програми забезпечення повними комплектами художніх матеріалів для малювання внутрішньо переміщених осіб, вихованців художніх шкіл та студій із Донецької, Луганської і Київської областей. Також працюємо над створенням нової багатожанрової конкурсної мистецько-освітньої Міжнародної програми «Моя нескорена Україна в обіймах світу» за участі закордонних українців.

Мистецтво – це частина світової цивілізації. Якщо дитина вивчає мистецтво, це відкриває їй двері у світ. Перемогу здобувають спільними зусиллями. Зробимо це разом.

Література

1. П’ятницька-Позднякова І. С. Арт-терапевтичні можливості видів мистецтва. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2009. С. 36–42.

2. Резолюція Всеукраїнського освітньо-мистецького діалогу щодо питань духовного розвитку і національно-патріотичного виховання дітей засобами мистецтва в умовах реалізації концепції НУШ та подальшого розвитку Міжнародного конкурсу-фестивалю «Усі ми діти твої, Україно!» як освітньо-мистецької платформи для реалізації програм міжкультурного діалогу і мистецької дипломатії (Київ, 31.01.2022). *МОКА*. URL: https://harmonyworld.com.ua/?page_id=102 (дата звернення: 10.09.2022).

Неволов Василь Васильович,
кандидат мистецтвознавства,
доктор філософії, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
учений секретар ВГО Товариство
«Знання» України

МЕЛЬПОМЕНА У ВОГНІ: ТЕНДЕНЦІЇ, ПОШУК

Поясню обрання теми виступу.

По-перше, до цього спонукала низка благодійних літературно-мистецьких зустрічей під назвою «Мельпомена у вогні», які я провів у низці обласних осередків Товариства «Знання» України і по Україні, зокрема в Києві, і не лише в культурних центрах на Оболоні, у Дарниці, Святошині, але й у Центральному військовому госпіталі, в академічній театральній майстерні «Сузір'я» та конференц-залі Товариства. Значна їх частина з відомою громадською діячкою і легендарною актрисою, народною артисткою України Галиною Яблонською, чия 88-річна творча діяльність пов'язана з військовою темою. Напевне, чи не найрезонансніші в цій низці мельпоменівських імпрез були дрогобицькі. В цьому місті ми з родиною знайшли тимчасовий прихисток за сприяння місцевого академічного театру імені Юрія Дрогобича, бо в ньому були задіяні митці з Маріуполя і Сєвєродонецька, Харкова і Києва та місцеві провідні актори. А ще там у нас народився унікальний тригодинний відеофільм «Мельпомена у вогні», де у своєрідному відеощоденнику зафіксовані понад п'ятдесят днів воєнного лихоліття, побачених очима театрального критика в діяльності театралів-дрогобичан у їх волонтерській, фронтово-бригадній та арттерапевтичній творчій діяльності, у турботливому гостинному розміщенні на кожній з можливих локацій театру вимушених тимчасових колег-переселенців з їх малими дітками. Фільм незабаром вийде на екрани.

По-друге, цілком пояснюване і зрозуміле моє прагнення як історика новітнього українського театру зафіксувати іскорки цих вогнистих різновекторних мельпоменівських жнив у їх плині всенародного героїчного спротиву, якому вже на дев'ятий рік російсько-української війни минає 219-та доба.

Відразу хочу зазначити, що колишній афоризм «коли б'ють гармати, музи мовчать» до нинішньої нашої війни жодного стосунку не має.

Навпаки, у мистецтв ніби відкрились нові чакри в їх творчому процесі; з'явились нові креативні форми роботи. Став надзвичайно корисним досвід попередніх років активної діяльності т. зв. «мистецьких спецназів»; з'явились популярні в бійців фронтові концертні бригади – їх понад півсотні, з активними контактами, частими виїздами, особливо популярні групи франківців Анатолія Гнатюка та Олексія Паламаренка, чудові відгуки й постійні нові запрошення надходять на адресу групи Михайла Кукуюка і його друзів-оркестрантів із цього самого франківського театру. Велика робота театралів-фронтовиків – понад трьохсот з них: акторів, режисерів, художників, музикантів, співаків – взяли до

рук зброю і стали на захист Вітчизни; а уже дванадцять з них стали Ангелами, і їх душі відлетіли за Обрій. Серед оборонців є досить відомі актори, кіноактори, зокрема колишній голос Майдану, ексміністр культури, народний артист Євген Нищук, який уже півроку на Миколаївщині та Херсонщині боронить Батьківщину.

Після рубіжного й знакового для всієї України 24 лютого можемо засвідчити нові тенденції в розвої театрального мистецтва: певна розгубленість перших тижнів, звісно ж, мала місце, але частина митців відразу звернулась до військкоматів і взяла до рук зброю, інші – відпрацювали алгоритм пошуку місця мистецтва Мельпомени в нових драматичних умовах військового часу. А потім, як з рога достатку, посипались нові творчі ідеї, що знайшли благодатне втілення.

Приміром, було створено першу метафоричну форум-виставу Театру пригноблених (керівники Влада Крижна і Яна Салахова) – спектакль «СПРАВЖ – НІ».

Роберт Ліч у своїй книзі «Театр: теорія та практика» написав, що саме глядач_ка ініціює театральну подію, а не виконавець. А німецький історик і теоретик літератури Ганс Роберт Яусс назвав це «обрієм очікування». **Приходячи зі своїми очікуваннями, глядач_ки зчитують образи, знаки, символи зі сцени та намагаються побудувати свій світ.** Тож театрові необхідно було вирішити, який світ в уяві глядачів треба нині побудувати через форум-театр під час війни? Що люди хочуть побачити та що отримати?

По-перше, більшість запрошених глядачів і глядачок знайомились вперше з методикою форум-театру, де учасники вистави грають її без розв'язки, таким чином пропонуючи вирішити завдання. А мізансцена сюжету обов'язково стосувалася теми війни.

Кожну з вистав форум-театру створювали з матеріалу колективного досвіду групи актор_ок. І було необхідно знайти гармонійне поєднання потреб актор_ок та «обрію очікування» глядач_ок. І це їм вдалось. Бо глядач_ки на виставі говорили про те, що вистава й показані ситуації є зараз актуальними для них. Під час війни ж нікуди не поділися проблеми взаємин, побутові питання, необхідність заробляти гроші, бажання займатися творчістю. Водночас до життя громадян_ки додалися гострі проблеми в безпеці фізичного простору та взагалі його наявності, вимоги, здебільшого до чоловіків, брати участь у бойових діях, водночас найбільш вразливі верстви населення гостріше стали потребувати зовнішньої підтримки.

Отож вистави «СПРАВЖ_НІ?» були про людину, яка прагне звичайних речей: любові, безпечного місця проживання, роботи, що подобається, простору для творчості, щоб рідні були поруч. Але зовнішні обставини, нелюдське обличчя бюрократичної системи та війна просто вибивають ґрунт у неї з-під ніг.

А ще в театральній практиці різних театральних колективів України з'явилась низка різновидів творчих напрямів. Театр періоду війни став і театром про філософію, розмовою про цінності. Як і війна, що триває і сьогодні, для нас вона – про цінності свободи, поваги, рівності, ненасилля.

Театр знайшов своє громадянська покликання в тому, аби **створювати простори, де буде безпечно говорити про свій неоднозначний досвід.** Про досвід болю, горя – це не щось відірване від реальності, а навпаки – про реальність. Тому для театрів було важливо отримати підтримку й тепло, відчуття єдності, а це стало дуже цінним і запитаним. Війна набула великих масштабів. Вона посилила в рази свій негативний вплив. І виявила травматичний синдром у людей.

У 2022-му, на відміну від 2014-го, війна торкнулася всіх і кожного в країні. І тоді Театр довів: **мистецтво справді зцілює, дає сили, надію**. Воно компенсує відкладені бажання жити та творити, тоді коли із сусідньої держави приходять, щоб все зруйнувати та вбити.

Григорій Сковорода в одному зі своїх листів писав: «Мій пане, світ підхожий до театру: аби грати на сцені з успіхом та похвалою, треба взяти собі належну роль. Актора хвалять не за те, що він грає шляхетного персонажа». **Вихід – грати себе**. Війна оголює людську суть, систему цінностей кожного та кожної: збагатитись на чужому горі чи допомогти, проговорювати некомфортність чи змовчати, захищати себе чи підкорятись, турбуватись про своє фізичне і психічне здоров'я чи вигоріти, мати друзів в горі чи тільки в радості, підтримувати сім'ю чи не брати за неї відповідальності.

В ці тривожні воєнні дні відчутно ожила вітчизняна драматургія: з'явилось понад півсотні нових гостропубліцистичних, пронизливих, наповнених новими щойно пережити емоціями творів, які майже відразу потрапили на сцену, при чому помітно помолодшала драматургічна команда: у ній не лише випробувані й маститі Наталя Ворожбит, Неда Неждана, Олександр Вітер, але й гроно нових імен, що мене як голову Творчого об'єднання драматургів НСП України не може не радувати. А ще війна відчутно посприяла згуртуванню театральної родини, взаємопідтримці одне одного. Раніше відзначались завжди такою цеховою єдністю театри ляльок, а нині більшість театрів виявили таке почуття: так, Суми, театр ім. М. Щепкіна й Ужгород – Закарпатський театр імені братів Шерегіїв прийняли та обігріли маріупольців-театралів. Національний театр Лесі Українки подужав поділитись сценою не лише зі столичними франківцями, але й з Херсонським академічним театром імені Миколи Куліша. І таких прикладів чимало.

По-різному виявили себе й мистецькі виші. Так, Інститут мистецтв КиМУ цілими акторськими курсами зміг виїхати до Ужгорода й там активно долучився до творчої роботи, показав чимало своїх студентських вистав в обласному центрі та презентував їх за кордоном.

Чимало альтернативних, недержавних театрів змогли знайти себе в цій непростій ситуації. Відгукнулись благодійними акціями, збираючи кошти для ЗСУ.

Відкрився простір Театрів драматургів у межах проєкту «Тут немає байдужих». Пройшли читання «Україна. Війна. Текст», з'явилось чимало копродукції театрів України з литовськими, польськими, німецькими колегами. Отримала по Україні та за її межами вже перша прем'єра маріупольців, присвячена Василеві

Стусу, – «Крик нації», і злилась в єдиний крик нації про спіраль історії, про впізнання ситуацій та подій крізь десятиліття. Порадували численні дискусії про роль театру у формуванні політичної активності й опору, вплив на настрої суспільства в Україні.

Тому для мене відповідь на запитання, чи є місце театрові під час війни, є однозначною.

Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, кандидат педагогічних наук, професор,
виконувачка обов'язків завідувача кафедри
академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ЯК СВІТОГЛЯДНА ОСНОВА СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Українська народна художня культура є результатом дії ментальних чинників у вигляді форм та засобів їх утворення. Виявляючи архітектоніку української народної художньої культури як єдиної взаємозалежної, взаємообумовленої структури, домінантною її формою функціонування, притаманною для суспільства першої хвилі (премодерну), визначимо *фольклор*, основою якого постають архетипно-традиційні структури людської життєдіяльності. Фольклор поділяється на автентичний та субкультурний (зокрема традиційну дитячу субкультуру, дитячий фольклор). Фольклор становить первинну культурну форму як базовий первинний патерн художньої творчості. Його особливістю є статичність до змін, інерційність, колективність, анонімність. Суспільство другої хвилі виробило свій вид народної художньої культури – *фольклоризм*, що передбачає індивідуальне інноваційне застосування фольклору в модерному та авангардному мистецтві індустріальної культури. Третя хвиля «подарувала» світові специфічно постмодерне явище – *неофольклоризм,* що передбачає зняття ієрархії центру та периферії, традицій та інновацій, колективності й індивідуальності, канону і його варіацій через ризому, інтертекстуальність, гібридність, діалог, транскультуру, міксування архетипів та новітніх технологій, прадавніх традицій та медіа-арту, зокрема й новітні форми функціонування фольклору в кіберпросторі, віртуальних іграх, contemporary art. Фольклор виражає дух фундаменталізму, або традиціоналізму, фольклоризм – персоналізму, раціоналізму та модернізму, а неофольклоризм заснований на глокалізмі, мультикультурності та гетерохронності. З погляду діалектики, неофольклоризм за окремими його ознаками (дифузність, інтерактивність, анонімність) є частковим поверненням до фольклорної архаїки «через голову» фольклоризму (Е. Тоффлер наголошував на ознаках відродження першої хвилі в третій на всіх рівнях буття: економічному,

політичному та культурному – індивідуалізація виробництва, радикальні рухи, неоязичництво [3, 31–32]). Стосовно фольклору як культурної форми фольклоризм та неофольклоризм постають як культурні артефакти. Щодо самодіяльності й аматорського мистецтва як актів презентації, то й фольклор, і фольклоризм, і неофольклоризм є способами функціонування культурних форм, що піддаються вторинним обробкам у культурних артефактах.

До структурних елементів української народної художньої культури також входять етнохореографія, традиційні види народного образотворчого мистецтва (живопис, скульптура, графіка), декоративно-прикладна творчість (народне декоративно-ужиткове та художньо-прикладне мистецтво), народна архітектура, постфольклор тощо.

Відправну *мету* нашого дослідження становить рефлексія української народної художньої культури на основі методологічного синтезу культурологічних та педагогічних підходів і її розгляд як світоглядної основи сучасної мистецької освіти в період дошкільного дитинства.

Актуальність проблеми визначена тим, що, по-перше, українська народна художня культура, зокрема дитячий музичний фольклор, стимулює мистецькі здібності, які мають емоційно-рухову природу, проявляються дуже рано і становлять основу психічного розвитку дитини. По-друге, музично-педагогічна практика в цьому напрямі доводить, що, завдяки розвитку музичних здібностей, закладаються такі важливі якості, як творчі здібності та прихильність до творчості. Вони мають вплив на загальний розумовий розвиток особистості. Діти формуються як творчі індивіди, гармонійно розвиваються, починають рано й чітко говорити, краще володіти координацією рухів, швидше вивчають іноземні мови, вміють логічно мислити, почувають себе більш впевнено спочатку на музичних заняттях в дитячому садочку, а потім – у загальноосвітній школі. По-третє, раннє стимулювання розумових здібностей дитини може стати передумовою прояву справжнього таланту.

Немає сумніву, що музика позитивно впливає на роботу мозку, змінює емоційний стан людини, активізує енергетичні процеси організму і направляє їх на його фізичне оздоровлення. Відомо, що в давнину за допомогою музики люди лікували нервові та серцево-судинні хвороби. Музикою можна навіть змінювати ріст клітин мозку: прискорення зростання і збільшення клітин, які відповідають за людський інтелект, призводить до підвищення інтелектуального розвитку особистості. Недаремно заняття з математики в школі Піфагора проходили тільки під музичний супровід. Давньогрецький філософ Платон стверджував, що музика є головним засобом формування відчуттів і сприйняття, від яких залежить рівень пізнання навколишньої дійсності, і дієво впливає на формування характеру.

Пізнання життя, активізація активного спілкування, емоційного прояву, виховання характеру та цілісного погляду на навколишній світ особливо важливі для дітей раннього й дошкільного віку. Саме музика, емоційно впливаючи на підсвідомому рівні, допомагає малюкам розібратися з великим колом різних і дуже важливих для них питань. Тому необхідність впливу на розвиток дитини від

самого її народження засобами музики є очевидною. Мимовільно постає питання: яка саме музика найкраще допоможе пізнати дитині дошкільного віку навколишнє життя і себе в ньому? Відповідь з'являється сама собою та одразу – це пісні, що співає мама при заколисуванні немовляти, татусь – при забавляннях з малюком, чукиканні та іграх з ним, бабуся чи дідусь при розповіді онучаті казочки та приспівуванні пісеньки Колобка, Івасика-Телесика чи Лисички-сестрички з цієї казки. Це – дитячий музичний фольклор, що виконують дорослі для дітей, а пізніше й самі діти. Дитячі пісеньки, ігри, пісні-казки, виконувані дорослими для малят, відіграють вирішальне світоглядне, морально-виховне значення у майбутньому житті дитини.

Зауважимо, що під світоглядом ми розуміємо самосвідомість людини, систему узагальнених поглядів у суспільстві щодо місця і взаємовідносин людини у світі та зі світом, співвіднесення індивідом дійсного й уявного, теоретичного і практичного досвіду, переконань та ідеалів. У світогляді в єдиній системі перебувають знання, цінності, принципи, вірування, сподівання, надії, погляди щодо сенсу й мети життя, які формують людські норми поведінки, ідеали, вчинки, що визначають діяльність індивіда або соціальної групи.

Особлива мова дитячого музичного фольклору містить багатий світ почуттів, переживань, настроїв, думок людини, відбиває моральні ідеали, народну мудрість і є духовною пам'яттю культури нашого народу. Дорослим необхідно постійно пам'ятати, що раннє й дошкільне дитинство є тим відповідальним періодом, у якому формується емоційний та розумовий розвиток, мовленнєва й музична інтонаційна лексика дитини. Український музичний фольклор як самобутнє культурне явище є природним підґрунтям для загального музично-естетичного розвитку дітей, формування в них спеціальних музичних здібностей (музичного слуху, чуття ладу та музичного ритму), відтворення їх у дитячій музичній творчості.

Народна пісня – одна зі складових людського буття. Музика й пісня як прояв людської душі в кожної людини залежно від місця її народження і проживання різні: уродженці степу відрізняються широтою душі, відкритим характером; горяни – темпераментні, але дещо утаємничені; край з помірним кліматом, змішаним ландшафтом формує спокійних, толерантних, урівноважених людей. Кожен край з його кліматом, природою, краєвидами впливає на фізичне і духовне формування всього в ньому сущого.

Українці споконвіку відзначались своїми мистецькими здібностями. «Усім відомо, як багато обдарований самою природою український народ, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібності до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любові, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багатств», – підкреслював автор книги з історії української музики, музикознавець М. Грінченко [1]. І це має свої пояснення. У минулому у вихованні дітей велику роль відігравала народна педагогіка, в основі якої було прищеплення любові до всього прекрасного. З раннього віку в сім'ях заохочували дітей до співу, музики, танців. Виховання і навчання базувалось на пісенному жанрі дитячого фольклору: утішках, пестушках, забавляннях,

колискових, жартівливих піснях, колядках, щедрівках, веснянках, – на якому формувалися естетичні смаки дитини, проходило морально-етичне становлення та розвиток особистості.

Малюкам від самого народження для всебічного розвитку замало тільки людської мови. Їм необхідна музика у всіх її проявах. Логічно й структурно організована музика пісенно-ігрового дитячого фольклору передусім впливає на емоційну сферу дитини. Емоції ж є енергетичною базою розуму. Емоційний стан загострює, робить більш яскравим сприйняття дитиною навколишнього світу та самого себе. Приносячи задоволення і радість, спираючись на емоційність, образність, музичність, дитячий музичний фольклор як самобутнє культурне явище і в сьогоденні дає малюкам змогу розвивати «закладені самою природою» музичні здібності, розкривати творчий потенціал, проявляти відчуття відповідальності за збереження культурної спадщини свого народу. Емоційна насиченість української народної художньої культури, невичерпна енергія, завзяття, високий мистецький рівень яскраво відбивають світогляд, естетичні вподобання, саму психологію українського народу і мають продовжувати бути світоглядною основою сучасної мистецької освіти, зокрема в період дошкільного дитинства.

Отже, український дитячий музичний фольклор є підґрунтям для природного загального музично-естетичного розвитку й становлення музичної культури дошкільнят, комплексного формування та поступового прояву спеціальних музичних здібностей (музичного слуху, ладового чуття, відчуття музичного ритму, музичної пам’яті), відтворення їх у дитячій музичній творчості. Починаючи процес виховання та навчання дітей дошкільного віку на основі української народної художньої культури, народних традицій, базуючи його на пісенно-ігровому дитячому фольклорі, викладач позитивно впливає на розвиток емоційних проявів та активне спілкування дітей між собою і з дорослими; формує цілісний погляд дитини на навколишній світ і пізнання свого «Я» в ньому; навчає рідній мові, звичаям та культурі, формує музично-творчі здібності, інтелект, самосвідомість і духовність. Діти дошкільного віку готуються до погоджування своїх дій у процесі взаємодії та провадження музично-творчої діяльності.

Як невід’ємна складова народної художньої культури, важливий фактор виховання в дошкільнят естетичних смаків, здатності до сприймання, становлення інтересів дитячий музичний фольклор допомагає кожній дитині швидко запам’ятати й репродукувати композиційну побудову спочатку веселих пісеньок-пестушок і колискових пісень. Пізніше – різноманітних жартівливих ігор, скоромовок, загадок, лічилок, небилиць, пісень-казок, дитячих ігор-пісень, якими дорослі постійно супроводжують будь-які моменти повсякденного життя маленької дитини, з використанням ритмічних рухів, торохтілок, дитячих музичних іграшок та музичних інструментів, що надовго запам’ятовуються, формують у малюка різні музичні враження, природно розвивають музичні здібності, що впливає на формування емоційної та інтелектуальної сфер, естетичних смаків, духовний світ, становлення інтересів та ранній розумовий розвиток дитини.

Весь дитячий, зокрема музичний, фольклор за своєю суттю є ігровим. Відтак, коли йдеться про «дитячий музичний фольклор», завжди розуміємо «дитячий музично-ігровий (або пісенно-ігровий) фольклор». А для дитини гра – це її життя. Пісенно-ігровий дитячий фольклор позитивно впливає на роботу мозку малюків, формує в них образне мислення, прихильність до творчості, музичність, природні музичні здібності. Стимулюючи мистецькі задатки, що мають емоційно-рухову природу, проявляються дуже рано і становлять основу психічного розвитку дитини, викладач розвиває музичний потенціал, активізує енергетичні процеси організму дитини.

Мораль не дається дитині в спадок, вона виховується. Звичайно, природні передумови до морального зростання в дітей різні. Тому виховання є загальнотворчою основою морально-духовного розвитку, і саме воно задає його суспільну якість. Розвиток особистості, безперечно, має бути вільним, без насильства та примусу, а це може дати дитяча народномузична творчість, що базується на українській народній художній культурі, особливостями якої є простота, природність, прозорість, доступність, музичність мови, що спонукає дітей до творчих дій, активізує ініціативу та емоційну чутність, розвиває музичні здібності в природній музично-ігровій діяльності.

Пріоритетними напрямами педагогічної науки й освіти стають розробка теоретичних основ та нових технологій становлення національної навчально-виховної системи. Головними завданнями виховання духовного світу людини третього тисячоріччя є: формування національної самосвідомості на засадах культурних традицій українського народу; збереження етнічної пам’яті, що відтворює досвід поколінь на міфологічному, фольклорному й історичному рівнях; набуття умінь розкривати перспективи подальшого розвитку рідної культури в сучасних умовах тощо.

Питання дослідження, збереження та популяризації української народної художньої культури, дитячого музичного фольклору в сучасних умовах набувають особливого значення. Це пов’язано насамперед з міцним духовно-творчим потенціалом української народної художньої культури, що є головним чинником світоглядного, морально-естетичного самооздоровлення і відродження національної самосвідомості, духовності народу, проявом ментальності, стає підґрунтям для світоглядної основи сучасної мистецької освіти в період дошкільного дитинства.

За оригінальним методом прийому вступних іспитів, запропонованим в одному з японських вищих навчальних закладів, кожен абітурієнт має виявити знання трьохсот народних пісень! Викладач починає співати перший куплет, а вступник – наступний. На глибоке переконання академіка І. А. Зязюна (про це він висловлювався неодноразово на нарадах, конференціях), якби кожен з українців знав хоча б триста з півмільйона українських пісень від початку до кінця, тоді б ми знали історію нашого народу, наші звичаї і нашу культуру.

«Україна стане колись новою Грецією; прекрасне підсоння цього краю, весела вдача народу, його музичний хист, родюча земля колись прокинеться; тільки з малих племен, якими також були греки, постане велика культурна нація, і її межі простягнуться до Чорного моря, і звідтіля ген у далекий світ», – так у далекому 1769 році дав оцінку майбутнього України Й. Гердер у праці «Щоденник моєї подорожі» [2]. Настав час втілити це в життя.

Література

1. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка. 1922. 241 с.
2. Садовенко С. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору : навч.-метод. посіб. Київ : Шк. світ, 2008. 128 с. (Б-ка «Шк. Світу»).
3. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с.

Демещенко Віолета Валеріївна,
кандидат історичних наук,
доктор філософії (PhD, історія),
доцент, завідувач відділу культурної антропології
Інституту культурології НАМ України

ОСОБЛИВОСТІ ТЬЮТОРСЬКОГО ПІДХОДУ В ОСВІТІ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД В УКРАЇНІ

Підготовка сучасних спеціалістів в системі вищої освіти в Україні потребує нових підходів, методів і технологій заради того, щоб сформувати майбутнього кваліфікованого педагога з набором соціально-ціннісних якостей як особистості. Такими якостями є насамперед: самостійність, ініціативність, відповідальність, креативність та затребуваність на сучасному ринку праці в Україні. Педагог сучасності повинен вміти мобільно розв’язувати складні педагогічні завдання в межах освітнього процесу, допомогти студентові сформувати компетенції, необхідні щоб адаптуватися до реальної ситуації в сьогоднішньому освітянському просторі.

На сьогодні одним з перспективних напрямів удосконалення навчального процесу у вищій школі є побудова індивідуальної програми навчання студента та її супровід, тому бажано впроваджувати тьюторський підхід, що є актуальним.

У межах Болонського процесу такий підхід активно використовують у Європі, більш того, він має свою давню історію, що бере витоки в англійських університетах.

Різні аспекти професійної підготовки вихователів закладів дошкільної освіти досліджували іноземні та українські науковці, такі як: С. Барнет, Б. Лейбовіч, Ф. Пауер; у галузі підготовки фахівців дошкільної освіти, що

впроваджують інновації, працюють: З. Борисова, І. Дичківська; формування компетентності майбутніх вихователів дошкільних навчальних закладів вивчають: В. Базелюк, Г. Кловак, Н. Лисенко, О. Мітрош, М. Фалько. Проблему професійної підготовки тьюторів у закладах вищої освіти досліджують В. Артьоменко, А. Бойко, Р. Вастьянова, С. Вєтрова, С. Зайковська, Т. Литвиненко, В. Нікітіна й ін.

Досвід тьюторства для вітчизняної науки є досить новим галузевим напрямом, на відміну від зарубіжної педагогіки. Тому наукові розвідки в цій галузі є новаторством та поки що висвітлені фрагментарно.

Розглянемо термінологію поняття тьюторство. Тьютор (походить від англ. tutor, від лат. tueor – спостерігаю, дбаю) – педагог-наставник в англійських паблікскулз (загальних, публічних школах), старших класах граматичних шкіл та педагогічних коледжах, тьюторів (як практиків) висували серед досвідчених викладачів цих шкіл. У навчальний час він викладав предмети за своєю спеціальністю, після уроків здійснював виховну роботу з 5–10 або 15 учнями, які до нього були прикріплені. Феномен тьюторства тісно пов'язаний з історією англійських університетів та підтверджений багатовіковою практикою.

У зарубіжній педагогіці давно діє система *Counseling-Guidance* (система шкільних радників – тьюторів та консультантів, це могли також бути керівники як груп, так і класів, окремих дітей). У старих англійських університетах в Оксфорді (XII ст.), Кембриджі (XIII ст.) тьютори допомагали вибудовувати індивідуальні плани роботи для студентів, виконуючи дві основні функції: функцію посередництва між вільним професором та вільним школярем, а також функцію супроводу самоосвіти. При цьому самоосвіта була основою отримання університетського диплома та необхідною умовою особистісного й професійного розвитку з обох сторін – як для тьютора, так і студента, зберігаючи цілісність академічної освіти.

Поступово тьюторська технологія повністю поширилася на шкільну освіту Англії. Зокрема, посіла вагоме місце в громадських школах (publicschools), де тьютори курують самостійну роботу учнів. Серед таких найвідоміших закладів освіти – Вінчестер (1378), Ітон (1441), Шрусбері (1551), Вестмінстер (1566), Регбі (1567), Харроу (1571), Школа Святого Павла (XVI ст.), Школа товариства кравців (XVI ст.), Чартерхаус (1609) [2, 72–75].

У паблікскулз одночасно з поділом на класи учні різного віку об’єднувалися в «будинки» (пансіонати), де діяло учнівське самоврядування.

Особливу увагу приділяли релігії та спорту. Переслідували мету підготовки учнів до вступу в елітарні Оксфордський і Кембриджський університети, виховання майбутніх державних і політичних діячів, керівних кадрів для промисловості тощо.

Загалом традиційна структура англійської тьюторської системи містить у собі три елементи [2]. У цій системі тьютор постає не як викладач, а як наставник, передусім він допомагає студентові розвинути здатність мислити, вміння

відбирати і критично аналізувати факти. При цьому він продовжує займатися науковою діяльністю, самоосвітою і відповідно живе за законами університетського життя.

Англійські педагоги вважають, що студент формується як фахівець та особистість в умовах т. зв. тісного академічного життя спільноти, де обов'язково є зворотний зв'язок між студентом і викладачем, а також усім професорсько-викладацьким складом. Тьютор є сполучною ланкою, що забезпечує монолітність академічної освіти [2]. Саме він радить студентам, які лекційні та практичні заняття відвідувати, як складати план своєї навчальної роботи, стежить за тим, щоб його підопічні добре вчились і готувались до іспитів та водночас фактично виконує батьківські функції. В українських ЗВО за радянських часів і посьогодні існувала й існує система кураторів, навіть педагогічне навантаження розраховують з огляду на роботу куратора, але інститут тьюторства дещо персоналізований та орієнтований на невелику кількість студентів, а отже, й ефект виходить кращий.

В Україні 26 жовтня 2011 року була створена Тьюторська асоціація. Місія Громадської організації «Тьюторська асоціація України» полягає в поширенні ідей і принципів відкритої освіти та гуманної педагогіки, унікальності кожної особи, її права на індивідуальний зміст та траєкторію своєї освіти в контексті культури та свободи вибору.

Основною метою діяльності асоціації є задоволення та захист законних прав та інтересів своїх членів, освітніх інтересів педагогів, батьків та дітей у різноманітних сферах суспільного життя. *Пріоритетною метою* є поширення ідей відкритої освіти, розробка технологій тьюторської діяльності, підготовка тьюторів та підтримка тьюторського руху в Україні. Це також посилення просвітницької роботи серед педагогів і батьків, організація центрів підготовки тьюторів, співробітництво з іншими освітніми структурами як ЗВО, так і школярів та дітей дошкільного віку, або тих, хто здобуває середню освіту у форматі домашнього навчання.

Першочергові проєкти асоціації – це програма тьюторської освіти педагогів та батьків через організацію семінарів, майстер-класів, конференцій, літніх шкіл, публікацію матеріалів у друкованих та електронних ЗМІ; підготовка програми та методичного забезпечення, тьюторів та педагогів або батьків з тьюторською компетенцією; розробка спільно зі спеціалістами Інституту інноваційних технологій та змісту освіти нормативної бази для внесення спеціальності тьютор до Класифікатора професій України, співпраця з Міністерством освіти і науки України із цього питання.

Сучасний стан впровадження тюторських технологій в Україні активно демонструють приватні ліцензовані заклади освіти, такі як: приватна школа «КМДШ» м. Львів, дитячий садок «Еколенд» м. Львів, приватна школа «Афіни» м. Київ, «Український аграрний ліцей» м. Умань. Успішність та прогресив-

ність закладів була представлена на Міжнародному конгресі тьюторингу в Києві 27–28 жовтня 2018 року.

Згадаємо також Атмосферну школу, що стала першим закладом освіти в Україні, який приєднався до Міжнародної асоціації дистанційної освіти – ICDE. Ця міжнародна асоціація зі штаб-квартирою в Осло (Норвегія), що об'єднує понад 200 закладів освіти із понад 80 країн світу. Для учнів Атмосферної школи членство в цій організації відкриває гарні перспективи в міжнародному співробітництві, адже тепер вони можуть брати участь у різних спільних міжнародних проєктах та обирати для вищої освіти різні виші світу. Навчання в дистанційній Атмосферній школі можливе на програмах «Учень», «Слухач» та «Екстерн» з отриманням повноцінного атестата про середню освіту в Україні. Школами дистанційного навчання в Україні є: CanSchool, у якій викладають педагоги з Англії, Європи та Австралії, Optima School, JAMM School, центр дистанційної освіти «Джерело», Дистанційна школа «Меридіан», Центр дистанційної освіти «А+» та ін.

Завдання щодо підготовки тьюторів визначає науковець Н. Меркулова, і саме для нас більш значимі такі: академічна підготовка фахівців, що ґрунтується на теоретичних дослідженнях і практичних наукових результатах з урахуванням світового досвіду з проблеми тьюторства та його сучасного стану в Україні; засвоєння знань, що сприяють упровадженню тьюторської майстерності в закладах освіти України [3, 175].

Висновки: в Україні тьюторство – сьогодні нова справа, але з урахуванням зарубіжного досвіду й українського освітянського формату воно набуває популярності, особливо щодо дистанційної освіти. З огляду на глобалізаційні процеси, що відбуваються у XXI столітті, вважаємо, що інститут тьюторства зможе допомогти студентові поглиблено засвоїти матеріал й успішно здобути якісну освіту. Зауважимо, що тьюторство є актуальним не лише для студентів, а також для дітей дошкільного та шкільного віку як запорука розвитку творчої та обдарованої особистості.

Література

1. Меркулова Н. В. Професійна підготовка тьюторів у вищих навчальних закладах. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах.* 2017. Вип. 54. С. 173–177. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pfto_2017_54_247 (дата звернення: 10.01.2022).

2. Тарадюк Д. О. Тьюторство як нова педагогічна професія в закладах дошкільної освіти. *Молодий вчений*. 2018. № 12.1(64.1). С. 72–75.

3. University of Oxford. URL: http://www.ox.ac.uk (дата звернення: 30.10.2020).

Гирич Віктор Сергійович,
завідувач кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
народний артист України

НОВІ ПІДХОДИ В ПІДГОТОВЦІ АКТОРСЬКИХ КАДРІВ ЯК НАГАЛЬНА ВИМОГА ЧАСУ

Сучасне українське сценічне мистецтво, як й інші сфери художньо-мистецького життя, перебуває в активному творчому пошуку, успіх котрого значною мірою залежить від оптимального співвіднесення взаємовпливу та взаємозбагачення традицій і новацій на теренах національної театральної культури. Така обставина пожвавлює увагу дослідників як до проблем творчості, так і виховання акторських кадрів. При цьому Н. Стадніченко вважає, що «навчання і виховання актора в різні історичні періоди здійснювали відповідно до вимог людського загалу та його потреб, адже театральна педагогіка розвивалася в тісному зв'язку з розвитком мистецтва театру, яке в усі часи впливало на формування морально-етичних норм людського суспільства». У роботі «Формування системи професійної підготовки майбутнього актора та розвитку його індивідуального творчого потенціалу» Н. Стадніченко переконливо доводить, що «висока якість професійної підготовки актора, його вміння володіти своїм тілом, емоціями, голосом як інструментом для самовираження цінували в усі періоди розвитку театрального мистецтва» [3].

Це своєю чергою доводить необхідність тісного зв'язку між театральною освітою і сценічним мистецтвом, бо ж, як зазначає у своїх міркуваннях А. Подопригора, «розвиток сучасного українського суспільства в напрямі інтеграції до Європейського культурного простору гостро потребує талановитих та конкурентоспроможних майстрів у галузі мистецтва, а саме акторів театру і кіно з високим рівнем фахової освіти». У дослідженні «Проблема виховання актора в сучасній вітчизняній освіті» авторка слушно зауважує, що в новітніх соціокультурних умовах «модель репертуарного театру повинна забезпечити не тільки можливість активного співробітництва театрів і навчальних закладів в освітньому процесі, а й неформальну, фактично безперервну освіту в театральних трупах у процесі практичної творчої діяльності» [2]. Така корисна практика в майбутній сценічній та екранній діяльності уможливить здатність молодого актора не тільки втілювати образ певного персонажа «на основі авторського та режисерського задумів, але й збагачувати його власним трактуванням, що буде спиратися на особливості власної акторської індивідуальності, життєво достовірні елементи власних акторських спостережень життя, його роздумів» [1].

У сучасних умовах проблему підготовки акторських кадрів, зокрема першого освітнього рівня «Бакалавр», необхідно розглядати в контексті Державного стандарту вищої освіти України, розробленого для спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» й активно впроваджуваного навчальними закладами в освітній процес як через створення викладачами навчальних програм освітніх компонент, так і відповідних силабусів для ретельного їх вивчення здобувачами вищої освіти, стейкхолдерами.

Важливими є ті фахові компетентності, котрими в процесі навчання мають оволодіти здобувачі акторського фаху. З них ключовими є: здатність до творчого сприйняття світу та його відтворення в художніх сценічних образах; здатність до професійного опанування змістових (інформаційного, виразно-образного) рівнів сценічного твору; здатність оперувати специфічною системою виражальних засобів при створенні та виробництві сценічного твору; здатність співвідносити особисте розуміння художньої ідеї та твору із зовнішнім контекстом; здатність до критичного аналізу, оцінки та синтезу нових складних ідей у творчо-виробничій сценічній діяльності; здатність до спілкування із широкою професійною та науковою спільнотою і громадськістю з питань сценічного мистецтва та виробництва, до взаємодії із представниками інших творчих професій [4].

Тож виховний процес підготовки акторських кадрів вимагає від викладачів чіткої послідовності. Тоді як кожний етап цього науково-творчого процесу визначає рівень оволодіння сценічною дією все більшого ступеня складності. При цьому актуальною вважаємо думку Н. Стадніченко стосовно того, що найважливішим завданням професійної підготовки є вміння викладача «навчити актора створювати в собі необхідні умови для творчого процесу, навчити звільнятися від внутрішніх та зовнішніх перепон, що лежать на шляху до органічного існування на сцені, прокладати собі шлях до самостійної творчості. Адже рухатися по складному, тернистому мистецькому шляху учень, потім актор, повинен сам, використовуючи весь арсенал вправ та спеціальних тренінгів, засвоєних за роки навчання та протягом усього творчого життя» [3].

Підсумовуючи наш дослідницький матеріал, вкажемо, що нині на часі модернізація та оновлення акторської освіти. Із цією метою необхідним є ґрунтовний перегляд змісту навчальних програм, пошуку нових ефективних й інноваційних методик підготовки акторів у закладах вищої освіти України, що потребує вибору з арсеналу наукових знань саме тих, які потрібні для вишколу висококваліфікованих творчих кадрів, оптимального поєднання підходів як у розвитку цілісного світосприйняття, окресленні світоглядних орієнтирів, установок і позицій, так й опануванні фахових компетентностей в акторській майстерності.

Література

1. Десятник Г.О., Лимар Л. Д. Основи акторської майстерності в екранній творчості : тексти лекцій / наук. ред. В. В. Гоян. Київ : Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2020. 108 с.

2. Подопригора А. О. Проблема виховання актора в сучасній вітчизняній освіті. URL: https://www.molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/82/77 (дата звернення: 08.08.2022).

3. Стадніченко Н. В. Формування системи професійної підготовки майбутнього актора та розвитку його індивідуального творчого потенціалу. URL: https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/ped_2010_2/236-239.pdf (дата звернення: 09.09.2022).

4. Стандарт вищої освіти України. Галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 026 «Сценічне мистецтво». URL: www.mon.gov.ua /.../Освіта/standart/.../026-sczenichne-mistecztvo... (дата звернення: 13.09.2022).

Рева Тетяна Сергіївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

THE ARTISTIC PRACTICES FOR CHILDREN IN OPERA THEATRES IN KYIV, ODESSA, LVIV [МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ В ОПЕРНИХ ТЕАТРАХ КИЄВА, ОДЕСИ ТА ЛЬВОВА]

The main objects of our research are the artistic practices of the opera theatres in Ukraine. So, how the theatres can attract and be interesting for the youngest audience – children. We have tried to analyse them in the national opera theatres of Kyiv, Lviv and Odessa. Studying the main artistic performances of the researched opera theatres, we can show positive and negative aspects to the following criteria:

– Relevance of Content;
– Interactivity;
– Social partnership;
– Ukrainian cultural product;
– Creative Marketing

In our opinion, the relevance of the content is quite controversial in the opera houses of Kyiv and Odessa, because there are classical ballets along with modern productions with contents that were popular in the Soviet Union and may not be well understood by young audiences. For example, we have two ballet «Buratino» by Yu. Shevchenko of the National Opera Theatre of Ukraine and «Chipolino» by K. Khachaturyan (The Odessa National Opera). The first one was revised in 2018 with

the new central idea – the theatre. The second one has the traditional plot. The appellation to such kinds of heroes can lead to the difficulties of cognitive understanding of them, because they have a lack relations with the modern life.

At a high level, the interactivity is presented in the Lviv and Odessa theatres. There are many interactive performances and concert programs. For example, The Lviv National Opera has a wide range of the concert programs for the different categories of the children. The first group is entitled «Funny actions for children» and dealt with the children of the age of 2-4 years. The second group is devoted to the pupil and is called «Hi, Opera!». In addition, the Lviv National Opera has a quest excursion. The Odessa National Opera has an interactive concert programme «Trip with the Orchestra». However, the National Opera of Ukraine does not have a single performance or event in its repertoire with audience involvement, which creates the effect of audience alienation. It is also worth paying attention to the Italian-Ukrainian performance of this theatre «Cinderella», which is in a foreign language and difficult for a young audience to understand.

Social partnership is the theatres' cooperation with various public organisations and studios, focused on young viewers. Unfortunately, the National Opera of Ukraine does not have this type of co-creation. However, Odessa and Lviv national operas have the common art-projects with art studios and schools – Studio of Choreography of Svitlana Antypova (Odessa) and Centre of the Music Development «Tempo» (Lviv).

Ukrainian cultural product, we mean the works of Ukrainian composers. After analyzing the children's repertoires of these three above-mentioned opera houses, it was found that the Odesa National Academic Theatre of Opera and Ballet has works by Russian and Soviet composers, but not by Ukrainian ones, instead, there are works by the composer Y. Shevchenko in Kyiv, and by I. Nebesnyi in Lviv.

Література

1. Крижанівська М. У Львівській опері започаткували екскурсії закапелками театру і у творчі цехи. *ZAXID*. 2017. 31 жовтня. URL: https://zaxid.net/u_lvivskiy_operi_zapochatkuvali_ekskursiyi_zakapelkami_teatru_i_u_tvorchi_tsehi_n1440375 (дата звернення: 10.08.2022).

2. Подорож з оркестром: вистава. URL: https://operahouse.od.ua/events/puteshestvie-v-orkestr/ (дата звернення: 10.08.2022).

Коротков Анатолій Єгорович,
професор, директор Комунального закладу
«Центральноукраїнський науковий ліцей-
інтернат Кіровоградської обласної ради»,
народний артист України

ЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ СИСТЕМИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КОМУНАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ «ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВИЙ ЛІЦЕЙ-ІНТЕРНАТ КІРОВОГРАДСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ»

«Життя перетворюватиметься не міцними знаннями людей, а їхніми уміннями творити прекрасне та прагнути до прекрасного» – стверджував відомий педагог Шалва Амонашвілі.

Для частини учнівської молоді, особливо старшокласників, характерна черствість у сприйнятті естетичних цінностей, байдужість до творчої діяльності, відсутність інтересу до розвитку естетичних смаків з одночасним домінуванням спрощеного ставлення до мистецтва як до розваги, що є проявом низького рівня сформованості естетичної культури.

Саме для подолання цієї проблеми 1996 року народним артистом України, професором Анатолієм Коротковим був створений Кіровоградський ліцей хореографічного мистецтва, який на вимогу реформ української освіти трансформувався в Центральноукраїнський науковий ліцей-інтернат.

Але спочатку був «Пролісок»… «Пролісок» – явище унікальне і навіть феноменальне. Природний феномен полягає в тому, що в степу знайти першу весняну квітку просто неможливо, може, саме в цьому і є успіх нашого «Проліску».

Саме таку тендітну назву для колективу, з якого почався розвиток дитячої хореографії Кіровоградщини, могла придумати людина глибоко поетична, людина з тонким смаком і відчуттям прекрасного – Анатолій Єгорович Коротков.

А далі – школа мистецтв і перша в Україні кафедра хореографії, ліцей хореографічного мистецтва і неймовірна кількість талановитих випускників Короткова.

«Авангард», «Аеліта», «Алегро», «Анюта», «В гостях у казки», «Вікторія», «Дебют», «Карамель», «Катруся», «Конвалія», «Метелиця», «Надія», «Олена», «Росинка», «Світанок», «Смайлик», «Три з половиною», «Форсаж», «Форсайт», «Час Пік» і безліч дитячих колективів по всьому місту та області.

Сьогодні народний хореографічний ансамбль «Пролісок» є складовою наукового ліцею-інтернату, до складу якого також входить:

1. Ліцей-інтернат II–III ступенів – середній загальноосвітній заклад, де навчаються учні з усіх районів Кіровоградської області та міста Кропивницького за такими напрями навчання:

– природничо-математичний;
– суспільно-гуманітарний;
– філологічний.

2. Школа мистецтв – позашкільний заклад, у якому навчається обдарована молодь віком від 5 до 18 років за художньо-естетичним напрямом.

3. Мала академія наук учнівської молоді – профільний позашкільний заклад освіти, основним напрямом діяльності якого є підготовка учнівської молоді Кіровоградщини до науково-дослідницької, експериментальної, конструкторської та винахідницької роботи.

Основу організації естетичного виховання в закладі становлять Концепція та Комплексна програма художньо-естетичного виховання учнів Центральноукраїнського наукового ліцею. Метою визначено формування у вихованців потреби й готовності відчувати і творити красу в житті, звичку оцінювати факти та явища з позицій естетики, її основних категорій, а також формувати стійкий інтерес до мистецтва, розуміння його ролі в суспільстві, духовному збагаченні людини; сформувати глибокі знання й чіткі уявлення про художні цінності, створені світовою та національною культурами; виховати стійкі оціночні критерії та емоційно-естетичне ставлення до творів мистецтва, явищ життя, розвинути здатність активної перетворювальної діяльності із внесенням елементів краси в усі сфери життя людини, мистецтва, побуту.

Одним із принципів Концепції художньо-естетичного виховання учнів ліцею є єдність навчання, виховання, розвитку особистості, який реалізується в умовах закладу через формування естетичної культури учнів у тісному взаємозв'язку навчального та виховного процесу.

В ліцеї створено естетичне освітнє середовище, що містить у собі:

– естетику просторово-предметного середовища, де є естетика довкілля з її галереями, місцями відпочинку, виставками творчого доробку митців регіону та самих учнів; естетика інфраструктури з її навчальними аудиторіями, хореографічними залами, світлицею, бібліотечно-інформаційним центром, концертною залою.

– естетику соціально-педагогічного середовища з єдиним інформаційним простором, можливістю спілкування з талановитими педагогами, визнаними майстрами в різних видах мистецтва; традиціями піднесення повсякденного у високий естетичний ранг (звичайний шкільний дзвінок лунає українськими народними музичними творами); з естетикою спілкування всіх членів колективу.

Повноцінне художньо-естетичне виховання учнів не можливе без насичення виховного середовища естетичними подіями та заходами:

- свято першого та останнього дзвоника,
- «Осінній вернісаж»,
- «Поетичний зорепад»,
- академічний концерт,
- шевченківський тиждень,
- творчі звіти.

Складовою організації формування естетичної культури старшокласників є навчальний процес з його унікальною інваріативною складовою, до якої входить музика та образотворче мистецтво, музичний інструмент і сольний спів, підготовка концертних номерів, класичний, народно-сценічний, сучасний танець.

Акумулює всіх обдарованих учнів творча лабораторія – народний хореографічний ансамбль «Пролісок». За період його існування, а це 52 роки, створено більше 100 хореографічних номерів малих і великих форм. Концертні програми (а їх у «Проліска» декілька) є синтезом збирання, вивчення та художньої обробки народнопісенного мелосу, фольклору й творчого досвіду провідних митців України.

Географія творчих гастрольних турне колективу величезна: Німеччина, Франція, Югославія, Болгарія, Польща, Нідерланди, Латвія, Бельгія, Японія, Марокко, Греція, Італія, Чехія, Угорщина, Іспанія, Португалія, Бразилія, Туреччина, Румунія та інші країни.

А серед досягнень ансамблю найголовнішим і найпрестижнішим вважається Гран-прі II Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського.

Результати роботи системи художньо-естетичного виховання ліцею, яка спрямована на формування естетичної культури учнів, підтверджують позитивну динаміку розвитку художньо-естетичної потреби учнів та їх творчого потенціалу.

Цей факт дозволяє стверджувати, що в Центральноукраїнському науковому ліцеї-інтернаті напрацьовано досвід ефективної реалізації умов формування естетичної культури учнів.

Секція 2

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА. КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Рибаченко Віктор Федорович,
доцент факультету зв'язків з громадськістю,
журналістики та кібербезпеки
Київського національного університету
культури та мистецтв,
заслужений працівник культури України

КОМУНІКАТИВНА ДІЯ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Поняття «комунікативна дія» (КД) використовують у науці активно, але в різних інтерпретаціях, що відрізняються своїм змістом і предметним полем. Концепції мовної та візуальної комунікації розробляли відомі зарубіжні вчені Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Р. Якобсон та ін.; вітчизняні дослідники В. Іванов, А. Єрмоленко, Н. Костенко, М. Попович й ін. Світову популярність поняття «комунікативна дія» набуло через праці видатного німецького соціального філософа Франкфуртської школи Юрґена Га́бермаса [1, 2]. Він зазначав: «Ми можемо розрізняти щонайменше дві форми комунікації (чи «мови»): комунікативну дію (взаємодію), з одного боку, та дискурс – з іншого» [1, 85]. У цій комунікативній дії філософ виокремлював мовний (вислови) і позамовний (жести, дії) контексти, наголошуючи, що тільки в цьому єднанні вона може постати як цілісність.

Комунікативну дію аналізували, окрім філософів, соціологів, культурологів, лінгвістів, семіотиків і психологів, піарники, рекламісти, дослідники електоральної поведінки, масової комунікації тощо. Зокрема, класичною стала модель комунікації Гарольда Лассвела [див.: 6, 7], що дозволило структурувати комунікаційний процес і більш детально досліджувати комунікаційну дію, відповідаючи на п'ять поставлених автором питань. Хоча модель Лассвела швидко стала класичною, її постійно намагалися доповнювати, як це зробив, наприклад, Р. Бреддок, додатковими питаннями. Але сам Г. Лассвел через 20 років удосконалив її, збільшивши кількість питань удвічі, після чого його формула аналізу комунікації набула такого вигляду: 1. Хто є джерелом інформації, що передається в комунікативному процесі? Передає її власноруч чи через посередника (комунікатора)? 2. Що є її змістом, суттю, сенсом? 3. З яким наміром передається інформація? У чому мотив того, хто передає? 4. У якій комунікативній ситуації він це робить? 5. З якими ресурсами? Що і хто за ним стоїть? 6. Яким каналом здійснюється комунікація? 7. Кому спрямована, на яку цільову аудиторію (ЦА)? 8. Яку використовує стратегію? 9. Який вплив на ЦА хоче здійснити ініціатор комунікації? 10. З якими проміжними та фінальними результатами відбувся комунікаційний процес?

Свої моделі політичних комунікацій також розробили й запропонували відомі вчені К. Дефлер, Ж.-М. Коттре, К. Сайнне, У. Уівер, К. Шеннон та ін. В центрі цих концепцій була комунікативна дія, її різноманітні аспекти та інтерпретації.

Комунікативна дія (КД) є одним з універсальних базових концептів виникнення, формування, існування і трансформації соціокультурного простору. Попри необхідність і плідність деталізованого аналізу комунікативної дії, проведеного Г. Лассвелом та іншими, важливо утримувати в полі уваги передусім її ключові елементи й процеси.

Сенсом КД є встановлення контакту між суб'єктом – ініціатором та відправником комунікативного посилу – адресатом, кому спрямований цей посил. Причому контакту не тільки технічного, а передусім смислового, коли адресат не тільки чує, бачить, сприймає комунікативний посил, але й розшифровує, розуміє його. Щоб цей контакт відбувся, необхідно дотриматися низки умов як з боку ініціатора, так й адресата. Ініціатор-відправник має точно вирішити, що саме він хоче передати в комунікативному посилі: об'єктивну інформацію, емоцію, ставлення чи довільну та цілеспрямовано сконструйовану комбінацію цих елементів, двох або трьох. В найбільш повному варіанті такий посил буде являти собою експресивно забарвлену інформацію, яка має на меті також формування в отримувача-адресата певного ставлення до предмета інформації.

Прикладом об'єктивної, очищеної від емоцій і ставлення інформації може бути такий комунікативний посил: *НАККККіМ проводить конференцію «Культурні домінанти XXI століття*. Експресивності цій інформації додасть, наприклад, короткий, але емоційно забарвлений компліментарний вираз: *НАККККіМ проводить надзвичайно цікаву конференцію*. Ставлення до цієї інформації може бути сформовано таким текстом: *НАККККіМ, як завжди, на висоті: знову проводять надзвичайно цікаву конференцію, що стане подією*. За аналогічною схемою формується і негативна інформація, якщо того бажає її відправник.

Щоб отримувач інформації із цільової аудиторії адекватно сприйняв надісланий комунікативний посил, він має бути в темі (у наведеному вище прикладі для початку хоча б знати, як розшифрувати абревіатуру НАККККіМ), розуміти знакову систему, якою зашифровано повідомлення (до прикладу, іноземець, який не знає української, не зрозуміє інформацію), не мати психологічних бар'єрів, які можуть викривити його сприйняття інформації (скажімо, не мати упереджень проти НАККККіМ, не ставитися зневажливо до наукових конференцій як способу плідного проведення часу тощо.

Однакове чи подібне розуміння закладеної в комунікативній дії інформації, точне її розшифровування на основі знання соціокультурних кодів, адекватна її інтерпретація призводить до того, що комунікативна дія відбувається, завершившись досягненням між ініціатором та адресатом згоди, взаєморозуміння, співпереживання на основі емпатії. Це можливо за умови, коли відправник та отримувач комунікативної дії мають однакові чи схожі системи цінностей, погляди, мистецькі смаки.

КД є одним із висхідних базових концептів мистецьких діалогів, зокрема в міжкультурному просторі, основною «цеглинкою», що дає можливість поба-

чити зародження комунікативних процесів – від простих міжособистісних до складних соціокультурних. Активна й постійна взаємодія культур у модерному світі актуалізує полікультурність як один з основних методологічних і світоглядних принципів мистецьких діалогів, у ході яких вперше оприлюднений чи вкотре актуалізований черговим мистецьким виконанням культурний продукт стає тим комунікативним посилом, який аудиторія сприймає адекватно і який викликає співпереживання, взаєморозуміння та естетичну насолоду – а це є підтвердженням, що комунікативна дія сягнула повного завершення і тим самим виконала свою культуротворчу місію. Як це й передбачає останній, десятий пункт моделі комунікації Г. Лассвела, або поняття дискурсивного досягнення взаєморозуміння, за Ю. Габермасом.

Література

1. Габермас Ю. Комунікативна дія і дискурс – дві форми повсякденної комунікації / пер. з нім. *Ситниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії*. Київ : Либідь, 1996. С. 84–91.

2. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ. *Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія* : підручник. Київ : Лібра, 1999. С. 287–324.

3. Іванов В. Основні теорії масової комунікації і журналістики : навч. посіб. / за наук. ред. В. В. Різуна. Київ : Центр Вільної Преси, 2010. 258 с.

4. Костенко Н. В. Масова комунікація. *Соціологія* : навч. посіб. / ред. С. О. Макеєв. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1999. С. 165–171.

5. Матюшина І. Дві теорії комунікативної дії: Ю. Габермас і М. Попович. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2017. Вип. 20.

6. Lasswell HD The Structure and Function of Communication in society. The Communication of Ideas (ed. By Bryson). New York, 1948. P. 37.

7. Lasswell Harold. Propaganda, communication, and public opinion; a comprehensive reference guide. Princeton, Princeton University Press, 1946.

Дівінська Наталя Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник,
завідувач сектору науково-видавничої роботи
відділу науково-методичного забезпечення підвищення якості освіти
Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти»

ФОРМУВАННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ

Сьогодні всі учасники освітнього процесу стають учасниками міжкультурного діалогу, оскільки Україна розширює культурні межі, налагоджує і зміцнює міжнародні зв’язки. Суспільство потребує фахівців здатних здійснювати ефективну

комунікацію з представниками різних культур, вирішувати конфліктні ситуації та адаптуватися в іншомовному середовищі.

Тому заклади вищої освіти мають сприяти підготовці студентів, які б усвідомлювали необхідність міжкультурної солідарності й співробітництва, готових до міжнародної та міжкультурної комунікації, що виходить за межі знань мови. Аналіз таких документів, як Стандарт фахової вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» [9], Стандарт фахової вищої освіти за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» [10], Стандарт фахової вищої освіти за спеціальністю 022 «Дизайн» [11] та ін., що встановлюють кваліфікаційні вимоги щодо підготовки студентів мистецьких спеціальностей, доводить важливість формування інтегральної, загальної та спеціальної компетентностей, які передбачають: здатність працювати в міжнародному контексті; здатність розв'язувати складні завдання в професійній галузі або в процесі навчання, що передбачає проведення досліджень та / або здійснення інновацій; здатність спілкуватися з представниками інших професійних груп різного рівня (з експертами з інших галузей знань / видів економічної діяльності); здатність розробляти та керувати проєктами; здатність діяти соціально відповідально та свідомо; здатність спілкуватися іноземною мовою; навички міжособистісної взаємодії; цінування та повага різноманітності та мультикультурності й ін.

До того ж у низці нормативних документів (Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки [12], Закон України «Про вищу освіту» [6]) наголошено на необхідності постійного підвищення якості освіти відповідно до стандартів і рекомендацій щодо забезпечення якості в європейському просторі вищої освіти. Так, у Законі України «Про культуру» у розділі VIII «Міжнародні культурні зв'язки» зазначено, що держава сприяє міжнародному культурному обміну, співробітництву закладів культури, професійних творчих працівників, працівників культури України із зарубіжними партнерами [5]. Також серед стратегічних цілей Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ [7] щодо міжнародного співробітництва та науково-освітньої діяльності:

– забезпечення популяризації української культури за кордоном шляхом створення спеціальної установи;

– виконання програми ЄС «Креативна Європа»; підтримка програм міжкультурного та міжнаціонального діалогу, поширення успішного міжнародного та національного досвіду, зокрема реалізація проєкту Ради Європи і Європейської комісії «Урбаністичні стратегії в історичних містах, скеровані громадами» (COMUS);

– імплементація Конвенцій ЮНЕСКО в галузі охорони нематеріальної культурної спадщини та заохочення різноманітних форм культурного самовираження, реалізація проєктів та освітніх програм ЮНЕСКО;

– розвиток двосторонніх культурних зв'язків шляхом здійснення культурних обмінів, виконання навчальних програм, здійснення навчальних поїздок, стажування;

– вивчення та адаптація міжнародного експертного досвіду, гармонізація системи показників впливу культури на соціально-економічний розвиток за європейськими та світовими стандартами;

– сприяння внутрішнім і міжнародним академічним обмінам між закладами культурно-мистецької освіти з метою інтегрування до європейського мистецько-освітнього простору та ін.

Отже, зазначене актуалізує проблему формування міжкультурної компетентності в студентів мистецьких спеціальностей, а також готовності до міжкультурної комунікації для того, щоб вони мали можливість брати участь у наукових стажуваннях, міжнародних конференціях, конкурсах, проєктах, виставках, здійснювати професійну діяльність за межами країни.

У попередніх дослідженнях [2; 3] ми зазначали, що міжкультурну комунікацію, у межах якої відбувається розвиток міжкультурної компетентності, досліджують як вітчизняні (М. М. Гавриш, О. С. Данищенко, Т. П. Дружченко, О. В. Ігнатенко, О. М. Нежива, Н. Б. Самойленко та ін.) так і зарубіжні (L. A. Arasaratnam-Smith, C. I. Barmeyer, D. K. Deardorff, E. Broszinsky-Schwabe, L. D. Hernández, H. J. Lüsebrink та ін.) вчені. У контексті взаємодії з представниками інших народів та діалогу культур міжкультурну комунікацію розглядають В. І. Аксьонова, І. С. Бахов, М. М. Галицька, І. А. Дирда, Н. В. Захарчук, О. П. Кучмій, К. С. Мальцева, О. П. Садохін, H. Heringer, A. Holliday, M. Hyde, J. Kullman, E. McDaniel, I. Piller, R. Porter, L. Samovar та ін. Мову як інструмент міжкультурної комунікації, як чинник формування міжкультурної толерантності педагогів аналізують І. М. Палько, А. В. Постригань, Ю. Г. Малінкіна, М. П. Мчедлова, В. М. Манакін, Ю. О. Шепель, F. L. Casmir, K. Knapp та ін. Проблему формування готовності майбутніх фахівців до міжкультурної комунікації вирішують В. С. Бакіров, В. А. Гаманюк, І. М. Палько, Н. В. Паперна, М. С. Сафіна, М. В. Сотер, Л. М. Хижняк, Н. І. Ушакова та ін.

Аналіз наукових праць засвідчує, що за останні десятиліття збільшилась кількість досліджень, присвячених різним аспектам міжкультурної комунікації, значну увагу приділяють професійній підготовці студентів технічних, економічних та філологічних спеціальностей та ін. Проте проблема формування міжкультурної компетентності студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування засобами інтерактивних технологій навчання залишається актуальною.

Погоджуємось з дослідниками, які розглядають міжкультурну компетентність як психологічне новоутворення вищого ступеня, функціонування якого робить можливим міжкультурне спілкування професійного, соціокультурного та приватного характеру, що визначається як особлива здатність людини здійснювати повноцінне міжкультурне спілкування, сприймати мовне та культурне розмаїття, досягати взаєморозуміння між представниками різних культур навіть за умови посереднього володіння іноземними мовами на основі знання, розуміння, дотримання універсальних правил і норм поведінки, які створюють міжнародний етикет спілкування [4].

Оскільки основу міжкультурної комунікації становить діалог, то для успішного міжкультурного спілкування необхідно формувати в студентів мистецьких

спеціальностей іншомовну комунікативну компетентність, яка тісно пов'язана з міжкультурною компетентністю і яку можна розглядати, на наш погляд, як її важливу складову.

У теорії іншомовної комунікативної освіти компонентом міжкультурної компетентності є іншомовна комунікативна культура, яку дослідники розглядають як сукупність норм і правил, що регулюють спілкування людей в різних культурних контекстах, що характеризується наявністю комунікативного ідеалу, толерантним ставленням до співрозмовника як до цінності, усвідомленням його індивідуальних особливостей, власних комунікативних здібностей та вміннями володіти комунікативною ситуацією [7].

Серед методів інтерактивного навчання найбільш поширеними й дієвими є тренінги, а також різноманітні комунікативні технології навчання, які переважно застосовують на заняттях іноземних мов.

До тренінгів у галузі міжкультурної комунікації належать:

– тренінг самосвідомості, у якому індивід пізнає свої культурні основи;

– когнітивний тренінг, у якому учасники одержують інформацію про інші культури;

– тренінг атрибуції, що навчає учасників пояснювати причини ситуацій і дій з погляду іншої культури;

– поведінковий тренінг, що має за мету навчання практичним навичкам, необхідним для діяльності в іншій культурі;

– ситуативний тренінг, що припускає відтворення та аналіз конкретних міжкультурних контактів, а також обговорення проблем, які виникають у результаті таких контактів [1].

Свою увагу ми зосередили на реалізації принципу інтерактивності під час викладання іноземних мов на факультетах підготовки студентів закладів вищої освіти художнього профілю.

Відомо, що навчальний курс «Іноземна мова» в закладах вищої освіти мистецького спрямування тісно пов'язаний з предметною галуззю студентів, тому будувати заняття необхідно так, щоб формування міжкультурної компетентності відбувалося спонтанно, так щоб, обговорюючи будь-який факт культури, можливо було дати певну кількість завдань, які б у сукупності забезпечили включення всіх аспектів іншомовної культури (пізнавальний, розвивальний, виховний, навчальний) та видів мовленнєвої діяльності (читання, аудіювання, говоріння, письмо).

Прикладом може слугувати комунікативна технологія, у результаті якої може відбуватись оволодіння студентами всіма аспектами іншомовної культури. Уявімо собі, що студентам пропонують певний факт культури, скажімо, експозицію картин Дрезденської галереї. Викладач починає заняття зі слів: «Ви знаєте, що Дрезденська галерея відома на весь світ. Подивіться на ілюстрації і скажіть, картини яких художників вам знайомі?» (студенти мають відповідати іноземною мовою). Так через говоріння включається пізнавальний аспект.

«А тепер прослухайте текст про творчість Рафаеля. Скажіть, чи є в тексті згадування картини “Сикстинська мадонна”» (пізнавальний аспект включається через аудіювання).

«Прочитайте текст «Рафаель» і знайдіть інформацію про вплив флорентійської культури на творчість Рафаеля. Випишіть це речення. (Через читання та письмо включається розвивальний аспект).

«Подивіться на ілюстрації ще раз. Хто з художників використовує подібну до Рафаеля техніку живопису?» (Через говоріння включається пізнавальний аспект). Ці установки дають привід для бесіди, що також може мати виховний потенціал.

Отже, проведене дослідження доводить, що, окрім умінь та навичок усного та писемного мовлення, поповнення запасу активної і пасивної лексики, інтерактивні технології навчання допомагають формувати вміння адаптуватися в умовах конкретного ринку праці, пристосовуватися до нових інформаційних засобів, визначати їхню надійність, професійну значимість, новизну, адекватно інтерпретувати отриману інформацію, бути професійно підготовленим до участі в міжнародній комунікації та ін.

Досвід викладання іноземної мови студентам мистецьких спеціальностей та формування в них міжкультурної компетентності вказує на певні проблеми, які потребують подальшого дослідження та розв’язання, а саме підвищення кваліфікації викладачів іноземних мов, адже робота в закладах мистецького спрямування потребує від викладача певної орієнтації в спеціальних дисциплінах, які вивчають студенти, а також формування готовності до використання інтерактивних технологій навчання.

Література

1. Александрова С. А. Формування міжкультурної компетентності студентів туристських спеціальностей. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. Ч. І. 2011. № 14 (225). С. 6–10. URL: https://tourlib.net/statti_ukr/aleksandrova2.htm (дата звернення: 22.09.2022).

2. Дівінська Н. О. Діяльність міжнародних організацій у формуванні готовності суб’єктів освітнього процесу до міжкультурної комунікації. *Проблеми освіти :* зб. наук. пр. Електронне видання ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти». Київ, 2021. Вип. 2(95). 181 с. С. 143–156. URL: https://doi.org/10.52256/2710-3986.2-95.2021.10 (дата звернення: 22.09.2022).

3. Дівінська Н. О. Реалізація принципу інтерактивності у формуванні міжкультурної комунікативної компетентності студентів вищих навчальних закладів. *Теоретико-методологічні засади модернізації змісту гуманітарної освіти у вищій школі України* : монографія / К. Є. Балабанова, Н. М. Дем’яненко, Н. О. Дівінська та ін. ; за заг. ред. Г. В. Онкович. Київ : Педагогічна думка, 2013. 282 с. С. 55–63. URL: https://ihed.org.ua/wp-content/uploads/2018/09/prod_monogr_gum_osvita.pdf (дата звернення: 22.09.2022).

4. Дружченко Т. П. Особливості формування міжкультурної комунікативної компетентності в навчальному процесі. URL: http://www.confcontact.com/2012_06_14/pe2_druzhchenko.htm (дата звернення: 22.09.2022).

5. Закон України «Про культуру». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text (дата звернення: 22.09.2022).

6. Закон України «Про вищу освіту». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text (дата звернення: 22.09.2022).

7. Плужнік А. В. Зміст поняття «іншомовна комунікативна культура» у психолого-педагогічних дослідженнях. URL: http://molodyvcheny.in.ua/ files/journal/2018/4.4/4.pdf (дата звернення: 22.09.2022).

8. Про схвалення Дострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ. URL: https://www.kmu.gov.ua/npas/248862610 (дата звернення: 22.09.2022).

9. Стандарт фахової вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія». URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-B.pdf (дата звернення: 22.09.2022).

10. Стандарт фахової вищої освіти за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/023-Obrazotv.mist.dekorat.mist.restavr-bakalavr.28.07.pdf (дата звернення: 22.09.2022).

11. Стандарт фахової вищої освіти за спеціальністю 022 «Дизайн». URL: https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2021/09/022-dizayn-magistr.pdf (дата звернення: 22.09.2022).

12. Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/286-2022-%D1%80#n12 (дата звернення: 22.09.2022).

Тараканова Аліса Павлівна,
провідна фахівчиня-хореограф
Державної наукової установи
«Інститут модернізації змісту
освіти» МОН України,
відмінник освіти України

ДІТИ, ТАНЕЦЬ І ОСВІТА

Мистецтво – це школа, в якій ми
все життя вчимося розуміти життя.

Поель Карп

В нашій державі склалися певні традиції навчально-виховної роботи з хореографічного мистецтва, показником чого є досить велика кількість хореографічних колективів, які проводять значну роботу з художньо-естетичного виховання. Впливовим засобом художнього виховання є залучення молодого покоління до мистецької творчості, аматорської діяльності, основними центрами якої стали заклади освіти системи Міністерства освіти і науки України.

Мистецтво наповнює вільний час вихованців соціально цінним змістом, задовольняє їхні інтереси й потреби, сприяє різнобічному розвитку. Розвиток цивілізації міцно пов'язаний з удосконаленням технологій не тільки у виробництві,

але й у системі навчання. Упровадження нових форм навчання особливо гостро необхідне в системі освіти. І в цьому процесі важливе місце відводиться мистецтву. Формування особистості та її ідеалів засобами мистецтва висуває високі вимоги до художньої творчості в закладах освіти.

Одним із засобів запровадження новітніх підходів у навчально-виховній роботі є мистецька освіта, мета якої навчити давати справедливу оцінку дійсності та її вираженню засобами видів і жанрів мистецтва (музики, живопису, хореографії, театрального), виховати культурно освічену особистість, виробити в неї смак до художньої творчості. Саме при формуванні культури особистості значне місце посідає її зацікавленість художньою творчістю. Творчість розкриває сутнісні духовні здібності вихованців, їх пізнавальний потенціал. Художня творчість, про це свідчить досвід культури, являє собою свідому, активну діяльність людини, у якій особливе місце посідає виховна роль видів і жанрів мистецтва, зокрема хореографічного.

Розвиток й утвердження хореографічного мистецтва – це результат еволюції людської культури, соціальних особливостей кожного часу, історія еволюції народно-танцювального мистецтва, практичної діяльності хореографів і виконавців різних епох в їх постійних пошуках виражальних засобів, боротьби за право бути самостійним мистецтвом, здатним відображати духовно-естетичне життя суспільства.

Хореографія, не маючи системи запису рухів, передавалась з покоління у покоління, як естафета цінного й найбільш виразного, як скарбниця творчої фантазії, яку народи зберігають для своїх нащадків. Оскільки зародження танцю належить до витоків людської культури, а можливість систематизувати великий обсяг рухів з’явилася лише у XVII столітті, можна констатувати, що такий тривалий шлях розвитку й ретельний добір виражальних засобів свідчать про об’єктивну естетичну цінність і життєвість окресленого мистецтва. У 1701 році француз Рауль Фейне видав трактат «Хореографія, або Мистецтво запису танцю», але із часом слово «хореографія» стало позначати само мистецтво танцю.

Танець – вид мистецтва, у якому засобами створення художнього образу стає **рух і положення людського тіла,** головний елемент, який становить основу танцю «тілоположення». Перехід з одного «тілоположення» в інше, їх зміна створюють **рух.** Різні види рухів, які використовує танцювальне мистецтво (статичні, динамічні, циклічні, польотні, натхненні тощо) мають аналогії в явищах дійсності. Естетична обробка рухів, їх добір, класифікація стали тим міцним та об’єктивним підґрунтям, на яке спирається мистецтво хореографії.

Танець – найпопулярніший вид мистецтва серед дітей: вони із задоволенням відвідують танцювальні гуртки та навчаються в них досить тривалий час, виявляючи зацікавленість і старанність у набутті танцювальних навичок.

Протягом останніх років зросла зацікавленість мистецтвом хореографії різних її видів. Хореографічне виховання набуває в сучасній освіті системного характеру, у хореографічних колективах загальноосвітніх і позашкільних закладах освіти створюються нові форми організації навчання. Прикладом можуть слугувати найвідоміші хореографічні колективи позашкільних закладів освіти:

«Подолянчик» з м. Хмельницького, «Щасливе дитинство» з м. Харкова, «Барвінок» з м. Вінниці, «Дитинство» з м. Одеси, «Радість» з м. Луцька, «Україна» з м. Києва, «Серпанок» з м. Львова; колективи загальноосвітніх шкіл: «Полуничка» ЗОШ № 53 м. Львів, «Світанок» ЗОШ № 25 м. Кропивницький, «Нью-Анс» ЗОШ № 182 м. Київ, «Джерельце» ЗОШ № 25 м. Луцьк, ансамбль «Пролісок» Кіровоградського обласного центрально-українського наукового ліцею-інтернату. Ці хореографічні колективи мають свою напрацьовану систему навчально-виховної роботи, концертну практику, значну армію прихильників й однодумців не тільки у своїх регіонах, а й далеко за межами нашої держави.

Основи чинної системи хореографічної освіти молодого покоління були закладені на основі узагальнення передового досвіду керівників і педагогів на різних етапах розвитку хореографічного мистецтва в закладах освіти. Оскільки цей вид мистецтва популярний і ним активно цікавиться юнь, у регіонах нашої держави створюються різноманітні організації з вивчення різних видів танців. На сьогодні значного розгалуження набули заняття з хореографії в дитячих садках, позашкільних закладах, уроки хореографії в початкових класах загальноосвітніх і спеціалізованих шкіл, для яких створені навчальні програми. Проте організація значної кількості танцювальних майданчиків, клубів тощо спровокувало залучення до організації хореографічних гуртків керівників-дилетантів, які презентують себе як фахівці-практики. На жаль, вони працюють на свій розсуд, не зважаючи на вік дітей, їхні фізичні можливості, за своїми «авторськими» програмами, оскільки від кількості учасників залежить їх фінансове забезпечення. Такий стан непокоїть, бо зводить навчально-виховну роботу колективу тільки до участі в туристично-фестивальних заходах.

Розуміючи, що хореографічне мистецтво є привабливим видом творчої діяльності для великої кількості дітей, у педагогічних закладах вищої освіти створили кафедри хореографії, на яких здійснюють підготовку педагогів-хореографів для роботи в закладах освіти. Для забезпечення такого навчання відповідними програмами залучені фахівці-практики, науковці.

Як показує практика, у деяких закладах освіти ще й досі підмінюють заняття з хореографії предметом «ритміка». Відомо, що в музичному вихованні дітей значне місце відведено ритмічному навчанню, на яке у свій час вплинули теоретичні концепції Е. Ж. Далькроза й ритмічний танець А. Дункан. Ідея використання руху як засобу формування музикальності й залучення дітей до теорії музики, належить саме Е. Ж. Далькрозу. В основі теорії Далькроза було відображення виконавцем засобами руху різних частин тіла окремих звуків, голосів музики, що становило механічне виконання руху, яке водночас відбивало структуру музичного твору. Саме Далькроз став проводити ритміку як самостійний предмет, у якому ритм передавали рухи ніг, а метр – руки. Далькроз також розробив систему ритмічного виховання, на основі якої зародився ритмічний танець.

Теорії Е. Ж. Далькроза, між іншим, відкинули деякі хореографи, серед яких М. Фокін. Саме М. Фокін у своїй статті «Про ритмічні забобони» розкрив

нездатність суто ритмічного впливу музики в процесі передачі її змісту рухом. Адже саме танцювальний рух вимагає вираження «тілом» думок і почуття, які закладені в музиці.

Не можна також відкидати впливу танцю. Ідея танцю А. Дункан народжувалась на основі музики, її характеру. Вона виконувала танець імпровізаційно, залежно від образів, які закладені у творі. Танець А. Дункан був її власним трактуванням музики, котру вона відтворювала законами музики. Дункан зосереджувала увагу на просторовій стороні мистецтва танцю.

Так ритмічний танець, який народився із системи Е. Ж. Далькроза, і пластичність танцю А. Дункан, у результаті своєї взаємодії переродився на ритмопластичний танець.

В енциклопедичних виданнях ритмопластичний танець визначають як такий, що поєднав у собі два протилежні принципи: певну підпорядкованість внутрішнім закономірностям музичної форми, які диктують ритмічну організацію рухів, і свободу їх пластичної розробки, що не пов'язана із жодною танцювальною традицією. Ці принципи переважно використовували для непідготовлених учасників, що відбулось на доборі гімнастичних вправ, доступних більшості. Саме ритмопластичний танець створив нову концепцію взаємозв'язку музики й жесту.

У практичній роботі з хореографії й донині, на жаль, ритміку вважають видом хореографічного мистецтва. Заняття з ритміки замінюють вивченням танцювальних елементів, безпосередньо танців, і навпаки – заняття з хореографії зводяться до ритмічних вправ з використанням елементів гімнастики. Відсутність емоційної забарвленості, їх однозначність, що сприяє розвитку моторній рефлексії, дає можливість вільно координувати рухи тіла, які залежно від музики створюють гармонійні або поліритмічні поєднання. Це своєю чергою сприяло збільшенню прихильників «сучасного» танцю.

Сучасні види й стилі хореографічного мистецтва стають надзвичайно популярними серед молоді, оскільки об'єднують у собі класичний танець, елементи акробатики, пластики й міміки, народні традиції. Досягти мети в хореографічному мистецтві можна лише через певну систему навчання, де передбачена її планомірність, доступність, завдяки перевіреним прийомам і методам засвоєння, які передбачені в тому чи іншому предметі. Хореографічне навчання, основою якого є система класичного танцю, не виняток. Школу класичного танцю як найбільш універсальну систему широко використовують у дитячій художній самодіяльності. Хореографічне мистецтво загалом вчить дітей красі, а класичний танець допомагає виробити виразність рухів, силу та спритність, розвиває і вдосконалює м'язово-руховий апарат, дихальну й серцево-судинну систему.

Основа класичного танцю – природний рух людини, побудований на головних законах рівноваги та координації рухів, осмислено-емоційно переданого через зміст музичного твору. Основою навчального предмету «Хореографія» є тренаж класичного танцю. Залежно від художнього профілю хореографічного гуртка (народного, класичного, бального й ін.) акценти і кількість вправ можуть змінюватись. Але всі, хто навчається танцю, повинні засвоїти азбуку класичного

танцю, без якої неможливо оволодіти танцювальною культурою виконання, котра необхідна як на сцені, так і в побуті – вміння красиво танцювати й дарувати естетичну насолоду людям. Поява великої кількості балетних театрів різних жанрів і стилів завдячує своїм існуванням класичній школі, від якої можна відхилятися, але яку неможливо зрушити, не ризикуючи скотитися на шлях деградації хореографічного мистецтва. Саме класична система увібрала найважливіші моменти, пов'язані з вихованням тіла й душі. Система класичної школи танцю дає широкий простір для використання в процесі занять основних принципів навчання і виховання:

– перший принцип – поєднання емоційного й логічного як основна вимога ведення занять;

– другий принцип – наочність як основа навчання і вдосконалення хореографічних рухів;

– третій принцип – системність викладання з використанням різних методик і форм роботи;

– четвертий принцип – послідовність у хореографічному навчанні, вихованні.

Як правило, в аматорські хореографічні гуртки (колективи) приймають усіх фізично здорових дітей, групи з яких формують за віковим складом. Керівники мають чітко слідкувати за фізичним навантаженням вихованців, проявляючи гнучкість, терпіння і витриманість під час проведення занять. Критерієм ефективності навчальної програми хореографічного колективу є: підвищення компетентності вихованців у галузі хореографічного мистецтва, володіння основами хореографічної лексики, видами й жанрами хореографічного мистецтва, культурою виконання танців різного походження, становлення особистісних якостей кожного вихованця як соціально, морально й естетично розвинутої особистості.

Досліджуючи проблеми хореографічного навчання в Україні, фахівці Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України виявили різноманітні форми організації навчально-виховної роботи з хореографічного мистецтва в загальноосвітніх школах, школах нового типу, позашкільних, педагогічних закладах середньої і вищої освіти, а також закладах освіти з професійною підготовкою. Артисти-виконавці та педагогічні працівники всіх зазначених освітніх закладів навчають молодь за єдиною традиційною методикою, яка спирається на виховну роль хореографії як явища мистецтва.

Література

1. Виховання естетичної культури школярів : навч посіб. / І. Зязюн, Н. Миропольська, Л. Хлєбнікова та ін. Київ : ІЗМН, 1998. 156 с.

2. Закон України : Про освіту від 05.09.2017. Р. XI, ст. 21, п. 2. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text (дата звернення: 03.06.2022).

3. Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтва» : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. / упор. С. В. Шалапа (Київ, 16–17 квітня 2021 р.). Київ : НАКККіМ. 216 с.

4. Рудницька О. П. Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості. *Художня освіта і проблеми виховання*. Київ : ІЗМН, 1997. С. 3–9.

5. Тараканова А. П. Мистецька освіта та її значення у формуванні творчої особистості. URL: https://barvinok.edu.vn.ua/%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0-%D1%82%D0%B0-%D1%97%D1%97-%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D1%83-%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC/ (дата звернення 03.06.2022).

Шалапа Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, майстер спорту,
член Національної хореографічної спілки України,
член Міжнародної ради танців CID UNESCO

ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА: ВИНИКНЕННЯ, СТАНОВЛЕННЯ, ВИДИ ТА ФОРМИ

Хореографічна освіта України характеризується як самобутністю, так і загальноєвропейськими сутнісними зв’язками, що мають прямий і зворотний напрями, а відтак – взаємодію та взаємовпливи.

Історично склалося так, що функціонування хореографічної освіти відбувається за ***двома напрямами***.

Перший реалізується через розгалужену мережу середніх спеціальних закладів освіти – хореографічних училищ і закладів вищої освіти, де здійснюється підготовка артистів балету, педагогів, балетмейстерів. Наприклад, один із найстаріших мистецьких закладів вищої освіти (1904) – Київський державний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого – здійснює підготовку балетмейстерів для театрів опери та балету. У кінці 40-х рр. у Києві засновано Державне хореографічне училище, яке протягом другої половини століття здійснювало підготовку артистів балету. Рівень підготовки в цих закладах не тільки не поступався світовому, а й багато в чому був вищим.

Формування *другого* напряму було спричинене інтенсивним розвитком самодіяльного хореографічного мистецтва, що зумовило необхідність у професійній підготовці керівників розгалуженої мережі аматорських хореографічних колективів, яку здійснювали культурно-освітні училища й інститути культури.

Так 1970 р. проведено набір на кафедру хореографії Київського державного інституту культури – першого і єдиного на той час в Україні навчального закладу, який давав вищу хореографічну освіту. Підготовка керівників самодіяльних хореографічних колективів здійснювалась комплексно: навчальні плани охоплювали різні хореографічні дисципліни, але перевагу надавали народно-сценічному танцю.

У зв'язку зі специфікою Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, пов'язаної з підвищенням кваліфікації, підготовкою та перепідготовкою кадрів культури та мистецтв і потребами часу у висококваліфікованих фахівцях хореографічного мистецтва, 1997 р. була започаткована спеціальність «Хореографія», спрямована на підготовку спеціалістів на базі вищої освіти I і II рівнів акредитації. Характерною особливістю цієї спеціальності стало те, що вона надавала можливість майбутньому фахівцеві охопити основні напрями хореографічної діяльності, розширити її діапазон у соціальних інститутах різного профілю. Створену кафедру очолює професор, народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Г. Шевченка – М. М. Вантух.

Із 80-х рр. XX ст. хореографічна освітня система зорієнтована на розвиток творчих здібностей дитини в межах аматорського мистецтва – системи позашкільної освіти.

Позашкільна хореографічна освіта й виховання є частиною структури освіти та спрямована на розвиток здібностей, талантів дітей, учнівської та студентської молоді, задоволення їхніх інтересів, духовних потреб у професійному визначенні.

Держава забезпечує умови для здобуття учнями та молоддю хореографічної освіти в позашкільних закладах освіти: палацах, будинках, центрах дитячої та юнацької творчості, учнівських і студентських клубах, дитячо-юнацьких школах, школах мистецтв, студій, початкових спеціалізованих мистецьких закладах освіти тощо.

Унаслідок цього розширюється мережа наявних і створюються нові дитячі школи мистецтв, де поряд з освоєнням основ танцювального мистецтва, формуванням виконавських навичок значну увагу приділяють творчим заняттям, самовираженню дитини засобами хореографії.

Нова культурна й освітня політика періоду державної незалежності України сприяла тому, що хореографічна освіта загалом, зокрема вища, протягом останнього десятиліття зазнала суттєвих змін. Так, створена й інтенсивно розвивається система підготовки педагогів хореографії в педагогічних і гуманітарних університетах. Серйозних трансформацій зазнала підготовка фахівців у колишніх інститутах культури. На сьогодні пріоритетним напрямом підготовки фахівців з вищою освітою стають не лише знання та вміння як такі, а й розвиток особистості, здатної вільно, самостійно мислити й діяти.

У зв'язку із цим система підготовки кадрів, яка склалася до цього часу, об'єктивно потребує перегляду змісту, структури, організації, принципів

взаємозв'язків з освітньою практикою та впровадженням інноваційних технологій. На це орієнтують Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI ст.»), Національна доктрина розвитку освіти України у XXI ст. та Закон «Про освіту».

Аналіз практичного досвіду засвідчив, що найбільш ефективними та перспективними є технології, які дозволяють органічно поєднувати в навчальному процесі професійну спрямованість, орієнтацію студентів на особистість і раціонально організовану самоосвіту студентів під керівництвом викладача.

Види закладів освіти – прості та комплексні.

Прості – готують фахівців за одним або двома спорідненими напрямами та обмеженою кількістю кваліфікацій (школа, ліцей, інститут, консерваторія).

Комплексні – готують фахівців за кількома напрямами з наданням кількох кваліфікацій, а іноді за різними кваліфікаціями. Приклад: дошкільна установа → спеціалізований заклад → ліцей → коледж → інститут → університет.

На сьогодні в Україні є такі види хореографічної освіти: довишівська; вишівська (вища); післявишівська. Кожна з них відповідно розподіляється на певні різновиди, що відрізняються за змістом, строком навчання та професійною спрямованістю.

Література

1. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 5–15.

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОДИ КУЛЬТУРИ В БАЛЕТІ ОЛЕКСАНДРА РОДІНА «АЛАДДІН»

Авторська балетна музика в українському театрі не є поширеною і частою гостею. Можемо переконатися в цьому феномені, дивлячись на театральні афіші. За останні роки з'явилося небагато прем'єрних балетів, але не завжди вони мають авторську музичну основу, а поставлені на збірну музику різних авторів. Звичайно, це не новина в балетному театрі, а скоріше давнина, про яку зазначено в класичних монографіях про балет М. Загайкевич, О. Чепалова.

Раду Поклітару у своїх виставах двічі звертався до музики українського композитора Олександра Родіна. Результатом цієї співпраці стали балети «Вій» (2019) і «Вгору по річці» (2017). Балетна музика О. Родіна досить театральна, викликає багато візуальних та аудіальних асоціацій. Вона транслює зв'язок з традиціями жанру, але й віддзеркалює новітні тенденції, зокрема логічно

вписується в 3Д-технології, посилюючи вплив на глядачів. Музично-образні характеристики вдало розкриваються хореографією Р. Поклітару. Кожен балет із симфонічною музикою потребує особливого підходу у вирішенні хореографії. Але саме це й притаманно творчості Р. Поклітару з музикою О. Родіна.

Як у класицизмі поступово викристалізувалася сонатна форма, так у XIX столітті канонізувалися форми балетної музики, оформлення балетної вистави й хореографічної дії зі структурними формами танцю. Спираючись на ці спостереження, можемо говорити й про традиційність у музиці балету Олександра Родіна «Аладдін» (2021). Як і в попередні століття для балету обрана казка-розповідь про Аладдіна зі збірки «Казки тисяча й однієї ночі». Тепер цей твір отримав українську інтерпретацію в балетному жанрі. Тут збережені загальні закони побудови балетної вистави з позитивною розв'язкою. Балет у двох діях з невеликим прологом. Перша дія являє собою експозицію дійових осіб: мімічну й танцювальну характеристики, де композитор показав себе досить вільним у виборі мелодико-гармонічного, тембрового, ритмічного засобів, що не суперечить місцю подій – Сходу.

Тому й музика О. Родіна «Аладдін» насичена східними мотивами, казковими переходами й емоційними станами. Постановка балету Сергія Кона віддалено перегукується з однойменним балетом театру Ballet Theatre Queensland (2016) хореографа Тіма Брауна (Tim Brown). Музика в англійській виставі танцювально-ритмічна. У ній присутні й східні інтонації, відповідно до балетного лібрето.

Щодо вивчення цієї теми в науковій площині, то ґрунтовні дослідження відсутні. Є окремі статті в періодиці, що присвячені прем’єрному показу балету, зокрема стаття Лариси Тарасенко, або невеликі відеоролики з постановниками й виконавцями.

Музика О. Родіна написана в класичних традиціях балетних партитур. Вона образна та симфонічна, досить проста, сучасна за мовою, мелодійна, має оригінальні мелодико-гармонічні знахідки, танцювальна й змістовна. У музиці відчувається близькість до східних джерел, але це органічно вписується в художню канву балетного твору і його сюжетної основи.

Кожен образ отримує музично-ритмічний розвиток. Аладдін представлений у дуетних сценах з Джафаром, Жасмін, Джином, Літай-Килимом. Крім того, Аладдін присутній у масових сценах з місцевими жителями, у покоях Султана. Музична характеристика Аладдіна містить декілька основних мелодій, що відповідають його різноплановості в зіткненнях з оточенням.

Колоритний образ Джафара з’являється в пролозі на тлі містичного темного простору. Його образ уособлює зло. Він мріє про владу, яка міститься в образі Султана, любов до Жасмін і красивих дівчат з її світу. Його лейттема ґрунтується на повторах, поступовому висхідному русі в оркестрі. Такий розвиток

музичного матеріалу передає напружений характер, цілеспрямованість героя в досягненні мети.

Для казкової тематики балету важливе значення має кордебалет. Він здебільшого має зображальне значення. Це й в ансамблевій сцені з Аладдіном, Султаном, Жасмін, Джафаром. Але в сцені із Жасмін кордебалет доповнює емоційність доньки Султана. Це зумовлено подвійністю почуттів Жасмін. Вона обурена тим, що батько не хоче її почути.

На матеріалі середньовічної арабської, персидської літератури «Книга тисячі і однієї ночі» Олександр Родін, Сергій Кон і колектив Київської опери зробили сучасну балетну казку з 3Д-технологіями. Майже не виходячи за межі сюжетної літературної канви, постановники й виконавці креативно представили кодовий сюжет, який є різновидом кодів культури як інформації, що відома багатьом глядачам балету і слухачам музики. Візуальні враження від вистави вдало доповнені аудіальними, розкішним музичним тематизмом. Тож балет «Аладдін», з утіленням вічної ідеї перемоги добра над злом, з авторською музикою Олександра Родіна, органічно вписався в балетні здобутки українського театру.

Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології,
докторантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНІ ХУДОЖНІ ВИСТАВКИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Принцип перфомансності як одна з ознак метамодернізму останнім часом починає поширюватись і на образотворче мистецтво, прикладом цього є зміна традиційного формату художніх виставок з класичного на більш сучасний, із залученням видовищних інсталяцій, перфомансів. Яскравим прикладом цього є художні практики Krolikowski Art, М. Онацька, О. Рибченко.

Krolikowski Art, наприклад, активно працює із залученням відеоряду, інсталяцій та перфомансу. Так створено низку унікальних проєктів, що заслуговують на увагу: фотоінсталяцію «Jailbreak», інсталяцію «Every Heart is a Revolutionary Cell», проєкт «Moneyfesto», інсталяцію «Memory Decay», мультимедійну експозицію «Саламандри Сьогодення» [4]. Особливу увагу автори приділяють темі сучасних міфологем. Наприклад, тематиці НЛО вони присвятили виставку «Truth is Out There», «High Hopes», «Truth is Out There 2».

Зазначимо й про український проєкт «In the Eye of the Storm», метою якого є відновлення ідентичності українського модернізму завдяки поглибленому дослідженню мистецтва XX століття [3].

Надзвичайно оригінальними у мистецькому просторі України є виставки М. Онацька. «Тематика творів Михайла Онацька пов'язана з висвітленням народного старосвітського життя українців. Численні малярські композиції присвячені календарним святам та обрядам, що сягають сивої давнини: різдвяним, великоднім, купальським, весільним, ярмарковим тощо» [2]. Цікавим аспектом є те, що його виставки постійно супроводжуються цікавим перфомансом. У доробку митця обрядові сцени, іноді на виставках відбувається анімація цих картин, персонажі яких оживають, говорять і співають. Також на виставки запрошують фольклорний гурт «Роксоланія» Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка для відтворення одного з обрядів, який намальовано на картині.

У мистецькому просторі України зараз проходить велика кількість проєктів, художніх виставок. Усі вони унікальні, різні. Акцентуємо на проєкті Олесі Рибченко, який має назву «Клітка». Художниця створювала його в часи пандемії, що було особливо актуально для показу метафоричності обмеження нашої свободи. Клітка як метафора для розуміння, що потрібно вийти за відповідну межу свого власного Я. «Заглиблення в себе, пошук свого мікро- та макрокосмосу, своєї філософії буття – це особистий шлях, своєрідна аскеза, це пошук свого ДАО, де клітка – лише метафора. Це амбівалентність грубого й ніжного всередині, певний діалог між свідомим і підсвідомим» [1].

Оригінальним проєктом, про який, на жаль, обмаль інформації, була виставка «Сто днів самотності». Це спільна виставка Vogue Ukraine і Port.agency, що проходила в просторі Kooperativ в Києві. У заході брали участь: Люся Іванова, Марія Куліковська, Антон Логов, Іван Грабко, Віктор Бакін, Дар'я Кольцова, дует Krolikowski Art, Євген Примаченко, Віталій Янковий та ін. Ідеєю виставки став проєкт журналу Vogue UA «Картина світу». У ньому кожен з митців передав свої відчуття, які він відчував під час пандемії: роздуми про ізоляцію та відчуття нової реальності в барвах, інсталяціях, скульптурі та пошуки нових художніх форм.

Література

1. Арт-проєкт Олесі Рибченко «Клітки». URL: http://iframe.vobu.ua/dnipro-portal/web/index.php?r=site%2Fnews&id=632 (дата звернення: 28.08.2022).

2. Виставка народного малярства Михайла Онацька. URL: https://www.vocnt.org.ua/exhebition/onazko_2018 (дата звернення: 09.09.2022).

3. In the eye of the Storm. Rediscovered Ukrainian modernism in the Fondation Beyeler. URL: https://cutt.ly/zCanZaL (дата звернення: 26.08.2022).

4. Щасливий світ саламандр. Мистецький дует Krolikowski Art дослідив засоби інформаційної війни. URL: https://day.kyiv.ua/uk/photo/shchaslyvyy-svit-salamandr (дата звернення: 14.08.2022).

Карпенко Ольга Валер'янівна,
старша викладачка кафедри рисунка, живопису та скульптури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
член Національної спілки художників України,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РИСИ НАЦІОНАЛЬНОГО АРХЕТИПУ В ЖИВОПИСІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 1910–1930 РОКІВ

Поняття *архетип* (від грец. arche – початок і грец. typos – прообраз) має значення початкової ідеї, першообразу для подальших формоутворень. У Платона під архетипом розуміли ідеї-першообрази, «ейдоси», що можна осягнути розумом. Юнг, аналізуючи поняття «особистісного несвідомого», що є основою класичного психоаналізу Фройда, виявляє ідею «колективного несвідомого» як загальнолюдської основи, головними елементами якого є «архетипи» – універсальні моделі несвідомої психічної активності, що визначають спосіб мислення і поведінки людини.

Стосовно поняття саме *українського національного архетипу*, який знайшов відображення в міфології, фольклорі, обрядах і традиціях, варто наголосити на таких проявах колективного несвідомого: «архетип доброї, ласкавої, родючої Землі; домінанти архетипу Богині-Матері та архетип філософії серця як джерело людяності, вираження внутрішньої людини, що втілює Бога [1; 3].

Акцентуючи на виявленні рис національного архетипу в співвідношенні із живописом, а саме творчістю представників українського авангарду, прояснимо, у якому контексті розглядають поняття національного архетипу, саме українського. Тож які універсальні моделі психічної активності, що визначають поведінку й мислення людини, мають місце в культурі України? На нашу думку, це передусім знакові образи, котрі стали символами, духовними орієнтирами українського народу й котрі знайшли своє відображення в художній творчості. Образ козака Мамая, що поєднав у собі ідею волелюбності й незламності духу, адже це козак-воїн, що бореться за волю і незалежність, а з іншого боку, це ліричний герой, який грає на музичному інструменті. Це певний код нації, який зашифровано в одному образі: героїчна боротьба й волелюбність та поетичність і ліризм внутрішнього світу народу. Саме цим можна пояснити таку надзвичайну популярність образу козака-Мамая в українському народному мистецтві.

У живописі українського авангарду цей образ по-новому зазвучав у творчості Давида Бурлюка (1882–1967). В однойменній картині «Козак Мамай» 1912 року художник відтворив улюблений образ, використовуючи риси неопримітивізму та кубофутуризму з використанням елементів національної колористики (картина вирішена на контрасті жовтогарячих і холодних синіх відтінків).

В іншому творі під назвою «Життя козака» (1910), який виконано в стилі футуризму, Д. Бурлюк довільно розташовує елементи на площині картини, створюючи ілюзію гри символами та образами. У цьому творі також присутній козак, який сидить у характерній позі, схрестивши ноги. І хоча зображення козака є композиційним центром у картині, проте основну площину картини займають зображення коней, що нагадує або наскельні малюнки, або дитячі рисунки. Картина побудована на ритмі дугоподібних ліній та контрасті синіх, зелених, чорних і жовтих кольорів. Яскраво виражена фактурність поверхні характерна для творчих експериментів Давида Бурлюка.

Уособленням національного архетипу є ще один значущий для української культури символ – кінь, що веде свою історію від часів появи на українських теренах кочових спільнот, які взяли участь в етногенезі українців і є втіленням могутньої сили, непокірності та волелюбності. Символ коня з'являється в народному епосі, зокрема в казках, в ужитково-декоративному мистецтві. Кінь як уособлення одвічного прагнення свободи знайшов свій прояв у творчості представників товариства «Гілея» за часів розквіту українського авангарду.

Давид Бурлюк часто звертався до зображення коней у своїй творчості. У картині «Кінь-блискавка» 1907 року художник відтворив рух коня за допомогою ритмічних чергувань дугоподібних форм, прямих ліній та контрасту улюбленої гами жовтих, жовто-гарячих і синіх, зелених та чорних кольорів.

Ще одним проявом національного архетипу можна вважати ті закодовані ідеї, що містяться в українській орнаментиці й колористиці, котрі знайшли свій прояв у писанках, рушниках, вибійках, за допомогою яких наші пращури спілкувалися із Всесвітом, передавали послання наступним поколінням. Саме звертаючись до багатобарвної національної колористики, українські авангардисти заявили про себе світу, назавжди вписавши свої імена в історію світового модернізму.

Олександр Богомазов, Олександра Екстер, Казимир Малеви і Давид Бурлюк, Віктор Пальмов, Марія Синякова і Соня Делоне, Євгенія Прибильська і Ганна Собачко-Шостак – всі вони свідомо використовували колористику українських орнаментів, що стало справжнім джерелом їхнього натхнення і засобом виявлення власної мистецької концепції.

Казимир Малевич в автобіографічних нотатках підкреслював велике значення українського народного мистецтва, сільської культури, національного одягу, звичаїв на власну творчість [2, 23]. Митець протиставляв народну культуру з її прагненням багатобарвності, урочистими строями, оздобленими вишивкою, культурі міста, яскравими представниками якої були, за спостереженнями К. Малевича, робітники заводів, яких художник характеризував як сіре безбарвне й похмуре життя, позбавлене мистецтва. Захоплення українським народним мистецтвом, його колористикою і орнаментикою перетворилося із часом на нечуваний стрибок у безпредметність – тобто появу супрематизму. У творчості Давида Бурлюка теж мали місце експерименти у сфері безпредметного мистецтва. Це ранні твори, датовані 1910 роком. Так, у картині «Присвята Сезанну» бачимо абсолютно статичну й симетричну композицію з основних геометричних

форм: кола, квадрата, трикутника та двох прямокутників. В іншому творі під назвою «Абстракція» динамізм композиції підкреслено рухом різноманітних трикутників, якими щільно заповнена площина картини. Основним колірним контрастом є пара доповняльних кольорів помаранчевого та синього, а другою парою компліментарних кольорів є поєднання жовто-зеленого та пурпурного. Орнаментальний характер композиції нагадує народне декоративне мистецтво.

Ще один прояв архетипу, що відобразив духовну велич українського світогляду, є ікона. Унікальною рисою українського світогляду є органічне поєднання християнської культури з народними традиціями, які ведуть свій початок від прадавніх дохристиянських вірувань. Так, у культурі українського народу головними стовпами, на яких базується українська родина, є пошана до батьків, повага до жінки-матері та віра в Бога. Якщо проаналізувати традиції українського народу, народні звичаї і свята, помітно наскільки сильний культ Матері-Землі, жінки, Роду, а також традиції хліборобства, любові до власної землі та плодів, які вона приносить. Ці одвічні цінності українського світогляду органічно поєдналися з християнським культом, що знайшло своє втілення в іконописі, а також такому виді мистецтва як народна ікона.

Зверненням до цього архетипу в мистецтві українського авангарду, напевно, слід вважати творчість Михайла Бойчука і його школи.

Підсумовуючи, зазначимо, що українські живописці періоду розквіту авангарду охоче та свідомо зверталися до національних архетипів, використовували їх у власних модерністичних пошуках, що вивело їх мистецтво на міжнародний рівень і назавжди закарбувалося золотими літерами в історії світового модернізму.

Література

1. Берест П. Український національний архетип. URL: https://texty.org.ua/archive-blogs/ 54522/Ukrajinskyj_nacionalnyj_arkhetyp-54522/ (дата звернення: 23.09. 2022).

2. Горбачов Д. О. «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ. 2006. 456 с.

3. Хоптинська К. Базові українські архетипи. URL: https://medium.com/khoptynska/%D0%B1%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D1%96-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96-%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BF%D0%B8-c581204900ea (дата звернення: 21.09.2022).

Тимофєєва Таїсія Григорівна,
асистентка викладача кафедри хореографії
Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова

СТАНОВЛЕННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ЯК ФОРМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Імпровізація (фр. improvisation – непередбачений) – особливий вид творчої діяльності, у якому створення художнього твору відбувається в момент його виконання, без попередньої підготовки. Танцювальна імпровізація в хореографії – це

особливий вид хореографічного мистецтва, у якому носієм художнього змісту є сам процес, що розгортається в певний час у певному просторі.

У хореографії імпровізація бере свій початок ще в народних обрядах, іграх та святах. Вона мала велике значення для розвитку танцювального мистецтва давніх народів.

У своїх художніх пошуках на зразки давньогрецької пластики спиралася американська танцівниця XX століття – Айседора Дункан. Імітуючи тілесні образи з античних фресок та грецьких ваз, вона рухалась імпровізуючи. А. Дункан заперечувала канонічний класичний танець, проголошуючи танець вільним, природним. Для опановування нових рухів вона використовувала різні імпровізаційні техніки, досліджуючи «початкові» рухи. Свої танцювальні імпровізації вона виконувала під музику композиторів-класиків, «вперше зробила спробу хореографічного втілення сонати Бетховена, ноктюрнів і прелюдій Шопена, творів Глюка, Моцарта, Шумана» [4, 7].

Розширюючи межі танцювального мистецтва, А. Дункан переносила танець у повсякденну практику, даючи можливість будь-якій людині долучитися до хореографії. Основу її принципу навчання танцю становив погляд усередину себе, пошук руху, що лежить глибоко всередині тіла. «Ми називали це новою системою танцю, але в реальності це не було системою. Я слідувала своїй фантазії, імпровізувала, зображаючи будь-який образ, що приходив в моє серце» [4, 29]. Імпровізаційний талант, темперамент й артистизм танцівниці, незвичайність форми танцю та костюма викликали захоплення в глядачів усіх країн. А рухи повсякденності й музичний ритм створювали танець.

У танцівниці з'явилося багато прихильників та послідовників, які виступали за розвиток та поширення сучасного танцю. Так, у США розвивався танець модерн, а в Європі, зокрема в Німеччині, – експресивний танець. Представники сучасної течії мистецтва, поширювали нові танцювальні стилі, засновували свої школи. У США це була школа «Денішоун» («Denishaun School»), започаткована Рут Сен-Дені і Тедом Шоуном.

Імпровізація відігравала значну роль у хореографічному навчанні. У межах підготовки танцівників відбувалося зміщення акцентів із чистого копіювання руху до створення індивідуального. «Розпочався пошук початкового й автентичного руху, котрий танцівники повинні бути знайти в глибині власної особистості, справжнього і чистого вираження індивіда» [3, 46]. Вихованцями школи були: Марта Грем, Доріс Хамфрі, Хелен Тамірис і Чарльз Вайдман, які згодом розвивали власні танцювальні напрями.

Одним з теоретиків і натхненників танцювального експресіонізму нового часу був Рудольф фон Лабан. У своїй теоретичній праці «Кінетограф» (1928) він запропонував універсальну теорію танцювального жесту, що отримала за-

стосування для аналізу й опису всіх пластично-динамічних характеристик, незалежно від того, до якої національно-стильової і жанрової категорії вони належать. Простір, час, енергія – три константи, на яких Р. Лабан побудував свою теорію руху. Головну роль у цьому напрямі танцювального мистецтва відіграє здатність виконавця до імпровізації, тобто самовиражатися в русі. У танці, за Р. Лабаном, людина повинна бути вільною від канонів. Оскільки танець передає життя людей, Р. Лабан сподівався через мистецтво вплинути на суспільство [1, 6].

У своїй танцювальній школі митець експериментував з імпровізацією, що вимагала не тільки руху, але й використання словесного та звукового акомпанементу. Інструментальна імпровізація як навчальний метод визначала елементарні рухи і варіанти для майбутніх комбінацій. Це протиставило імпровізацію усім відомому методу академічного балету, який будується на демонстрації і копіюванні. Метод Р. Лабана базувався на активних експериментах та імпровізаційних рухах, був орієнтований на процес, а не на мету.

«Виразним танцем» Р. Лабан називав вільну танцювальну техніку, що описувала найважливіші ознаки танцювальної імпровізації. Він не використовував поняття *імпровізація*, але описував цю діяльність як «спонтанну комбінацію»: «У вільній танцювальній техніці, тобто в техніці без наміченого або заздалегідь запропонованого стилю, виникає і відпрацьовується цілий спектр елементів руху. Зі спонтанних комбінацій цих елементів виникає практично безмежне розмаїття кроків і жестів, які залишаються у свідомості танцюристів» [1, 41]. Імпровізація функціонує головним чином як метод розробки, а не як метод постановки.

Мері Вігман, учениця Р. Лабана, знаменита представниця німецького виразного танцю, використовувала імпровізацію аналогічним способом – як метод вироблення, пошуку тих рухів, що виникали «з внутрішньої необхідності, з творчої неминучості» [1, 17]. М. Вігман робить значний акцент на індивідуальному сольному танці. Індивідуальне творче вираження було для неї «абсолютним танцем». Вона описує внутрішню необхідність до руху як частину творчого процесу: «Це так само, ніби танець давно дрімав у мені, і варто було мені відкрити вентиль, щоб звільнити творчий потік» [2, 16]. М. Вігман використовувала імпровізацію як попередній щабель для задуму подальшої хореографії: на ступені імпровізації танцівниця стає інструментом для втілення внутрішнього образу. Потім вона відпрацьовувала знайдені форми руху та створювала з них комбінацію. Отже, М. Вігман розрізняє «танцювальне переживання», з якого виникає художній зміст, і «танцювальне формоутворення», що відзначало роботу над формою і композицією.

Учениця М. Вігман Грет Палукка у своїй творчості відстоювала потенціал безперервної зміни руху. Вона здійснювала пошук нових тем руху в образотвор-

чому мистецтві, музиці та ліриці. Наприклад, піаністи мали імпровізувати, дивлячись на рухи танцівників. Г. Палукка виводить танцювальну імпровізацію на сцену. Однак вона завжди розділяла технічні можливості імпровізації та імпровізацію як відкриту художню форму: «Я імпровізую в тренувальному залі, не на публіці. На моїх танцювальних вечорах я показую повторення імпровізацій, створених на тренуванні» [2, 189]. Г. Палукка розвивала у своїй школі методи навчання танцювальній імпровізації, але відмовлялася формувати єдиний метод.

На початку XX століття практику імпровізації розглядали як засіб дослідження початкового руху. Танець виникав після занурення в глибину власного «Я». Першопрохідці сучасного танцю шукали «зворотний шлях до природи» та знаходили в цьому можливість для імпровізації. Айседора Дункан, Рудольф фон Лабан, Мері Вігман і Грет Палукка хоча й слідували кожен власним ідеям, але представляли ідеал «чистих», «природних» рухів, що повинні народжуватися у творчості конкретної людини. Основним принципом руху стала свобода вираження індивідуальних рис танцівника.

У процесі розвитку танцювальної імпровізації закладають її технічні основи та перші методи, які згодом втілюються в різних танцювальних практиках і перформансах. Пошук початкового руху стає основним принципом танцювально-терапевтичної практики, що розвивалася приблизно з 1950-х років. Крім того, імпровізацію використовували в парній формі, що мала назву контактна імпровізація, яка поширилася з 1970-х років.

Отже, перехідний період від усталених форм і канонів академічного балету до більш вільного вираження рухів у танці модерн пройшов під впливом танцювальної імпровізації. У першій половині XX століття танцювальну імпровізацію використовували тільки як засіб для створення нових хореографічних елементів. Завдяки творчій діяльності Айседори Дункан, Рудольфа фон Лабана, Мері Вігман і Грет Палукки імпровізацію почали використовувати в постановках як повноцінну форму танцю.

Література

1. Schulze J. Dancing Bodies Gender. Dortmund, 1999. 425 p.
2. Wigman M. Tanzerlebnis und Tanzgestaltung', in Wigman, M, Sprache des Tanzes, Berlin, 1998. 219 p.
3. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. Москва, 1987. 556 с.
4. Дункан А. Танець будущего. Моя жизнь. Київ : Мистецтво, 1990. 349 с.

Ivlieva Valeriia,
Deputy Artistic Director Baltimore Ballet
Choreographer/teacher Kirov Academy of Ballet Washington DC

[Івлєва Валерія Юріївна,
заступниця художнього керівника балету Балтимор,
балетмейстер-викладач Академії балету ім. Кірова,
Вашингтон, округ Колумбія]

DANCE IN AMERICA

Dance is the richest and most ancient form of art, carrying a huge emotional charge of cheerfulness, energy, and positive emotions. It is a cultural phenomenon that pervades all life. It is not only a set of movements connected to each other, but also a variety of movements, a certain composition, a suitable melody, a costume, and an idea.

Dance has existed and exists in the cultural traditions of all human beings and societies.

In the United States, the last Saturday in July is National Dance Day. This holiday was created by Nigel Lithgow, producer of the American reality show "So You Think You Can Dance." National Dance Day promotes healthy living and dance education. On this day, all kinds of dance events are organized in the USA, which for Americans become a fun way to spend time and an opportunity to lose weight. Activities include performances by dance groups, flash mobs, dance marathons, charity concerts and much more.

There is a great variety in dance styles in the United States of America, which is the home of hip-hop dance, swing, tap dance, and graceful rock and roll, as well as modern square dance. Twenty-three US states have adopted the square dance as an official state dance or an official folk dance.

There are also many social dance and concert or performing dance groups. Reality shows and competitors such as "So You Think You Can Dance," "America's Best Dance Crew," and "Dancing with the Stars" expanded audiences for dance.

Previously, the National Dance Association (NDA) was part of the American Alliance for Health, Physical Education, Recovery and Dance (AAHPERD). This association, the oldest dance education organization, developed programs, published books and materials, and sponsored professional development for dance educators in a wide range of disciplines.

The National Dance Education Organization (NDEO), located in Silver Spring, Maryland, was established in 1998 as a national non-profit organization supporting dance education and dance in the United States in general. It is a membership organization that supports dance teachers with programs and services. NDEO publishes the *Journal of Dance Education* (JODE) and *Dance Education in Practice* (DEiP) and offers an annual National Conference, small specialty courses, and more

than 26 online dance education courses through its Online Professional Development Institute (OPDI).

NDEO has received a grant from the National Endowment for the Arts (NEA) to support government initiatives to develop and develop state and local school district standards, curriculum frameworks, assessments, education, teacher training, and more through the development of three- to five- year government plans.

It's never too late to learn--one of the rules of America! If someone often thought that it was worth starting to dance, but something constantly distracted or interfered with him, then it is easy to leave these days in the past. For everyone who would like to develop their flexibility and horizons, numerous posters and advertisements publish a list of schools, studios, classes where one can become a student in a dance class and master any style. Students will be able to comprehend the basics of a huge variety of dance styles, such as ballet, salsa, jazz, yoga, and other various dance forms. Having a partner is not a prerequisite for enrolling in courses. Thus, anyone can experience all the charm of the dance world, and in return they can get into great shape and graceful flexibility.

Dance training is gradually entering various, sometimes quite unusual, branches of education. In the very center of Manhattan in New York, the Rennert school is very popular with English Plus Dance (Steps on Broadway) and Academy Plus courses. Dance-Full-Day courses consist of an intensive English course (20 lessons per week) combined with five dance lessons (an hour and a half each). The program offers a wide range of dance styles from beginners to advanced dance history learners. Students dance with teachers from major dance companies in the styles of hip-hop, jazz, street dance, musical, ballet, and more.

Another of the interesting dance styles is dancing in silence (silent discos). New Yorkers' new craze of "silent parties" is slowly taking over America. Every day, different people gather in different places around the country, put on headphones with backlights, and quietly go crazy.

In the evening, at the entrance to the open-air bar "Bohemian Hall and Beer Garden"is silent, although the organizers promised a thousand people. We go inside and find that everything is already here. Hundreds of absolutely happy eyes and ears abound: everyone is dancing in headphones, and the headphones change color. It turns out that there are three channels, each with its own DJ. Three colors indicate the three different genres. Blue is house, red is nineties, and green is hip hop. I immediately want to dance. At the "quiet parties," the dancers for the first time received a DJ control panel: If you don't like the music, switch your headphone to another channel. DJs, seeing that everyone is switching to one channel indiscriminately, try even harder to outdo one another, and the music becomes even better.

The crowd consists of dancing teenagers, grandparents, groups of friends, clerks in suits--lovers of all kinds of music. In the end, on one of the channels there will definitely be something to your liking. If you stay late, you can see how many people around begin to hug and kiss. Moreover, very often by the color of the headphones it is clear that while dancing together, they, nevertheless, listen to different music. William Petz, the founder of Silent Parties, claims that as many romances as are tied

up at his parties do not occur anywhere else. He believes that the matter is in the intimacy that unites people in headphones, in their isolation from the outside world, and also in the ability to communicate calmly, without shouting over music and noise, by removing the headphones.

"Quiet parties" are gaining popularity, and not only among club lovers. Colored headphones are already being successfully rented out for "quiet corporate parties," and stand-up comedy evenings involve two or three comedians on different channels. There are also tours around New York that combine an intensive historical walk around the city, a disco, and flash mobs and performances. At large silent parties, the entrance price is usually five to fifteen dollars; for small ones designed for less than a hundred people around $25. Compared to the cost of entrance tickets to "normal" clubs in New York, it's a bargain.

The world is increasingly gravitating towards personalized services, so there is great potential for silent discotheques to be the party of the future. In the end, you can supply separate music to each guest. But for now, Will has a plan: to expand around the world. "I want to have access to our headphones in every city. And then--in each country. All people have the right to a holiday--even if this holiday looks strange, it is inside you," says the entrepreneur. It turns out that all you need to be happy is a pair of headphones with lights and a good DJ.

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БАЛЕТ ЯК СЕНС ЖИТТЯ В РЕЖИСУРІ ФІЛЬМУ «ТАНЕЦЬ-СПАЛАХ»

Значну частину екранних робіт протягом тривалої історії розвитку кінематографу присвячено формуванню творчої особистості засобами балету, становленню та розвитку її в професійній сфері сцени, пошуку сенсу життя як філософської та духовної проблеми, що має безпосередній стосунок до визначення мети існування людини. На наше переконання, існує низка фільмів, що викликають потребу проаналізувати та визначити майстерне відображення за допомогою екранних режисерських прийомів як категорії свободи, як здатності опановувати, передовсім молодою людиною, умов свого часом нестерпного буття, зберігати й розширювати можливості самобутності, самовизначеності, активно напрацьовувати потужну силу волі задля власного мотивованого вибору дій та вчинків у прагненні саморозвитку та самовдосконалення у сфері балетного мистецтва.

У стрічці «Танець-спалах» (1983) – режисура Едріана Лайна – вісімнадцятилітня Алекс Оуенс (Дженніфер Білз) мріє досягнути особистісної свободи, ставши професійною балериною (беручи уроки балетної техніки в знаменитої балерини Ханни Лонг), а до того вдень вона – зварювальниця на сталеливарному заводі в Пітсбурзі, а вечорами – танцівниця в барі Mawby's. Кінематографічна історія танцівниці, яка прагне свободи вибору відповідно до своїх бажань (як і у фільмі «Біллі Елліот») і в такий спосіб пошуку сенсу власного існування, базується на реальній історії відомої балерини Морін Мардер, котра подібно до героїні стрічки тривалий час прагнула вступити до престижної балетної школи, зокрема, при Пенсільванській консерваторії [3].

Автори фільму (хоч і не особливо переймаючись оригінальними способами екранної оповіді) розповідають невигадливу історію про не впевнену в собі дівчину, яка, мріючи про сценічну кар'єру, намагається йти до своєї мрії, але, побоюючись невдач, постійно уникає демонстрації власних здібностей досвідченим фахівцям. Однак «несподівано» її життя перетворюється на казку, у якій з'являється Нік Герлі (Майкл Нурі) – багатий красень-«принц», який опікується талановитою дівчиною і допомагає перетворити її мрію про балетну школу на реальність.

Тож фактично глядачеві пропонують таку собі історію балерини-Попелюшки, яка з волі долі стає принцесою. Попри стриману реакцію критики на доволі пересічну стрічку, де ще й домінувало тьмяне освітлення (що частково пояснюється присутністю дублера в кадрі – французької актриси Марін Джехан, котра виконувала більшість танців головної героїні), а фінальний стрибок у танці титульної героїні під час прослуховування був виконаний професійною гімнасткою Шерон Шапіро [3], глядачі зустріли її із захопленням. Можливо це й сприяло появі сценічної адаптації фільму через багато років, адже 2008 року в Королівському театрі британського Плімуту відбулася прем'єра мюзиклу Flashdance The Musical, де автором сценічної версії виступив Том Хедлі (сценарист фільму «Танок-спалах»), а хореографом – Арлін Філліпс, який також брав участь у постановці балетних номерів стрічки [2].

Прикметно, що, попри присвяту фільму балетній творчості й темі пошуку особистісної свободи митця в танці, визнання американських кіноакадеміків здобула його основна музична тема – пісня «What a Feeling» у виконанні Айрін Кара, композитора Джорджо Мородера, який отримав свого другого «Оскара» за «Кращу оригінальну пісню» й був удостоєний двох премій Голлівудської асоціації іноземної преси «Золотий глобус».

Підсумовуючи, зазначимо, що режисер Едріан Лайн своєю екранною творчістю вкотре доводить, що балет володіє тією свободою і самобутньою експресією, що справляє потужний вплив на трансцендентну природу особистості й дає змогу максимально розкрити межі усвідомленого й вільного буття людини у світі.

Література

1. Flashdance Debuts in Plymouth, Sweeney Shouts | What's on Stage News | Whatsonstage. URL: https://web.archive.org/web/20081019014104/http://www.whatsonstage. com/index. php?pg=207&story=E8821202487573 (дата звернення: 06.09.2022).
2. Flashdance,' 30 Years Later: B-Boy Recalls Girling Up for Final Scene. URL: https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/movie-talk/flashdance-30-years-later-b-boy-recalls-girling70107851.html?guccounter=1&guce_referrer =aHR0cHM6Ly9ydS5 (дата звернення: 12.09.2022).
3. Hoofers Hidden in the Shadows Dream of the Limelight. URL: https://people.com/archive/hoofers-hidden-in-the-shadows-dream-of-the-limelight-vol-21-no-13/ (дата звернення: 16.09.2022).

Кравченко Анастасія Ігорівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

NFT-АКТИВ: УКРАЇНСЬКИЙ ШОУ-БІЗНЕС ПЕРЕД «ОБЛИЧЧЯМ» ВІЙНИ

Дослідження процесів дигіталізації зразків популярної творчості становить актуальну проблематику гуманітаристики. Розмаїті аспекти художньо-цифрової креативності в культурі XXI століття привертають увагу багатьох учених. При цьому питання токенізації музичної реальності, що виникають у зв'язку з активним розвитком блокчейн-технологій, потребують своєї наукової концептуалізації. Зокрема, і в контексті осмислення соціокультурних передумов появи блокчейнізованих текстів українських естрадних пісень у дигітальному просторі сучасної культури.

Зазначимо, що коріння наукового осягнення цього питання веде до інформаційної парадигми та концепції системних зв'язків між людиною і машиною. Приміром, згадаємо праці Л. Мановича, а також роботи багатьох інших науковців із соціальних і медіакомунікацій, естетики, психології, культурології, лінгвістики, семіотики, де наголошено на формуванні «машинної картини світу» (Н. Лазебна). Спостерігається широке залучення в процеси культуротворення різних синтетичних мов, зокрема мов комп'ютерного програмування. Це спричинює створення «машинної картини світу» й у сфері мистецтва (зокрема музичного), чому вельми сприяють технології артблокчейну. За умов їх використання дигіталігація музичної інформації відбувається шляхом вироблення її цифрових зразків у форматі т.зв. «незамінного токену» (англ. non-fungible token, або NFT).

Поява блокчейнізованих текстів актуалізує необхідність розгляду цієї проблематики із широких загальнокультурологічних, семіологічних позицій. Адже на

сьогодні комплексних досліджень артблокчейну (особливо в музиці) не існує. З огляду на це вважаємо доцільним започаткувати наукову дискусію щодо окреслення семіотичного шляху «перетворення» музичного тексту в його NFT-інваріант й осягнути комунікативну специфіку моделювання, трансляції та рецепції цих новітніх цифрових текстів культури. Безсумнівно, важливим також є визначення історичних передумов застосування та поширення технологій артблокчейну в українському дигітальному дискурсі. Зокрема, це стосується і з'ясування соціокультурного контексту та рушіїв NFT-творчості сучасних українських естрадних виконавців. Саме цьому аспекту ми й присвячуємо нашу розвідку.

Вкажемо, що процес блокчейнізації музичної реальності у творчості українських популярних співаків поволі набирає обертів, і деякі з них уже мають власні NFT-активи. Прикладами слугують: випуск NFT іменної платівки Ірини Білик з її автографом; цифрового відбитка пальців Тіни Кароль та NFT-композиції «Молода кров»; поява токенів кількох пісень співачки DaKooka; продаж у токенізованих форматах пісні «Галас» з однойменного альбому реперки Alyona Alyona або фрагментів пісні «Країна дітей» гурту «Океан Ельзи» й Alyona Alyona. Нещодавно оголосили про продаж NFT-відеозапису виступу гурту «Друга ріка» на концерті у Львові. Цікавляться NFT-технологіями Потап і гурт «KAZKA», а також інші українські артисти.

У цьому зв'язку виникає питання: чому саме зараз спостерігаємо активізацію інтересу представників української музичної індустрії до артблокчейну?

З одного боку, це цілком корелюється з розвитком дигітальних технологій художньої культури в сучасному світі, а також пов'язано з відкриттям в Україні аукціонів цифрового мистецтва (зокрема першого NFT-маркетплейсу 2021 року), що сприяє популяризації використання NFT, зокрема в музиці. Завдяки «стиранню кордонів» між аналоговими та токенізованими текстами та створенню цифрових платформ їх продажу споживачам виникають додаткові можливості поширення та комерціалізації творчого продукту українських виконавців (І. Білик, DaKooka, Alyona Alyona, «KAZKA»). Крім того, застосування технологій артблокчейну сприяє реалізації певних культурних акцій чи громадських проєктів, що отримують розголос в інтернет-середовищі. Прикладом може слугувати ініціатива екологічного характеру (Потап) або підтримки творчості молодого покоління українських співаків (Тіна Кароль), які за допомоги продажу NFT знаходять фінансування.

Водночас зауважимо, що на початку 2022 року відчутного імпульсу токенізації витворів мистецтва надає перебування України в стані повномасштабної війни з російською федерацією внаслідок неспровокованої агресії останньої. На жаль, активні бойові дії у визначених регіонах і районах України (частина з яких окупована), постійна загроза ракетних атак у тилу, особливості правового режиму воєнного стану загалом унеможливлюють адекватне, безперешкодне та безпечне функціонування мистецьких установ як для відвідувачів, так і для їх персоналу.

У зв'язку із цим, із прикрістю констатуючи руйнацію або часткове пошкодження соціальної інфраструктури (концерт-холів, театрів, музеїв, бібліотек,

стадіонів, кінотеатрів), а також обмеження, що накладаються на їх роботу в тилових регіонах (приміром недопущення значного скупчення громадян, закриття закладів під час повітряної тривоги тощо), зазначимо про інтенсифікацію творчості в дигітальному сегменті художньої культури України. На відміну від багатьох інших мистецьких сфер, де в період війни спостерігається вимушене призупинення або реорганізація (часто й релокація) діяльності, цифрове мистецтво набуває свого розвитку та нерідко стає інструментом благодійних ініціатив.

Приміром, кошти від продажу музичних токенів на NFT-аукціонах спрямовують на суспільно важливі потреби України – підтримку медицини, зокрема військових госпіталів (гурт «Друка ріка»), або розвиток благодійних проєктів, таких як «Жовтий автобус», що опікується проблемами мешканців прифронтових населених пунктів, евакуйованих осіб з тимчасово окупованих територій, освітніми потребами дітей ветеранів війни і волонтерів тощо («Океан Ельзи», Alyona Alyona).

Проведений аналіз застосування NFT-технологій у творчості популярних естрадних виконавців України надає можливість резюмувати появу перших зразків NFT-композицій, що окреслюють перспективи розвитку артблокчейну як складової дигітального художнього дискурсу в процесах культуротворення. З одного боку, поширення NFT в українському культурно-мистецькому просторі пов'язане з історичними процесами еволюції комп'ютерних технологій та їх застосування в мистецтві. А з іншого, з огляду на ситуацію в Україні, коли суспільство, культура й технології постають перед «обличчям» повномасштабної війни з російською федерацією, спостерігаємо в багатьох випадках вимушений перехід мистецтва в цифрову реальність, зокрема, задля реалізації не комерційних, а благодійних ініціатив.

Насамкінець зазначимо, що в сучасній Україні процеси токенізації художньої творчості не тільки характеризуються певними історичними, соціокультурними передумовами своєї активізації, але й матимуть відповідні наслідки (як соціокультурного, так і семіотичного змісту). Відтак, на нашу думку, артблокчейн як відносно нове явище в українському культурному середовищі (особливо музичному) вартує в подальшому всебічного наукового осмислення.

Шершова Тетяна Вікторівна,
доктор філософії з культурології,
науковий співробітник
Полтавського літературно-меморіального
музею Панаса Мирного

ПАНАС МИРНИЙ ЯК ФОЛЬКЛОРИСТ

Український фольклор – це невичерпна скарбниця української культури. Саме через фольклорні твори можна побачити ментальність народу, зрозуміти його філософію, дослідити психологію, оскільки багатовіковий досвід народу,

його мрії та роздуми, втілені в художніх образах пісень, казок, легенд, оповідань тощо.

Протягом кінця XVIII – початку XX століть в Україні тривав процес активного національно-культурного відродження. Він відзначився збиранням та вивченням фольклорних пам'яток, історичних документів, етнографічних експонатів. Незважаючи на постійні утиски з боку влади українського народу, його культурна діяльність не припинялася.

Панас Мирний (Панас Якович Рудченко) був не лише талановитим письменником і громадським діячем. Він також відомий як видатний фольклорист. Письменник досліджував народну пісенність разом із братом Іваном, відомим як І. Білик. Їхня фольклористична діяльність припадає на 1860–1870 роки.

Захоплюватися народнопісенною творчістю брати Рудченки почали ще в дитинстві. Перші зразки фольклору хлопці перейняли від матері та няні Оришки, які співали їм пісні. Пізніше, у юнацькі роки, Іван, Лука та Панас брали участь у народних гуляннях, де лунало багато народних пісень. У щоденнику за 14 липня 1870 року Панас Мирний писав: «Лука затяг чумака, я підтягував. І дивно, і весело понеслися наші голоси вздовж річки і слалися по тихій воді» [9].

З того часу брати Рудченки почали вивчати уснопоетичну творчість. На початку 60-х років з'явилися перші публікації фольклорних матеріалів Івана Білика, на основі яких видано «Южнорусские народные сказки» та «Чумацкие народные песни» («Чумаки в народных песнях»). До останньої збірки, окрім народних, увійшли пісні літературного походження, зокрема «Доля в полі стояла» та «Не щебечи, соловейку».

За період 60–70-х років XIX століття Іван Білик занотував 202 пісні, що вміщені в рукописному збірнику. Окрім місця запису та названих виконавців, фольклорист намагався визначити жанр кожної пісні. Проте за його життя друком вийшли лише деякі з пісень.

Панас Мирний досить рано став збирати фольклор, про що свідчить той факт, що в рукописній збірці трапляються записи за 1863 рік, які зробив сам письменник. Вказаного року Панас Мирний завів зошит, куди записував народні казки, пісні, прислів'я, конспектував історичні примітки до «Полтави» Пушкіна. У 1863 році було видано Валуєвський указ, що забороняв українську (малоросійську) мову, проте Панас Мирний, незважаючи на заборону, уклав словник української мови. Перші спроби – про важку долю жінки, про кохання, рекрутчину.

Тим самим роком датована друга збірка письменника, що вміщує жартівливі пісні та приспівки. Перші записи народних пісень митець здійснив у родинному колі. У нотатках Панаса зазначено вказівки щодо побутування тої чи іншої пісні та вказано, від кого вона записана. Більш чітка деталізація відрізняє рукописи Мирного від записів брата. Найактивніша фольклористична діяльність письменника припадає на 1860–1870 роки.

Помітна зацікавленість письменника історичною тематикою та календарно-обрядовою пісенністю. Зокрема, Панас Мирний занотував чимало чумацьких пісень, зібраних у Переяславі, Гадяцькому, Миргородському та Прилуць-

кому повітах, серед яких «Ой, чумаче, чумаче», «Ой ходив чумак сім рік по Дону» та ін. Приваблює увагу також дитячий фольклор й описи ігор, хороводів, обрядів, таких як Маланка та водіння кози, що відображають життя, світогляд і побут українського народу.

У 1867 році Панас Мирний написав третю збірку народних пісень. Ця збірка налічує 170 пісень. Найбільше враження на письменника справила пісня «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Митець широко використовував народно-поетичні твори у своїй творчості. Народні пісні були для нього «важливим засобом правдивого відтворення дійсності, поглибленого розкриття внутрішнього світу героїв, їх прагнень і сподівань» [4, 13].

У збірці «Народні пісні в записах Панаса Мирного та Івана Білика» пісні упорядковані в 6 розділів:

1) обрядові пісні:
– веснянки;
– петрівочні пісні;
– купальські пісні;
– жниварські пісні;
– колядки та щедрівки;
– весільні пісні;
2) родинно-побутові пісні (становлять найбільший розділ збірки):
– пісні про кохання;
– родинне життя і доля;
3) баладні пісні;
4) думи та історичні пісні (зібрав здебільшого Іван Білик);
5) соціально-побутові пісні:
– козацькі пісні;
– чумацькі пісні (у записах Івана Білика);
– рекрутські та солдатські пісні;
– наймитські та бурлацькі пісні;
6) жартівливі й танцювальні пісні.

Усі позитивні герої творів Панаса Мирного люблять і співають пісні. Улюбленою піснею герої висловлюють радість, виливають горе, журбу, картають ворогів.

Вплив народної пісні значною мірою позначився в змалюванні жіночих образів, зокрема «Повії»: дячиха заводить «Удівоньки» (цю пісню співає і героїня «Голодної волі» Мотря), крамариха співає «Куми», а червонопика Колісникова кума – «Не чіпайте мене, хлопці, – по телята я йду». Христя, головна героїня роману, пригадує пісню «Ой і сіли обідати, – гіркий наш обіде», співають «Гриця» та ін. Окрім того, у романі «Повія» характеризується сам спів: «жіночі голоси тонко-тонко виводили; чоловічі, мов жуки, гули; один Колісник гукав товстого баса, аж вікна бряжчали», що свідчить про багатоголосся [7, 111–112].

Панас Мирний також використовує елементи народних пісень у творах «Лихий попутав», «П’яниця», «Казка про правду та кривду», «У тюрмі», «Лимерівна, «Дума про військо Ігореве». У повісті «П’яниця» Іван Микитович грає

«Гриця», «Ой на ставочку та бережечку», «Ой вийду я на шпиль очок», інші веселі, танцювальні пісні, розбавляючи їх жалісними творами [5, 81]. У «Казці про правду та кривду» використано здебільшого ігрові пісні, що у творі співають зорі:

Місяцю ясний,
Місяцю красний,
Місяцю Маю.
Тебе виглядаю… [5, 232–233].

В оповіданні «Морозенко» сніжинки співають жартівливу пісню:

Вставай, вставай, п'яниченьку!
Годі тобі спати,
Заграй ти нам на скрипоньці,
Дай потанцювати [5, 350].

А мати співає колискову про котка, що притаманно для Полтавського регіону. Котову пісню заводить також Параска у творі «У тюрмі».

У драмі «Лимерівна» використано народні пісні про любов та зраду. Наталя заспівує «Ой, в неділю зрана», «В Василечка вся силечка», «Ой, журбо, журбо упряма!» [6, 417; 6, 420; 6, 428]. Лимерівна, навпаки, співає жартівливі пісні: «Ой, дай – погуляю», «Ой, випиймо, родино» [6, 369; 6, 419].

Загалом Панас Мирний збирав народнопоетичні та пісенні матеріали із 1863 до 1872 року [3, 9].

Письменникові був близький світ музики: письменник допомагав композиторам, даючи їм потрібні матеріали й ділячись своїми міркуваннями. Із цього приводу класик української музики Кирило Стеценко зауважував: Мирний «на музиці гаразд знається більш, аніж на те можна сподіватись од непатентованого, мовляв, фахівця» [1].

За словами середнього сина Панаса Мирного Михайла, письменник характеризував себе так:

Панас Мирний, хоч не жирний
Та дуже співучий… [8, 129].

«Душа його поривалась до пісні», – продовжує далі Михайло.

За словами М. Берштейна, «Панас Мирний був блискучим і глибоким знавцем українського фольклору. Із самого початку свого творчого шляху він виявив великий інтерес до народних пісень і дум, до переказів, приказок і прислів'їв, у яких відбилась сила народу, його мрії і прагнення, висока й благородна мораль трудівників» («Літописець життя народного», 1949).

Сам Панас Якович вважав фольклорну спадщину етнографічним джерелом для вивчення народу, якого ще ніколи не було [9].

Висновки. Збиральницька діяльність Панаса Мирного має етнографічно-історичну вартість, а фольклорна спадщина, яку залишили Іван Білик і Панас Мирний, істотно збагатила сучасну фольклористику та має вагоме значення для сучасної культурології і регіоніки, зокрема Полтавщини. Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів визначеної проблеми. Перспективними напрямами подальших наукових розвідок можуть стати дослідження окремих пісенних творів пера Панаса Мирного.

Література

1. Бобринець С. С., Зимомря М. І. Народна пісня у колі інтересів Панаса Мирного та Івана Білика. *Народна творчість та етнографія*. 1978. № 3.

2. Вовк О. Діяльність українських письменників-фольклористів у середині XIX – початку XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 4. 2013. С. 110–117.

3. Лєбєдєв Ю. Фольклористична спадщина братів Рудченків – Івана Білика й Панаса Мирного : автореф. дис. канд. філол. н. Київ, 1999. 160 с.

4. Народні пісні в записах Панаса Мирного та Івана Білика. Київ : Музична Україна, 1977. 200 с.

5. Панас Мирний. Твори у трьох томах. Київ : Дніпро, 1976. Т. 1. 526 с.

6. Панас Мирний. Твори у трьох томах. Київ : Дніпро, 1976. Т. 2. 438 с.

7. Панас Мирний. Твори у трьох томах. Київ : Дніпро, 1976. Т. 3. 512 с.

8. Рудченко М. Спогади про мого батька (П. Мирного). *Радянська література*. Київ : Держлітвидав, 1939. Кн. 5. Травень. С. 129.

9. Щоденники Панаса Мирного. 14 липня 1870 р. Бібліотека ім. Панаса Мирного. URL: ocls.kyivlibs.org.ua/mirnii/tvori/Shodenniki_Mirnii/Shodenniki_Mirnii.htm (дата звернення: 12.09.2022).

Каблова Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
учений секретар, професор Київської муніципальної
академії естрадного та циркового мистецтв,
Тетеря Віктор Михайлович,
професор кафедри академічного та естрадного співу
Київського університету імені Бориса Грінченка,
народний артист України

ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНА МУЗИКА ЯК УТІЛЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ФАКТОРІВ

Естрадна музика, зокрема вокальна, є втіленням ідей та настроїв соціально-історичного континууму, у якому вона поширена та функціонує. Це обґрунтовано тим, що одним з факторів її популярності є можливості її тиражування, що забезпечує тільки насиченість естрадної музики своєрідними інтонаційними, словесними, стильовими формулами та кодами часу. Тобто естетичний простір комунікації масового естрадно-музичного мистецтва з безпосереднім соціумом – безпосереднім реципієнтом, вокального-естрадного продукту, ґрунтується на соціальних чинниках культури, які спрямовані на зовнішнє оформлення номера, на стиль поведінки виконавця.

Необхідно зазначити, що закономірності й особливості розвитку різних форм масової музичної культури вибудували естетичні ознаки вокальної естради, зокрема дотримання певних еталонів (загальнолюдські цінності, ідеал,

універсальність, зорієнтованість на традиції тощо). Ці елементи й структури у вокально-естрадній музиці відіграють роль естетичних, формотворчих і мовно-виражальних стереотипів. Зрозуміло, що основоположним для вокально-естрадної музики стає ілюзорне бачення простоти, що в галузі масової музичної культури передбачає невибагливу стилістику, легке сприйняття відтворюваних почуттів чи зображуваних подій.

Основною функцією естрадного мистецтва є створення простору психологічного розвантаження масового глядача та слухача, відгук на проблемні моменти з реального побуту та реальних почуттів, що притаманні всім індивідам. Цікавим та влучним є твердження американського мистецтвознавця Г. Сендса, який трактує естрадне мистецтво як найглибше та найточніше відображення того часу, в якому воно популярне та має попит, порівняно з академічним мистецтвом, що спрямоване переважно на позачасовий вимір існування.

Виникає певна діалогічна конструкція музики з аудиторією, де закодований у музику зміст є носієм невичерпного інформаційно-культурного простору. У такому випадку музичний смисл, природа музичної семантики набувають значення соціально-універсальної домінанти. Відповідно до зазначеного можна стверджувати про існування у вокально-естрадній музиці соціально-психологічного феномену думки, почуття, відчуття-сприйняття, судження-поняття, котрі є для людини знаковими, тобто висловлюють знакову облаштованість особистісної свідомості.

Однією з умов такої соціальної значущості естрадного музики стає її доступність усім віковим категоріям і верствам населення. Це зумовлено тим, що вокально-естрадна музика охоплює найширшу аудиторію, бо спрямована на задоволення миттєвих часових запитів людей, а також реагує на будь-яку нову подію в житті суспільства. Закономірно, що в такому разі сучасне музичне мистецтво естради отримує специфічні художні особливості й засоби виразності, що задовольняють потреби соціального характеру й відповідно знаходять утілення в контакті з публікою.

Теперішній час культурного простору висуває потреби перформативного характеру. Тобто естрадна культура поступово рухається до того рівня, де базовою категорією стає театралізація як засіб більш доступного поєднання вокальних номерів.

Українська вокально-естрадна музична культура для свого поширення та розвитку неодноразово зверталася до інтонаційних формул фольклорного походження. Як відомо, народна пісня постає як універсальна форма національно-культурної ідентифікації незалежно від суспільно-політичних реалій та процесів. Саме через пошук і ствердження національної ідентичності сформовано стилетворчі, мелодико-лінгвістичні та фактурно-жанрові складові сучасної пісенної естради. Стильовий демократизм масової музики, зокрема музичної естради, змушує дбати про вироблення нових норм не тільки естетики, стилістики та смаку, а й потенціалу масового використання тих елементів естради, які за умов грамотного застосування імпонують публіці. Ритмічне начало естрадної музики відображає стильові особливості та образні характеристики музичного

твору, воно є одним із найважливіших засобів виразності, що стимулює творчу уяву музиканта-виконавця. Посилення фольклорного начала в українській естраді зумовило такі тенденції її розвитку: широке використання народнопісенної естетики з одночасним запозиченням новітніх музичних прийомів; професійну «фольклоризацію» і стилізацію естрадних творів – репрезентантів рок- та попмузики; збільшення зацікавленості композиторів академічного напряму музичною естрадою, що відчутно вплинуло на зростання її художнього рівня і збагачення співацького репертуару.

Зростання потенціалу українського пісенного мистецтва у його фольклорному вимірі свідчить про успішний розвиток української музичної естради. Отже, можемо стверджувати, що сучасна вокально-естрадна музика в процесі своєї реалізації через текстово-інтонаційні еволюційні процеси втілює соціальний, емоційно-психологічний та естетичний потенціал традицій свого культурно-історичного соціуму.

Матушенко Валерій Борисович,
кандидат культурології, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України

ТЕЛЕВІЗІЙНА ЕСТРАДА ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

У сучасних умовах сценічне мистецтво відіграє важливу роль у «розвитку людського потенціалу» [7, 56] та формуванні таких соціокультурних умов, котрі би сприяли неухильному внутрішньому розвитку особистості. На переконання Г. Погребняк, «синтетична природа сучасного сценічного мистецтва уможливлює творення художнього образу не лише засобами драматургії, архітектури, живопису, скульптури, музики, майстерності актора, але й кіно, телебачення» [4, 4], аудіовізуальні засоби котрих сьогодні активно розвиваються. Авторка висловлює переконання, що, «виникнувши наприкінці XIX ст. як ярмаркове видовище, кінематограф швидко склав конкуренцію театру. Однак із часом, переосмисливши й увібравши в себе його кращі здобутки, він не лише вивів на екран неперевершені твори, але й став живити театральний простір новими візуальними засобами, даючи можливість увиразнювати та віртуалізувати сценічну реальність» [4, 4]. Крім того, додамо, що аудіовізуальні засоби телебачення, з появою котрих пророкували швидку «смерть» і кіно, і театру, уможливили популяризацію означених видів мистецтва, сприяли виникненню синтетичних жанрів: телевізійного фільму, естрадного телевізійного шоу, кіномюзиклу,

кіноопери, кінооперети тощо, котрі стали бажаними для глядацької аудиторії як споживача телевізійної продукції.

Сучасне естрадне мистецтво (з його високим емоційним напруженням, ритмічною контрастністю розвитку дії, виразним розкриттям характеру персонажів) як специфічна складова сценічної культури в останні десятиліття перетворилось на частину глобальної індустрії шоу-бізнесу і прямує шляхом пошуку інноваційних форм, новітніх зображально-виражальних засобів (зокрема аудіовізуальних). Водночас телевізійне мистецтво поряд з власне телевізійними прийомами та засобами активно застосовує естетичні закони, драматургію та художній досвід, культуру сценічного мистецтва, збагачуючись новими ідеями, оригінальними прийомами відтворенням реальності. Тоді як театр також повсякчас відчуває на собі вплив телемистецтва, починаючи від прямого звернення виконавця до глядної зали, активного залучення глядачів вже у фоє до сценічного дійства, певної масштабності деталей сценічного дійства й умовності декорацій – до використання проєкційної техніки в театральних постановках як відображення розмаїття смаків публіки, що вимагає і відповідної режисерської майстерності при постановці телевізійної естрадної програми як багатокомпонентного явища.

Тож режисер-постановник має розумітися на специфіці зображально-виражальних засобах естрадного видовища в телевізійному просторі, щоби оптимально відтворювати сценічну дію та зафіксувати її на аудіовізуальному носії, як-то: використовувати екранну динаміку руху; монтажні переходи; підкреслювати світлом суб’єктивний погляд режисера на розгортання екранної дії; застосовувати внутрішньокадровий монтаж задля творення цілісних хронологічно послідовних епізодів; вдаватись до мізансценування, властивого екранним мистецтвам (природність рухів та імпровізація персонажів, темпоритмічне поєднання вербальної та динамічної дії, концентрація уваги реципієнта на розміщенні акторів, зміна акцентів на міміці, жестах); деталізувати обставини (зокрема інтер’єр як чинник впливу зовнішнього середовища) і стани (психологічний, психофізичний, морально-етичний) існування героїв; посилювати мотивацію виконавців до розвитку образів-характерів; увиразнювати трактування підтексту; використовувати монтажні переходи дії задля розкриття сюжетно-психологічного рисунку вистави; створювати візуальні пластичні образи, що широко охоплюють дійсність в усьому її естетичному розмаїтті тощо [5, 26].

У роботі «Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені» Г. Липківська стверджує, що «однією із визначальних тенденцій сучасної сцени є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально-змістовим. Вочевидь, саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації» [2, 105].

Важливо зважити й на думку Т. Совгири, котра в статті «Жанрова «палітра» телевізійної естради», зазначає, що «сучасний етап становлення телевізійної естради стає найбільш сприятливим для розквіту саме телевізійних фестивалів мистецтв. «Фабрика зірок» (Новий канал), «Х-фактор» (СТБ), «Україна має

талант» (СТБ), «Танцюють усі» (СТБ), «Голос країни» (1+1), «Битва хорів» (1+1), «Одна родина» (Інтер) – усе це оригінальні телевізійні проєкти, засновані на естрадному матеріалі» [6].

Розмірковуючи стосовно синтетичної природи естради, що нині зосереджена як в екранному, так і сценічному просторі, дослідниця висловлює переконання, що «відмінність цих видовищ полягає у жанровій особливості естрадного матеріалу» [6]. Авторка вказує, що «Фабрика зірок», «Х-фактор», «Голос країни», «Голос. Діти», «Одна родина», «Хочу у "ВІА-ГРУ"» є вокальними телевізійними проєктами, «Танцюють усі», «Танці з зірками» – хореографічними (де основна дія підводиться до кульмінації, в якій передається найбільш концентроване вираження ідеї театралізованої вистави), «Велика різниця», «Як дві краплі», «Шоумастгоуон» – пародійними, «Розсміши коміка» – розмовними проєктами» [6]. У підсумку дослідниця стверджує, що всі названі вище проєкти спродуковані лише для телеекрана й на традиційній естраді без застосування аудіовізуальних засобів втрачають і свою привабливість, і достатньо широку аудиторію [6], адже «зняті в ракурсі жести і рухи набувають особливої сили і виразності, справляють враження, несуть підвищене емоційне навантаження» [1, 8].

Водночас показовим щодо примату мультимедійної візуальності є популярний телеконкурс «Євробачення», котрий (як передовсім естрадний продукт) на противагу іншим фестивалям сучасної пісні без унікальних технічних можливостей телебачення не набув би повноцінного функціонування, оскільки в процесі телевізійних трансляцій виникає потреба в деяких доповненнях (зйомках інтерв'ю, підводках ведучих, монтажі відеороликів тощо), що призводить до виникнення телевізійних видовищ, що знімають у студії і які отримують вигляд шоу-програм. Тоді як «принцип міжнародного голосування країн-учасниць, що покладений в основу драматургії видовища, визначає домінуючу роль телебачення» [6], де зображення контрастує з іншими знаковими системами передусім за певною об'єктивністю подачі інформації, має пізнавальне й оцінювальне значення, іконічні знакові системи, своєрідне телевізійне мовлення, особливий ефект впливу наочності незалежно від волі та бажання глядача. А це своєю чергою спонукає до розмислів про те, що «системоутворювальним принципом естрадного симбіозу, естрадного синтезу мистецтв завжди залишається особистість: яскрава, вольова чи, навпаки, та, яка сумно піддається меланхолії блюзу, але її хочуть бачити, вона очікувана, і вона здійснює чуттєвий контакт, симфонію, образ світу, що пов'язується з образом естради» [3, 265].

Отже, сьогодні сценічне й естрадне мистецтва як частини глобальної індустрії шоу-бізнесу розвиваються шляхом пошуку наративних форм, нових зображально-виражальних засобів, панування спецефектів та прагнуть синтезу мистецтв, зокрема екранного, використовуючи техніку акторської майстерності виконавця, сценічну дію, звук, світло-кольоровий малюнок, мізансценування, темпоритм, декорації, живописні та графічні можливості кадру аудіовізуального мистецтва.

Література

1. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Київ : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
2. Липківська Г. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво.* Вип. 1. С. 105–115.
3. Плахотнюк В. Г. Естрадний синтез мистецтв // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2010. Вип. 11. С. 259–266.
4. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві : підручник. Київ : НАКККіМ, 2017. 392 с.
5. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. … докт. мистецтв.: 26.00.01. Теорія та історія культури. Київ, 2020. 36 с.
6. Совгира Т. Жанрова палітра» телевізійної естради. URL: http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/158299/157671 (дата звернення: 08.09.2022).
7. Тулузов І. Засоби екранної культури в сучасному сценічному мистецтві. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва : зб. матер. Міжнар. наук.-теорет. конф., м. Київ, 26 квітня 2020 р. Київ : КНУТКіТ, 2020. С. 56–58.

Корисько Наталія Михайлівна,
доцент, професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА БАЛЕТНИХ ТЕАТРІВ У 20-ТІ РОКИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Балетне мистецтво України останнього 10-річчя можна охарактеризувати різноплановістю жанрів та тем – від класичних до українських, сучасних та неокласичних.

Цікавими знахідками впродовж 2017–2022 років відзначається Одеський національний академічний театр опери та балету. Заслуговує на увагу балетна вистава «Долі» українського композитора Юлії Гомельської з хореографією Сергія Кона. В основу сюжету покладено реальні події української історії останнього 10-річчя. Його можна віднести до нового жанру в хореографії як «документальний балет», як зазначають автори та постановники [1]. Прем'єра вистави відбулась 2017 року, але й сьогодні театр залишає в репертуарі балет, адже тема, як ніколи, актуальна: це роздуми про людські пристрасті, кохання, буденні справи та зародження нового життя, тобто все те, що так турбує кожну людину. Хореограф-постановник Сергій Кон прагнув мовою сучасної хореографії, з використанням різних танцювальних технік, донести до глядача важливі моменти людського буття, розповісти про той шлях, який визначає нам Доля, та замислитись, чи можливо змінити те, що нас очікує. Варто зазначити,

що саме за сучасний двоактний балет «Долі» 2018 року Сергій Кон став лауреатом Премії імені А. Ф. Шекери в галузі хореографічного мистецтва.

Театральні прем'єри останніх років характеризуються яскравими композиторськими й оперно-балетними творами українських авторів національної тематики. Все частіше на афішах різних театрів країни з'являється ім'я сучасного композитора Олександра Родіна. 2017 року балетмейстер Раду Поклітару й театр «Київ Модерн-Балет» створили одноактний балет «Вгору по річці», за мотивами оповідань Фіджеральда та деяких подій «Фауста» Гете. Хореограф зосереджує увагу на сучасному баченні твору, пластично-хореографічному вирішенні сюжету. Окрім чудової музики, довершеної пластичної мови, розкрити задум допомагають костюми та відеоряд, який супроводжує всю виставу (художники – Д. Курята, О. Друганов).

2019 року відбулася прем'єра балету «Вій», за мотивами М. Гоголя, де знову зустрілися композитор О. Родін і балетмейстер Раду Поклітару. Як зазначає балетмейстер, це містична історія про віру та зневір'я, про випробування людської душі й силу духу. Це можливість знайти нові пластичні слова, образи [2]. У вересні 2022 року відбулася світова прем'єра на сцені Одеської опери – опера «Катерина» за творами Т. Шевченка Олександра Родіна, автор ідеї – художній керівник театру Н. Бабіч, режисер-постановник – О. Тараненко, хореограф-постановник – О. Скляренко. Впродовж двох років проходила підготовка опери. За основу побудови вистави взято вертеп з його персонажами, а лірник Перебендя розповідає нам історію Катерини. Автори вистави проводять глядача через усі пори року, з відтворенням яскравих видовищ народних обрядів. Мелодійні й чаруючі різних регіонів України пісні супроводжують героїв впродовж усього дійства. Новаторське рішення у виставі – поворотне коло з кільцем жорна – ніби дозволяє нам подорожувати в часі. Особливу увагу в опері приділено танцювально-жанровим епізодам, що підсилює мелодійність і красу українських пісень. Саме хореографія О. Скляренка, його пластичне бачення допомагає зрозуміти цілісність і єдність людини як частини природи та світу [3].

Львівський національний академічний театр опери та балету імені С. Крушельницької 2017 року звернувся до надзвичайно національно-народного твору Є. Станковича фолькопери «Коли цвіте папороть». Автори твору: режисер В. Вовкун і композитор Є. Станкович – дали нове життя фолькопері. Були створені деякі редакції в хорових та композиційних темах. Обрядові вистави розпочинають І дію. Розгортається народний обряд «Купало», його силу змінює видовище потойбічних водяних істот – «Русалчині купала», переходячи в містичні «Відьомські купала». Цей обрядовий триптих завершує легенда про цвіт папороті. Хореографія у фолькопері-балеті посідає важливе місце. Адже, окрім хореографічних обрядових дійств І дії, у ІІ-й, героїчній, автори проводять історичний екскурс від козацтва до Майдану 2014 року. Яскраві бойові танці юнаків та дівчат-воїнів перекликаються з танцями І дії «Купало» (балетмейстери-постановники – С. Наєнко, А. Шошин). Вражаючі відеовізуальні та художньо-декораційні можливості доповнили глибину та масштабність творчого проєкту. Вперше використано 3D-формат, задіяні найсучасніші технологічні засоби – від світлоінсталяцій до відеопроєкторів. Фолькопера-балет «Коли цвіте папороть» Є. Станковича й наразі залишається в репертуарі театру [4].

Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка у вересні 2022 року зустрів глядачів одноактними балетами «Широко заплющені очі» та «ДоктоФауст» (музика Вагнера, Берліоза, Гуно, Пуччіні, Белліні; балетмейстер – В. Іщук). Це неокласична вистава в жанрі сатиричної трагедії. Хореограф-постановник використовує техніку неокласичного, класичного, історико-побутового танцю, пантоміму, відтворюючи світ героїв балету.

Прем'єра оновленої версії балету для дітей, створеного ще 2007 року (балетмейстер В. Литвинов та композитор Ю. Шевченко), «Пригоди Піноккіо» (попередня вистава «Буратіно та Чарівна скрипка») теж пройшла у вересні на сцені театру. Балетмейстер зазначає в коментарях, що саме ця дитяча вистава трансформується залежно від часу, складу акторів, життєвих обставин. Вистава добра та магічна. Саме музика, чуйність, доброта допомагають ляльками у кінці вистави перетворитись на пустотливих, веселих дітлахів [5].

Оперно-балетні театри України продовжують оновлювати репертуар кращими світовими й українськими балетами, втілювати в життя сучасні теми, пластично-хореографічним баченням примножувати національні культурно-мистецькі проєкти.

Література

1. Документальний балет «Долі». URL: http://glasweb.com/dokumentalnyiy-balet-doli/ (дата звернення: 12.09.2022).

2. Прем'єра балету «Вій» у постановці Раду Поклітару. URL: http://mus.art.co.ua/prem-iera-baletu-viy-u-postanovtsi-radu-poklitaru/ (дата звернення: 12.09.2022).

3. Самченко В. Олександр Родін, композитор і автор лібрето опери «Катерина»: інтерв'ю. *Укрінформ.* 12.09.2022. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3569672-oleksandr-rodin-kompozitor-i-avtor-libreto-operi-katerina.html (дата звернення: 12.09.2022).

4. Фолькопера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича: український прорив у Львові. *Музика*. 31.11.2017. URL: http://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/ (дата звернення: 12.09.2022).

Святненко Анна Василівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КИЛИМАРСТВО ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Килимарство на території України має давні традиції і впродовж багатьох століть цей вид народного мистецтва формувався та вдосконалювався.

З давніх часів люди прикрашали й утеплювали килимами власні житла, покривали ними столи, скрині, ліжка, підлоги, вози, сані, лави. Килимові вироби були обов'язковим атрибутом різних обрядів: святкових, весільних, урочистих, поховальних тощо. Килими використовували для сплати данини, приданого за наречену.

Археологічні дослідження засвідчують наявність килимових виробів в античних містах і скіфських поселеннях Північного Причорномор'я. Письмові згадки про килими X століття зафіксовані в літописах, нотатках мандрівників, билинах, історичних піснях. Так, у Лаврентіївському літописі вказано, що тіло вбитого князя Олега (977 р.) «положиша на ковре». Арабський мандрівник Ібн-Фадлана зазначав, що килими виготовляли місцеві майстри.

Тривалий час килими виготовляли в домашніх умовах. Поступово килимарство трансформувалося в ремесло й поширилося по всій Україні. У XV–XVIII століттях килими виробляли в поміщицьких і церковних майстернях, цехах, мануфактурах і фабриках. Килимарство набуло особливого розвитку на Волині, Галичини і Поділлі.

У панських майстернях килими виготовляли кріпаки, які становили неабияку цінність. Так, у стародавніх документах вказано про те, що кріпаки-килимарі як велика матеріальна цінність входили до опису майна знатних поміщиків [4].

У монастирських майстернях, дрібних сільських і міських цехах працювали ремісники й ченці. Тут виготовляли килими різноманітного призначення, зокрема вироби для козацьких старшин та палаців знаті. У побуті тогочасна аристократія широко використовувала килими. Так, у князя Я. Острозького було 135 килимів, у гетьмана Івана Самойловича – 143. У світлиці Павла Полуботка «на сіні прибитий ковер, килимів же на стінах прибитих 4, стіл довгой, на ньому ковер різнобарвний, другий стіл круглий, лавки, убиті килимами» [3].

Килимові вироби залежно від функціонального призначення та техніки виготовлення називали по-різному: «килим», «коць», «ковер», «налавник», «коробець» тощо. Назва «ковер» була найстарішою, вона зафіксована в літописних творах. Із XVI століття для означення килимових виробів поширилися поняття «ліжник», «коць». У розрахункових документах Львівського Ставропігійського братства за 1618 рік уперше трапляється слово «килим», яке надалі стало найбільш уживаним для загального означення виробу. На побутовому простонародному рівні широко використовують слово «рядно», що означає шматок тканини, вироби, якими щось покривають. Вважають, що різниця між килимом, коцем та ковром полягала в призначенні, розмірі, в орнаментації та техніці виготовлення. Джерела не дають нам чіткої відповіді на ці питання. На думку дослідників, «коць», «ковер», «коробець» – це вироби «із довгим стриженим ворсом, що виробляли, прив'язуючи до ниток основи спеціальні вузли з кольорової вовни, яку потім стригли» [3]. Подібні вироби коштували дорого, їх могли собі дозволити тільки заможні люди, які прикрашали й утеплювали стани і підлоги помешкання.

В Україні переважно використовували рівні двобічні й безворсові килими [1]. Техніка виготовлення безворсового килима відома з давніх часів. Їх виготовляли на вертикальних рамах «кроснах» чи «розбоях». З XVIII століття ці рами замінили горизонтальні ткацькі верстати.

Пряжу для виготовлення килимів використовували вовняну, але згодом через високу вартість сировини основу почали робити з коноплі.

На горизонтальному верстаті виготовляли килими з геометричним та геометризованим рослинним орнаментом, на вертикальному – килими з будь-яким орнаментом, навіть зі складним рослинним, а також тематичні килими. Сама техніка визначала можливість орнаментального вирішення килима.

Варто наголосити, що техніка виготовлення килимів у різних районах України не є однаковою. Ткацький прийом визначав певну фактуру килима, що посилювала його художню виразність.

У Центральній Україні тло є частиною художнього вияву всієї композиції. Візерунок вирішений у великих декоративних елементах, які ритмічно розкладено по всьому полю-фону. Для таких килимів виробили «кругляну» техніку. Особливість її полягає в тому, що майстер, змінюючи напрям ниток при виготовлені тла, може більше підкреслити малюнок.

Виготовленню фону в килимах з великими елементами рослинного орнаменту надавали великого значення. Майстер вводив різні відтінки пряжі, щоб зробити всю поверхню килима мальовничою; тло начебто набувало власної виразності, воно переставало бути тільки фоном, а ставало невід'ємною частиною всієї композиції.

«Зірчасту» та «лічильну» техніки («у вічко») застосовували в килимах з геометричним орнаментом без фону, для того щоб більше підкреслити прямокутний контур малюнка.

Найбільш поширеними тонами тла були чорний і жовтий, але часто можна зустріти, особливо в центральних областях України, голубі і білі, а в західних – червоні, зелені та коричневі тони. Чудові голубі й золоті тони мають полтавські килими; сині, сіро-зелені та рожеві тони на чорному фоні характерні для золотоноських і київських, червоні – для волинських і збаразьких килимів. Кожна місцевість має свій улюблений колорит, свій стиль використання кольорів, свої засоби художньої виразності.

Характерною рисою для всього українського килимарства є глибоке відчуття гармонії кольорів. Місцеві природні умови вплинули на поліхромність килимів, декоративних народних тканин гірських і долинних районів, на кольорову насиченість, на сміливу, іноді несподівано колористику.

Побут, його поступові зміни впливали на художню форму та композицію килима. Наприклад, колись у центральних місцевостях України килим слугував переважно для покриття скрині, столу, лави. Через це він набув прямокутної, трохи витягнутої форми і малюнок ритмічно заповнив площу. Широка кайма відрізняється від основного візерунку й кольором, і масштабом.

Подільський килим вузький і довгий; його малюнок підкреслює горизонтальність килима, що має часто чітке вертикальне членування. Це начебто визначає місця людей, які сидять за столом на лаві, над якою висить килим.

Отже, багатофункціональність килимових виробів, техніка їх виготовлення, колорит й орнамент – усе це робить цей вид мистецтва унікальним. Килимарство – це невід'ємна частина традиційної культури українського народу.

Література

1. Варивончик А. Художні промисли України: ґенеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції. Київ, 2018. 528 с.
2. Запаско Я. П. Українське народне килимарство. Київ, 2001. 112 с.
3. Кара-Васильєва Т. В. Український килим. Київ, 1993. 263 с.
4. Манучарова Н. Д. Художні промисли Української РСР. Київ, 1987. 89 с.

Науменко Оксана Анатоліївна,
кандидат психологічних наук,
доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
ведуча авторської програми «Колесо любові»
на Емігрантському радіо,
керівник гуртка з вокалу «СпівоДиво» при Централізованій
системі дитячо-юнацьких клубів «Щасливе дитинство»
Голосіївського району м. Київ

ДИВОСВІТ КИЛИМАРСТВА СТЕПАНА ГАНЖИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У 1990-х роках Україна збагатилася яскравим та самобутнім талантом Степана Ганжі, у творчості якого килим набув нової унікальності та рис індивідуальної творчості. Степан Ганжа – видатний художник-килимар, лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка та лауреат багатьох мистецьких премій, заслужений майстер народної творчості України. Декоративні розписи, натюрморти, глибоко психологічні портрети та декоративні килими є справжніми шедеврами сучасності, породжені талановитим майстром. Народився Степан Олександрович у с. Жорнище Іллінецького району в родині відомого гончаря Олександра Ганжі. В народі кажуть: «Талановита людина – талановита в усьому», саме цей вислів якнайкраще характеризує нашого майстра. Степан – в минулому соліст танцювального колективу Державного хору імені Верьовки, український поет, поетичні образи якого оспівують рідну Україну, та майстер-килимар, який кожен свій виріб виготовляє власноруч, роблячи його неповторним, з дотриманням традиційних основ як за формою, так і змістом.

У серпні 2020 року Степан Ганжа став гостем програми «Колесо любові» з Оксаною Науменко на Емігрантському радіо. Ось фрагмент цього інтерв'ю.

– Людина народжується, із часом знаходить свою індивідуальність, стає особистістю, і дуже маленький відсоток людей є геніальними. І саме такі люди навчають нас жити, стають прикладом для багатьох мільйонів людей. Скажіть, будь ласка, чи відчуваєте Ви, яка на Вас відповідальність?

– Назвати себе геніальним я не можу. Але точно можу сказати, що я закоханий у мистецтво, музику, літературу, малярство, танок – і ця любов мене завжди спонукала до дій, внутрішнього бажання творити. Малювати я почав у 27 років, малював спочатку з уяви, бо те, що я бачив очима, руки не могли відтворити, вони ніби не слухалися, не могли повторити те, що я хотів.

– Тому що Ви самородок. Ви ж ніде не навчалися?

– Ні, ніде не навчався. Просто інтуїтивно відчував, що щось в мені є, а найперше є бажання виявити своє почуття на папері. Починав я із розписів, що були не схожі ні на кого, хоча я дивився роботи багатьох майстрів. Продовжив малювання з натури, портрети, автопортрети.

– У Вас є чотири промені Вашої діяльності. Ви – танцівник, поет, художник та килимар. Випускник першого випуску студії при ансамблі Вірського. Знаю, що Григорій Гурійович Вірський ставив Вас за приклад, називаючи найсумлінніші учнем. А потім більше 20 років Ви пропрацювали в балеті хору імені Верьовки.

– Мені дуже поталанило. Коли виповнилось 16 років, я вступив до ремісничого училища в м. Вінниці, яке закінчив з відзнакою. В училищі було два гуртки –

хоровий та танцювальний. Я обрав танцювальний, бо мріяв ще з дитинства навчитися гарно танцювати. Одного дня до училища завітав Рахман Давид Йосипович, балетмейстер Вінницького колективу, і після перегляду концерту запросив мене до себе в колектив. За пів року трудової діяльності в колективі я не тільки догнав учасників, а й перегнав, тому що неймовірно любив танцювати. І вже дійшло до того, що я почав мріяти змінити свій фах на танцювальний. Доля знову дала шанс: коли я приїхав до Києва, мене відразу взяли до студії імені Г. Вірського. Навчання проходило успішно, через пів року я перевівся на заочне відділення та продовжив свою трудову діяльність в ансамблі Київського військового округу. А з 1966 до 1983 рік я пропрацював у хорі імені Г. Верьовки. Протанцювавши 20 років, пішов на професійну пенсію. І саме під час роботи в хорі почав малювати.

– Дозвольте нагадати Вам одну подію, про яку досі ходять легенди. Одного разу, під час гастролей до Парижа, Вас зацікавила робота одного африканського художника. Під час того, як Ви роздивлялися зацікавлено його роботу, він Вас запитав, звідки Ви. Ви відповіли, що з України; але художник не знав такої країни. Тоді Ви взяли до рук папір та намалювали козака Мамая, написавши кирилицею «Україна». Артисти балету хору Верьовки, які були поруч з Вами, казали, що здивованості всіх навкруги не було меж. Як за такий короткий термін часу, Ви змогли так шедеврально намалювати? Коли у Вас запитали, де Ви навчилися, так малювати, Ви відповіли, що ще не починали навчання, тому й не вмієте малювати.

– Приїхавши на гастролі до Донецька, мій товариш Олесь Дориченко, пам'ятаючи той випадок, завів мене до художньої крамниці та наполіг, щоб я купив фарби, папір й інше художнє начиння. Так я почав малювати. Спочатку портрети Олеся, а потім зрозумів, що зможу на пенсії цим заробляти.

– *На Вашу думку, художній талант Вам передався від батька? Наскільки я знаю, його називали «Богом глини», він був найвидатнішим гончарем ХХ століття.*

– Так, справді. Батько визнаний найкращим народним скульптором ХХ століття. Він використовував гончарні вироби й до них робив людський образ. Ось, наприклад, до глечика доліплював носа, брови, рот. Його твори були загальнолюдськими, планетарними.

– *Ви народилися в 1942 році. 1946–1947 роки були роками голодомору, життя було тяжким, повним випробувань. Сьогодні, дивлячись на Ваші картини, килими, які створені яскравими кольорами, хочу запитати, звідки така любов до життя, вона з дитинства?*

– Так, це з дитинства, я ріс разом з природою, бачив, як батько робить вироби з гончарної глини. І я йому допомагав, бо мати хворіла, допомогти не могла, а я весь час був з батьком, який був майстром на всі руки, тому я і перейняв його майстерність. У мене немає спеціальної освіти, але все вмію робити. Так само самотужки опанував спосіб ткання, бо захотілося свої розписи перенести в ткання. Приклад такий. Батько робив тин: забивав кілочки і вербозом заплітав косичку, із часом я збагнув, що принцип ткання той самий. Працюю сім – десять місяців над одним килимом, нещодавно ткав килим дванадцять місяців, розмір якого 2 м 40 см на 1 м см. Коли я закінчую один килим, в моїй уяві уже з'являється інший, тому я швидко роблю ескіз, вивіряю все до ниточки. І так у мене весь час: один закінчую – інший починаю, він уже в уяві. Мої килими унікальні тим, що вони тематичні, всюди козаччина, вершники, козаки-мамаї, красиве компонування квітів, я перший ввів образ людини в центр, до мене робили на обрамені. Всі килими роблю вручну, вони індивідуальні. Я можу, не соромлячись, сказати, що це нове слово в українському народному

мистецтві, а під час роботи в мене народжуються вірші, які я пишу під кожен килим. До написання віршів спонукають українські народні пісні.

– *Хто співав українські пісні? Знаю, що мама від того, що Ви не мали взуття, носила Вас у мішку на своїй спині до школи.*

– Це правда. Люди над нами сміялися, кепкували, але нам було не до того, у нас були великі життєві труднощі. Нічого, головне я переріс це все, зберігши велику любов до своєї батьківщини, мови, рідної культури, а також до людей. Якби не мій друг Олесь, який мене, можна сказати, «народив як килимаря», відкрив у мені талант і наполіг, щоб я цим займався, то після хореографії, мабуть, був би сторожем чи кимось таким. І саме він мене познайомив з поезією, мистецтвом, музикою, ми з ним товаришуємо вже 53 роки, побратими на все життя.

– *Про що Ви мрієте?*

– Я би хотів, щоб наша рідна Україна позбавилася російської агресії, щоб закінчилася війна, щоб у нас був мир та спокій, щоб наша держава мала розвиток. Росія загарбує все, що тільки можна, руйнує будову світу.

– *Бажаю, щоб наше небо було мирним, світлим, таким, як на Ваших полотнах, килимах.*

– Саме тому із самого початку всю свою творчість, а особливо килимарство, я заповідаю Україні. Жодного килима не продав, не вивіз за кордон, живу на свою пенсію. Всі мої килими зберігаються в Україні, у музеях – як державних, так і приватних, на виставках, у колекціонерів.

– *Сьогоднішня молодь полюбляє погіршання настрою називати депресією, панічними атаками, стресом. Де Ви берете натхнення та життєву енергію? Коли робите килим, про що думаєте?*

– У мене депресія тоді, коли я не працюю, я дуже хвилююся про те, щоб я мав сили та змогу працювати й творити. Я щасливий своєю працею, творчістю і тим, що воно приносить людям радість.

Чуркіна Вікторія Григорівна,
кандидат мистецтвознавства, магістр менеджменту
кафедри виховання та розвитку особистості
Харківської академії післядипломної освіти
Вороніна Галина Леонідівна,
кандидат педагогічних наук,
старша викладачка кафедри виховання та розвитку особистості
Харківської академії післядипломної освіти

ROAD MAP OF CULTURAL COOPERATION BETWEEN UKRAINE AND GEORGIA [ДОРОЖНЯ КАРТА КУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА МІЖ УКРАЇНОЮ ТА ГРУЗІЄЮ]

Problem statement. Formulation of the problem. The study of the discourse on the development of Ukrainian and Georgian cultures is due both to the realities of a globalized culture, to the integration into European and world space, to the preservation of its own traditions and values, and to the problems of its philosophical comprehension of the further development of Ukrainian and Georgian culture and

art. The key value of the information society is the difference, the desire for cultural diversity, the active interaction of ethnic values and ideas. Globalization is associated with the formation of the planetary, noosphere, urbanistic integrity of mankind. Ukrainian culture is called "open", "crested", referring to its geocultural and historical movement between the West and the East, Slavic and Turkic, Muslim, and other elements. Therefore, culturology and the development of ethnonality in Ukraine are imbued with a huge array of values of many world cultures.

Cultural and value universals are in fact universal human values. Interest in them is special today. If we take into account the opinion of G. Rickert, then universal values are the world of transcendence and objective significance, which is on the other side of the subject and object, their usual connection to us. All the worlds of it are three: the world of reality, the world of values and the world of immanent meaning (in the latter, the first two are combined). The image of the world in different cultures, especially in the modern era, is multifaceted and multivariate[8]. In this regard, the researchers emphasize that the nature of the perception of another culture imprints on intercultural communication and interaction. It is communication that helps to establish relationships, translate values, ideas, knowledge, accumulation of information, etc. Any communication begins with embranchment- perception. Perception is a cognitive process associated with other processes of cognitive activity of man. And the peoples of the world have ethnic characteristics of perception associated with the composition of the national consciousness, national peculiarities of thinking, peculiarities of the national character, traditions, customs, and so on. The purpose of the paper is to trace the peculiarities of the perceptions of the cultures of Ukrainian and Georgian peoples and the possibilities of their intercultural communication and interaction. Statement of the main provisions. Historically, fruitful and close ties have been established between Ukraine and Georgia in the cultural and humanitarian sphere, which continue to grow actively today. The key to strong friendship between countries is the common values, goals and trust that create the basis of cultural perception as a perception of the traditions and values of another culture, the attitude of its representatives.

Analysis of resent research and publications. Staunch interest in the problem of artistic perception and perception arises at the end of the XIX century. It was founded in the works of such scholars as G.T.Fehner, L.S. Vygotsky, A.G.Kostiuk, V.Izer, J.Kuller, E.Gersh, S.Fish and others. Today, the problem of perception and cognition is the object of research in philosophy, aesthetics, physiology, cybernetics, psychology of hermeneutics, and others like that. Such versatility and depth of cultural perception in a globalized world requires transparent approaches to the development of a positive intercultural space and directs the cognitive processes of a modern person to use the latest tools of world perception, in particular the creation of road maps. The researcher O. Yarmosh observes that the term roadmapping appeared at the end of XX came in politics and very quickly spread in economics, management, education and recognized today as the most effective method of planning, forecasting and management [13, 149–152].

Formulation of aims of the article (problem statement). The purpose of the article is to study cultural cooperation between Ukraine and Georgia.

Statement of the basic material. In figurative sense, this concept means a detailed plan for the future with a clear view of the scenario of development or implementation mechanisms. The result of creating a roadmap are the most important points of development of a particular system. Therefore, by studying the history, present and prediction of future cultural perceptions, we can identify strategic vectors of cultural cooperation between Ukraine and Georgia. Bilateral cultural

relations between Ukraine and Georgia have a long history, continue to be filled with new successful projects and educational, artistic activities [9].

This is evidenced by the special interest in eastern wisdom and iconic figures in Georgian and Ukrainian history in Ukraine. At various times, interest was shown to G. Skovoroda, Mikluha-Maclay, G. Barsky, P. Kulish, I. Nechui-Levytsky, I. Franko, Lesya Ukrainka, N. Gulak, L. Lopatinsky, A. Krymsky, A. Kovalevsky, as well as modern scholars L. Hrytsyk, V. Budny.

On May 26, 1918, the Georgian government headed by Noah Jordania declared independence of the country. The first independent Democratic Republic of Georgia lasted until February 1921. During this time, 23 countries of Europe (Great Britain, France, Germany, Italy, Soviet Russia, Turkey), Asia and Latin America (Argentina, etc.) were recognized as Georgia. February 25, 1921, parts of the 11th Red Army together with the detachments of the Georgian Bolsheviks overthrew the Menshevik government of Georgia [10].

The Georgian SSR was formed, which entered the USSR on December 30, 1922, first in the Transcaucasian Socialist Federative Soviet Republic (ZSFRR), and from 1936 to 1991 - as an allied republic. Independence has caused the celebration in Georgia, concerts and the famous festival of flowers annually. National monument - The Bridge of Peace, turns into a colorful rainbow of flowers. Parks are children's events and holidays, and in the stadiums - sports matches and competitions. Contributed to the development of communication between ethnic groups at different levels and the fact that, according to statistics released in 1939 in Georgia, Ukrainians accounted for 1.2 percent of the population, only 36574 people. In particular, the 1917 census shows that there were much more Ukrainians - about 130 thousand of those inhabitants of Georgia who called themselves, as was customary in the Russian Empire, "Little Russians" or "Cossacks" – Poltava, Zaporizhzhya or Zadniprovsky. According to the census of 1989, 52,400 Ukrainians lived in Georgia, in 2002 - 7039. Also, O.Panfilov emphasizes that, according to a Georgian historian Simon Kiladze, the history of relations between Georgia and Ukraine is not well understood, but it is known that in 1918 the first diplomatic relations, when Prime Minister of Georgia Noe Jordania addressed the Minister of Foreign Affairs of the Ukrainian People's Republic Dmitry Doroshenko with a letter appointing authorized representatives of the Georgian Democratic Republic in Ukraine. The first ambassador of Georgia to Ukraine was Victor Tevzana. During the period from September to December 1918, Ukrainian and Georgian officials jointly developed an intergovernmental agreement in the trade, economic and political sectors [5].

It is worth mentioning the names of prominent Ukrainian and Georgian political figures, scholars, diplomats, and the military, who put much effort into strengthening friendly relations between the countries. These are David Vaachishvili, Ivan Kraskovsky, N. Chekhovsky, Alexander Trukhanovich-Khodanovich, Oleksandr Klyuzhny, Agatanghel Krymsky.

Cooperation and partnership of the two states in the twentieth century. began with the recognition of Georgia by independent Ukraine in 1991. Today, Georgia is Ukraine's main partner in the region, which is supported by various international, European and regional projects.

Historically, fruitful and close ties have been established between Ukraine and Georgia in the cultural and humanitarian sphere, which continue to actively develop at the present stage. The necessary legal and contractual base is created which allows to constantly expand intergovernmental agreements on cooperation in the field of education and culture, in particular, to implement joint measures of the Ministry of Culture of Ukraine and the Ministry of Culture and Protection of Monuments of Georgia. Cooperation between leading universities of the two countries is developing successfully. Thus, at the Tbilisi State University named after I. Javakhishvili, Georgian youth are studying Ukrainian language

and literature, and at the Kyiv National University. T. Shevchenko - Kartvelologiya, Georgian language and literature.

Since 2007, the Institute of Ukrainian Studies has been opened at Tbilisi State University, which trains specialists in international master's programs. Director of the Institute O. Bakanidze, professor, chairman of the Society of Ukrainian-Georgian friendship, successfully presented a bilingual edition of works by a number of leading Ukrainian writers translated into Georgian.

Within the framework of the State Program of Cooperation during 2006-2014, about 174 Georgian boys and girls, ethnic Ukrainians, were sent for free study at higher educational institutions of Ukraine.

Regularly held solemn events dedicated to the state and national holidays of Ukraine and Georgia, commemorative dates of prominent Ukrainian and Georgian figures of culture, art, sports, science. In Ukraine, in particular, the Independence Day of Ukraine is celebrated in Georgia, and in Ukraine Day is the Independence of Georgia.

The reception of the art of Georgia and Ukraine in the 21st century is based on symbols and images of folklore, legends, legends, chronicles, historical facts, cultural events. So, with the support of the Georgian Embassy in Ukraine, on April 25, 2017, a presentation of the first Ukrainian edition of the work of the Georgian writer Grigol Robakidze "Snake Shirt" was held in Kyiv. This is the world of legends, beliefs and customs of Georgians that captures the modern demanding intellectual reader. Or April 19–23, 2017 The VI Kyiv International Short Film Festival KISFF took place in Kyiv, which presented two traditional competitions - international and national. The jury included: member of the European Film Academy and director of the Tampere Film Festival Yukka-Pekka Laakso (Finland); Screenwriter and Director, member of the European Film Academy and Tampere Film Festival Executive Director Sophie Goethe (Canada); German producer of Ukrainian origin, co-founder of the German film company Factory Films Stanislav Danilishin; director of the International Short Film Festival in Sagna, REGARD Marie-Helen Rhine (Canada); director and scriptwriter Iris Blauensteiner (Austria); film critic Vasilis Ekon (Greece). The winner of the international competition was the painting "Chassis Royal" (directed by Liz Acoca and Roman Goere, France). Jerome Yun, director of South Carolina for the movie "AutoStone", won the prize for the best directing. The prize of audience sympathy was chosen by Josef Soso Bliadze's "Three Steps" (Georgia). A special mention of the jury was the films "The Cinema of the Summer" by Emmanuel Marr (France) and Joseph Soso Bliadze (Georgia) "Three Steps". During the five days of the festival more than 300 films were presented, united in 50 programs that were shown at the cinemas "Ukraine" and "Lyra" and the House of Cinema. From April 27 to April 30, 2017, the Ukraine Focus Film Festival took place in Tbilisi, where Ukrainian cinematographers presented their own cinemas and held master classes. The festival's organizers are FXFilms and JSFilms. The event was held with the support of the State Committee of Ukraine, the Embassy of Ukraine in Georgia, the Georgian National Film Center, the Odessa International Film Festival, as well as the companies SolarMediaEntertainment and ArcadiaMediaHouse. In the program of shows: "Turtle's Nest" (directed by T. Tkachenko), "My Grandmother Fani Kaplan" (directed by O. Demyanenko), "Nikita Kozhumyaka" (directed by M. Depoyan), an anthology of short films- the winners of the Odessa Film Festival ("Distant" directed by K. Gomostay, "The Nail" by F. Sotnichenko, "Men's Work" by M. Stepanskaya, "Manchestra was Rain" by A. Lukich), "Ukrainian Sheriffs" . R. Bondarchuk, "Native" dir. V. Mansky, "Servant of the people 2" dir. O. Kiryushchenko, "#Selfieparty" dir. L. Levitsky The psychological drama "Strygolov" by Ukrainian film director M. Stepanskaya was celebrated at the Vilnius International Film Festival "Kino Pavasaris" (Lithuania). The painting won the "Comming Soon New Talents" section within the framework of the platform

"Meeting Point Vilnius". As a prize, the scriptwriter and director-director M.Stepans'ka got an opportunity to show their film on the Cannes film market. The film "January-March" (internationally known as "Ugly") by Y. Rechynskyi, created with the support of the State Committee of Ukraine, won a prize for the best cameraman work at the Austrian Film Festival Diagonale. A feature-length feature film, which is a drama by genre, was created in 16 Compositions of Austria (Novotny & Novotny Filmproduktion, Ulrich Seidl Filmproduktion) and Ukraine (Pronto Film). In June, 2000, the 25th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Ukraine and Georgia, the Kyiv Gallery of Contemporary Art "Triptych ART" presented an exhibition of "Untitled" by Ukrainian artists with Georgian roots - Giyi Miminoshvili (ceramics) and David Sharashidze (painting, ceramics). The exhibition featured new works of artists (2016-2017 gg.), Which were united in the triptych. In Kiev and Lviv, they went on tour: Katy Melois, a British singer of Georgian origin. In December 2016, she announced on its website an interactive contest and invited choruses from around the world to sing one of her hits.

"There are so many wonderful choruses in Europe. We would like to hear your version of the song "Dreams On Fire", - the singer wrote, giving a note to download and encouraging her to post their videos on YouTube. The video of Lviv chorus "Zhyvar" has won twelve competitors and won recognition and first place. "I gladly announce the winner I will be visiting in the near future. "Zhivir", a choir from Ukraine ", - informed Kety Melua[6].

In July 2017, in the end of November, Prime Minister V. Groisman also made his first visit to Georgia, where he took part in the Silk Road Forum and spoke with Georgian colleague G. Kvirikashvili. In this context, V. Groysman recalled that in September 2017 a memorandum on cooperation between OJSC "Ukrzaliznytsya", JSC "Georgian Railway" and JSC "Azerbaijan Railways" was signed in Odesa, which would promote the development of railway routes through the Caucasus towards Ukraine and the European Union, and in the opposite direction. During the visit of the President of Ukraine to Batumi on July 19, 2017, a memorandum on cooperation between the Autonomous Republic of Adjara and the Odessa region. October 7-8, 2017 In Kiev, with the support of the Embassy of Georgia in Ukraine, the VI Festival of Ukrainian-Georgian friendship "Tbilisoba on Andreevsky" was held, which included a concert of Georgian dance and vocal groups, workshops on Georgian dances, a contest-quiz "I Love Georgia", Georgian Literary reading, photo exhibitions, children's program, workshops from Georgian national cuisine, etc.

In November 2017 During his official visit to Georgia, the Prime Minister of Ukraine V.Groysman took part in the opening of the Lesia Ukrainka monument in the city of Televe, Kakheti region.In January 2018 Georgian State Ensemble of Song and Dance "Kutaisi" performed in Nikolaev in the Regional House of Culture. The ensemble, in addition to folk dances, performed well-known Caucasian songs: "Salagrob", "Tkhnosnuri", "Suliko" and others.We have evidence of familiarizing the community with contemporary artistic practices, and in March 2018 the Ukrainian tour of Vakhtang Kikabidze (Georgia) started with the concert program "80 years!". Speeches were held in Kyiv, Chernihiv and Vinnytsia. In general, the touristic list of 11 Ukrainian cities. In Soviet times, he was one of the most popular singers. He was a regular participant in concerts on the central channels, Christmas lights and so on. V. Kikabidze - performer of many popular songs: "Chito Gvrito", "My years is my riches", "I do not hesitate life", "Tango of love", etc. Love and Recognition have won the albums "Singing Vakhtang Kikabidze" (1981), "My Years" (1994), "Tango Love" (1999), "Georgia, My Love" (2003), "I Do not Speak Life" (2007) "Prose of Life" (2008) and others. He starred in the films: "Khatabala" (1971), "The Melodies of the Veriy district" (1973), "TASS is authorized to declare ..." (1984), "Star Night in Kamergersk" (1997), "Fortuna" (2000) Queen (2008), Love with Focus (2012),

Grandfather 005 (2013). People's Artist of the Georgian SSR (1980), winner of many international song contests and film festivals. Honored Citizen of Tbilisi (1998). March 23, 2017 Mikheil Abramishvili (Georgia), who for many years manages the Tbilian archaeological expedition, delivered a lecture at the National Art Museum of Ukraine. In the lecture, he notes that "Modern Tbilisi, located almost in the center of the southern Caucasus, limited to the Greater and Lesser Caucasian ridges and the Caspian and Black Seas, since ancient times was a crossroads of trade roads connecting Europe with Asia and Asia-Pacific with the eastern steppes Europe Due to this geographical feature within the city there are more than 250 archaeological sites that cover the period from the Age of the Neolithic to the Late Middle Ages " [4].

Examples of cooperation are the events that took place on April 14, 2017. On the Avenue of Ukrainian-Georgian Friendship in Kyiv with the participation of the Extraordinary and Plenipotentiary Ambassador of Georgia to Ukraine Gel Dumbadze opened a memorial to the 100th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Ukraine and Georgia. During his visit to Georgia, the Minister of Culture of Ukraine E.Nishchuk met with the Deputy Minister of Culture and Sports of Georgia Levan Kharatishvili. The parties discussed future plans for cooperation in the field of culture, in particular the development of co-production in the field of cinematography. They also considered areas of cooperation in the field of protection and preservation of cultural heritage objects and the joint use of European initiatives at the international level. May 26, 2017 Georgia celebrates the Independence Day, within which various ceremonial ceremonies and mass events are planned. All of them passed under the slogan "I am from the country of Rustaveli". The main theme of the holiday is the poem "The Knight in the Tiger Skin" by Shota Rustaveli, whose 850th anniversary was celebrated in 2017 in Georgia. In Tbilisi, April 26–29, 2018 For the fourth time, the festival of Ukrainian cinema "Ukraine in Focus" was held. The official opening ceremony was attended by the Minister of Culture of Ukraine E. Nishchuk. Within the framework of the film forum, nine contemporary Ukrainian films were presented, among them "Cyborgs" and "Alien Prayer" by A. Seitablayev, "Mezha" by P. Babiyak, "Watchtower" by Y. Kovalev, "Strygolov" by M. Stepansky, "DZIDZIO Double bass" by O. Borschevsky. A separate festival day was devoted to the display of Ukrainian short films. The festival is supported by the State Agency of Ukraine for Cinema, the Embassy of Ukraine in Georgia, the Georgian National Cinema Center, the Odessa International Film Festival, as well as the Tbilisi City Hall.

In 2019, from May 2 to May 5, at the 5th festival in the Amirani cinema, viewers had the opportunity to see seven full-length films and four short films. The festival featured the debut work of director Yaroslav Lodygin - the movie "Wild Field". The audience is shown a movie by Vladimir of the Pacific "Brahma". Arkady Nepitalital's comedy "11 children from Morshyn", a collection of short films winners and participants of the Odessa International Film Festival: "Communication" (Zhanna Ozima), "In joy, only in joy" (Marina Roshchina), "Magnet storm" (Igor Gansky) and "Kryvyanka" (Arkady Nepitaliuk). Closes the day of the premiere of the film, Tony Noyabriev, "The Hero of My Time." Family comedy "Adventures of S Nikolay" by Semen Horov. Drama "When the trees fall" directed by Marisa Nikitjuk. Closes Film Festival "Volcano" by Roman Bondarchuk. The festival's organizers featured production companies FX Film Georgia and JS Films. During the festival films will be shown in original language with English and Georgian subtitles [12].

May 22, 2018 the photo exhibition "The First Georgian Democratic Republic" was opened in the walls of the Verkhovna Rada of Ukraine to the 100th anniversary of the founding of the first Republic of Georgia and the establishment of diplomatic relations between Ukraine and Georgia. The event was held with the support of the Embassy of Georgia in Ukraine.

On May 17–21, 2018, the XIII International Festival of Poetry "Kyiv Lavra" was held in Kyiv. This year's festival was attended by poets, critics, artists, humanitarian engineers and musicians from

Georgia, Germany, Israel, Latvia, Montenegro, USA, Russia. Among them are Bahit Kenzheev (USA), Alex Tsvetkov (Israel), Nick Georgianeli (Georgia), Mikhail Yudovsky (Germany), Sergey Pryluky (Belarus), Lilia Gazizova, Vadim Zhuk (Russia) and others. On June 2, 2018, the Independence Day of Georgia was celebrated in Kyiv. The grand performance took place on the Trinity Square near the NSC "Olympic". This event was dedicated to the Independence Day of Georgia, which is celebrated on May 26. Thanks to the incendiary Georgian songs, dances and entertainment, the spectators and participants were able to plunge into the atmosphere of Georgia. At the end of the evening, the well-known national ballet of Georgia Sukhishvili was released on stage. People were fully enjoying the event - dancing, singing, drinking chacho, wine and trying Georgian dishes [2].

We have evidence of involving the local artistic community of civic activists, representatives of local self-government bodies in cooperation, as well as museums and other cultural institutions. For example, on May 18, 2019, the Xth Festival of Georgian Culture took place in Mirgorod. The festival was dedicated to two important events: the Independence Day of Georgia and the 50th anniversary of the creation of the literary-memorial museum of the great Georgian poet David Gurashishvili. Within the framework of the festival, the ceremony of the official opening of the ceremony was held at the David Guramishvili Museum, which will be attended by Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of Georgia to Ukraine Gela Dumbadze and other honorary guests. Award ceremony of the Ambassador's Cup for the best performance of Georgian dance among the choreographic teams of the Poltava region.

Participants of the festival are the ensemble of Georgian folk dance "Iberieli" (Kiev), Kolkhety ensemble (Kharkov), the "Rhône" ensemble (Dnipropetrovsk), and the legendary Georgian ensemble "Kartuli Khmebi" ("Georgian voices"). The festival is supported with the support of the All-Ukrainian NGO "George", the Directorate of Mirgorod Literary and Memorial Museum David Gurashishvili, the City Hall of Mirgorod, the young ambassador of Georgia to Ukraine, the Georgian Embassy[7] in Ukraine and the Ministry of Education, Science, Culture and Sports of Georgia [1]. Ukrainian and Georgian culture is developing dynamically, which allows to adequately present the achievements of the world community, in particular the achievement of various directions of cultural industries.

The cooperation is taking place today, so on June 2 and 3, 2019, on the Trinity Square in Kyiv, the grand festival "Independence Day of Georgia in Ukraine" took place. All Kyiv residents and guests of the capital had an opportunity to get acquainted with the culture of Georgia. Food courts of the best Ukrainian and Georgian restaurants, tasting chachi and wonderful wines, themed master classes on cooking and traditional folk crafts. A rich concert program awaits you. Colority of Georgia will reveal the incendiary numbers of bright artists. The electric electro folk band Kahaberi & Khanums, which skillfully combines national musical folklore and melody with modern dance music, as well as the charismatic vocal quartet Qartuli xmebi, will perform on stage. There are a lot of bright surprises. The main event of the holiday is a two-day performance by the Georgian Popular Dance Ensemble "Sukishvili [3]. From the first days of the founding of Sukhishvili toured around the world, striking their dances. More than 90 million viewers watched their live performances. Each year the collective gives about 300 performances. It is known that the choreographer Ilico Sukishvili was born in 1907 in Tbilisi. Danced since childhood. In 1923–1926 he studied dance skills in the studio. In 1927 he was first invited to the Opera and Ballet Theater of Tbilisi as a dancer. Already next year he became a soloist. In 1935, Ilico won first place and received the gold medal of the Queen of England at the World Festival of Folk Dance. Iliko's wife and his muse, Nino Ramishvili became a choreographer and soloist of the ballet. The couple raised the collective and popularized it all over the world, and thanks to their hard work, the name Sukhishvili became a symbol of virtuosity, skill.

Nino and Ilico have created not only a team and a new choreography but also unique music for their dances, because each of them is an amazing story, embodied on stage. The Sukhishvili Ensemble

has carried out an innovative reform in the Georgian dance, pushing itself away from the principles of modern-ballet [12]. Bilateral cultural ties that have centuries of history continue to be filled with new successful cultural projects and artistic events that are constantly discussed during meetings of representatives of the parliaments of the two countries, ministries, departments, public organizations, the result is the signing of a number of agreements in various spheres from culture to economy [10].

In 2021 official visit of the Vice Prime Minister of Georgia, Minister of Foreign Affairs of Georgia D.Zalkaliani to Ukraine - meeting with the President of Ukraine V.Zelensky; the official visit of the Prime Minister of Ukraine D. Shmyhal to Georgia. June 23 the official visit of the President of Georgia S. Zurabishvili to Ukraine. "Relations between Ukraine and Georgia, which is based on two main principles, namely centuries-old friendship between peoples and support for sovereignty and territorial integrity between the countries," Zurabishvili said. July 19 the working visit of the President of Ukraine V. Zelenskyi to Georgia to participate in the Batumi International Conference and sign the Declaration of the "Associated Trio" at the level of the Presidents of Ukraine, Georgia, and Moldova with the participation of the President of the Council of Europe Sh. Michel.

In 2022 video conference conversation between the Chairman of the Verkhovna Rada of Ukraine R. Stefanchuk and the Chairman of the Parliament of Georgia Sh. Papuashvili. April 16 – Sh. Papuashvili's visit to Ukraine and a meeting with the Chairman of the Verkhovna Rada of Ukraine R. Stefanchuk [7].

Conclusions from this study. Thus, we can speak about the peculiarities of the perceptions of the cultures of the Ukrainian and Georgian peoples. Because Georgia and Ukraine have more than two centuries of close bilateral relations. We follow communication, interaction, interconnection between generations, immigration of Ukrainians to Georgia, and so on. Communication in various spheres is intensified by an interest in creating a mutually beneficial partnership. The key to a strong friendly relationship between countries is shared values, goals and trust.

Today, in the conditions of new technogenic realities, which are threatening human catastrophes, the role of the Caucasus region in the process of convergence of East and West is relevant. Spiritual communication of peoples - an important prerequisite for strengthening international relations, improving their relationships. But the quality of communication of nations is characterized by the degree of interaction of people with different levels of national consciousness and national sensitivity, speaking in different languages, apparently, therefore, and there is a need in the language of interethnic communication, differing among themselves national customs and traditions, the nature of family and domestic life, ethics, etc.

Georgia is still a partner for Ukraine, and this is confirmed by the cooperation in the artistic and educational spheres, communications in international, European and regional organizations.

Література

1. 18 травня в Україні відбудеться X-й фестиваль Грузинської культури. URL: http://iberieli.org/137-18-travnya-v-ukrayin-vdbudetsya-h-y-festival-gruzinskoyi-kulturi.html (дата звернення: 14.09.2022).

2. День незалежності Грузії в Україні 2018. URL: http://sgu.org.ua/день-незалежності-грузії-в-україні-2018/#more-557 (дата звернення: 14.09.2022).

3. День Незалежності Грузії в Україні. URL: https://www.facebook.com/DiasporaKiev/ (дата звернення: 14.09.2022).

4. На перехресті древніх культур Євразії: археологія Тбілісі з найдавніших часів до християнської епохи. URL: http://namu.kiev.ua/ua/press-centre/news/view.html?nid=586 (дата звернення: 14.09.2022).

5. Панфілов О. Україна і Грузія – чому разом? URL: http://sgu.org.ua/україна-і-грузія-чому-разом/#more-638 (дата звернення: 14.09.2022).

6. Перемога. До Львова приїде британська співачка Кеті Мелуа. URL: http://tvoemisto.tv/news/peremoga_lvivskyy_hor_pryveze_do_lvova_brytansku_spivachku_keti_melua_85365.html (дата звернення: 14.09.2022).

7. Посольство Грузії в Україні. URL: http://ukraine.mfa.gov.ge/default.aspx?sec_id=602&lang=6 (дата звернення: 14.09.2022).

8. Рікер П. Сам як інший / Поль Рікер ; пер. з фр. В. Андрушка та О. Сирцової. Київ : Дух і літера, 2002. 458 с.

9. Співпраця між Україною та Грузією. URL: http://sgu.org.ua/співпраця-між-україною-та-грузією/#more-585 (дата звернення: 14.09.2022).

10. Сьогодні Грузія відзначає День незалежності. URL: https://zik.ua/news/2017/05/26/sogodni_gruziya_vidznachaie_den_nezalezhnosti_1103347 (дата звернення: 14.09.2022).

11. Танець кидає виклик законам гравітації. URL: https://sukhishvili.net/uk/about-us/ (дата звернення: 14.09.2022).

12. У Грузії стартував фестиваль українського кіно «Україна в фокусі». URL: https://detector.media/infospace/article/166952/2019-05-02-u-gruzii-startuvav-festival-ukrainskogo-kino-ukraina-v-fokusi/ (дата звернення: 14.09.2022).

13. Ярмош О. В. Розробка дорожньої карти інноваційного проекту як інструмент стратегічного менеджменту. *Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки*. 2014. № 6(1). С. 149–152. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vchnu_ekon 20146%281%29309 (дата звернення: 14.09.2022).

Шумілова Вікторія Віталіївна,
доцент, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужена артистка України,
Сірік Даніїл Русланович,
магістр хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

РОЗВІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕМАТИКИ НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ РЕГІОНАЛЬНИХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ: ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД

Доба незалежності України, що увійшла в історію нашої країни від 1991 року, сприяла створенню набагато зручніших умов для розвитку національної тематики на вітчизняній балетній сцені. Сучасні балетмейстери продовжували працювати в руслі створення нових хореографічних партитур та оновлення вже відомих балетних вистав.

Так, цікаву версію спектаклю К. Данькевича «Лілея» представили 2002 року на сцені (відреставрованого до Дня незалежності) Одеського ДАТОБ

балетмейстери В. Трощенко та І. Балашов. На противагу оригінальній версії лібрето В. Чаговця про любов дівчини-кріпачки Лілеї та парубка Степана постановники розробили власне трактування сценічних подій (два акти, шість картин з прологом). Насамперед вони ввели у спектакль автора поетичного твору Т. Шевченка й розкрили в змісті вистави окремі епізоди з його особистої біографії, поєднані з долями односельців – Лілеї і Степана. Розвиток подій вплинув на назву спектаклю – «Лілея, або Вернісаж Т. Г. Шевченка» (вернісаж життєво складних для художника подій), а також на тематику – протиріччя між особистістю митця та дійсністю, що його оточує. «Балет не претендує на історичний показ подій, – пояснювали постановники головну ідею вистави, – а навпаки, дає можливість глядачеві співпереживати тому, що відбувається, і брати участь у подіях, що їх нам пропонує художник Тарас Шевченко через створені ним образи Лілеї та Степана» [2]. За висновками О. Щербакової, музика в спектаклі була збережена в повному обсязі, без купюр; привернули увагу критиків добре оркестровані українські пісні «Ой, не світи, місяченьку» та «Тихо, тихо Дунай воду несе» [5, 91].

2006 року на сцені Львівського НАТОБ імені С. Крушельницької балетмейстер С. Наєнко презентував оригінальний танцювальний твір «Повернення Батерфляй» на музику композитора М. Скорика. В центрі уваги вистави постала творча й особиста доля прославленої української оперної діви С. Крушельницької.

Створення балету було не випадковим: справа в тому, що знаменита співачка була родичкою композитора (його бабця була рідною сестрою Крушельницької). Лібрето для балету підготувала вітчизняна письменниця В. Врублевська (автор біографічного роману «Соломія Крушельницька»). За його змістом вистава мала дві сюжетні лінії: епізод із життя співачки, коли вона сприяла відновленню начебто «провальної» опери «Мадам Батерфляй», та відносини артистки з її сестрою Ганною (Нюсею). Розробляючи композиційне рішення балету, С. Наєнко вивів на перший план складні психологічні колізії, що поєднували головних героїв балетної драми. Провідні партії у виставі виконали: А. Ісупова, Х. Ткач, А. Якіменко (Соломія Крушельницька), А. Михаліха, Є. Свєтліца (Джакомо Пуччіні), Н. Пельо, В. Ткач (Нуся), С. Качура (Леонардо) та інші артисти.

В Одеському НАТОБ 2014 року, через тридцять років після прем'єри «Вія» В. Губаренка в хореографічній редакції В. Смирнова-Голованова, спектакль відновив головний диригент театру О. Самоїле в хореографії Г. Ковтуна. Варто підкреслити, що в новій редакції опери-балету завдяки підсиленню танцювальної складової драматургійні акценти були зміщені на користь танцю. Цікавим режисерським кроком стало рішення балетмейстера-постановника зробити головним героєм вистави власне самого М. Гоголя, який всередині спектаклю утворив містичний танцювальний дует з іншим фантастичним персонажем – Панночкою. Крім оригінальної, винахідливої хореографічної лексики, яку Г. Ковтун розробив для танцівників, складні пластичні завдання були покладені на солістів та учасників хору, які мали рухатися відповідно до танцювального

рівня кордебалету. Оригінальною драматургійною знахідкою стало введення до концепції вистави прологу, продовж якого з розгорнутої могили підіймався письменник і власноруч «творив свою страшну казку». Створені його фантазією образи в подальших картинах починали жити власним життям, сперечатися між собою і навіть чинити опір авторові; йому доводилося «коригувати» їхні дії особистою присутністю впродовж усієї дії [3].

Театральний критик А. Матусевич писала про гоголівського оперно-балетного «Вія»: «На перший погляд, вистава позбавлена справжньої психологічної глибини і більше розрахована на видовищність... Немає в ній особливої соціальної або психологічної проблематики, все засновано на зовнішніх ефектах, на бентежній таємничості і містиці. Однак є в ній і своя поліфонія, і своя складносурядність, яка сміливо поєднує фантастику з українським колоритом, побутове, жанрове, народне із загадковим, таємничим, надприродним... Завдання постановника – відчути цю поліфонію і зуміти її висловити. Схоже, що Ковтуну це вдалося: контрастність сцен, їх яскравість, динамізм, виразність, масштабність і розмах (у масових сценах одночасно на підмостках знаходилося понад 120 акторів) – все це було втілено на належному високому рівні» [3].

2018 року в межах мистецького проєкту «Український прорив» на сцені Львівського НАТОБ імені С. Крушельницької відбулася прем'єра фолькопери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», де розгорнуті танцювальні сцени в другій дії поставив балетмейстер С. Наєнко (сценограф – Є. Лисик). За змістом оновленого лібрето (прем'єра вистави відбулася 1978 р. в Києві) твір відображав гуманітарну катастрофу, що сталася на теренах українських земель від епохи козаччини й до нашого сьогодення. Як слушно зазначив В. Вовкун, постановники, «зважаючи на соціально-політичні та культурні процеси, надали виставі «нового дихання», що втілила в собі постфольклор, музично-сценічні технології, естетику авангарду та сучасну хореографію» [1, 46]. За аналізом мистецтвознавця Ю. Чекана, «Цвіт папороті» не мав лінійного сюжету, а являв собою своєрідну художню мозаїку, що складалася з епізодів життя, вірувань, обрядів та звичаїв українців [4]. Варто також зазначити, що постановка Львівського НАТОБ імені С. Крушельницької, зокрема її хореографічна частина, суттєво відрізнялися від оригінального сюжету, представленого 1978 року. Для актуалізації сьогодення Є. Станкович на прохання постановчого колективу адаптував власну музику до оновленої режисерської версії вистави.

Отже, від 1991 року й до сьогодні українські балетмейстери продовжують розвивати національну тематику в балеті в руслі створення нових музичних партитур («Повернення Батерфляй») та оновлення вже відомих балетних вистав («Лілея», «Вій», «Коли цвіте папороть»). Серед балетмейстерів, причетних до створення національної балетної класики, насамперед варто назвати: В. Трощенка, І. Балашова, Г. Ковтуна (Одеса), С. Наєнка (Львів). Підґрунтям для їхніх сценічних пошуків стали твори відомих українських композиторів (В. Губаренка, К. Данькевича, М. Скорика, Є. Станковича), письменників і драматургів (В. Врублевської, М. Гоголя, Т. Шевченка).

Література

1. Вовкун В. Фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича: історія та режисерські рефлексії. *Культура і сучасність*. *Мистецтвознавство*. 2019. № 2. С. 44–48.
2. «Лилея или Вернисаж Т. Г. Шевченко». *Rock-shop*. [11 годовщине Независимости Украины посвящается]. URL: http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html (дата звернення: 04.09.2022).
3. Матусевич А. Гоголь выскочил из могилы: опера-балет «Вий» в Одесском театре. *Независимая газета*. 2014. 20 октября. URL: http://www.ng.ru/culture/2014-10-20/100_ odessa.html (дата звернення: 03.09.2022).
4. Чекан Ю. П'ять поглядів на «Цвіт папороті». *Moderato.in.ua.* 2018. 8 січня. URL: https://moderato.in.ua/events/p-yat-poglyadiv-na-tsvit-paporoti.html (дата звернення: 03.09.2022).
5. Щербакова О. «Нев'януча квітка» українського балету («Лілея»): Шевченкові смисли образів і сценічна доля вистав. *Українознавчий альманах.* 2013. Вип. 12. С. 89–92.

Климчук Ірина Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії,
голова Наукового товариства студентів,
аспірантів, докторантів і молодих вчених
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ ВЕРХОВИНЦЯ

Відомий український композитор, актор, диригент, хореограф, фольклорист і педагог Василь Миколайович Верховинець (Костів) народився в невеликому селі Старий Мізунь, що на Прикарпатті, в далекому 1880 році. Саме як хореограф він зумів піднести український народний танець на технічно високий художній рівень, що до цього не вдавалося зробити нікому.

Свою педагогічну діяльність Василь Верховинець розпочав, навчаючись у Самбірській вчительській семінарії. Здобувши спеціальність педагога, подався вчителювати в села Калуського повіту. Він одразу полюбився дітям за своє велике серце та самовіддачу, із якою працював.

Справжня подія в житті Василя Верховинця сталася у 1906 році, коли він познайомився з корифеєм театру – Миколою Садовським. Той одразу помітив талановитого молодого хлопчину та забрав до себе в трупу. Василь Миколайович ще з дитинства опанував музичну грамоту, адже вирос у творчій родині: мама співала йому пісні, зокрема коломийки, батько диригував у сільському хорі при церкві. Навички, які Василь Верховинець розвинув у родині, одразу були помітними, тому Микола Садовський, не вагаючись, перевів молодого виконавця з посади художника сценічних образів до хорової групи.

Працюючи в театрі, В. Верховинець прагнув самовдосконалюватися. Він вступив до драматичної школи Миколи Лисенка, де занурився у вивчення хореографічного мистецтва. Із 1910 року Василь Верховинець створював блискучі танцювальні постановки опер «Енеїда» Миколи Лисенка, «Украдене щастя» Івана Франка, «Маруся Богуславка» Пантелеймона Куліша. Глядачі були в захваті від хореографії Василя Миколайовича.

1923 року В. Верховинець почав викладати хореографію в музично-драматичній школі Миколи Лисенка. Згодом очолив кафедру мистецтвознавства при Полтавському інституті. Активно набуваючи педагогічний досвід, Василь Миколайович випустив свій перший посібник з вивчення українського народного танцю – «Теорія українського народного танцю» [2]. Для своєї праці В. Верховинець не тільки зібрав надзвичайно цінний матеріал, але й науково обґрунтував його, показав характерні танцювальні рухи, що є основою української народної хореографії. Цікаво відзначити, що В. Верховинець першим серед наших фольклористів дав назву майже всім танцювальним рухам, відповідно до їхнього характеру та внутрішнього змісту; розробив і запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, що полягає в словесному описі рухів і їхніх комбінацій, ілюстрованих рисунками та схемами. Його метод здобув широке визнання в хореографів і науковців. Автор розглядав танець у тісному взаємозв'язку з піснею і викладав свої погляди та їхнє місце в житті українського народу. Він поділив танці на дві головні групи: під пісню і під музику, виокремивши ще одну групу танців, що починаються під пісню, а далі супроводжуються імпровізацією музиканта. У книзі особливо підкреслено значення ансамблю співака або музиканта, з одного боку, і танцюриста – з другого. Це підтверджено всією практичною діяльністю В. Верховинця як хормейстера та диригента. Митець вважав, що тільки за умови ідеально налагодженого ансамблю можна повністю розкрити творче обличчя як кожного соліста, так і всього колективу [6, 14].

Маючи ще з юності практичний досвід викладання дітям, Василь Миколайович видав дитячу книгу «Весняночка», у якій зібрані дитячі ігри з піснями, а також викладена докладна педагогічна методологія роботи з малечею. Згодом, аналізуючи життєвий шлях митця, збірку визнають особливою. Вона ніби та колиска, де зростали його ідеї в галузі педагогіки, хореографії, композиції й інсценізації пісні. Отже, тенденція до інсценізації пісень, а також до створення хореографічних композицій на основі народнопісенного матеріалу була властива творчості митця. Вона зародилася ще на початку його творчої діяльності, лейтмотивом пройшла через усе життя хореографа.

Весь свій педагогічний досвід Василь Миколайович Верховинець затвердив створенням 1930 року Жіночого хорового театралізованого ансамблю («Жінхоранс»). У цьому колективі відбувалося надзвичайне поєднання музики, співу, хореографії, що гармонійно перепліталося в задумі митця. Без перебільшення «Жінхоранс» став прикладом для наслідування всіх митців того часу. Максим Рильського називав хореографа «чародієм танцю», говорячи про безмежну палітру рухів, які Василь Верховинець майстерно складав в єдину картину. Павло Вірський писав: «В традиціях колективу «Жінхоранс» виховуються

артисти і Державного заслуженого ансамблю танцю Української РСР». Василь Авраменко пишався знайомством з генієм, адже, взявши в нього всього три уроки танцю, активно прославляв національне хореографічне мистецтво на Заході України, а згодом і за межами нашої держави [5, 25].

Варто зазначити, що талант геніального хореографа був відзначений не лише в Україні, а й за її межами. 1935 року Василя Верховинця запросили зробити постановку номера для виступу на Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні. Василь Миколайович створив «Триколінний гопак» [4, 61]. Учасниця колективу М. Сівкович згадує: «Успіх нашої групи перевершив усі сподівання ... під час виступу українців публіка буквально шаленіла. Ще до закінчення триколінного гопака зал гримів від аплодисментів, коли ж на сцені починались трюки – «вертушки», «розніжки», «вовчки», «піруети» і стрибки, в «Альберт-холлі» творилося щось неймовірне. Англійська публіка поводила себе далеко не традиційно: люди кричали, тупали ногами, стукотіли парасольками, бурхливо реагуючи на кожен трюк» [3, 21]. За цю постановку українці отримали першу премію та схвальні відгуки від західної преси.

Побачивши у творчості Василя Миколайовича Верховинця загрозу панівному режиму через популяризацію українського мистецтва та знаючи про його незламний характер, сталінська машина репресій дібралась і до талановитого митця. У квітні 1938 року його стратили [1]. Як і 100 років тому, російська влада намагалася викорінити все українське, так і сьогодні наша країна зіштовхнулася з тією самою бідою: ворог діє ще масштабніше, намагаючись знищити Україну загалом.

За своє життя Василь Верховинець випустив десятки збірок з пісенним матеріалом, а також доробки, у яких зібраний матеріал для хорового виконання, проте найвизначнішими й донині лишаються підручники «Теорія українського народного танцю» та «Весняночка». Актуальність цих робіт відзначають самі здобувачі, використовуючи досвід великого майстра в умовах сьогодення.

Література

1. Архів Служби безпеки України (АСБ України). Спр. 47130-ФП. Арк. 1–162.

2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доповн. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.

3. Верховинець Я., Сівкович М. Як виник і був заборонений «Лондонський гопак». *Народна творчість та етнографія*. 1993. № 4. С. 17–22.

4. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дис. …канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 198 с.

5. Климчук І. С. Василь Авраменко − «батько українського танцю»: розвиток, збереження та популяризація українського танцю у світі. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03 червня 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 24−27.

6. Колосок О. П. Майстри народно-сценічного танцю : біографічний довідник / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.

Brahina Tetiana,
candidate of Philosophical science
associate professor of the Department of Folk Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
Brahin Yuri,
candidate of Culturology
associate professor of the Department of UNESCO
Kharkiv State Biotechnological University

THE COMBINATION OF DIVERSE ARTISTIC APPROACHES IN OUEVRE OF S. LIFAR

Serge Lifar was a French ballet dancer and choreographer of Ukrainian origin, famous as one of the greatest male ballet dancers of the 20th century. Not only a dancer, Lifar was also a choreographer, director, writer, theoretician about dance, and collector. As ballet master of the Paris Opera from 1930 to 1944, and from 1947 to 1958, he devoted himself to the restoration of the technical level of the Paris Opera Ballet, returning it to its place as one of the best companies in the world.

Although Lifar did not respect the Aristotelian rule of the three Unities (in his eyes the essential things were the ballet's unity of style and unity of action), he nonetheless paid particular attention to librettos. As he sought to refine his art and come up with new creative and artistic ideas, Lifar chose ballet librettos which would allow him to express his own quest as an artist: the quest for Beauty and the Absolute. Like the Greeks, Lifar considered the theatrical arts – and ballet in particular – to have a moral and ethical dimension, as well as an individual and collective cathartic function. In «Boléro», «Istar», «Joan de Zarissa» and «L'Amour Sorcier» the creator-composer chose characters he could himself identify with, and he invited the audience to share in the characters' heroic quests through their representation in performance [2, c. 26].

In relating ballet to tragedy, Lifar took up the Wagnerian quest for Total Art, something Jacques Rouché had been wanting to introduce into the Paris Opera since 1914, and which had in fact prompted him to select Lifar as choreographer and ballet master in 1930. From 1939 to 1944, Lifar attained his creative maturity and forged new links betweenthe arts.

In working with composers, Lifar tried to achieve harmony between music and dance. Unlike «Icare», for which the entire choreography was designed before Arthur Honegger was asked to provide the music, «Le Chevalier et la Damoiselle» was a collaboration, in which Philippe Gaubert's music was sometimes composed and then given to Lifar, and Lifar's choreography was sometimes prepared and then given to the composer. In «La Princesse au jardin», he created motifs in the choreography corresponding to Gabriel Grovlez's musical motifs. In «L'Amour Sorcier» and «Le Jour», Lifar had the principal characters «dubbed» by singers to help the audience

better understand the action and to highlight the dramatic art of his ballets, on the model of classical tragedy [1, c. 98].

Having completed his work with the musicians, Lifar would turn his attention to the set designers, encouraging them to think of the sets not as an end in themselves, but rather as something that should spring naturally from the drama of the ballet. For Lifar, the set designer should take his cue from the dance; the creator choreographer should not have to take his inspiration from the set, and he insisted that the following two criteria be respected in set design. The first of these was that the fixed background set should establish the general emotional tone of the drama, with nuances introduced in the lighting. In «Joan de Zarissa», Yves Bayer designed a massive, heavy set redolent of tragic sentiment, with lighting that underscored the subtly threatening atmosphere. His set creates an effect of immensity of scale perfectly suited to the ballet's overall tone, and, through the disproportionate size of certain features, even strikes a supernatural note to underline the tragic aspect of this ballet. The second criterion was that the background set should focus the audience's attention on the dancers, who provide the dynamic foreground. Set designers had to ensure that costumes harmonized with the colours of their background sets. [3, c. 266].

For «Le Chevalier et la Demoiselle», the set designer Cassandre used colour to reflect the tone of the ballet. The costumes and gloves of the squires ring the changes on three dominant colours (red, blue and yellow), while the Knight is dressed in black and the Princess in white. The aim was to direct the audience's attention to the ballet's main object, which, for Lifar, was the dancing. To this end, the set designer had to liaise with the creator-choreographer and the dancers in order to design practical and aesthetically suitable costumes for them which would not impede their movements and which harmonized at all times with the unfolding drama in the choreography. For instance, in act I, scene II and act II, scene X of «Le Chevalier et la Demoiselle», Lifar had to find some way of enabling the danseuse étoile, dressed as the Princess in a heavy drape, to change into a doe and execute a graceful pas de deux with the Knight Errant with whom she falls in love, and then a second dance once her Knight has won the tournament. History made a place for Lifar as a serious contributor to 20th-century ballet – one who did things his way. NYT awarded S. Lifar a title of unforgettable star.

References

1. Joseph, Charles M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention. London: Yale University Press. 2002. 129 p.

2. Lifar, Serge. Striking a Balance: Dancers Talk about Dancing. Ed. by Barbara Newman. Boston: Houghton Mifflin Company: 1982. P. 23–27.

3. Schouvaloff, Alexander. The Art of Ballets Russes. The Serge Lifar collection of Theatre Designs, Costumes and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. New Haven; London: Yale UniversityPress, 1997. 359 p.

Дячук Валентина Павлівна,
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НОВІ ПАРАДИГМИ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

У суспільстві, у будь-якому його явищі, а виходить, і в культурі, ми можемо спостерігати події, що розвиваються, у яких спостерігаються переходи від нижчого до вищого, від однієї якості до іншої або залишаються в одній якості, тобто ті, що не розвиваються, не змінні. У періоди великих випробувань, зокрема випробувань пандеміями, війною, ми можемо фіксувати глибинні зрушення етнічних пластів культури. Бо кожен індивід шукає підсилення власного духу в боротьбі з обставинами. Особливу увагу дослідників викликають явища, що розвиваються. Культуру розглядають як діалог, тобто форму спілкування її суб'єктів. Зокрема як систему створення, зберігання, використання та передачі інформації, це система знаків, загальновживаних суспільством. У культурі зашифровано соціальну інформацію, тобто вкладені людством зміст та значення. Культура – інформаційна основа суспільства, соціальна інформація, яка накопичується в суспільстві за допомогою знакових систем.

За словами Герта Хофстеда, культура – колективне програмування думок, які вирізняють одну категорію людей від іншої.

Представники гуманістичного й екзистенціально-феноменологічного підходів у творчості вбачали передусім процес створення, відкриття нового, розглядали творчість як глибинну потребу людини в самореалізації (К. Роджерс, А. Маслоу, Р. Мей). Р. Мей, не погоджуючись з теоретичними поглядами З. Фрейда на творчість як сублімацію, підтримував підхід К.Г. Юнга, розглядаючи процес творчості як прояв «колективного несвідомого». Природу творчості вчений розумів як екзистенціальну зустріч художника або вченого зі світом, причому світ являє собою сукупність сутнісних взаємозв'язків, у яких проживає творча людина, причому в цій зустрічі зникає дихотомія суб'єкта й об'єкта.

У сучасному світі кожна країна, формуючи власний бренд, шукає спільні фактори, погляди на систему цінностей. Якщо цінності збігаються, діалог вибудовується на взаємокорисних засадах.

До прикладу, у 20-ті роки минулого століття королева Нідерландів написала листа диригентові й політику Олександрові Кошицю під час його концертного турне в Нідерландах (25.01.1920) такого змісту, що справжній і єдиний для народів засіб пізнати одне одного й полюбити – це надіслати з однієї країни до іншої найкращих представників мистецтва. До України королеві було цілком байдуже, але тепер вона буде битися за неї. Коли б в українській державі всі

справи йшли в такій гармонії, як їхнє мистецтво, тоді б, на думку королеви, це була перша держава у світі.

Культура – це певна сукупність соціально набутих, тих, що передаються з покоління в покоління значущих ідей, цінностей, звичаїв, вірувань, традицій, норм і правил поведінки, за допомогою яких люди організовують свою життєдіяльність.

Поняття «культура» вживають і для характеристики певних історичних епох, конкретних товариств, націй, а також специфічних сфер діяльності або життя. Суб'єкт культури – людина. Вона творить, зберігає і поширює створені культурні цінності.

Мистецтво ми розглядаємо як одну із форм суспільної свідомості, специфічний рід практично-духовного освоєння світу, особливий спосіб визнання і відображення дійсності. У цьому плані до мистецтва відносять групу різновидів людської діяльності: живопис, музику, театр, художню літературу (яку іноді виділяють особливо), що об'єднуються тому, що вони є специфічними художньо-образними формами відтворення дійсності. Мистецтво – процес або підсумок виразу внутрішнього світу в художньому образі, творче поєднання елементів у такий спосіб, що відображає почуття або емоції. Зростання міжкультурної взаємодії, активний взаємний обмін матеріальними й духовними цінностями, формування глобальної культури при одночасному посиленні значущості національних культур підводить людство до діалогу культур.

Діалог культур – взаємодія, вплив, проникнення або відштовхування різних історичних або сучасних культур як форми їх конфесійного або політичного співіснування. Основний і важливий результат такого діалогу – це формування і зміцнення таких цінностей, як толерантність, повага, взаємодопомога, милосердя. Для існування та розвитку будь-якій культурі, як і людині, необхідні спілкування, діалог, взаємодія. Ідея діалогу культур передбачає відкритість культур одна одній. Але це можливо при виконанні таких умов: рівність усіх культур, визнання права кожної культури на відмінності від інших, повага до чужої культури.

У вересні 2022 року ми фіксуємо більше 200 днів, як в Україні триває повномасштабна війна з росією, що розпочалась 2014 року із захоплення українських територій на Сході та в Криму. Цю війну справедливо називають світоглядною. Діалог встановити неможливо, коли завданням політичного керівництва країни-агресора є фізичне знищення носіїв української культури. Різні періоди розвитку суспільства мали свою культурно-мистецьку еліту, що наповнювала культурними змістами суспільний інформаційний простір, досліджуючи, аналізуючи та прогнозуючи розвиток взаємовідносин, а з огляду на сьогодення, захищаючи від гібридного поневолення.

На сьогодні існують різні концептуальні підходи до змістовної демаркації еліти. Згідно з В. Парето, елітою є люди, які володіють найвищим індексом у

сфері діяльності. Г. Моска визначав еліту найбільш активною групою у сфері суспільно-політичної діяльності, зорієнтовану на владу, організовану верству, меншість суспільства, правлячий клас. Х. Ортега-і-Гассет елітою називав людей, яким притаманний найвищий рівень відповідальності і які володіють потрібними інтелектуальними та моральними якостями. А. Тойнбі уподібнював еліту творчій меншості суспільства на противагу нетворчій більшості [2].

Аналізуючи російський сегмент еліт, які висловлюють підтримку дій путінського клану, то виникає думка, на яких моральних авторитетах і на якому культурному спадку вони сформували у власного соціуму неофашистський світогляд?

Як форма розмови діалог передбачає певну спільність простору й часу, співпереживання з метою зрозуміти співрозмовника, знайти з ним спільну мову. Якщо діалог не складається, то це говорить про «діалог глухих», тобто про його відсутність. Діалог – це показник загальної культури суспільства. Здатність однієї культури засвоювати досягнення іншої – одне із джерел її життєдіяльності.

При діалозі двох культур вони не зливаються і не змішуються, а залишаються цілісними; але при цьому взаємно збагачуються, доповнюються, зберігаючи водночас власні унікальні риси, самобутність і самостійність.

Культурне розмаїття - важлива умова для самопізнання людини: що більше вона буде дізнаватися про культуру, то більше країн відвідає; що більше мов вивчить, то краще зрозуміє себе й тим самим збагатить власний духовний світ. Щоб вступити в гідний діалог з представниками різних культур, необхідно знати, розуміти й поважати ці культури. Сучасна культура, яка знаходиться в стані пошуку загальних цінностей, має подвійний характер. З одного боку, є уявлення про безліч рівноправних культур, їх унікальність та неповторність, з іншого – культури взаємодіють, без чого не можливе існування людства. Тобто в розумінні нової парадигми культурного діалогу це вимушена побудова нової культурної взаємодії, бо сьогодні гостро, як ніколи, стоїть питання існування людства. Пошук міжкультурної взаємодії, активний взаємний обмін матеріальними й духовними цінностями, формування глобальної культури при одночасному посиленні значущості національних культур підводить людство до діалогу культур.

Література

1. Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. / за ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. Київ : Центр навч. літератури, 2004. 368 с.

2. Дячук В. П. Іміджологія. Соціокультурний вимір : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2017, 307 с.

3. Еліта: витоки, сутність, перспектива / В. Г. Кремень, В. В. Ільїн, С. В. Пролєєв та ін. ; за ред. В. Г. Кременя. Київ : Знання України, 2011. 527 с.

Єрьоменко Андрій Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хореографії
та музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНИХ АКАДЕМІЧНИХ БАЯННИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ

У вітчизняній музичній та педагогічній науці «школа» визначають як «художньо-стилістичний напрям, який ґрунтується на визначених творчих принципах та представлений групою прихильників або учнів, які зберігають та продовжують певні традиції у своїй творчій діяльності» [1].

Академічне музичне мистецтво – це універсальний напрям у художній творчості. Поняття «академізм» трактують як сформований напрям мистецтва XIX століття, що базується на дотриманні загальновизнаних норм та принципів і включає в себе використання спадщини античності та епохи Відродження.

Академічне баянне мистецтво почало розвиватися лише з другої половини XX століття, на відміну від інших академічних виконавських шкіл (фортепіанної, скрипкової та ін.) [2, 309].

В період з 20-х років XX століття починається заснування перших класів гри на народних інструментах. Одним із перших осередків навчання гри на баяні стає Київ.

Київську баянно-академічну школу можна назвати центром українського академічного виконавства, у якому поєдналися елементи народних традицій та світової музичної культури. Велика заслуга в становленні київської баянної школи належить плідній діяльності М. Геліса. Саме М. Геліс був основоположником використання теоретичних і практичних принципів професійного виконавства таких митців, як: Л. Баренбойм, Г. Єсипова, Г. Коган, Д. Клебанов, К. Мартинсен, Г. Нейгауз, С. Прокоф'єв, К. Станіславський [3].

Харківська академічна баянна школа була заснована приблизно в той самий час, як і київська, але мала більш стрімкий розвиток. Перший клас баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії відкрив 1951 року професор Л. Горенко (випускник класу М. Геліса). Відкриття класу баяна в Харківській консерваторії стало найвищим ступенем професійної освіти баяністів (виконавців та педагогів) та поштовхом для швидкого розвитку баянного виконавства на Харківщині.

Ще одним визначним осередком розвитку баянної освіти була Одеса. Становленню виконавської школи гри на баяні на півдні Україні посприяло існування різних баянних колективів у цьому регіоні, з появою яких виникла необхідність у створенні осередків професійної музичної освіти виконавців. 1927 року при Миколаївському музичному училищі відкрився відділ народних інструментів. Пізніше, з 1932 року, почав своє існування відділ народних

інструментів в Одеській робітничій консерваторії, а 1945 року було засновано відділ народних інструментів в Одеському музичному училищі. Одними з перших викладачів по класу баяна в цьому регіоні були: І. Епштейн, Л. Перельман, Г. Нарядков [4, 223].

На Львівщині академічне баянне виконавство було засноване дещо пізніше. Перші класи гри на баяні у Львові з'явилися 1946 року у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка та в музичному училищі. Першим викладачем баяна був Г. Казаков (випускник М. Геліса).

Львівську регіональну школу академічного баянного мистецтва започаткували М. Оберюхтін і його послідовники: А. Онуфрієнко та Е. Мантуєв. Діяльність цих музикантів заклала основу науково-педагогічних принципів та сприяла створенню передумов для збільшення осередків навчання академічному баянному виконавству на Львівщині.

Становлення та академізація української баянної школи відбувалися внаслідок виникнення регіональних осередків навчання гри на народних інструментах. Становлення українських академічних баянних шкіл тривало досить тривалий період.

Важливо зазначити, що розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні відбувався на єдиній методологічній основі, яку розробив видатний викладач, професор М. М. Геліс, що сприяло потужному впливу на регіональні виконавські школи народно-інструментального мистецтва. Вагомі здобутки науково-теоретичного обґрунтування та численні виступи найкращих виконавців і колективів різних форм у всьому світі є свідченням того, що українська академічна школа гри на народних інструментах посідає гідне місце в контексті українського академічного мистецтва [3, 310].

Література

1. Гуральник Н. П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання : навч.-метод. посіб. Київ : вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 309 с.

2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010.

3. Остапчук Н. М. Мистецька постать В. В. Бесфамільнова в контексті формування академічної баянно-акордеонної школи в Україні. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 309–312.

4. Охманюк В. Ф. Становлення Київської академічної баянної школи в 50–80-ті роки XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 331–335.

5. Шеремет В. В. Діяльність всеукраїнського оркестру робочих металістів м. Миколаєва як явище культури 20–80-х рр. XX століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 220–228.

Гагалюк Любов Миколаївна,
директор, вчитель-методист
Комунальної установи «Гімназія с. Дзвиняч»
Заліщицької міської ради Тернопільської області

ЦІННІСТЬ ДИТЯЧОГО «Я» В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Змінюється час, люди, які населяють планету, та незмінними залишаються певні людські цінності: добро, чесність, справедливість, любов до ближнього, довкілля тощо. Для того щоб людство було добрішим, толерантнішим, необхідно такі якості виховувати ще змалку. Неможливо навчити чи виховати нове покоління за один або два роки. Має пройти багато часу, щоб педагоги могли побачити результати своєї праці. Люди здавна переймалися таємницями становлення особистості, дивом зростання паростків «Я» під нестерпною спекою впливів, моделей, чітко визначених шляхів виховання та способів становлення.

Сферою активного формування світогляду, моральності й емоційної чуйності людини є мистецтво. Мистецтво, за Аристотелем, – це втілення єдності пізнавально-емоційного і виховного. Саме гармонійне співвідношення пізнавального з виховним в мистецтві і є чинником, що зумовлює самопізнання людиною сенсу свого буття, що є необхідною умовою всебічного її розвитку. Мистецтво втілює в собі надзвичайно потужну здатність розвивати людину.

У 50-х роках ще не відомий світові як визначний педагог наш співвітчизник В. О. Сухомлинський, відповідаючи тим, хто суспільний прогрес вбачав лише в освоєнні космосу, успіхах електроніки та кібернетики, у «Листах до сина» пророче вказав: «Якщо не поліпшиться виховання, ми наплачемося з математикою, електронікою і космосом... Найголовніший засіб самовиховання душі – краса. Краса в широкому розумінні – і мистецтво, і музика, і сердечні відносини з людьми».

Сьогодні на школу, а особливо на сільську, покладена велика відповідальність: формування і розвиток високоінтелектуальної, свідомої особистості з громадською позицією, готової до конкурентного вибору свого місця в житті.

«Освіта сьогодні, – як зазначає В. Кремень, – має сформувати нову людину – компетентну, освічену, вихована, патріота-фахівця» [1, 448].

Значущими стають ті складові, що розвивають індивідуальність учня, створюють всі необхідні умови для його саморозвитку, самовираження. Характерною ознакою сучасної освіти є поєднання традицій, досвіду з інноваціями.

Комунальна установа «Гімназія с. Дзвиняч» Заліщицької міської ради Тернопільської області – сільська школа, своєрідний оберіг, добрий дім і теплий вогник для дітей і дорослих – має свої традиції.

Обдарована людина може дати державі, людству загалом значно більше, ніж людина з посередніми здібностями. Тому важливо виявити обдарованих дітей на ранньому етапі їхнього розвитку, забезпечити їм можливості для повноцінного навчання, виховання та самовдосконалення.

Імідж, обличчя закладу освіти творить педагогічний колектив. Це творча співдружність однодумців, у якій кожен робить свій індивідуальний внесок у колективну творчість, кожен збагачується духовно завдяки творчості колективу й водночас духовно збагачує своїх товаришів, намагається робити все, щоб життя вихованців було цікавим, змістовним, щоб розвинути їхні таланти й вони могли реалізувати себе, знайти своє місце в житті. Це колектив творчих, талановитих людей, яких об'єднує бажання допомогти кожній нашій дитині розкрити свій творчий потенціал.

Процес становлення професіоналізму не має своєї межі. «Учительська професія, – наголошував В. О. Сухомлинський, – це людинознавство, поетичне проникнення в складний духовний світ людини, що ніколи не припиняється» [2, 63].

Наш заклад освіти став великою виховною силою, тому що педагогічний колектив зберіг духовні цінності, закладені від самих витоків існування, у переконаннях, поглядах, традиціях, в особистій неповторності кожного педагога, в живих відносинах між педагогами та вихованцями, у відносинах між дітьми.

При визначенні напрямів роботи з обдарованими дітьми ми враховували інтереси дітей, їхні запити. Не менш важливою є і думка батьків. Але цього недостатньо, оскільки діти не мають можливості займатися в позашкільних закладах. Цю функцію виконують гуртки, які є в гімназії. Основну увагу звертаємо на компетентність і професіоналізм вчителів, які ведуть гуртки.

Діти відвідують гуртки декоративно-прикладного мистецтва «Дивограй», «Народні промисли», історико-краєзнавчий «Дзвіночок», хореографічний «Перлина», хоровий і зразковий вокальний ансамбль «Соколята», духовий оркестр, гурток технічного моделювання, спортивні секції, гурток «Юний журналіст».

Не можна уявити собі гармонійного та всебічного розвитку особистості без того, щоб дитина не переживала, не відчувала гордості за свої творіння.

«Якщо ви власними силами розв'язали задачу – ви зробили відкриття. Якщо задача не важка, то ваше відкриття не може претендувати на грандіозність; проте воно від цього не перестає бути відкриттям», – зазначав американський математик Дьєрдь Поя (1887–1985).

У дитини повинна виникнути думка: «На що я здатна?» Це може статися лише тоді, коли дитина в чомусь виразила себе, чимось захопилася. Потреба в спілкуванні з мистецтвом виникає під дією прагнення людини духовно усвідомити внутрішній і зовнішній світ, уявити його як предмет, у якому вона пізнає своє особистісне «Я».

Високий рівень гуртків декоративно-прикладного мистецтва «Народні промисли» і « Дивограй» підтверджено призовими місцями на таких заходах:

– Всеукраїнському фестивалі дітей села «Золоте зернятко» (Залізний Порт Херсонської обл.): дипломи та приз глядацьких симпатій за поширення народознавчих традицій (вишиті картини «Різдвяна ніч»);

– X Міжнародному фестивалі дитячої творчості «Золотий лелека» (Рибаківка Миколаївської обл.): I місце та два II місця в номінації бісероплетіння і колаж;

– XI Міжнародному фестивалі дитячої творчості «Золотий лелека»: I місце з бісероплетіння, I місце – колективна робота оригамі, III місце – театральне мистецтво (власна поезія);

– XII Міжнародному фестивалі дитячої творчості «Золотий лелека»: I і II місця з бісероплетіння; два II місця – акварель на склі; III місце – колективна робота оригамі, III місце – театральне мистецтво (художнє читання);

– XIII Міжнародному фестивалі дитячої творчості «Золотий лелека»: I місце з бісероплетіння, I місце – вітраж, I місце – колаж, II місце – живопис (малюнок на склі), II місце – вишивка стрічками, III місце – ганутель, III місце – декупаж, III місце – макраме;

– XIV Міжнародному фестивалі дитячої творчості «Золотий лелека»: I місце з бісероплетіння, I місце – паперопластика, I місце – колаж; II місце – витинанка, ізонитка; III місце – декоративна обробка тканини, III місце – декоративний розпис;

– II Міжнародному конкурсі дитячої творчості «Всі ми діти твої, Україно!» (Одеса УДТ «Молода гвардія»): Почесна грамота в номінації бісероплетіння;

– IV Міжнародному конкурсі дитячої творчості «Всі ми діти твої, Україно!» (Одеса УДТ «Молода гвардія»): чотири I місця в номінаціях: бісероплетіння, паперпопластика, акварель на склі;

– вестивалі обдарованих дітей «Барвиста юність» в м. Київ у Національному комплексі «Експоцентр України» до Дня Незалежності: Диплом Державного управління справами президента України за представлену виставку з бісеру.

Гуртківці – учасники виставок дитячих робіт, приурочених до Дня Європи в Україні, Міжрегіонального фестивалю мистецтв «Дністрові зорі».

У гімназії створений і успішно працює з 2000 року вокальний ансамбль «Соколята». Звання «зразковий» присвоєно 2006 року. Ансамбль – переможець районного та обласного етапів огляду-конкурсу «Таланти твої, Україно!» в номінації «Вокальні ансамблі» – вокал народний; учасник святкових концертів у м. Заліщики. Неодноразово брав участь у всеукраїнських і міжнародних фестивалях, девіз яких «Вивчаємо національні традиції через дитяче мистецтво». «Соколята» відомі не тільки в Україні, але й за кордоном.

– II місце в районному огляді-конкурсі хорів духовної пісні: диплом і грошова премія;

– дипломанти обласного конкурсу духовної пісні;

– фестиваль «Козацька пісня – злет душі людської» з нагоди 350-річчя обрання І. Виговського гетьманом України (с. Руда Жидачівського р-ну Львівської обл.);

– I обласний фестиваль патріотичної пісні «Наша слава козацькая не вмре, не загине», присвячений 355-річчю Берестецької битви (м. Хрінники Рівненської обл.). Найвища нагорода фестивалю – пісні, написані «Соколятам»: «Козацький марш», «Там за полем».

Багаторічна наполеглива праця дала свої результати. «Соколята» – переможці:

– Всеукраїнського фестивалю творчості дітей села «Золоте зернятко» (с. Залізний Порт Херсонської обл.): ІІ місце;

– Всеукраїнського конкурсу козацької пісні «Байда»;

– Міжнародного фестивалю «Золотий лелека»: Гран-Прі;

– Міжнародного фестивалю-конкурсу «Всі ми діти твої, Україно!»: ІІІ місце;

– фестивалю обдарованих дітей «Барвиста юність» (м. Київ);

– фольклорного регіонального фестивалю «Купальська мелодія Добровлян»;

– Міжнародних фольклорних фестивалів у м. Звардоні та м. Живці (Республіка Польща).

«Соколята» – учасники:

– урочистої церемонії відкриття VII Київської міжнародної книжкової виставки, присвяченої 20-річчю Незалежності України (м. Київ);

– концертів-звітів району в м. Тернополі;

– фестивалю обдарованої молоді «Веселка дністрова» (м. Заліщики);

– Всеукраїнського фестивалю «Зимові візерунки» (м. Хмельницький), присвяченого Дню Соборності України;

– Всеукраїнського фестивалю мистецтв «Обіймись, Україно!» (м. Київ), присвяченого Дню Незалежності України;

З 2007 року налагоджено міжнародне співробітництво зі школою с. Нілєдвя (повіт Живіц, Республіка Польща). Розробили спільну Програму польсько-українського обміну молоді і вчителів. Гуртківці й «соколята» проводили спільні заняття польських і українських дітей із вивчення народних традицій, історії краю, народних пісень. Досвід такого міжнародного співробітництва транслювали по Тернопільському телебаченню.

Цінність гурткової роботи полягає в тому, що вона вирішує проблему організації вільного часу школярів, задовольняє їхні різноманітні інтереси, активізує пізнавальну діяльність. Правильно підібрані форми й методи гурткової роботи дають свої результати: діти звичайної сільської школи впевнено почуваються себе в сучасному суспільстві.

Досвід роботи нашої гімназії ще раз доводить, що високих результатів можна досягти не тільки в міських школах, гімназіях, ліцеях, а й у звичайних сільських, з мінімальною базою ІКТ, де навчаються діти з різним рівнем обдарованості.

Література

1. Кремень В. Г. Освіта і наука в Україні – інноваційні аспекти. Стратегія. Реалізація. Результати. Київ : Грамота, 2005. 448 с.

2. Сухомлинський В. О. Сто порад вчителеві. вибрані твори : в 5-ти т. Т. 2. Київ, 1976. 63 с.

3. Буряк С. Обдаровані діти. Здібності. Обдарованості. Таланти. Київ, 2009. С. 5.

Савченко Лілія Олександрівна,
старша викладачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ТА РЕГІОНАЛЬНА ВАРІАНТНІСТЬ КУПАЛЬСЬКОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Літній цикл налічує найменше свят, проте значення їм надавали виняткове. Підґрунтя цьому передовсім – у господарських турботах. Оскільки цей період ототожнюють з підготовкою до майбутніх врожаїв, основу його становить культ сонця та замовляння на успішні жнива. Найвідоміші свята – Трійця, Івана Купала та Петра й Павла. Особливої уваги вартує Купальське свято, що є навдивовижу містичним та символічним.

День літнього сонцевороту, що з'єднався з церковним святом народженням Івана Хрестителя, є східнослов'янським святом Івана Купала. Маючи язичницьке коріння, Івана Купала збігається з християнським святом Різдва Івана Предтечі. Сучасна назва походить від церковного імені. Це свято в Україні відзначали повсюдно. Купальська обрядовість належить до найдавніших часів, ще з давніх-давен і донині допомагає пізнати культуру життя пращурів, зберегти історію, побут та традиції нашого народу.

Своєрідні обряди й пісні супроводжували свято з певними особливостями в різних регіонах України. Основою є культ вогню, води й рослинності, які вважали святощами. «Вогонь і вода як могутні святителі й чистителі життя, котрими благословляється й охороняється від впливів злих сил всякий акт» [2, 432]. Основним процесом були ігри біля нічного багаття. Незважаючи на регіональні відмінності, всюди плели вінки й пускали їх на воду, розкладали вогнище, стрибаючи через нього, прикрашали й уквітчували купальське деревце, обов'язково співали обрядові пісні й танцювали. Святкування розпочиналось переважно біля річок. На свято запрошували музикантів, які грали на народних інструментах.

Купало і Марена – основні символи свята, які в різних місцевостях готували по-різному. Так, на Поділлі й Волині дівчата роблять «Купало» з гілки верби; для цього вони беруть гілку, прикрашають її квітами й вінками, а потім ходять навколо такого «Купала» і співають пісень [1, 411]. За Марену на Київщині була гілка з вишні з трьома сучками. Один – голова, а інші – руки. Вся гілка, ніби на людську подобу, увивалась вінками, квітами, стрічками, намистом. На Полтавщині опудало робили із соломи і звали «Марою», на Поліссі – із сосни або берези, на Одещині – з будь-якого дерева. Навколо Марени дівчата співали пісень і водили хороводи, основною темою було кохання. Чоловіки й жінки спостерігали, участь у дійстві не брали. Марену носили вулицями, співаючи при цьому, водили кругові танці, інколи розривали на шматки або топили. Хлопці виготовляли Купала. Це теж лялька, виготовлена із соломи й одягнена як чоло-

вік. Біля Купала теж співали, водили жваві хороводи, починалися ігрища біля вогнищ. Спочатку хлопці стрибали, дотримуючись старшинства, потім, коли багаття трохи пригасало, стрибали дівчата. Вважалось за честь кожному очиститись вогнем – тричі перестрибнути його. Якщо якийсь парубок стрибнув якнайвище, це віщувало гарний урожай на батьківському полі; найспритніше – прибуде здоров'я, а якщо скочить у вогонь – трапиться якесь нещастя [4, 138]. Опівночі догоряло вогнище – і треба було спалити або втопити Купала.

Дівчата тікали від хлопців ворожити, пускати вінки на воду із запаленими свічками. На протилежному березі річки збирались хлопці, слідкували й ловили вінки. «Парубок знає, котрий вінок пустила його дівка: вона йому про це каже. Кожна дівка плете вінок, щоб можна було його впізнати: вплітає велику квітку – червону чи білу, а то часом стрічкою перевиває» [1, 423]. Купальські вінки зберігали на горищі в хатах, сплетені з чебрецю, святили в церкві. Використовували зілля з вінка під час хвороби.

З настанням глибокої ночі вирушали шукати цвіт папороті, щоб зірвати цю квітку. Вважалось, що, хто знайде її, може стати провісником, мати чудодійну силу та міць. Здобути квітку досить важко, бо береже її нечиста сила. Майже ніхто спати не лягав: господарі убезпечували свої обійстя полином, осиковими гілками; дівчата, коли йшли на гулі, брали зубок часнику від нечисті. В цей час все ніби оживало, особливих властивостей набувало зілля. Існувало багато легенд про рослини. Лікарські трави, зібрані в ніч на Купала, мали цілющі властивості. Це зілля використовували як ліки при хворобах людей і худоби. Оздоровлюючись, зранку всією родиною ходили босоніж по росяній траві. На Полтавщині існує повір'я, що, хто зірве «переліт-траву», той буде у всьому щасливий. Переліт-трава, за народним віруванням, має силу переноситися з місця на місце, а цвіт у неї такий барвистий, як веселка. В ніч на Івана Купала цвіт переліт-трави світиться зіркою [1, 427]. Збирали полин, який носили на поясі, або вплітали у вінки, перешкоджаючи шлях відьмам і русалкам. Навіть кропива вважалась магічною рослиною. Збирали квіти і для ворожіння – багатки, клали під подушку: якщо розпуститься бутон, то скоро заміж, в іншому випадку – треба чекати.

Існують подібні звичаї і в інших народів. Так, солом'яне опудало, яке топлять в криниці, роблять в Баварії та Австрії. В Чехії, крім того, що топлять у воді, іноді рвуть на шматки. В європейських містах вогнища розкладали перед ратушами. Серби запалювали смолоскипи й обходили стайні, чехи запалювали мітли та бігали по полях. В Україні багаття розпалював старший член громади, Словенії – лише жінки, у середньовічній Франції – священник. Щодо вінків, то вони теж мали захистити й зцілити. Серби вішали вінки в хлівах та під дахом, болгари хворих окурювали, поклавши вінок у кадильницю. Папороть теж мала значення. Англійці тільки шукали не квіток, як у нас, а насінину цієї рослини, вірячи, що знайдене насіння папороті зможе зробити людину невидимою [1, 428].

Календарні свята зазнавали трансформацій, але загальні тенденції зберігались. Життєстійкими в подальшому розвитку календарної обрядовості стали форми, які трансформувались в явище народного мистецтва, святкові розваги. Із самобутніми традиціями, обрядами й зараз відзначають слов'янське свято – Івана Купала. Як і в пращурів, це чарівне народне дійство проходить з купанням у водоймі для очищення душі й тіла, розпалюванням вогнища для відлякування злих духів, плетінням вінків. Одне з важливих свят, пов'язане з вірою в надприродне, з різними видами чаклунства і магії, перетворилося на розваги з піснями, танцями по колу й веселощами.

Література

1. Воропай О. І. Звичаї нашого народу. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.
2. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Кн. 2. Київ : Обереги, 1994. 528 с.
3. Лещенко Н., Павлюк Р. Українська культура. Свята. Традиції. Обряди. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2015. 191 с.
4. Твоя країна – Україна : енциклопедія українського народознавства / уклад. Н. Д. Кусайкіна. Харків : Школа, 2009. 496 с.

Рудніцька Олександра Олександрівна,
старша викладачка кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОМСЬКИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ВНЕСОК В УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ ЗА ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Повномасштабне вторгнення російських військ на територію України, що відбулося 24 лютого 2022 року, змінило життя жителів і позначилося не лише на фізичному, але й на ментальному, психологічному й культурному стані багатонаціональної країни. На кінець вересня 2022 року держава-агресорка тимчасово окупувала значні частини Луганської, Донецької, Херсонської, Запорізької, менше – Харківської та Миколаївської областей. Ці території населяють різні народності й національності, які виявляють великий спротив рашистській агресії та демонструють незламний дух, яким захоплюється увесь цивілізований світ.

Одним з таких народів є ромський. Роми – народ, що інтегрується в європейський світ і призвичаюється до традицій та культури країни, у якій проживає, зберігаючи власну культуру та привносячи внесок у культурно-мистецькі здобутки. Українські роми, а саме руські роми та серви, що проживають у

південних та східних областях, як й інші національності та народності в зоні бойових дій, зазнали тортур, бомбардувань, фізичних та моральних знущань від ворога. Проте роми – незалежний, волелюбний народ, який не житиме під ярмом диктатури, тому представники народності поповнили лави Збройних Сил України, Територіальної оборони, Національної гвардії тощо. Цивільні нищать ворожу техніку, чинять спротив у тимчасово окупованих містах та селах. Як відомо, війна відродила великий культурно-просвітницький рух, спрямований на підтримку бойового духу. За період повномасштабної війни створено велику кількість нових пісень, віршів, картин, написано й поставлено багато театральних п'єс тощо.

Роми пишуть та співають пісні, збирають кошти на потреби армії, дають благодійні концерти. Ромський культурно-мистецький внесок в українську культуру за період російсько-української війни значний.

Як зазначає газета «Еспресо-Захід», роми Рівного упродовж весни та літа 2022 року співали в центрі міста та збирали кошти на ЗСУ. П'ятеро музик співали, троє з них грали на гітарі й один на акордеоні. Артисти виконували ромські й українські патріотичні пісні. Найбільш щемливою вийшла пісня «Усе віддам за любу нашу неньку Україну». Перехожі спинялись послухати імпровізовані концерти виконавців та зробити грошові внески на українську армію [1].

Роми Львова збираються в центрі міста й співають українські патріотичні пісні, серед них «Червона рута», «Ой у лузі червона калина» та ін. Перехожі долучаються до імпровізованих концертів і переказують кошти на потреби ЗСУ [2].

Роми Ужгорода, за свідченням Громадської організації «Об'єднання ромів Ужгорода», не лише співають на благодійних концертах, але й з початку повномасштабного вторгнення вступають до лав ТРО та ЗСУ, деякі з ромів служать на Півдні України. Роми модернізують техніку кулеметами та мінометами, а також разом з українським стягом кріплять на бойові машини й ромський прапор [3].

Як зазначає ромська організація «Чіріклі», на початку вересня в Просвітницькому центрі міста Переяслава відбувся інформаційно-мистецький захід «Україна єднає», покликаний об'єднати переяславців, ромів і внутрішньо переміщених осіб навколо створення корисних та приємних дарунків для військових.

Слід зауважити, що Міжнародна благодійна організація «Ромський жіночий фонд "Чіріклі"» – одна з найбільш активних волонтерських організацій, що долучається до культурних, мистецьких, просвітницьких проєктів. Так, наприклад, на початку вересня був проведений масштабний захід у м. Переяславі. Представники Фонду читали молитви, жителі готували традиційні українські та ромські страви. Було сплетено маскувальну сітку. Діти плели браслети й виготовляли ляльок-мотанок, а також відвідали майстер-класи, де навчилися випалювати малюнки по дереву.

Співорганізатор та голова МГО «Нова Хвиля» Олександр Онопрієнко наголосив, що ідея цього заходу також в культурно-мистецькому об'єднанні

українського та ромського народів. «Ми з Фондом «Чіріклі» проводили спільно вже не один захід, і сьогодні вони доєдналися, долучили внутрішньо переміщені родини ромів з дітьми, щоб зробити щось разом для наших військових. Разом з тим, діти цікаво проводять час, навчаються рукоділлю, розважаються, а ще й отримують від нас заохочувальні подарунки. Роми є невід'ємною частиною українського суспільства», – зазначив він [4].

Особливим культурно-мистецьким явищем стала пісня українського співака та композитора Олександра Пономарьова «Горить-палає техніка ворожа», яку він виконав разом з артистами Михайлом Хомою, Тарасом Тополею, Юрієм Ткачем, Євгеном Кошовим, а також українським співаком ромського походження Петром Чорним. Запис відбувався за участі оркестру та хору Заслуженого академічного ансамблю пісні й танцю Збройних Сил України під керівництвом диригента Дмитра Антонюка. Варто зазначити, що Петро Чорний заспівав один із куплетів пісні в притаманній йому манері виконання з передачею ромського пісенного колориту. При цьому були в кадрі, співали й танцювали українські роми в національних вбраннях.

Відомий український співак ромського походження нині є здобувачем Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, оскільки усвідомлює стратегічно важливе значення якісної професійної освіти в умовах війни [5].

Отже, ромський культурний внесок у розвиток української культури значний і різноплановий. Роми не лише вправні воїни, волонтери, але й активні учасники розбудови українського культурного простору на теренах країни та у Європі.

Література

1. Роми співають у Рівному. *Захід-Еспресо*. 18 липня 2022 р. URL: https://zahid.espreso.tv/u-tsentri-rivnogo-romi-spivayut-na-pidtrimku-zsu-video (дата звернення: 05.09.2022).

2. Роми Львова співають у центрі міста. *Цинічний Львів*. 22 червня 2022 р. URL: https://cynicallviv.com.ua/oj-u-luzi-chervona-kalyna-romy-u-tsentri-lvova-spivayut-patriotychni-pisni-video/ (дата звернення: 05.09.2022).

3. Закарпатські роми, воїни ЗСУ, модернізували свого залізного коня кулеметами та мінометами. *Захід-Еспресо.* 16 травня 2022 р. URL: https://zahid.espreso.tv/zakarpatski-romi-voini-zsu-modernizuvali-svogo-zaliznogo-konya-kulemetami-ta-minometami (дата звернення: 05.09.2022).

4. Захід Єднає. *Офійна сторінка у фейсбуку Міжнародної благодійної організації «Ромський жіночий фонд "Чіріклі"».* 23 вересня 2022 р. URL: https://www.facebook.com/Chiricli/ (дата звернення: 05.09.2022).

5. Dzidzio, Пономарьов, Тополя, Кошовий випустили запальний трек «Україна переможе». *Радіо Трек: Новини*. 18 квітня 2022 р. URL: https://radiotrek.rv.ua/news/dzidzio-ponomarov-topolya-koshoviy-zapisali-zapalniy-trek-ukrayina-peremozhe_287079.html (дата звернення: 05.09.2022).

Кратко Юлія Володимирівна,
старша викладачка кафедри режисури
та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ТВОРЧЕ ПОЛЕ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Сучасний інтерактивний театр нині має досить визначену соціальну спрямованість, оскільки вистави з інтерактивними елементами ставлять за мету насамперед висвітлення та розв'язання соціокультурних, гендерних та інших проблем сучасного соціуму. Важливо відзначити, що спрямована діяльність інтерактивного театру передусім на формування правильних світоглядних та соціокультурних орієнтирів дітей та молоді, які є, як правило, основною аудиторією та учасниками подібних дійств.

Практика роботи з підлітками в школі засвідчує, що відсутність культури дозвілля в дитини досить часто є наслідком неуспішності, невміння самоорганізуватися, несформованої системи цінностей, невпевненості у своїх силах. Виникнувши як вторинне явище, ці порушення, проте, драматизують соціальну ситуацію розвитку підлітків і нерідко формують ситуацію відторгнення від шкільного життя загалом, тобто стають перешкодою на шляху повноцінної соціалізації. Для вирішення зазначених проблем потрібне соціально-педагогічне відновлення дозвіллєвої діяльності учнів, наповнення її цікавим і водночас розвивальним змістом.

На нашу думку, ефективним засобом організації змістовного дозвілля і водночас формування моральних ціннісних орієнтацій учнів школи, на наш погляд, може стати *інтерактивний театр*. Його особливістю є розігрування дітьми вистав, створених за мотивами написаних ними ж казок. Такий театр емоційно розкриває дітей, розвиває в них уяву та фантазію, сприяє розвитку комунікативних умінь. Театралізована діяльність є найприроднішим видом дитячої творчості, оскільки саме інтерактивні методи спілкування дають змогу пов'язати художню творчість з особистими переживаннями, життєво важливі моральні проблеми з набуттям умінь їх правильного вирішення. Участь у роботі інтерактивного театру може сприяти формуванню ціннісних орієнтацій школярів, набуттю ними вмінь соціальної адаптації, розвитку таких якостей, як працелюбність, чуйність, щирість, справедливість, чесність, відповідальність, доброта, прагнення до самовдосконалення.

Слід зазначити, що вибір інтерактивного театру як технології організації змістовного дозвілля школярів пов'язаний з його багатофункціональністю, як-то:

із засвоєнням дітьми моральних цінностей, формуванням моральних установок, світосприйняття; спрямуванням на розвиток здібностей та інтересів дітей, з активною творчою діяльністю (увага, уява, фантазія, пам'ять, зв’язне мовлення, культура емоцій); реалізацією потреб дітей у спілкуванні (відкритість, щирість, емоційність, комунікабельність); забезпеченням можливості відновити фізичні та духовні сили дитини (психофізичні вправи, рухові ігри, забави) [2].

Соціокультурне значення інтерактивного театру, на нашу думку, полягає в тому, що він виступає засобом організації дозвілля та формування моральних цінностей дітей, розвитку їх творчих здібностей. Підвалини цієї специфічної техніки заклав засновник народного театру Бразилії Аугусто Боал. Головною темою його спектаклів були гноблення та насильство, сам театр так і називався – «Театр знедолених». Суть вистави полягала в спільному з глядачами пошуку шляхів вирішення проблеми чи виходу зі складної життєвої ситуації.

Отже, сутність адаптованої техніки інтерактивного театру полягає в тому, що протягом 15–20 хвилин відбувається інсценізація казки, яку створив одним з учасників групи. Казки присвячені тим чи іншим моральним проблемам. Метафоричну мову казки діти легко розпізнають, оскільки казки проявляють ті ситуації, які трапляються з людьми, дітьми у школі, у транспорті, у міжособистісному спілкуванні з друзями та дорослими. Нічого вигаданого чи фантастичного в них немає, вони відповідають реаліям життя і найчастіше образною мовою переповідають дитячий досвід [3].

Нагадаємо, що у фінальній частині вистави яскрава за своїм змістом мізансцена перериваєтся своєрідним «стоп-кадром», і глядачам пропонують змінити ситуацію так, щоб з героями казки не трапилися неприємності. Варіантом такого «стоп-кадру» є бесіда, яку продумує дитина (яка працює під керівництвом педагога) заздалегідь. Це дуже важлива частина вистави, оскільки під час обговорення пропозицій, відповідей на запитання дитина усвідомлює сутність певного морального явища, оцінює прояв якостей особистості, які в конкретному вчинку чи випадку мали позитивні чи негативні наслідки з позицій суспільних норм поведінки. Успішне розв’язання моральної проблеми дає змогу зробити дітям відповідні моральні узагальнення, засвоїти норми, правила поведінки [2]. По завершенні інтерактивної дії, коли у фіналі казки діти бачать підтвердження вирішення проблеми, до якого вони дійшли в процесі діалогу, знову відбувається розмова або анкетування з подальшим обговоренням.

Тож підсумуємо: інтерактивний театр як різновид сценічного мистецтва відображає стосунки між людьми з урахуванням усієї складності переплетень емоційних та предметних зв’язків, свідомих та неусвідомлюваних потреб учасників / учасниць сценічної драми. При цьому сценічне мистецтво збагачує духовний світ особистості, розвиваючи в неї здатність до співпереживання, уміння зрозуміти іншу людину та розділити з нею горе і радість, турботи, допомагає

розвинути емпатичні та соціально-перцептивні вміння, здатність до концентрації уваги іншої людині та взаємодії з нею. Саме тому театральне мистецтво, на нашу думку, є адекватною формою, яку можна застосовувати в підготовці волонтерів не тільки для усвідомлення проблеми й формування ставлення до негативного явища, а й набуття навички пошуку шляхів для вирішення проблеми з використанням власного досвіду та досвіду інших людей, включаючи можливості підсвідомості та емоційного інтелекту [1].

Література

1. Жеребньова Л. В., Артеменко Т. Б. Соціально-психологічний театр. Київ : Шкільний світ, 2011. 120 с.
2. Житомирський соціально-інтерактивний «Театр життя». URL: http:// ztnews. org.ua/index.php?newsid (дата звернення: 17.11.2022).
3. Захарченко І. Форум театр – нове слово у соціальній роботі. *Вісник програм шкільних обмінів*. 2006. №26. С. 14–20.

Драч Володимир Володимирович,
магістр за спеціальністю «Хореографія»,
старший викладач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПЛАНУВАННЯ КАР'ЄРИ ТАНЦІВНИКА БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В НЕОРДИНАРНИХ УМОВАХ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

Кар'єра (італ. carrier – біг, життєвий шлях, поприще, від лат. carrus – віз, підвода) – успішне просування в галузі службової, творчої, соціальної, наукової та будь-якої іншої діяльності. Щодо хореографії складність, на нашу думку, у тому, що вона помітно відрізняється від професій сьогодення. Для більшості хореографів-танцівників рецептом успіху є такий девіз: що більше часу, самовіддано займаючись, проводиш у танцювальному залі, то кращий результат. Так, дійсно тут наявна істина, але тільки її частина. На результат впливає не тільки інвестований у заняття час (щоб бути попереду, цього вже не достатньо), також не менш важливі: план тренування, їх мета, кількість часу, витраченого на сон, кількість випитої до тренування води, режим прийому їжі і взагалі психічний стан танцівника (думками він у танцювальному залі чи ні). Все це є неповним переліком того, що становить зміст такого важливого поняття, як результат. Адже результат – це свого роду паливо для кар'єрного зростання.

У XXI столітті стрімко розвиваються не тільки технології, але й люди. Ми дізнаємось про себе багато нового. Вивчаємо себе, розвіюємо старі міфи (нерідко створюємо нові) про свій організм. Головне те, що ми бачимо прогрес: результатів досягаємо швидше, старі рекорди змінюються новими неймовірними підкореннями. У танці поліпшується не тільки техніка, виникають нові стилі. З'являються нові явища, наприклад танцювальна терапія, танцювальний психолог. І це вже не фантастика. Все неспинно змінюється завдяки новим науковим спостереженням та дослідженням.

Ніколи ще не було такої кількості літератури, нових відкриттів для розвитку людини, її результату, мотивації, будування кар'єри, як сьогодні. Так трапилось, що популярна література не спрямована на хореографію, частіше на бізнес і науку. Але ми завжди можемо взяти для себе багато цінного (здебільшого того, із чим вже мали справу, але не надали значення або ж не застосували). Погляньмо на це через призму бального танцю.

Будування танцювальної кар'єри. Із чого почати?

Для будування будь-чого нам потрібен план. Навіщо планувати? Планувати кар'єру потрібно для того, щоб мати більші шанси за коротший час досягти у своїй діяльності бажаних результатів. Блукати в темряві, сподіваючись на теорію імовірності, при всіх старання дорівнює шансу 50/50. Перевагами планування кар'єри для танцівників є:

1. Реалізм. Завдяки плануванню кар'єри ви знаєте, ким хочете стати (виконавцем, тренером, балетмейстером, репетитором), ставите реальні цілі та визначаєте шляхи їх досягнення.

2. Страхування від розчарувань. Ставлячи реалістичні цілі, ви зменшуєте шанс розчаруватися через завищені очікування.

3. Вибір. Маючи план кар'єри при виникненні різних ситуацій, ви оберете ті варіанти, які в сумі спонукатимуть до швидшого результату.

4. Особистий вклад. Кар'єрний план допомагає зрозуміти, чим вам потрібно буде пожертвувати, яку ціну заплатити задля своєї мети.

5. Пріоритети. Такий план допомагає визначити, які завдання (із безкінечно хаотичної їх кількості) слід зробити насамперед, які відкласти на пізніше (можливо, будуть і такі, на які у вас так і не вистачить часу).

6. Мотивація за рахунок самореалізації. Часто в рутині ми не помічаємо, як багато зроблено. План кар'єри допомагає візуалізувати виконану роботу та виокремити успішний результат, що мотивуватиме досягати ще більше. Для того щоб танцівник більш якісно склав і реалізував кар'єрний план, він має чітко розуміти не тільки свою кінцеву мету, але й нинішній стан справ. Для постановки цілей ви маєте чітко усвідомлювати, хто ви, що вам потрібно, що можете.

Дізнайтесь, хто Ви.

Як зрозуміти, хто ви без розмови з психологом. Або ж як це визначити викладачеві, тренерові чи вашому ментору. Звернімося до реклами. Рекламодавець має розуміти, як люди думають, відчувають і чого вони чекають від життя. Рекламна група Young and Rubicam зробила всесвітньовідоме дослідження під назвою Four C's – Cross Cultural Consumer Characterizations (зіставлені властивості соціокультурних верств споживачів).

Опитали більш як 10 000 людей в країнах Європи та США і поділили суспільство на три основні групи та сім типів особистості. *Залежно від типу особистості зрозуміло, які цілі та ставлення до танцю*.

«Новатори» – типи особистостей: дослідники, реформатори. Більш юні 5% від населення – це *дослідники*. У них розвинена інтуїція, вони індивідуалісти, шукають змін, ліберальні. Їхня мета – самосвідомість. Танець – спосіб досягнути самозаспокоєння за рахунок експериментів з танцювальним стилем. Це робить їх щасливими. Самовираження через танець для них важливіше за успіх. *Реформатори* становлять 13% від населення: вони шукають самоповагу, внутрішнє зростання, щирість, впевнені в собі, швидко захоплюються. Мета – саморозвиток. Танець – спосіб досягнути самоповаги, намагаються урівноважувати зусилля з результатом. Обидва типи не завжди дотримуються загальних правил суспільства. На противагу загальноприйнятим цінностям намагаються висунути свої. Новатори відчувають необхідність прислухатись саме до своїх ідей, а не до інших людей.

Група «середньої більшості» (успішні, спрямовані, основні) – ця група охоплює 2/3 людей в більшості країн. *Успішні* становлять 14% від усього населення. Вони мисливці за визнанням, славою та владою, цінують своє положення. Їхня мета – матеріальне благо та влада. Танець для них – спосіб отримати успіх, вищий статус, владу. Вони більш консервативні в техніці (не ризикують експериментами), тому що так більше шансів здобути перемогу. Їхнє щастя в тому, щоб бути успішними. *Спрямовані* тут становлять приблизно 11%. Хочуть більшого від життя і відчувають, що можуть досягнути більше, ніж поставили за мету. Іноді не зовсім упевнені в собі, заздрісливі, не задоволені собою, мисливці за натурою. Щоб інші вважали їх успішними – їхня мета. Танець для спрямованих – можливість отримати статус. Без успіху не будуть щасливими. *Основні* становлять третю частину цієї групи та задоволені всіма своїми успіхами. Цей тип сімейний, довірливий, патріотичний, передбачливий, шукає підтвердження. За мету в нього стабільність. Танець для основних – спосіб товаришувати. Необхідності перемагати немає.

Група «утиснених» (відстаючі та примирені) взагалі входять до групи середньої більшості, але чомусь серед них вони почувають себе чужими і їм здається, що вони ніколи не зможуть влитися повністю в групу. *Відстаючі* пра-

цюють дуже старанно, бо відчувають, що так треба. Але, на жаль, часто думають, що ніколи не наздоженуть групу середньої більшості. Вони не задоволені, обділені увагою, відлюдькуваті, іноді підозрілі. Їхня мета – розвиватися. Танцювальний світ для такого типу – віддушина. Завзято тренуватися – це швидше необхідність. Думають, що ніколи не виграють або не втримають успіх. *Примирені* самі часто навіть не намагаються розвиватися. Вони зазвичай ізольовані, не впевнені, інертні, не вмілі, легко відступають та недовірчиві. Їхня головна мета – виживання. У танцювальному мистецтві, чи то в танцювальному спорті, примирені не переслідують жодних цілей. Дуже незначна частина танцює дійсно для успіху, підкорення вершин і титулів. Фактично це головна мета тільки для *спрямованих* та *успішних* типів. Для *дослідників* і *реформаторів* титул може бути цікавим тільки до конфлікту з якимись особистими інтересами. *Основним* сторона комунікації, відчуття команди, друзів набагато важливіші за успіх. Якщо вони здобувають перемогу, то це прекрасно, якщо ні – не розчаровуються. *Відстаючі* та *примирені* не вірять, що можуть повторити успіх, навіть якщо в них вийшло його здобути. Цікавий факт, що за підтримки Голландської національної академії спортивного танцю серед сотні провідних танцювальних пар світу було проведене аналогічне тестування з Four C'S. Що цікаво, так це те, що серед успішних пар різного віку були всі сім типів особистості, зокрема такий тип як *примирені* (звичайно ж, це меншість). Іноді типи навіть поєднувалися в одному індивіді, але все ж якийсь із двох завжди домінував.

Часто танцівники не можуть зізнатися самим собі, що приходять до танцювального класу, тільки тому, що там їхні друзі, або ж вони обожнюють атмосферу конкурсів, фестивалів (адже це завжди свято), одягати на виступ яскраві костюми. Іноді вони не зізнаються собі, тому що бояться розчарувати свого наставника. А іноді не здогадуються, що для того, щоб стати щасливими, їм потрібно перемагати. Вся ця палітра потреб впливає на план просування танцювальної кар'єри.

З'ясуйте, що ви можете.

Знаючи, хто ви, зрозумійте, чого хочете. Визначати танцювальні цілі тільки з того, що ми хочемо звернути гори на своєму шляху, може мати наслідки розчарування від завищених цілей та очікувань. Зрозумівши, які ресурси маємо у своєму арсеналі, оптимізуємо цілі під реальні. На що звернемо увагу:

1. *Фізичні показники*. Структура тіла (більше підходить до стандарту, латини чи нижнього брейку). Слід звернути увагу на пам'ять, швидкість до навчання нового та здатність набувати навички.

2. Години. Скільки годин у день, тиждень, місяць ми готові інвестувати в танець.

3. Час. Скільки часу залишилось для нашого розвитку? В якому віці ми завершимо кар'єру виконавця, в якому віці – кар'єру викладача?

4. Фінанси. Що ви можете собі дозволити: семінари, приватні уроки, яких викладачів.

5. Психологічна стійкість. Нервова система в усіх різна: одній людині легко витримувати переїзди, зміни готелів, танцювальних залів, викладачів. А от іншій – ні.

Остання складова нашого танцювального кар'єрного плану – це **короткострокові та довгострокові цілі.** *Короткострокові цілі* – це мета почати найближче тренування чи виступити в цьому сезоні. Сюди мають входити плани сезон: кількість індивідуальних, групових уроків, практик, семінарів та виступів. *Довгострокові цілі* – цілі, що охоплюють діяльність від початку року, план на наступний сезон, формування стилю та концепції пари, таймінг переходу з категорій у категорії, закінчення кар'єри, найскладніше, на нашу думку, – складати кар'єрний план для бальних пар. Виконавці зростають у синергії двох учасників пари. Кожен з них має скласти план перед самим собою та дійти разом консенсусу, знайшовши суміжні цілі. Без цього танцювальні пари, часто не впоравшись зі своїми амбіціями, змагаються навіть усередині пари. Це не може позитивно впливати на їхній результат. Але якщо танцівники є одною дисциплінованою командою, готовою відповідально підходити до свого творчого та змагального шляху, то такий план танцювальної кар'єри сьогодні буде для них правильною дорогою до успіху завтра.

Короткий зміст плану танцювальної кар'єри: ***танцювальна кар'єра > самоідентифікація: хто я, що мені потрібно, що я можу > короткострокові цілі > довгострокові цілі.***

Література

1. Настанови Ernst&Young зі складання бізнес-планів. URL: https://f.ua/statik/files/products/515946/rukovodstvo-ernst-young-po-sostavleniyu-biznes-planov_8027.pdf (дата звернення: 15.09.2022).

2. Dance to your Maximum. Dance Plaza, 2001. 333 с.

3. Кові Стівен. Досягнення пріоритетних цілей. Київ, 2001. 176 с.

4. Браян Трейсі. Досягнення мети. Київ, 2020. 256 с.

Секція 3

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО МЕДІАПРОСТОРУ

Козинко Лілія Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України

СПЕЦИФІКА МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Хореографічна освіта сьогодення характеризується активними змінами на всіх її рівнях. Як у загальноосвітніх, так і в позашкільних закладах освіти активно створюють та впроваджують стандарти освіти з хореографії на основі яких розробляють типові освітні програми, типові навчальні програми, модельні навчальні програми Нової української школи та навчальні програми з галузі знань «Мистецтво», що включають в себе й хореографію.

Проаналізуємо нормативну документацію мистецьких і загальноосвітніх закладів освіти, особливо навчальних програм з народно-сценічному танцю.

З основними вимогами щодо викладання хореографії в позашкільних закладах мистецької освіти можна ознайомитись на сайті Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти. Перше, на що слід звернути увагу, це: «Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, клас танцю»; «Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, класи народно-сценічного танцю, бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю тощо». В означених освітніх програмах визначено загальний нормативний зміст, основні засади й підходи до організації освітнього процесу, мету навчання, перелік освітніх компонентів, їхню логічну послідовність та обсяг навчального навантаження, що забезпечує набуття учнями обов'язкових результатів навчання (компетентностей) з хореографічного мистецтва [8, 1; 9, 1]. Освітня програма елементарного підрівня розрахована на учнів 6–7 років з тривалістю навчання 4 роки. Спрямована на формування початкових компетентностей з танцю, естетичне виховання, опанування основ хореографічної культури, виконання хореографічних елементів відповідно до віку тощо. Типова програма елементарного підрівня основним освітнім компонентом має «Танець (ритмопластика, класичний танець, народно-сценічний танець)». Відповідно до розробленого закладом позашкільної освіти навчального плану формується розподіл годин на навчальний рік. На основі типової програми розроблено типову навчальну програму з навчальної дисципліни «Танець» елементарного підрівня початкової мистецької

освіти [7]. Елементи народно-сценічного танцю в ній запропоновано до вивчення на третьому році навчання (9 років). Для вивчення пропонують декілька танцювальних елементів на середині зали та рухи чоловічої і жіночої техніки. Загалом запропоновані рухи є посильними для цієї вікової категорії учнів.

Типова освітня програма середнього (базового) підрівня розрахована на учнів 10–11 років та нормативний строк навчання 5 років. Метою опанування нормативного змісту програми є: «формування теоретичних, теоретико-практичних та виконавських компетентностей з хореографії початкового професійного рівня, мотивування до продовження здобуття мистецької освіти на наступному рівні / підрівні, а також набуття особистого творчого хореографічного досвіду» [8, 2]. Освітнім компонентом типової програми також є «Танець (за видами)». Учні можуть вивчати класичний, народно-сценічний, сучасний або бальний танець залежно від спрямування колективу. У межах нашої публікації нас цікавить саме народно-сценічний танець. Зазначимо, що для цього підрівня розроблено типову навчальну програму з навчальної дисципліни «Народно-сценічний танець» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, клас народно-сценічного танцю» [6]. З першого року навчання передбачено вивчення вправ біля станка, на середині зали, рухи на розвиток технічної майстерності та етюди. В першому модулі передбачено вивчення вправ двома руками за станок, чого фактично не роблять, наприклад, у хореографічних училищах. Надалі вивчення рухів розподіляють за ступенем ускладнення на чотири роки, а в п’ятому складається урок на основі вивчених до того рухів. Вправи на середині зали охоплюють як танцювальну лексику регіонів України, так і різних країн світу (країни Балтії, танці Білорусі, Західної Європи, росії, Молдови, Польщі, Італії, Середньої Азії, Угорщини, Словаччини, Румунії, Іспанії, Грузії, Болгарії). Рухи технічної майстерності включають як чоловічі, так і жіночі елементи. Завершується все вивченням етюдів на основі засвоєних елементів танців. Подана навчальна програма охоплює велику кількість хореографічного матеріалу танців різних народів світу задля розвитку широкого кола компетентностей учнів.

Крім означеної навчальної програми, існує велика кількість навчальних програм для позашкільної освіти, які або стосуються саме народно-сценічного танцю, або включають його як складову навчального процесу серед інших видів хореографії. У програмах першого типу передбачено вивчення екзерсису біля станка, на середині зали та етюдів; другого типу – або загальноприйнятий урок, або вивчення елементів танцювальної лексики й танців різних народів світу на середині залу.

Другою великою групою навчальних закладів, у яких зараз активно впроваджують заняття хореографії, є заклади загальної освіти. Основними документами, що регулюють їхню діяльність, є: Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи [4]; Концепції реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа» на період до 2029 року; Державний стандарт базової середньої освіти, затвер-

дженого постановою Кабінету Міністрів від 30.09.2020 № 898, пункт 5 [2]; Державний стандарт початкової освіти (2018). На основі зазначених документів формуються модельні навчальні програми та навчальні програми в закладах загальної середньої освіти. Стосовно хореографії цей процес лише започатковується. Порівняно із закладами позашкільної мистецької освіти, в яких на основі багаторічного досвіду сформовано низку програм, у середній освіті це питання залишається відкритим і доволі болючим. Деякі школи пропонують вивчення уроку біля станка народно-сценічного танцю вже з першого року навчання (6–7 років), що неприпустимо, адже фізіологічно організм дитини не пристосований до такого виду навантажень.

Проведемо одну паралель із професійними закладами освіти. Якщо розглянути програми викладання народно-сценічного танцю хореографічних училищ, то можемо констатувати, що його вивчення починається в 4 класі, що відповідає віку 14 років. Програма прямим чином співвідноситься з програмою класичного танцю. Відповідні нові програмні рухи вивчають паралельно на уроці класичного та народно-сценічного танцю. Тобто учні отримують та закріплюють хореографічні навички паралельно на декількох дисциплінах, формуючи стійкі навички їх виконання. Програма розрахована на 5 років, з яких урок біля станка передбачено для вивчення впродовж чотирьох з них. Останній рік повністю присвячено вивченню етюдів і танців на середині залу. Структура програми передбачає поступове ускладнення рухів з року в рік шляхом нашарування отриманих навичок та вдосконалення набутих компетентностей. Чітка система, яка пройшла багаторічне апробування, дає змогу підготувати якісних артистів балету. Крім того, що програма співвідноситься з програмою класичного танцю, вона ще орієнтована на фізіологічні особливості розвитку дитячого організму. Найпростіший приклад – взуття для народно-сценічного танцю передбачає наявність підборів. Дитяча стопа стає схожою на стопу дорослої людини саме в підлітковому віці, що дає змогу якісніше досягати цілей, поставлених на уроці народно-сценічного танцю.

Щодо програми викладання народно-сценічного танцю в колективах народного танцю, візьмемо за приклад Дитячу школу при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України імені П. Вірського [5]. Урок народно-сценічного танцю починається також із 4 класу. Але оскільки перший клас тут не в 10, як у хореографічних училищах, а в 7–8 років, то це вік приблизно 12 років. Програма викладання суголосна з програмою хореографічних училищ з тією різницею, що перший рік навчання можна вивчати впродовж двох класів. Засвоєння програми триває 4 роки, що дає змогу оволодіти всіма програмними рухами на високому професійному рівні. Урок складається з вправ біля станка та на середині зали, де вивчають танцювальні комбінації, етюди й танці, що відповідають віку та можливостям учнів.

Підсумовуючи, надамо певні рекомендації, що допоможуть скласти якісну програму викладання народно-сценічного танцю:

1. Не слід поспішати з вивченням рухів народно-сценічного танцю біля станка. Виконання рухів, що не відповідають віку учнів, може призвести до значної травматизації.

2. При складанні програми слід співвідносити програмні рухи з відповідним навчальним матеріалом програми класичного танцю.

3. Не слід поспішати із введенням занять на підборах, слід дочекатись фізіологічно відповідного цьому віку.

4. Потрібно користуватись відповідною термінологією народно-сценічного танцю.

5. Необхідно проаналізувати наявні чинні програми та розробити власну, з урахуванням перевірених часом методичних засад викладання дисципліни «Народно-сценічний танець».

Література

1. Державний стандарт базової середньої освіти : Постанова Кабміну від 30.09.2020 № 898. URL: https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/nova-ukrayinska-shkola/derzhavnij-standart-bazovoyi-serednoyi-osviti (дата звернення: 17.09.2022).

2. Концепції реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа» на період до 2029 року. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/988-2016-%D1%80#Text (дата звернення: 17.09.2022).

3. Навчальна програма з позашкільної освіти художньо-естетичного напряму «Хореографія» 10 років навчання / уклад.: Л. Л. Козинко, О. Г. Городецька. Київ, 2020. 80 с.

4. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola- compressed.pdf (дата звернення: 17.09.2022).

5. Програма «Характерний танець». Дитяча хореографічна школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського. Київ, 2009. 54 с.

6. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Народно-сценічний танець» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, клас народно-сценічного танцю (схвалено Науково-методичною радою Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти від 04.11.2021 № 5). URL: http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/962/1/%d0%a2%d0%9d%d0%9f_%d0%9d%d0%b0%d1%80%d0%be%d0%b4%d0%bd%d0%be-%d1%81%d1%86%d0%b5%d0%bd%d1%96%d1%87%d0%bd%d0%b8%d0%b9%20%d1%82%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c.pdf (дата звернення: 17.09.2022).

7. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Танець» елементарного підрівня початкової мистецької освіти. Київ, 2019. 21 с. URL: https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2019/07/NP_ELEMENT_TANETS.pdf (дата звернення: 17.09.2022).

8. Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, клас танцю (затверджено наказом МКУ від 24.04.2019 № 352). URL: https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/top_horeografichne-mystecztvo.pdf (дата звернення: 17.09.2022).

9. Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, класи народно-сценічного танцю, бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю тощо (затверджено наказом Міністерства культури України від 23.07.2019 № 562. URL: http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/80/3/%d0%a2%d0%9e%d0%9f_%d0%a5%d0%9e%d0%a0%d0%95%d0%9e%d0%93%d0%90%d0%a4I%d0%af.pdf (дата звернення: 17.09.2022).

Цимбалюк Оксана Ярославівна,
художній керівник ансамблю пісні і танцю
«Смерічка» Уторопського ліцею
Яблунівської селищної ради
Косівського району Івано-Франківської області,
відмінник освіти України

ДУША НЕ МОЖЕ БУТИ БЕЗ СВЯТИНІ

Українське суспільство покладає великі надії щодо змін на краще в усіх сферах життя. Особливої уваги набувають проблеми художнього виховання і місця мистецької освіти в навчальному процесі учнівської молоді, їх культурної компетентності. Підтвердженням правомірності значення художнього виховання стало включення до Закону «Про освіту» (2017) компетентностей, необхідних кожній сучасній людині для успішної життєдіяльності. Культурна компетентність, зміст якої конкретизовано в Концепції нової української школи, це здатність розуміти твори мистецтва, формувати власні мистецькі смаки, самостійно виражати ідеї, досвід, почуття за допомогою мистецтва. Один з творців української освітньо-виховної системи Григорій Ващенко вважав, що виховним ідеалом «треба визнати той, що визнав іспит історії, найбільше відповідає психології народу та його призначенню, увійшов у психіку народних мас, відбитий у народній творчості й у творах кращих митців і письменників, що стали духовними проповідниками свого народу [1, 104].

У самому серці Карпат, серед вічнозелених лісів, розкинулось мальовниче село Уторопи. Це чудовий куточок природи з прозорою річкою, оточений з усіх сторін лісами. Хто хоч раз побував у Карпатах, той ніколи не забуде шуму вікових лісів, квітучих садів, у яких наче заховались чепурні біленькі хати. А у свята тут грають троїсті музики, линуть пісні, запальний танок ведуть гуцули.

З давніх-давен славилася місцеві жителі своїм умінням різьбити по дереву, писати писанки, ткати килими й ліжники, виготовляти чудовий одяг. Багато завойовників приходили на цю землю, забороняючи говорити рідною мовою та навіть називати себе українцем. Але жили в народі різні звичаї і обряди. Як дорогоцінний скарб вони передавалися з покоління в покоління. Українські традиції – справжня скарбниця нашого народу. Вони формують громадянина України, повагу та любов до своєї родини та всього народу.

У далекому 1955 році, до восьмирічної школи села Уторопи прийшов працювати директором Грабовецький Ярослав Васильович. Приміщення старенької школи мало сім класних кімнат. В них повинні були навчатися чотириста учнів. Але першого вересня значна кількість дітей взагалі не прийшли до школи. Педагогічний колектив замислився, як зацікавити дітей до навчання і як подолати зневіру до школи? На допомогу молодому директору прийшла Пісня. Недарма Іван Франко називав її великою силою. Спочатку Ярослав Васильович зумів залучити в хоровий гурток 35 дітей. Грав на акордеоні, а діти співали мелодії, знайомі з колиски. Поступово почали збирати й записувати місцевий фольклор. До школи приходили батьки, щоб заспівати маловідому пісню. Це стало першою сходинкою до порозуміння між батьками та педагогами школи. Час летів – і через два роки хор збільшився, з'явилася танцювальна група. Значно покращилося відвідування учнями уроків і занять в гуртках ансамблю школи. Популярність колективу зростала. Навіть хлопчаки-бешкетники просилися в хор. Спільна праця батьків, вчителів та учнів увінчалася успіхом. Колектив здобув перше місце на районному огляді художньої самодіяльності. Повелося, що перше місце колектив вже нікому не віддавав. Крім народних пісень, у репертуарі з'явилися академічні твори, пісні сучасних композиторів, народні танці, оскільки педагоги школи на чолі з Ярославом Васильовичем розуміли, що пісня – це душа народу, а танець − його характер, концентрація взаємодії учасників.

Виховання молодого покоління для кожної нації є найважливішим складником національної культури. Усі найвидатніші педагоги світу визнавали, що виховання дитини завжди має ґрунтуватися насамперед на культурно-історичних цінностях своєї нації, а потім відбувається ознайомлення з традиціями інших народів. Звичайно, мода на музику приходить і відходить. Та в народі з давніх-давен негативно ставились до тих, хто танцює «під чужу дудку». І хоча керівники вводили в репертуар пісні й танці різних народів, але основою завжди залишались рідні гуцульські «Аркан», «Коломийка», «Цвичок», «Голубка». І коли Ярославові Васильовичу запропонували виконувати сучасну музику, він здивовано спитав: «А гуцулку хто буде танцювати?» Саме завдяки таким людям українська музика не втратила своєї самобутності й українців вважають одним із наймузикальніших народів світу.

Керівники колективу розуміли, що на досягнутому рівні не можна зупинятися. Треба більше уваги приділяти виконавському рівню концертних номерів. З цією метою було запрошено низку фахівців з області, Києва та представників мистецької педагогіки. Допомогу в організації роботи з мистецьких дисциплін педагогам школи надавали фахівці Республіканського учбово-методичного кабінету естетичного виховання Міністерства освіти УРСР. З колективом плідно працювали майстри мистецтв: композитор Г. Струве, балетмейстер, народний артист України Р. Клявін, народний артист Росії О. Ільїн, кандидат педагогічних наук Л. Хлєбнікова та ін.

Спільна праця батьків, вчителів та учнів досягла успіху. 1959-й рік став для колективу особливим. Вперше обласний відділ освіти нагородив юних

аматорів Почесною грамотою і визнав їх ансамблем пісні і танцю. Тоді після обговорення всім колективом учасників вирішили дати йому назву «Смерічка». З того часу колектив ансамблю пісні і танцю «Смерічка» став справою кожного мешканця села. Єдиною умовою участі в ансамблі була гарна поведінка й сумлінне навчання. Тому й батьки, і вчителі були зацікавлені в розвитку колективу. Адже школа повинна готувати дитину до самостійного життя, формувати в неї відповідні навички, розширювати її світогляд. Щоб сформувати цілісну особистість з високими моральними якостями, вчителі повинні, як казав І. Франко, забезпечити учням можливість «володіти своїм мозком», «заохочувати до самостійного мислення». Всі водночас не можуть стати виконавцями, проте робота знайшлася кожній дитині: хтось співав у хорі, хтось був у танцювальній групі, хтось грав в оркестровій групі на музичному інструменті. Разом із вчителем образотворчого мистецтва виробляли ескізи костюмів для виступу, емблему ансамблю. У підготовці костюмів для виступів значну допомогу надавали батьки. Міцною ланкою став ансамбль в побудові ланцюга «сім'я → школа → суспільство». Діти вчилися робити спільну справу разом зі своїми педагогами та батьками. Вчителі, співаючи й танцюючи, ставали близькими по духу зі своїми вихованцями. Адже ж діти повинні «здобути належну та всебічну освіту, мусять виробити всі свої тілесні і духові сили» [6, 161].

І залунала українська пісня, забриніла мелодія народного танцю, полинула понад горами, зазирнула до кожного в хату й душу, посіявши відчуття тепла, чистоти та любові. Дуже радів Ярослав Васильович, окрилений ентузіазмом, невичерпною енергією та любов'ю до рідного, українського мистецтв. «Я вдячний батькам, які подарували мені життя і пісню», – неодноразово повторював він.

Ансамбль пісні і танцю «Смерічка».
Палац «Україна», м. Київ, 1991 рік

Ансамбль пісні і танцю «Смерічка»,
с. Уторопи, 2000 рік

Людина неспокійної вдачі, закохана в життя і пісню, Ярослав Васильович усіма силами намагався берегти рідну мову і звичаї народу, навчав своїх учнів відчувати гармонію життя. «Смерічка» втілила в собі мрії кожної дитини, кожного жителя села. Вона, підживлена працею, наполегливістю керівника, педагогів та всіх учасників, розквітала, тішила самобутністю і неповторністю.

За час свого існування «Смерічка» дала сотні концертів на Івано-Франківщині, у Києві та в багатьох містах та селах України, за кордоном: у Польщі, Грузії, Білорусі. Беручи участь у групах ансамблю, учні набувають вокально-хорових, хореографічних, сценічних вмінь і навичок. У них розвивається почуття прекрасного, формуються естетичні смаки. Вони тонко відчувають красу природи, мистецтво стосунків між людьми. А найголовніше – шанують свої традиції, свій рід, свою мову − все те, що рідне й близьке серцю. Ми не втратили шани до вишиванки, до гуцульського строю.

Мати гарну вишиванку − це гордість для кожної родини. Вся історія ансамблю – це боротьба за українську пісню, мову. Розуміючи, що мова − не тільки засіб для існування, але й те, що окрилює нас, робить вільними й неповторними, Ярослав Васильович усіма силами намагався прищепити дітям любов до української пісні.

«Дитяча душа – поле, на якому треба виростити дорідний пшеничний колос. Не будеш його доглядати з любов'ю і турботою − поле буде порожнім, виростуть на ньому бур'яни. Душа не може бути без святині. А такою святинею, на мій погляд, є пісня» − ось такий принцип педагогічної діяльності заслуженого вчителя України Грабовецького Ярослава Васильовича.

З Божого благословення мала уторопська «Смерічка» виросла, змужніла, дарує людям радість, сприяючи розвитку духовної культури особистості.

Література

1. Ващенко Г. Виховний ідеал. Полтава : Полтавський вісник, 1994. 191 с.
2. Грабовецький Я. Пісня – життя моє. Косів, 2006. 146 с.
3. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII.
4. Лозко Г. С. Українське народознавство. Вид. 5-те, зі змін. та доповн. Тернопіль : Мандрівець, 2014. 512 с.
5. Рудницька О. П., Уланова С. І. Художня освіта і проблеми виховання молоді : зб. наук. ст. Київ, 1997. 164 с.
6. Франко І. Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова. Зібрання творів у п’ятдесяти томах. Київ, 1986. Т. 19.

Баранова Юлія Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач вищої категорії
Відокремленого структурного підрозділу
«Канівський фаховий коледж культури і мистецтв
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини»

ХОРЕОРИТМ У ТВОРАХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Початок XX ст. позначений авангардними творчими пошуками російських митців у сфері балетного мистецтва, що втілилося в діяльності «Російських сезонів», значення яких, попри зміну культурологічних підходів до трактування багатьох явищ, оцінюють як визначальне. Цей період характеризується принциповою зміною взаємостосунків між музикою та хореографією. Спростування усталених норм написання музичних партитур, нове ставлення до ритму характеризують творчість композиторів-авангардистів цього періоду. До них належить й І. Стравінський, перші балети якого «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна

священна» були створені на прохання С. Дягілєва для його проєкту «Російські сезони» в Парижі.

Координація музики й танцю в балеті відбувається на рівні ритму композиції та на рівні ритму драматургії. Основою узгодження композиційних ритмів у хореографії й музиці є структурні відповідності танцювальної та музичної композиції і їхніх розділів (актів, сцен, номерів з їхнім внутрішнім членуванням, періодів і фраз). У ритмі драматургії задіяний виразний, смислотворчий бік ритму: його участь у створенні образних характеристик, а також у створенні етапів драматургічного розвитку – експозиції, розробки та завершення. Із узгодження ритмів форми та драматургії, що тісно взаємопов'язані між собою, складається ритм спектаклю. Отже, ритм хореографії (хореоритм) є самостійним просторово-часовим феноменом хореографічного мистецтва. Під хореоритмом розуміємо співвідношенням тривалостей динамічних та статичних лексичних танцювальних конструкцій, а також драматургічних структурних одиниць хореографічних творів у межах певної метричної схеми.

Ритм як співвідношення тривалостей у межах заздалегідь визначеної метричної сітки здійснює в хореографії, як і в музиці, розділення певного часового періоду на відрізки. Музика не може існувати поза ритмом, але танець, за ствердженням представників переважно сучасної хореографії, може існувати як аритмічне явище.

Хореографія оперує специфічним пластичним арсеналом засобів ритмічної організації часу. При цьому співвідношення музичного та хореографічного ритму визначається конкретними художніми завданнями. Діапазон підходів балетмейстерів до реалізації музичного ритму може коливатися від формального наслідування ритмічного рельєфу музики до повного ігнорування його. Найоптимальнішим можна вважати варіант, коли балетмейстер, розгадавши таємницю ритмічної структури музики та відштовхуючись від сутності музичного ритму, створює свій вільний та самостійний ритмічний простір. Своєрідний метафоричний паралелізм у співвідношенні музичного ритму та хореоритміки й визначає сутність синтезу, в якому народжується музично одухотворений танець.

Відношення хореоритму до ритмічної організації музичного тексту можна сприймати як приклад художнього іносказання. Зрозуміло, що хореоритм не можна вважати пластичним транслятором музики, а лише творчим інтерпретатором. Ступінь поетичності хореографічної композиції багато в чому визначається якістю складних метафор. При цьому важливою є не статична виразна природа ритму, а своєрідна ритмічна драматургія, що передбачає композиційний розвиток ідеї ритму.

Безумовно, сліпе наслідування музичного ритму не є досконалим типом ритмочасової організації хореографічного простору. Універсальне правило

співвідношення музичного та хореографічного ритму, на думку деяких балетмейстерів, – це гранична чутливість хореографії до всіх нюансів музичного ритмоутворення, а також не сліпе наслідування, а подолання зовнішніх ритмоформул музичного тексту в процесі його пластичної розробки.

Ритм постає як порух душі. Танець не існує поза ритмом, ритм притаманний усьому, що проходить процес розвитку. Ритм не може текти спокійно й одноманітно, він повинен підніматися та падати, чергування цих підйомів та падінь, то розмірене, то стрімке, і є ритм. Віднайти необхідний ритм, пронести його крізь увесь танець, узгодивши з музичними образами, – завдання балетмейстера, який бажає злити танець і музику в єдине гармонійне ціле. Отже, завданням балетмейстера є пошук необхідного ритму хореографічних рухів, а не калькування ритмоформул музичного тексту.

Дж. Баланчін створив хореографічну мову, що відповідала нормам сучасної музики, новим ритмам, став справжнім реформатором та апологетом неокласичного балету. Співпраця І. Стравінського та Дж. Баланчіна є чи не найплідніщою в історії балетного театру. С. Наборщикова зазначає, що ритм-пульс – безкінечно різноманітний та примхливий – незмінно вражає Дж. Баланчина в музиці І. Стравінського. Ритм – джерело його натхнення та формотворчий фактор. Дж. Баланчин вказував, що хореограф не може винаходити ритми, він тільки відображає їх у русі. Інструмент танцівника – це його тіло, але надане самому собі, воно здатне лише на імпровізацію короткого дихання. Організація ритму в довготермінових масштабах – довгочасна функція музичного мислення. Як організатор ритмів, вважають деякі дослідники, Стравінський тонший та винахідливіший за будь-якого з найвидатніших творців в історії.

Хореоритм постановок Дж. Баланчіна на основі традиційних партитур (І. Бах, В. Моцарт, П. Чайковський) відповідав принципам побудови неокласичних творів та був подібним до інтерпретації творів А. Веберна, І. Стравінського, П. Хіндеміта. Музичний ритм для Дж. Баланчина став джерелом натхнення і формотворчим фактором.

У постановках Р. Петі можна спостерігати постійні експериментування з ритмами. Його «Юнак та смерть» на музику Пассакалії І. Баха в інтерпретації О. Респіги є прикладом аритмічного й аметричного твору, якщо розглядати твір відносно метро-ритмічної структури музики.

У драматургії М. Бежара відбувся «монтаж» музичної, хореографічної та ритмічної реальності; лексику становили класичний танець, вільний танець, акробатика, пантоміма. М. Бежар не відтворював, а перетворював простір шляхом еклектичного поєднання елементів, створював оригінальний ритм твору. Хореографічна лексика балетмейстера й архітектонічна побудова творів балетмейстера демонстративно ритмічна («Весна священна, «Болеро»).

Прибічником хореоритміки можна вважати сучасного балетмейстера Іржи Кіліана. Його часто звинувачують у ритмічній пунктуальності, чіткій співрозмірності його танцювальної лексики ритму музики. Але хореографічна лексика І. Кіліана завжди цілеспрямована, балетмейстер використовує різноманітні варіанти побудови хореоритму, принципи музично-ритмічного розгортання композиції. Ступінь відображення ритму музики в хореоритмі, а також принципи взаємодії музики та хореографії кожен раз варіюються.

Постановку І. Кіліана «Stemping ground» на музику К. Чавеса вважають одним із найсміливіших хореографічних утілень ідеї ритму як джерела всієї багатоманітності музичного та танцювального руху. Хореограф використовує інтонаційно нерозроблене звучання ансамблю ударних інструментів. У цьому унікальному в багатьох аспектах балеті трансформація музичного матеріалу в хореографічний ніби подана у своєрідному зворотному відліку. Експозиція танцю розгортається в повній тиші. Балетмейстер тільки засобами пластики людського тіла фіксує ритмічну основу твору. Тіло створює пластичні інтонації у звуковому вакуумі. Про постановку дослідники вказують, що Кіліан досягає дивного ефекту: свідомість зміщує сам механізм візуально-оптичного та слухового сприйняття: очі – чують. Кіліан реалізує найскладніший синтез тим, що тіло танцівника вплетене у тканину музичної партитури. Без хореографічного інтонування музика цього балету втрачає свою привабливість.

Одним з найяскравіших інтерпретаторів хореоритму в Україні протягом останніх років є художній керівник і головний балетмейстер унікального для нашої країни колективу «Київ-модерн-балет» Раду Поклітару. Такі постановки, як «Дощ», «In pivo veritas», «Двоє на гойдалці», «Болеро», «Сили долі» та ін., а також балетна вистава на три дії «Перехрестя» на музику М. Скорика на сцені Національної опери України імені Т. Г. Шевченка є прикладами нетривіального підходу до трактування хореоритму талановитим балетмейстером.

Отже, на відміну від попередніх історичних періодів, де можна з більшою чи меншою мірою узагальнення визначити принципи ритмічної організації танців, визначальною в процесі створення хореографічного ритму протягом XX – початку XXI століття стала творча індивідуальність хореографа.

Куришев Євген Володимирович,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Київського університету імені Бориса Грінченка

КУЛЬТУРОЗНАВЧА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ДІЯЛЬНОСТІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

Формування культурознавчої компетентності майбутнього вокаліста-естрадника як провідного посередника в культурі комунікації між соціумом та індивідом потребує не тільки інтегрованого підходу до вивчення вербальних і невербальних мов, а й звернення особливої уваги на засоби інструментального мистецтва, зокрема фортепіанного, що може бути художньо-естетичним її підґрунтям. З метою підготовки культуровідповідних якостей в естрадного виконавця у світі широко інтегрують мистецтво в освітній процес, з урахуванням потреб ринку.

Сьогодні вокаліст-естрадник повинен володіти широким спектром знань, серед яких, окрім безпосередньо володіння голосовим апаратом, знання електронних ресурсів для обробки голосових записів, володіння навичками аранжування, здатність виявляти художній смак, уміння розробляти концепцію шоу концерту та номера, виконувати свої пісні на клавішних, а також акомпанувати собі, дотримання стилю відповідно до тематики концерту, вміння реагувати на запит публіки та передбачати його – усе це виявляє практичну потребу в професійно орієнтованих методиках формування культурознавчої компетентності загалом та розвитку художньо-естетичного сприймання.

Для того щоб зрозуміти пісню й дійсно стати на одній хвилі з реципієнтом, естрадному виконавцеві не достатньо просто добре співати, він повинен глибоко занурюватися в текстове, музичне наповнення відповідно не тільки свого життєвого досвіду, а й життєвого досвіду свого потенційного реципієнта, який сформувався під впливом усіх складових історичного становлення. При цьому цей образ повинен бути доступним і достатньо глокальним, тобто зберігати індивідуальність автора при глобальній уніфікації відповідно цільової групи. Тобто це вміння можна співвідносити з культурознавчою компетентністю, тому що визначення сукупності соціальних норм (на рівні знань, умінь, навичок, ставлень у межах певної сфери діяльності), спільних для різних представників певного соціуму, – сучасна тенденція в педагогічному трактуванні компетенції. Культурознавча компетентність існує як надкомпетентність, яка здатна продемонструвати загальний рівень музиканта (в цьому випадку естрадного виконавця) відповідно до того соціуму й того репертуару, що він виконує. Варто зазначити, що художньо-естетичне сприймання є невід'ємним увиразником культурознавчої компетентності, оскільки не тільки займає безпосереднє місце в її структурі, відповідає духовній сутності культури, реалізує її функції, а й має особистісно орієнтований, специфічно діяльнісний, інтегрований і динамічний характер. Це категорія, що передбачає у своїй структурі потенціал і діяльність

особистості з тими самими провідними структурними компонентами, як-от: мотивація, емоційна чуттєвість, знання (художня грамотність), уміння та навички робити оцінку й оперувати засобами вербальних і невербальних систем різних видів музичної творчості.

Отже, культурознавча компетентність має характер інтегрованого, динамічного утворення, яке потребує певної навчальної підготовки. Це зумовлює потребу в підвищенні ерудованості майбутнього фахівця в змісті культури загалом (системна обізнаність у сукупності значеннєвих духовно-матеріальних артефактів і засобах комунікації, необхідних у культурно-соціальному середовищі) та його професійної культури зокрема (культуродоцільні якості майбутнього фахівця відповідно до освітньо-професійної компетенції: критеріїв, параметрів і рівнів професійної освіти; процесу та результату профдіяльності: володіння та адекватне використання профетикету, корпоративних традицій, службових мов обміну інформацією та ін.).

Дьяченко Володимир Валерійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗИКА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА: ЗАГАЛЬНІ АСПЕКТИ ТВОРЧО-ТЕХНОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Музика і звукорежисура – зі сторони може здаватись, що це дві зовсім різні категорії, які не мають жодного стосунку одна до одної. Але відомо, що звукорежисуру практикують в різних напрямах культурної діяльності людини, які уособлюються в комунікаційних каналах, інформаційно-виражальних засобах та видах мистецтва.

На цей час існує досить багато публікацій, в яких висвітлено тематику звукових технологій у класичній та сучасній музиці (електронна музика, джаз, рок тощо). Зазвичай це наукові та періодичні праці про специфіку певного музичного напряму. Серед авторів, які розробляють тематику звукових технологій або музики, потрібно згадати таких, як: Д. Гібсон, Ф. Ньюелл, Н. Бєлявіна, А. Бондаренко, А. Загайкевич, Є. Кущ, О. Бут, І. Гайденко, В. Грищенко, В. Козлін, С. Лазарєв, К. Черевко, С. Шип, С. Шустов та ін.

Попри значну кількість публікацій, ми знайшли свій дискурс у розмаїтті тем щодо контексту творчої діяльності звукорежисера в просторі музичної звукорежисури.

На нашу думку, звукорежисери та сучасні музиканти в повсякденній виробничій (творчій) діяльності використовують усталені принципи утворення звукових подій, використовуючи новітні технології та звукові технічні засоби. У класичному музичному мистецтві також наявні всі базові знання, що склались

упродовж століть і які поширюють у закладах музичної освіти. В сучасних напрямах музики (рок, джаз, електронна музика) використовують класичні пісенні форми та гармонії, імпровізаційність і складені тембрально-стильові повторення (патерни). Також на високому рівні у науках застосовують музичний аналіз та музичну критику. Отже, немає жодного сенсу винаходити колесо музичних теорій, аналізу, які добре викладені в наукових працях та підручниках. Маючи гарний науковий базис, ми лише доповнимо картину, поєднавши звукові технології і практики звукорежисури з теоріями та практиками музичного мистецтва.

Перші спроби зафіксувати наші ідеї ми втілили в кандидатській дисертації «Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика» під науковим керівництвом Бєлявіної Наталії Дмитрівни, а також у декількох статтях та методичних матеріалах. В них ми:

– запропонували своє бачення поняття *фонокомпозиції* як певної структури-схеми музичного твору, зафіксованої у звукозаписі, що може передавати (нести) інформаційне та мистецьке навантаження;

– сформували теорію про *творчо-технологічний аналіз*, у якому спробували поєднати у свій спосіб теорію, програмні комплекси та практику аналітичної декомпіляції музичних творів у звукозаписі, визначення їх об’єктивних і суб’єктивних параметрів.

На нашу думку, подібні теорії, використовуючи об’єктивні та суб’єктивні підходи, узгоджують той необхідний інструментарій програмних комплексів, звукових технологій і звукорежисури із теорією та практикою музичного мистецтва. А саме: якщо до засобів об’єктивації даних можна віднести програмні вимірювальні комплекси, а також фізичні виміри характеристик звуку, серед яких, зокрема, тривалість, інтенсивність, звуковий тиск, динамічний діапазон, амплітудно-частотна і спектральна характеристика звукозапису (міксу), стереофонічність чи моносумісність, кількість реверберації, спотворення або шуми тощо, то до суб’єктивних параметрів відносяться такі категорії, якими користуються люди для характеристики звукових (музичних) явищ, які вони чують. У такому випадку це тембр, висота й сила звуку, довжина, а також такі знайомі музичні поняття, як: аранжування, оркестровка, якість виконання, темп і ритм, музичний баланс, просторовість.

Зазначимо, що, за нашим баченням, у творчо-технологічному аналізі фонокомпозиції є можливість використовувати додаткову термінологію та теоретичні інструменти, які застосовують у таких дисциплінах, як фізика, звукорежисура, музикознавство, музична форма та музичний аналіз, що підтверджує міждисциплінарність нашого дослідження.

Наші теорії вже пройшли певну апробацію в навчальних курсах дисциплін: звукорежисура, мистецтво звукорежисури, творчо-технологічний аналіз аудіовізуальних творів.

Література

1. Бєлявіна Н. Д. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін : підручник. Київ : НАКККіМ, 2015. 250 с.

2. Дьяченко В. В. Інтерпретація у творчості звукорежисера та її ознаки в музичному звукозаписі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* [*Мистецтвознавство*: № 2] : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2017. 186 с. С. 132–135.

3. Дьяченко В. В. Робоча програма навчальної дисципліни «Звукорежисура». Освітня програма «Звукорежисура». Спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Галузь знань 02 «Культура і мистецтво». Перший рівень вищої освіти (бакалавр). Київ : НАКККіМ, 2021. 26 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/such_mystetstva/bakalavr_zvukorezhysura/zvukorezhysura.pdf (дата звернення: 14.09.2022).

4. Дьяченко В. В. Силабус навчальної дисципліни «Мистецтво звукорежисури». Освітня програма «Звукорежисура». Спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Галузь знань 02 «Культура і мистецтво». Другий рівень вищої освіти (магістр). Київ : НАКККіМ, 2021. 6 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/such_mystetstva/kafedra/Mystetstvo_zvukorezhysury.pdf (дата звернення: 14.09.2022).

5. Дьяченко В. В. Силабус навчальної дисципліни «Творчо-технологічний аналіз аудіовізуальних творів. Освітня програма «Звукорежисура». Спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Галузь знань 02 «Культура і мистецтво». Другий рівень вищої освіти (магістр). Київ : НАКККіМ, 2021. 8 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/such_mystetstva/kafedra/Tvorcho_tekhn_analiz.pdf (дата звернення: 14.09.2022).

6. Дьяченко В. В. Творчо-технологічний аналіз фонокомпозиції музичного твору: основні терміни та загальний огляд. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. IV Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. / М-во культ. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2020. 166 с. С. 78–79.

7. Дьяченко В. В. Тембральні ознаки музичного стилю у фонокомпозиції: перші пошуки та експерименти. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матер. XIV Міжнарод. наук.-твор. дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. 224 с. С. 19-21. URL: https://nakkkim.edu.ua/science/vidannya akademiji (дата звернення: 14.09.2022).

8. Дьяченко В. В. Теорія фонокомпозиції як мистецька технологія. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* [*Мистецтвознавство:* № 2] : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2012. 186 с. С. 132–135.

9. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика : дис. … канд. мистецтвозн. (д-ра філософії): 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Мін-во культури України ; НАКККіМ. Київ, 2018. 361 с.

10. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.

11. Черевко К. П. Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів XX – початку XXI століття (до питання методології аналізу) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.02. Львів, 2012. 16 с.

Каменська Вероніка Юріївна,
старша викладачка кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ ТА КОМПОЗИЦІЇ СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО № 2 ОЛЕКСАНДРА ЯВОРИКА

В українській академічній музиці 1970–1980-х років пожвавився інтерес до стилю «неокласицизм». Особливо вплив неокласицизму відчутний в українській фортепіанній музиці того періоду. До неокласицизму, на нашу думку, можна віднести і Сонату №2 для фортепіано київського композитора Олександра Володимировича Яворика (1946–2005).

О. Яворик закінчив Київську державну консерваторію по класу композиції в педагогів Л. Колодуба та Ю. Іщенка 1975 року. Працював музикантом інструментального ансамблю, завідувачем музичної частини Київського театру юного глядача, співробітником Будинку композиторів України, а з 1973 до 1983 року – редактором видавництва «Музична Україна». Писав у різних жанрах: музично-сценічному (балети «Ой під вишнею», «Міщанин-шляхтич», балет-симфонія «Береза Картузька», оперета «Здрастуй, зоре», мюзикл «Граф Монте-Крісто»), симфонічному («Симфоніета» для оркестру, концерти для різних інструментів), камерно-інструментальну, а також є автором вокальних творів (зокрема естрадних пісень). Композитор також створював музику до театральних вистав, радіопостановок і телефільмів.

З 1979 року О. Яворик почав писати й фортепіанну музику. У його доробку близько п'ятнадцяти сонат для цього інструмента та різних п’єс (на жаль, повного архіву творів композитора немає у вільному доступі). Соната №2 була створена у 1980 році, а Соната №3 – у 1995, а потім до 2001 року з’явилися всі наступні, до Сонати №15. Як бачимо, найбільший інтерес до фортепіанної музики композитор виявив з 1995-го до 2001 року. Популяризатором його творчості був піаніст Юрій Глущенко. Організувати виконання фортепіанної музики композитору вдалося небагато (два-три).

Для аналізу впливу стилістики неокласицизму на творчість композитора ми обрали його Сонату №2 для фортепіано, оскільки нас зацікавив її образно-емоційний зміст (а саме її музична драматургія), її музичні форми та композиційний задум. Отже, проаналізуємо образно-емоційного зміст твору та музичних форм з тим, щоб показати його своєрідність, відхід від нормативних змістових і структурних зразків. Ми вважаємо, що кожен митець має право на пошук і змістових, і структурних варіантів.

Соната №2 О. Яворика була створена у 1980 році через п'ять років після закінчення ним консерваторії та в часи досить активної композиторської праці. Митець на той час мав певний доробок в оркестровому (Симфоніета, 1977), камерно-інструментальному (два струнні квартети, квінтет для дерев'яних духових), пісенному й естрадному жанрах. Його музика поступово набувала популярності, вона часто звучала по радіо й телебаченню. Цим ми хочемо підкреслити, що композитор не випадково звернувся до тих чи інших принципів, а обирав їх свідомо, передусім у фортепіанному жанрі. Думаємо, що прихід до написання фортепіанної музики був внутрішньою потребою О. Яворика. На нашу думку, підтвердженням цьому є написані 15 фортепіанних сонат.

Твір циклічний, тричастинний, але не традиційний. Якщо говорити про образно-емоційний зміст Сонати №2 для фортепіано О. Яворика, він певною мірою асоціюється із музикою епічною, що є відгомоном давніх історичних часів (зокрема часів Київської Русі). Цим і пояснюється лінія, що йде від О. Бородіна (опера «Князь Ігор», Симфонія №2 «Багатирська»), Б. Лятошинського (Симфонія №3, опера «Захар Беркут») та Є. Станковича (Симфонія-диптих для хору а капела на тексти зі «Слова о полку Ігоревім»). Втім ці асоціації досить узагальнені. Ми маємо на увазі тематизм Сонати №2 для фортепіано О. Яворика: епічний, танцювальний, грайливий. Образний зміст цього твору, на нашу думку, вплинув певним чином на його композицію.

Композиційний план сонати своєрідний. Соната починається зі вступу *Andante*, який сприймається як окрема субчастина (1–30 тт.). Вступ є носієм епічної лінії. Тут панує епічна оповідальність, яка закладена в баладно-епічній повільній темі. Вона не однорідна: то викладена одноголосно в низькому регістрі, то дається із супроводом і чіткому метро-ритмі. Із 31 такту починається І частина *Con moto,* яка представлена тільки експозицією сонатної форми. Вона охоплює музику з 31 по 70-й такт, за формою це сонатна експозиція, в якій є три різні за характером теми: головна, побічна і завершальна. Танцювальний характер має перша тема (31–38 тт.); друга, грайливо-скерцозного характеру (39–59 тт.), асоціюється з п'єсою «Курка» Рамо; третя тема завершальної партії епічного характеру, охоплює кілька тактів (з 60-го по 69 такт). Важливо те, що вступ і І частина творять головну лінію образності в сонаті – епічну.

ІІ частина *Andante* Сонати №2 О. Яворика контрастує не тільки із І частиною, а й із повільним вступом. Тема ІІ частини витримується в одному темпі й має спокійний, грайливий характер. Ця частина порівняно невелика (із 70 по 104-й тт.).

Фінальна ІІІ частина *Allegro* починається із 105 такту. Вона побудована на двох танцювальних темах. Перша тема (рефрен) має чітку танцювальну основу й ритміку та буде повторена три рази: на початку частини (105-й такт), у репризі (121-й такт) та в коді (151-й такт). Друга танцювальна тема звучатиме зі

129-го такту по 150-й, тобто між репризою та кодою. Композитор створив форму, яка близька до форми рондо: А... А-Б-А. Фінал має досить яскравий, життєствердний характер, оскільки заснований на танцювально-моторних, радісно-веселих темах.

Отже, як бачимо, Соната №2 для фортепіано О. Яворика має епічно-танцювальний характер. Увесь розвиток музичного матеріалу тут розгортається в цих двох образних пластах. Композиція Сонати №2 для фортепіано своєрідна: епічний вступ, активна І частина з трьох контрастних тем, грайлива за характером ІІ частина та епіко-танцювальна ІІІ фінальна частина. Отже, маємо нетрадиційний підхід до сонатного циклу, який можна віднести до неокласичного стильового спрямування.

Єремеєв Богдан Миколайович,
викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності
Київського університету імені Бориса Грінченка

ВИКЛАДАЦЬКІ ПОГЛЯДИ ВОЛОДИМИРА КИРИЛОВИЧА ТУРБОВСЬКОГО

Персоніфікований підхід у формуванні сучасних досліджень становить на сьогодні потенційно цікавий і не достатньо висвітлений ракурс досліджень. Українську музичну культуру тривалий час вивчали з позицій загального охоплення своїх складових без належного вивчення окремих персон. Саме це обґрунтувало зміст цієї статті, а саме: вивчення діяльності видатного представника київської флейтової школи Володимира Кириловича Турбовського.

В. К. Турбовський увійшов в історію формування виконавської флейтової галузі як виконавець та викладач, творець власної викладацької школи, вихованці якої на сьогодні обіймають провідні посади відповідно до потенційної діяльності музиканта в оркестрах, ансамблях та закладах мистецької освіти України, світу. Основні види творчої діяльності, де Турбовський реалізував свій талант, охоплюють увесь спектр потенційної роботи музиканта: виконавця-соліста, учасника, артиста оркестру, а також безпосередньо викладача. Ми, власне, й виокремимо специфічні складові методики його викладання. Так, варто зосередитися на початковому етапі формування виконавської майстерності, своєрідному ставленні до опанування стилю віденських класиків, епохи Бароко тощо. Саме тут, вивчаючи етюди, основним завданням здобувача освіти ставало не тільки опанувати технічну майстерність, а й уміти грати етюд у стиля різних композиторів, що відповідно вимагало й технічних можливостей, і широкого кола знань.

Охарактеризуємо етапи професійного становлення В. К. Турбовського. Він був солістом симфонічного оркестру Національного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка (з 1980 р.); п'ятнадцять років – солістом оркестру Державного академічного драматичного театру імені І. Франка, працював у Державному камерному оркестрі та ансамблі солістів Будинку композиторів України.

Щодо викладацької роботи, варто навести такі посади митця: викладав у Київському культурно-освітньому училищі та дитячій музичній школі № 5, у Київському національному університеті культури і мистецтв; з 1967 року працював викладачем Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка, а з 2006-го – увійшов до науково-педагогічного складу Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.

В. К. Турбовський був талановитим викладачем. Групові заняття були змістовними, на них учні формували сценічно-виконавську компетентність. Одним з пріоритетних завдань у викладацькій роботі Турбовський вбачав підготувати універсального флейтиста, який зможе реалізувати себе як соліста, оркестранта або ансамблевого виконавця. Він наголошував на факті, який потім став основою сучасних досліджень: «флейта демонструє здатність бути не лише частиною єдиного оркестрового чи ансамблевого звучання, а й набуває нових рис, засвідчуючи розширення виконавських меж її використання: змінюється звичне поле застосування цього інструмента, відбувається переосмислення його функціонального навантаження, виникають нові прийоми гри і трансформації в конструкції» [1, 35].

Авторський викладацький стиль В. К. Турбовського сформувався на підґрунті власної виконавської діяльності, що демонструвала різноманітні можливості флейтиста – соліста, ансамбліста, учасника оркестру. Саме така потенційна універсальність музиканта стала основою для його методики викладання. У класі Володимира Кириловича звучали найрізноманітніші твори для соло флейти, флейти з фортепіано, твори для різних складів ансамблів, а також флейтовий матеріал для технічного розвитку.

Наявність флейтової школи В. К. Турбовського має широкий спектр досягнень учнів у конкурсно-виконавській та викладацькій діяльності.

Література

1. Кушнір А. Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2013. 16 с.

Півторак Людмила Миколаївна,
магістр хореографії, викладачка хореографії
Відокремленого структурного підрозділу
«Канівський фаховий коледж культури і мистецтв
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини»

РОЛЬ КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОЇ ОСОБИСТОСТІ

Хореографія як вид мистецтва завжди привертала до себе увагу дітей. В наш час вона набула значного поширення в дошкільних установах і загальноосвітніх школах. Хореографічні відділення в школах мистецтв та хореографічні школи показали себе на практиці як перспективні форми естетичного виховання дітей та підлітків, основу якого становить залучення їх до хореографічного мистецтва. Танець забезпечує більш гармонійний розвиток індивідуальних здібностей дітей, і тому навчання в хореографічних колективах є доступним значно більшому колу дітей та підлітків. Цьому сприяє достатня кількість кваліфікованих викладачів та керівників хореографічних колективів. Своєю чергою діти люблять мистецтво танцю та із задоволенням відвідують заняття протягом досить тривалого часу, виявляють наполегливість і старанність у набутті танцювальних знань і вмінь [2, 33].

Педагогічний процес у хореографічних колективах побудовано так, щоб діти, набуваючи знання, уміння та навички, одночасно формували б власний світогляд. Дисциплінованість, працьовитість і терпіння – ті риси характеру, які необхідні не тільки в хореографічному класі, але й у побуті. Ці якості роками виховують педагоги-хореографи, і їх наявність визначає успіх особистості в багатьох справах. Почуття відповідальності, так необхідне в житті, рухає дітей, які займаються хореографією, вперед. Результати естетичного виховання засобами хореографії, як і будь-якого іншого, залежать від методів викладання.

Слово «педагог» у перекладі з грецької означає «той, хто веде дитину». У сучасному розумінні педагогіка давно перетворилася в науку про виховання, освіту та навчання. Чи потрібно балетмейстерові, керівнику дитячого колективу глибоке проникнення в питання педагогіки, здавалось би, не пов’язаної безпосередньо з танцями. Інакше кажучи, завданням керівника дитячого колективу є не стільки те, що дитина буде вміти гарно танцювати, а те, якою людиною вона стане, перебуваючи в цьому колективі.

Викладачі часом відмічають, що з дітьми стало працювати складніше. Погоджуємося. Але чому? Діти стали гіршими? Зовсім ні, в цьому ми переконуємося неодноразово. Просто вони стали іншими. Просто методи нашої роботи з ними відстають від дійсності. Значну роль у зв’язку із цим мають проблеми підвищення педагогічної майстерності вчителя – головної фігури, котра здійснює навчально-виховний процес.

Багато керівників мають спрощену уяву про роботу з дитячим колективом. Більш того, деінде існує думка, що дитячим колективом керувати легше, ніж дорослим, і цим займаються ті, хто нібито не може працювати з дорослими. Ця думка хибна. З дітьми можуть працювати не всі. Діти довірливі, уважні та вдячні учасники, та разом з тим дуже вибагливі. Їм не достатньо того, що керівник дає назву танцю та рухи. Їм треба знати все, що стосується роботи, вони не терплять фальші. Будь-яка неправда обертається проти керівника, і нічого не змусить дитину працювати в колективі, де він відчуває обман. З дитиною потрібно розмовляти, як з дорослим, бачити в ній особистість, не «сюсюкати», не загравати. Це з одного боку, а з іншого – слід пам'ятати, що це дитина, давати їй можливість проявляти себе, не стримувати її емоцій, а направляти їх, використовувати дитячу безпосередність у рухах, у сприйнятті та вираженні прагнень у роботі.

Зуміти поєднати в одне ціле серйозність роботи з дітьми та їхнє дитинство в усіх проявах в колективі – одне із найскладніших завдань керівника, і, на жаль, не кожному керівнику це вдається. Балетмейстер повинен пам'ятати, що він педагог та вихователь. Про це слід не забувати як в процесі репетицій, так і під час відпочинку та гастрольних поїздок, екскурсій та концертів, зустрічей та фестивалів. Концертна діяльність – одна з головних складових роботи колективу [1, 32].

Сьогодні змінюються не тільки умови функціонування аматорських хореографічних колективів, а й сам підхід до хореографічного навчання і виховання дітей. Зменшення бюджетного фінансування спонукає традиційні мистецькі заклади активізувати пошук додаткових фінансових надходжень не тільки за рахунок нових форм і методів господарювання, а й іншого погляду на стратегію розвитку аматорської сфери хореографічного мистецтва. Тож це вимагає змін і у фаховій підготовці відповідних спеціалістів.

Одним з основних показників педагогічної майстерності є педагогічний такт. Його сутність полягає в педагогічно доцільному ставленні та впливі педагога на вихованців, дотриманні почуття міри в спілкуванні з ними, в умінні налагоджувати продуктивний стиль спілкування в педагогічному процесі та пошані до особистості.

Отже, основним інструментом виховного впливу на вихованців дитячого танцювального колективу є особистість педагога, його професійна майстерність, рівень зрілості в педагогічній діяльності та особистісні якості, бо «той, хто на все життя обирає педагогічну професію, має володіти бодай трьома якостями: умінням шанувати і любити людей більше, ніж себе; умінням упродовж життя набувати знань і різновидів людського досвіду (теоретичного, практичного, естетичного); умінням передавати досвід учням».

Педагог-хореограф має володіти низкою особистісних якостей, до яких можна віднести об'єктивну самооцінку професійної підготовки, любов до дітей, працелюбність, розвинену уяву, незалежність творчого мислення, цілеспрямованість, відповідальність, самокритичність, вимогливість до себе та впевненість

у собі, комунікабельність, спостережливість, енергійність, суспільну активність, витриманість, принциповість, охайність, доброзичливість, ерудованість, організаційні вміння та моральну стійкість [3, 45].

Література

1. Годовський В. М., Арабська В. І. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом : Мметод. рекомендації, лекції, навчальна програма. Рівне : РДГУ, 2000. 76 с.

2. Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с., іл.

3. Мартиненко О. Методика роботи з хореографічним колективом: теорія і практика : підручник для здобувачів першого рівня вищої освіти спеціальностей 024 Хореографія, 014 Середня освіта (Хореографія). Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. 390 с.

Верлан Лола Борисівна,
завідувачка хореографічного відділення
Київської дитячої школи мистецтв №3,
викладач-методист, спеціаліст вищої категорії,
художній керівник Зразкового ансамблю
народного танцю «Росток»

ТАНЦІ СЕРЕДНЬОЇ АЗІЇ – ХОРЕЗМСЬКА ШКОЛА УЗБЕЦЬКОГО ТАНЦЮ

Народно-сценічний танець є одним з основних предметів хореографічного навчання народного напряму. Вивчення різновидів народного танцю збагачує тезаурус, методичну та практичну підготовку майбутнього танцівника та викладача народно-сценічного танцю. Танцювальний матеріал виховує та розвиває в учнів танцювальність, музикальність, технічність та емоційність виконання, широту та свободу жестів, координацію рухів.

Заняття повинні супроводжуватись прослуховуванням кращих зразків народної музики, вивченням костюму, що допоможе передати учням характер виконання рухів яскраво та образно, а також манеру національного колориту.

Представлена методична розробка дасть змогу хореографам, майстрам та аматорам народно-сценічного танцю глибоко оволодіти основами хореографічної спадщини. Для цього розкриємо деякі аспекти викладання хореографічної лексики східного регіону.

У багатій хореографічній спадщині Узбекистану є три школи узбецького танцю: ферганська, бухарська та хорезмська.

Ферганська школа
Зразкового ансамблю народного танцю «Росток»,
художня керівниця Лола Верлан з ученицями (2016)

Ферганська школа є основою національної хореографії, класикою узбецького танцю. Її відрізняє особлива мелодійність і плавність рухів, задушевна ліричність та чуттєвість виконання. Ферганські народні танці – «Катта уйин», «Пилля», «Шодлік», «Ляган уйин», «Тановар», «Муножат», «Сахта Уфарі», «Гуль уйин» та ін.

Бухарська школа
Зразкового ансамблю народного танцю «Росток»,
художня керівниця Лола Верлан (2014)

Бухарська школа танцю зберегла у своїх запасах примітивні «першопляси» й танцювальні пантоміми, простіші танці-ігри, а також поєднала високо розвинуту професійну хореографію з технічною майстерністю. В бухарських танцях кроки більш важкі, акцентовані в землю. Рухи рук більш різкі та чіткі, показують широкий костюм з великими рукавами, тому кисті рук витягнуті. Бухарські народні танці – «Кизлар саломи», «Уфари чилляки», «Уфарі кала банди», «Ларзон», «Шодійона» та ін.

Танці Хорезму
Зразкового ансамблю народного танцю «Росток»,
художня керівниця Лола Верлан (2021)

Танці Хорезму експресивні та грайливі, дуже темпераментні та запальні, відрізняються складною координацією голови, тулуба, плечей, рук та ніг. Також хорезмійці танцюють з кайраками – це узбецькі кастаньєти. Костюм яскравий, оздоблений прикрасами. Головний убір з підвісками з металу та прикрашений пером. Прототипом костюму жінки є одяг амазонки стародавнього Хорезму. Хорезмські народні танці – «Лязги», «Дильбари жанон», «Норим», «Бартауль», «Занг», «Кора гроз», «Киз бола», «Уфарі наво» та ін. Танець «Лязгі» популярний в Узбекистані і має різноманітні варіанти, поширений як у фольклорному, так і народному виконанні, особливо в Хорезмі. Характер життєрадісній, всі рухи чіткі й енергійні. Танець має ліричну або повільну та швидку частину, з прискоренням у кінці. Характерні рухи: «ключ» тремтіння кистей рук, які прикрашені «зангами» – дзвіночками, завмирання в позі, перегинання тулубу, «хорезмський ключ». Народний танець «Лязгі» може бути сольним або груповим.

Етапи вивчення основних елементів узбецького танцю:

✓ вивчення основних положень рук (кистей рук), ніг, тулуба, голови, які потрібно опановувати окремо та після засвоєння виконувати в координації разом;

✓ вивчення танцювальних рухів та комбінацій;

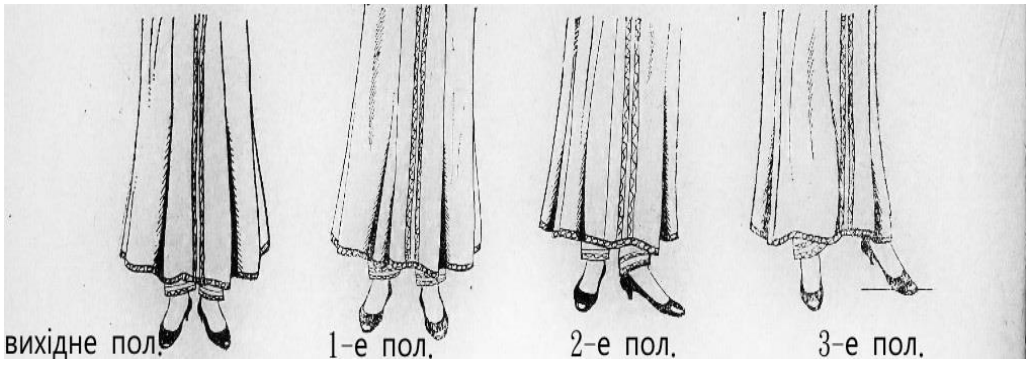
✓ оволодіння технічною майстерністю (оберти на місці та з просуванням);

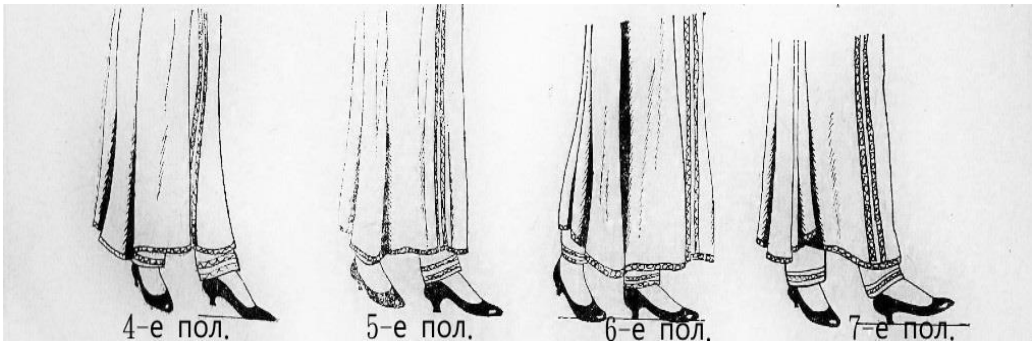
✓ танцювальні етюди.

Основи рухів хорезмської школи узбецького танцю:

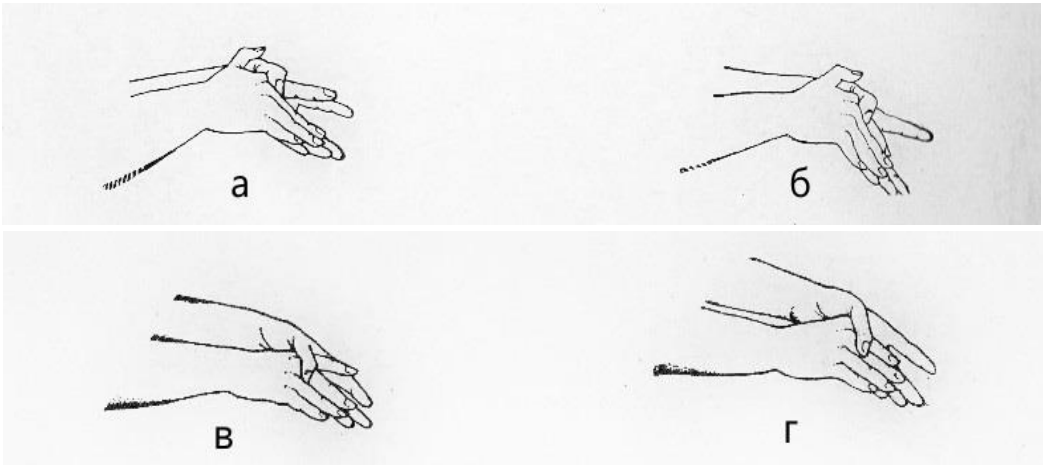
1. Уклін жіночий: чотири різновиди. Чоловічий.
2. Позиції і положення рук і ніг у хорезмському танці (7 положень):

Позиції і положення рук у хорезмському танці





Позиції і положення ніг у хорезмському танці



3. Рухи кистей рук: оплески у 2-му положенні і 6-му положенні рук, клацання пальцями долоні окремо й разом, тремтіння, кругові оберти, хвильові, тряска, скидання кисті вниз, акцентоване відгинання кистей рук до гори.

4. Рухи головою: похитування голови з боку в бік, маленький рух підборіддя.

5. Рухи плечей: різкі рухи вперед і назад почергові або разом, різкі рухи плечей вгору і вниз, дрібне тремтіння плечей окремо й разом з тулубом, погойдування тулубом.

6. Хода: проста, перемінна, акцентована, із зупинкою на носок, із зупинкою на каблук, з каблука, бічна.

7. Танцювальний ключ – хрестоподібний хід почергово двома ногами з наступним обертом.

8. Перегинання тулуба: убік, назад, обертальні навколо себе.

9. Рухи: гульбаргі – пелюстки, гульдаста – букет, маїн сабо – легкий вітерець, коши камон – прекрасні брови, лябі гунча – бутон губ тощо.

10. Оберти: з рівним тулубом, з нахилом уперед, тур шене, на колінах.

11. Танцювальний етюд на основі вивчених елементів за вибором викладача на прикладі танцю «Лязгі».

Назви рухів:

«Гульбарги» – пелюстки

«Кунгил живасі» – переливи душі

«Гульуїн» – квітка

«Маїн сабо» – легкий вітерець

«Калтиргоч» – ластівка

«Ляби гунча» – бутон губи

«Ляби шахар» – солодкі губи *«Коши камон»* – прекрасні брови

«Уяліш» – сором'язливість *«Сурма»* – підведення брів

Народний танець Середньої Азії, узбецький танець зокрема, розвиваючись і взаємозбагачуючись, досягнув високого художнього рівня за рахунок технічної віртуозності рухів та академічної манери виконання.

Література

1. Верлан Л. Б. Мистецька освіта в Україні: проблеми теорії і практики. Збірник тез по матеріалах Всеукраїнської науково-методичної конференції семінару. Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2014. 164 с.

2. Верлан Л. Б. Основи хореографічної спадщини народного танцю Середньої Азії. *Мистецька педагогіка: традиції та інновації (теоретичні та практичні аспекти) :* матер. Всеукр. наук.-практ. конф. URL: https://dk.kyivcity.gov.ua/news/2853.html (дата звернення: 04.11.2021).

3. Каримова Р. Танцы Равии Атаджановой. Ташкент : Изд. лит. и иск. им. Гафура Гуляма, 1983, 168с.

4. Онлайн-тренінг викладача КДШМ № 3, викладача-методиста Верлан Л. Б. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OQcFZIfPRwo&ab_channel=Kyivmetodtsentr (дата звернення: 27.07.2022).

5. Цвєткова Л. Ю. Народно-сценічний танець. Програма для хореографічних відділень дитячих шкіл та ліцеїв мистецтв, дитячих хореографічних шкіл. Київ : Інститут підвищення кваліфікації працівників культури, 1997. 52 с.

Романцов Сергій Васильович,
методист вищої категорії Комунального закладу
«Шосткінський міський центр естетичного виховання
Шосткінської міської ради Сумської області»,
відмінник народної освіти, методист,
керівник гуртка Зразкового художнього колективу
творчого об'єднання «Витинанки»

ІНФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА ІННОВАЦІЙНІ ОСВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ

Внаслідок посилення демократичних тенденцій у житті суспільства освітні системи як його значущі складові почали переносити акцент із масових педагогічних явищ на особистість дитини, вивчення можливостей та обставин її індивідуального розвитку, умов саморозкриття і самореалізації на різних етапах її життєдіяльності.

Спроби прискорення науково-технічного і соціального процесів, а також кризові економічні, екологічні, демографічні, політичні й інші явища, що відбуваються в державі, на жаль. неминуче позначаються на системі освіти, загострюють протиріччя і труднощі виховання та формування молодого покоління. Традиційні педагогічні засоби виховання, змісту й організації навчально-виховного процесу все частіше не спрацьовують. А через невідповідність темпів і характеру розвитку соціальних та педагогічних процесів виникають явища, що негативно впливають на загальний навчально-виховний процес.

Процес же впровадження інноваційних технологій у навчання передбачає досягнення мети високоякісної освіти, тобто освіти конкурентоспроможної, здатної забезпечити кожній людині умови для самостійного досягнення тієї чи іншої мети, творчого самоствердження в різних соціальних сферах.

Відзначимо, що втілення інноваційних технологій у навчання характеризується як практичною спрямованістю, зокрема розробкою та проведенням педагогами інноваційних занять і виховних заходів, так і теоретичною, а саме застосуванням та вдосконаленням інноваційних інтегрованих занять, з поєднанням різних предметів, вивчення яких передбачено навчальними програмами. Навчання з використанням інноваційних технологій якісно перевищує класичну освіту. Воно інтегрує процеси, які не можна об'єднати в межах класичної освіти: навчання, працевлаштування, планування кар'єри, організація безперервної освіти особистістю.

Інноваційні й інформаційні технології на початку XXI століття стали не тільки головною рушійною силою прогресу, засобом спілкування між державами, компаніями, університетами, новою формою торгівлі, але й потужним засобом навчання. З одного боку, система освіти є виробником інновацій шляхом якісної підготовки майбутніх фахівців, з іншого – вона стає споживачем уже створених інноваційних технологій.

Сьогодні педагог закладу освіти стає однією з ключових фігур як носій загальнолюдських цінностей і професійних знань, покликаний передавати кращий культурний і моральний досвід, покращувати навчально-виховний процес, творчо прогнозувати, проєктувати, добирати, застосовувати шляхи й засоби навчання, впроваджувати інноваційні підходи заради розкриття життєтворчого потенціалу дітей та молоді. Інноваційна діяльність педагога включає: розробку нових методик, прийомів, засобів, методів навчання і виховання, впровадження авторських програм, курсів, апробацію нових підручників. При цьому надзвичайної важливості набуває особистісне становлення і виявлення внутрішніх резервів розвитку вихованця – представника тієї нової генерації, що невдовзі візьме на себе відповідальність за майбутнє країни і творитиме нове українське суспільство.

Час постійно вимагає від педагогів перетворювати навчальний процес на плідну, творчу, конструктивну, взаємно зацікавлену взаємодію, синтез навчання і самонавчання, пізнання та діяльності, мотивації та інтересу, освоєння набутого досвіду й продукування нового. У такому розумінні навчання не обмежене віком чи роками, проведеними в закладі освіти, воно стає постійною життєвою потребою і способом самоствердження особистості у світі. І роль новітніх технологій навчання – не тільки як інноваційних педагогічних засобів, але і як чинників нової якості начального процесу та подолання стереотипів споживацького ставлення до нього – величезна.

У галузі освіти та педагогіки, де накопичений величезний досвід, склалися різні педагогічні школи та напрями. Тут і стають у пригоді поняття – *освітні та педагогічні технології*. Вони надають можливість описати процес освіти як цілісну систему, аби успішно проєктувати педагогічну діяльність і майстерно нею керувати [3].

Під *освітньою технологією* розуміють упорядковану систему дій, що зумовлює гарантоване досягнення цілей освіти (концепції освіти, освітні системи, наприклад «Система освіти України», «Болонський процес в освіті», «Гуманістична концепція освіти» тощо).

Педагогічна технологія (технологія навчання в широкому розумінні) – це впорядкована система дій, виконання яких призводить до гарантованого досягнення педагогічних цілей (наприклад проблемне, модульне, розвивальне навчання тощо).

Освітні технології відбивають загальну стратегію розвитку освіти, а педагогічні технології втілюють тактику їх реалізації.

Будь-яка технологія навчання – це детально виважена модель спільної діяльності з проєктування, організації та проведення навчально-виховного процесу, з безумовним забезпеченням максимально комфортних умов як для педагога, так і вихованця. А вміле використання цих технологій, готовність педагога до творчого пошуку спільно зі здобувачами, майстерність створити атмосферу

продуктивного й зацікавленого пізнання сприятимуть ефективному засвоєнню матеріалу останніми та збільшать інтерес до навчання.

Сучасна *педагогічна технологія* являє собою синтез досягнень педагогічної науки та практики, поєднання традиційних елементів минулого досвіду й новацій, що породжені суспільним прогресом, процесами гуманізації та демократизації суспільства. Її чинниками є: соціальні перетворення і нове педагогічне мислення; наука – педагогічна, психологічна, суспільні науки; передовий вітчизняний та зарубіжний педагогічний досвід; народна педагогіка (етнопедагогіка).

Відзначимо головні ознаки інноваційної технології навчання:

– сучасність – постійне прагнення до нововведень і неперервне вдосконалення змісту предмета з урахуванням зменшення розриву між найновішими досягненнями в науці та виробництві;

– оптимальність – спроба досягти поставлених навчально-виховних цілей за найменших, за можливості, витрат зусиль, часу та засобів, завдяки високій якості, ефективності та результативності навчання;

– інтегральність – синтез одержаних знань не тільки з одного предмета, але й з інших;

– науковість – відмова від інтуїтивного визначення змісту, методів і форм навчання та перехід до максимально повного аналізу, ґрунтованого на найновіших досягненнях психолого-педагогічних наук;

– відтворення процесу навчання та його результатів;

– програмування діяльності педагога й вихованців;

– масштабне використання сучасних технічних і дидактичних засобів навчання, що активізують діяльність вихованців;

– оптимальність матеріально-технічної бази;

– якісна та кількісна оцінка результатів навчання.

Взагалі для сучасного суспільства впровадження інноваційних технологій в освіту має не стільки теоретичне, скільки практичне значення, оскільки в умовах глобалізації воно стосується його історичного розвитку та перспектив, які своєю чергою пов’язані з розвитком нових технологій.

Освіта є дзеркалом майбутнього кожної цивілізованої держави. А залежно від того, у чому держава бачить свої сильні сторони, перспективи подальшого розвитку, вона корегує державну національну освітянську програму, якщо цього вимагає час, майже до самих основ. Інноваційні ж процеси в сучасній освіті України передбачають суттєву реорганізацію наявної педагогічної системи, переосмислення цінностей, цілей і змісту її діяльності та перехід від усталених стереотипів, неефективних шаблонів до творчої ініціативи й індивідуальної відповідальності педагогів у проєктуванні й організації педагогічного процесу, зокрема в позашкіллі. Головна ж особливість позашкільної діяльності полягає в тому, що вона базується на взаємній співтворчості педагога й дітей, на їхній дружбі та духовній єдності, на визнанні самоцінності особистості кожної дитини,

на взаємоповазі у взаємній зацікавленості в спільному успіху та наслідках цієї діяльності.

Для сучасної особистості загальними ознаками ми вважаємо: ініціативність, здатність організовувати власну діяльність та партнерів, уміння адаптуватись у нових ситуаціях, готовність критично аналізувати й адекватно оцінювати результати діяльності як для себе особисто, так і для інших. Вони базуються не просто на знаннях і вміннях у певній галузі, а й на ціннісних пріоритетах особистості, особливостях її життєвого досвіду. Цьому сприятиме запровадження STEM-освіти, що дасть змогу педагогам наочніше пояснювати необхідний матеріал, а учням допоможе ще зі шкільної парти вчитися критичному мисленню та вдало застосовувати набуті знання для вирішення реальних життєвих ситуацій. Адже одними з основних компетентностей школярів стануть навички логічного та математичного мислення і наукове розуміння природи й сучасних технологій [1].

Ось результати дослідження інтелектуального розвитку наших дітей, декілька дитячих «але», про які треба пам'ятати дорослим:

1. Ми ще діти, *але маленькі громадяни нашої держави і нам не байдуже її майбутнє.*

2. Нехай дорослі вважають, що ми не все розуміємо, *але нас не треба обманювати, що все в нашій країні добре й цікаво.*

3. Нас навчають кращі педагоги, *але ми добре розуміємо, що сьогодні, як увійти в доросле життя, залежить від нас самих.*

4. Знання, які ми отримуємо на заняттях, це величезний багаж, *але ми повинні розумно скористатися ним у подальшому житті.*

5. Нас навчають вихованості, доброті, взаємоповазі під час спілкування з товаришами та друзями, *але ми стикаємося з грубою поведінкою і невихованим ставленням деяких школярів до своїх однолітків.*

6. Ідучи вулицями, відвідуючи парки, спостерігаємо, що дорослі прибирають їх, *але ми повинні багато чого зробити, щоб місто стало, мов квітучий сад.*

7. Сьогодні дорослі вирішують деякі питання із забрудненням повітря в нашому місті, *але ми розуміємо, що екологічному стану довкілля треба приділяти більше уваги.*

8. Вранці двірники та відповідні служби прибирають вулиці, *але питання чистоти на вулицях міста ще не вирішене повністю.*

9. Нас навчають захоплюватись та створювати чудові речі з паперу – витинанки, виховують теплі почуття та любов до прекрасного і яскравого навколишнього світу, який нас оточує, *але ми повинні не тільки його цінувати, а й зберігати те, що маємо, та відновлювати зруйноване.*

Ми переконані в тому, що для формування художньої культури дітей 4–5 років досить потужним чинником може стати потреба в їх самовиявленні та самоствердженні через власну творчість. Застосовуючи комплексний підхід до навчання і виховання наших вихованців, упроваджуємо інноваційну STREAM-

технологію для дошкільнят та молодших школярів. Це технологія оцінно-контрольної діяльності педагога та дошкільника в контексті особистісно орієнтованої освіти сприяє підвищенню креативності й творчості, які необхідні для розвитку сучасної дитини. Діти вчаться логічно-образно й творчо мислити, розвивають пізнавальний інтерес, комунікативні навички почуття емпатії та рефлексії, формують етичні норми й навички культури поведінки, самоконтролю і саморегуляції поведінки, вчаться навичкам спілкування та взаємодії з однолітками. Ми допомагаємо їм пізнавати Всесвіт.

Завдяки розробленим педагогами авторським інтегрованим навчальним програмам, вони не тільки малюють кольоровими олівцями та фарбами природу навколишнього світу (гра «Веселкова палітра»), а й вирізують витинанки рослинної та зооморфної тематики, наклеюють їх на правильно підібраний фон (гра «Таємниці природи»), вивчають геометричні фігури та застосовують їх у малюванні окремих предметів (гра «Маленькі чарівники»), малюють по вологому паперу (гра «Світ моїх фантазій»), рахують до 10 (гра «Веселі математики»), вчаться правильно писати (гра «Цікаві прописи»), майструють моделі з геометричними фігурами (гра «Веселі будівники»), фантазують, зазираючи в майбутнє (гра «Сходинки за обрій»).

Як результат, помітна хороша динаміка та позитивні зміни в емоційно-особистісній сфері, підвищення самооцінки, комунікабельності та емпатії, зниження агресивних тенденцій, зменшення тривожності та занепокоєння. Заняття мають інтегрований характер, тому що в них поєднані різні види зображувальної діяльності: малювання, вирізання, аплікація, художня праця, оригамі, папероплластика. Відбувається тісний зв’язок з навчальними шкільними предметами: математикою – розмір, форма, розташування в просторі, властивості предметів; рідною мовою – ознаки предметів; читання – казки, легенди, міфи, приказки, загадки, вірші та оповідання; навколишнім світом. Так розвивається та вдосконалюється сенсорна сфера дитини. У подальшому навчанні дітей 6–10 років у початковій школі це сприятиме зняттю психоемоційного напруження, розвитку особистості дитини, її мислення, рефлексії, умінь самоконтролю і самооцінки, взаємоконтролю, розвитку творчих здібностей.

Отже, заняття художньою творчістю необхідні кожному вихованцеві не тільки для формування його естетичних уявлень, а і як інструменти психологічного розвитку, що сприяє вихованню почуттів. Діти пізнають світ і вирішують концептуальні завдання, спираючись на образне мислення. Ми переконані в тому, що мова образотворчого мистецтва для наших вихованців є засобом набуття нового досвіду, експерименту та встановлення нових відношень з реальністю, а образи й предмети ігрової діяльності найчастіше є для них засобами психологічного захисту та зміцнення особистісних кордонів.

Враховуючи своє природжене бажання пізнавати Всесвіт, діти під керівництвом Романцова Сергія Васильовича зробили великі творчі роботи «Мій рідний край – квітучий рай» та «Нехай завжди квітують тільки квіти. Хай сонечку

радіють усі діти», над створенням яких працювали учні школи раннього розвитку дітей «Джерельце» та вихованці молодшого шкільного віку творчого об'єднання «Витинанки».

Література

1. Даниленко Л. І. Теорія і практика інноваційної діяльності в загальній середній школі. *Управління освітою*. 2001. №3. С. 18–24.

2. Інноваційні технології навчання : навч. посіб. / кол. Авторів ; відп. ред. Х. Ш. Бахтіярова ; наук. ред. А. В. Арістова ; упоряд. слов. С. В. Волобуєва. Київ : НТУ, 2017. 172 с.

3. Концепція STEM-освіти. URL: https://mon.gov.ua/ua/news/uryad-uhvaliv-koncepciyu-rozvitku-stem-osviti-do-2027-roku (дата звернення: 17.09.2022).

4. Романцов С. В. Не руйнувати, відроджувати. *Позашкілля.* 2009. № 1. С. 25–26.

5. Романцов С. В. Витинанки: крок у майбутнє та сучасне : навч.-метод. посіб. 2-ге вид., допов. Шостка : Сіверянщина, 2006. 80 с.

6. Романцов С. В. З любов'ю до народного мистецтва. *Позашкілля.*2009. № 6. С. 25–26.

7. Романцов С. В. Витинанки: крок у майбутнє та сучасне. *Світ виховання*. 2008. № 3. С. 33–37.

8. Романцов С. Школа ремесел. Художнє витинання з паперу. Київ : Шкільний світ, 2009. 112 с.

Корнатовська Валентина Віталіївна,
вчителька хореографії
Ліцею імені П. Сагайдачного м. Львів

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК УРОК У ШКОЛІ

У системі художньо-естетичної освіти учнів одне з найважливіших місць посідає мистецтво. Хореографія давно стала популярним видом мистецтва, засобами якого ефективно формують моральну й естетичну культуру людини, підвищують її духовний рівень, розкривають шляхи для самовдосконалення.

У процесі активної художньотворчої діяльності, складовою якої є танцювальна діяльність, відбувається всебічний розвиток дитини; розвиток її творчого потенціалу, зростає естетичний, моральний, інтелектуальний, особистісний рівень. Стрункa постава, легка хода, звичка до фізичної активності, сформовані в дитинстві, стають запорукою міцного здоров'я протягом усього життя. Велике значення хореографії полягає і у виробленні художнього смаку та відчуття гармонійності, краси навколишнього світу. Саме ці виховні функції сьогодні виходять на перший план у роботі закладів освіти.

Мета хореографічного навчання в закладах середньої освіти – сприяти естетичному вихованню і фізичному розвитку молодого покоління.

Програма розрахована на виконання таких завдань:

– ознайомити дітей з різними видами танців (народним, класичним, історико-побутовим, бальним, сучасним) за допомогою доступної термінології відповідного хореографічного напряму;

– сформувати навички виконання хореографічних рухів, що відповідають віковим особливостям та індивідуальним можливостям дітей;

– сприяти розвитку вміння вільно володіти своїм тілом.

Правильна організація і побудова уроку хореографії дає можливості для оздоровлення дитини. Емоційний, активний початок танцювального заняття, його музичне оформлення, створення ситуацій успіху шляхом підведення дитини до самостійного рішення рухового завдання і схвалення її старань – такі прийоми використовують не лише з виховною, а й з оздоровчою метою. Засоби рухової виразності (зокрема добір до рухів відповідних поз, жестів, міміки) дають змогу:

– співвідносити рухи з характером музики, розвивати силу та еластичність різних груп м'язів, здійснювати профілактику й корекцію окремих анатомо-фізіологічних відхилень;

– розвивати вміння орієнтуватись у просторі під час виконання різних видів музично-ритмічних рухів, самостійно перешиковуватись і виконувати композиційні малюнки («хвилі», «завиток», «концентричні кола» й ін.);

– розвивати вміння емоційно переживати ігрову ситуацію в танці, знаходити індивідуальну пластику для розкриття музично-рухового образу, заохочувати до вільної імпровізації під час складання власних танцювальних форм, привертати увагу до краси власних рухів;

– залучати дітей до національної народної творчості, знайомити з композиційними різновидами українського танцю (хоровод, гопак, козачок, гуцулка);

– виховувати інтерес до танцювальної діяльності, розвивати естетичні почуття і художній смак, формувати навички культури поведінки та культури одягу, виховувати морально вольові якості.

Хореографія має велике значення для художньо-естетичного й особистісного розвитку підлітків. Танець є доступним і популярним видом мистецтва, вирішує низку завдань фізичного, художньо-естетичного, духовного виховання дітей.

Ритмічно-хореографічні заняття в підлітковому шкільному віці сприяють корекції фігури, постави, розвивають фізичні якості учнів. За допомогою ритмічних вправ відбувається корекція фізичних недоліків і психологічних відхилень (перевтомлення, м’язова в’ялість, загальмованість, надмірне збудження, викривлення хребта тощо). Оволодіваючи різноманітними рухами, учні вдосконалюють свої рухові навички, розвивають м’язове чуття, просторове орієнтування і координацію, поліпшують поставу, підвищують життєвий тонус.

Музично-ритмічна діяльність сприяє формуванню чіткості, точності рухів, що позитивно позначається на загальній навчальній діяльності школярів.

Завдяки участі в іграх, танцях діти мають чудову можливість торкнутися джерел українського народного мистецтва. Різноманітні ігри, лічилки, казки, пісні є доступною і цікавою формою навчання, які водночас виховують любов до рідного краю, повагу до культурних традицій свого народу, прагнення їх ушановувати й берегти. Ознайомлення з танцювальним мистецтвом різних народів і країн спрямовує учнів на пізнання культури світу, розширення та збагачення кругозору.

У процесі хореографічної діяльності учні співвідносять свої рухи в часі й просторі з рухами інших, що сприяє кращому пізнанню колективу, розумінню та відчуттю себе як його частини і як окремого індивіда. Хореографічне виховання сприяє подоланню труднощів у стосунках між хлопчиками і дівчатками. Сумісне виконання парних танців, участь у масових іграх і забавах вчить доброзичливому й уважному ставленню одне до одного, формує кращі риси характеру.

Література

1. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах : навч.-метод. посіб. / А. П. Тараканова. Київ : ІЗМН, 1996. 284 с.

2. Програма курсу за вибором «Хореографія» 1–12 класи / В. Рагозіна, О. Попик.

3. Програми факультативних курсів та курсів за вибором для спеціалізованих загальноосвітніх шкіл музичного профілю / уклад.: О. В. Корнілова, О. В. Гайдамака. Харків : Ранок, 2009. 192 с.

Секція 4

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Сендецький Андрій Владиславович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КОМПЛЕМЕНТАРНІСТЬ У НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ: ФЕСТИВАЛЬНІ ПРАКТИКИ

Міжнародний фестиваль – одна із форм культурного діалогу, важливим вектором якого є культурна дипломатія [3, 17–19; 5, 26–28]. Організатори деяких творчих фестивалів включають у програму навчально-пізнавальний процес у вигляді пасивного спостереження глядацької аудиторії і / або активного залучення у дійство відвідувачів події. Ключову роль при цьому відіграють майстер-класи, які доповнюють тематику фестивалю, що утверджує ідею комплементарності на практиці.

Комплементарність (дослівно: взаємодоповнюваність) – поняття, що означає органічне поєднання елементів в єдине явище. Воно набуло міждисциплінарного тлумачення, вийшовши за межі використання в природничих науках.

Навчально-пізнавальна частина міжнародних фестивалів – комунікативна форма, яка є знаковим інструментом у межах soft pawer, оскільки репрезентує культуру країни-учасника [2, 21–28; 8]. Сучасні політичні, економічні, соціальні, історичні, культурні та науково-освітні зміни помітно впливають на моделювання ландшафту міжнародних зв’язків. Культура та її виразна складова – мистецтво і його популяризація, попри московсько-українську війну, залишаються одним з головних засобів комунікації на шляху зміцнення взаєморозуміння та мирного співіснування України з країнами-партнерами цивілізованого світу. Тому фестивалі, що містять у програмі функцію комплементарності, реалізовують основне завдання заходу – стимулювати культурний трансфер і сприяти особистісному розвитку засобами творчого самовираження, збагачення світогляду індивіда та колективу шляхом пізнання різних видів мистецтва. Означені аргументи переконують про *актуальність* задекларованої проблеми.

Мета дослідження – презентувати ефективність використання комплементарності артзаходів у міжнародних фестивальних практиках.

Відповідно до мети поставлено *завдання* наукової розвідки: визначити місце та значення навчально-пізнавальної програми у фестивальній діяльності; проаналізувати функції комплементарності у творчому процесі міжнародного івенту.

Прелімінарний *огляд літератури* на тему місця навчально-пізнавальних програм у міжнародному культурному діалозі, зокрема в офіційних дипломатичних відносинах, незалежних культурологічних та мистецтвознавчих студіях, а також вибіркове опрацювання інтернет-джерел засвідчили значну популярність таких заходів: майстер-класів, тематичних лекцій, презентацій творчого доробку, артпрактикумів та ін. [1, 292–299]. Інтенсивність цих заходів особливо помітна впродовж останнього десятиліття.

Утім проблема комплементарності навчально-пізнавального процесу в межах фестивалів поки залишається не достатньо висвітленою. Необхідні комплексні наукові дослідження щодо едукаційної мистецької програми в умовах реалізації фестивальної діяльності, де поряд з традиційними завданнями постають завдання творчого розвитку особистості на тлі глобалізаційних процесів.

Найактивнішими ініціаторами та реалізаторами міжнародних фестивалів виявилися насамперед громадські організації і культурні еліти. Цю тезу підтверджує оглядовий аналіз культурного дозвілля такого виду в Східній і Центральній Європі (Україна, Польща, Словаччина, Угорщина, Болгарія). На особливу увагу заслуговують фестивалі, до програми яких залучено театральне мистецтво не тільки з оглядово-репрезентативною функцією, а й навчально-просвітницьким компонентом розвитку естетичного світогляду [6, 110–146].

Основу художнього явища театру становить взаємодія низки незалежних видів мистецтва: образотворчого, декоративно-прикладного, музичного, танцювального, літературного, акторського. Саме такий синтез мистецтв увиразнює функцію комплементарності, яка повинна бути обов’язковою в навчально-пізнавальному процесі. Адже завдяки вихованому смаку, уважному спостереженню, аналітичному порівнянню і базису знань глядач сприймає художній твір, зокрема виставу, емоційно й інтелектуально. Щоправда, значний відсоток глядацької аудиторії оцінює кожен переглянутий твір традиційно схвально – оплесками і навіть вставанням (як вияв найвищого захоплення), навіть тоді, коли спектакль зіграно доволі посередньо. Таке явище засвідчує кричущий брак театральної критики – своєрідного навігатора й вихователя справжньої естетики з глибоким розумінням її завдання. Тому транслятор (репрезентант дійства) – інтерпретатор (критик) – реципієнт (глядач) є оптимальною комплементарною тріадою апробації та популяризації творчого продукту.

У процесі проведеного аналізу виявлено слабку участь офіційних владних структур департаментів культури у фестивальному русі, зокрема в навчально-пізнавальних програмах, що спричинене як формальними (законодавчими) вимогами, так і поширеною невідповідністю держслужбовців різних рівнів їхнім посадам. Помітна тенденція: місце державних акторів посіли представники третього сектору.

Виразним прикладом означеної тези є Міжнародний благодійний фестиваль (трієнале) казок «KAZ.KAR.», започаткований 2005 року у Львові [4, 304–309]. Кредо фестивалю – «Казка – мистецтво без вікових обмежень», що вже є

виразним виявом комплементарності. Його організатори – Львівський авторський драматичний театр «ScenA8», громадська організація «Центр культурно-мистецьких ініціатив» та Львівський обласний благодійний фонд «ТОРБА». Програма міжнародного дійства охоплює різні види мистецтва та науковий круглий стіл як взаємодоповнювальний напрям у вивченні феномену казки. Цей проєкт реалізовують понад 15 років виключно як громадську ініціативу без жодної фінансової підтримки з боку держави. Учасниками є професійні, навчальні та аматорські театри, які презентують вистави-казки; професійні художники та початківці, ілюстратори й художники по костюму; літератори, які захоплюються казкою. Програма передбачає майстер-класи, презентаційні зустрічі й едукаційні практикуми в межах фестивалю, що триває п’ять днів. Традиційно в ньому також беруть участь сотні дітей, позбавлених батьківської опіки, і люди з особливими потребами. Тож тут комплементарність проявляється також в інклюзивній діяльності цього масштабного заходу, у якому названі категорії людей залучено не тільки як глядачів, а й активних учасників практично в усіх напрямах.

Ідея фестивалю «KAZ.KAR.» базується на засадах комплементарного навчально-творчого процесу. Репрезентативна географія учасників фестивалю казок – Польща, Словаччина, Чехія, Литва, Білорусь, Німеччина, Іспанія, Франція, Італія, Коста-Ріка, Велика Британія, США, Іран, Сирія, Нігерія, Китай, Мексика, Нідерланди, Японія, Еквадор, Ізраїль.

Висновки. Комплементарність, яка спирається на принцип всезагального зв’язку, є доцільним інструментом комплексного пізнання будь-якого явища. Фестиваль як одна з масштабних форм дозвілля дає змогу розкрити низку функцій комплементарності. На прикладі Міжнародного благодійного фестивалю (трієнале) казок «KAZ.KAR.» комплементарність проявляється у взаємодоповненні номінацій і, головне, у навчально-пізнавальному процесі вікових, соціальних, поліетнічних верств суспільства; усесторонньому розкритті видів мистецтва; інтеграції людей з особливими потребами в русло повноцінного функціонування соціуму.

Література

1. Завидівська О. І. Феномен комплементраності в системі професійної освіти майбутніх менеджерів: концепт навчання здоров’яорієнтованому управлінню. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля: Педагогіка і психологія. Педагогічні науки.* 2019. № 2 (18). С. 292–299. DOI: 10.32342/2522-4115-2019-2-18–37.

2. Процюк М. Публічна та культурна дипломатія як засіб «м’якої сили» України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. *Зовнішня політика і дипломатія: традиції, тренди, досвід. Політичні науки.* 2016. Вип. 22. Ч. 2. С. 21–28.

3. Сендецький А. Роль незалежного театру у культурній дипломатії. *Гуманітарний корпус :* зб. наук. ст. з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. Вип. 46. Київ : НВП Інтерсервіс, 2022. С. 17–19.

4. Сендецький А. Роль театрального мистецтва в культурному трансфері на прикладі реалізації Міжнародного Благодійного Фестивалю (трієнале) Казок «KAZ.KAR.» (2006–2019 рр.). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія :* матер. IX Міжнар. наук. конф. (Львів, 19 листопада 2021 р.). Львів : Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника; Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, 2021. С. 304–309.

5. Сендецький А. Українсько-польська театральна діяльність початку XXI ст.: осмислення діалогу культур сусідів і стратегія його вивчення. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство :* матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. С. 26–28.

6. Соломаха С. О. Технологія розвитку художньо-естетичного світогляду майбутніх вчителів засобами театрального мистецтва. *Творчий розвиток особистості засобами мистецтва :* навч.-метод. посіб. / за ред., передмова Н. Г. Ничкало. Чернівці : Зелена Буковина, 2011. С. 110–146.

7. Nye J. S. Jr. «Soft power» : The Means to Success in World Politics. New York : Public Affairs, 2004. 208 s.

Пирогова Наталія Віталіївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«ЩЕДРИК» У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Ідею розуміння культурної пам'яті, за термінологією німецької дослідниці А. Ерл [1], розглядають як взаємодію сучасного з минулим у певних соціокультурних контекстах. Дефініцію культурної пам'яті, яку запропонував Я. Ассман, можна продовжити як формування в сучасності зв'язків переважно (але не виняткове) з минулого, на якому група засновує усвідомлення власної ідентичності, включаючи соціальні конструкції значення і часу [2]. Культурна пам'ять – це не результат і не константа, а процес, динамічні зміни, трансформація, яка відбувається під впливом зовнішніх і внутрішніх змін, які можуть містити примус, заохочення, інституалізацію, осмислення, зміни ідентичності, перегрупування набору цінностей та зміни наративів.

Одною з практик української культурної пам'яті є народна пісня. Протягом століть українська пісня передавала закапсульовану інформацію про історичні події, слугувала формою ритуальної та обрядової комунікації, транслювала закодовану інформацію та представляла етнографічний матеріал для дослідників і культурних діячів. За визначенням Шерешевої, музичний фольклор виступає чинником етноідентичності. Інтерес до української народної пісні проявили ще в XIX столітті. Підтвердженням цьому є дослідження М. Максимовича, М. Лисенка, Лесі Українки, М. Драгоманова, Ф. Колесса, З. Лиска й ін. Українські народні

пісні (козацької тематики) Дніпропетровського регіону посіли своє місце в Нематеріальній культурній спадщині ЮНЕСКО.

На прикладі всесвітньовідомої пісні Carol of the bells ми розглянемо процес зміни статусу української народної пісні «Щедрик» з обрядового циклу традиційної української культури «низького» типу через модернізацію мелодії українським композитором М. Леонтовичем, презентацію видатним диригентом О. Кошицем і її переходом до «високої культури» через культурну політику (культурну дипломатію) з подальшим злетом до рівня світового хіта попкультури сучасності.

Щедрівка, українська народна пісня, – «Щедрик» в обробці українського композитора М. Леонтовича – отримала нове музичне оформлення, була перекладена для хору і вперше виконана в 1916 році. Своєрідний вид колядок щедрівки, вид обрядових пісень на святі Щедрого вечора, святі народження Місяця і зоряної ночі (за визначенням В. Войтовича в «Українській міфології»), були вітаннями до нового року та побажаннями щедрих дарів. Щедрий вечір, за визначенням О. Воропая, є значним святом різдвяного циклу з добре розвиненою обрядовістю. Мелодії щедрівок були здебільшого радісні, емоційні, заряджені надією, наповнені архаїкою. Тексти щедрівок мали магічні слова, заклинання, побажання добробуту господарям. Семантичний аналіз українського тексту пісні «Щедрик» дає інформацію про зустрічі нового року землеробами, чиї календарно-обрядові традиції відігравали велику роль у їх житті, що залежало від природних циклів. Щедрівки у формі гри заманювали до своїх обійсть ластівочку:

Щедрик, щедрик, щедрівочка,
Прилетіла ластівочка.

Зі слів пісні зрозуміло, що ластівочка прилетить на початок нового року (навесні, коли пробуджується природа) і принесе добробут господареві та його родині.

«Неісторична» нація українців, яка не мала своєї державності протягом століть, має свою культурну пам’ять, яка зберігалась та передавалась у традиційній родинній структурі українського села. Елементи традиційної культури землеробів зберігались у народній сільській культурі, віддзеркалення якої наявне в мові, пісні, одязі, обрядах і традиціях. Через народну українську пісню збереглась історія, відголоски християнських обрядів, звичаїв хліборобського циклу. Аналіз-stretta «Щедрика», проведений В. Кузик [3] (у 5 вимірах: історичного, музичного, вербального, нумерологічного та графічного векторів нотного тексту), розкрив мелодію пісні як унікального явища світової музичної культури. Ю. Кресак [4] висвітлив способи серіаційного розвитку мелодії «Щердика». Використання чотиризвукового мотиву утворює мелодію медитації, молитви, де звукові серії складають серіації, які, за визначенням А. Іваницького, сформовані в культурі неоліту та відповідають появі колеса в матеріальній культурі. У численних дослідженнях розглянуто роль творчості М. Леонтовича в українській культурі (Т. Сенета).

Трансформація культурної пам'яті «Щедрика» відбулась на гастролях Української республіканської капели під управлінням О. Кошиця. В дослідженнях Т. Пересунько [5] розкрито роль культурної дипломатії з поширення і популяризації української культури в Європі та Америці через культурну політику Директорії. В 1919 році уряд Симона Петлюри відправив Українську республіканську капелу на чолі з О. Кощицем у гастрольне турне Європою, де промоція української культури стала результатом політики в галузі культурної дипломатії. Турне було поширене на Америку, де в США в 1950–1970 роках «Щедрик» отримав 600 редакцій та 60 видань на платівках.

Л. Горболіс розглядає культурну пам'ять про пісню «Щедрик» у літературному творі І. Роздобудько «Прилетіла ластівочка» як своєрідну смислову вісь твору.

В англосаксонській культурі «Щедрик» відомий під назвою The Carol of the bells після тріумфального турне Української республіканської капели та виконання її в 1922 році в Корнегі Холл у Нью-Йорку. Вона стала різдвяною піснею на слова П. Вільговського й отримала нове прочитання та нові інтерпретації, була використана в культових американських фільмах, наприклад «Один вдома». Пісню виконали в різних країнах різними мовами та інструментами.

На прикладі «Щедрика» можна побачити трансформацію культурної пам'яті від традиційної в сучасну культуру: з обрядової пісні традиційної «низької» культури до рівня зразка «високої культури» (за Е. Тейлор) у період модернізації М. Леонтовичем, експортом у світову культуру в статусі хіта мас-попкультури сучасності (Т. Адорно).

Література

1. Cultural Memory: an International and Interdisciplinary Handbook / edited by Erll Astrid, Nunning Ansgar. Berlin : Walter de Gruyter GmbH & Co, 2008. 441 p. P. 2.

2. Assman J. Cultural Memory and Early Civilization, Writing, Remembrance, and Political Imagination, Cambridge University Press 32 Avenue of the Americas, New York, 2011, 319 p. P. 16.

3. Кузик В. Аналіз-stretta «Щедрик», Ніжинський державний університет. URL: http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/182/1/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%91%D0%9B%D0%95%D0%9C%D0%98_%D0%9C%D0%98%D0%A1%D0%A2_%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B8_%D0%92%D0%B8%D0%BF_8.pdf#page=231 (дата звернення: 12.09.2022).

4. Кресак Ю. Серіаційний принцип формотворення в обробках народних пісень Миколи Леонтовича (на матеріалі української народної пісні «Щедрик»). URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/23029/1/Kresak.pdf (дата звернення: 12.09.2022).

5. Пересунько Тіна. Світовий тріумф «Щедрика» – 100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів). Київ : АртЕк, 2018. 200 с.

Дорошенко Тетяна Сергіївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В УКРАЇНІ В ПЕРІОД ВІЙНИ 2022 РОКУ

У часи, коли війни здобували домінуючу роль у свідомості людей, чиї країни переживали кризи, завжди відбувався зсув у світогляді тієї чи іншої нації. Культура була начебто балансом між знищенням та розквітом інших сфер у державах, що воюють. На тлі бойових дій в Україні відбувається також і культурна війна, що проявляється абсолютно різними способами: «культура скасування» (cancel culture), бойкоти на кінофестивалях, збільшення українськомовного контенту в соціальних мережах, посилення книговидавництва українською мовою чи зміна історичних контекстів про велич українства. Тому культурні процеси проходять різні етапи становлення для балансу, наприклад, у дипломатії чи культурній політиці. Зокрема, українська культура під час російсько-української війни 2022 року «створює» новітні формули, як зберегти, розвинути та сприяти реалізації творчого духу митців задля нових «параметрів налаштувань» сучасного культурного світу.

Культурні практики – це форма «проявлення» нових культурних зв’язків на фотоплівці сучасної Історії у внутрішньому та зовнішньому середовищі. Тому в Україні у 2022 році яскраво бачимо, наскільки має бути flexible (гнучка) культурна система з боку держави у сфері мистецтва, аналітики та стратегій для того, аби «проявити» в дійсних, а не симулятивних кольорах Правду війни через висвітлення культурних цінностей.

У контексті цієї теми ми включаємо в поняття «культурні практики» в період російсько-української війни такі види діяльності державних інституцій України: 1) *культурну політику* (стратегії та пріоритети державних інституцій культури) та 2) *культурну дипломатію* (міжнародні мистецькі зв'язки) задля подальшого розвитку в новій реальності воєнного та післявоєнного часу.

Адаптація до роботи в секторі культури в нових умовах стала необхідністю для державних установ, таких як Міністерство культури та інформаційної політики України, Український інститут, Британська Рада в Україні (British Council) та програм Креативна Європа (програма Європейського Союзу, що спрямована на підтримку сектору культури) і House of Europe (програма Європейського Союзу для підтримки та творчого обміну між українцями, ЄС і Великою Британією). Що стосується сфери культурної політики у внутрішньому середовищі, то на офіційному сайті Міністерства культури та інформаційної політики було висвітлено маніфест «Культурна консолідація задля перемоги», «який визначає пріоритети культурної політики в період час війни, а саме: *популяризація культурно-історичного спадку; іміджева репрезентація на глобальній арені:* посилення суб’єктності країни через засоби культурної дипломатії; *відновлення*

архітектурних пам'яток, пошкоджених під час війни; *недопущення подальшого руйнування об'єктів спадщини* – продовження проєктів «Великої реставрації»; *меморіалізація* подвигів українських воїнів; *широкий суспільний діалог* щодо змін у сфері топоніміки українських міст, пам'ятників діячам культури»[2]. Тож під час війни культурна політика України набирає обертів для нового витку, аби створити новітній самобутній простір для історичної культури без руйнівного впливу інших культур чи держав.

Другий напрям культурних практик в Україні в час війни – це культурна дипломатія на світовій арені. На прикладі державної установи Український інститут ми бачимо зміцнення міжнародних контактів та налагодження культурних зв'язків між людьми й інституціями. Усе це є можливістю для створення взаємин України зі світом. У 2022 році Український інститут спільно з Британською Радою в Україні запустили Сезон культури Велика Британія / Україна, що надає українським митцям можливості бути почутими у світі та зосереджується на змінених потребах і пріоритетах українського культурного сектору [3]. У XX столітті під час Другої світової війни британський політик Вінстон Черчіль запитував: «А заради чого ми тоді воюємо? Для чого нам перемога, якщо не буде культури?» Тобто Велика Британія і досі асоціює українську перемогу із розвитком культури. Тому Україна нині працює абсолютно на різних фронтах: військовому, інформаційному, культурному та духовному. Також у вересні 2022 року за підтримки Українського інституту та посольства України у Франції стартує проєкт «Українська весна», який познайомить французьку публіку з українським культурним контекстом. Тож така державна установа, як Український інститут конвертує духовну (нематеріальну) спадщину культури в *Розуміння* для іноземців, яким є співвідношення Культури і Свободи у свідомості українців.

Дивлячись на потужну боротьбу на культурному фронті, бачимо, що й надалі існує запит на державну підтримку в галузі культурних індустрій. Відповідно є велика потреба в тому, щоб державна система в секторі культури була flexible (гнучкою), щоб у подальшому могла переживати в країні кризи різного роду. Україна у XXI столітті знову виборює право на свою ідентичність, паралельно зберігаючи культурну спадщину, та надає нові наративи українському суспільству та світові.

Отже, культурні практики є різнорідними, але водночас вони працюють на благо великого сектору культури та «проявляють» нові культурні зв'язки на фотоплівці сучасної історії України у внутрішньому середовищі та на світовій арені.

Література

1. Культура та свобода – Україна у фокусі Единбурзького міжнародного культурного саміту. 25 серпня 2022 р. *Український інститут*. URL: https://ui.org.ua/news/cross-sector_programmes/ultura-ta-svoboda-ukrayina-u-fokusi-edynburzkogo-mizhnarodnogo-kulturnogo-samitu/ (дата звернення: 17.09.2022).

2. Маніфест «Культурна консолідація задля перемоги» щодо пріоритетів культурної політики в часи війни або 12 необхідних кроків, 27 червня 2022 р. URL: https://mkip.gov.ua/news/7311.html (дата звернення: 17.09.2022).

3. Сезон культури Велика Британія/Україна. URL: https://ukuaseason.org/ua/ (дата звернення: 17.09.2022).

Наконечна Марина Сергіївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОТВОРНІСТЬ ЯК ФОРМА ТРАНСФОРМАЦІЇ СВІДОМОСТІ

Численні науковці різних фахових спрямувань зверталися до проблем гармонії, цілісності та теми краси. Проте в розрізі таких глобальних питань мало хто згадує про важливу категорію, що формує світоглядну картину будь-якої культури і є власне її беззаперечним продуктом, а саме про «потворне».

Відповідно до Філософського енциклопедичного словника, «потворне – естетична метакатегорія, яка виступає як антипод прекрасного і відображає негативну естетичну цінність». Але вважати таке визначення абсолютним і таким, що відображає сутність поняття, не можна, адже якщо розглядати категорію потворного крізь призму різних наук (не тільки естетики), тоді відкриваються нові межі розуміння і відтворення цього.

Біологи та когнітивісти здебільшого переконані, що в нашій свідомості, беззаперечно, закладено уявлення про гармонію, що дає нам змогу сприймати красу навколишнього світу та відповідно на неї реагувати. Так, наприклад, є припущення, що наша прихильність до яскравих кольорів може бути пояснена тим, що здатність людського виду розрізняти яскраві кольори – один з адаптивних механізмів, який фактично дав можливість людському виду продовжувати існування. Люди несвідомо можуть позитивно реагувати на симетрію облич або візерунків. Зображення позитивних моментів викликають найчастіше задоволення.

Навіть попри це, ми не вимагаємо від художників зображувати лише те, що нам подобається. Уява про красу та прекрасне в сучасному мистецтві значною мірою змінюється, оскільки для художнього втілення тих чи інших задумів автора використовують значно більший спектр категорій, адже вони ширшого призначення, тому й здатні викликати контраст емоцій.

Наприклад, розглянемо такі твори мистецтва, як перфоманс «Балканське бароко» Марини Абрамович, «Фонтан» Марселя Дюшана або всесвітньовідомий «Чорний квадрат» Казимира Малевича. Чи можна охарактеризувати їх терміном «краса» або «прекрасне»? Все це художні ідеї, що втілені в матеріальній формі або у форматі дії, проте автори жодним чином не прагнули сподобатися глядачеві та викликати естетичне задоволення.

Митці завжди мали обґрунтування зображати складне та дивакувате, негармонійне й потворне. Потворне характеризує зовні виявлене руйнування певної внутрішньої міри буття. Мистецтво звертається до відтворення потворного, що виражає негативні сторони дійсності, щоб зобразити її у всій повноті. При цьому, на відміну від потворного в реальності, його художнє відтворення, як це неодноразово зазначали, починаючи з Аристотеля, приносить певне естетичне задоволення, пов'язане з майстерністю зображення та естетичною розрядкою негативних емоцій.

У західній традиції звикли протиставляти категорії *потворність* та *прекрасне*, але поняття потворного можна інтерпретувати в позитивному значенні залежно від відмінностей різних культурних контекстів. Так, наприклад, для японської концепції осмислення прекрасного «вабі-сабі» характерне осмислення аскетичної пустельної краси, культ природних форм, недосконалих речей та непостійності. Тобто для них прекрасним є те, що для інших культур не прийнятне та не досконале.

Наша свідомість не підлягає прямому чуттєвому спостереженню, не фіксується за допомогою приладів чи індикаторів. Вона принципово відрізняється від реального, чим вона фактично виходить за межі реального, оскільки виходить за межі простору й часу, як остаточне, завершене. І коли ми говоримо про прекрасне та потворне, то вони функціонують у нашій свідомості як два тотожні поняття, що впливають одне на одне та не можуть існувати нарізно.

Сучасний американський філософ Кетлін Марі Хіггінс зазначає: «Краса не може бути невинною», коли «піднесена пишність ядерного гриба супроводжує моральне зло». Й аргументів на користь цього твердження з кожним роком стає все більше. Адже в сучасному світі, світі віртуального життя, потворність перетворюється зі зла, ганьби та зневаги на заклик до об'єднання, підтримки та захисту. У будь-яку епоху будь-кого з нас могли б назвати потворним, перетворивши будь-яку зовнішню рису на ознаку потворності (адже набагато важче піти іншим шляхом).

Будь-яка глобальна гуманітарна криза спроможна підірвати успадковані уявлення про потворність. Наприклад, коли війна досягла нового рівня механізації, колись красиві молоді люди були спотворені через руйнівну дію гранат, іприту й танків. А в період з 1930-х років нацистська Німеччина всіляко просувала ідею націоналізованої естетики заради того, аби цензурувати потворність як щось «дегенеративне». Так починається переслідування та винищення мистецьких творів і творчих груп.

Під час кризи будь-яку небезпеку або ворога можна називати потворними. Загалом «потворність» можна застосувати майже до будь-чого. Суперечливе минуле цього слова маркує тіла та говорить більше про спостерігача, ніж про сам об'єкт спостереження. Найпотворніша частина тіла – це аж ніяк не ніс чи пальці ніг, це розум.

І тепер сучасність та мистецтво демонструють нам зміну ставлення до «потворного». Творчість багатьох авторів ще століття тому вважали чимось на кшталт абсурду, зневаги до мистецтва та абсолютної потворності, а нині їх твори отримали нове наповнення та розуміння з боку глядачів. Колись джаз і рок-н-рол вважали «потворною» музикою, що нібито могла розбестити цілі покоління.

Отримавши хвилю звинувачень у «потворності», деякі з художників прийняли це поняття. Так французький живописець Поль Гоген висловився, що потворність є «наріжним каменем нашого сучасного мистецтва». Поет і перекладач Езра Паунд всіляко заохочував до «культу потворності». Композитор Чарлз Г'юберт Гейстінґс Перрі високо оцінював потворність у музиці, без якої, за його словами, «не було б прогресу ні в соціальних, ні в мистецьких речах». Критик Клемент Ґрінберг вихваляв абстрактний експресіонізм Джексона Поллока, що «не боїться здаватися потворним – будь-яке глибоко оригінальне мистецтво спочатку здається потворним».

Віктор Гюго запропонував узагальнити погляд на потворність, написавши, що «прекрасне» – це «лише форма, розглянута в її найпростішому аспекті», тоді як «потворне» – це «деталь великого цілого, яка вислизає від нас і яка перебуває в гармонії не з людиною, а з усім, що існує».

Тож, коли ми до чогось застосовуємо маркер «потворне», то говоримо про самих себе – і про те, що викликає в нас страх або те, чого ми намагаємося позбутися. Такий механізм захисту продукує наша свідомість, яка під впливом різних зовнішніх чинників трансформує в нашій уяві категорії прекрасного та потворного, які продовжують так само існувати в одному просторі, взаємодоповнювати одна одну й розширювати сферу охоплення.

Одна організація, яка бореться з кібербулінгом, перетворила англійське слово UGLY («потворний») на акронім: «Unique – унікальний, Gifted – обдарований, Loveable – милий, You – ти». Бо раніше потворне було причиною соціальної ізоляції, проте нині його все більше використовують, щоб кинути виклик успадкованим поняттям та навіть протистояти несправедливості.

Література

1. Etcoff, Nancy. Survival of the Prettiest: The Science of Beauty. New York : Doubleday, 1999.

2. On Ugliness. Umberto Eco – Maclehose, 2011. 455 p. ISBN 0857051628, 9780857051622.

3. Кульчицький О. Основи філософії і філософічний наук. Мюнхен; Львів, 1995. Р. 4.

4. Левчук Л. Т., Онищенко О. І. Основи естетики. Київ, 2000.

5. Нестеренко В. Г. Вступ до філософії: онтологія людини. Київ, 1995. Р. 5.

Поп'юк Ілля Остапович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ШКОЛА ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ ВИЖНИЦЬКОГО КОЛЕДЖУ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Про існування художнього металу на Буковині досліджень небагато. Побіжно про це згадано в працях таких дослідників, як С. Боньковська [1] і Р. Шмагало [7]. Відомості про підготовку фахівців з художнього металу на Буковині наведені в працях Т. Бушиної [2, 120], О. Невойси [5], Л. Пасічник [6], Д. Козубовського [4], І. Задорожного [3], однак ці дописи не висвітлюють докладно розвиток цього різновиду декоративного мистецтва на території краю.

На початку XXI століття в умовах кардинальних і глобальних змін та невпинного розвитку інформаційних технологій зростає роль мистецької освіти та вимоги до рівня фахових знань. Водночас у швидко змінюваному світі постає питання збереження традицій якісного навчання майбутніх художників. Одним із закладів освіти, де втілюють ідею трансформації традицій художньої обробки металу впродовж другої половини XX – на початку XXI століття, є Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка (ВКПМ ім. В. Шкрібляка).

Саме у Вижниці, цьому буковинському містечку, наприкінці XIX століття сформувалось сприятливе культурне середовище для відкриття цієї освітньої установи. Ідею її створення активно підтримував відомий громадський діяч, депутат Крайового та Австрійського сеймів М. Василько, якому вдалося переконати Крайовий сейм Буковини в доцільності виділити кошти для організації фахового закладу у Вижниці. Тож 1905 року тут відкрили Крайовий научний заклад для різьбярства та металевої орнаментики, який мав «учити синів» мешканців навколишніх сіл та регіону [4, 9]. Після низки перейменувань навчальний заклад у 1956 році отримав назву – Вижницьке училище прикладного мистецтва.

Відділ художньої обробки металу (ХОМ) був створений в училищі 1955 року, адже на той час потреба в митцях з відповідною фаховою підготовкою на теренах СРСР була дуже гострою. Від 1956 року тут працювали Зоя та Олексій Шишкіни – випускники Красносельського технікуму художньої обробки металу (Костромська область Росії), Едуард Жуковський – один з перших випускників відділу ХОМ цього училища. Молодим викладачам необхідно було не тільки зберегти наявні традиції, а й завдяки вдосконаленню методики викладання спеціальних дисциплін створити сприятливе середовище для майбутнього розвитку художньої обробки металу на буковинській землі й в Україні загалом. Протягом часу існування закладу сформувались риси, що дозволяють стверджувати про специфіку Вижницької школи художнього металу. Серед ознак, що вирізняють цю школу з-поміж інших – традиція поєднання в одній композиції

притаманного Гуцульщині геометричного орнаменту з характерними для Буковини рослинними й орнітоморфними візерунками, стилізація і трансформація мотивів залежно від виду сировини, привнесення незвичних сполучень елементів та технік виконання у композицію виробів, експериментування з різноманітними матеріалами.

На початку 1980-х років до викладання на відділі ХОМ долучилось молодше покоління художників (Л. Беренфельд, В. Воронюк, І. Поп'юк, П. Прокопчик, С. Луцька, І. Задорожний), які здобули освіту у Вижницькому училищі та не лише продовжили підтримувати традиції й наявні методики навчання, а й принесли зміни, що забезпечили осучаснення процесу підготовки митців. Була розроблена основна стратегія засвоєння студентами спеціальних дисциплін не тільки технічного (навички з литва алюмінію, бронзи, срібла та ін.), а й творчого характеру (композиції, роботи в матеріалі, професійної майстерності, матеріалознавства, формотворення), що сприяє вихованню художників високого рівня, які володіють усіма технічними засобами, необхідними для втілення творчого задуму в металі, та які могли б мислити й творити в контексті сучасного мистецтва, спираючись при цьому на спадщину як української національної, так і світової культури.

У перші десятиліття XXI століття викладацький склад відділу ХОМ Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка на чолі з досвідченим керівником І. Задорожним, викладачами К. Большаковою, С. Карчевським, І. Кольцовою, Т. Боєчко, І. Дуркіною, майстром В. Танасійчуком продовжує напрацьовану десятиліттями практику розвитку ювелірного напряму, підготовку митців, затребуваних виробничими базами відповідного профілю (Львівський, Київський, Одеський ювелірні заводи, приватні фірми «Класичний ювелірний Дім Lobortas» та ТОВ «Лото Золото 777» (Київ), ювелірні фабрики «Мальва», «Кристал» у Вінниці та ін.).

1999 року до програми підготовки студентів коледжу було внесене, окрім застосовуваного раніше холодного кування, гаряче кування, а з 2005 року художнє ковальство стало окремою спеціалізацією, якої навчають відомі майстри О. Жебчук, Я. Гулій, І. Труфен, І. В. Попюк, А. Муржак. Нині студенти й викладачі закладу є постійними учасниками всеукраїнських та міжнародних ковальських фестивалів, зокрема: «День міста» (Чернівці, з 2006 р.), «Свято ковалів» (Івано-Франківськ, з 2004 р.), Hefaiston у Гельфштині (Чехія) та ін.

Викладач відділу ХОМ І. Задорожний зазначає, що «за час існування відділу ХОМ було підготовлено близько 800 висококваліфікованих фахівців. Спеціалізація переживала й злети, і падіння, а останніми роками завойовує все більший авторитет у ювелірній та ковальській галузі в Україні та за її межами» [3, 54]. Сьогодні відділ ХОМ ВКПМ ім. В. Шкрібляка готує фахівців ювелірної справи та художнього ковальства, що не тільки розуміються на різноманітних прийомах виконання виробів, а й спроможні, використовуючи традиції Буковини та Гуцульщини та сучасні тенденції розвитку декоративного мистецтва,

вирішити складні формально-композиційні завдання, створити мистецькі речі для різноманітних конкурсів та виставок, малу архітектурну пластики тощо. Розвиткові Вижницької школи художнього металу сприяли запровадження викладачами нових методик навчання, експерименти під час технічного виконання роботи в матеріалі, пошук нових композиційних рішень, глибоке розуміння народних традицій і виважене застосування давніх та сучасних прийомів обробки, декоративних мотивів і формальних знахідок.

Література

1. Боньковська С. М. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). Київ : Наукова думка, 1991. 112 с.

2. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. Київ : Мистецтво,1986. 127 с.

3. Задорожний І. Д. Особливості методики підготовки фахівців художньої обробки металу. *Форми і методи викладання композиції в навчальних закладах у контексті сучасних наукових та практичних реалій* : матер. наук.-теорет. конф., Вижниця, 2007. Вижниця : ВКПМ ім. В. Шкрібляка, 2007. С. 54.

4. Козубовський Д. О. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка. Чернівці : Митець, 1997. 120 с.

5. Невойса О. Два крила художньої обробки металу. *Ковальська майстерня*. 2017. № 1 (44). С. 32−35.

6. Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво України XX–XXI століть. Київ : Наукова думка, 2017. С. 106.

7. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX − середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Апріорі, 2005. 528 с.

Войцях Наталія Павлівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФУНКЦІЇ САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА XVIII–XIX СТОЛІТЬ В УРБАНІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ

У XXI столітті важливу роль у процесі формування міста відіграють зелені насадження, зокрема парки. Паркові масиви є не лише генераторами покращення санітарних умов середовища, але й учасниками формування художньо-архітектурного образу міста. Проведення часу в паркових комплексах цілком можна віднести до сфери духовної життєдіяльності людини, тому озеленені місця відпочинку міста мають повністю задовольняти естетичні запити городян, а також туристів.

Паркову культуру України досліджували такі вітчизняні дослідники: Ю. Асеєв, С. Бікетов, Г. Бевз, С. Васильєв, І. Кривошея, І. Косаревський, О. Копієвська, І. Кравцова й ін.

Садово-паркове мистецтво – це вид архітектури, що гармонійно поєднує в собі вишукані архітектурні та скульптурні форми, художньо організовує дерева та рослини в цілісну композиційну картину. Також важливу роль у створенні садово-паркового комплексу відіграє вибір природного ландшафту [1, 125].

У період XVIII–XIX століть, який вважають часом розквітом українського садово-паркого мистецтва, у містах парки споруджували за відповідними вимогами, де архітектурні рішення враховували особливості природного рельєфу, наявність водойм, архітектуру споруд та малих форм, розміщення алей, галявин і доріг, композицію дерев, рослин тощо [2, 3]. Таку організацію природного простору ще називають пейзажним парком. Варто зауважити, що його стилістика повністю відповідала канонам класицизму [3, 52].

Класицизм у ландшафтно-архітектурному мистецтві виконував не лише естетичну функцію, він також транслював ідеї організації суспільного устрою. Вітчизняний дослідник Ю. Асеєв у праці «Стилі в архітектурі України» (1989) висловив думку, що стиль бароко був відображенням встановленої феодальної ідеології, натомість класицизм демонстрував ідеологію буржуазії [3, 43]. В Європі в другій половині XVIII століття класицизм став символом французької буржуазної революції, а розкопки Помпей викликали всезагальну зацікавленість до античності, що стало другим поштовхом для дослідження та популяризації античного мистецтва [3, 50]. Такий перебіг історичних подій втілився в мистецтві різних європейських країн, зокрема й на українських землях.

Дослідник Ю. Асеєв зазначає, що у Європі та в Україні класицизм у мистецтві виконував єдину функцію – був стримувальним фактором для краху феодально-кріпосної системи [3, 50]. Яскравим прикладом кризи феодально-кріпосного права на українських землях є події гайдамацького повстання 1768 року, що набули своєї кульмінації в місті Умань [4, 38]. Гайдамацьке повстання придушили [4, 40], а в 1796 році польський магнат С. Потоцький організував в Умані будівництво пейзажного парку «Софіївка» за ідеалами класицизму, хоча в його художньому образі можна також знайти риси бароко [3, 53]. Під керівництвом бельгійського інженера Л. Метцеля тисячі українських селян з довколишніх сіл брали участь у створенні парку «Софіївка». 1802 року будівництво парку було завершене [4, 45]. Так лише з огляду на паркову стилістику можна зрозуміти особливості суспільного, культурного та політичного устрою міста певної епохи.

В Україні найбільш відомими витворами садово-паркового мистецтва XVIII–XIX століть вважають паркові локації Тростянця, Сокиринців, Качанівки, а також парків «Софіївка» (м. Умань) та «Олександрія» (м. Біла Церква) [5].

В епоху постіндустріальної доби культура, зокрема її ліберальність та різнорідність, виконує функцію ресурсу розвитку середовища, тому в сучасних реаліях пейзажні парки XVIII–XIX століть стають культурно-освітніми й туристичними ресурсами, а їх політико-ідеологічна значимість відноситься до історико-культурної пам'яті.

Література

1. Кравцова І. В. Садово-паркові ландшафти як об'єкти рекреації і туризму. *Природа Західного Полісся та прилеглих територій. Географія*. 2012. № 9. С. 124–128.
2. Косаревський І. О. Парки України: прийоми творення паркового пейзажу / Академія будівництва і архітектури та будівельної техніки. Київ : Держ. вид-во л-ри з буд-ва і архіт. УРСР, 1961. 176 с.
3. Асеєв Ю. С. Стилі в архітектурі України. Київ : Будівельник, 1989. 104 с.
4. Бевз Г. П. Історія Уманщини. Київ, 1997. 102 с.
5. Копієвська О. Р. Паркова індустрія : підручник. Київ : НАКККіМ, 2015.

Водяхін Єгор Владиславович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ТОТАЛІТАРНОМУ ПРОСТОРІ (РАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД): КОНТРКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Контркультурний театр являє собою театр, що відображає світоглядні основи контркультури 60–70-х років XX століття, яка спрямована на системну й радикальну трансформацію офіційної культури. У багатьох випадках театр контркультури звертається до традицій, що відмінні від християнства. Значною мірою цей театр був пов'язаний із поколінням хіпі, основними гаслами якого були «Just being!» («Просто жити!»), а також «Make Love, not War!» («Робити любов, а не війну» або «Кохатися, а не воювати!»). З-поміж засадничих авторів театру контркультури – маніфести Антонена Арто й практика Єжи Гротовського. Театральні колективи, що представляють вказаний рух, вельми часто спираються на принципи комуни [3, 583].

Найбільш інтенсивний розвиток напрям театру контркультури отримав у США («Living Theatre», «Open Theatre», «Bread and Puppet»). Театр «Bread and Puppet», який 1960 року в Нью-Йорку створив скульптор Петер Шуманн, належав до найбільш організаційно стійких й ідейно-переконаних колективів. Театр Шуманна була громадою, домашнім театром, який нікому не сплачував оренди, мав власну ферму, а також маленький город і сад. Трупа складалася із 8–9 осіб, котрі мешкали на фермі, а також семеро дітей, які відвідували школу [4, 115]. При цьому П. Шуманн малював картини, плакати, а також маленькі книжки-

комікси, програмки до вистав, що друкували накладом до п'ятисот примірників. Ці твори продавали під час вистав, що становило основний прибуток громади. Робота над виставою (вона, зокрема, передбачала виготовлення ляльок, масок і реквізиту, а також репетиції) тривала шість днів на тиждень. Кожного дня о 9-й ранку проходили збори, під час яких П. Шуманн оголошував план роботи. Агітвистави громада показувала під час Різдва й інших свят, а також у періоди тривалих гастролей [3, 583].

В Україні тематика контркультури в театрі в період тоталітаризму (радянський період), на відміну від країн Європи, виникла істотно раніше 1960-х років і була пов'язана з явищем синтетичного театру. Феномен синтетичного театру в загальних рисах сформувався на межі 20–30-х років XX століття, тобто саме в той час, коли значна частина авангардних теорій та практик з їхньої реалізації вже були неактуальними. Попри це, наближався до кінця процес міжвидового синтезу у сфері сценічного мистецтва та його активної співпраці з іншими художніми сферами. Натомість настав період розвитку найбільш естетично спроможних форм усередині певних видів театру [2, 387].

Кардинальна модернізація драматичних і сценічних структур, вагома зміна комунікаційних парадигм на межі 1910–1920-х років у визначеній мірі забезпечили інституалізацію режисерських практик, які також реалізовували ідею синтетичного театру, однак не були пов'язані з футуристичним рухом. Вихідним пунктом зазначених концепцій виявився вагнерівський театр майбутнього, а спільним знаменником дискретного характеру діяльності на сцені – гасло театралізації театру: звільнення його від літературної залежності, відновлення в правах стародавніх факторів сценічного мистецтва (свят, ігрищ, ритуалів), відмова від правдоподібності на користь створення за допомогою художніх елементів відмінних жанрів і видів мистецтва монолітного театрального твору, що спроможний досягнути універсального впливу на глядача [1, 88].

При цьому епоха сценічного синтезу не минула марно: вона лишила в спадок наступним театральним поколінням низку вагомих ідейних і художніх принципів, ствердивши таким чином власну історичну продуктивність і продовживши в певний спосіб впливати на розвиток світового театру. Насамперед ідеться про остаточне для європейського і, на жаль, дочасне для російсько-імперського та радянського мистецтва звільнення від домінування традиційної драми, утвердження натомість як автономної інституціональної одиниці, спроможної формувати не тільки літературні, але й театральні смисли. Вказана тенденція, яка спершу простежується в сценічній практиці Едварда Гордона Крега й Георга Фукса, від початку XX століття була реалізована в роботі, зокрема, «Маленького театру» й «Нового театру» М. Рейнгардта, «Вільного театру» К. Марджанова, «Камерного театру» О. Таїрова, «Молодого театру» Л. Курбаса, «Народної комедії» С. Радлова, а також театру «РРФСР – І» В. Меєрхольда. Ре-

пертуар вказаних вистав свідчить про відмову їхніх лідерів від суто літературних на користь власне театральних форм [5, 440].

Відповідні режисерські практики трансформували український театр у першому десятилітті існування СРСР на інноваційний та експериментальний простір, що був готовий сприймати нетрадиційні й радикальні культурні пропозиції, а також переосмислювати та реформувати успадковані від минулих періодів жанрові й стилістичні категорії, ліквідовувати бар'єри між усталеними дефініціями. У низці випадків він був попередником контркультурного театру. Новий художній досвід, який був сформований водночас із запереченням штампованих натурально-реалістичних форм, характеризувався інтересом до естетичного потенціалу квазітеатральних жанрів, зміцненням пріоритету дієвих і візуальних факторів сценічного видовища на шкоду вербальним та принципово іншим уявленням стосовно способів досягнення художньої цілісності театральної вистави [2, 388].

Висновки. У традиції різних країн використовують як поняття контркультурного театру, так й інші для визначення явищ театрального авангарду: театр відкритий, театр експериментальний тощо. Що стосується театру контркультури, то його використовують щодо явищ, які виражають світоглядні основи контркультури 1960–1970-х, яка спрямована на радикальну трансформацію культури. У багатьох випадках театр контркультури звертається до традицій, що відмінні від християнства: театр спільноти, театр студійний, театр третій, театр узбіччя, театр підпілля, театр пошуковий, а також театр умовний та ін.

Синтетичний театр у радянській Україні як один із потужних виявів авангардної культури й попередник контркультурного театру безпосередньо чи опосередковано продовжував здійснювати вплив на становлення європейської сцени в другій половині XX століття (концепція епічного театру Бертольда Брехта) і виявився передумовою еволюції жанрів хепенінгу й перформенсу.

Література

1. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист. Нац. акад. мист-в України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

2. Гринишина М. Синтетичний театр / Ін-т проблем сучас. мист. НАН України. Київ : Фенікс, 2019. 416 с.

3. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон / Ін-т проблем сучас. мист. НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

4. Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX — початку XXI ст. / за заг. наук. ред. М. Гринишиної ; Ін-т проблем сучас. мист. НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 976 с.

5. Український театр XX століття : антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної ; Ін-т проблем сучасн. мист. НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.

Замула Дар'я Дмитрівна,
магістрантка
Київського національного університету
культури і мистецтв
Гайдукевич Катерина Анатоліївна,
кандидат культурології, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв

ДИТЯЧЕ СВЯТО В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Протягом багатьох століть свято залишається невід'ємним компонентом культурного простору. Безумовно, процеси модернізації та глобалізації значною мірою позначаються на святі, що призводить до його трансформації. Проте свято, адаптуючись до суспільних змін, продовжує зберігати свої символічні коди, пов'язані з утвердженням позитивних емоцій, творчості, радості, цим самим залишаючись зрозумілим для всіх, незалежно від видозміненого контексту.

Дитячим святам у подієвій культурі Україні належить особливе місце, адже, як показує практика, дитяче свято – це не лише розважальний захід, але й потужний засіб виховання та інтелектуального розвитку. Позитивні емоції, викликані святом, не лише закріплюють знання дітей про навколишнє середовище, розвивають мовлення, творчу ініціативу, допомагають проявляти творчі здібності і таланти, але й сприяють становленню особистості дитини та формуванню її морально-естетичних уявлень. Створена за допомогою свята унікальна система творчої взаємодії дорослих і дітей емоційно впливає на духовну сферу дитини, сприяє зміні різних емоційних станів, формуванню нових вражень, що є природною потребою будь-якої дитини.

Яскравим свідченням затребуваності та популярності дитячого свята є представлене на івент-ринку різноманіття таких заходів, що постійно зростає. Як показує практика, найпоширенішими є: концерти, вечори, вистави, конкурси, ювілеї, презентації, огляди, святкові лінійки та дитячі ранки, святкові обряди й ритуали, дитячі фестивалі, бали, карнавали, дні народження тощо.

Зазначені форми дитячих свят можна вважати традиційними, водночас нове покоління дітей має дещо інше уявлення про змістове наповнення, організацію та проведення сучасного свята. Звичайно, івент-менеджери, ведучі свят і працівники закладів культури, маючи справу з дітьми нового покоління, намагаються враховувати їхні інтереси, потреби та вікові особливості. Суперечливою, але актуальною в цьому контексті є теорія поколінь сучасних американських вчених Н. Хоува і В. Штрауса. Класифікуючи покоління на Generation Item, Pensioners, Baby Boomers, X, Y та Z, науковці схильні вважати, що представники кожного із зазначених поколінь, народжені в певний часовий період, потрапляючи під вплив однакових подій, мають ідентичні цінності, що визначають їх способи спілкування, побудову взаємовідносин і постановку цілей [3]. Саме

тому покоління центеніалів, які народилися в епоху інтернету, надають перевагу спілкування в мережі та не поділяють світ на цифровий і реальний. Представники цього покоління характеризуються тим, що використовують інтердисциплінарний підхід у процесі навчання, обробляють багато різної інформації, швидко переключають увагу, люблять вчитися та засвоювати нові знання, а також відрізняються креативністю і багатозадачністю.

У зв'язку із зазначеним вище стає очевидно, що задовольняти потреби та бажання сучасних дітей досить складно. У минулому залишилися часи, коли дитячі свята проводили вдома батьки або в межах освітніх установ за шаблонними сценаріями організатори. Сьогодні підготовка та проведення дитячих свят – прерогатива івент-агенцій. Як показує практика, новими тенденціями реалізації дитячих свят сьогодні можна вважати: єдине концептуальне рішення, використання інноваційних ігрових технологій, творчі методи та прийоми, індивідуальний і креативний підхід у створенні програми та сценарію свята, наявність у програмі свята творчих та креативних майстер-класів, захопливу інтерактивну або шоу-програму, поєднану з динамічними іграми; ефектну інтеграцію дизайнерського оформлення, реквізиту, музики й світла, а також яскравий та ефектний фінал.

Декілька років тому в подієвій культурі України почали відбулися важливі та безпрецедентні зміни, які, з однієї сторони, посприяли модифікації форм свята та появі нових, а з іншої – поставили під загрозу знищення цілої індустрії.

Своєрідним трампліном на шляху створення інноваційних форматів взаємодії учасників дитячого свята та організаторів подій стала пандемія COVID-19, яка поглинула світ у 2020 році. Оскільки тривалі локдауни та карантинні обмеження унеможливили відвідування шкіл, дитячих садочків, закладів позашкільної освіти, розважально-ігрових центрів, івент-агенціям та працівникам закладів культури доводилося максимально швидко адаптувати звичні форми святкування в онлайн-формат, а також створити нові формати взаємодії із цільовою аудиторією. Так серед споживачів набули популярності такі форми проведення онлайн-свят, як: привітання від аніматора в Zoom, Skype або в телефоні, онлайн-квести, онлайн-вікторини з ведучим, онлайн-анімація, онлайн-свято, онлайн-вечірка, онлайн-гра, творчий майстер-клас, випускний вечір, онлайн-шоу. Безумовно, такі формати свят у режимі онлайн не можуть замінити справжніх емоцій та вражень, але вони дали змогу організувати пізнавально-розважальний процес у захопливій формі та стали гарною альтернативою для проведення дитячих свят на період пандемії.

Надскладним випробуванням для українців стала повномасштабна війна, яку розпочала Росія в лютому 2022 року. Найвразливішими під час бойових дій, звичайно, є діти. Вони наражаються на неймовірну кількість ризиків (стати вимушеними переселенцями, отримати каліцтво, втратити зв'язок з рідними та близькими, залишитися сиротами, загинути) та перебувають у складному становищі [2]. Батьки намагаються різними доступними способами захистити дітей від жахів війни, створюючи максимально прийнятні умови, які нагадували б дово-

єнне життя, шукають альтернативу. У зв'язку із цим у суспільстві питання святкування сьогодні є дискусійним. Дехто вважає, що будь-яке святкування в умовах війни є неприйнятним, інші схиляються до думки, що не потрібно відмовляти дітям у радощах, адже навіть в умовах воєнного часу формування духовного розвитку особистості надзвичайно важливе. Натомість психологи, з огляду на подальше розгортання війни з Росією, зазначають, що потрібно вчитися жити в нових реаліях та намагатися отримувати позитивні емоції і в таких умовах. Оскільки під час війни вразлива дитяча психіка зазнає чимало випробувань, компенсувати страх, підвищену тривожність та надмірні негативні переживання можна завдяки маленьким щоденним радощам, задоволенню базовим потреб.

Яскравим прикладом того, що життя триває і війна не привід позбавляти дітей їх права на щасливе дитинство, є цьогорічне святкування Дня Києва. У програмі свята, яке раніше відзначали з великим розмахом, не лише доросле населення змогло відвідати заходи патріотичного та культурного спрямування, зокрема тематичні художні та книжкові виставки, онлайн-конкурси, патріотичний майстер-клас, пішохідні екскурсії, концертні виступи, але й діти, для яких заходи були підготовлені в онлайн-форматі. Серед них – концерт на балконі Київського академічного театру опери та балету для дітей, міський конкурс дитячого малюнка «Київ та кияни очима дітей» у Центральній бібліотеці імені Т. Г. Шевченка для дітей м. Києва, вікторина з історії Києва в Instagram, організатором якої виступив Музейно-виставковий центр «Музей історії міста Києва», а також фінальний онлайн-етап Четвертого міжнародного пісенного конкурсу мовами країн Європейського Союзу для дітей та юнацтва «Formidable» на базі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень [1].

Отже, незважаючи на всі складнощі, ризики та перипетії, дитячі свята в умовах сьогодення є важливою формою гармонізації людського буття та духовного збагачення особистості. Вони не лише сприяють розвитку емоційного інтелекту дитини, її духовних цінностей, впливають на формування загальної культури особистості, долучають до народної культури й традицій, але виступають тим важливим рекреаційним ресурсом, що допомагає максимально швидко відновити свій потенціал та діяти далі особливо в складних життєвих обставинах.

Література

1. Онлайн-конкурси, пішохідні екскурсії, патріотичний майстер-клас, виставки: День столиці і День Києва цьогоріч святкуватимуть в умовах воєнного часу. URL: http://surl.li/czvue (дата звернення: 10.09.2022).

2. Як захистити права дітей під час війни? URL: http://surl.li/czvvr (дата звернення: 09.09.2022).

3. Straus, William, Hove, Neil. Generations: the history of America's future. 1584 to 2069. New York : Perennial. 1991. 544 p.

Чжао Юе,
аспірантка Сумського державного
педагогічного університету імені А. С. Макаренка

СПЕЦИФІКА КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРНИЙ КОД

Поняття культурного коду є достатньо розлогим у сучасному науковому просторі. Водночас існують усталені асоціації щодо його визначення. Так, найбільш визнаним є дослідження кодів культури з позицій мовного матеріалу, а саме визначення ідеолекту, який найчастіше пов'язують з концептуалізацією слова та музичного матеріалу. Як відомо, культурний код постає як система знаків матеріального та духовного світу, які стають носіями культурних сенсів епохи. Суттєвим при цьому є факт, що ці сенси зчитуються з кодів та дозволяють визначати рівень співвіднесеності явищ до культурно-історичного зрізу й мати вербальний або невербальний характер. Загалом усі культурні коди асоціюються з найдавнішими архетипічними уявленнями людини. Відповідно до визначення, що надане в усіх музичних енциклопедіях, музика є найдавнішим видом мистецтва, що відображає дійсність та впливає на соціум через осмислені й певним чином організовані звукові конструкції. Будь-яка музична організація передбачає певне формоутворення, стиль, а також видову специфіку або жанр. І саме він здебільшого дає змогу визначити ознаки, за якими музично організована система звуків відноситься до того чи того національного сегмента, образного строю тощо. Китайська музична культура утворює своєрідний сегмент загального мистецького розвитку Китаю, що власне й обґрунтовує можливості розгляду жанрової специфіки з позицій закодованої культурно-національної ментальності.

Фортепіанна музика китайських композиторів є найбільш благодатним матеріалом для вивчення теми з низки причин. По-перше, наразі накопичено досить значний її обсяг (це зумовлено столітньою історією фортепіанної музики в Китаї, починаючи з 1915 року – часу появи першого твору китайського композитора цього інструмента), який дає змогу виявити певну специфіку китайської музики. Варто наголосити, що за часи свого розвитку вона увібрала в себе характерні риси загального розвитку китайського мислення. Насамперед ідеться про філософсько-споглядальне відношення китайської національної культури до мистецького твору. Загалом, незважаючи на достатньо лаконічний період розвитку, наявний значний композиторський доробок, який дозволяє визначити основні чинники рефлексії на соціально-культурне та історичне становлення національного мистецтва.

Давня китайська філософія дуже специфічна. Це зумовлено насамперед її підпорядкованістю політичній та моральній практиці, тобто редукцією до так званої практичної філософії. Питання етики, ритуалу, управління країною, побудови ідеального суспільства, упорядкування відносин між «верхами» та «низами» тощо були в ній домінуючими. Це дає змогу вбачати кореляцію між при-

родою, людиною та суспільством. Наприклад, творчість низки композиторів (Тан Цзяньпин, Чжоу Веньчжун, Чжао Сяошен) відображає їхнє ставлення до природи через абстрактну силу музики [1, 5]. Як результат, виник парадокс заперечення діяльності через активність споглядання – те, що склало основу філософії китайської музики, а саме заперечення цілеспрямованої діяльності, що йде врозріз із природним порядком. Це не бездіяльність, а діяльність людини, що узгоджується з природним ходом світопорядку.

Література

1. Тан Цзяньпін. Аналіз та узагальнення: про мою музичну творчість за останні три роки. *Вісник Шеньянської консерваторії*. 2007. № 1. С. 3–23.

Шумейко Людмила Михайлівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ГУМАНІСТИЧНИЙ ПІДХІД ЯК ГОЛОВНИЙ НАПРЯМ ПРОГРЕСИВНОГО РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

З ухваленням Національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті розпочато новий етап трансформації та інтегрування у світову освітню систему. У стратегічних державних документах зроблено акцент на ролі громадянського та національного виховання, зокрема його художньо-естетичній складовій, націленій на формування духовної, цілісної, всебічно розвиненої особистості [1].

Перехід до особистісно орієнтованої педагогіки, який наразі активно впроваджують у сучасній мистецькій освіті, завдяки розпочатому у 2017 році реформуванню галузі, висуває на ключові позиції актуальні та багатозначні поняття – «гуманізм» та «духовність». Саме завдяки гуманістичному підходу особистість набуває навичок прогнозувати, контролювати та наповнювати смислом свою діяльність і життя. Ідея гуманізму інтерпретована Г. Баллом у сенсі оновлення освіти щодо створення кращих умов розвитку психічних, фізичних і моральних можливостей людини, а також формування в неї відповідних особистісних рис [3].

Одним з головних завдань, що постає перед вітчизняною мистецькою освітою, є впровадження різноманітних навчальних програм, спрямованих на вивчення здобутків своєї національної культури, заглиблення в культурні пласти та коди інших народів світу, орієнтир на суб’єктивну інтерпретацію загальних культурологічних смислів.

Окреслимо головні функції, що визначають напрями діяльності мистецької освіти, у яких реалізується набутий досвід: пізнавальна, виховна, комунікативна, гедоністична, розвивальна. Зазначимо, що відповідно й духовно-ціннісний характер знань на практиці набуває різноманітних форм: мистецтвознавчої, філософської, метафоричної і навіть поетичної.

Стратегія модернізації мистецької освіти припускає, що в основу її змісту поряд із гуманістичними ідеями закладено передусім творчу компетентність. Згідно з концепцією креативності Дж. Гілфорда ця стратегія полягає в здатності акумулювати різні ідеї, виявляти проблеми, гнучко реагувати на професійні обставини, творчо мислити, здійснювати систематичний аналіз і синтез, постійно збагачуючи власний досвід, сприяти духовному розвитку [5, 27].

Педагогіка мистецтва активно використовує як фундаментальне та значуще поняття «духовність» та наголошує, що людина за будь-яких обставин повинна лишатися людиною. Поняття духовності окреслилося ще в античних філософів: Платона, Аристотеля, Демокрита. Формування духовної особистості – процес тривалий і кропіткий. Він вимагає системного підходу.

Спроможність до сприйняття мистецтва та його пізнання не дається людині від природи, її формують у процесі тривалого виховання особистості. Т. Турчин зазначає: «Активізація мислення засобами світового музичного мистецтва <…> має сприяти більш складним розумовим операціям, розширенню музичних уявлень, підвищенню усвідомленості, асоціативності, вибірковості музичного сприйняття і створенню передумов для переходу його (сприйняття) на більш високий ступінь – від чуттєвого до чуттєво-логічного» [6, 84].

Визначення гуманістичного й духовного змісту мистецької освіти не є новим для українських науковців і педагогів. Популярними та привабливими й досі є ідеї «філософії серця», які полягають у вихованні в людини позитивного ставлення до світу, інших людей, себе. Вони базуються на дотриманні основних правил біблійної «золотої етики» (Г. Сковорода, М. Гоголь, П. Юркевич). Сучасні вітчизняні дослідники в галузі філософії, культурології, мистецтвознавства та психології: С. Волков, Л. Масол, О. Овчарук, О. Рудницька, В. Сіверс, Т. Турчин, К. Шудра – вичерпно розкривають різноманітні аспекти духовного потенціалу та загального впливу мистецтва.

Погляд на мистецьку освіту крізь призму філософії мистецтва дає можливість осмислити сутність використання мистецтва з метою розвитку гуманістичної особистості, а також визначити роль мистецької освіти в культурному житті суспільства, окреслити методологічні засади художньо-педагогічної діяльності. Мистецтво тлумачать як «творче відображення дійсності в художніх образах, як творчу художню діяльність, образотворчість, майстерність, досконале вміння в певній справі чи галузі» [4].

Важливим методологічним концептом мистецької освіти постає культурологічний підхід, адже саме культура є головним чинником, що фокусує систему цінностей і становить фундамент для формування цілісної особистості. На думку О. Щолокової, до перспективних методів, направлених на формування духовності, можна віднести ті, що спрямовані на розвиток емоційно-емпатійних і творчих якостей. До них відносяться: методи порівняння і зіставлення, «мозкової атаки», творчих проєктів, імітаційного моделювання, герменевтичного аналізу, педагогічних тренінгів та ін. [7, 135].

На думку українського вченого Івана Зязюна, смислом і метою сучасної освіти повинна стати людина в постійному розвитку, її духовне становлення, гармонізація відносин із собою, з іншими людьми та світом. Гуманістичні принципи в освіті створюють задля людини, вони функціонують та розвиваються в її інтересах, слугують повноцінному розвитку творчої особистості [2, 27].

Отже, у наш час розуміння духовності вже не обмежене традиційними джерелами пізнання. З початком упровадження державних стандартів українська мистецька освіта поступово відходить від монополізму в змістах та підходах, а гуманістичні принципи як головні напрями прогресивного розвитку набувають особливої популярності й ознак всебічного духовного розвитку.

Література

1. Державний стандарт загальної середньої освіти. Художня культура (проєкт). *Мистецтво та освіта*. 1997. № 3.

2. Дубасенюк О. А. Інновації в сучасній освіті. *Інновації в освіті: інтеграція науки і практики* : зб. наук.-метод. пр. / за заг. ред. О. А. Дубасенюк. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 12–28.

3. Масол Л. М. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх закладах. *Педагогічна газета*. 2001. № 12.

4. Новий тлумачний словник української мови. Т. 2. Київ : Аконіт, 1999.

5. Турчин Т. М. Початкова музична освіта: проблеми модернізації : монографія. Чернігів : Десна, 2013. 368 с.

6. Турчин Т. М. Культурологічні чинники підсилення ефективності початкової музичної освіти. *Молодь і ринок.* 2012. № 5 (88). С. 81–85.

7. Щолокова О. Категорія духовності у мистецькій освіті: компетентністний аспект. *Естетика і етика педагогічної дії :* зб. наук. пр. Київ; Полтава, 2011. С. 127–136.

Димань Тетяна Юхимівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДІЯЛЬНІСТЬ СУЧАСНИХ МУЗИКАНТІВ У РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Вокально-інструментальне виконавство є видом творчої діяльності музиканта. Воно органічно поєднує два види мистецтва – вокальне й інструментальне. Методом дослідження вокально-інструментального мистецтва є теорія синтезу мистецтв. Синтез (від грец. – з'єднання, складання) – метод вивчення предмета в цілісності, єдності й взаємозв'язку його частин. У процесі пізнання пов'язаний з аналізом [3, 616].

В Україні вокально-інструментальне виконавство досліджували під кутом зору бандурного мистецтва, а також творчості українських композиторів. Основою бандурного мистецтва є кобзарство як явище національної української культури.

Варто згадати основні етапи розвитку бандурного виконавства. Як зазначає Т. О. Слюсаренко, перший етап – це діяльність кобзарів та бандуристів XVI–XIX століть, «носіїв давнього епічного жанру», другий – 50–80-ті роки XX століття: «посилення ролі академічного спрямування в бандурному виконавстві». У цей період домінують київська та львівська бандурні школи; з'являється новий репертуар, відмінний від традиційного; розробляють методичну літературу для солістів-бандуристів та ансамблів; проводять фестивальні змагання. Третій етап – 90-ті роки XX – перше десятиліття XXI століть – «активізація всіх бандурних шкіл в Україні (дніпропетровської, київської, харківської, львівської, одеської). Для цього періоду характерне «урізноманітнення ансамблевих форм, розширення жанрового діапазону в репертуарі бандуристів від релігійнообрядового до естрадного» [4].

Процеси реформації, що відбуваються в сучасній Україні у сфері культури, спрямовані на модернізацію змісту мистецької освіти. Як визначено в Законі «Про вищу освіту», державна політика налаштовує викладачів на отримання реальних результатів навчання молоді [1, 1]. Такий напрям є запорукою підготовки кваліфікованих і конкурентоспроможних фахівців на ринку праці [2].

Мистецька освіта – це освіта спеціалізована. Вона відбувається поетапно: початкова, профільна, фахова передвища та вища мистецька освіта [5]. Реформа мистецької освіти, започаткована в Україні з 2016 року, передбачає набуття виконавських компетентностей для самореалізації особистості.

Інтелектуальна, творча діяльність у сфері мистецької освіти вимагає академічної мобільності й академічної свободи викладацького складу, взаємної поваги та підтримки у складних умовах сьогодення. Саме викладач-фасилітатор (від анг. facilitation – допомога, полегшення, сприяння) є гарантом якісної мистецької освіти в сучасному світі.

Марина Круть (1996 р. н.) – українська співачка, поетеса, композиторка й бандуристка, представниця молодого покоління музикантів. Вона закінчила Хмельницьку дитячу школу мистецтв по класу бандури. Освіту здобула в Хмельницькому музичному училищі імені В. І. Заремби. Свою сольну кар'єру Марина розпочала з 2016 року. Її проєкт називається «Kruts». Стиль, притаманний їй, дівчина характеризує як інді-соул зі звучанням бандури. Марина брала участь у восьмому сезоні талант-шоу «Х-Фактор». У 2018 році М. Круть випустила альбом «Arche», а 2019-го – мініальбом «Albino».

З авторською піснею «99» Марина боролася за право представляти Україну на міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення 2020», але у фіналі посіла третю сходинку.

Марина Круть веде активну концертну діяльність. Вона учасниця багатьох фестивалів в Україні та за її межами, тим самим популяризує унікальний український інструмент у таких жанрах, як поп, соул і джаз.

Вокальний ансамбль «Аріана» Черкаської обласної філармонії та народна артистка України Ольга Калина є пропагандистами української музики, авторської пісні та бандури. Аліна Вікарчук, Інга Міхаль та Вероніка Косенко – лауреати Міжнародного фестивалю-конкурсу «Талановита молодь України». Мета їхнього проєкту «Заспівай, моя бандуро, рідну пісню» – привернути увагу до народного інструмента, зацікавити слухачів скарбами української пісенної творчості та світової культури.

Практична діяльність молодих виконавців вокально-інструментального жанру Марини Круть та ансамблю «Аріана» і їхня професійна підготовка відповідають високій якості роботи. Щирість та любов, які артистки несуть людям, сторицею повертаються до них вдячними оплесками глядачів.

Сучасна молодь, яка підносить традиції вокально-інструментального мистецтва, йде шляхом збереження історичної пам’яті народу, закладеної в бандурному виконавстві, та духовного відродження України.

Література

1. Про вищу освіту : Закон України. Пункт 19, ст. 1. роз. I в редакції зі змінами, внесеними із Законом № 392-IX від 18.12.2019.

2. Культурно-мистецька освіта на сучасному етапі: прагнення, виклики, перспективи. *Міжнародна наукова конференція* (Київ, 23–24 листопада 2017 р.). Київ, 2017.

3. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ : АН УРСР, 1974.

4. Слюсаренко Т. О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі : монографія. Харків : Право, 2018. 166 с.

5. Френкель І. Реформа мистецької освіти: міра втручання в навчальні процеси. *Вісник Українського центру культурних досліджень. Реформа децентралізації в культурі: зміна культурної парадигми*. Київ, 2021.

6. Марина Круть, співачка, композиторка й бандуристка. *Укрінформ*. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3583129-marina-krut-spivacka-kompozitorka-j-banduristka.html (дата звернення 11.09.2022).

Будяк Наталія Олександрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕСТЕТИКА НЕОНАЇВІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ

Споріднені феномени художнього наївізму, примітивізму, фольклоризму в українському образотворчому мистецтві викликають все більший інтерес сучасних дослідників. Актуалізовані практикою мистецького авангарду першої третини ХХ століття і художніми пошуками «неофіційного» радянського мистецтва 60–80-х років «дивні художники» (О. Мигунов) з народу – від Нікіфора до Примаченко – стали прикладом неакадемічного нонконформізму й естетичної щирості. В умовах національного відродження України поворот до етнокультурної образності веде до найглибших ментально-світоглядних, фольклорно-міфологічних естетичних джерел художньої творчості, до образного оживлення «пам'яті нації» (Н. Фіть).

Симптоматично в Україні зараз запроваджений онлайн-фестиваль наївного мистецтва в «Я Галереї» з 2020 року, функціонувала виставка «Азбука наївного мистецтва» навіть на «синій гілці» Київського метрополітену, «художники раю» експонуються в багатьох музеях та галереях, зокрема в Мистецькому Арсеналі (проєкт «Чисте мистецтво»). У мистецтвознавчій літературі проблемам живописного наїву та неонаївізму приділяють увагу С. Власенко, О. Найден, О. Петрова, Г. Скляренко, Л. Смирна, О. Тарасенко.

На наш погляд, попри досить детальний аналіз історії та окремих персоналій «наївного» живопису в Україні, досі не розроблена цілісна естетична концепція його суті та сучасних виявів, особливо у вимірах неонаївізму, що пов'язаний з творчістю професійних художників. Якщо «наїв» – це мистецтво народних художників-самоуків, неонаївізм – це мистецтво професіоналів, які творчо інтегрують впливи традиційного наїву з досягненнями живопису ХХ століття – від модернізму до трансавангарду (напр. О. Ройтбурд). Іншими словами, естетика неонаївізму є синтезом фольклорних, авангардистських і постмодерних мистецьких ідей і форм, що викликає художні ефекти синкретизму й полістилізму в образотворчості сучасних художників.

Розглянемо це положення на прикладі творчості народного художника України Андрія Антонюка (1943–2013). Окремі грані його образності висвітлені в енциклопедичних і бібліобіографічних довідниках, у нечисленних статтях Т. Кременя, А. Тарасенка, М. Маричевського. Якщо синтезувати все сказане про художній «всесвіт» його живопису, то вийдемо на синкретичну формулу естетики неонаївізму, де сполучається вплив традицій народного наївізму, символіки експресіонізму, елементів модерну (сецесії). З такою стилістикою М. Маричевський пов'язує становлення особливої південноукраїнської школи

образотворчого мистецтва, у якій звучить «лірична епопея степової України» [1]. До цього художньо-стилістичного кола можна зарахувати й однодумців А. Антонюка – В. Кабаченка та В. Алтанця, які також закінчили Одеське державне художнє училище й були стилістично близькими у своїх творчих проєктах.

Більшість картин Андрія Антонюка має казково-замріяний, міфологічний і релігійний характер. У традиціях народного «двовір'я» він створив образи, де переплітаються казка, сновидіння, марення, сакральне почуття («Тиха молитва», 1995). Часто відтворено українські етноархетипи Матері, Богородиці, Саду, Брами («Мамина весна», 1985; «Біла брама», 2005). Чимало картини присвячено релігійним святам, як християнським, так і народнотрадиційним («Свято Маковія», 1996; «Покрова на Богополі», 1998; «Поклоніння землі та водам», 1993). Сам А. Антонюк говорив, що намагається «з'єднати видимий грішний світ з божественним (зримий і невидимий)» [2, 202]. Всю його творчість одеський мистецтвознавець А. Тарасенко характеризує як «цвітіння душі» [2, 202].

Вплив наївізму на живопис відчувається не тільки в казково-міфологічних сюжетах, а й у візуально «спрощеній» манері виконання, де порушено академічні вимоги до композиції та рисунка, коли безпосередність і чистота сприймання стають домінантами образу («На Сінокосі», 1981). Крім того, з творчістю народних майстрів живопис художника об'єднує колористика, що нагадує орнаменти вишиванок, килимів, гобеленів, натюрморти К. Білокур. Колористичні акорди картин сприймаються як мозаїчне мерехтіння, як веселе життя, як пісня сонячного світла.

Творчість А. Антонюка просякнута різноманітною, передусім сакральною символікою. Як в експресіонізмі, вона слугує підвищеній вражальності образу, його зв'язку з ідеальною сферою буття, з трансцендентними сутностями. Роль таких символів можуть виконувати «Три тополі», «Три чаші», Місяць, Свіча, Врата, Біблія, тощо («Свято Мігії», 2000). Особливого значення набуває «символічний мотив входу як зв'язку реального та ідеального простору» [2]. Експресивними символами стають не тільки сакральні й побутові речі, але й магічні дії, природні явища, тварини і птахи («Місяченько-казаченько», 1995).

З естетикою модерну (українського сецесіону) живопис А. Антонюка перегукується колористичною вібрацією фарб, забезпечується способом накладання живописного мазка. Як і в представників віденської сецесії, кольорові крапки, лінії, плями та площини тут чітко відокремлені, становлячи майже калейдоскопічне мереживо, що вибудовує темничний, а коли й містичний образ («Повернення Валентина», «Пам'яті Алтанця», 2002). До речі, подібний живописний прийом використовує і сучасний український художник Анатолій Фурлет, полотна якого буквально бринять різнокольоровими акордами мерехтливих фарб. Вплив естетики модерну на творчість А. Антонюка виявляється і у зверненні митця до історичних сюжетів, особливо в їх фольклорно-міфологічному, казковому, епічному осмисленні («Відчиняємо ворота», 1990). Це зближує живопис

художника із пошуками традиційного українського необароко, який на початку XX століття звернувся до етнонаціональних традицій образотворчості.

Отже, на прикладі творчості Андрія Антонюка можна розглядати естетичну формулу й мистецьку сутність українського неонаївізму, який став поширюватися в кінці XX – на початку XXI століть. Крім впливу народного наїву, для його образності є характерними символічні й колористичні виміри модерну та експресіонізму. З погляду художньо-естетичних особливостей стилістики, неонаївізм у малярстві виступає як синкретична єдність фольклорно-традиційних і професійно-авангардних форм образотворчості, які виявляють народне світобачення сучасними мистецькими засобами. Тобто естетика неонаївізму спирається на репрезентацію етнокультури в модерному мистецтві.

Література

1. Антонюк Андрій. Малярство : альбом : ред. журналу «Образотворче мистецтво» НСХУ / ред.-упоряд. М. Маричевський. Київ : Софія, 2004.

2. Тарасенко А. А. Порталы мифа: изобразительное искусство Одессы второй половины XX – начала XXI века в пространстве «большого времени». Одесса, 2014. С. 201–224.

Шевелєва Наталія Георгіївна,
магістерка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОБУДОВА КОМУНІКАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ БІБЛІОТЕК

Бібліотеки пройшли складний шлях змін функцій і напрямів діяльності, які були зумовлені трансформацією суспільних потреб. Історично бібліотека була ціннісним орієнтиром суспільства та виконувала першорядну роль виробника вітчизняної культури, примножувала її здобутки й традиції та сприяла активному культурному прогресу, а також була важливим джерелом національної ідентифікації держави.

Розвиток технологій та зміна поколінь користувачів бібліотек змушують книгозбірні розвиватися і шукати нові формати комунікації. Дослідник Н. Хамітов у своїх доробках окреслює термін «комунікація» як людську взаємодію у світі [1, 291]. Так, саме комунікація є одним з важливих складників створення іміджу бібліотеки. Сучасний користувач дуже вибагливий до комунікації та обслуговування, тому розвиток бібліотечно-інформаційної сфери та опанування медіаресурсів – це неминучий етап перетворень.

Традиційні форми все менше допомагають залучати користувачів та зберігати канал комунікації «бібліотека – користувач», тому потрібно розширювати власне медіасередовище. Для цього залучають всі доступні способи комунікації та інформатизації: вебсайти, соціальні мережі, месенджери, відео- й аудіохостинги тощо.

Дослідження окресленої теми є актуальним, адже поступово бібліотеки освоюють різноманітні медіа, завдяки чому створюють нові канали комунікації та обслуговування. Поняття «медіасередовище» науковці досліджували із середини XX століття. Одним з перших у цьому напрямі почав працювати Маршал Маклюен. Останнім часом це поняття все активніше входить у наше життя та в бібліотечну роботу зокрема. Нові медіа значно розширюють можливості людини, але виникає проблема їх ефективного використання. На думку багатьох дослідників, медіапростір – це увесь обсяг інформації, що обертається в інформаційних потоках, і всі засоби трансляції інформації, зокрема бібліотеки, архіви, сховища, ЗМІ, засоби усної комунікації. Філософ Норберт Больц до царини медіа відносить як усне мовлення, так і писемність, книгу й засоби масової інформації [2].

Досліджуючи поняття «медіасередовище» сьогодні, науковці намагаються якомога точніше його пояснити. Адже, з одного боку, медіапростір – це об’єкт уваги соціологів, представників медіа та психологів, а з іншого – це формування культурного та соціального простору. В Україні це питання вивчають Т. М. Запорожець, О. І. Кепканова, О. В. Петрунько, О. Ю. Мар’їна та ін. Локальний медіапростір виступає в них як об'єкт вивчення і функціонування медіаконтенту окремої сфери. У бібліотечній роботі з кожним роком нові медіа все більше набирають популярності, адже зміна часу активно впливає на розвиток комунікації з користувачами, а практика показує, що такі засоби є достатньо дієвими та поширеними [3].

Досліджуючи роль традиційних і новітніх медіабібліотек України у формуванні комунікаційних та соціокультурних змін на прикладі бібліотеки НМАУ імені П. І. Чайковського, можемо зробити висновок, що комунікація із залученням нових медіа є дуже ефективною та сприяє розвитку. Бібліотека Академії почала активно опановувати медіапростір та освоювати нові медіа лише кілька років тому, проте зараз це один із пріоритетних напрямів роботи. Перші зміни в розширенні медіасередовища бібліотеки сталися в 2016 році, коли була створена сторінка в мережі Facebook (@nmaulib) [4]. Наступним кроком стало оновлення інформації про бібліотеку на сайті Академії [5]. Але найактивніше комунікація проводилась на сторінці бібліотеки в мережі Instagram (@nmau.lib) [6]. Станом на 2022 рік, сторінка бібліотеки перетворилась на проєкт в Instagram, що має 408 підписників, кількість яких постійно зростає. Родзинкою проєкту стали вікторини, які проводили в Stories та які вподобали підписники. На базі цього інтерактиву був створений окремий проєкт «Library Quiz» [7], який став першим в Україні освітньо-розважальним онлайн-проєктом з вікторинами на

різну тематику, який створили та розробили співробітники бібліотеки Академії. Також передовим нововведенням у зміні комунікаційної роботи бібліотеки Академії стало створення телеграм-боту nmau.lib_bot [8]. У 2019 році відділ інформаційних технологій та комп'ютерного забезпечення почав розробку вебсайту бібліотеки [9]. На ньому можна знайти багато цікавої та корисної інформації, яка оперативно оновлюється. Медіапростір сучасної бібліотеки є основою комунікаційної роботи, але це складна й недостатньо вивчена тема. Бібліотеки поступово змінюють стандартні канали комунікації та починають активно опановувати нові напрями та форми, адже сучасному користувачеві необхідно швидко знаходити інформацію та орієнтуватись в інформаційному просторі. Раніше для додаткової комунікації бібліотечні установи залучали традиційні медіа, які використовують і до сьогодні. Але розвиток нової формації суспільства, що базується на знаннях та інформації, зумовлює зміни в бібліотечному середовищі та формах комунікації, а тому бібліотекарі активно впроваджують в роботу нові медіа та розширюють свій простір реалізацією культурно-мистецьких заходів: івент-практики, конкурси, фестивалі тощо.

Література

1. Хамітов Н. Комунікація. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАН України : Абрис, 2002. 742 с.

2. Bolz N. Das ABC der Medien. Paderborn ; München: Brill | Fink, 2007. 136 с.

3. Боярин А. А. Медіа-середовище сучасної бібліотеки. *Інтегровані комунікації.* 2018. № 6. URL: https://intcom.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/119/96 (дата звернення: 17.09.2022).

4. Бібліотека Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Facebook.* URL: https://www.facebook.com/nmaulib/ (дата звернення: 17.09.2022).

5. Національна музична Академія України імені П. І. Чайковського. URL: http://knmau.com.ua/ (дата звернення: 17.09.2022).

6. Проєкт бібліотекарів НМАУ. *Instagram.* URL: https://www.instagram.com/nmau.lib/ (дата звернення: 17.09.2022).

7. Бібліотека НМАУ імені П. І. Чайковського. [QUIZ LIBRARY. Перша онлайн бібліотека вікторин українською]. *Facebook*. URL: https://www.facebook.com/nmaulib/posts/pfbid033JFKFpYP71JCQ1jhff9gbfzDypjynncZw3xuVj11RsTai4AhCFMBDTF1ZYmjQ9MCl (дата звернення: 17.09.2022).

8. Бібліотека Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Nmau.lib_bot. Telegram*. URL: https://web.telegram.org/k/#@NmauLib_bot (дата звернення: 17.09.2022).

9. Бібліотека Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. URL: https://lib.knmau.com.ua/ (дата звернення: 17.09.2022).

Корисько Ірина Анатоліївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЄВРОПЕЙСЬКІ ПОЛІТИКИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ (НА ПРИКЛАДІ КРАЇН ЗАХІДНОЇ ТА ПІВНІЧНОЇ ЄВРОПИ)

Сучасні виклики Європейського мультикультурного суспільства є складними та виходять за межі національних кордонів.

У 2022 році новий приплив мігрантів та тимчасово переселених осіб, змусив країни переглянути й подекуди спростити свої усталені інтеграційні моделі та актуалізувати концепцію мультикультуралізму, що потребує нового погляду й перегляду причин попередніх невдач.

Протягом останнього десятиліття провідні європейські лідери публічно заявили, що мультикультуралізм у їхніх країнах зазнав краху. Як наслідок, зріс антиміграційний дискурс та кількість правих партій.

Концепція культурної різноманітності, ухвалена Радою Європи, що враховує взаємоповагу та взаємозалежність між усіма світовими регіонами, отримала зворотний ефект та породила нетерпимість і расизм, які стали загрожувати суті місцевих та національних спільнот. Здавалося, баланс між інтеграційною політикою та мультикультуралізмом став можливим завдяки впровадженню міжкультурного діалогу як головного інструменту політики для керування зростаючою різноманітністю європейських суспільств. Проте цей концепт має подвійні стандарти, адже він заохочує до вираження культурного розмаїття, має відповідні інструменти для реалізації, як-то міжкультуралізм, але не виключає обов'язкової інтеграції.

У своєму понятті мультикультуралізм має забезпечувати необхідні політичні межі, які кожна людина може вільно ідентифікувати з культурою за своїм вибором, може бути рівноправним членом суспільства, оскільки жодна культура не вважається вищою та сприяє збагаченню суспільства [2]. Також передбачає збереження культурного різноманіття через його інституційне творення [6]. Але фактично мультикультуралізм перетворився на політику імітації.

Сучасному мультикультурному суспільству потрібно було більше, ніж групи людей із різними культурами, релігіями та ідентичністю в одній державі, які намагаються зберегти свої окремі культури та толерантно ставляться до культурних відмінностей одне одного. Постали нові вимоги перед політичними лідерами й урядами – включати різноманітність у свою політику та «працювати з різноманітністю, а не проти неї» [5, 281].

Кризу мультикультуралізму, про яку говорили роками, почали спростовувати шляхом розділення на політичну та культурну складові. Лілла Беркес у свій роботі (The Development and Meaning of the Concept of Multiculturalism) стверджує, якщо щось і зазнало невдачі в ЄС, то це політична основа, прийнята для того, щоб керу-

вати зростаючою етнічною та культурною різноманітністю того, що колись було однорідним суспільством.

Нездатність ЄС ефективно інтегрувати іммігрантів, особливо мусульман, призвело до підміни понять, негативного ставлення до культури різноманітності у власне мультикультурному суспільстві та породило страх перед ісламом. Під впливом ісламофобії мультикультуралізм як політика невтручання зазнала невдачі, а громадянській інтеграції (спільні громадянські цінності та моральні норми) не вдалося встановити соціальну згуртованість.

Проте ні в кого не викликає сумніву, що сучасну Європу формує мультикультурне суспільство. За офіційними показниками Європейського Союзу, у 2020 році 39 мільйонів людей, народжених за межами ЄС, проживали в державах-членах, ще 23 мільйони громадян ЄС проживали в державах-членах, відмінних від країни їхнього народження [1]. У 2022 році близько п’яти мільйонів осіб з України знайшли тимчасовий прихисток у Європі за спеціальними умовами, що спричинило нову дискусію щодо особливих привілеїв з інтеграції українців. Деякі політики визначили це як дискримінацію та расизм щодо інших народів, особливо мусульман та африканців. Щоб зняти цю напругу в суспільстві, країни шукають порятунок в оновленій формі моделі мультикультуралізму.

На сьогодні найвдалішою неоліберальною мультикультурною моделлю є швецька. Швеція прийняла концепт, у якому різноманітність культур необхідна для добробуту меншин, а також для збагачення національної шведської культури (вибори до Парламенту Швеції 2022 можуть внести корективи в модель).

Загалом європейські країни прийняли різну політику управління різноманітністю, більшість з урахуванням найпоширенішої форми держави – національної, яка визначається домінуючою групою, має спільну мову та культуру. Навіть якщо країна має більш ліберальну політику, вона вимагає від іммігрантів сприйняти спосіб життя приймаючої країни та поважати місцеві цінності. Основні інтеграційні моделі: асиміляційна, етнокультурна та мультикультурна – відображені в імміграційній політиці Франції, Німеччини, Великої Британії та північних країн: Швеції і Данії. Однак кожна форма може корегуватися оновленими канонами, відповідно до потреб державної політики.

Франція прийняла політику асиміляції, у межах якої групи меншин зобов’язані досягти повної однорідності з панівною культурою в усіх сферах життя. Проте Франція завжди була країною, яка приймала іноземних іммігрантів та рахувалася з їхніми цінностями. Етнічний склад – кельтська та латинська з тевтонськими, слов'янськими, північноафриканськими, індокитайськими та баскськими меншинами. Представлено 75 мовних груп.

Криза мультикультуралізму спричинена ісламофобією останніх 10 років.

Велика Британія дотримувалася моделі мультикультуралізму. Інтеграція була не спрощеним процесом асиміляції, а рівністю можливостей та толерантністю. Ця модель успішно показала себе під час інтеграції колишніх колоніальних країн та перших хвиль іммігрантів зі Східної Європи. Проте соціальні невдоволення британ-

ського середнього класу рівнем життя спричинили зростання ксенофобії та расизму й спонукали більшу частину робітничого класу проголосувати за вихід з ЄС. При цьому в меншин, які населяють Британію, лишилося право на культурне різноманіття.

Німеччина має етнокультурний підхід, що ґрунтується на походженні, а не на згоді із загальними цінностями. У зв'язку з кризою робочої сили канони були відкориговані й зараз їх можна визначити як «конституційний патріотизм». Модель передбачає вивчення мови, історії, культури та права, але не потребує повної асиміляції. Німеччина мультикультурна країна, вона є основним портом імміграції в Європі, а Берлін – найбільшим мультикультурним містом.

Хоча Данія та Швеція мають максимально подібний підхід в усіх сферах політики й життя, вони дещо розходяться у своїх підходах до культурного пристосування іммігрантів. Швеція має модель мультикультуралізму, Данія – спрощену асиміляційну модель, але уникає будь-якої форми примусу та надає можливості практикувати свою культуру. У 2016 році Данія прийняла новий канон, що просуває такі соціальні цінності, як підтримка соціальної держави, особиста свобода та довіра. Шведська ж політика надає можливість насолоджуватися своєю культурою та збагачувати культуру більшості через етнокультуру. Із цією метою шведський уряд заохочував і фінансував культурні асоціації іммігрантів. Обидві країни збігаються в запровадженні ліберального мінімуму, мають однакові червоні лінії проти злочинів честі, сексизму та гомофобії.

Приклад зазначених вище країн чітко підтверджує, що саме соціальний чинник, зокрема невдоволення рівнем життя, є основним джерелом походження кризи мультикультуралізму. Швеція і Данія, які посідають за рівнем якості життя перші місця у світі, визначають модель мультикультуралізму як основну (Швеція) або ж мають спрощену асиміляційну модель, але не примусову (Данія). Франція знаходиться в економічній кризі впродовж багатьох років та є центром кримінального світу Європи, а саме наркоторгівлі та торгівлею людьми, що призводить до зростання соціального невдоволення і розквіту расизму, як наслідок, перенесення відповідальності з незадовільної державної політики на іммігрантів.

У пошуках нових шляхів відродження політики мультикультуралізму країни одностайно визнають, що її ефективність можлива за умови вирішення суспільних проблем, що випливають з різних цінностей, представлених кожною культурою та допускають відмінності на всіх рівнях суспільства; досягнення консенсусу навколо базових цінностей. Держави визнають, що міжкультурний діалог як частина ланцюга мультикультуралізму повинен відбуватися в самому громадянському суспільстві, а не лише регулюватися державною політикою.

Література

1. OECD/EU. Settling in 2021: Indicators of Immigrant Integration. OECD Publishing: Brussels, 2021.

2. Berkes Lilla. «The Development and Meaning of the Concept of Multiculturalism», 2010. URL: http://www.southeasteurope.org/pdf/04/DKE_04_A_E_Berkes-Lilla_Kantor-Judit.pdf (дата звернення: 15.09.2022).

3. Song Sarah. «Multiculturalism». The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Spring 2017 Edition. URL: https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/multiculturalism/ (дата звернення: 15.09.2022).

4. Mikelatou Angeliki. Arvantis, Eugenia. «Multiculturalism in the European Union A Failure beyond Redemption?» The international journal of diversity in organizations, communities and nations. 2019. URL: https://ondiversity.com (дата звернення: 15.09.2022).

5. Nye Malory. Multiculturalism and Minority Religions in Britain. London : Routledge, 2012.

6. Colombo Enzo. «Multiculturalisms: An Overview of Multicultural Debates in Western Societies». *Current Sociology*. 2015. № 63 (6).

7. Tawat Mahama. Multiculturalism: Is Denmark a den of intolerance and Sweden a land of political correctness? *Governance and the International Journal of Cultural Policy*. 2018.

Решетченко Дмитро Володимирович,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ГРАНТОВА ПІДТРИМКА СФЕРИ КУЛЬТУРИ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ)

Агресія російської федерації щодо України наочно довела важливість «культурного фронту» для виживання українців у своїй державі, адже культурна складова була однією з основних складових виправдання агресії росії проти своїх сусідів. Усі сфери звичного життя українців зазнали значних змін, відбулася переоцінка цінностей, підходів та творчої реалізації митців і діячів культури. Змінилися також вектори державної політики в галузі культури, передусім через перехід держави на військові рейки.

Незважаючи на важку економічну ситуацію, воєнну агресію та значні міграційні процеси, Україна продовжує свій шлях до цінностей цивілізованих країн, запроваджуючи в себе передові практики, зокркма й у сфері культури та креативних індустрій. Одна з основних ознак – це грантове фінансування сфери культури, що поступово витісняє планове та цільове.

Український культурний фонд (далі – Фонд) став першою державною установою, направленою на грантове фінансування сфери культури та креативних індустрій. Метою створення Фонду в 2007 році було «сприяння розвитку культури та мистецтв України, забезпечення сприятливих умов для розвитку інтелектуального та духовного потенціалу особистості і суспільства, широкого

доступу громадян до національного культурного надбання, підтримка культурного розмаїття та інтеграції української культури у світовий культурний простір» [1, 238].

За період діяльності Фонд вимушений був долати цілу низку труднощів, через які європейські фонди пройшли вже давно. Умови для багатьох грантоотримувачів, у зв'язку з особливостями вітчизняного бюджетного законодавства, були складними. Термін «грант» як «цільова допомога у вигляді коштів або майна, що надають на безоплатній і безповоротній основі за рахунок коштів державного та / або місцевих бюджетів, міжнародної технічної допомоги для реалізації проєкту або програми у сферах культури, туризму та в секторі креативних індустрій, спорту й інших гуманітарних сферах» [4], яка не підлягає оподаткуванню, було введено до Податкового кодексу лише в листопаді 2020 року, а перелік організацій, які можуть його надавати, – лише в серпні 2021 року [3]. Проте на сьогодні умови конкурсного відбору [2] для представників культури та креативних індустрій є зрозумілими, а дедалі більше світових організацій відмічають Фонд як прозору, професійну та об'єктивну інституцію.

Грантова підтримка Фонду направлена на основні сектори культури, а перелік пріоритетів та грантових програм постійно вдосконалюється відповідно до запитів сфери культури, внутрішніх та зовнішніх чинників, тенденцій в українській та світовій культурній спільноті.

З 2018 до 2021 року на гранти від Фонду було подано 10125 заявок, які проходили технічний та експертний відбори. З них 2391 проєкт профінансували на суму понад 2 млрд грн. Фонд активно співпрацює з різними українськими та іноземними організаціями як щодо спільного фінансування проєктів (спільно з Британською Радою, Фондом «Пам'ять, відповідальність майбутнє», Німеччина, Фондом Загорій, посольством Нідерландів в Україні тощо), допомоги в реалізації проєктів та їх «сталості» (USAID, FREE COMMERCE, ГО Гараж Бенд, Центр розвитку КСВ, Європейська бізнес асоціація, House of Europe та ін.), освітні проєкти (ГО «Інша освіта», «Освіторія») тощо.

Держава й органи місцевого самоврядування як стейкхолдери культури, за дослідженнями Каті Тейлор, можуть розвивати культуру на декількох рівнях:

- організація великих культурних подій;
- підтримання низових ініціатив;
- реформа культурних інституцій;
- інтеграція проєктів у громадському просторі;
- публічно-приватні партнерства та ревіталізація [5, 88–103].

Фонд як державна інституція активно впливає на розвиток культури на всіх згаданих вище рівнях, за винятком реформ культурних інституцій. Саме під ці тенденції було розроблено програми 2022 грантового року. Серед основних змін – запровадження регіональних програм з паритетним фінансуванням з органами місцевого самоврядування, оцифрування культурної спадщини, а та-

кож підтримка проєктів, спрямованих на боротьбу з російською інформаційною та культурною агресією, підтримка митців з особливими потребами тощо.

На жаль, агресія російської федерації і, як наслідок, перегляд державного фінансування сфери культури не дали реалізувати ці амбітні цілі, і перед Фондом поставлені нові завдання – сформувати пріоритети фінансування культури та креативних індустрій в умовах війни та повоєнної відбудови. Очевидно, що на перший план вийдуть нові пріоритети, викликані складною та героїчною сучасністю. Це передусім відновлення діяльності митців та установ сфери культури, меморіалізація героїчної боротьби українського народу проти російської агресії, відновлення культурної спадщини та підтримка проєктів, що сприятимуть входженню української культури та креативних індустрій у європейський культурний простір.

Отже, грантова підтримка сфери культури та креативних індустрій – це крок до світових тенденцій провідних країн та основа підтримки культури у Європейському Союзі. Вона стимулює змагальність у сфері та дає можливість споживачам отримати якісний культурний продукт, а також виводить культурну сферу на якісно новий рівень.

Література

1. Про Український культурний фонд : Закон України. Відомості Верховної Ради. 2017. № 19. Ст. 238.

2. Порядок проведення конкурсного відбору проектів, затверджений рішенням Дирекції Українського культурного фонду № 66 від 21.10.2021 та погоджений рішенням Наглядової ради Українського культурного фонду № 166 від 26.10.2021. URL:https://ucf.in.ua/storage/docs/25112021/%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%B1%D0%BE%D1%80%D1%83%202022%20(%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9)%20(2)_977caeac5c264a223a7d50724d4fd29de4e095fa.pdf (дата звернення: 25.09.2022).

3. Про затвердження переліку надавачів бюджетних грантів : Постанова Кабінету Міністрів України від 18.08.2021 №867. База даних «Нормативно-правові акти» / Кабінет Міністрів України. URL:https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-zatverdzhennya-pereliku-nadavachiv-byudzhetnih-s180821 (дата звернення: 25.09.2022).

4. Про внесення змін до Податкового кодексу України щодо державної підтримки культури, туризму та креативних індустрій : Закон України від 04.11.2020 962-IX. База даних «Законодавство України» / ВР України. URL:https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/962-20#n6 (дата звернення: 25.09.2022).

5. Тейлор Катя. Мистецтво під ключ. Менеджмент і маркетинг культури. Ч. 1. Київ : Port.agency, 2021. 228 с.

Кирницький Віталій Анатолійович,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ДОСВІД ОРГАНІЗАЦІЇ ВІЙСЬКОВИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ В АРМІЯХ ПРОВІДНИХ КРАЇН СВІТУ

Військово-політичне керівництво провідних країн світу вважає проблему підтримання високого морально-психологічного стану (МПС) збройних сил однією із пріоритетних у сфері забезпечення національної безпеки. Для цього налагоджено функціонування закладів культури при військових частинах. Досвід війн і воєнних конфліктів кінця XX та початку XXI століть переконливо засвідчив, що в сучасній збройній боротьбі роль людського чинника зростає. Реалії сьогодення свідчать, що в збройних конфліктах третього тисячоліття досягнення морально-психологічної переваги над противником у сфері інформаційних технологій визначатимуть переможця.

Як показує практика, саме через заклади культури військовослужбовці задовольняють свої духовні та морально-психологічні потреби, що органічно доповнюють складний комплекс воєнних, воєнно-економічних, воєнно-технічних навичок, від яких і залежить стан обороноздатності країни.

У збройних силах кожної, без винятку, держави світу існує своя система МПВ (морально-психологічного впливу) на особовий склад через військові заклади культури. До таких закладів відносяться система військових бібліотек, клубів, військово-історичних музеїв, військово-музичних колективів. У свідомість військовослужбовців впроваджують ідеї про те, що вони є гарантами й захисниками свободи, демократії, миру, релігії, найпрогресивнішого способу життя та передової культури. Значне місце в організації МВП приділяють засобам масової інформації, технічним засобам виховання, ефективно використовують сучасні канали зв'язку. Діючими є 9200 комерційних та 1700 державних радіостанцій (із них 400 наземних станцій суто військові або орендовані в цивільних відомств).

Недарма ж вивчення психологічного стану російських солдатів у війні рф проти України 2022 року дало змогу виявити в них моральну пригніченість і відчуття своєї нікчемності на противагу високим патріотичним налаштуванням українських воїнів, які захищають свої родини, свою землю, свою культуру.

У цьому контексті переконливо звучить вислів Вінстона Черчілля, який, підписуючи державний бюджет Великої Британії під час війни, не знайшов там видатків на культуру: «Якщо ми економимо на культурі, то за що ми воюємо?»

Акцентуючи на культурно-виховній діяльності в збройних силах США, зауважимо, що пропагандистські заходи у війську нерозривно пов'язані з культурним життям країни. В армії США успішно функціонують спеціальні служби, що підтримують зв'язки з громадськими цивільними організаціями, які ведуть релігійну пропаганду й навчання, організовують шефську допомогу, забезпечують дозвілля та розваги особового складу [1].

Для системи МПВ армії Великої Британії притаманні такі риси: доведення до свідомості військовослужбовців, що інтереси країни потрібно дійсно захищати; запобігання поширенню серед них пацифістських настроїв у зв'язку зі змінами на соціально-політичній карті світу; переконання в необхідності ядерного потенціалу держави як гаранта стримування потенціальних ворогів Великої Британії; формування у військовослужбовців відповідальності за становище у світі та необхідність захисту британських інтересів. Морально-психологічний вплив організовує і здійснює апарат, що складається з чотирьох основних служб: просвітницької, пропаганди та інформації, організації дозвілля та побуту, військових капеланів. Загальна чисельність фахівців цих структур сягає понад 3100 осіб.

Служба організації дозвілля та побуту зобов'язана проводити роботу з військовослужбовцями та членами їх сімей у позаслужбовий час. Служба підпорядкована управлінню генерал-ад'ютанта збройних сил. Подібні служби створені в штабах видів збройних сил, військових округів, командувань. У батальйонах, дивізіонах, ескадрильях і на великих кораблях є офіцери цієї служби: організовують проведення розважальних програм, керують діяльністю клубів, барів, кінотеатрів, дискотек.

Військове керівництво Німеччини значну увагу приділяє проблемам ефективного використання людського фактору в сучасній війні.

Духовний стан, психологічна готовність військових колективів збройних сил Німеччини формується науково обґрунтованою цілісною системою МПВ на особовий склад. Важливу роль у вихованні та організації дозвілля особового складу відводять центру ідеологічної роботи, що розташований у місті Кобленц. Це провідний заклад, де офіцери та унтерофіцери проводять навчання і перепідготовку з питань організації та ведення ідеологічної роботи з особовим складом. В оперативному сенсі центр підпорядковано заступникові генерального інспектора головного штабу.

Організація МПВ у збройних силах Франції відрізняється різноманітністю форм і методів її проведення. Передбачено близько двох тисяч штатних посад для проведення МПВ у різних сферах діяльності військовослужбовців. Ідеологічна підготовка особового складу містить вивчення внутрішньої та зовнішньої політики Франції, міжнародного стану, питань військового будівництва, історії збройних сил, бойових традицій з'єднань і частин. Організацію дозвілля військовослужбовців здійснює інститут соціального управління або служба соціальної дії, що спрямовує роботу армійських бібліотек, кас взаємодопомоги, спортивних та інших гуртків. У підпорядкуванні служби перебувають офіцерські, унтерофіцерські й солдатські клуби.[3].

У військових частинах Збройних сил України сьогодні велику увагу приділяють поверненню власної історії. До прикладу, настанови талановитого полководця своїм підлеглим з Вінницького полку від Івана Богуна. Численні бойові перемоги та любов до Батьківщини зробили його легендою ще за життя. Вороги вояка боялись, а союзники поважали та шанували. Будучи дуже вимогливим до своїх підлеглих, він був водночас до них справедливий і дбайливий. В Інструк-

ції командирам, яка була написана за його вказівкою, офіцерові ставили в обов'язок знати на ім'я та прізвище всіх солдатів свого підрозділу, їхній сімейний стан і потреби, постійно піклуватися про них. Він вимагав, щоб не було приниження солдата, припиняв свавілля та самоврядність начальників. Начальник мав у всьому бути прикладом для своїх підлеглих[2]. Повага солдата до свого командира та розуміння бойових завдань робить його відповідальним і зібраним.

Наслідуючи своїх видатних земляків, у військових частинах сьогодні проводимо заходи, пов’язані з деколонізацію та декомунізацію, яка триває в Україні. Зараз найкращий час провести інвентаризацію бібліотечних фондів, програм до визначних подій, тематичних вечорів, методичних розробок та інших заходів для військовослужбовців під час їх ротації.

На прикладі окремої військової частини штатна військова публічна бібліотека щоденно обслуговує військовослужбовців із забезпечення літературою, проводить літературно-мистецькі зустрічі з письменниками, майстер-класи та організовує виїзні читальні для військовослужбовців, які виконують завдання поза пунктом постійної дислокації. Також функціонує позаштатний військово-історичний музей частини, що в перші дні мобілізації відіграв колосальну роль в ознайомлені мобілізованого особового складу з історією своєї військової частини, традиціями та основними завданнями. Проводять художні виставки, виставки декоративно-прикладного мистецтва, що здійснюють позитивний вплив на морально-психологічний стан воїнів, особливо після їх ротацій із зони бойових дій. Використовуючи ПКВС (пересувний кіновідеосалон), клубні працівники мають змогу виконувати свої завдання і в зоні виконання бойових завдань, переміщуватись між підрозділами. Саме такий комплекс культурно-виховних, інформаційно-пропагандистських та морально-психологічних заходів позитивно впливає на особовий склад, мотивує захищати свою країну, національну культуру, землю.

З урахуванням вказаного вище та аналізу матеріалів військових відомств і Науково-дослідного центру гуманітарних проблем Збройних Сил України, ми дійшли висновку, що потребує пильної уваги вивчення впливів заходів культури на поведінку українських військовослужбовців з метою забезпечення оптимального морально-психологічного стану українського війська.

Література

1. Безбах В. Г. Організація морально психологічного впливу на особовий склад в арміях передових країн світу. *Збірник наукових праць ВГІ НАОУ*. 2003. №2 (33).

2. Зеленський: ми воюємо за нашу культуру. *Українська правда*. 09.03.2020. https://www.pravda.com.ua/rus/news/2020/03/9/7243020/

3. Виховна робота у Збройних силах України : підруч / А. О. Кобзар, О. В. Копаниця, В. М. Грицюк та ін. ; за заг. ред. Б. П. Андресюка. Чернівці : Місто, 2011. 408 с.

4. Агаєв Н. А., Дикун В. Г., Стасюк В. В. Особливості організації морально-психологічного супроводу в арміях зарубіжних країн : навч. посіб. Київ : НДЦ ГП ЗС України, 2020. 134 с.

Галевич Максим Євгенович,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУМСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ ЯК СУБ'ЄКТА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРАКТИКИ

Концертно-філармонічна діяльність є важливою складовою сучасного культурного життя українського суспільства. Орієнтована на музичне просвітництво, популяризацію класичної і сучасної зарубіжної та вітчизняної академічної музики, вона є дієвою в процесі формування естетичних потреб, запитів, мистецьких пріоритетів та обізнаності широких аудиторних груп в царині музичного спадку й концертного виконавства. Це зумовлює необхідність її загального обрису на прикладі діяльності Сумської обласної філармонії.

Зауважимо, що аспекти філармонічної діяльності як соціокультурного явища досліджені недостатньо. Побіжно теми торкалися вітчизняні і зарубіжні науковці І. Довжинець, Є. Дуков, Л. Мельникова, Н. Савельєва, Н. Туровська, Є. Яковлєва та ін. [1–4; 7].

Історія Сумської обласної філармонії сягає кінця XIX століття, коли залу Будинку дворянського зібрання стали використовувати як театральну, де постійно влаштовували оперні й театральні спектаклі вітчизняних і приїжджих виконавців-гастролерів, концерти симфонічної та вокальної музики, що й поклало початок філармонічній діяльності в місті. Офіційно як концертна організація філармонія заснована 1938 року. З того часу вже понад 80 років вона активно здійснює концертну, гастрольну та музично-просвітницьку діяльність, ствердилась як суб'єкт соціокультурної практики регіону та міжнародних мистецьких зв'язків [1; 5; 6].

Сучасні зміни соціокультурного середовища вплинули на формування репертуарної політики філармоній і її творчих колективів. Тут пріоритетним завданням є забезпечення різнопланової репертуарної пропозиції, яка б повною мірою представляла класичну й сучасну академічну музику, презентувала національну музичну традицію та виконавську школу, сприяла вихованню духовності, поваги та толерантного ставлення до надбань музичної культури інших народів. Звичайно, репертуарну політику філармоній зумовлює професійний рівень та творчий потенціал її виконавських колективів. Тож філармонія як концертно-гастрольна організація має дбати про постійне підвищення художнього рівня артистів-виконавців [2].

Аналіз діяльності Сумської обласної філармонії засвідчив її високий культуротворчий потенціал. Штат філармонії укомплектовано високо-

професійними й талановитими артистами-виконавцями, найкращими фахівцями у сфері реалізації культурно-мистецьких заходів (режисерсько-постановча та адміністративна групи). До творчого складу входять високопрофесійні мистецькі колективи, серед яких відмітимо Камерний оркестр старовинної та сучасної музики «Ренесанс» (керівник, головний диригент – лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів Б. Гончаренко), Інструментальний ансамбль «Араміс» (керівник – заслужений діяч мистецтв України В. Прихожай) [6].

Охарактеризуємо пріоритетні напрями діяльності філармонії.

Формування музичних лекторіїв, абонементів, концертних програм, які орієнтовані на різні за віком, фахом, соціальним статусом аудиторії слухачів. Серед них такі: «Музика просто неба», «Бароко і час», «Музика Вівальді», «На біс», «Віденський бал з українським акцентом», «Травнева симфонія» та «Ти в нотах пам'яті сердечних» (висвітлюють творчість П. І. Чайковського), «Барви Сумщини» (до річниці створення Сумської області), «Українсько-польські музичні діалоги» та ін. Популярними є: епік-шоу «Кіноорганум», присвячений тематиці «Оркестр та орган у світовому кінематографі»; концерти-лекції «Зустрічі з джазовою музикою»; «Best Hollywood Soundtracks» (основна тема його – музика з легендарних голлівудських кінострічок).

Традиційні *мистецькі заходи патріотичної та громадянської тематики*. Це концерти-реквієми: «Ніколи знову. Пам'ять серця» до Дня пам'яті та примирення (травень); «Скорботна свічка горіла…» на вшанування пам’яті жертв голодоморів в Україні; «Їх зустріли небеса», до Дня Героїв Небесної Сотні, що відзначають щороку 20 лютого; «Ти – вічний біль, Афганістан», «Пам'яті героїв Крут» тощо.

Сумська обласна філармонія є організатором / співзасновником низки масштабних *музичних фестивально-конкурсних проєктів*, які започатковані з метою підтримки академічної музики та національного виконавства, їх популяризації на міжнародному рівні: Міжнародний музичний фестиваль «Bach-fest» («Бах-фест»), Міжнародний фестиваль органної та камерної музики «Organum» («Органум»), Міжнародний фестиваль сучасної та джазової музики «Jazz-fest», Міжнародний фестиваль-конкурс «Моцарт-Диригент-fest». Прикметною ознакою фестивально-конкурсного руху Сумщини є сприяння формуванню мистецького простору регіону та об’єднанню мистецької еліти, прикладом чого є заснування громадської організації розвитку органної та камерної музики «Органум» [2].

Пріоритетним напрямом діяльності філармонії є *робота з дітьми та молоддю*. Музично-просвітницька, естетична та виховна робота із цією аудиторією передбачає проведення низки різножанрових та різнотематичних заходів, серед яких – тематичні концерти-лекції та музичні програми «Веселі

канікули», «Новорічна фантазія», «Зустрічі із джазовою музикою», «Від серця до серця» (до Дня закоханих) тощо. Традиційно успішно на філармонічній сцені відбуваються щорічні звітні концерти Дитячої філармонії (функціонує з 2003 р.), які проходять у межах Всеукраїнського проєкту «Юна філармонія», який ініціював диригент та артдиректор В. Жадько. Юні диригенти, скрипалі та піаністи виступають разом з артистами філармонії, оркестром «Ренесанс».

Схвальної оцінки заслуговує діяльність філармонії, спрямована на *співпрацю із соціально незахищеними групами слухачів та людьми з особливими потребами*. Проведення для цих аудиторій благодійних концертів, концертів-лекцій, музичних вітань та вистав із сурдоперекладом – яскраве тому підтвердження. Цю роботу планують продовжувати.

Як бачимо, царина діяльності Сумської обласної філармонії досить різновекторна. Мистецькі акції забезпечують потреби в живому спілкуванні глядачів з мистецтвом, важливою є емоційна складова, можливість публіки не лише долучитися до високого мистецтва, а й стати безпосереднім учасником мистецької події, реалізувати власний творчий потенціал.

Мусимо зауважити, що в умовах сьогодення виникають додаткові негативні фактори, що впливать на діяльність філармонічних закладів культури. Військові дії на території України змусили емігрувати значну частину спеціалістів, які забезпечували функціонування установ. Зменшення потреби населення в концертних заходах також відображається на кількості культурно-мистецьких заходів.

З огляду на вказане вище стає зрозуміло, що в найближчий час філармонії перебуватимуть у кризовому стані. А для відновлення повноцінної їхньої діяльності потрібно буде докласти багато зусіль.

Творча команда Сумської обласної філармонії має високий культуротворчий потенціал та наполегливо працює. Визначальною рисою її річної афіші є актуальність та співзвучність із сучасними культурними та громадськими подіями, зв'язок з історією та мистецькими традиціями Сумщини.

Подальші перспективи філармонії, на нашу думку, перебувають у таких площинах: створення привабливих умов для повернення кваліфікованих кадрів, які емігрували за кордон через війну; впровадження світового досвіду організаційно-управлінських засад концертно-гастрольного менеджменту; здійснення заходів для ефективного інформаційного супроводу концертів філармонії, її виконавських колективів і солістів засобами широкого представлення в інтернеті, місцевих ЗМІ, участі в рекламних та PR-акціях; розробки комплексу заходів з удосконалення сайту філармонії; зміцнення матеріально-технічної бази концертної установи; подальшої активізації діяльності Дитячої філармонії; розширення участі виконавських колективів та

солістів філармонії в конкурсних та фестивальних змаганнях різного рівня, забезпечення їх фінансової та юридичної підтримки; налагодження міжнародного співробітництва в галузі.

Література

1. Довжинець І. Музичне середовище Сум у призмі сучасного музикознавства : автореф. дис. … д-ра мистецтвозн.: 17.00.03. Одеса, 2021. 37 с.

2. Довжинець І. Г. «Bach-fest» і «Organum» як територія музичного бароко. *Аспекти історичного музикознавства*. 2016. № 7. С. 167–181.

3. Дуков Е. В. Маркетинг филармонической деятельности. *Справочник руководителя учреждения культуры.* 2014. № 11.

4. Савельева Н. Л. Музыкальное просветительство в деятельности концертно-филармонических организаций: теория, история, практика : автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.09. Саратов, 2013. 28 с.

5. Сумська обласна філармонія: історія і сучасність. URL: https://smr.gov.ua/uk/?option=com_content&view=article&id=225&catid=59&Itemid=195 (дата звернення: 14.09.2022).

6. Сумська обласна філармонія. URL: http://filarmoniya.sumy.ua (дата звернення: 14.09.2022)

7. Туровська Н. А. Концертно-філармонічна діяльність в контексті музичного просвітництва студентів. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2018. Вип. 7. С. 70–74.

Сидоренко Тетяна Василівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

Варто не забувати минуле для того, щоб створювати майбутнє. Необхідна умова відродження України як великої, чудової, процвітаючої держави – це виховання патріотизму, небайдужості молодого покоління.

Любов до Батьківщини починається з дитинства. З любові до рідного краю, природи, традицій, обрядів, пісень, танців. Патріотичні почуття нерозривно пов'язані з почуттям причетності людини до свого народу, єднання з ним, прихильності до своєї Батьківщини, прагненням зберігати і поважати культурні цінності та традиції країни, де виріс і живеш.

Зразки народної хореографії з яскравими художніми образами, рухами, жестами, мімікою є відображенням історії українського народу. Саме народний

танець, який вражає своєю різноманітністю, яскравістю, образністю, неповторним колоритом, може бути ефективним засобом формування ціннісного ставлення до Батьківщини в молодого покоління.

Вивчення різних аспектів виховання громадянина-патріота має глибоку традицію, починаючи від класиків вітчизняної суспільної думки (Г. Ващенко, І. Огієнко, С. Русова, Г. Сковорода, В. Сухомлинський, К. Ушинський) і до сучасних учених, які розглядають її в загальному контексті виховного процесу, у взаємозв'язку між національним і полікультурним феноменами та в інших ракурсах (А. Алексюк, О. Безкоровайна, І. Бех, Г. Васянович, О. Вишневський, В. Дзюба, Т. Завгородня, А. Загородня, Ю. Зубцова, М. Качур, В. Киричок, І. Стражнікова, О. Сухомлинська, Г. Тарасенко, К. Чорна й ін.).

Сторічну традицію має і осмислення впливу української хореографічної культури на формування молодого покоління.

Спираючись на надбання фундаторів національної хореології В. Авраменка, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, А. Гуменюка, важливий внесок у вивчення цієї проблеми зробили сучасні педагоги й мистецтвознавці: М. Алякринська, С. Безклубенко, О. Бігус, В. Богута, О. Бойко, Б. Брилін, В. Дорошенко, К. Кіндер, С. Легка, В. Литвиненко, О. Мініна, С. Моріна, Н. Петроченко та ін.).

Створюючи авторські хореографічні композиції, метри національної хореографії акцентували на необхідності збереження естетики й традицій народного фольклору, який вважали ідеальною основою для професійного чи аматорського народно-сценічного танцю та інших видів хореографічного мистецтва.

«Український танок – не пустощі, він основний вияв нашої культури, це національна зброя!» – цими словами В. Авраменка якнайкраще передано місію народного танцю.

Патріотичне виховання засобами народного танцю спрямоване на прищеплення певних якостей, переконань, поглядів та розв'язання конкретних завдань.

Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI століття») визначає пріоритетність патріотичного виховання дітей на засадах провідних принципів демократизації та гуманізації, національної спрямованості навчання і виховання. У цьому контексті особливого значення набуває вирішення проблеми патріотичного виховання молодого покоління засобами народної творчості та хореографії зокрема [1, 56].

Заняття народним танцем сприяють розвитку фізичного, психічного та духовного здоров'я молодого покоління, задоволенню його естетичних і культурних потреб.

Виховна цінність народного танцювального мистецтва полягає в тому, що формування і розвиток особистості відбуваються невимушено та природно.

Народний танець є результатом колективної творчості, що охоплює велику кількість людей – як дорослих, так і дітей. Твори народної танцювальної спадщини за своїм внутрішнім характером є реалістичними, і в цій правдивості полягає їх виховна сила.

Народний танець Василь Миколайович Верховинець відносив до найефективніших засобів формування національної культури молоді. Як стверджував у праці «Весняночка» (1979), «у процесі занять народним танцем формуються духовні цінності майбутнього громадянина-патріота України» [5, 123]. Саме це сприяє формуванню почуття патріотизму, національної свідомості, любові до українського народу, гордості за його історичне минуле.

В. Верховинець у танцях-іграх вбачав потужний засіб формування національної культури та патріотичних якостей. Покладений в основу цих ігор фольклор Василь Миколайович розглядав «як художнє віддзеркалення дійсності в словесно-танцювально хореографічних і драматичних формах колективної творчості, яка пов’язана із життям і побутом та відображає світогляд народу» [5, 15].

Щоб підвищити ефективність використання народної хореографії в патріотичному вихованні дітей, у позашкільній освіті вдосконалюють теоретичну та практичну підготовку педагогів-хореографів з використанням арсеналу інноваційних та традиційних методів, форм і засобів.

Використання ігрових методів, наприклад імпровізації, бесіди тощо, стимулює творчу самодіяльність дітей.

Визначаючи зміст патріотичного виховання засобами народного танцю в системі позашкільного закладу освіти, врахуємо два важливі моменти:

1. Ідея гуманістичної парадигми згідно з положенням Конституції України (стаття 3) передбачає «ставлення до людини як до найвищої цінності та створення умов для її вільного саморозвитку, збереження індивідуальності, забезпечення її входження в соціум й активну життєву позицію».

2. У процесі формування патріотичних почуттів дітей засобами народного танцю основними об’єктами виховного впливу є їхня свідомість, підсвідомість, світогляд; емоційно-вольова, мотиваційна, фізична сфери; звички, навички спілкування; творчі вміння.

Відповідно до цих підходів і трактувань, зміст патріотичного виховання дітей в процесі освоєння народного танцю у позашкільних навчальних закладах як цілеспрямований процес оволодіння учнями системи цінностей української й світової хореографічної культури та сукупності патріотичних якостей особистості, що відображають її ставлення до держави, соціального оточення, самої себе, а також до мистецтва й традиційної культури.

Отже, народний танець є засобом патріотичного, естетичного, культурного розвитку особистості, спрямованого на формування базової культури майбутнього

громадянина. Тому в процесі навчання хореографічного мистецтва українського народу зосереджується увага на особистості дитини як найбільшій цінності, враховуються її потенційні можливості. Цим забезпечується розвиток індивідуальних творчих здібностей дітей, виховання орієнтується на вищі морально-духовні норми нації; формується повага до культури, мистецтва, вірувань інших народів, здатність сприймати українську культуру як невід'ємну частину загальнолюдської.

Крім того, залучення дітей до народного танцю розвиває у вихованців відкритість, толерантність, ціннісне ставлення до національних ідей рідного народу, передбачає рівноправність всіх учасників танцювального колективу у процесі спілкування.

Отже, активне залучення дітей до творчої діяльності на заняттях народним танцем, вдосконалення їх навчально-виховного процесу, спрямованого на виховання патріотизму молоді, не лише сприятиме особистісному розвитку дитини, а й значно розширить можливості та перспективи виховання патріотизму в молодого покоління.

Література

1. Про позашкільну освіту : Закон України. *Освіта України* : нормат.-прав. док. Київ : Міленіум, 2001. 56 с.

2. Концепція національно-патріотичного виховання молоді : Наказ №3754/981/538/4 від 27.10.2009. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v3754643-09#Text (дата звернення: 18.09.2022).

3. Авраменко В. К. Українські національні танці, музика і стрій. Вінніпег, 1947. 80 с.

4. Бех І. Д., Чорна К. І. Патріотичне виховання дітей та молоді. *Позашкілля*. 2011. № 10. 9–16 с.

5. Верховинець В. М. Весняночка. 3-є вид. Київ : Музична Україна, 1969. 123 с.

6. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.

7. Зубатов С. Л. Методика викладання українського народного танцю. Другий рік навчання : підручник. Київ : Ліра-К, 2017. 376 с.

8. Щодо питань національно-патріотичного виховання учнівської молоді : протокол наради Каб. Міністрів України від 18.09.2014. *Департамент освіти і науки Київської обласної державної адміністрації*. Київ, 2015. URL: http://kyivoblosvita.gov.ua/poradi/102-patriotichne-vikhovannyayunogo-pokolinnya (дата звернення: 18.09.2022).

9. Програми з позашкільної освіти. Художньо-естетичний напрям (хореографічний та декоративно-ужитковий профілі) / Артюх В.В., Білай І.А. та ін. Київ : Укр. дер. центр позашкіл. освіти, Ін-т інноваційних технологій та змісту освіти, 2012. 154 с.

10. Чашечнікова Н. В. Патріотичне виховання молодших школярів засобами народного танцю в педагогічній спадщині В. Верховинця. *Наук. вісн. Ужгород. ун-ту. Педагогіка. Соціальна робота.* Вип. 22. Ужгород, 2011. С. 188–191.

Мельник Валерія Віталіївна,
магістрантка Харківського національного
педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ЕФЕКТИВНІ МЕТОДИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Проблема визначення шляхів підвищення ефективності підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності 024 «Хореографія» є актуальною у зв'язку з тенденціями розвитку системи вищої освіти України.

Початок роботи – це задум, потреба митця висловитись на певну тему. У своєму найпростішому вигляді танець – це рух людини під звуковий супровід: плескання в долоні, тупотіння ніг, вигукування, пізніше – під музику. І навіть тоді – це спосіб передачі інформації. З давнини й дотепер рушійною силою для початку висловлювання через танець є сильна емоція. Тож під впливом емоції народжується задум.

Відповідно до теоретичного аналізу основних закономірностей психічного, фізичного та музично-рухового розвитку визначено основні освітні завдання: *розвивальні, навчальні, виховні.*

Практика професійної підготовки майбутніх вчителів хореографії засвідчує наявність в освітньому просторі України низки суттєвих *суперечностей*: між необхідністю виховання майбутнього покоління України як представників сучасної нації співгромадян – носіїв різних культур, мов, традицій, способів життя, світоглядів; соціальним запитом на вчителя хореографії, здатного до ефективної професійної діяльності в умовах багатокультурності суспільства; необхідністю враховувати в ході формування міжкультурної компетентності специфіку майбутньої професійної діяльності вчителя хореографії та нерозробленістю педагогічних умов і методичного забезпечення цього процесу.

Аналізуючи процес навчання студентів хореографічної спеціалізації, виділимо низку ефективних форм розвитку й удосконалення творчих здібностей, сутність яких полягає у формуванні активної діяльності здобувачів, результатом якої є народження нових мистецьких цінностей. Напрями такої роботи містять колективну творчу діяльність та виконання індивідуальних творчих завдань. Методика колективної творчої діяльності являє собою передусім змагання у творчості, дає можливість навчити здобувачів прислухатися одне до одного, робити всіх співавторами. Індивідуальні завдання здобувачів – один з основних засобів удосконалення якості підготовки молодих спеціалістів. Завдання потрібно давати майбутнім педагогам-хореографам з урахуванням їхніх можливостей, інтересів та вмінь, направлених на їх подальший розвиток і вдосконалення. Головним в оцінюванні, виконанні або невиконанні програми загалом є творчий ріст здобувача.

Хореографічна творчість дає широкий простір для розвитку творчого потенціалу, дає змогу разом з поширеною виконавською практикою використовувати такий елемент, як *імпровізація* – один зі способів роботи. У деяких випадках це приносить свободу: свободу слідувати імпульсу та моменту, свободу прийняти правильні параметри для структури цього моменту, не зв'язуючи це формальністю, свободу працювати зі швидкістю мислячого тіла та розуму. При створенні навчальних завдань на танцювальну імпровізацію необхідно спиратися на хореографічну підготовку, на тематику імпровізації і музичний матеріал, які можуть викликати в студентів позитивний емоційний відгук. Специфіка імпровізації як активного виду творчості полягає в тому, що здобувач, передаючи в танці своє індивідуальне ставлення до музичного образу, нікого не повторює, а створює зовсім новий продукт творчості.

Підготовка до заняття передбачає декілька етапів: вибір теми, визначення типу заняття, його мети, завдань та змісту, добір навчально-пізнавального та танцювально-тренувального матеріалу, а також методів, за допомогою яких будуть вирішені основні завдання заняття, визначення музичного матеріалу (робота з акомпаніатором, добір фонограм) та підготовка допоміжного реквізиту, наочно-ілюстративних, відеоджерел тощо.

Поряд з вирішенням навчальних та розвивальних завдань на заняттях з хореографії слід планувати й виховну роботу, спрямовану на вироблення культури одягу, культури поведінки, культури спілкування під час танцювальної діяльності, розвиток особистісних якостей (цілеспрямованості, ініціативності, допитливості, самостійності, вимогливості, винахідливості, активного і творчого ставлення до себе та інших, організованості, відповідальності, працелюбності, доброзичливості, порядності, почуття колективізму тощо), вольових якостей (витримки, сили волі, наполегливості тощо), патріотичних почуттів (любові та інтересу до танцювальної культури України, національної гордості, емоційно-ціннісного ставлення до національних танцювальних традицій тощо), пізнавального інтересу до тієї чи іншої теми.

На різних етапах формування хореографічних умінь має змінюватись співвідношення методів і прийомів. Методи і прийоми доцільно добирати залежно від етапів навчання. На початковому етапі провідним вважаємо метод змістовно-образного ознайомлення здобувачів з рухом. Цей метод можна конкретизувати низкою прийомів: еталонний показ руху педагогом, цілісний та поелементний показ, аналіз музичного супроводу, імітація, пояснення, образні порівняння тощо.

На етапі поглибленого деталізованого навчання перевагу потрібно надавати методу вправляння, який доцільно доповнювати прийомами інтерпретації, ідеомоторного тренування, поляризації, змагання, контактного виконання, неформальних завдань тощо.

На етапі вдосконалення рухових навичок слід використовувати репродуктивні та продуктивні методи та прийоми: самоконтроль, зміну умов виконання,

введення засвоєного руху до імпровізації, творчу інтерпретацію руху. Закріпленню та вдосконаленню хореографічних умінь і навичок може сприяти засвоєння здобувачами танцювального репертуару. Основою засвоєння здобувачів хореографічних навичок є увага, яка зовні виявляється в м'язовому напруженні, правильній поставі, зосередженості. Тому доцільно періодично змінювати змістове наповнення занять.

Отже, основні закономірності психічного, фізичного та музично-рухового розвитку майбутніх педагогів-хореографів ми проаналізували в контексті поділу освітніх завдань на розвивальні, навчальні та виховні. Структура заняття танцем повинна містити в собі три частини: вступну, основну та завершальну, кожна з яких вирішує специфічні навчально-виховні завдання. На різних етапах формування хореографічних умінь має змінюватись співвідношення методів і прийомів. Їх доцільно добирати залежно від етапів навчання. Важливо, щоб під час заняття педагог застосовував не тільки методи рухової, а й розумової активізації майбутніх педагогів-хореографів, поряд з виявленням у них сформованості тієї чи іншої танцювальної навички, визначав рівень знань, розширював світогляд, залучав до засвоєння танцювальної термінології, проводив виховну роботу. Важливо враховувати вікові особливості учнів, їхні інтереси.

Література

1. Богута В. М. Деякі аспекти сучасних проблем хореографічного виховання у закладах освіти / Луган. держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2012. С. 22–25.

2. Тригуб І. В., Тригуб С. В. Організаційно-змістові пріоритети фахової підготовки вчителя-хореографа. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2009. № 2. С. 402–411.

3. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом. Хореографічна робота з дітьми : навч. посіб. Харків, 2005. С. 4–20.

Ващук Артем Андрійович,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАСТОСУВАННЯ СТИЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЇ В ПОСТАНОВЦІ «ЕДЕЛЬВЕЙС»

Хореографія, як і будь-який вид мистецтв, залежить від світоглядних течій, що панують у певний період часу. Це змушує змінюватися, шукати нові методи й інструменти втілення своїх намірів.

Мета дослідження – охарактеризувати головні риси сьогоднішнього світогляду та можливість стилізації хореографії. Об'єкт дослідження – метамодернізм

та хореографічне мистецтво. Як гіпотезу висунуто твердження – доступність та знайома форма твору для глядача створює можливість легшого розуміння твору та занурення в нього.

Для цього потрібно визначити, яка світоглядна течія філософії зараз найбільш актуальна. Сет Абрамсон пише: на сьогодні культурну парадигму метамодерну філософи та теоретики вважають «домінуючою» [1, 1]. Поняття метамодернізму набуло популярності в останні роки як засіб артикуляції розвитку сучасної культури, яка, як стверджують (і наше покоління, здається, це інтуїтивно визнає), пережила вихід за межі постмодерністського режиму кінця XX століття [2, 1]. Більш широке визначення дає Ханзі Фрайнахт (Д. Горц) у своїй статті для «The Listening Society» [3, 1]. Якщо проаналізувати ознаки метамодерну, то головну визначено в першому пункту «Маніфесту метамодернізму»: «Ми визнаємо, що коливання – це природний світовий порядок» [4, 1]. Це означає, що метамодернізм визнає та може використовувати одночасно дві абсолютно протилежні теми, не створюючи в цьому конфлікту. Вже на основі цих визначень дослідник Грег Дембер зміг знайти основні методи метамодерну в художніх роботах [5, 1]. Гіперсаморефлексивність полягає в тому, що людина бачить себе як автор, режисер, актор свого життя; визнають те, що вона постає в різних ролях перед іншими. Твори розглядають не як дещо порівняно самостійне, а як відображення внутрішнього світу автора, з якого глядачі отримують конструктивні моделі для себе.

Подвійність обрамлення наративів, якими б фантастичними не здавалися сюжети, полягає насамперед у відмежовуванні від реального світу, потім усередині окреслених читачем меж відбуваються власні асоціації сприйнятого зі своїм життям. Зображуване сприймається щиро, без іронії, яку робить можливим пряме співвіднесення зображеного з реальністю.

Коливання між протилежностями: метамодернізм коливається між протилежними емоційних та естетичних якостей двох епох, але не між політичними чи інтелектуальними.

Вигадливість – те, що виходить за межі норми, постає як джерело конструктивного досвіду для загалу.

Мінімалізм − віддавання переваги меншому, простішому, що сприяє ближчому контакту із зображуваним.

Епічність − розкриття грандіозності, героїчності, прихованої в оповідях.

Конструктивний пастиш – упорядкування різнорідних елементів так, щоб усі вони отримали прийнятне місце там, де первісно його не мали. В результаті твори сприймають як дещо знайоме та прийнятне, на відміну від постмодерністської строкатості з поєднанням несумісного.

Нова щирість − використання гумору та іронії для викликання глибоко особистих емоцій, співпереживань.

Нормкор − уподібнення інакшостей, меншин до «норми».

Надпроєкція − перенесення людських якостей на інших істот або предмети.

Метамилість − використання дорослими людьми дитячої безпосередності та простоти, зацікавлення дорослих у «дитячих» творах [5; 6].

Стилізація означає інтертекстуальний прийом, свідоме ретроспективне імітування, а не копіювання творчої манери певного письменника, формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, якому з огляду на це властива семантична амбівалентність [7, 1]. При цьому стилізація народного танцю – це перетворення фольклорного танцювального матеріалу до рівня сучасних хореографічних тенденцій [8, 1]. Такий самий принцип ми можемо використати й більш загально: стилізація танцю – перетворення танцювального матеріалу до рівня сучасних тенденцій.

Приклад такої стилізації можна побачити в кліпі до пісні Sia-Elastic Heart, де використано переважну більшість методів метамодернізму, такі як: подвійність обрамлення наративів (фантастичний світ у клітці, але «знайомий» конфлікт), вигадливість (метафора клітки як скрутного становища в житті), мінімалізм (весь кліп зроблено в одній «пустій» локації, костюми героїв – тілесні комбінезони), епічність (розміри клітки, манера хореографії в кліпі спеціально грандіозні), конструктивний пастиш (різного роду елементи твору: музика, хореографія, декорації – мають зрозумілі, знайомі наративи та доволі цілісні).

Література

1. Принципи метамодерну та його «домінуюча» позиція. URL: https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 (дата звернення: 15.09.2022).

2. Визначення терміна «метамодерн». URL: http://www.metamodernism.com/ (дата звернення: 15.09.2022).

3. Тлумачення терміна за Ханзі Фрайнахтом (Д. Горцем). URL: https://biggggidea.com/practices/metamodernizm-pidkorennya-terminu/ (дата звернення: 15.09.2022).

4. Маніфест метамодернізму. URL: https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/ (дата звернення: 15.09.2022).

5. Стаття Грега Дембера про метамодерн у мистецтві. URL: https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae (дата звернення: 15.09.2022).

6. Список методів українською. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC (дата звернення: 15.09.2022).

7. Визначення терміна «стилізація». Стилізація. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2: М—Я. С. 431.

8. Стилізація народного танцю. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/4021/1/Formuvannia_tvorchoho_potentsialu.pdf (дата звернення: 15.09.2022).

Мягкий Андрій Олександрович,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РІЗНОВИДИ ГРУЗИНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «ВІДТІНКИ КАВКАЗУ»

Хореографічна сюїта «Відтінки Кавказу» створена для представлення багатогранного хореографічного мистецтва Грузії.

Танцювальна культура Грузії перебуває на досить високому рівні розвитку. Підтвердженням цього є постійні гастролі багатьох ансамблів, наприклад: Національний балет Грузії «Сухішвілі», Державний академічний ансамбль пісні й танцю «Руставі», Ансамбль пісні й танцю «Ерісіоні» та багато інших. Виступи цих колективів досі користуються популярністю, глядачі по всьому світу залишаються в захваті та не можуть зрозуміти, як можна створювати такий потужний заряд енергії, звідки беруться ці сили і як з покоління в покоління передається цей дух та характер народу.

На початку розвитку грузинського хореографічного мистецтва танці були тісно пов'язані з різними сферами життя людей. У сільській місцевості переважали танці, які стосувалися певних періодів у господарстві. У містах танці мали більш розважальний характер. Також було місце й для танців на військову тематику: наприклад, так з'явився танець «Хорумі» [1].

Прийнято вважати, що початковою формою танцю в Грузії, як і в багатьох інших країнах, був хоровод («перхулі») [2]. Найбільш давні види хороводів збереглися в регіоні під назвою Сванетія. Ці хороводи завжди супроводжувалися піснею. Також є хороводи, які потребують вже більшої спритності чи сили, наприклад, чоловічий військовий хоровод «Земкрело», де чоловіки стоять обличчям до кола, поклавши руки один одному на плечі, тим часом інші виконавці утворюють другий ярус, так само тримаючись руками. Говорячи про цей хоровод, згадаємо український гуцульський чоловічий танець «Аркан». Були також і жіночі хороводи, наприклад «Калта-Сарокао».

Особливу специфіку мають мтіульські танці (гірські). Вони характеризуються різкими рухами, високими стрибками та доволі швидким темпом. Це зумовлено суворим гірським холодним кліматом, тому в цих танцях немає місця для плавності руху, як, наприклад, у «Картулі».

Також слід згадати про старовинний танець «Багдадурі», який був побудований на обіграванні строкатої хустки – «багдаді». Виконавець підкидав хустку і ловив або піднімав її ротом з підлоги.

Щоб охарактеризувати хореографічне мистецтво Грузії, застосуємо таке поняття, як «танцювальний діалект». Це означає, що в кожному регіоні Грузії є своя особлива манера виконання танців. Налічують кахетинські, рачинські,

сванські, мтіульські, гурійські, аджарські й інші танці. Тобто кожен танець має свої характерні особливості, серед яких рухи, малюнки, музичний супровід, костюми та характер [1].

У більшості танців наявний певний характер – чоловічий чи жіночий. Чоловіки демонструють, жваву, швидку та різку техніку танцю в поєднанні з віртуозними рухами та високими стрибками. Жінки ж показують неймовірну поставу та нерухомий корпус, пластику рук на плавні кроки на півпальцях.

Грузинські танці можна поділити на три групи:

1) сольні;
2) парні;
3) масові.

Найбільш поширеними грузинськими танцями є такі.

Гірський танець **Казбегурі –** чоловічий танець, має в собі різкі та швидкі рухи, які зумовлені холодним кліматом гірської місцевості. Цей танець – змагання між чоловіками, де кожен танцівник демонструє силу, витривалість та твердість характеру [3].

Аджарский танець **Ачарулі** – парний танець жителів південного регіону, характеризується легкою розслабленістю плечей та рук у виконавців. Під час танцю зображують флірт між чоловіками та жінками [3].

Самайя – жіночий танець, що прославляє царицю Тамару. Танець виконують три жінки, які є прообразами цариці Тамари в різних її іпостасях – молода принцеса, мудра мати та велична правителька [3].

Кінтоурі – чоловічий танець, який виконують столичні купці – кінто. Танець передає характер торговців, а саме такі риси, як: пронизливість, хитрість та гордовитість. Виконують під звук барабанів, характерною особливістю є те, що під кінець танцю темп починає зростати [4].

Джута – масовий парний танець північного регіону (Мцхета-Мтіанеті).

Характерними рисами танцю є високий темп та різкі рухи. Варто відзначити, що Джута є авторським танцем, у якому вперше жінка одягла папаху.

Література

1. Об истоках грузинского танца. URL: https://studfile.net/preview/7518293/ (дата звернення: 05.09.2022).

2. «Картули» значит «грузинский». URL: https://www.israelculture.info/kartuli-znachit-gruzinskij/ (дата звернення: 07.09.2022).

3. Мірзоєв Н. Кавказькі танці як міст, що об’єднує різні народи в Україні. *Особливості роботи хореографі у соціокультурному просторі :* матер. V Міжнар. наук. конф. Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 116–121.

4. Мягкий А. Пояснювальна записка до творчого проекту – Хореографічна сюїта «Кавказ». Київ : КНУКіМ, 2021. С. 8–10.

Руденко Олександр Вікторович,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СЮЖЕТНО-ПОБУТОВІ ТАНЦІ ПОЛІССЯ ТА ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ПОСТАНОВЦІ «ПОЛЬКА-ЗАБАВА»

Українська культура вражає своєю багатогранністю. У великій кількості регіональних традицій, звичаїв, обрядів ми плекаємо майбутнє життя, прагнемо зберегти ті найкращі надбання українського народу, які були створені впродовж багатьох століть. Національний одяг, народні ремесла, побутове життя, народна художня творчість будь-якого регіону, а особливо в часи незалежної України, все більше приваблюють вітчизняних та закордонних дослідників. Культуру та мистецтво почали сприймати як буденне явище, тому ми втратили розуміння їхньої цінності для нації, тим самим втрачаючи в собі національний дух.

Ось чому етнокультурні особливості Поліського краю, а також хореографічне мистецтво, яке розкрито сьогодні, на нашу думку, досить не остаточно, так привабило й наш, зокрема, погляд. Полісся, як і будь-який регіон України, має багату історію, фольклор, пісенно-музичне та хореографічне мистецтво. Тож одним із завдань постановки стало примноження знань про Поліський регіон та життя людей саме кінця XX – початку XXI століття, що є близьким та невіддаленим для нас.

Знати історію та культуру свого народу важливо, особливо це актуально сьогодні. Працюючи з вихованцями, можемо впевнено сказати, що більшість навіть не уявляє всю глибину та красу української культури, зокрема хореографічного мистецтва. Сьогодні поліський танець – це синтез обрядів та традицій, декоративно-прикладного мистецтва, пісні, музики та побуту українського народу. Поєднання цих складових зумовило специфіку мистецтва танцю, яке необхідно берегти. Завдяки відомим балетмейстерам, хормейстерам, диригентам, дослідникам краю у нас є можливість насолоджуватись багатою поліською культурою.

Полісся – це етнографічний регіон, який простягається із заходу на схід, охоплюючи Волинську, Рівненську (Західне, або Волинське, Полісся), північні райони Житомирської, Київської (Центральне, або Прип'ятське, Полісся), Чернігівської та Сумської областей (Східне, або Лівобережне, Полісся). У давні часи Полісся було заселене племенами сіверян, древлян та волинян. Назва «Полісся» трапляється вже в працях давньогрецького історика Геродота. У «Галицько-Волинському літописі» (1274) згадано про князя Мстислава, який воював на Поліссі. У різні роки XX століття частина Полісся відійшла до Білорусії (південь Брестської обл.) та до Росії (південь Брянської обл.). Це рівнина, покрита лісами, луками, озерами, болотами, порізана річками, які належать до басейну

Прип'яті, Дніпра, Десни. Клімат вологий, з великою кількістю опадів, орних земель обмаль. Життя поліщуків пов'язане переважно з лісом. До початку XX століття (а в деяких селах і до середини) на Поліссі переважали натуральні форми господарювання. Селяни власноруч виготовляли для себе все необхідне. Найпоширенішими були заняття, сировиною для яких слугували природні багатства краю (ліс, глина, залізо, рослинне волокно) та продукти тваринництва (вовна, шкіра тощо). Поліщуки займались рільництвом, ткацтвом, гончарством, ковальством, деревообробкою, шорництвом, рибальством, мисливством, тваринництвом, лозоплетінням, добуванням дьогтю, виготовленням човнів, а також бджільництвом, збиранням ягід та грибів. Полісся славилось димленою «сивою» керамікою (рокита), серпанковим одягом, тканими килимами (бехи), рушниками, найкращі зразки яких представлені в інтер'єрах хат та музейних фондах.

Полька (від чеськ. půlka означає «половина») − парний, також бальний танець чеського походження, з музичним розміром − 2/4, який зародився близько 1830 року в Богемії, а також музичний жанр танцювальної музики, знайомий для всієї Європи та Америки. Полька − швидкий танець, який можна виконувати замкненим колом навколо овалу залу.

Термін «полька» означає «половинний крок», ця сама назва стосується будь-якого музичного твору, написаного в такому ритмі. Особливу популярність танець надобув у другій половині XIX та першій половині XX століття. Багато-хто вважав його навіть народним танцем, оскільки його виконували практично всі. Полька залишається популярним жанром народної музики в багатьох європейських та американських країнах. В деяких країнах ця традиція є донині, наприклад в Україні.

Сюжет композиції розповідає нам історію зустрічі двох груп парубків, одні з яких – високі, а інші – низькі. В одного низького парубка є на голові гарна папаха, що викликає заздрість одного із високих, тому він наважується її відібрати, таким чином показати свою силу й міць. Між ними зав'язується конфлікт, в якому жоден не хоче поступатися.

Аж ось на площу приходять молодиці, котрі зовсім не розуміють, що відбувається. Одна з дівчат, найкмітливіша, береться розборонити парубків, відібравши в них папаху, але це лише погіршує ситуацію. Побачивши таких гарних дівчат, хлопці починають залицятись до них, не поступаючись один одному.

Вихиляси між парубками набирають обертів. Відважна молодиця розуміє що обидва парубки гарні, статні, але їхня поведінка змушує не відповідати навзаєм жодному з них. Розуміючи, що це призведе до лиха, вона все ж таки знаходить вихід, згадавши, що має вдома батькову папаху, і вирішує віддати її. Парубків це здивувало, і ті розуміють, що вчинок молодиці набагато цінніший, ніж ті папахи, тому вирішують відмовитись від головного убору, обравши дружбу й теплі стосунки з милою дівчиною.

Література

1. Регіон Полісся, його ознаки. URL: https://www.pyrohiv.com/news/foto-pro-kt-istoriya-kriz-prizmu-ob-ktiva-ekspozitsiya-polissya.html (дата звернення: 12.09.2022).
2. Тлумачення поняття «Полька». URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0_(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C) (дата звернення: 12.09.2022).

Логвиненко Вікторія Вікторівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ УПРАВЛІННЯ ІННОВАЦІЙНИМИ ПРОЦЕСАМИ В УСТАНОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Функціонування установ соціокультурної діяльності в теперішніх умовах відбувається під впливом змін і нововведень, що перетворюють їх на центри формування громадських культурних ініціатив. Протікання динамічних соціальних та культурних процесів спонукає до швидкого реагування цих установ на події, що потребують формування певних соціально-культурних програм чи проєктів. Причому нові програми повинні мати здатність до швидкої реалізації складних соціокультурних технологій, які потребують інноваційних методів управління.

Загалом інновація являє собою економічну категорію, що відбиває найбільш загальні й істотні властивості, ознаки, зв'язки та відносини виробництва і реалізацію нововведень. Її сутність виявляється у функціях, які в цьому випадку відбивають її призначення в економічній системі держави та роль у господарському процесі.

Інноваційний процес є комплексною діяльністю зі створення, освоєння, використання та поширення сучасних чи осучаснених нововведень (теорій, методик, технологій тощо). Це процес перетворення наукового знання на інновацію, процес послідовного перетворення ідеї на продукт, технологію чи послугу.

У межах установ соціокультурної діяльності поняття «інновація» має множинний характер. Під ним розуміють «цілеспрямовану, науково обґрунтовану діяльність, націлену на зміну соціально-культурної ситуації, створення нових культурних продуктів, благ і послуг, творчий розвиток існуючих об'єктів, підходів і технологій».

Управління інноваційними процесами являє собою складний, багатофункціональний процес, що передбачає поєднання стандартів та неординарності комбінацій, гнучкість і неповторність способів дії, відповідно до конкретної ситуації.

Управління інноваційними процесами в соціокультурних установах – це цілеспрямована діяльність соціально-культурних суб'єктів управління різного рівня, що забезпечує ефективний розвиток усієї керованої системи завдяки спільній діяльності зі створення, освоєння, використання та поширення нововведень.

Головні напрями та завдання такого процесу:

1) розробка та здійснення єдиної інноваційної політики в соціокультурних установах;
2) визначення системи стратегій, проєктів, програм;
3) ресурсне забезпечення та контроль за ходом інноваційної діяльності;
4) підготовка та навчання персоналу;
5) формування цільових колективів, груп, які реалізують інноваційні проєкти;
6) створення інноваційного соціально-культурного середовища.

Під час управління інноваційними процесами керівники установ соціокультурної діяльності відпрацьовують різні види нововведень та групи інновацій. Надалі відбувається їх затвердження та внесення до різних видів діяльності установи чи безпосередньо до функцій керівника.

Під функцією управління інноваційними процесами ми розуміємо можливості управлінської діяльності, створені задля здійснення певних впливів на інноваційний процес. Часто їх розділяють на функції, що виконує управлінський суб'єкт, і ті, що виконує управлінський об'єкт.

Також функції управління інноваційними процесами поділяють на основні та забезпечувальні. До групи основних функцій відносяться: планування, що може бути стратегічним, поточним, оперативним; організацію; мотивацію та контроль. Такий перелік є загальним для всіх видів та умов реалізації інноваційних процесів й одночасно відбиває зміст основних стадій управління цими процесами. Саме сукупність цих взаємопов'язаних функцій допомагає створити цілісну функціональну систему управління інноваційними процесами в установах соціокультурної діяльності.

Література

1. Захарченко В. І., Корсікова Н. М., Меркулов М. М. Інноваційний менеджмент: теорія і практика в умовах трансформації економіки : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 448 с.

2. Микитюк П. П., Брич В. Я., Шкільняк М. М., Микитюк Ю. І. Інноваційний менеджмент : підручник. Тернопіль : Економічна думка ТНЕУ, 2019. 518 с.

3. Стойко І. І. Управління інноваціями : навч. посіб. Тернопіль : ТНТУ імені Івана Пулюя, 2016. 200 с.

4. Федулова Л. І. Управління інноваційним розвитком підприємства. *Маркетинг і менеджмент інновацій*. 2014. № 2. С. 122–135.

Риковська Катерина Вікторівна,
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури та мистецтв

УКРАЇНСЬКИЙ ІНСТИТУТ ЯК ЗАКЛАД КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Культурна дипломатія – це вид публічної діяльності та інструмент «м'якої сили». Цей термін уперше запровадив професор Гарвардського університету Джозеф Най в 1990 році на противагу «жорсткій силі», наприклад економічній чи військовій. Культура – це не лише про мистецтво. Це також інституції у сфері культури, освіти й науки, дипломати, громадянські організації, українська діаспора, медіа, науковці, митці, бізнес, органи державної влади та експертне середовище [1, 7–8].

Український інститут – державна установа, що працює у сфері культурної дипломатії. Діяльність установи спрямована на покращення розуміння і сприйняття України у світі та розвиток її культурних зв'язків з іншими країнами.

Заснований Кабінетом Міністрів України 21 червня 2017 році і підпорядковується Міністерству закордонних справ.

Генеральний директор Інституту – Володимир Шейко. При Інституті важливу роль відіграє Наглядова рада. Це дорадчий та контролюючий орган Інституту, який здійснює нагляд за діяльністю, визначає пріоритети діяльності, керує майном та стежить за дотриманням статутних завдань. До Наглядової ради входять представники чотирьох міністерств, громадського суспільства України та відомі діячі культури [5, 20–23].

Головна місія Українського інституту – це зміцнення міжнародної і внутрішньої суб'єктості України засобами культурної дипломатії.

Важливими напрямами, у яких працює Український інститут, є: музика, кіно, візуальне мистецтво, література, академічні проєкти, перформативні практики, громадське суспільство, проєкти з покращення української мови тощо.

Командна робота Інституту формує організаційну роботу та комунікує з партнерами зовнішньої та внутрішньої політики й спирається на такі принципи:

– повага до різновиду світових культур і прояву людської індивідуальності;

– заборона поширювати недостовірну інформацію, маніпулювати людською свідомістю;

– відстоювання інтересів держави, а не політичних партій.

Цінності нашої команди проявляються в таких аспектах, як: відповідальність та відкритість, професіоналізм і швидка адаптація до нових викликів. Як результат, Український інститут реалізував 84 проєкти у 12 країнах світу. Наймасштабнішою була репрезентація в Австрії в 2019 році в межах Двостороннього року культури «Україна – Австрія» [2, 107–110].

Культурна дипломатія як системна політика формується на перетині подекуди протилежних або неартикульованих інтересів, потреб й очікувань, а також

фрагментарної іміджевої політики України, роздрібненої між багатьма суб'єктами влади.

Критично важливим у цьому процесі є розуміння культурної і публічної дипломатії як професійної дисципліни, яку мають посилювати фахова аналітика, теоретичні й прикладні дослідження, впровадження навчальних програм у закладах освіти, підготовка фахівців та суспільні комунікації.

Також було реалізовано:

– започаткування регулярних форматів презентації України за кордоном (мультидисциплінарні та тематичні фестивалі з української тематики, мовні, культурні річні ініціативи);

– проведення та підтримку заходів і програм за кордоном, спрямованих на інформування іноземних аудиторій про культурне та суспільно-тематичне життя, розвиток громадянського суспільства, туристичний та освітній потенціал, можливості співпраці з Україною.

Важливу роль у розвитку української культурної дипломатії відіграють представники української діаспори, зокрема, створені ними науково-освітні, академічні, молодіжні, релігійні, культурні організації.

Українці за кордоном культурно, інформаційно, політично впливають на сприйняття нашої держави та сприяють формуванню її позитивного імідж.

На нашу думку, в Україні культура не є пріоритетом державної політики й стан української культурної дипломатії цілком відповідає загальному стану розвитку культури в державі. Важливим є і розвиток партнерства, культурних мереж інститутами культурної дипломатії, що дає додаткові можливості для фінансування та успішнішої реалізації проєктів, налагодження співпраці з культурними осередками. Із прикрістю помічаємо, що українська культурна дипломатія більше спрямована на «споживання» культурного здобутку інших країн, аніж на промоцію та «продаж» власного.

Отже, культурна дипломатія, розмаїття її форм та напрямів є важливим інструментом поглиблення і вдосконалення зовнішньополітичної діяльності держав на міжнародній арені.

Розвиток культурної дипломатії в незалежній Україні не отримав належної організаційної та державної підтримки й не набув достатньої реалізації в політичній площині. Водночас можемо констатувати просування цього виду дипломатії в культурному просторі через втілення в життя креативних проєктів, фондів, міжнародних обмінів, фестивалів, роботи Українського інституту та його ініціатив.

Література

1. Розумна О. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи : аналітична доповідь. Київ, 2016.

2. Гуцал С. А. Публічна дипломатія як сучасний пріоритет зовнішньої політики держави. *Стратегічні пріоритети*. 2010. № 4. С. 106–113.

3. Кулеба Д. Публічна дипломатія – нова зброя України в умовах гібридної війни. *Європейська правда.* URL: https://www.eurointegration.com.ua/experts/2015/09/23/7038633/ (дата звернення: 15.09.2022).

4. Процюк М. В. Публічна і культурна дипломатія як засіб «м'якої сили» України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. *Науковий вісник Дипломатичної академії України*. 2016. Вип. 23(2). С. 21–28.

5. Стратегія розвитку Українського інституту (2020–2024). URL: https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2022/01/strategy-ukrainian-institute-3.pdf (дата звернення: 15.09.2022).

Булах Євгеній Валентинович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ ІВЕНТ-МЕНЕДЖМЕНТУ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ ПІДПРИЄМСТВА

Кожне підприємство створюють для досягнення конкретних цілей, здійснення ефективної діяльності в мінливому зовнішньому середовищі та оточенні, яке має різні інтереси – економічні, правові, соціальні. Тому процес створення успішного підприємства є достатньо трудомістким та залежить від багатьох чинників. Основою його формування є імідж підприємства. Адже цій складовій належить важлива роль у позиціонуванні підприємства на економічному ринку.

Від іміджу залежить впізнаваність підприємства, його товарів чи послуг, кількість їх продажів, ставлення суспільства та сформоване уявлення про престиж організації як у споживачів, так і в конкурентних підприємств. Але потреби та інтереси споживачів постійно змінюються. Вони різняться залежно від віку людини, її приналежності до тієї чи іншої соціальної групи. Це і є причиною розробки підприємствами маркетингових стратегій для створення позитивного іміджу організації. Більшість з них являє собою стандартний набір інструментів: реклами в ЗМІ та інтернеті, участь у заходах, PR-підтримка тощо.

Наразі в Україні та в усьому світі одним з найбільш істотних і перспективних інструментів, що спрямований на отримання тривалого ефекту у формуванні іміджу підприємства, вважають івент-менеджмент [3].

Івент-менеджмент – це унікальний інструмент просування компанії. Він являє собою комплекс заходів, що необхідно здійснити для проведення масових та корпоративних подій на підприємстві. Ці заходи реалізують цілі просування організації, відповідають стратегії комунікаційної діяльності та виконують завдання управління іміджем і репутацією.

Як потужний механізм впливу на громадськість івент-менеджмент залучає масову аудиторію, формує її погляди та стереотипи [1].

Проведення таких заходів, як конференції, семінари та круглі столи сприяє підвищенню планки іміджу компанії-організатора, забезпечуючи її вихід на досить високий рівень контактів. Нерідко на івент-заходи запрошують представників ЗМІ з метою подальшого використання матеріалів заходу для PR. Це до-

зволяє залучити інвесторів. Адже якщо компанія цінує свою репутацію і просуває власний бренд, то така компанія матиме довгострокові перспективи, а отже, інвестори охоче її фінансуватимуть, що сприятиме зростанню оборотного капіталу організації.

Організатори івент-заходів забезпечують емоційну складову сприйняття організації, чим створюють емоційно-раціональний баланс в її іміджі. Аудиторія відчуває емоції і набуває досвіду, що запам'ятовується завдяки безпосередньому знайомству і взаємодії з брендом [2]. Це дає змогу активно впливати на поведінку, почуття, знання споживачів товарів, послуг, що формує позитивні щодо них установки.

Отже, висока ефективність івент-менеджемнту у формуванні іміджу підприємства зумовлюється тим, що в результаті його використання підприємство за допомогою зрозумілої та доступної форми донесення інформації фіксує в споживачів свою експертність та доносить основні характеристики й переваги пропонованих товарів чи послуг.

Література

1. Зеленська Л., Романова А. Івент-менеджмент : словник-довідник організатора заходів. Київ : НАКККІМ, 2015. 84 с.

2. Мисик В. М. Чинники побудови і розвитку івент-менеджменту. *Інтелект XXI*. 2020. №3. С. 44–48.

3. Повалій Т. Л., Світайло Н. Д. Івент-менеджмент : навч. посіб. Суми : Сумський державний університет, 2021. 198 с.

Чуприна Юрій Юрійович,
магістр Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КИЇВСЬКА ОПЕРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ

Форс-мажорні обставини, які сьогодні постали перед суспільством: повномасштабне військове вторгнення росії в Україну, а також пандемія короновірусу, що вирує з 2019 року, повністю змінили звичний спосіб життя, змусили вибудовувати свою діяльність відповідно до сучасних викликів.

Не став винятком у цьому контексті Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка, добре відомий загалу як Київська опера. Відповідно до урядових постанов, Театр на визначений термін був змушений призупинити показ вистав у традиційному форматі. Натомість реалізація статутних завдань здійснювалася переважно через мережу «Інтернет». Для перегляду на онлайн-платформі були викладені вистави «Запорожець за Дунаєм», С. Гулака-Артемовського, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Дон Карлос» Дж. Верді, «Лілея» К. Данькевича тощо.

Спираючись на спонсорську підтримку, протягом квітня – червня 2020 року Театр реалізовував онлайн-проєкт «Культура НЕ Зупиняється». Метою проєкту було зміцнення міжнародних культурних в'язків, поширення кращих зразків музичної спадщини і підтримка діалогу з публікою.

Широкого розголосу набула реалізація онлайн-проєкту «Музика без кордонів». За сприяння Посольства в Італії і Міністерства культури та інформаційної політики України було зроблено низку відео із застосуванням віддалених записів, здійснених артистами Київської опери й італійських музикантів: хор «Va, pensiero» з опери Дж. Верді «Набукко», під керівництвом видатного диригента сучасності Ріккардо Муті; «Ave Maria» Джуліо Каччіні, солістка – Людмила Монастирська; славні України й Італії, записані до Дня Італійської республіки, диригент Ріккардо Муті; хор із зімкнутими губами з опери «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні. Відео хору «Coro a bocca chiusa» присвячено співробітникам надзвичайних ситуацій, медичним працівникам всіх країн, які рятували життя людей, інфікованих COVID. Ці записи поширювалися в соціальних мережах, засобах масової інформації в Україні та Італії. З огляду на обставини без присутності глядачів за участі солістів Київської опери здійснено запис концерту тенору світового рівня Вітторіо Гріголо.

Враховуючи епідемічну ситуацію, адміністрація Театру відмовилася від монументальних вистав, у яких задіяна велика кількість учасників. Деякі твори було адаптовано до нових умов. Репетиції запланованих вистав проводили з малим складом оркестру, без хору та балету.

Як свідчить звітна документація, для балетних вистав використовували оркестрові фонограми. Афіші переважно складалися з концертних програм з обмеженою кількістю учасників та вистав на одну дію, як балет «Шопеніана» на музику Ф. Шопена чи опера «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова. В театрі не працював буфет, чітко дотримувалися встановлених норм розсадки глядачів залежно від зон перебування осіб та стежили за дотримання маскового режиму [3]. З метою розширення комунікативних зв'язків із шанувальниками та глядачами театру 2021 року створено офіційний телеграм-канал [2].

Початок повномасштабної агресії росії, реальна загроза безпосередньо столиці і її жителям змусили театр на нетривалий час припинити роботу. Невдовзі Київська опера, незважаючи на воєнний стан, відновила свою роботу, адаптувавшись до нових умов і викликів.

Початок роботи сповнений символізму: 21 травня в День Європи була продемонстрована опера європейського класика Дж. Россіні «Севільський цирульник». Наступного дня звучала українська опера «Наталка Полтавка». «Першу виставу, як зазначив головний режисер Київської опери Анатолій Солов'яненко, відвідало більше 20 послів, які повернулися на той момент до Києва. А також ті військовослужбовці ЗСУ, які зараз перебувають у ротації. Для нас було дуже почесно прийняти тих людей, завдяки яким ми можемо працювати в Києві» [1].

Театр змушений працювати три дні на тиждень. Через комендантську годину і ймовірні повітряні тривоги змінено час його роботи. У п'ятницю початок

вистав перенесено на 17.00, в суботу і неділю – 15.00. Продаж квитків відбувається тільки онлайн, а репертуар планують лише на два тижні наперед.

Певні зміни сталися в репертуарі. Насамперед знято всі вистави російських композиторів. Їх частка не перевищувала 20%. Загалом репертуар театру – це 60 вистав. Замість російських творів у репертуарі з'явиться оновлений балет «Пригоди Піноккіо», триває робота щодо підбору музики до балету «Снігова королева», постановка дитячої опери «Кіт у чоботях» Юрія Шевченка за мотивами казки Шарля Перро тощо.

Література

1.Анатолій Солов'яненко. «Ла Скала, Метрополітен, Ковент Гарден – ви скрізь зараз знайдете імена українців». URL: https://lb.ua/culture/2022/06/18/520373_anatoliy_solovyanenko_la_skala.html (дата звернення: 16.09.2022).

2. Інформація про діяльність Державного підприємства «Національний академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка за 9 місяців 2021 року. URL: https://opera.com.ua/about/procurement?type=148 (дата звернення: 16.09.2022).

3. Інформація про діяльність Державного підприємства «Національний академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка за 2020 р. URL: https://opera.com.ua/about/procurement?type=148 (дата звернення: 16.09.2022).

Недін Лариса Миколаївна,
доцент кафедри акторського мистецтва та режисури драми,
доцент кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, заслужена артистка України

ГУМОР І САТИРА ПАВЛА ГЛАЗОВОГО НА ПРОФЕСІЙНІЙ СЦЕНІ (ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПИСЬМЕННИКА)

Павло Прокопович Глазовий (30.08.1922–29.10 2004) –легенда української літератури. Його творчість, незважаючи на всі негаразди нашого буття, дарувала, дарує і даруватиме людям, окрім радості, ще й віру в кращу долю українського народу, нашої держави. Він стоїть в одному ряду з такими потужними постатями гумористичного-сатиричного цеху, як Степан Руданський та Остап Вишня.

Жодне свято, звітний концерт, фестиваль сучасного гумору не обходяться без веселого слова Павла Глазового. Заслужені, народні артисти – майстри художнього слова ставали в чергу до автора за новими творами. Артисти-початківці мали за честь почути схвальну оцінку майстра пера.

Прийшов у літературу Павло Прокопович з лірикою. Перші публікації носили характер пейзажної лірики. Спочатку він вчителював, потім роки в лавах армії, пережив пекло Другої світової війни. Потім навчався в криворізькому педінституті, перевівся до Києва. Якось приніс свої вже веселі вірші до редакції

журналу «Перець» – популярного гумористичного видання. Прочитав їх не хтонебудь, а Остап Вишня, який і благословив П. Глазового на стезю гумору й сатири, щоправда в ті часи про сатиру годі було й думати. Дебютував на сторінках «Перцю» гумористичним віршем «Картина про Мартина». А з травня 1950-го вже працював у редакції, виконуючи обов'язки заступника головного редактора. Його колегами, друзями-побратимами стали Остап Вишня, Федір Маківчук, Степан Олійник. До останніх своїх днів залишався членом редколегії журналу «Перець».

Від часів Степана Руданського, мабуть, не було в Україні поета-гумориста, який у своїх творах так широко використовував народну творчість. І це принесло П. Глазовому успіх. Український народ створив безліч коломийок, чистомовок, приказок, химерних небилиць, приповідок. Це – велич і краса народної душі. Павло Прокопович як філолог глибоко вивчав, знав це багатство та послуговувався ним, тому був зрозумілим, близьким, «своїм» для мільйонів читачів, слухачів, глядачів. Це відчували, усвідомлювали артисти розмовного жанру, драматичні актори й радо брали до свого репертуару його твори. Народні усмішки в основі творів поета, в його обробці отримували друге дихання, нове спрямування з гумористично-сатиричним баченням.

Багаторічна творча співдружність П. П. Глазового з майстрами професійної сцени – народними артистами України Андрієм Совою, Анатолієм Литвиновим, Неонілою Крюковою, Анатолієм Паламаренком, надавала крила творам письменника. Переповнені концертні зали, щирий сміх, радість, черги за автографами – все це свідчення популярності. А вона потребує постійної творчої напруги, пошуку. Творчий діапазон П. Глазового широкий: від маленької побутової усмішки – до гострих сатиричних полотен, які виписані майстерно, гостро, дотепно. Слово по-народному просте й водночас вишукане.

Щедрий, щирий сміх – найважливіша і найприємніша нагорода гумористові, найвища оцінка його роботи. Павло Прокопович мав творчий девіз, котрий публікував замість передмов у своїх збірниках:

Я так люблю здоровий сміх,
Веселий сміх, що гріє всіх!
Переливаю в слово радість,
Яку в душі своїй зберіг,
І я щасливий, що пишу
Хорошим людям на потіху.
Ловлю в очах іскринки сміху
І довго в серці їх ношу.

І сьогодні збірки творів П. Глазового не залежуються на бібліотечних полицях. Видані в різні роки, залишаються популярними: «Карикатури з натури», «Великі цяці», «Куміада», «Усмішки», «Смійтесь, друзі, на здоров'я», «Хай вам буде весело», «Сміхологія», «Сміхослов», «Коротко і ясно», «Весела розмова», «Про Сергійка Нежалійка та клоуна Бобу», «Як сторінка, то й картинка» та ін.

Плідно співпрацював Павло Глазовий з Українським радіо. В популярних розважальних передачах «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час»

найчастіше виконуваними були саме його твори, а ці програми «прописались» в ефірі відповідно на 40 і 30 років.

26 вересня 2002 року в столичному Палаці «Україна» відбувся ювілейний вечір з нагоди 80-ліття патріарха українського гумору під назвою «Україна сміється з Павлом Глазовим!», у якому взяли участь понад 200 учасників різних поколінь. Організатором ювілею була Творча спілка «Асоціація діячів естрадного мистецтва» (президент – заслужений діяч мистецтв України Віктор Герасимов), авторка цих рядків (заслужена артистка України Лариса Недін) була ведучою заходу. Це було всенародне свято! Телеверсію концерту багато разів транслювали на каналах Українського телебачення, аудіоверсія – на хвилях Українського радіо.

Цьогоріч минає 100 років класикові українського гумору й сатири. Створено Міжнародний благодійний фонд імені П. П. Глазового. Президент – послідовник та учень письменника Віктор Євтушенко опікується творчим спадком самобутнього майстра, видав книжку «Хто такий Павло Глазовий». Проходять конкурси, фестивалі, присвячені творчості Павла Глазового. Його іскрометні усмішки, байки, оповідки звучать вустами студентів творчих вишів, а отже, на десятиліття увійдуть до репертуару вже професійних молодих акторів. Слово П. Глазового живе, летить і дарує сміх та радість людям.

МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської науково-практичної конференції

КУЛЬТУРНІ ДОМІНАНТИ XXI СТОЛІТТЯ: МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

30 вересня 2022 р.

Коригування Оксана Бугайова
Верстання: Світлана Шалапа,
Оксана Бугайова

Підп. до друку 26.10.2022 р. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 13,2. Зам. Наклад 100

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011