

## Розділ другий

### Мистецтвознавство, культурологія, філологія, історія

**Космін Леонід Георгійович**

Заслужений працівник культури України  
*Харківська державна академія культури*

#### **2.1. Специфіка освіти майбутнього актора в українських закладах вищої освіти**

Сучасними вченими-педагогами театральна освіта розглядається у нерозривному зв'язку із загальною освітою, не виділяючи особливостей професійної мистецької освіти та її структурних складових.

Сформована в Україні система театральної освіти дає змогу дотримуватися єдиних критеріїв до її якості, оскільки випробувані часом навчальні плани та програми забезпечують цілісний підхід, передусім до якості підготовки фахівця.

На сучасному етапі розвитку театральної освіти актуальною проблемою є виявлення та розвиток творчого потенціалу молоді, оскільки саме останні формують картину майбутньої національної культури України.

В мистецьких вузах України прослідковуються різні аспекти виховання майбутніх театральних діячів. Кожен навчальний заклад має ряд особливостей, які впливають на розвиток театральної освіти.

Театральна педагогіка ставить перед собою широкий спектр завдань, перш за все дати студентам найбільш сучасні знання та уміння: творчо спілкуватися; таким чином, пізнавати особливості навколишнього світу; розвивати творчі риси характеру: допитливість, ініціативність, самостійність, наполегливість, вимогливість, організованість, працьовитість, порядність, відповідальність, винахідливість, оригінальність та ін.; розвивати творчі якості: спостережливість, уяву та фантазію, інтуїцію, увагу, пам'ять; уміння творчо використовувати знання, експериментувати, шукати творчі методи удосконалення навколишнього середовища, формувати психологічні якості творчої особистості: чутливості, емоційності, пластичності. Певна річ, що не кожен театральний педагог ставить перед собою такі цілі і завдання у вихованні майбутніх акторів.

На теренах України активне залучення широких народних мас до театального мистецтва має давні традиції. Українські історики театального мистецтва (Д. Антонович, О. Казиміров, О. Кисіль та інші) вказували, що наприкінці ХІХ ст. стався своєрідний вибух аматорського театального руху, завдяки якому з'явилася велика кількість непрофесійних театральних колективів.

На початку ХХ ст. уряд уперше задекларував концепцію розмежування професійної та загальноосвітньої підготовки, яка пізніше і під різними гаслами реалізовувалася радянською владою [11]. Це питання стало найважливішим у реалізації розбудови професійно спрямованої освіти та зумовило подальші реформи в усіх, зокрема й мистецьких навчальних закладах.

Вчені, педагоги і театральні діячі України на початку становлення театральної освіти визнавали значущість і важливість театрального мистецтва у формуванні людини й пропонували здійснювати його через власну театральну діяльність людей та драматизацію. Такий підхід передбачав підготовку відповідних кадрів, що й викликало у 20-х роках ХХ ст. створення певних положень, експериментальних програм, проєктів. Проте історично склалося так, що впродовж наступних років ідеї минулого про освітньо-виховний вплив театрального мистецтва на людину не були достатньо розроблені, залишилися невідомими широкому мистецькому і педагогічному загалу і навіть були забуті [17].

У період 20-х років ХХ ст. проблема залучення до театрального мистецтва і театральної діяльності широких мас набула в Україні державного значення: «Треба поширити елементи сценічної освіти в широких колах, зробити доступним цим масам не тільки холодне спостереження, але й заохотити до питань творчої праці в театрі» [14].

«Система мистецької освіти в Україні сформувалася в середині 30-х років ХХ ст.» [25] і стала невід'ємною складовою загальної системи освіти в Радянській Україні.

У період становлення мистецької освіти утворився цінний науково-методичний і організаційний досвід. Це забезпечувало досить високий рівень кваліфікації фахівців. Дуже важливим було створення системи творчих майстерень і виконавських шкіл, яку очолювали відомі митці.

Науковці визначають, що методика організації навчального процесу в мистецьких навчальних закладах мала власні специфіку і системні принципи, які суттєво відрізнялися від загальновідомих освітніх основ, притаманних іншим навчальним закладам, що здійснювали підготовку фахівців масових професій. Головними факторами стали особистісний підхід, спрямований на розвиток внутрішнього світу вихованця, формування його особистісної ціннісної свідомості; наставництво (формування практичних навичок студентів здійснюється під наглядом досвідченого виконавця-педагога); важлива роль практики соціокультурної діяльності. До того ж через доступність мистецьких навчальних закладів освітою були охоплені широкі верстви населення, що здобували необхідні знання.

В Україні перші мистецькі спеціалізовано-театральні навчальні заклади були сформовані завдяки попередньому історичному розвитку культури і відкриті на вимогу мистецької громадськості. Значний вплив на

становлення української театральної освіти справляла діяльність видатних театральних діячів – І. Карпенка-Карого, А. Бучми, Г. Юри, Л. Курбаса.

Першою, хто професійно зайнявся підготовкою майбутніх акторів якісно кращого, модернового театру, була М. Старицька. Вона організувала при музичній школі М. Лисенка драматичні класи, в яких дуже професійно намагалась підготувати майбутніх діячів українського театру [23]. З її школи вийшов гурток молодих театральних діячів, що під проводом Леся Курбаса створив «Молодий театр», який відігравав помітну роль в 20 роках ХХ ст. у театральній освіті. Леся Курбас провадив (від 1917) студію при Молодому театрі, з 1920 при «Кийдрамте», у 1922-1933 школу при «Березолі», при якому організував першу в Україні режисерську лабораторію [30]. Викладання на драматичних факультетах музично-драматичних інститутів Києва і Харкова великою мірою базувалося на системі Курбаса, який у різний час і викладав у всіх трьох інститутах.

Також, одним із навчальних закладів, який діяв поза межами радянської України у 1920-30-х роках, був вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові, тут фахову театральну освіту започаткував український поет і театральний діяч М. Вороний. Саме ця школа стала основою для відновлення вищої театральної освіти на Галичині в 90-ті роки ХХ ст.

Після розгрому української культури на початку 1930-их рр. і ліквідації музично-драматичних інститутів реорганізовано тільки Київський музично-драматичний інститут на окрему високу школу – Київський державний інститут театрального мистецтва (з 1945 р. ім. І. К. Карпенка-Карого) [1], а у 1939 р. створено Харківський державний театральний інститут, на базі якого (а також Харківської державної консерваторії) постав у 1963 р. Харківський державний інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Для підготовки керівних кадрів самодіяльних театральних колективів створено у 1970-их роках театральні факультети при Державних інститутах культури: Київському ім. О. Корнійчука та Харківському державному інституті культури (нині Харківська державна академія культури).

Чіткі та жорстокі регламентації діяльності мистецьких навчальних закладів за радянських часів призвели до проблеми легкої доступності театральної освіти. Все це досягло апогею наприкінці 1980-х. При цьому унікальними і менш контрольованими осередками театрального навчання у ті роки виявились акторські студії, які діяли при окремих театрах. Викладання там вирізнялося більшою гнучкістю, індивідуальним підходом та можливістю обійти уніфіковані стандарти, зумовлені повсюдним впровадженням системи Станіславського. Саме завдяки діяльності акторських студій при театрі ім. М. Заньковецької у Львові, при театрі ім. І. Франка в Києві, та при театрі ім. Т. Г. Шевченка у Харкові нове

покоління українських акторів змогло до певної міри перейняти надбання вітчизняної театральної школи 1920-30-х років, унікальні напрацювання Леся Курбаса та його учнів і сподвижників [26].

На порозі свого сторіччя найстарший театральний ВИШ – Київський університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, переживав серйозну кризу, пов'язану як зі зміною поколінь, так і з тим, що «панівна система підготовки акторів за Станіславським не відповідала запитам новітньої театральної естетики» [9]. Тому ж бо, за винятком Львова, де до викладацької роботи у театральній царині долучилися ті, хто отримав щеплення інших театральних шкіл (зокрема В. Кучинський, на чию творчість принципово вплинула практика А. Васильєва та Є. Гротовського), в переважній більшості випадків педагоги користувалися застарілими викладацькими схемами.

У часи радянської влади всі мистецькі заклади перебували у державній власності, вони отримували гарантоване бюджетне фінансування, а навчання здійснювалося за уніфікованими програмами, затвердженими відповідними вищими керівними органами держави. Матеріально та фінансово утримувалися ці заклади з двох джерел: бюджетного та за рахунок досить помірною розміру індивідуальної плати за навчання, що створювало певну доступність такого роду освіти.

На початку нового тисячоліття українська театральна школа, змінившись кількісно, принципово не змінилася якісно, фактично лише розтиражувавши напрацювання уніфікованої радянської системи підготовки акторів та режисерів.

Після здобуття Україною незалежності зміна політичного і суспільного ладу, перехід до нових економічних відносин викликали істотні зміни як у суспільстві так і в сфері культури та галузі мистецької освіти. Разом з ліквідацією монополії держави та фінансування й управління культурою сталося різке погіршення фінансового становища більшості закладів культури, зниження доходів і суспільного статусу професійних митців та інших працівників галузі.

В умовах незалежності основні напрями державної освітньої політики передбачають: модернізацію культурної політики, сприяння соціальній і громадянській активності особистості, створення інформаційного (мережевого) суспільства на базі інформаційно-комунікаційних технологій; стимулювання використання результатів наукових досліджень і розробок для інноваційного розвитку економіки; розвиток інтелектуального потенціалу нації шляхом забезпечення конкурентоспроможності мистецької освіти [18].

У формуванні ефективної та дієвої державної стратегії розвитку художньої культури величезну роль відіграють підготовка фахівців та наукові дослідження. Але не можна заперечувати той факт, що «поряд з реформою вищої мистецької освіти недостатньо вивчаються трансформаційні процеси», а також «нова роль національної культури та

мистецтва, в процесах демократизації суспільства, європейської інтеграції України» [4].

Причинами таких процесів можна вважати й спадщину радянських методів ведення наукових досліджень та управління освітою і наукою, і застарілість методологічної бази та недостатню актуальність тематики окремих досліджень, недостатню матеріально-технічну базу наукових установ, слабкі зв'язки із світовою наукою. Окрім застарілих проблем наукових знань про культуру і мистецтво є й нові, – зокрема, перехід багатьох талановитих молодих науковців в інші сфери діяльності, а також недостатнє фінансове й матеріально-технічне забезпечення досліджень.

Система вищої театральної освіти невід'ємно пов'язана з функціонуванням мистецьких вищих навчальних закладів. Саме через них реалізуються актуальні завдання: збереження духовного багатства нації, формування естетичної культури особистості, здатність сприйняття, розуміння й оцінки прекрасного.

Слід відзначити, що суперечливий процес політичних, соціальних і економічних перетворень, що відбувається в Україні, розвиток ринкової економіки, створення громадянського суспільства й зростання демократичних перетворень поставили перед системою мистецької освіти низку проблем, вирішення яких здійснюється в умовах кризи економічного виробництва, інтенсивної соціальної стратифікації, перегляду ціннісних засад суспільства.

Враховуючи значні перетворення в державній економіці, перед навчальними закладами постала необхідність забезпечити високу якість освітніх результатів без вагомих фінансових вкладень з боку держави. Успішне виконання такого завдання стало реальним завдяки активному впровадженню новітніх – «проривних» методів і технологій у систему мистецької освіти. При цьому «інноваційний розвиток мистецької школи розглядаємо як дієвий фактор перспективного функціонування навчального закладу», який «підтверджується численними положеннями державних документів і праць науковців» [25].

У сучасній театральній освіті однією з найголовніших проблем можна вважати незатребувано велику кількість випускників акторських та режисерських курсів (акторів для професійних театрів нині готують не лише університети, академії, інститути, театральні училища, а й музичні училища, культури і мистецтв, коледжі) і брак випускників інших театральних професій. Театрознавців навчають лише у Києва, Харкова і Львові. А спеціалістів із сучасного театального менеджменту (що передбачає роботу з державними й приватними колективами, організацію антреприз, тісну міжнародну співпрацю тощо) готує лише Київ (ВИШ ім. Карпенка-Карого).

На жаль, за роки стрімкого кількісного розростання, театральна освіта не дала можливості достатньо розвинутих і таким важливим специфічно-театральним професіям як художник з освітлення, художник-

костюмер, художник-гример та бутафор. Наразі спеціалістів таких професій готує лише Одеське театрально-художнє училище. За великим рахунком, це і свідчить про замкнутий цикл сучасної театральної освіти в Україні, яка орієнтується не так на потреби реального театру – і, зрештою, на глядача – як на запити абітурієнтів і на фінансовий вклад у отриманні мистецької освіти.

Мистецтво й освіта поступово перетворюються на потужний фактор зміни всього суспільства й окремої людини [5], це забезпечує її мобільність, інтеграцію в різні соціальні групи, сприяє оволодінню й розвитку інформаційних, соціальних, комунікативних технологій, активному їх застосуванню в практиці мистецької освіти.

Метою структурних перетворень системи театральної освіти є подальший розвиток театральної педагогіки та виховання, які покликані формувати комунікацій, креативних технологій та широкого міжнародного співробітництва. Процес таких структурних реорганізацій спрямовується на розвиток культурного європейського діалогу, впровадження вимог Болонської системи та оновлювати знання, навички і вміння за допомогою сучасних засобів навчання і подальших досліджень в галузі мистецької освіти, «це дає можливість сподіватися на позитивні зрушення і здобутки у справі культурного виробництва» [32].

Із встановленням незалежності України були визначені основні напрямки державної культурної політики, які відображаються в законних актах, зокрема в «Основах законодавства України про культуру», прийнятих Верховною радою у 1992 р.

Цей документ проголошував на сам перед гарантію культурних прав та гарантію свободи творчості забезпечення у сфері культури розвитку мережі мистецьких навчальних закладів, інституцій підвищення кваліфікації, розширення діяльності наукових установ та забезпечення умов для самоосвіти громадян відповідно до національно-культурних і соціально-економічних потреб суспільства [16].

Прагнення України, яка зробила Європейський вибір, до інтеграції у європейське товариство і її систему підготовки молоді до самостійного життя досить природне. «Болонський процес є добровільним, багатоваріативним та поступовим, який базується на цінностях європейської освіти» [10]. Участь України у цьому процесі продиктована сьогодишнім реформуванням освітньої галузі.

«Болонський процес започаткований 19 червня 1999 року представниками 29 країн» [22]. Даний процес втілює стратегічний напрямок розвитку Європи з метою створення загальноєвропейського простору вищої освіти. Після приєднання до участі в Болонському процесі 19 травня 2005 року в Норвегії, Україна зобов'язалася внести відповідні зміни в національну систему освіти та приєднатися до роботи над визначенням пріоритетів у процесі створення єдиного європейського простору вищої освіти.

Проблемами української вищої театральної освіти в контексті Болонського процесу є: надлишкова кількість випускників мистецьких ЗВО; тенденція до погіршення якості вищої освіти; недостатня співпраця між сферою освіти і ринком праці; рівень автономії вітчизняних вишів значно нижчий від європейського; відсутність мобільності студентів (у більшості з них немає можливості вчитися за кордоном, хоча понад чверть наших студентів мали б здобувати знання в інших країнах); в європейських країнах молодь бере активну участь в освітніх процесах, проте українські студенти українських театральних ЗВО скаржаться, що з ними фактично ніхто не радиться.

Важливою проблемою на сьогодні є і якість театральньо-освітніх процесів, змісту та освітніх програм, професійної підготовки і кваліфікації кадрів, якість навчально-методичного, інформаційного, матеріального, технічного забезпечення.

Враховуючи специфічні особливості процесів підготовки і виховання акторів та вибору оптимальної кількості ступенів освіти майбутніх фахівців, професор О. І. Безгін звернувся до багатьох провідних театральних педагогів з проханням висловити свої міркування з цього приводу. Так як процес опанування професією актора передбачає перш за все роботу зі студентами з майстерності (на відміну від немистецьких професій), на що відводиться лівова частка академгодин та «дні і ночі» самостійної роботи над роллю і виставою, а заліки, іспити, підготовка індивідуальних завдань не передбачає в цьому випадку конспектів, підручників, відповідей по екзаменаційним квитках (окрім деяких теоретичних дисциплін). Всі опитувані (представники закладів вищої театральної освіти) вважають доцільним розвиток реформованої системи мистецької освіти в інноваційному вигляді, оскільки Україна приєдналася до держав, які визнали Болонську систему навчання. Але опитувані фахівці слушно зауважують, що необхідні внесення певних корективів, уточнень, новацій у дану систему, як це дозволяє робити Болонська декларація, яка не примушує сліпо копіювати її принципи, але взявши за основу, вносити певні раціональні додатки, притаманні умовам і традиціям, які склалися в державі, та враховувати специфіку фахових дисциплін «Болонський процес треба розглядати як такий, що скерований на зближення, а не на уніфікацію вищої освіти в Європі» [19]. Отож в жодному разі не можна копіювати європейську освіту. Треба розумно використовувати, як зразок, на який Україна має орієнтуватися у своєму розвитку. Адже в тексті Болонської декларації зазначається: «Ми беремо на себе зобов'язання досягти окреслених цілей у межах своєї компетенції та поважаючи відмінності в культурі, мові, національних системах, а також автономію університетів, з метою зміцнення європейської сфери вищої освіти, перш за все, на засадах нашої рідної історії і культури» [2].

Отож, багаторічний досвід виховання творчих особистостей яскраво свідчить про ефективність сучасної системи мистецької освіти і доводить її

життєздатність. А інтеграція мистецької освіти в культурний простір Європи можлива лише з урахуванням власних мистецьких традицій, національної специфіки, найкращих вітчизняних здобутків у підготовці мистецьких кадрів.

Одним із найстаріших ЗВО творчого напрямку є Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого. Це провідний, багатопрофільний навчальний заклад у сфері вищої мистецької освіти. Даний ЗВО є активним учасником загального процесу культурно-мистецького розвитку суспільства, збереження та примноження духовних цінностей України. Специфікою викладання в ньому є орієнтація на підготовку неповторної творчої індивідуальності [3].

Одним із факультетів, який забезпечує навчальну, творчу та наукову діяльність університету є театральний факультет на якому діє кафедра акторського мистецтва та режисури драми.

Кафедру акторського мистецтва та режисури драми у 1985 році очолив професор Михайло Юрійович Резнікович – академік Академії мистецтв України, професор, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка.

За ініціативою М. Ю. Резніковича на кафедрі процес підготовки акторів було розгорнуто в бік вимог сучасного європейського театру. Однією з головних методичних засад стала необхідність постійного акторського тренінгу, екстремальний вимір запропонованих обставин драматургії, практичне вирішення проблеми існування актора в напруженому темпоритмі. З метою підвищення професійного рівня студентів, кафедрою було запропоновано проведення державного іспиту з теорії акторського мистецтва як складової частини іспиту з фаху.

У різні роки до виховання майбутніх акторів залучалися видатні діячі театального мистецтва: Г. П. Юра, К. П. Хохлов, А. М. Бучма, В. О. Неллі, М. М. Крушельницький, Ю. М. Мажуга, Б. С. Ступка.

Науково-педагогічні працівники кафедри не обмежуються педагогічною діяльністю. Викладачі займаються також режисерсько-постановчою, акторською та науковою діяльністю. Працюють у київських театрах, беруть участь у зйомках фільмів. Такий безперервний розвиток викладачів щонайкраще впливає на освітній процес загалом та на студентів зокрема.

При факультеті функціонує учбовий театр, який є основою навчально-виробничої бази практики студентів факультету театального мистецтва з повним замкненням циклом створення вистав. У навчальному театрі студенти втілюють на сцені та вдосконалюють свої практичні професійні навички з акторської майстерності, сценічного бою, сценічної мови та вокалу. Університет плідно співпрацює з театрами Києва, які запрошують студентів у творчі постановки навіть у період навчання. Це дає досить позитивні результати, тому що така практика розвиває та



зберігає особливості київської театральної школи, а також несе з покоління в покоління досвід методів роботи акторів цих театрів.

Щодо міжнародної діяльності, факультет театального мистецтва успішно презентує досягнення вітчизняного театального мистецтва на міжнародній арені та активно розвиває співробітництво з міжнародними організаціями та театральними школами світу.

Театральний факультет Харківського національного університету мистецтв ім. П. Котляревського складається з 5 кафедр.

Концептуальні засади викладання фахових дисциплін на кафедрах базуються на творчих надбаннях поколінь видатних театральних діячів минулого й сьогодення. Так у методі виховання фахівців кафедри майстерності актора чітко простежується реалістично-психологічна школа К. С. Станіславського, а паралельно з академічною системою виховання актора, як експерименти, використовуються й інші системи за Г. Крегом, Є. Гротовським, М. Чеховим та ін.

Протягом всього часу свого існування кафедри ведуть науково-методичну роботу з розробки, дослідження та збереження історичних традицій і досягнень психологічної, реалістичної школи українського театру, впроваджують пошуки нових засобів та форм сучасної сценічної дії.

Вистави університетського навчального театру є постійними учасникам всеукраїнських і міжнародних фестивалів, конкурсів, наукових конференцій.

Міжнародні зв'язки із відомими європейськими театральними школами реалізуються у спільних проєктах, майстер-класах, обмінах студентами. За останні 10 років студенти театального факультету разом із викладачами взяли участь у більш ніж 100 фестивалях із широкою географією від Європи до Близького Сходу та Азії – Франції, Італії, Бельгії, Німеччині, Чехії, Польщі, Словенії, Естонії, Латвії, Литві, Молдові, Білорусі, Росії, Грузії, Турції, Вірменії, Індонезії, Ірані.

Харківська державна академія культури є найстаршим закладом вищої освіти такого профілю. Факультет театального мистецтва при ХДАК складається з двох кафедр: кафедра майстерності актора та кафедра режисури.

При кафедрі майстерності актора діє експериментальна майстерня театральних досліджень ЕКМАТЕДОС, яка стала принципово новою стратегічною лінією всього навчального процесу спеціалізації акторів драматичного театру та кіно за кваліфікаційним рівнем «бакалавр театального мистецтва». У основі теоретичного та практичного процесу роботи ЕКМАТЕДОСУ є глибоке дослідження як джерел театру вітчизняного, європейського та світового, атак і нового методу та технології роботи актора драматичного театру і кіно. Суть цієї методики неодноразово було віддзеркалено в багатьох статтях наукових видань та

різноманітних круглих столах, конференціях, колоквіумах як в місті Харкові, так і в інших містах України.

Метою творчої майстерні-лабораторії ЕКМАТЕДОС є дослідження нових сучасних інноваційних методів роботи актора театру та кіно. Студенти-актори в ЕКМАТЕДОС досліджують через нові технології спосіб мислення, логіку поведінки та природу почуттів живої людини як частину природи флори і фауни.

Під час теоретичних та практичних занять-тренінгів студенти-актори входять в середовище паралельного світу існування майбутньої вистави із очищенням нашарувань в свідомості заповненого реальним життям. «Катарсис досягається засобами тілесного і психофізичного тренінгу, метою якого є підготовка живої плоти і духу людини до входження в середовище паралельного світу існування у виставі та кіно – ПАСВІС» [7].

Цей новий метод роботи актора над майбутнім сценічним та кіно-образом став можливим завдяки творчому керівнику експериментальної майстерні театральних досліджень декану факультету театального мистецтва, режисеру та педагогу, заслуженому діячу мистецтв України І. О. Борису.

Важливою діяльністю викладачів та студентів кафедри майстерності актора є робота над сценічним художнім словом, яка, в результаті, стає не тільки навчальним процесом, а й вираженням в практичній діяльності, де студенти-актори протягом багатьох років ставали переможцями, лауреатами та дипломантами багатьох Всеукраїнських конкурсів читців в різних номінаціях.

Студенти-актори старших курсів, працюючи за навчальною програмою, досліджують, розробляють та втілюють одну з найскладніших методик актора театру та кіно – це створення повноцінного сценічного образу на основі драматургії театру нереалістичного спрямування сюрреалізму, екзистенціалізму, театру жорстокості, абсурду, тощо.

У Львівському національному університеті імені Івана Франка також існує кафедра театрознавства та акторської майстерності на факультеті культури і мистецтв. Однією з концептуальних засад навчального процесу виховання акторів на кафедрі є поєднання академічної гуманітарної освіти з постійним опануванням практичних фахових дисциплін на базі певного театального колективу міста.

Головною методологічною засадою виховання студентів спеціалізації «Акторська майстерність» є система К. С. Станіславського. Але разом з нею у навчальній програмі з фахової дисципліни «Майстерність актора», введені методи, які були розроблені реформатором українського театру Л. Курбасом. Студенти кафедри акторської майстерності вивчають творчість В. Мейерхольда, Є. Вахтангова, А. Арто, Б. Брехта, Г. Товстоногова, П. Брука та інших видатних митців ХХ ст., роблять спроби використовувати винайдені ними методологічні підходи

при розв'язанні творчих проблем. Кафедра театрознавства та акторської майстерності тісно співпрацює з навчальними закладами відповідного профілю, налагоджує зв'язки з науковими, мистецькими, творчими центрами та установами як в Україні, так і за кордоном. Укладені угоди про співпрацю з університетом і міжнародною школою гуманітарних наук східної і центральної Європи (Польща) та університетом у м. Вроцлаві дають змогу студентам-театрознавцям щороку навчатися у Варшаві та Вроцлаві. Співпраця налагоджена з Британською радою у Львові, Українсько-австрійським бюро кооперації в науці, освіті та культурі у Львові. Кафедра підтримує тісні зв'язки з митцями та театрознавцями діаспори, зокрема з почесним академіком Академії мистецтв України Валеріаном Ревуцьким (Канада) та головою НТШ у США проф. Ларисою Онишкевич.

Кафедра активно використовує навчальні можливості, надані Університетом. Студенти мають змогу працювати в університетській телерадіостудії і на сцені студентського театру та вдосконалювати свої професійні навички. До послуг викладачів та студентів при університеті існує відеотека з записами вистав та тренінгів майстрів світового театрального мистецтва – Т. Кантора, С. Гротовського, П. Брука, Е. Барби.

Між Університетом та театрами Львова утворено навчально-виробничі комплекси. На театральному факультеті існує практика вже з першого року навчання залучати студентів до участі у виставах діючих репертуарів театрів: майбутні актори мають змогу брати участь у масових сценах, особливо здібним та старанним доручають окремі ролі.

Діяльність державних закладів вищої мистецької освіти значно відрізняється. Але у порівняльних характеристиках напрямків, змісту, підходів до навчання існує певна ідентичність. Концептуальну ідею підготовки фахівців визначають три найголовніші аспекти – теоретичний, методологічний, методичний.

Аспект теоретичний передбачає врахування ролі соціокультурного, прагматичного, психологічного та наукового важелів у визначенні професійної сфери та профілів підготовки фахівців відповідно до соціального замовлення. Це дає можливість вступати в діалог культур, що передбачає у свою чергу розвиток загальнолюдських цінностей, розвиток навичок спілкування на міжкультурному рівні та вимагає формування у майбутніх митців професійної та комунікативної компетенції. Формування сучасної культурної реальності потребує нового бачення, а стан художньої культури – інноваційної моделі відтворення її руху і динаміки. Зміна статусу і функцій мистецтва висувають нові вимоги до освіти майбутніх акторів. Досягнення сучасної науки відкривають шляхи вдосконалення практики художньої освіти.

Методологічний аспект включає цілеспрямовану єдність різних елементів, їх зовнішній та внутрішній зв'язок, що відноситься до системотворчих ознак мети і змісту професійної, педагогічної

виконавської майстерності, методів і форм наукового пізнання, організації та методики науково-дослідницької роботи, орієнтування у концепціях державної політики в галузі культури та мистецтва, теоретичних та мистецьких проблемах, орієнтування у сучасних тенденціях виконавської майстерності.

Методичний аспект полягає у професійно орієнтованій підготовці фахівців для мистецьких навчальних закладів, умінні вести науково-методичну та організаційно-методичну роботу із впровадженням у навчальний процес нових інноваційних технологій.

Зміни й перетворення в мистецьких закладах вищої освіти відбуваються під впливом розвитку суспільства на основі нових знань, змін процесів глобалізації, змін у суспільно-політичному ладі, культурно-мистецькій політиці, відповідають соціальним потребам та враховують теоретичний, методологічний та методичний аспекти підготовки фахівців.

До недавніх пір фахівці з театральної освіти України визначали, що для акторської спеціалізації варто використовувати триступеневу систему підготовки – «бакалавр-спеціаліст-магістр». Вважалося, що магістратура для акторів потрібна лише в рідкісних випадках, коли йдеться про студентів, які за теоретичним складом мислення, ерудицією, прагненням до заглиблення у питання теорії своєї професії, педагогічним нахилом мають потенціал майбутнього науковця чи викладача. Практика показала, що поява таких студентів носить поодинокий характер.

З 2017 року студентам вищої школи, зокрема театральної, пропонується двоступенева система підготовки «бакалавр-магістр». Де повна освіта може вважатися тільки за наявності освітнього рівня «магістр». Через масове бажання отримання вищої освіти на факультетах збільшилася кількість місць для вступників у магістратуру, внаслідок чого зросла чисельність студентів.

Що ж до освітнього рівня «бакалавр», то тут сформувалися чіткі вимоги до державного фахового іспиту. Іспит має декілька складових: по-перше, студент-бакалавр повинен приймати участь у дипломній виставі курсу та професійно відтворити свій художній образ, по-друге, студент має теоретично захистити свій образ перед державною комісією у формі написаної дипломної роботи («Методика здійснення сценічного образу»), по-третє, державний іспит включає питання теорії та історії акторського мистецтва, історії театру, музичного та образотворчого мистецтва.

Вища театральна освіта України має потужну спеціальну базу, яка накопичена завдяки різноманітному педагогічному досвіду майстрів театру різних поколінь. Досягнення сьогоднішньої педагогіки, такі як, наприклад, програмування навчання і теорія ігор, давно вже стали невід'ємною складовою навчального процесу в майстерності актора. «Вправа, етюд, епізод, вистава – це багатоаспектні цільові програмні установки» [15]. Кожне завдання, яке виконує студент, контролюється педагогом, рівень його виконання оцінює не тільки педагог, але й колектив

кафедри. Також у навчанні постійно використовуються ігри, оскільки практичне навчання акторської майстерності відбувається обов'язково в умовах гри, тобто виконання завдання в штучно створених, наближених до театрального процесу ситуаціях. У навчанні актора все відбувається як в умовах справжнього театру, студент повинен бути позбавлений необхідності миттєвого результату. Тож процес акторської творчості цікавить студента більше, ніж сам результат.

Шукаючи нові методи формування акторської виконавської майстерності педагогу театрального мистецтва допомагає його особиста режисерська й акторська практика в професійному театрі. Це надає можливість примирити театр і театральну школу в їх суперництві щодо питання формування актора й розглянути цю проблему з позицій початкової професійної підготовки і реалізації акторських знань у театрі. Формування майбутнього педагога слід підпорядкувати основній меті – вихованню професійного актора» [27], а також розкриттю індивідуальної творчості»

Шукаючи нові форми і методи модернізації театральної освіти в мистецьких ЗВО окрім системи К. С. Станіславського, теоретичної і практичної спадщини його учнів, соратників та послідовників, необхідно ґрунтовно вивчати й інші педагогічні системи, досвід виховання творчої молоді майстрами світового театру П. Бруком, Є. Гротовським, Ш. Дюлленом, М. Чеховим, Б. Брехтом та ін. [28].

Найважливішим завданням, надзадачею професійного навчання є: навчити актора створювати в собі необхідні умови для творчого процесу, навчити звільнитися 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.

Сучасна система професійної підготовки майбутнього актора повинна активно використовувати психолого-педагогічні основи освітнього процесу. Сучасна педагогіка наголошує на думці, що в кожній людині прихована творча індивідуальність і завданням театрального педагога є не лише відкрити її, а й спрямувати природну обдарованість студента в русло активної діяльності, яка допоможе йому реалізуватися у професії та усвідомити себе повноцінним членом суспільства.

Виховання сучасного актора має бути комплексним. Саме тому воно передбачає поєднання в процесі навчання дисциплін різних циклів – фахового, гуманітарного, суспільнознавчого.

Головним у професійній підготовці майбутнього актора є цикл фахових дисциплін: сценічна мова, сценічний рух, фехтування, вокально-пластичний тренінг, грим, танець, серед яких провідне місце належить «майстерності актора», що передбачає послідовні етапи оволодіння фахом,

від внутрішньої техніки актора до перевтілення і створення сценічного образу, і застосування для цього різних методик. Такими навичками можна оволодіти волею педагога, волею свого хисту та розуму. Але показати власні знання та вміння можливо лише завдяки своїй дії, руху, голосу, пластики.

Світові знайомі приклади багатьох акторів театру та кіно, які не мали дипломів про отримання сценічної освіти. Але ми знаємо їх як великих митців свого часу. Це пояснюється тим, що такі артисти виховали себе самі, а своїми вчителями вважали таких митців, як Єже Гротовський, Михайло Чехов, Шарль Дюллен та інші.

Є й такі артисти, яким пощастило навчатися у найвидатніших театральних митців, але імена багатьох таких артистів так і не ввійшли в історію театального мистецтва.

В далекому 1835 році, російський театральний педагог А. І. Булгаков зауважив: «Драматичне мистецтво потребує досить тривалого і глибокого вивчення... Перш за все треба зрозуміти самого себе і ретельно вивчити своє мистецтво, щоб внаслідок зробитися повним його володарем... Не всі актори розуміють справжнє своє значення, не вивчають теоретично своє мистецтво, а захоплюються більше досвідом, суспільною думкою та смаком...» [12]. Не дивлячись на поважний вік цієї цитати, проблема, яка описується у ній, актуальна й досі.

Однією з головних задач сучасної сценічної педагогіки є отримання із досвіду багатьох поколінь найефективніших загальних методик.

На сьогоднішній день не до кінця з'ясовані співвідношення між обдарованістю творчого робітника та його педагогічним потенціалом породжують багато непорозумінь. Існують дві суперечливі думки: перша переконує, що на педагогіку має право будь-який талановитий актор або режисер, друга ж висловлюється так: «Хто вміє – той робить, а хто не вміє – той навчає» [34]

Обдаровану, здатну до мистецтва особистість можна тільки підготувати, підвести до професії. Навчити мистецтву неможливо. Тільки самому можна стати художником, композитором, письменником, актором чи режисером. Навчити творити, вигадувати, створювати витвори мистецтва неможливо. Підвести до порогу творчості педагог може тільки в тому разі, якщо людина, яка вирішила присвятити своє життя мистецтву, проявить волю, бажання увібрати у себе все, що їй можуть дати досвід і знання, накопичені минулими поколіннями.

Як слушно зауважив П. К. Саксаганський, «досконалість не дана людині, але працюючи сумлінно, ти будеш до неї наближатися на стільки, наскільки природа дала тобі здібностей» [24].

Майбутній актор повинен взяти на себе відповідальність за виховання в собі творчої особистості – митця, Актора з великої літери. І тільки так! Ніхто не зобов'язаний тягнути людину за вуха туди, куди вона не хоче йти. Вчитель приходить лише тоді, коли учень готовий його

прийняти, тобто коли учень володіє мистецтвом самодисципліни. Молода людина, яка вирішує стати актором і приходить на іспити до творчого навчального закладу, дуже часто повна ілюзій як стосовно професії, так і стосовно своїх можливостей у ній. Недарма ж побутує жарт, що на першому курсі всі «народні артисти», на другому – «заслужені», на третьому – просто актори, на четвертому – «мамо, що я тут роблю?» Склавши іспити, студенту передусім треба позбутися ілюзій стосовно самого себе, всього напускного і хибного [6].

Українські майстри-педагоги зі сценічного мистецтва впевнені, що актор мусить бути господарем як мінімум трьох інструментів: тілом, свідомістю, психоенергетикою, – тобто володіти тренованим тілом, слухняною свідомістю, та інструментом, призначеним для пізнання світу переживань.

Робота актора відрізняється від роботи інших митців тим, що використовує в процесі гри не тільки власну фізику, а й психіку. Він під час виконання ролі змінює хід власних психічних процесів у необхідному руслі. Тож недаремно відомий психолог у галузі акторського мистецтва П. Якобсон визначає, що «дослідження психології актора – надзвичайно тяжка галузь для вивчення процесів творчості». Специфічна риса роботи актора, яка відрізняє його від інших видів художньої діяльності, полягає в тому, що «актор у процесі створення образу одночасно є «суб'єктом, предметом і інструментом творчості»» [33].

Упродовж першого року навчання педагоги пізнають природу студента, створюють атмосферу волі, довіри й доброзичливості. На думку українських митців з акторської майстерності саме в таких умовах яскравіше розкриваються майбутні актори, їх схильність до творчості, оригінального мислення та бачення. Але починають навчальний процес на театральних факультетах саме з дисципліни, бо студенти мають чітко усвідомлювати, що вони зібралися для спільної творчої праці, яка вимагає засвоєння певних навичок, виховання певних якостей, без яких неможливий подальший творчий процес. Такі контакти зі студентами допомагають педагогам вдосконалювати свої методики, а самостійні роботи студентів дають привід для нових міркувань та винаходів. До всіх вправ і етюдів студенти та викладачі ставляться надзвичайно серйозно.

Отож, метою майбутніх акторів має бути не просто бажання, а кредо – зберегти величезний пласт надбань своїх пращурів у великій сфері театрального мистецтва України [8].

Сценічна мова являється одним із основних засобів театального втілення драматургічного твору. Володіючи майстерністю сценічної мови, актор розкриває внутрішній світ, психологічні, соціальні, побутові та національні особливості характеру персонажа. Техніка сценічної мови є істотним елементом акторської майстерності, вона тісно пов'язана із звучністю, гнучкістю, об'ємом голосу, розвитком дихання, дикцією та

інтонаційною виразністю. Отже, сценічна мова є одним із головних професійних засобів виразності актора.

Як справедливо зазначає А. В. Гладишева: «У сьогоденній театральній практиці, на жаль, нерідко порушуються усталені літературні норми, трапляються випадки недбалого ставлення артистів і, звичайно, режисерів до сценічної мови, нехтування кращими традиціями сценічного слова українського театру» [13]. Тобто слід на самому початку роботи з першокурсниками формувати навички сценічного мовлення, які б домінували в акторській майстерності. Актор має бути носієм справжньої культури мови, хранителем унікальності, розвивати, збагачувати, відшліфувати культуру українського театру. Результат освіти визначають надбані компетенції, якими повинні оволодіти випускники до моменту закінчення курсу «Сценічна мова». Як ми вже зазначали, основною метою сучасної вищої театральної освіти є підготовка високопрофесійного, конкурентоспроможного і затребуваного на ринку праці фахівця та водночас формування всебічно розвиненої особистості.

Викладачі зі сценічної мови у театральних ЗВО на заняттях формують не тільки дикцію, а й пластичну свободу, допомагають розвинути акторові еластичність і рухливість дихальної і голосової апаратури, мають на меті вдосконалити мовний слух та приділяють багато уваги постановці голосу.

Лесь Курбас писав: «Матеріалом творчості ми беремо своє тіло». Отож всю увагу свою ми покладемо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надавати йому нові прекрасні контури та лінії, вистудіювати кожен мускул і нерв, навчитись володіти ним досконало; знайти всі можливості поз і рухів, змусити своє тіло говорити більш зрозуміло і виразніше, ніж людське слово, показати через тіло все божественне і сатанинське, що тільки є в природі [21], – саме такі завдання ставляться у пластичному вихованні майбутніх акторів.

Пластичне виховання актора має комплексний зміст, до нього великою мірою входять такі дисципліни, як сценічний рух, танець, ритміка, основи сценічного бою та фехтування. Правильна пластична поведінка в ролі вимагає не лише фізичної підготовки. Але й спеціальних навичок зі сценічного руху. Отож викладачі театральних факультетів надають велике значення і запевняють у необхідності пізнання законів, що лежать в основі техніки сценічного руху.

«Зовнішня техніка, – говорить Б. Є. Захава, – повинна повідомити акторській грі сценічну виразність, яскравість, дохідливість». Щоб акторська гра була виразною актор повинен володіти «чистотою й чіткістю зовнішнього малюнка в руках і мові, точністю кожної сценічної фарби, кожного жесту», а також «іхньою художньою закінченістю» [29].

Основними завданнями навчальної дисципліни «Сценічний рух» є всебічний розвиток тіла шляхом різноманітних тренувань; усунення індивідуальних фізичних і психічних недоліків; розширення діапазону



рухових можливостей; уміння вибудовувати пластичні фрази і діалог з партнером на основі набутих навичок. У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен знати: закони руху на сцені і закони управління апаратом втілення; методику виконання комплексу вправ фізичного тренінгу. вміти: скласти і виконувати комплекс вправ фізичного тренінгу; виконувати вправи для розвитку координації рухів; виконувати спеціальні вправи для розвитку виразності рук; опанувати нові рухи, набувати нові уміння і навички в процесі тренінгу; розширяти діапазон рухових можливостей; користуватися своїм фізичним апаратом (руховими уміннями і навичками) для досягнення творчої мети.

На сучасному етапі розвитку театрального мистецтва велике значення в драматичних виставах має вокальна майстерність актора. Вокальне мистецтво є повноправним компонентом драматичної дії. Це пов'язано з експериментальними пошуками та виникненням новітніх театральних шкіл, у яких вокальне мистецтво є одним із головних компонентів у розкритті сценічного образу. Все це вимагає від актора обов'язкової професійної вокальної підготовки. Сьогодні досить гостро постає питання професійного формування актора драматичного театру, який повинен втілювати навички як акторської гри на сцені, так і створення й розкриття вокально-сценічного образу [20].

Під вокальною підготовкою розуміється процес становлення та вдосконалення вокального голосу, оволодіння вокально-технічними навичками, формування вмінь передачі художньо-сценічного образу вокального твору. Для вдосконалення вокального голосу необхідно мати вокальний потенціал – голос, чисте інтонування мелодії та відчуття ритму.

Г. Панюк зауважував у своїй праці «Мистецтво співу»: «Співочий голос – це інструмент, формування якого залежить від індивідуальних здібностей кожної людини, від різних органів людини». На його думку «голос повинен бути виявленням душі та розуму справжнього артиста» [31]

Вокальна підготовка актора – це складний поетапний процес, який є складовою професійної підготовки майбутнього фахівця та забезпечується науково-методичною системою, що містить у собі форми, методи, засоби навчання, через які реалізується формування вокальних знань, умінь і навичок, що трансформуються у вокальну майстерність майбутнього фахівця для подальшої вокально-виконавської діяльності.

Вокальна підготовка в тандемі з акторською майстерністю займає провідне місце у фаховій підготовці майбутнього актора драматичного театру.

Становлення та структуризація цілісної системи мистецької освіти України відбувалося протягом усього ХХ ст. На її формування значний вплив мала низка політичних і культурних змін суспільного розвитку.

Протягом ХХ ст. відбувалися численні процеси реструктуризації та реорганізації мистецьких навчальних закладів, а саме: змінювалися їх

назви, зміст навчальних планів і програм, але залишалася незмінною їх спрямованість на виховання висококласного виконавця – духовно багатого, технічно озброєного, талановитого, беззастережно відданого мистецтву. Такі постулати дозволили наприкінці ХХ ст. готувати фахівців широкого профілю, здатних не лише до виконавської, а й педагогічної, мистецько-громадської та культурно-освітньої діяльності.

Зі здобуттям незалежності Україна змінила політичний і суспільний лад, перейшла до нових економічних відносин, які викликали істотні зміни як у суспільстві так і в сфері культури, галузі мистецької освіти загалом, так і театральної освіти зокрема.

В умовах незалежності основні напрями державної освітньої політики передбачають: модернізацію культурної політики, сприяння соціальній і громадянській активності особистості, створення інформаційного (мережевого) суспільства на базі інформаційно-комунікаційних технологій; стимулювання використання результатів наукових досліджень і розробок для інноваційного розвитку економіки; розвиток інтелектуального потенціалу нації шляхом забезпечення конкурентоспроможності мистецької освіти.

У формуванні ефективної та дієвої державної стратегії розвитку художньої культури величезну роль відіграють підготовка фахівців та наукові дослідження.

У ході аналізу роботи провідних Закладів Вищої Освіти (ЗВО) України було виявлено наступне: по-перше, не дивлячись на невдосконалену систему вищої театральної освіти, кожен із обраних авторами ЗВО випускає у своїй більшості високопрофесійних акторів, які затребувані в українських та закордонних театрах; по-друге тісний контакт з театрами та співпраця діючих акторів-викладачів, режисерів-викладачів та студентів створює позитивні зміни в життєздатності національної театральної школи; по-третє, кожен з обраних ЗВО має зв'язки із закордонними театрами та театральними режисерами, що дозволяє майбутнім акторам обмінюватися досвідом та вдосконалювати свої навички у професійному мистецтві.

#### Джерела

1. Балім Н. А. З історії мистецької освіти у Київському університеті (XIX століття) / Н. А. Балім // Вісн. держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – 2002. – № 1. – С. 108-113.
2. Безгін І. Д. Виступ на науковій конференції // Мистецька освіта в Україні: Проблеми розвитку в контексті Болонського процесу (Київ-Харків). – К.: Вид. дім А+С, 2006. – С. 19-20
3. Безгін О. Мистецькі освітні заклади. Історичний дискурс і структурні зміни / О. Безгін // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; наук. пр. / М-во культури України, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; [ред. кол.: О. І. Безгін та ін.]. – К., 2012. – Вип. 10. – С. 269-289.
4. Безгін О. І. Фахові особливості театральної освіти. – К.: «Освіта України», 2013. – 292 с.
5. Берегова О. Мистецька освіта як специфічна комунікаційна соціокультурна система / О. Берегова // Науковий вісник: зб. ст. / М-во культури і туризму України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; [редкол.: Рожок В. І. та ін.; ред.-упоряд. М. Д. Копиця]. – К., 2005. – Вип. 36 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд, Кн. 1. – С. 238-253
6. Біль Р. І. Виховання акторської харизми: методичний посібник / Р. Біль. – Вінниця: Нова Книга, 2013. – 232 с.

7. Борис І. О. Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру // *Культура України*. Вип. 63, 2019 [Електронний ресурс]. – Режим доступу @ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.10>
8. Борис І. О. Традиції й сучасний розвиток національної професійної школи виховання акторів та режисерів / І. О. Борис // *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури; [редкол.: В. М. Шейко (відп. ред.) та ін.]; за заг. ред. В. М. Шейка. – Харків, 2018. – Вип. 61. – С. 261-272.
9. Веселовська Г. Українська пострадянська театральна освіта // *Український журнал*. Вип. 5, 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу [http://ukrzurnal.eu/pdf/uz\\_2013\\_05.pdf](http://ukrzurnal.eu/pdf/uz_2013_05.pdf)
10. Волков С. Концептуальні засади мистецької освіти – проблеми європейської інтеграції / С. Волков // *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вищ. училище ім. Р. М. Глієра; [редкол.: Грица С. Й. та ін.]. – К., 2005. – Вип. 18. – С. 233-241.
11. Волков С. Ретроспекції мистецької освіти в українському суспільстві XX-XXI століття / С. Волков // *Культурологічна думка*. – 2012. – № 5. – С. 56-66.
12. Волков С. М. Формування художньої культури України: особливості регулятивних методів культури й освіти 30-х рр. XX ст. / С. М. Волков // *Культура України*: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури, [Акад. мистец. України, Ін-т культурології; редкол.: В. М. Шейко (відп. ред.) та ін.]; за заг. ред. В. М. Шейка. – Харків, 2011. – Вип. 33. – С. 4-19.
13. Гладішева А. Слово в театрі, 2006. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf](http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf)
14. Дергач М. А. Про становлення професійної театральної педагогіки в Україні в системі вищих навчальних закладів / М. А. Дергач // *Вісник Харківської державної академії культури*: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2007. – Вип. 19. – С. 198-202.
15. Донченко Н. П. Основні принципи професійної підготовки режисера як майстра сценічного мистецтва / Н. П. Донченко, В. П. Дячук // *Культура України*. – 2013. – Вип. 42(1). – С. 123-131.
16. Основи законодавства України про культуру: Закон України від 19 лют. 1992 р. №21 // *Відомості Верховної Ради України*. 1992. № 21/294 ст.
17. Калько Р. М. Суспільно-історичний розвиток театральної педагогіки в контексті формування соціокультурного досвіду особистості / Калько Р. М. // *Соц. педагогіка: теорія та практика*. – 2011. – № 4. – С. 88-94.
18. Ковальчук В. І. Тенденції інноваційного розвитку вітчизняної системи мистецької освіти / Ковальчук В. І. // *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*: зб. Наук. Пр. / М-во освіти і науки України, Мист. Інститут худ. Моделювання та дизайну ім. Сальвадора Далі – Київ, 2015. – Вип. 10. – С. 17-3
19. Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів [Текст]: монографія / [Безгін О. І. та ін.]; Ін-т культурології Нац. Академії мистецтв України. – Київ: Ін-т Культурології НАМ України, 2013. – 175 с.
20. Локарева Г. В., Гринь Л. О. Вокальне мистецтво в професійній підготовці актора музично-драматичного театру: теорія та практика: монографія / Г. В. Локарева, Л. О. Гринь. – Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2014. – 330 с.
21. Неллі Корнієнко. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. – Київ: Факт., 1998. – 468 с.
22. Павко А. І. Болонський процес в Україні: плюси і мінуси // *Газета Кабінету Міністрів України «Урядовий кур'єр»*, 2011.
23. Попович М. В. Нарис історії культури України. К.: «АртЕк», 1999. – 728 с
24. Саксаганський П. К. До молодих режисерів // *Про мистецтво режисера*. – К.: Мистецтво, 1948. – С. 99
25. Сидельська Т. І. Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні; Кандидат мистецтвоз. Доцент ВНТУ м. Вінниця, Україна.
26. Сидоренко О. Л. Проблеми реформування системи вищої освіти в Україні: наук.-практ. посіб. для працівників системи освіти / Сидоренко О. Л.; Харків. гуманітар. ін-т «Нар. укр. акад.» – Харків: [Б.в.], 2000. – 52 с.
27. Тополевський В. Ю. Педагогічні аспекти виховання актор / В. Ю. Тополевський // *Культура України*: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури, [Акад. мистец. України, Ін-т культурології ; редкол.: В. М. Шейко (відп. ред.) та ін.]; за заг. ред. В. М. Шейка. – Харків, 2013. – Вип. 40. – С. 217-224. – <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura40/29.pdf>.
28. Гордеев С. И. Методы театральной педагогики: от практической деятельности к учебному исследованию / С. И. Гордеев // *Драма, вистава, глядач...: матеріали Дев'ятих міжнар. мистецтвознавчих читань, присвячених пам'яті проф. В. М. Аїзенштадта*, 2 листоп. 2016 р. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Театр. ф-т, Каф. режисури; [відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко]. – Харків, 2016. – С. 16-18.
29. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра: учебное пособие для спец. Учебн. заведений культуры и искусства. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1978. – 334 с.

30. Л. Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / Сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк, вступ. Ст. Н. Б. Кузьякиной. Москва: искусство, 1987. – 463 с.
31. Панофка Г. Искусство пения. Теория и практика для всех голосов / Соч. 81: С предисл. / Пер. с итал. Р. Н. Арской; Под общ. ред. Е. Н. Артемьевой. – М.: Музыка, 1968. – 215 с.
32. Шинкаренко И., Гасанова И. Наш Болонский процесс // Эксперт Украина. – 2005. - № 32 (35). – 29 авг. – С. 7-9.
33. Якобсон П. М. Психология сценических чувств актёра / П. М. Якобсон. – М.: Художественная литература, 1936.
34. Gibbs A. M. Bernard Show. A life. University of Florida Press, 2005.

## **Пеняк Павло Степанович**

Кандидат історичних наук

*Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича*

*Національної академії наук України*

### **2.2. Житлове будівництво давніх слов'ян Верхнього Потисся**

Як відомо, житла представляють собою один із важливих та найбільш цінних археологічних артефактів, які свідчать про рівень матеріальної культури того чи іншого етносу. Тому вивчення еволюції слов'янських жител Карпатського басейну має важливе пізнавальне й наукове значення. У характері житла, його спорудженні, устаткуванні та оздобленні віддзеркалено не лише природне середовище, генезу продуктивних сил та виробничих відносин, але й етнічні риси, духовне надбання й вірування. Житла відображають особливості життя різних прошарків етносу, його вдачу, таланти, нахили, мистецький смак й уявлення. Тому всебічно відтворити історію слов'янського населення Верхнього Потисся без аналізу житлового будівництва неможливо.

Нижче йтиме мова про слов'янські житла, що були досліджені за останні 50-60 років та розташовані в різних природно-географічних регіонах: Закарпаття, Східна Словаччина, північно-східна Угорщина, північно-східна Румунія. Зважаючи на отримані результати, сьогодні можна вести мову про два хронологічних етапи у житловому будівництві Верхнього Потисся: VI – VII ст. (празька культура) і VIII – IX ст. (середня городищинська культура). Житла VI – VII ст. у Верхньому Потиссі мають багато спільних рис у плануванні, устаткуванні, оздобленні тощо. Як правило, вони відрізняються від аналогічних споруд сусідів, що проживали на території Тисо-Дунайського басейну.

Аналіз слов'янських жител Закарпаття (Берегово, Галоч, Зняцево, Холмок), Східної Словаччини (Блажице, Блатне Ремети, Нижня Мишля, Сомоторська гора), Саболч-Сатмарської області Угорщини (Вашарошнамень, Кішварда), північно-східної Трансільванії (Лазурь, Пішколт, Сересеу, Безід) свідчить, що житла були винятково напівземлянкового типу [7, с. 174-181; 13, с. 235-244; 22, с. 245-263; 24, с. 42-54]. Як правило, їхня долівка знаходилася нижче рівня денної поверхні в середньому на 0,3-0,7 м. Інколи глибина була ще менша, коливаючись у межах 0,2-0,4 м. Невелика заглибленість у землю говорить