

**Міністерство культури України  
Харківська державна академія культури**

# **КУЛЬТУРА УКРАЇНИ**

**Збірник наукових праць**

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

**Випуск 42**  
(спецвипуск)

**Частина 2**

**Харків, ХДАК,  
2013**

**УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)**  
**ББК 71я54 + 85я54**  
**К90**

Засновник і видавець —  
Харківська державна академія культури

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(*протокол №9 от 26.04.2013р.*)

Затверджено постановою ВАК України від 27.05.2009 р. №1-05/2  
як наукове фахове видання з культурології, мистецтвознавства

**Редакційна колегія:**

- В. М. Шейко, доктор історичних наук  
(відповідальний редактор);  
М. В. Дяченко, доктор філософських наук  
(заступник відповідального редактора);  
З. І. Алфьорова, доктор мистецтвознавства;  
Ю. І. Лошков, доктор мистецтвознавства;  
І. І. Польська, доктор мистецтвознавства;  
Н. П. Осипова, доктор філософських наук;  
В. М. Откидач, доктор мистецтвознавства;  
Л. В. Стародубцева, доктор філософських наук;  
О. Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства;  
О. І. Чепалов, доктор мистецтвознавства;  
О. В. Шило, доктор мистецтвознавства;  
В. В. Шкода, доктор філософських наук;  
А. Т. Щедрін, доктор культурології;  
І. Ю. Коновалова, кандидат мистецтвознавства  
(відповідальний секретар)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу  
масової інформації серія КВ № 13566-2540Р від 26.12.2007 р.

**К90**    Культура України. Вип. 42. У 2 ч. 4.1 : зб. наук. пр. / М-во  
культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред.  
В. М. Шейка. — Х. : ХДАК, 2013. — 190 с.

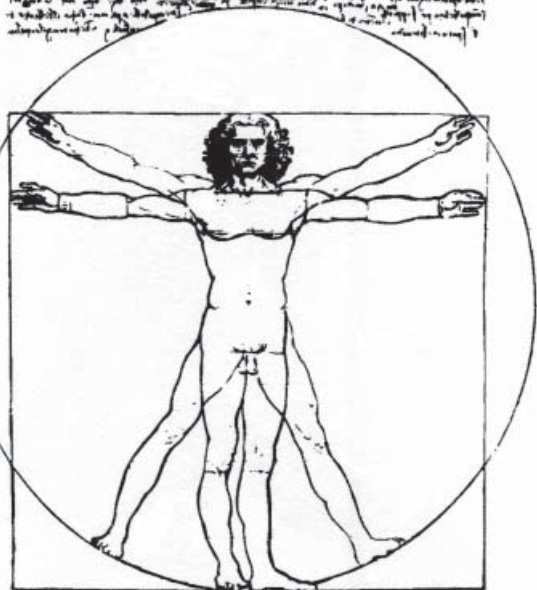
International Symposium on Education in Culture & Arts: program  
of International Symposium, May 23-24, 2013 / Ministry of Culture  
of Ukraine ; Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv: KhSAC,  
2013. — 186 p.

У збірнику опубліковано статті за результатами селекції доповідей Міжнарод-  
ного симпозиуму з питань культурно-мистецької освіти.

Для науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, працівників культуроло-  
гічної, мистецтвознавчої та художньо-творчої сфер діяльності.

**УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)**  
**ББК 71я54 + 85я54**

— ... ..  
— ... ..  
— ... ..  
— ... ..  
— ... ..



*Професійна  
культурно-мистецька освіта:  
організація, методика,  
сучасні технології навчання*

**Учасникам і організаторам Міжнародного симпозіуму  
з питань культурно-мистецької освіти**

**Дорогі друзі!**

Радий вітати Вас з нагоди першого в історії незалежної України Міжнародного симпозіуму з питань культурно-мистецької освіти.

Проведення симпозіуму зумовлене сучасними світовими освітніми тенденціями, необхідністю наукового обґрунтування стратегії розвитку культурно-мистецької освіти як цілісної галузевої системи та потребою нового осмислення освіти в галузі культури і мистецтв як важливого чинника формування інтелектуального, духовно здорового, естетично розвиненого українського суспільства.

Сучасні глобалізаційні процеси, реформування всіх галузей суспільного життя спонукають нас до активного пошуку нових механізмів реалізації освітніх завдань. Вирішення цих завдань потребує від вищих навчальних закладів культури і мистецтв досягнення конкурентоспроможності, системного поступу в підвищенні якості освіти та пошуку нових форм реалізації державних культурно-мистецьких програм.

Переконалий, що на симпозіумі будуть акцентовані актуальні проблеми освіти у сфері культури і мистецтв та сформульовані нові наукові засади її подальшого розвитку в контексті формування європейського і світового культурно-освітнього простору.

Бажаю всім учасникам симпозіуму плідної роботи і сподіваюся на нові проекти, спрямовані на розвиток культурно-мистецької освіти.

З повагою

Міністр культури України,  
доктор історичних наук, професор,  
член-кореспондент  
Національної академії мистецтв України  
*Л. М. Новохатько*

## ДО ЧИТАЧІВ

### Шановні читачі!

Ви мали можливість ознайомитися зі спецвипуском фахового збірника наукових праць «Культура України», який є особливим, оскільки, по-перше, присвячений першому, організованому на терені України Міжнародному симпозиуму з питань культурно-мистецької освіти, що відбувся 23-24 травня 2013 р. на базі Харківської державної академії культури (ХДАК) за фінансової підтримки Міністерства культури України. Сподіваємося на довговічність цього авторитетного наукового форуму.

Проведення симпозиуму зумовлене відсутністю наукового обґрунтування стратегій розвитку культурно-мистецької освіти як цілісної галузевої системи, сучасними глобальними науково-освітніми тенденціями та необхідністю вироблення нових підходів до осмислення культурно-мистецької освіти як важливого чинника формування інтелектуального, духовно здорового, естетично розвиненого українського суспільства.

Об'єктом обговорення на симпозиумі є такі основні питання: теоретико-методологічні засади модернізації вищої освіти в галузі культури (культурологія; книгознавство, бібліотекознавство і бібліографія; музейна справа і охорона пам'яток історії та культури; документознавство та інформаційна діяльність; менеджмент соціокультурної діяльності); концептуальні засади інноваційного розвитку вищої мистецької освіти (театральне мистецтво; хореографічне мистецтво; музичне мистецтво; кіно-, телемистецтво); інноваційний розвиток культурно-мистецької освіти в контексті сучасних культурологічних студій; актуальні проблеми розроблення стандартів освіти нового покоління культурно-мистецького спрямування; сучасні стратегії розвитку культурно-мистецької освіти в контексті Болонської системи навчання; інтеграція освітньої, наукової і творчо-виконавської діяльності в умовах сучасних соціокультурних трансформацій; вища культурно-мистецька освіта: зміст, технологія, методика, організація, професіоналізація; сучасні стратегії підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів в Україні та світі; науковий базис багаторівневої підготовки кадрів для сфери культури і мистецтва; методологічні та методичні підходи до впровадження дистанційної освіти у вищих навчальних закладах культурно-мистецького профілю; проблеми інтеграції та міждисциплінарної взаємодії в підготовці фахівців для культурно-мистецької сфери; компетентнісні стратегії та моделі підготовки нового покоління бакалаврів і магістрів культурно-мистецького профілю; новітні освітні й інформаційно-комунікаційні технології навчання та виховання у вищій

школі культурно-мистецького спрямування; вищий навчальний заклад культурно-мистецького профілю як новітня науково-освітня інституція; напрями трансформації; сучасні тенденції та стратегії розвитку міжнародного співробітництва у сфері культури, мистецтва, освіти.

Метою проведення симпозіуму є акцентування уваги професійної спільноти та широкого загалу фахівців на актуальних проблемах підготовки кадрів для сфери культури і мистецтва, розроблення наукових підвалин і концептуальних засад сучасної культурно-мистецької освіти в Україні в контексті формування європейського і світового культурно-освітнього простору.

Харківська державна академія культури — фундатор і лідер культурно-мистецької та бібліотечно-інформаційної освіти і наукових шкіл в Україні, ініціатор та організатор цього наукового форуму. Тому на сторінках «Культури України» в першу чергу представлені освітянські та наукові школи й освітньо-наукові напрями академії, що набуло відбиття в статтях її провідних учених, професорів (доцентів), докторів (кандидатів) наук, котрі презентують на сторінках видання широкий спектр сучасних наукових розробок із питань культурно-мистецької освіти за профільними освітніми напрямами і спеціальностями: культурологія; менеджмент соціокультурної діяльності; медіа-комунікації; музейна справа та охорона пам'яток історії та культури; музичне мистецтво; театральне мистецтво; кіно-, телемистецтво; хореографія; книгознавство; бібліотекознавство і бібліографія; документознавство та інформаційна діяльність та ін.

По-друге, важливу частину цього спецвипуску складають статті вчених, а також викладачів ВНЗ культурно-мистецького профілю України та зарубіжних країн, написані на основі кращих доповідей, відібраних членами оргкомітету симпозіуму та рекомендовані до опублікування вченою радою ХДАК. Пріоритетною і, безумовно, основною є проблема підвищення якості підготовки фахівців культурно-мистецького спрямування. Зацікавлять читачів, передусім, роздуми українських, російських, білоруських, латвійських, американських, німецьких, датських та інших зарубіжних учених-колег щодо перспектив розвитку різних напрямів (спеціальностей, спеціалізацій) культурно-мистецької освіти, які сприятимуть розробці нового покоління вітчизняних стандартів освіти, адаптованих до європейських і світових вимог.

По-третє, цей спецвипуск можна вважати присвятою до 20-річного ювілею збірника наукових праць ХДАК «Культура України», перший випуск якого датується 1993 р. Будучи першим і впродовж тривалого часу єдиним в Україні професійним науковим виданням культурно-мистецького профілю, він став головною фаховою трибуною, своєрідним осередком консолідації

науково-творчого й освітнього потенціалу навчальних закладів, інших установ культури і мистецтва України для налагодження професійної науково-освітньої комунікації; тісного спілкування; інтеграції наукових та освітніх ресурсів сфери культури і мистецтва з метою ефективного вирішення проблем галузевої науки, практики, освіти й управління; формування єдиного національного, європейського і світового культурно-освітнього простору. На його шпальтах регулярно публікуються результати фундаментальних і прикладних наукових досліджень культурно-мистецького спрямування як маститих учених, так і молодих науковців.

Упродовж свого двадцятирічного успішного функціонування збірник входить до Переліку фахових наукових видань України, в яких мають бути опубліковані основні результати дисертаційних досліджень на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук. Нині збірник «Культура України» є фаховим з культурології та мистецтвознавства.

Нарешті, цей спецвиуск — предтеча святкування 85-річного ювілею Харківської державної академії культури — фундатора і лідера в підготовці фахівців (бакалаврів, спеціалістів, магістрів), наукових і науково-педагогічних кадрів (докторів, кандидатів наук, старших наукових співробітників) культурно-мистецького профілю в Україні, який професійна спільнота відзначатиме у вересні 2014 р. Нині ХДАК — ВНЗ найвищого IV рівня акредитації — підготував понад 40 тис. талановитих випускників, котрі очолюють культурні і мистецькі інституції не лише в Україні, а й за її межами. Академія здійснює підготовку фахівців із 12 освітніх напрямів (спеціальностей), докторів наук — із 5-ти наукових спеціальностей, кандидатів наук — із 9-ти наукових спеціальностей. Успішно функціонують дві спеціалізовані вчені ради із захисту докторських (кандидатських) дисертацій з теорії та історії культури, української культури, теорії та історії соціальних комунікацій, книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства. Гарантом високої якості підготовки кадрів у ХДАК є науково-педагогічний колектив, науковий ценз котрого сягає понад 70 відсотків, що є значно вищим показником загалом по Україні.

Отже, презентуючи у випуску кращі доповіді Міжнародного симпозіуму з питань культурно-мистецької освіти, трансформовані в наукові статті, сподіваємося на вдумливе їх прочитання та осмислення читачами, що стане приводом для подальших плідних дискусій стосовно інноваційних, диверсифікаційних та інтеграційних процесів розбудови культурно-мистецької освіти в Україні та світі, практичним результатом яких мають стати вітчизняні

стандарту освіти, адаптовані до вимог європейського і світового науково-освітнього простору.

Відповідальний  
редактор  
збірника –

Шейко Василь Миколайович — ректор Харківської державної академії культури, завідувач кафедри культурології та медіа-комунікацій, доктор історичних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, президент Української асоціації культурологів, голова Науково-методичної комісії з культури Міністерства освіти і науки України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН.

## К ЧИТАТЕЛЯМ

### Уважаемые читатели!

Вы получили возможность познакомиться со спецвыпуском профессионального сборника научных статей «Культура Украины», в котором опубликованы статьи, написанные на основе докладов Международного симпозиума по вопросам культурно-искусствоведческого образования, который состоялся на базе Харьковской государственной академии культуры (ХГАК) при финансовой поддержке Министерства культуры Украины.

Объектом обсуждения на симпозиуме являлись вопросы по таким направлениям: теоретико-методологические основания модернизации высшего образования в сфере культуры (культурология, книговедение, библиотековедение и библиография; музейное дело и охрана памятников истории и культуры; документоведение и информационная деятельность; менеджмент социокультурной деятельности); концептуальные основы инновационного развития высшего искусствоведческого образования (театральное искусство; хореографическое искусство; музыкальное искусство; кино-, телеискусство); инновационное развитие культурно-искусствоведческого образования в контексте современных культурологических парадигм; актуальные проблемы разработки образовательных стандартов нового поколения культурно-искусствоведческого профиля; современные стратегии развития высшей культурно-искусствоведческой школы в контексте Болонской системы образования; интеграция образовательной, научной и творческо-исполнительской деятельности в условиях современных социокультурных трансформаций; высшее культурно-искусствоведческое образование: содержание, технология, методика,



организация, профессионализация; современные стратегии подготовки научных и научно-педагогических кадров в Украине и мире; научный базис многоуровневой подготовки кадров для сферы культуры и искусства; методологические и методические подходы к внедрению дистанционного образования в высших учебных заведениях культурно-искусствоведческого профиля; проблемы интеграции и междисциплинарного взаимодействия в подготовке специалистов для культурно-искусствоведческой сферы; компетентностные стратегии и модели подготовки нового поколения бакалавров и магистров культурно-искусствоведческого профиля; новейшие образовательные и информационно-коммуникационные технологии образования и воспитания в высшей школе культурно-искусствоведческого профиля; высшее учебное заведение культурно-искусствоведческого профиля как новейший научно-образовательный институт: направления трансформации; современные тенденции и стратегии развития международного сотрудничества в сфере культуры, искусства, образования.

Приглашаем читателей к осмысленному прочтению научных статей, размышлению и продуктивной дискуссии по вопросам инновационного развития культурно-искусствоведческого образования в Украине и мире.

Ответственный  
редактор  
сборника –

Шейко Василий Николаевич — ректор Харьковской государственной академии культуры, заведующий кафедрой культурологии и медиа-коммуникаций, доктор исторических наук, профессор, заслуженный деятель искусств Украины, президент Украинской ассоциации культурологов, председатель Научно-методической комиссии по культуре Министерства образования и науки Украины, действительный член Международной академии информатизации при ООН.

### TO THE READER

The book you are holding in your hands is a special edition of “Kultura Ukrainy” (Culture of Ukraine). It is a collection of scientific papers submitted to the International Symposium for Education in Culture and Arts held at the Kharkiv State Academy of Culture with financial support of The Ministry of Culture of Ukraine.

The themes of the Symposium include:

- Theoretical and methodological foundations of modernisation of higher education in the sphere of culture (cultural studies, book science, library & information science, document studies,

museum studies & cultural preservation, management of culture)

- Conceptual foundations of innovative development of higher education in arts (theatre art, choreography art, music art, cinema & television art)
- Innovative development of higher education in culture & arts in the context of contemporary culturological paradigms
- Topical problems of creating new standards for education in culture and arts
- Modern strategies of developing higher education in culture and arts within the framework of Bologna system
- Integration of educational, scientific & performing activities in the current period of social and cultural transformations
- Higher education in culture & arts: content, technology, methods of teaching, organisation, professionalism
- Modern strategies of educating future scientists and teachers in Ukraine and abroad
- Scientific basis of multilevel education in culture and arts
- Methodological approaches to introducing distance learning in institutions providing education in culture & arts
- Integration and interdisciplinary interaction in educating specialists in culture & arts
- Competence strategies and methods of educating specialists in culture & arts at Bachelor and Master levels
- New information & communication technologies for education in culture and arts
- Universities and colleges educating specialists in culture & arts as new scientific-educational centres: transformation trends
- Modern trends and development strategies of international collaboration in the field of culture, arts and education.

Our readers are invited to get acquainted with the issues of innovative development of higher education in culture and arts raised in these papers and take part in the ensuing debates.

**Editor-in-Chief:** Professor Dr. Vasyl Sheyko, Rector of the Kharkiv State Academy of Culture, head of the Department of Cultural Studies and Media Communication, Honoured Art Worker of Ukraine, President of Ukrainian Culturologist Association, Chairman of the Scientific and Methodological Committee on Problems of Culture at the Ministry of Education and Science of Ukraine, full member of the International Academy of Informatization at UNO.

**ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ НЕПЕРЕРВНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

**PROBLEMS OF DEVELOPMENT OF CONTINUOUS CULTURAL AND ART EDUCATION AT THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE**

*Аналізуються перспективи розвитку неперервної культурно-мистецької освіти з огляду на стандарти і рекомендації щодо забезпечення якості в Європейському просторі вищої освіти.*

**Ключові слова:** *освітньо-комунікаційний простір, довузівська підготовка, післядипломна освіта, неперервна освіта, моніторинг якості освіти, культурно-мистецька освіта, дистанційна освіта.*

*Анализируются перспективы развития непрерывного культурно-искусствоведческого образования с учетом стандартов и рекомендаций по обеспечению качества в Европейском пространстве высшего образования.*

**Ключевые слова:** *образовательно-коммуникативное пространство, довузовская подготовка, последипломное образование, непрерывное образование, культурно-искусствоведческое образование, дистанционное образование.*

*The article is dedicated to the analysis of perspectives of the continuous cultural-artistic education in compliance with standards and recommendations for providing the quality of European higher education.*

**Key words:** *educational and communication space, continuing education, monitoring of educational quality, cultural and artistic education, distance education.*

Інтеграція України в європейський освітній простір та долучення до Болонського процесу ініціюють посилення інтересу, як теоретичного, так і практичного, до проблеми реформування вищої освіти, зокрема її культурно-мистецького сегмента. На глибоке переконання В. М. Шейка, освіта є «одним із діючих каналів трансляції культурних цінностей і чинників подальшого розвитку культури... Проблема повернення їй культурологічного статусу, посилення її культурної спрямованості і культурно-гуманістичної функції представляє сьогодні безсумнівну науково-теоретичну і практичну значущість» [5, с. 258].

Культура, яка здійснює з-поміж інших пізнавальну та комунікативну функції, спонукає людину до усвідомлення необхідності постійно поповнювати свої знання. Стрімкі темпи економічного розвитку інформаційної цивілізації стимулюють працівників

бути готовими до зміни професії, постійно підвищувати професійну кваліфікацію. Традиційна система освіти ефективно вирішувати такі завдання не здатна. Тому нагальною необхідністю сьогодення є концентрація зусиль наукового співтовариства навколо модернізації освітнього процесу, зокрема, безперервної освіти як його складової.

Мета статті — проаналізувати особливості організації неперервної освіти культурно-мистецького спрямування в добу цивілізаційної глобалізації.

Функціонування системи неперервної освіти в Україні регулюється Конституцією України, Законами України «Про освіту», «Про вищу освіту», Національною доктриною розвитку освіти України в XXI столітті.

Поняття «неперервна освіта», «освіта впродовж життя» широко вживаються протягом 40 років. Цими поняттями послуговуються в англomовній літературі з 1920-х рр. Публікації того періоду асоціювали це поняття з традицією навчання дорослих в європейських країнах [3].

За запропонованою третім з'їздом освітян України I Національною стратегією розвитку освіти в Україні на 2012 — 2021 роки основними проблемами, викликами та ризиками є недосконалість системи підготовки, перепідготовки, підвищення кваліфікації педагогічних, науково-педагогічних та управлінських кадрів [4, с. 2].

В енциклопедії освіти поняття «неперервна освіта» визначається як процес, що «забезпечує поступовий розвиток творчого потенціалу особистості, ...цілеспрямована систематична пізнавальна діяльність щодо освоєння і вдосконалення знань, умінь і навичок, одержаних у загальних і спеціальних установах, а також шляхом самоосвіти» [2, с. 580].

Довузівська підготовка та післядипломна освіта як складові неперервної освіти є важливими напрямками освітньої діяльності Харківської державної академії культури.

У сучасних умовах саме якісна освіта стає показником «вартості» людини, її конкурентоспроможності на ринку праці. Більшість випускників загальноосвітніх шкіл та ВНЗ I–II рівнів акредитації здійснюють вибір майбутньої спеціальності за рік до вступу до ВНЗ, в якому вони планують навчатися. Отже, дедалі більша кількість старшокласників відчуває необхідність поглибленої підготовки з певних дисциплін, щоб значно підвищити свої шанси щодо вступу до певного університету чи академії. Задовольнити цю необхідність майбутніх абітурієнтів покликана система довузівської підготовки громадян України, наявна в багатьох навчальних закладах.

Рівень потреби населення Харківського регіону в навчанні на підготовчих курсах для абітурієнтів ХДАК вивчають співробітники Центру безперервної освіти завдяки співпраці зі школами, гімназіями, ліцеями, коледжами, ВНЗ I–II рівнів акредитації та іншими навчальними закладами, що надають повну загальну середню освіту громадянам України. Співробітники всіх факультетів ХДАК регулярно проводять моніторинг потреби суспільства у випускниках, підготовку яких здійснює академія за всіма ліцензованими напрямками та спеціальностями, вивчають можливості їх працевлаштування та подальшого кар'єрного зростання. Результати цих досліджень, а також аналіз статистики кількості заяв вступників, поданих до приймальної комісії ХДАК протягом останніх п'яти років, свідчать: щороку дедалі більше молоді прагнуть здобути вищу освіту за напрямками й спеціальностями галузей «Культура» та «Мистецтво». До того ж, динаміка чисельності абітурієнтів, котрі бажають навчатися в системі довузівської підготовки ХДАК, засвідчує сталий інтерес до цього напрямку.

Харківська державна академія культури здобула значний досвід підготовки громадян України до вступу у вищі навчальні заклади України, яку вона розпочала у вересні 1997 р. Сьогодні система довузівської підготовки Харківської державної академії культури має чітко визначену специфіку й орієнтується на особливості вимог до рівня підготовки вступників культурно-мистецьких напрямів, а саме: підготовка абітурієнтів до вступу до вищих навчальних закладів із загальноосвітніх дисциплін у ХДАК передбачає не тільки поглиблення та закріплення знань, передбачених шкільною програмою, а й ознайомлення майбутніх вступників з особливостями навчально-виховного і творчого процесу в ХДАК; навчання абітурієнтів, котрі вступатимуть на напрями галузей «Культура» й «Мистецтво», спрямоване на формування знань, здобуття умінь та навичок, необхідних для успішного проходження творчого конкурсу; вивчення професійно-орієнтованих курсів із напрямів галузей «Культура» й «Мистецтво» дозволяє слухачам перевірити адекватність вибору професії та посилює мотивацію майбутнього навчання.

У Харківській державній академії культури розроблені робочі програми для всіх дисциплін навчального плану відповідно до Додатку №1 до Наказу Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України від 14.07.2011 р. № 791. Крім того, з метою поглибленої підготовки громадян України для подальшого навчання за напрямками галузей «Культура» й «Мистецтво», розроблені робочі програми навчальних курсів «Історія видовищних мистецтв», «Основи режисури естради та масових свят», «Основи акторської майстерності», «Основи режисури телебачення», «Основи операторської майстерності», «Основи телерепортерства», «Основи

мовної майстерності», «Історія видовищних мистецтв», «Основи класичного танцю», «Основи сучасного танцю», «Основи народно-сценічного танцю», «Основи бального танцю», які пропонуються до вивчення залежно від спеціалізації групи.

Адаптація сучасної освіти до нових культурних реалій змушує вищі навчальні заклади вирішувати завдання, пов'язані з формуванням системи неперервної освіти, за допомогою якої сучасні фахівці мають отримувати рівні можливості пристосуватися до вимог соціально-економічних змін і брати активну участь у формуванні майбутнього Європи. Процес модернізації освіти, який охопив усі її рівні, потребує зміни домінуючих освітніх парадигм і переходу на сучасні та перспективні наукові основи, формування нової системи цінностей, де знання виявляється зосередженням культури, що звільняється від традиціоналізму. Знання в такому разі потрактовується як інтелектуальний капітал, а інвестиції в людський капітал стають вирішальними в перетворенні економіки та суспільства.

Як зазначає В. М. Шейко, освіта має надавати «послуги, які дозволяють учитися безупинно, забезпечують широким масам людей можливість набуття післявузівської і додаткової освіти» [5, с. 288]. В. М. Шейко окреслює перспективи такої освіти, вбачаючи найефективнішими заходами диверсифікацію структури освітніх програм, що надасть можливості кожній людині побудувати власну освітню траєкторію. Це в кінцевому підсумку сприятиме утіленню принципу «Освіта протягом усього життя».

На основі освітніх можливостей Харківської державної академії культури відбувається розробка стратегії неперервної освіти культурно-мистецького спрямування, практичною реалізацією якої на сучасному етапі є підвищення кваліфікації викладачів через стажування. Стажування викладачів масштабно розширяє інформаційно-освітній простір педагогічної творчості та співтворчості, визначає можливості співробітництва з іншими регіональними й національними освітніми системами неперервної освіти. Участь у підвищенні кваліфікації є справою суто особистою, але кафедри, ВНЗ, зокрема ХДАК, висувають нові вимоги щодо перепідготовки викладачів певних предметів, однак у будь-якому разі стажування передбачає охоплення широкого кола завдань (педагогічних, психологічних, методичних, мовного вдосконалення). Для сучасного викладача культурно-мистецьких дисциплін, науковця фахове становлення відбувається від початку активного професійного життя до моменту виходу на пенсію, на що обов'язково слід зважати під час формування програм підвищення кваліфікації. Крім формалізованого підвищення кваліфікації існують і інші можливості для підвищення рівня професійної майстерності митців та культурологів: бібліотеки, ресурсні

центри, різноманітні періодичні видання, членство в національних та міжнародних асоціаціях, галузевих академіях, отримання почесних звань, державних премій і нагород.

У процесі реалізації програм стажування особливу роль відіграють творчо-дослідницькі групи, які прийнято називати науковими школами. Вони надають змогу на неформальних засадах об'єднувати творчі зусилля досвідчених науковців і молоді, яка прагне рівнятися на результативність провідних учених. У спеціальній літературі професором Н. М. Кушнарєнко виявлено змістовні і формальні ознаки наукових шкіл культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілів, які інституціоналізувалися в Харківській державній академії культури [6, с. 5].

Митці-педагоги набутий довід використовують для розробки власних унікальних освітніх моделей, які ґрунтуються на цікавому змістовому наповненні. Дидактичним компонентом є погляди митців на навчання й виховання, які корелюються зі змістовим компонентом і певним чином ним зумовлюються. Система неперервної культурно-мистецької освіти не може ігнорувати об'єктивних реалій сучасного життя, яке не сприймає абстрактної філософської естетики з її малоефективними рекомендаціями в підготовці культурно-мистецьких кадрів. Досвід передачі кращих творчо-виконавських, теоретичних, методичних здобутків має факультет хореографічного мистецтва, який у 2013 році відзначає десятиріччя свого існування як окремого структурного підрозділу. Його провідні фахівці, передусім декан факультету народний артист України, професор, академік Б. М. Колногузенко, своїми виступами, публікаціями в наукових виданнях, майстер-класами, участю в роботі журі всеукраїнських та міжнародних конкурсів поширюють досвід професійного мистецтва Харківської хореографічної школи. Унікальні можливості щодо реалізації неперервної освіти має єдиний у Харківському регіоні факультет кіно-, телемистецтва, який здійснює підготовку фахівців медіа-сфери. Відкриття магістерської програми з медіа-комунікацій суттєво розширило освітні можливості щодо реалізації неперервної медіа-освіти в ХДАК. Підготовка кадрів для медіа-сфери зумовлює посилення візуального компонента освітніх методик, що робить очевидним використання мультимедійних засобів презентації, різних видів зображення та інших новітніх стимулів у формуванні освітнього культурно-мистецького середовища інноваційного типу.

Творчими лабораторіями для фахівців мистецького спрямування є наукові та творчі здобутки колективу факультету музичного мистецтва, очолюваного заслуженим діячем мистецтв України, професором Т. В. Большаковою. Цей факультет став

для музично-педагогічної громадськості Харківського регіону справжньою школою професійного поступу.

Експериментальним майданчиком для театральної спільноти Харківщини є факультет театального мистецтва на чолі із заслуженим діячем мистецтв України доцентом І. О. Борисом. Очолювана ним майстерня театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС» та студентський художній театр «Академія» на чолі із заслуженим діячем мистецтв України професором С. І. Гордєєвим демонструють дієвість своїх мистецьких і наукових методик численним представникам театральних установ, які підвищують свою кваліфікацію в системі неперервної освіти ХДАК.

Особливе місце в системі неперервної освіти повинні посідати теоретична підготовка та академічні дисципліни, які покликані сприяти розвиткові творчих здібностей, формуванню світоглядних орієнтирів та інтелектуального підґрунтя мистецького сприйняття дійсності, вихованню естетичного смаку. Провідною дисципліною теоретичного циклу є культурологія, фундатором якої в Україні по праву вважається ректор ХДАК В. М. Шейко (з 2010 р. — голова Української асоціації культурологів). Закладені ним теоретико-методологічні підвалини нової наукової галузі слугують підґрунтям вирішення значних фундаментальних і прикладних наукових проблем цього профілю. Саме в річищі неперервної освіти культурологія має всі можливості виконувати функцію координації міждисциплінарних зусиль культурно-мистецької сфери. Характерною ознакою реалізації неперервної мистецької освіти в Харківській державній академії культури є наявність культурологічного компонента, який є теоретичним підґрунтям для формування авторської педагогічної концепції митця. Викладачі вищих навчальних закладів мистецького спрямування в Україні, котрі беруть участь у системі підвищення кваліфікації ХДАК, мають змогу долучитися до сучасного культурологічного дискурсу, що дозволить їм продуктивно вдосконалювати власні методики підготовки фахівців культурно-мистецької сфери.

Культурно-мистецький поступ призводить до розуміння педагогічною необхідності зміни підходу до неперервної освіти: через перенасичення емпіричним матеріалом навчальних курсів вона вже не задовольняє потреби фахівця, виникає нагальна необхідність формування навичок самоосвіти, що надає можливостей педагогові орієнтуватися в безмежному масиві інформації та здійснювати самостійну його концептуалізацію для подальшого використання в педагогічній діяльності й у музейній і пам'яткоохоронній сферах. Напрацювання науковців кафедри музеєзнавства та пам'яткознавства дозволяють залучити до системи неперервної освіти наукових співробітників музеїв,



експертів з комплектування музейного та виставкового фондів, організаторів екскурсійної, виставкової й аукціонної діяльності, експертів з художніх цінностей, спеціалістів управліннь та відділів культури, пам'яткоохоронних установ.

Реалії сучасного інформаційного суспільства зумовили рух розвинених країн до глобальних знань і «вченої» індустрії, коли в діяльності культурно-мистецьких освітніх закладів значну роль почали відігравати методи і принципи інтенсифікації знань, такі як телекомунікації, інформаційні технології тощо. Надається перевага інтерактивному співробітницькому навчанню. Розробка проблем документології, фондознавства, бібліотечного краєзнавства, бібліотечно-інформаційної діяльності й освіти та започаткування нової наукової галузі «соціальні комунікації» сприяють активному використанню наукових досягнень фундаторів цього напрямку проректора з наукової роботи, професора Н. М. Кушнарєнко і декана факультету бібліотекознавства та інформатики професора А. А. Соляник, декана факультету документознавства та інформаційної діяльності професора Л. Я. Філіпової, завідувача кафедри інформаційних технологій професора Г. Г. Асєєва в системі неперервної освіти ХДАК. Перспективним напрямом подальшого розвитку бібліотечно-інформаційної сфери є концептуалізація дистанційної освіти й упровадження її в комплекс методів і засобів неперервної освіти. Саме дистанційна освіта забезпечує реалізацію одного з провідних принципів Болонської декларації стосовно академічної мобільності й організації освіти протягом усього життя.

У процесі втілення програми дистанційної освіти однією з найважливіших проблем вважається моніторинг якості здобутих знань. На нашу думку, сучасні комп'ютерні технології надають можливості пропонувати найбільш гнучкі й зручні варіанти проведення тестування. Ступінь гнучкості програм тестування для культурно-мистецької неперервної освіти є велими проблематичним компонентом освітнього процесу, але поширеність комп'ютерних технологій активізує перехід їх в галузь культурно-мистецької освіти, особливо її післядипломної ланки.

На думку професора психології і психометрії університету Фордхем Говарда Т. Еверсона, комп'ютерне тестування потенційно більш інформативне і надає можливості суттєво збагатити дані, використовувати в процесі подальшого аналізу й звітування, наприклад, хронометричні дані, комплексні відповіді екзаменованого, а також застосування більш складних опорних психометричних моделей [1, с. 23-24].

Затвердженням В. М. Шейка, проблема «безперервної освіти, а звідси — наступності різних систем і рівнів освіти, переходить із площини теоретичного осмислення в практичну площину...»

Саме розробка практичного компонента довузівської та післядипломної освіти є пріоритетним напрямом діяльності центру безперервної освіти ХДАК. Мета і головні напрями його діяльності — надання освітніх послуг громадянам України з метою підготовки їх до вступу до вищих навчальних закладів, формування системи неперервної підготовки кадрів культурно-мистецької сфери шляхом підвищення кваліфікації через стажування, перепідготовка за спеціальностями, розширення профілю (підвищення кваліфікації), спеціалізації, а також сприяння реалізації програм академії з підготовки висококваліфікованих спеціалістів соціокультурної та мистецької сфер. До напрямів діяльності центру безперервної освіти також належить координація розробок, адаптація навчальних програм, методичних матеріалів та програм стажування викладачів.

Інноваційний розвиток конкурентоспроможної неперервної освіти можливий лише за умови, якщо її інституціональна модель ґрунтується на сучасній науковій основі. Саме такою основою для організації неперервної освіти культурно-мистецьких кадрів є культурологія як комплексна дисципліна, що може бути основою формування сучасного світогляду науковця, педагога, митця.

Інноваційні процеси в неперервній освіті розглядаються нами як комплексна діяльність зі створення, освоєння, апробації та поширення інновацій, що сприяють удосконаленню і подальшому розвитку культурно-мистецької галузі та відзначаються творчою новизною, методологічною обґрунтованістю, педагогічною доцільністю, організаційно-психологічною забезпеченістю. Такий характер неперервної освіти дозволяє цілеспрямовано проектувати й організовувати педагогічний процес з метою створення оптимально сприятливої ситуації для розвитку особистості митця, культуролога, фахівця із соціальних комунікацій.

Важливим напрямом неперервної освіти є забезпечення доступу до високоякісної освіти, що передбачає прозорість і наступність на всіх її рівнях, оперативне реагування на демографічні та соціально-економічні зміни.

З огляду на особливості культурно-мистецької освіти в Харківській державній академії культури головними завданнями організації неперервної освіти, які потребують вирішення, є узгодження обсягів і змісту перепідготовки та підвищення кваліфікації фахівців з поточними та перспективними потребами держави; формування змісту навчання, виходячи з його цільового спрямування; застосування сучасних навчальних технологій, що передбачають диференціацію, індивідуалізацію, впровадження дистанційної форми навчання.

Згідно з Болонською декларацією впроваджується вільна конкуренція навчальних дисциплін, що пропонуються для вибору

студентам. Відповідно, система підвищення кваліфікації покликана підготувати викладача до такої ситуації, забезпечити умови для підвищення конкурентоспроможності викладачів шляхом зміщення акцентів з аудиторної на наукову, популяризаційну та методичну складові їх діяльності. Це змінює стратегію роботи системи післядипломної освіти: зусилля колективу ХДАК спрямовані не стільки на функціонування системи освіти, скільки на її розвиток, що передбачає зміну ретрансляційних завдань на дослідницькі (саме такий характер мають наукові дослідження, що проводяться в ХДАК).

### Список літератури

1. Емерсон Говард Т. Використання комп'ютерів для національних освітніх програм тестування: можливості і виклики / Говард Т. Емерсон // Вісник ТІМО. — 2011. — № 1. — С. 23 — 27.
2. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; головний ред. В. Г. Кремень. — К.: Укрінком Інтер, 2008. — 1040 с.
3. Скрипчук Н. В. Формування професійної майстерності вчителя іноземної мови в системі післядипломної освіти України і Франції / Н. В. Скрипчук [Електронний ресурс] : сайт журналу Народна освіта. — Режим доступу : <http://www.narodnaosvita.kiev.ua/vurytsku/1/statti/5skrupchuk/5skrupchuk.htm>. — назва з екрана.
4. III з'їзд освітян України і національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012 — 2021 роки // Вісник ТІМО. — 2011. — № 10. — С. 2–3.
5. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.) / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. — К.: Генеза, 2005. — 592 с.
6. Шейко В. М. Наукові школи культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілів: ознаки ідентифікації / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнаренко // Вісник ХДАК. — 2011. — Вип. 34. — С. 4 — 18.

УДК [378.096:791](477.54-25) ХДАК

З. І. АЛФЬОРОВА  
Z. I. ALFIOROVA

### КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ФАКУЛЬТЕТУ КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ХДАК

### CONCEPTUAL PRINCIPLES OF THE DEVELOPMENT OF THE FACULTY OF CINEMA AND TELEVISION ARTS OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE

*Аналізуються концептуальні засади розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури.*

*Ключові слова: факультет кіно-, телемистецтва, екранна мистецька освіта, Харківська державна академія культури, Україна.*

*Анализируются концептуальные основы развития факультета кино-, телеискусства Харьковской государственной академии культуры.*

*Ключевые слова: факультет кино-, телеискусства, экранное художественное образование, Харьковская государственная академия культуры, Украина.*

*The conceptual principles of the development of the Faculty of Cinema and Television Arts of the Kharkiv State Academy of Culture are analyzed.*

*Key words: the Faculty of Cinema and Television Arts, art education, the Kharkiv State Academy of Culture.*

Мистецтво й мова творчо формують дійсність, об'єктивуючи її. У художньому творі виражається як особистість творця (навіть колективного), так і ознаки часу, в якому цей творець існує.

Ось чому двома головними аспектами майбутнього екранного мистецтва вбачаються:

- Екранний твір і його мова;
- Комунікаційне середовище, в якому розпочинає своє існування екранний твір після створення.

Актуальність дослідження концептуальних засад розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури зумовлена наявністю певних протиріч:

– прагнення сучасного українського глядача бачити художньо якісний екранний твір у звичному для нього (глядача) комунікативному середовищі та кризовий стан вітчизняних екранних галузей;

– динамічні трансформації як морфології екранних мистецтв на сучасному етапі, так і екранної мови та певна ортодоксальність «класичної» кіноосвітньої традиції щодо цього;

– відсутність у більшості ВНЗ, які мають спеціальність «Кіно-, телемистецтво», повної «вертикальної» номенклатури освітньо-кваліфікаційних рівнів: від освітньо-кваліфікаційного рівня «молодшого спеціаліста» (5.02020301) до освітньо-кваліфікаційного рівня «магістра» кіно-, телемистецтва (8.02020301) — та «горизонтальна» номенклатура спеціалізацій, які б зважали на всі елементи сучасного екранного твору;

– трансформація сучасного комунікаційного середовища та відсутність системних досліджень щодо місця екранних творів у ньому;

– орієнтація української системи освіти на європейські засади існування та підготовка кадрів для кіно і телебачення за алгоритмами радянської системи фахової освіти;

– зміни в сучасних ринках праці мистецьких кадрів та відсутність державної програми, яка зважає на ці зміни.

Мета статті — виявити й проаналізувати концептуальні засади розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури на 2014-2019 рр.

Завдання дослідження:

- проаналізувати соціокультурні чинники, які вплинули на формування концептуальних засад розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури на 2014-2019 рр.;
- розглянути трансформаційні тенденції як морфології екранних мистецтв на сучасному етапі, так і екранної мови;
- виявити зміни в сучасному комунікаційному середовищі;
- проаналізувати «проблемні зони» сучасної вищої екранної освіти в Україні;
- сформулювати концептуальні засади розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури на 2014-2019 рр.

Об'єктом дослідження є факультет кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури.

Предмет дослідження — концептуальні засади розвитку факультету кіно-телемистецтва Харківської державної академії культури на 2014-2019 рр.

Система вищої екранної освіти в Україні орієнтується, безумовно, на стан екранних галузей у країні. Щодо вітчизняної кіногалузі, то ринковим індикатором цього стану можуть бути показники касових зборів за рік у кінорепертуарній мережі України. Як приклад, можна навести офіційну статистику таких касових зборів найбільшої на сьогодні кінорепертуарної мережі в Україні «Мультиплекс Холдінг». Так, у 2007 р. найбільші касові збори в цій кіномережі мала картина, зроблена в Росії — «Іронія долі. Продовження» (\$ 4093580 у 2007 р.), у 2008 р. — російський фільм «Адмірал» (\$ 4057160 у 2008 р.). Російський «Тарас Бульба» посів у прокаті третє місце за касовими зборами 2009 р. (\$ 1834005 у 2009 р.). У 2010 р. жоден пострадянський фільм не зробив касу, а у 2011 р. третьою за касовими зборами була російська кінокартина «Ялинки» (\$ 1970970 у 2011 р.) Ці факти свідчать про те, що бажання американських блокбастерів українською кінопублікою є певним міфом. Українські глядачі купують квитки до кінотеатрів, щоб подивитися знайоме за культурними кодами кіно.

На жаль, українській публіці кінорепертуарний сектор екранної галузі досі не пропонує масового якісного українського кіно — ані виробленого на державні кошти, ані виробленого на кошти приватного капіталу. Це свідчить про те, що українська кіногалузь перебуває в занепаді, і не конкурує з російським (та й іншим) кіновиробництвом. За останні роки дискусії щодо цього активізувалися. Так, нещодавно, 9 квітня 2013 р., відбулася чергова пресконференція на тему «Стратегія розвитку вітчизняного кінематографа. Відновлення і популяризація національної кінокласики,

міжнародне співробітництво», яку організувало Держагентство України з питань кіно. Серед поважних учасників: голова Державного агентства з питань кіно К. Копилова, начальник Управління державного регулювання та реалізації кінопроектів Держкіно України С. Притула, заступник гендиректора Національного центру О. Довженка, член Експертної комісії з питань кінематографії І. Козленко. Певні кроки керівництва країни по активізації держсектора кіно- та телегалузі, на жаль, поки не змінюють загальної кризової ситуації в цьому секторі виробництва.

Не менш кризовий стан виявляє й українська телегалузь: стрімко скорочується держсектор українського телебачення, а кількість телеканалів не поліпшує загальної якості вітчизняного телеконтенту. Перехід «на цифру» 32 українських телеканалів виявив ще одну рису сучасного «телеландшафту»: гігантську потребу у величезних масивах якісного телеконтенту, яку вітчизняна телегалузь неспроможна задовольнити.

Таким чином, констатуючи доволі складні для екранних галузей України часи, можна визначити зміни в сучасному українському комунікаційному середовищі та розглянути трансформаційні тенденції як морфології екранних мистецтв на сучасному етапі, так і екранної мови.

На наш погляд, окрім суто економічних, правових та організаційних причин, можна назвати кілька соціокультурних причин такого кризового стану екранних галузей в Україні.

По-перше, нині Україна перебуває на перетині індустріальних і постіндустріальних процесів виробництва (де кіногалузь є індустріальним виробництвом «символічного товару», а телегалузь — постіндустріальним) екранного продукту, але на індустріальному етапі розвитку комунікаційного середовища й індустріальному ринку споживання такого товару. Ця невідповідність зумовлена вкрай недостатньою інформатизацією України (незважаючи на 32 цифрові вітчизняні телеканали). Для порівняння: у розвинених країнах Європи та США практично весь сектор виробництва й прокату «символічного» екранного продукту є постіндустріальним, цифровим.

По-друге, кількість екранних продуктів українського виробництва невелика, а якість — доволі низька. І кількість, і якість не витримують умов навіть слабого вітчизняного ринку.

По-третє, причиною невеликої кількості якісного українського екранного продукту є невисока ефективність фахівців галузі та їх недостатній рівень кваліфікації.

По-четверте, низька ефективність фахівців галузі та їх недостатній рівень кваліфікації, що спричинені системним кризовим станом вищої екранної освіти в Україні.

По-п'яте, системний кризовий стан вищої екранної освіти в Україні зумовлений багатьма причинами, домінуючими серед яких, на нашу думку, є відсутність державного стандарту щодо пропедевтичного рівня професійної підготовки фахівця спеціальності «Кіно-, телемистецтво» та цілісної державної концепції підготовки такого фахівця.

По-шосте, важливою соціокультурною причиною кризового стану екранних галузей, є те, що практики кіно і телевиробництва не зважають на сучасні досягнення науки у сфері медіа та соціальних комунікацій. Глобальні тенденції, які характеризують соціокультурні й медіапроцеси у світі, свідчать на користь подальшої гуманітаризації життя суспільства та його медіатизації. Про це говорить і переміщення кіно- та телеконтенту в Інтернет-простір і поява в сучасному екранному творі нових елементів (нового типу монтажу й інших елементів екранної виразності). Прикладом може слугувати діяльність телекомунікаційної компанії «Воля», яка з квітня 2013 р. «запустила» нову послугу для українського споживача: «інтерактивне телебачення» у форматі Smart HD. Цей сервіс є доступним на базі будь-якого Інтернет-провайдера.

Відтак, потреба у фахівцях, які опанували медіатехнології зростатиме.

Нині факультет кіно-, телемистецтва ХДАК сьогодні — наймолодший в академії, на ньому навчаються близько 300 студентів денної та заочної форм навчання. До складу факультету входять 3 кафедри: випускова кафедра телебачення, кафедра телерепортерської майстерності, кафедра мистецтвознавства, літературознавства і мовознавства, на яких працюють досвідчені професіонали (кілька докторів мистецтвознавства, більш, аніж 15 кандидатів наук та доцентів). Усі кафедри очолюють відомі як в Україні, так і за її межами фахівці.

Принципами, за якими сформувалася концепція підготовки кадрів для сучасної медіасфери й екранних галузей у ХДАК, є:

- світоглядна культурологічна спрямованість мистецької освіти;
- національна орієнтованість та цілісність мистецької освіти;
- науковість;
- міжгалузева інтегрованість у мистецькій освіті;
- варіативності та гнучності педагогічних технологій у мистецькій освіті.

Основним є європейський вектор розвитку підготовки кадрів для екранних галузей.

У концепцію діяльності академії з підготовки фахівців медіасфери закладена ідея поступового формування цілісного науково-навчального комплексу із спеціальностей відповідного

спрямування: «Кіно-, телемистецтва», «Медіа комунікацій», «Соціальних комунікацій» і в подальшому «Інтернет-журналістики».

Наявність такого широкого «спектра» спеціальностей, які пов'язані як із суто екранними, так і більш широкими «медіа-технологіями» в академії, нададуть змоги задовольнити потребу Сходу України у фахівцях, здатних працювати в умовах стрімкої зміни комунікаційного середовища сучасної культури та морфології майбутніх екранних творів. Перетворення ХДАК на головний науково-навчальний центр галузевого профілю України зумовлює корегування й концептуальних засад розвитку факультету кі-

но-, телемистецтва Харківської державної академії культури на 2014-2019 рр., а саме:

- формування філіалів факультету, які б мали змогу здійснювати підготовку фахівця освітньо-кваліфікаційного рівня «молодшого спеціаліста» зі спеціальності «Кіно-, телемистецтво» (5.02020301), закріплення пропедевтичного рівня професійної підготовки фахівця спеціальності «Кіно-, телемистецтво» в межах цілісної концепції;

- удосконалення підготовки фахівців від освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавра (6.02020301) до освітньо-кваліфікаційного рівня «магістра» кіно-, телемистецтва (8.02020301);

- доповнення переліку спеціалізацій, які б завершили повний цикл підготовки «класичного» екранного твору (продюсерів, сценаристів, звукорежисерів) та варіативності спеціалізацій, які б передбачали виробництво посткласичного екранного твору (наприклад, спеціалізації «Режисер мультимедіа»); на цьому рівні — формування «школи» ХДАК, «школи» культурологічної та мистецької освіти;

- формування на рівні магістерської програми (8.02020301) «відкритої» когнітивної платформи науково-практичних досліджень сучасних екранних галузей і медіапростору в тісному співробітництві з аналогічними магістерськими програмами ХДАК зі спеціальностей «Медіа комунікацій», «Соціальних комунікацій»;

- відкриття аспірантури зі спеціальності «Кіно-, телемистецтво», яка б забезпечила існування факультету в межах концепції науково-навчального комплексу.

Перспективним, за умов реалізації вищезазначених концептуальних засад, є, на нашу думку, ліцензування на факультеті також спеціальності «Інтернет-журналістика», до якої долучиться існуюча на факультеті телерепортерська спеціалізація.

Підсумовуючи, можна зазначити: розуміння того, що практичні дії та теоретичне пізнання здатні подолати кризові явища в базових для факультету галузях, є, на нашу думку, певною основою для успіху. Екранне мистецтво, яке нині переживає стрімке



перетворення, є важливим елементом сучасної комунікації, суть якої в тому, що вона вимагає від кожної людини глибокого розуміння основ людського буття і віднаходження себе як особистості.

Для концептуальних засад розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури на подальші п'ять років принципово важливим є те, що фахівці із цієї спеціальності готуються не тільки до виконання певного обсягу професійних функцій, а й до творчого пошуку нестандартних моделей організації медійного середовища та інноваційних медіа-технологій, що відповідають актуальним потребам суспільства.

Перспективи полягають у подальшому дослідженні всіх аспектів процесу ефективної підготовки кадрів для кіно- та телегалузі.

УДК [378.096:78](477.54-25)ХДАК

Т. В. БОЛЬШАКОВА  
T. V. BOLSHAKOVA

### **ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК: ТРАДИЦІЇ, ЗДОБУТКИ, ПЕРСПЕКТИВИ**

#### **THE FACULTY OF MUSIC ART OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE: TRADITIONS, ACHIEVEMENTS, PROSPECTS**

*Розглянуто традиції, досягнення та перспективи розвитку факультету музичного мистецтва. Визначено пріоритетні напрями його розвитку як центру вищої музичної освіти та музичної культури.*

**Ключові слова:** факультет музичного мистецтва, музична освіта, музична культура.

*Рассмотрены традиции, достижения и перспективы развития факультета музыкального искусства. Определены приоритетные направления его развития как центра высшего музыкального образования и музыкальной культуры.*

**Ключевые слова:** факультет музыкального искусства, музыкальное образование, музыкальная культура.

*Traditions, achievements and prospects of development of musical art faculty, are described. Priority directions of its development as a center of higher musical education and musical culture are certain.*

**Key words:** musical art faculty, musical education, musical culture.

Інтенсивне повернення до традиційних соціокультурних, художньо-творчих і духовних цінностей, поширення тенденцій культурного відродження створюють умови для активного розвитку національного музичного мистецтва. Осягнення науково-творчого й методико-педагогічного досвіду, впровадження актуальних мистецьких технологій у композиторській та виконавській

практиці, участь українських митців у міжнародному конкурсно-фестивальному русі сприяють долученню української музики до світового художньо-інформаційного простору. Такі нові умови буття української музики вможливають її образно-змістовий контекст, осучаснити художньо-виражальну палітру та висувують посилені вимоги до компетентності й соціальної відповідальності професійних музикантів-виконавців та музикантів-викладачів і популяризаторів музичного мистецтва.

Відповідно до цих процесів особливого значення набуває освітня діяльність факультетів музичного мистецтва ВНЗ, які є центрами фахової мистецької освіти. Нині одним із провідних національних та регіональних центрів музичного мистецтва й освіти, що поєднує науково-творчий, науково-методичний, музикознавчий аспекти, є факультет музичного мистецтва Харківської державної академії культури. У контексті сучасної мистецької й освітньої ситуації факультет музичного мистецтва репрезентує модель фундаментальної музичної освіти, яка синтезує в собі два контексти. Перший — повага до своєї історії та традицій, другий — прагнення втілити сучасні тенденції в розвитку науки, культури і мистецтва, суттєве переосмислення ролі музики в духовно-етичному зростанні нації й окремої особистості, оновлення концепції мистецької освіти, втілення нових вимог щодо підготовки фахівців у сфері музичного мистецтва.

Історія розвитку та досягнення факультету музичного мистецтва ХДАК

Становлення факультету музичного мистецтва як невід'ємної структурної частини Харківської державної академії культури описано в багатьох працях. Однією з них є монографія, що вийшла друком до ювілею Академії<sup>1</sup>. На нашу думку, слід зупинитися лише на основних моментах історії факультету, яка розпочалася у 1956 р., коли в тоді ще Харківському державному інституті культури було розпочато підготовку керівників художніх колективів для різних сфер мистецтва — музичного (хорові й оркестрові колективи), театрального та хореографічного. З 1959 р. факультет (на той час культурно-освітньої роботи) розпочав підготовку клубних працівників вищої кваліфікації за такими мистецькими спеціальностями: режисер самодіяльного театрального колективу, керівник самодіяльного хору, керівник оркестру народних інструментів. З того часу на факультеті не тільки постійно розширювався перелік спеціальностей, спеціалізацій і форм навчання фахівців, але й упроваджувалися сучасні гуманістичні

---

<sup>1</sup> Харківська державна академія культури: до 80-річчя з дня заснування : монографія / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнаренко та ін. — Х. : ХДАК, 2009. — 196 с.

цінності, психолого-педагогічні, культурологічні та мистецькі тенденції, наукові досягнення.

У 1997 р. важливим етапом у розвитку факультету культурно-освітньої роботи, зумовленим відкриттям нових спеціальностей, став його поділ на два факультети: народного музичного мистецтва та режисерсько-хореографічного. На факультеті народного музичного мистецтва було розпочато підготовку фахівців за трьома спеціальностями: «Народна художня творчість», «Музичне мистецтво», «Музична педагогіка та виховання».

З 2000 р. у зв'язку зі скасуванням спеціальності «Народна художня творчість» факультет закономірно дістав назву факультету музичного мистецтва, зосередивши увагу на підготовці фахівців за двома означеними спеціальностями.

З 2007 р. єдиною спеціальністю, за якою здійснюється підготовка фахівців, є «Музичне мистецтво» — спеціальність, що охоплює майже всі сфери професійної музично-виконавської й освітньої діяльності завдяки шістьом спеціалізаціям: «Хорове диригування», «Народний спів», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Музичне мистецтво естради», «Естрадний спів». Фахове навчання за цими спеціалізаціями здійснюють викладачі відповідних кафедр: хорознавства та хорового диригування, українського народного співу та музичного фольклору, народних інструментів, інструментів духового та естрадного оркестрів, естрадного співу, теорії музики та фортепіано.

У змісті й організації навчального процесу на факультеті музичного мистецтва втілено концепцію багатоступеневої освіти (підготовка студентів здійснюється за трьома освітньо-кваліфікаційними рівнями: бакалавр, спеціаліст, магістр), до навчальних планів долучаються нові курси, які спрямовують майбутніх фахівців на вивчення сучасних досягнень у сфері музичного виконавства, мистецтвознавства, культурології.

Науковий ценз факультету становить 68% — серед п'ятдесяти трьох штатних викладачів факультету працюють чотири доктори мистецтвознавства, дев'ять професорів, шістнадцять кандидатів наук, двадцять доцентів. П'ять викладачів мають почесне звання заслуженого діяча мистецтв України, шість — заслуженого артиста України, один — народного артиста України.

Провідним напрямом роботи факультету музичного мистецтва є творчо-виконавська мистецька діяльність. Творчі колективи й окремі виконавці — студенти ХДАК — репрезентують свою творчість на міських та всеукраїнських мистецьких заходах, стають переможцями й лауреатами всеукраїнських і міжнародних конкурсів для музикантів-виконавців.

Серед творчих колективів, які нині гідно презентують досягнення Академії в підготовці фахівців музичного мистецтва, такі:

академічний хор, український народний хор, оркестр народних інструментів, естрадно-симфонічний оркестр, духовий оркестр, естрадний і камерний оркестри, неодноразові лауреати та дипломанти міжнародних і всеукраїнських конкурсів та фестивалів джазовий ансамбль «Магніфіка», ансамбль народної музики «Стожари», інструментальний ансамбль «Цим-Бан-До і Ко», фольклорний гурт «Фарби», ансамбль скрипалів «Vivat Akademia», студентський театр естрадної пісні «СТЕП».

Творчий авторитет професорсько-викладацького складу факультету музичного мистецтва дозволив Академії за підтримки Міністерства культури туризму України з 2004 р. започаткувати традицію проведення всеукраїнського конкурсу молодих виконавців «Слобожанський вернісаж».

Розвиток наукової творчості на факультеті музичного мистецтва вможливив ініціювати проведення міжнародних наукових конференцій з проблем музикознавства.

Потужний освітній, творчий і науковий потенціал факультету музичного мистецтва репрезентують його випускники. Серед багатьох колишніх студентів є народні й заслужені артисти України, заслужені артисти Росії, орденоносці, заслужені діячі мистецтв та працівники культури, лауреати міжнародних, всесоюзних і всеукраїнських конкурсів та фестивалів. Численні випускники факультету музичного мистецтва обіймали або обіймають нині керівні посади в системі культури, мистецтва й освіти.

Перспективи подальшого розвитку факультету музичного мистецтва ХДАК

Хоча професійна музична освіта через деякі об'єктивні обставини є однією з найконсервативніших, проте повинна обережно, але активно прагнути до освітнього та творчого розвитку, реалізації перспективних завдань і напрямів мистецької освіти.

Відповідно до новітніх соціокультурних і мистецьких перетворень, перспективи подальшого розвитку факультету музичного мистецтва як центру музичної освіти та культури пов'язані з вирішенням деяких важливих завдань.

1. Розвиток професійної компетентності майбутнього фахівця з використанням сучасних методів і прийомів музичного навчання та виховання.

Методологічною основою розробки навчальних програм підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва є уявлення багатьох учених про те, що компетентність, на відміну від узагальнених, універсальних знань, має дієвий, практично орієнтований характер, тобто компетентність є сукупністю або навіть системою знань, що виявляються в успішних діях. Здобуття таких знань, які стануть основою для формування вміння, потребує від тих, хто навчається, активної пізнавальної діяльності. Отже, одним

з пріоритетних завдань навчального процесу на факультеті музичного мистецтва є формування та розвиток у студентів системно організованих, інтелектуальних, комунікативних, мотиваційних, вольових, рефлексивних, моральних та інших якостей, що дозволять організувати власну діяльність у професійному, соціальному, культурному й інших контекстах.

Високий рівень розвитку професійної компетентності сучасного фахівця в галузі музичного мистецтва виявляється в успішному виконанні різних видів діяльності для вирішення теоретичних та практичних завдань, пов'язаних із виконавською, музично-педагогічною, науковою, суспільною активністю тощо. Таким чином, професійна компетентність як остаточна мета навчального процесу на факультеті музичного мистецтва ХДАК розглядається як інтегративна цілісність знань, умінь, навичок та особистісних якостей, в якій можна виділити такі складові:

– загальногромадянська: світоглядні й ідейні позиції та переконання, що забезпечують конструктивну соціально-моральну спрямованість особистості, соціальні потреби вищого рівня, моральні та ціннісні орієнтації, відчуття суспільного обов'язку й громадської відповідальності, необхідність конструктивної соціальної активності;

– особистісна та соціальна складові як соціально-психологічна основа розвитку професійної компетентності: знання та навички, спрямовані на збереження власного психічного й фізичного здоров'я; уміння розуміти та набувати загальнолюдських цінностей культури, науки, мистецтва, виробництва, релігії, людських взаємовідносин, життя взагалі; світоглядні компетенції, ґрунтовані на структурованих та критично осмислених знаннях, переконаннях, віруваннях; компетенції самореалізації, що виявляються в прагненні та здатності до самореалізації, саморегуляції, самовдосконалення; комунікативні компетенції пов'язані зі здатностями використовувати технології комунікації різними мовами із застосуванням сучасних засобів зв'язку між людьми, зважаючи на технологічні й моральні норми спілкування, тощо;

– виконавська: знання та навички щодо формування актуального репертуару; здатність до виконання музичних творів різної складності; застосування навичок музичної інтерпретації та слухових уявлень; здатність до прояву власної індивідуальності в процесі інтонаційно-змістовної реалізації музичного тексту тощо;

– педагогічна: здатність планувати й організувати навчально-виховний процес, розробляти та проводити різні види теоретичних і практичних занять; уміння діагностувати та зважати в професійній діяльності на рівень фахової підготовки й індивідуальні особливості власних учнів; навички підготовки учнів

до сольних виступів; уміння оцінювати контроль результатів навчання тощо;

– дослідницька: здатність знаходити й формулювати проблемні ситуації; розробка та реалізація плану наукового дослідження з використанням різних методів збирання й обробки інформації; оприлюднення отриманих наукових результатів тощо;

– організаційна: здатність планувати й організовувати колективну діяльність (оркестрів, ансамблів, творчих об'єднань тощо).

2. Сприяння професійно-особистісному вдосконаленню студента як виконавця, музичного педагога та цілісної особистості.

Сутність цього завдання — забезпечення становлення майбутнього фахівця музичного мистецтва як особистості, здатної до самокерування, самореалізації та активного професійного й особистісного зростання.

Такий фахівець повинен мати такі особистісні риси: прагнення до здобуття вищого рівня знань з обраної професійної галузі, зокрема ознайомлення з новими теоріями, інтерпретаціями, методами, техніками, інструментарієм, технологіями; прагнення до розвитку вміння критично оцінювати й інтерпретувати новітні явища в музичній теорії та практиці й людському бутті взагалі; розвиток здатності інтерпретувати результати діяльності на вищому рівні; прагнення зробити свій оригінальний внесок у розвиток обраної професії (через виконання відповідних проєктів, що потребують міждисциплінарного підходу та певних змін у державній політиці в галузі культури й мистецтва).

Завдання розвитку самореалізаційної орієнтації майбутнього фахівця передбачає формування в студентів цілісного морально-ціннісного ставлення до життя, прагнення через цінності музичної культури й власної музично-виконавської та музично-педагогічної діяльності знайти сенс свого існування й досягнути ціннісний зміст загальнолюдської культури.

У цьому аспекті потребують розвитку три групи ціннісних, смисложиттєвих орієнтацій майбутнього фахівця музичного мистецтва: ціннісно-смислове ставлення до музичного мистецтва та цінностей музики як уособлення загальнолюдських цінностей прекрасного; ціннісно-смислове ставлення до обраної професії, що формує привабливий образ майбутньої музично-виконавської та музично-педагогічної діяльності (усвідомлення соціального призначення, ролі та цінності професійної музичної діяльності для буття суспільства в різних його сферах); ціннісно-смислове ставлення до себе як музиканта або музичного педагога (високий рівень самоприйняття та самоповаги, переконання у власній професійній значущості та затребуваності, віра у власний талант і професійні досягнення).

3. Розвиток особистісної спрямованості та технологічної готовності майбутнього фахівця до виховання музичної культури масового споживача музичного мистецтва.

Актуальність цього завдання полягає в тому, що, хоча, згідно з результатами соціологічних досліджень, музика посідає провідне місце у сфері інтересів сучасної людини (зокрема молодого покоління), більшість масового споживача музичного мистецтва надає перевагу «музичній продукції» сумнівної культурної, естетичної та духовної цінності. Найпопулярніші серед молоді сучасні різновиди популярної музики належать до суто розважальних напрямів, які виконують фонову (в супроводі такої музики можна виконувати різні справи — пересуватися в просторі, виконувати побутові дії, навіть навчатися) або комунікативну (сумісне прослуховування музики чи відвідування музичних виступів як привід або матеріал для спілкування) функції. При цьому музика, що має певне смислове навантаження та сприяє духовному й естетичному розвитку, залишається поза увагою та прихильністю значної частини суспільства.

Оскільки першою причиною такого стану є нездатність або невідготовленість масового споживача до сприйняття «серйозної» музики, тому актуальним завданням стає розвиток музичної культури, насамперед, молодого покоління в процесі масового музичного виховання.

Необхідність поліпшення становища масової музичної культури потребує від фахівців музичного мистецтва здатності доповнювати традиційні методи музичної педагогіки новими музичними підходами, побудованими на психолого-педагогічних технологіях, сутністю яких є врахування специфіки психічних процесів людини (волі, уваги, сприйняття, мислення, уяви, пам'яті, мотивації, емоцій) та їх послідовного й цілеспрямованого залучення до діяльності зі сприйняття музичних творів. Суттєве значення для формування масової музичної культури має й розвиток здатності майбутніх фахівців музичного мистецтва поєднувати різні форми репрезентації музичного матеріалу (наприклад, прослуховування музичного твору в супроводі наочно-ілюстративних матеріалів, комп'ютерної графіки тощо).

Сучасні соціально-економічні умови, політичні, екологічні й інші умови існування людства зумовлюють стан суттєвого напруження та неспокою у більшості громадян, особливо затребуваними у суспільстві мають різні методи і технології забезпечення внутрішньої рівноваги та спокою. Найефективнішим і найпотужнішим засобом впливу на психічний та фізичний стан людини є музика, яка має не тільки культурно-естетичну й духовну цінність. Вона образно моделює явища дійсності, процеси людської психіки та надає можливості передавати зміну настроїв,

переживань, динаміку психофізіологічних станів, почуттів, що існують у реальному житті. Музика формує ставлення людини до довкілля, самої себе, оцінку дійсності, погляди, смаки, ідеали, систему ціннісних орієнтацій, відтак, виконує багато функцій: естетичну, розважальну, пізнавальну, комунікативну, комунікаційну, оздоровчу, виховну, тобто перетворюється на функціональну відповідно до цілей її використання.

Визнання суттєвого впливу музики та благополуччя людського існування визначає перспективне завдання розвитку навчального процесу на факультеті музичного мистецтва, пов'язане з можливим відкриттям відповідної спеціалізації. Концепція освіти студентів за цією спеціалізацією передбачає не тільки їх підготовку як професійних музикантів-виконавців та музичних педагогів у межах напряму «музичне мистецтво», але й навчання методів надання допомоги іншим людям з використанням музики як засобу цілеспрямованого розвитку та підвищення психічного благополуччя людини.

З метою вирішення означених завдань пріоритетними напрямками подальшої діяльності факультету музичного мистецтва є: орієнтованість на європейській рівень гуманітарної освіти; зростання педагогічного, творчого музично-виконавського та наукового потенціалу кафедр; тісний взаємозв'язок і збагачення їх науково-дослідницької, творчо-виконавської, науково-педагогічної та просвітницької діяльності.

У сфері наукової діяльності серед провідних завдань розвитку слід зазначити: спрямованість на досягнення сучасного рівня наукових знань; долучення до регіональних, державних і міжнародних науково-дослідницьких структур та програм; ствердження й розвиток існуючих і створення перспективних наукових шкіл та напрямів. Суттєвим напрямом діяльності є забезпечення спадкоємності наукового досвіду через активізацію наукової роботи студентів і молодих учених, а також створення умов для розширення наукових контактів, публікацій результатів наукових досліджень, поглиблення методології наукових досліджень у галузі мистецтвознавства.

У навчально-методичній сфері актуальним пріоритетним завданням є забезпечення відповідності змісту та форм навчання до сучасних мінливих соціокультурних умов, упровадження в навчальний процес нових педагогічних, наукових та художньо-творчих ідей і концепцій. Отже, актуальне і перспективне завдання — відкриття нових прогресивних спеціалізацій, оновлення наявних та розробка експериментальних навчальних дисциплін (музична культурологія, музична соціологія, історія оркестрових стилів, оперна драматургія, сучасні композиційні технології, основи комп'ютерної музики), зокрема авторських курсів.



Суттєво важливим напрямом подальшого розвитку художньо-освітнянської сфери факультету музичного мистецтва є поступове впровадження інноваційно-креативних та інформаційних технологій, зокрема комп'ютерної обробки й синтезування звука та сучасних мистецьких практик.

У контексті інтеграційних процесів у світову художньо-інформаційну й музично-освітнянську систему перспективним напрямом розвитку факультету стає обмін творчо-виконавським і науково-педагогічним досвідом, проведення майстер-класів за участю видатних діячів культури й мистецтва, а також розробка сумісних міжнародних проєктів та програм, міжрегіональних курсів і мистецько-педагогічних технологій.

УДК 378.147:792.029

С. І. ГОРДЕЄВ  
S. I. HORDEEV

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ  
РЕЖИСУРИ Й АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ВИЩИХ  
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО  
ПРОФІЛЮ**

**CURRENT ISSUES OF METHODS OF TEACHING DIRECTING  
AND ACTING AT HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF  
CULTURE AND ARTS**

*Розглядається методика виховання режисерів у мистецьких ВНЗ з курсу «Режисура та акторська майстерність».*

**Ключові слова:** режисура, акторське мистецтво, методика викладання, педагогічна майстерність.

*Рассматривается методика воспитания режиссеров в творческих вузах по курсу «Режиссура и актерское мастерство».*

**Ключевые слова:** режиссура, актерское искусство, методика преподавания, педагогическое мастерство.

*The paper describes methods of educating theater directors at universities of arts and culture in the framework of the Directing and Acting programme.*

**Key words:** directing, acting, teaching methods, pedagogical skill.

Одним із важливих чинників формування та загальнокультурного розвитку творчої особистості у вищих навчальних закладах культури і мистецтв є театральне мистецтво. Пошуки сучасної особистісно орієнтованої системи мистецької освіти майбутніх режисерів театру спрямовані на виявлення найефективніших форм і методів модернізації навчально-виховного процесу. Тому актуальним є дослідження вітчизняних та зарубіжних

історико-педагогічних надбань у викладанні режисури й акторської майстерності в сучасній практиці ВНЗ.

Одним з основних факторів, що визначають успішність вивчення мистецтва режисури і майстерності актора, є методика викладання.

Коли йдеться про методику викладання режисури і майстерності актора, то викладачі цього навчального предмета радше мають на увазі уточнення таких питань: правильна й доцільна побудова заняття, навчальна цілеспрямованість у процесі складання теоретичних і практичних занять, послідовність виконання окремих вправ на практичних та індивідуальних заняттях, правила виконання окремих акторських і режисерських вправ, найкорисніші засоби їх опанування та ін.

З'ясування всіх цих питань, безумовно, має велике значення для методики викладання режисури і майстерності актора, але не можна все зводити до «методики прийомів», практичної рецептури, переліку раціональних засобів викладання, що випробувані на практиці й підтверджені творчим досвідом.

Основним джерелом педагогічної майстерності та методичного досвіду є саме життя і практика навчання у ВНЗ. Щоденні заняття сприяють виробленню викладачем прийомів, доцільних для його школи та складу студентів.

Таким чином створюється індивідуальна методика кожного викладача. Важливі аспекти такої індивідуальної методики полягають у тому, що вона пристосована до конкретних умов і ґрунтується на набутому досвіді.

Але індивідуальна методика має і певні недоліки. Досвідчений педагог-практик, у якого навчаються методичної майстерності його колеги, не завжди обізнаний у теорії, не в змозі обґрунтувати її принципові настанови, довести їх доцільність і тому завжди ризикує тим, що в його роботі можуть виникнути непередбачені проблеми. Головний недолік індивідуальної методики полягає в тому, що вона виробляється достатньо повільно, через нескінченні пошуки. Молодий викладач-початківець часто помиляється, поки не знайде правильних методів у своїй праці.

Тому методика викладання, як особлива теоретична дисципліна, посідає в навчальних планах Харківської державної академії культури особливе місце. Якої ж теоретичної підготовки має надати методика викладання режисури й майстерності актора? Як вона може допомогти в практичній діяльності? У чому полягають основні завдання методики як наукової дисципліни?

Усі методики, будь-якої навчальної дисципліни подібні в тому, що вони в граничній послідовності розглядають принципи, матеріали і методи роботи викладача.

Методика має визначити принципи й завдання викладання акторського та режисерського мистецтва, базуючись на вимогах театральної школи та специфіці драматичного театру. Вона повинна допомогти викладачеві усвідомити матеріал програми. Для цього необхідно розширити історичний і теоретичний світогляд викладача, продемонструвати йому інші можливості побудови програмного матеріалу, що мають місце в різних періодах становлення й розвитку української та зарубіжної театральних шкіл.

Правильне обґрунтування методів і прийомів роботи викладача — це основне завдання та головний зміст методики.

Методика допомагає викладачеві повніше розкрити можливості творчої думки. Але індивідуалізуючи заняття, з'ясовуючи прийоми, які є найефективнішими в конкретному випадку, викладачеві слід оцінити кожен прийом щодо відповідності загальним завданням театральної школи.

Методика викладання режисури й акторської майстерності має свій особливий матеріал наукового вивчення, що виокремлює її з-посеред суміжних дисциплін.

Слід відрізнити методику викладання режисури і майстерності актора від теорії режисури й акторського мистецтва, що вивчає їх елементи і ті закономірності, які стосуються специфіки цих видів мистецтва. Об'єктом вивчення методики є не мистецтво режисури та майстерності актора, а педагогічний процес, тобто взаємовідносини викладача і студентів під час занять з режисури та майстерності актора, й ті закономірності, які потрібно виявити в навчально-виховній роботі на матеріалі акторського та режисерського мистецтва.

Методика є педагогічною дисципліною і базується на загальних положеннях педагогіки. Але отожднювати методику з педагогікою не слід.

До питань, які охоплює методика акторського і режисерського мистецтва, належать лише ті, що безпосередньо стосуються їх викладання, але в цій галузі вона має детально розглядати аспекти навчально-виховного процесу.

Методика режисури і майстерності актора повинна окремо вивчати педагогічний процес занять з режисерського й акторського мистецтва на першому, другому і старших курсах творчих ВНЗ; визначати на всіх курсах послідовні етапи вивчення режисерського мистецтва; прийоми навчально-виховної роботи і типи занять відповідно до вікових особливостей студентів, передбачаючи їх розвиток у процесі навчання та виховання; нарешті, визначати систему знань з мистецтва режисури та засоби надання цих знань студентам. У зв'язку з комплексом методичних питань досліджується й вивчається розвиток навичок і вмій студентів.

Методика викладання будь-якої навчальної дисципліни застосовує в науково-дослідницькій роботі такі прийоми.

Перший — правильно організоване спостереження дослідника в процесі своєї педагогічної практики, коли дослідник-методист сам проводить заняття: він може спрямувати навчальний процес на власний розсуд, поставити його у визначені умови для того, щоб перевірити правильність того, що він пропонує, а потім дійти обґрунтованих висновків.

Але таке заняття завжди залежить від ретельно підготовленого, науково організованого методичного експерименту. Вимоги до такого експериментально-дослідницького заняття детально висвітлені в методичній літературі.

Другий прийом — вивчення сучасного досвіду творчих ВНЗ. Воно може проводитися різними засобами. Для правильної організації та успішності такої роботи необхідно точно визначити, за чим слід спостерігати і що вивчати, якими прийомами можна забезпечити відносну точність висновків.

Третій прийом дослідження — вивчення досвіду становлення і розвитку національної та зарубіжної театральних шкіл. Критична оцінка минулого допоможе уточнити принципи сучасної методики режисерського мистецтва, надасть можливості педагогам узяти все цінне з досягнень режисерської школи на всіх етапах її розвитку і застосовувати в сучасній практиці.

Необхідність теоретичного обґрунтування методики режисерського мистецтва висуває надзвичайно високі вимоги до неї як до навчальної дисципліни. Викладач дисципліни має бути обізнаним у галузях філософії, історії й теорії драматичного театру, основ акторської майстерності, сценографії, сценічної мови, сценічного руху, танцю, психології та педагогіки — тобто специфіка режисури як предмета викладання потребує від педагога широкої ерудиції.

У зв'язку зі значенням кожної із цих наук для теоретичного обґрунтування методики режисерського й акторського мистецтва необхідно звернутися до деяких питань. Особливо суттєве значення для занять має правильне вирішення питання щодо відношення між вихованням і навчанням.

Помилково розглядати виховання та навчання як два різні педагогічні процеси, один з яких можна здійснювати незалежно від іншого. Не може бути навчання у відриві від виховних завдань ВНЗ. Тому педагогіка вбачає в навчанні не самоціль, а основний елемент виховання і потребує від викладача не просто навчання, а виховного навчання.

Одним з основних завдань виховання студентів є виховання тих моральних принципів і переконань, які дозволяють молоді правильно розуміти ставлення людей один до одного

й дотримувати тих норм поведінки, що регулюють відносини людей у суспільстві.

Виховання на заняттях з режисури і майстерності актора не тільки необхідне, але й можливе. Ось декілька прикладів з педагогічної практики.

Виховання працелюбства, як відомо, невід'ємно пов'язане з розвитком таких цінних моральних і вольових рис, як старанність, дисциплінованість, наполегливість у подоланні труднощів. Можливостей розвитку цих якостей на заняттях з режисури й майстерності актора достатньо. Необхідно виховувати свідомість і почуття відповідальності за добре виконану роботу. Якщо студент не впевнений у своїх силах і відступає перед складним завданням, необхідно підтримати його і переконати, пояснюючи, що лише наполеглива праця надає позитивних результатів.

У театральній системі режисура як навчальна дисципліна є фундаментом професійного виховання майбутнього керівника драматичного театрального колективу. З перших кроків навчання у творчих ВНЗ саме на заняттях з режисури закладається елементарна основа професійної майстерності. Із самого початку навчання здійснюється і професійна акторська підготовка студентів, без чого неможливе опанування режисерської техніки. Заняття з режисури і майстерності актора, окрім вивчення матеріалу навчальної програми, є своєрідною художньою гімнастикою, яка, систематично розвиваючи набуті навички, змушує мислення, психофізичний апарат і весь організм студентів перебувати в постійній професійній готовності, тобто у "творчій формі". Цей стан дозволяє студентам не тільки витримувати великі психічні та фізичні навантаження, а й поступово вдосконалювати режисерську майстерність. Крім того, режисерська робота забезпечує потрібну підготовку всіма засобами сценічної виразності.

Основою навчальної програми з курсу «Режисура та майстерність актора» в мистецьких ВНЗ є система К. С. Станіславського, яка стала методологією навчання — вихідним моментом для розробки методики виховання режисерів. Прийнята за основу процесу навчання, вона не викликає сумнівів у своїй доцільності й результативності, хоча має велику численні трактування і варіанти. Можна стверджувати, що кожен спеціальний навчальний заклад має своє «педагогічне обличчя», і навіть більше: кожен майстер — керівник курсу вносить неповторний відтінок і, базуючись на загальноприйнятій програмі, по-своєму здійснює виховання учнів.

Процеси загальнотеатральної ситуації початку ХХІ ст., незадоволеність професійним рівнем випускників — акторів і режисерів викликають багато дискусій. Останнім часом дедалі частіше звучать заперечення звичайного «шкільного» трактування системи

К. С. Станіславського, яка зводиться до надто академічного викладання матеріалу.

Можливо, нове покоління педагогів і, насамперед, студентів не задоволені дещо застарілою методикою. Іноді пошуки нових способів виявляються надзвичайно плідними як, наприклад, спроби розглянути систему К. С. Станіславського в огляді порівняно нових наук — психології творчості й евристики. Це стало можливим завдяки великим соціальним, психологічним і емоційним перетворенням життя. До того ж історія розвитку театральної освіти засвідчила життєздатність цієї системи. Недарма нині, коли весь світ святкує 150-річчя з дня народження великого майстра російського театру, член оргкомітету ювілейних заходів Міністерства культури Росії С. Апфельбаум зазначає: «Саме Станіславський заклав у своїй спадщині такі основи, що всі сучасні театральні течії так чи інакше з ним пов'язані, навіть якщо перебувають в опозиції до неї. Та якщо в наші дні виникає щось цікаве, то, здебільшого, йдеться про його спадщину та його традиції... Учення Станіславського є універсальним і не обмежується тільки російським психологічним театром» [1, с. 5].

Глобальність проблем нашого часу не може не відбитися на особистості студента — майбутнього діяча українського театру XXI ст. З перших днів навчання студент виявляє своє ставлення до життя, емоційний і психологічний досвід, свою індивідуальність у практичних навчальних роботах та теоретичних наукових рефератах. На студентських навчально-теоретичних конференціях виголошуються доповіді, які відображають нагальні проблеми сучасного театального процесу й театральної освіти.

Пошуки поглибленої методології, наближення її до вимог сучасності відбуваються в Харківській державній академії культури організовано і цікаво.

Не аналізуючи всієї методології викладання режисури й акторської майстерності, стисло розглянемо лише одну проблему, вирішення якої пов'язане з розробленням і уточненням педагогічних принципів та методичних прийомів виховання студентів-режисерів на першому курсі навчання, який давно вже вважається визначальним етапом режисерської й акторської освіти.

На нашу думку, слід розглядати методику виховання студентів-режисерів на першому курсі з дисципліни «Режисура та майстерність актора» так: завданням першого року навчання, згідно з навчальною програмою, є вивчення основ режисури і комплексне опанування елементів внутрішньої та зовнішньої техніки актора, реалізоване в дії на основі вчення К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка.

Теорію і практику режисури слід органічно поєднувати з практичними заняттями з майстерності актора. Центральним

завданням першого курсу є найповніше виявлення індивідуальності кожного студента в усіх аспектах: моральному, творчому та професійному, — які потрібні для того, щоб упродовж років навчання розкрити і підготувати справжнього професіонала. Неприпустимими є уніфікація студентів, стирання творчих особливостей особистості.

Водночас із розкриттям індивідуальностей відбувається об'єднання всіх студентів курсу навколо загальних ідейних основ, виробляються загальна для всіх естетична платформа, єдині моральні норми розвитку колективу.

Протягом першого року занять для кожного студента створюються максимально комфортні умови для розкриття індивідуальності, тобто виявлення діапазону акторських і режисерських талантів, щоб після закінчення курсу визначити можливість подальшого навчання студента за обраною професією.

Головна навчально-творча проблема першого року навчання — сприйняття (сприймання студентом навколишнього життя, мистецтва, літератури в широкому розумінні, сценічної події — у вузькопрофесійному сенсі). Сприйняття об'єднує всі інші елементи акторської майстерності та режисури.

Тренування сприйняття починається з першого дня навчання, а вже потім — вивчення інших аспектів. Вправи, етюди, орієнтовані на сприйняття, можуть бути різноманітними. Велике значення мають вправи з акторської імпровізації, так звана миттева, імпульсивна імпровізація, коли студент водночас є автором і виконавцем. Це імпровізація, яка виникає із жесту, сценічної пози, слова, атмосфери, темпоритму й ін. У таких імпровізаціях тренуються в комплексі всі елементи внутрішньої та зовнішньої техніки актора. Також в імпровізаціях досягається ще одна важлива мета першого етапу навчання — студент долає страх, відкривається як фізично, так і психологічно.

Етюди можуть бути різними: етюди «з мого повсякденного життя», «етюди-біографії», етюди, що надають оцінки події.

На наступному етапі студенти переходять до роботи над складнішими етюдами, відмінність яких полягає в загостренні запропонованих обставин.

Крім акторської техніки, на заняттях студенти вивчають елементи режисерської техніки: теоретично розглядається і практично тренується на елементарному рівні весь комплекс специфічних режисерських засобів вираження. Атмосфера спектаклю (в цьому разі атмосфера етюду), темп ритм спектаклю (етюду), мізансцена спектаклю (мізансцена в етюді) — усі ці виразні засоби режисера розглядаються як канали безпосереднього передавання до глядачів режисерських емоцій і думки. Такий підхід до вивчення елементів режисури дозволяє залучити студента-режисера

з перших же кроків навчання до свідомого користування ними для ідейно-емоційного впливу на глядача.

Робота студентів-режисерів уже на першому курсі передбачає етюди й розробки з опанування простору і часу сцени.

Окрім тренувальних вправ з опанування виразних можливостей режисури, студенти навчаються добирати лаконічні виразні засоби для ігрових етюдів для максимального виявлення їх ідейного й емоційно-образного змісту.

Однією з найважливіших проблем першого року режисерської школи є осягнення студентами основної аксіоми режисерського мистецтва — діалектичної єдності образу й ідей у театрі.

Наприкінці першого семестру під час заліку пропонуються вправи й етюди — індивідуальні, парні та групові, а в разі необхідності — завдання з опанування імпровізаційного самопочуття й елементів дії в найпростіших запропонованих обставинах.

Для другого семестру завданням є опанування одного з найважливіших елементів акторської майстерності — активного впливу на партнера і правильного сприйняття його контрдії, точного визначення природи конфлікту. Етюди другого семестру передбачають складніші події з гострим психологічним конфліктом. Виконавці й тут діють від себе, своїх психофізичних даних, не ставлячи завдання зі створення образу або виявлення характерності.

На екзамен наприкінці другого семестру пропонуються парні та групові етюди. Студент-режисер повинен виконати режисерську роботу-етюд за картиною, музичним або літературним твором.

У лекційному циклі протягом першого року навчання систематизуються головні поняття теорії акторської майстерності та режисури.

Таким чином, на початковому етапі навчання одним із найважливіших принципів професійної підготовки молодих людей, котрі прагнуть стати режисерами, має бути органічний зв'язок і взаємодія теорії та практики.

У подальшому, на старших курсах, студенти повинні опанувати весь складний комплекс побудови вистави, розвинути здатність образного бачення п'єси в дії, мізансценах, ритмі, тобто в усіх складових режисерської інтерпретації драматургічного матеріалу. Єдність задуму з його конкретно-художнім утіленням — фахова основа режисури.

Процес навчання цієї професії є надзвичайно складним, оскільки ґрунтується на індивідуальному підході до студента.

Режисери — це фахівці ексклюзивної підготовки. Тому Болонська система освіти, що впроваджена нині в мистецьких ВНЗ України, потребує подальшої розробки й уточнення навчально-методичної документації зі спеціальності «Театральне мистецтво»



(навчальних планів, програм, підручників, посібників тощо). Безумовно, така форма виховання — це шлях «до створення нових стандартів вищої освіти» [2]. Сподіваємося, що саме вона, в разі творчого підходу до розробки нових методів викладання, надасть змоги майбутнім фахівцям глибше пізнати професійні секрети, здобути ґрунтовні теоретичні знання і практичні навички, а педагогам — стимулювати подальший розвиток наукових та методичних ідей, унікальних відкриттів К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка, В. Є. Мейерхольда і Є. Б. Вахтангова, О. С. Курбаса, М. М. Крушельницького, А. Антуана і Г. Крєга, Б. Брєхта і П. Брука, А. Д. Попова і Г. О. Товстоногова, а також багатьох інших прогресивних режисєрів.

#### Список літератури

1. Апфельбаум С. Сегодня все интересное перекликается со Станиславским / С. Апфельбаум // Театральная жизнь. — 2012. — № 2. — С. 5.
2. Шинкарук В. Шлях до якісної вищої освіти / В. Шинкарук // Зеркало недели. — 2013. — 23 февраля.

УДК 378.147:[008+33]

О. Ю. ОЛЕНИНА  
O. Y. OLENINA

### КОНЦЕПЦІЯ ПІДГОТОВКИ МЕНЕДЖЕРІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ФОРМУВАННЯ СУСПІЛЬСТВА ЗНАНЬ

#### THE CONCEPT OF TRAINING OF MANAGERS OF SOCIAL AND CULTURAL ACTIVITY DURING THE FORMATION OF KNOWLEDGE SOCIETY

*Обґрунтовано концепцію підготовки менеджерів соціокультурної діяльності в умовах формування суспільства знань.*

**Ключові слова:** соціокультурна діяльність, менеджмент соціокультурної діяльності, культурно-інформаційна парадигма менеджменту, арт-менеджмент, менеджмент індустрії дозвілля.

*Обоснована концепция подготовки менеджеров социокультурной деятельности в условиях формирования общества знаний.*

**Ключевые слова:** социокультурная деятельность, менеджмент социокультурной деятельности, культурно-информационная парадигма менеджмента, арт-менеджмент, менеджмент индустрии досуга.

*Proved the concept of training of managers of social and cultural activity during the formation of knowledge society.*

**Key words:** social and cultural activity, management of social and cultural activity, cultural and information paradigm of management, art-management, management of leisure industry.

У сучасному соціумі, який дедалі частіше називають суспільством знань, змінюється роль культури та мистецтва, що посідає важливе місце не тільки в традиційно духовному, але й у матеріальному виробництві. Розвиток засобів масової інформації сприяв популяризації культури серед широких верств населення, ринкові відносини, що проникли до сфери культури, — формуванню попиту на культурно-мистецькі продукти, технічний прогрес зумовив наявність вільного часу й розвиток розважальної індустрії, а естетична тенденція постмодерну істотно змінила саму природу творчості, яка стає базовим ресурсом економіки інформаційно-мережевого суспільства. Тому, саме здатність до творчості та винахідливість повинні домінувати в епоху знань і стати основою економічних цінностей.

Окрім того, збільшення доходів населення спричиняє збільшення витрат на культуру, розваги й туризм. Наразі культура та мистецтво не тільки формують нові потреби, основою яких є символічний капітал, а самі стають потужною галуззю національного виробництва, що потребує нових підходів в управлінні.

Усі ці процеси актуалізують менеджмент соціокультурної діяльності.

Саме тому мета статті — виявити сучасні концептуальні засади підготовки менеджерів соціокультурної діяльності для впровадження актуальних методів та методик підготовки фахівців цієї галузі.

Означений напрям активно досліджується в різних працях, які так чи інакше відповідають на основні запитання щодо особливостей соціокультурного менеджменту, його функцій, технологій і т. ін. Передусім, це навчальні посібники (Г. Л. Тульчинський, К. Л. Шекова, В. В. Чижиков, В. М. Чижиков, Н. І. Аксютік, Е. А. Макарова, Е. І. Жданова, Т. Г. Кисельова, Г. Н. Новікова, Н. А. Міхеєва, Л. Н. Галенська та ін.). Більшість авторів презентують російську наукову школу (Москва та Санкт-Петербург). Серед них на особливу увагу заслуговує підручник В. В. Чижикова та В. М. Чижикова, в якому автори не тільки достатньо детально аналізують специфіку менеджменту в галузі культури, механізми управління й самоуправління, державне регулювання та технології менеджменту соціокультурної діяльності, а й, що особливо цінно, розглядають питання професійної компетенції менеджера СКД, системи підготовки й перепідготовки, підвищення кваліфікації та атестації кадрів у цій сфері.

Автори акцентують на тому, що управління соціокультурною діяльністю — це управління соціально-економічними умовами культурної діяльності, умовами створення та споживання культурних цінностей. Такі умови можуть бути безпосередніми — матеріальними (свобода творчості, моральні стимули)

й опосередкованими (бюджет вільного часу, розвиток засобів комунікації, рівень освіти митців та споживачів). Науковці стверджують, що сутність менеджменту соціокультурної діяльності полягає нині виключно у створенні організаційних та економічних умов саморозвитку культурного життя, а соціально-культурній діяльності притаманні яскраво виражені ознаки творчого процесу. Водночас, цей процес має програмуватися за допомогою нових управлінських технологій (фінансових, психологічних, організаційних, педагогічних) [1, с. 107, 268].

Білоруську школу представлено посібником за редакцією Н. І. Аксютіка, О. А. Макарової, в якому акцентується на арт-менеджменті як виді управлінської діяльності в сучасній соціокультурній сфері. Автори наголошують, що це самостійна професія з власними професійно-специфічними інструментами й навичками, що відрізняються від інших професій. Діяльність арт-менеджера пропонують розглядати, ґрунтуючись на значенні терміна «функція» (діяльність, обов'язок, робота, зовнішній прояв властивостей, роль, завдання) [2, с. 4].

Що стосується національних українських орієнтирів у цій сфері, на наш погляд, показовою є монографія, опублікована ще у 2005 р. під назвою «Стратегії культури України. Філософія і менеджмент самоздійснення нації», в якій К. В. Стеценко, завідувач кафедри шоу-бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв України, обґрунтовує концепцію інтегрованого стратегічного управління духовно-інформаційною сферою країни, основні положення якої, на його думку, повинні відбитися в державній культурній політиці. Автор пропонує поняття «інтегральний менеджмент культури», під яким розуміє «такий вид стратегічного управління, який, трактуючи національну культуру як об'єкт, суб'єкт та інструмент державної політики, використовує юридичні, економічні, політичні, інформаційні й моральні важелі впливу на всіх суб'єктів культурного процесу з метою сприяння реалізації місії цієї національної культури» [3, с. 26].

Практично всі названі підходи так чи інакше ґрунтуються на новій соціокультурній концепції загальної теорії менеджменту, що замінила американську та японську моделі управління й характеризується як культурно-інформаційна. У межах цієї парадигми менеджмент розглядається водночас як точна і гуманітарна наука, котрій притаманний яскраво виражений міждисциплінарний характер. В. С. Алексєєвський акцентує увагу на тому, що діяльність менеджерів у ХХ ст. потребувала від них цілісного мислення обома півкулями мозку, що сформувало новий образ мислення, в якому неабияку роль відіграє права півкуля, котра відповідає за інтуїцію, творчість, здатність мотивувати, стратегічне

мислення, образність, натхнення, комунікацію ідей, — увесь різноманітний інтелектуальний і духовний ресурс, необхідний під час роботи менеджерів.

Крім того, нова парадигма (основою якої, на відміну від процесного підходу до управління, є підходи системний та ситуаційний) передбачає, що управлінські ієрархії, жорсткі схеми, графіки й правила замінюють робота в командах, безпосередні взаємодії, перманентні інновації, безперервне навчання і вдосконалення. Менеджери перетворюються на помічників, партнерів для підлеглих, вони повинні вміти йти на усвідомлений ризик і сприяти розвиткові здібностей та повнішому використанню енергії співробітників. Усе це зумовило новий тип організації — організація, що навчається. В такій організації основний акцент робиться на команди і системи, а не на ієрархію [4].

Усі ці революційні зміни управлінського мислення відбиваються й у менеджменті соціокультурної діяльності, в якому жорстке адміністрування поступово замінюється регулюванням та саморегулюванням, програмуванням і проектуванням.

Що стосується соціально-культурної діяльності як об'єкта управління, необхідно акцентувати увагу на деяких особливостях, які пов'язані, передусім, із тим, що «соціальне» наявне в ній на рівні суб'єкта (особистості, соціальної групи, організації, інституту, етносу, нації і т. ін.), а «культурне» — на рівні діяльності цих суб'єктів з виробництва, збереження, опанування, споживання, трансляції, розвитку цінностей, традицій, норм, змістів, способу життя, ідеалів тощо. У контексті соціокультурної діяльності суб'єкт не тільки постає творцем та носієм певних цінностей, але й виявляє активність щодо їх реалізації в різноманітних сферах культурного буття (художнього, історичного, політичного, екологічного). Отже, соціально-культурна діяльність передбачає здатність суб'єкта до творчості й інновації, без яких неможливе створення культурного продукту, який, у свою чергу, потребує розповсюдження, що передбачає необхідність у створенні певного культурно-комунікативного простору.

Якщо окреслити предметну сферу менеджменту соціокультурної діяльності, то, на наш погляд, необхідно виокремити дві її потужні складові: по-перше, інституціональний рівень культури, на якому культурні цінності та норми створюються й охороняються системою соціальних інститутів та державною ідеологією; по-друге, неінституціональний рівень культури, що виявляється в певних формах і видах суспільної самодіяльності (участь у різноманітних громадських об'єднаннях, творчі союзи, асоціації, фонди, партії, рухи, клуби та ін.). Ці рівні функціонально і змістовно доповнюють один одного, постійно взаємодіють і формують сучасне культурно-комунікативне поле.

Постійна комунікація між інституціональним та неінституціональним рівнями культури сприяє змістовому поєднанню різних цінностей, світоглядів, способів життя, їх взаємному розвитку і є необхідною умовою формування нової культурної парадигми. Саме на межі офіційної та неофіційної культур виявляються нові можливості й перспективи розвитку культурного життя, формування сучасного культурного простору.

Тому, маючи на увазі домінування творчої та комунікативної констант у соціально-культурній діяльності, сучасний менеджмент соціокультурної діяльності слід розглядати як інтегровану систему управління креативно-комунікативною сферою, що передбачає виробництво, розповсюдження та споживання культурного продукту або послуги, соціально-культурні технології, соціально-культурні інституції, культурну політику держави й т. ін. в контексті економіки символічного обміну.

Такий підхід потребує створення нової моделі підготовки менеджерів, яка відповідала б сучасним вимогам соціокультурної сфери й відображала два напрями професійної активності, які наразі остаточно сформувалися. По-перше, це — управління професійно-творчою діяльністю (арт-менеджмент), по-друге, управління вільним часом людини (менеджмент індустрії дозвілля). І якщо для першого напряму в організаційних та управлінських аспектах характерна орієнтація саме на професійне виробництво й розповсюдження культурно-мистецького продукту, то другий напрям передбачає соціально-культурний сервіс, пов'язаний з особливою роллю відпочинку, розваг і рекреації в житті суспільства та людини. Цей тип сервісу, в свою чергу, поділяється на соціальні послуги (освіта, наукове обслуговування, охорона здоров'я, санаторно-курортні й оздоровчі послуги, фізична культура і спорт, туризм) і культурні послуги (культура та мистецтво).

Утім обидва напрями реалізуються у сфері так званих культурних або креативних індустрій — видах діяльності, «які ґрунтуються на індивідуальній творчості, майстерності й таланті і мають потенціал формувати капітал, створювати робочі місця завдяки генеруванню і використанню інтелектуальної власності» [5]. До них належать: літературний сектор, концертна діяльність, шоу-бізнес, медіа-холдинги, кіно-теле-радіо індустрія, арт-ринок, виконавські мистецтва, музична індустрія, індустрія моди, ужиткове мистецтво та ремесла, Інтернет індустрія, реклама, дизайн, архітектура, музеї й установи культури, культурний туризм, ярмарково-виставкова діяльність, фестивальна індустрія, освітні й ігрові індустрії, культурно-розважальні комплекси, спортивно-розважальний бізнес (курорти, бази відпочинку, рекреаційні та спортивні табори), спортивно-оздоровчі клуби, спортивно-видовищна індустрія, паркова індустрія і т. ін. Культурним індустріям

притаманний високий ступінь персоналізації, оскільки саме персоналія (автор або виконавець) відіграє значну роль у виробництві культурного продукту.

Безумовно, сучасний менеджмент соціокультурної діяльності певною мірою передбачає реалізацію традиційних управлінських функцій, характерних для класичного менеджменту (планування, організація, мотивація, контроль), адже його специфіка, насамперед, потребує здійснення інноваційно-креативної, комунікативно-інтегративної, трансляційно-аксіологічної, соціопроектної функцій.

Можливість здійснення цих функцій для майбутнього фахівця має забезпечити навчальний план. Умовно всі дисципліни можна поділити на три блоки. Перший, теоретико-методологічний блок дисциплін, має формувати фундаментальні базові знання про загальні принципи пізнання явищ і процесів, уявлення про суспільство, сутність його соціально-економічних трансформацій, закони розвитку культури й мистецтва. Цей блок є міждисциплінарним і передбачає вивчення соціально-гуманітарних та загальноекономічних дисциплін: філософії, культурології, соціології, психології, економіки, етики й естетики і т. ін.

Другий, професійно-технологічний блок, передбачає вивчення таких дисциплін: теорія та історія мистецтва, історія художньої культури, історія літератури, економіка символічного обміну, комунікаційна культура, масова культура, соціокультурний менеджмент, маркетинг культури й мистецтва, реклама та зв'язки з громадськістю, брендинг у сфері культури, соціокультурне програмування і проектування, інформаційні та фінансові технології в соціально-культурній діяльності тощо. Основна мета на цьому етапі — не тільки формування знань стосовно засобів, методів та форм конкретних управлінських дій у соціально-культурній сфері, але й набуття певних умінь майбутньої професії й опанування студентами різноматіних соціокультурних технологій.

Третій блок, практично-орієнтований, фактично забезпечує підготовку в межах спеціалізацій і має сформувати стійки навички. Перелік дисциплін визначається вищим навчальним закладом відповідно до профілю підготовки фахівця: театральний менеджмент, менеджмент візуальних мистецтв, культурний туризм, менеджмент виконавських мистецтв та ін.

Процес навчання має передбачати, по-перше, поетапну підготовку фахівців, по-друге, застосування в навчальному процесі новітніх методик: тренінгів, ділових ігор, майстер-класів, вправ і тестів.

Особливе місце в підготовці менеджера повинна посідати практика, оскільки його професійна майстерність може формуватися тільки в процесі реальної соціокультурної діяльності. Згідно

з концепцією, кожний навчальний рік завершується профільною практикою, яка відповідає змісту теоретичного навчання. Термін та порядок проведення практик визначаються згідно із затвердженими навчальними планами й графіками навчального процесу. На наш погляд, практична підготовка студентів має бути майже безперервною. Якщо на першому курсі в студентів тільки формується уявлення про майбутню професію, то вже на другому курсі вони повинні зануритися у відповідну сферу протягом подальшого навчання не відриватися від практичного досвіду та фахової специфіки.

На першому курсі відбувається ознайомча практика, завданням якої є ознайомлення студентів з історико-культурним потенціалом регіону, типологією соціокультурних підприємств і специфікою майбутньої спеціальності у відповідних закладах культури. На другому курсі проводиться організаційно-методична практика, завдання якої — набуття початкових професійних умінь із загальнопрофесійних і загальних дисциплін та професії менеджер соціокультурної діяльності.

Метою технологічної практики, що проводиться на третьому курсі, є ознайомлення студентів-практикантів безпосередньо на підприємствах, організаціях, установах відповідної галузі культури з виробничим процесом і технологічним циклом виробництва, відпрацювання вмій та навичок із майбутньої професії й спеціальності, знань, здобутих під час вивчення циклу теоретичних дисциплін, і набуття первинного практичного досвіду.

На четвертому та п'ятому курсах передбачено професійну (виробничу за спеціалізаціями, науково-дослідницьку) практику, яка передбачає самостійну роботу студентів-практикантів на підприємстві, в організації чи установі. Метою практики є узагальнення та вдосконалення знань, практичних умінь і навичок на базі конкретних закладів галузі, набуття професійного досвіду для майбутньої самостійної трудової діяльності, збору матеріалів для дипломного проекту, магістерської роботи.

Практика завершує підготовку фахівця і виявляє його здатність до вирішення завдань професійного спрямування відповідно до кваліфікаційної характеристики спеціальності. Вона проводиться в умовах, максимально наближених до майбутньої професійної діяльності, і, фактично, є способом організації самостійної аналітичної та практичної діяльності, спрямованої на вирішення конкретних професійних завдань. Основною формою контролю результатів практичної підготовки студентів є захист звітів з практики, в яких студенти повинні докладно репрезентувати виконання поставлених завдань.

Таким чином, підготовка майбутніх фахівців — менеджерів соціокультурної діяльності — має вибудовуватися від розуміння

через пізнавання й відтворення до застосування і творчості. А орієнтирами на всіх рівнях підготовки повинні бути Творчість, Комунікація, Економіка символічного обміну.

Сучасний менеджмент соціокультурної діяльності — це не менеджмент організацій, який передбачає адміністрування й управління установами у сфері культури й орієнтується на класичну підготовку фахівців зі своїм устаткованим функціоналом. Соціокультурний менеджмент — це, насамперед, управління процесами та явищами, організація різнорівневих творчих подій, проєкт-менеджмент у галузі творчих індустрій, або креативний менеджмент.

Сьогодні потребує універсального менеджера нової генерації адаптованого до мінливого ринкового середовища, здатного створювати міждисциплінарні соціокультурні проєкти — від організації фестивалю та продюсування театральної трупи до брендування міст. На рівні бакалавра — це менеджер-технолог, керівник проєктів, а на рівні магістра — підприємець, власник бізнесу. І в тому, і в іншому разі метою менеджера соціокультурної діяльності є – залучати людей до світу культури, спонукати їх до творчості, створювати сприятливе соціокультурне середовище, забезпечувати трансляцію цінностей, задовольняти духовні потреби різних верств населення.

### Список літератури

1. Чижиков В. В. Теория и практика социокультурного менеджмента : учеб. пособие / Чижиков В. В., Чижиков В. М. — М. : МГУКИ, 2008. — 608 с.
2. Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности в сфере искусства и культуры : учеб. пособие / Под. ред. Н. И. Аксютика, Е. А. Макаровой. — Мн., 2008. — 147 с.
3. Стеценко К. Стратегії культури України. Філософія і менеджмент самоздійснення нації / Кирило Стеценко — К. : Держ. акад. керівн. кадрів культури та мистецтва, 2005. — 69 с.
4. Алексеевский В. С. Социокультурная концепция общей теории менеджмента / В. С. Алексеевский // Менеджмент в России и за рубежом. — 2004. — № 2. — С. 21–35.
5. Соколенко С. Креативные кластеры в креативной индустрии [Електронний ресурс] / С. Соколенко. — Режим доступу: <http://www.stpp.org.ua/magazine.php?id=64&story=221> (дата звернення: 28.03.13). — Назва з екрана.
6. Моргулец О. Б. Менеджмент у сфері послуг : навч. посібник / О. Б. Моргулец. — К. : Центр учб. літератури, 2012. — 384 с.
7. Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры : учеб. пособие — 4-е изд., испр. и доп. / Тульчинский Г. Л., Шекова Е. Л. — СПб. : Изд-во «Лань»; «Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. — 528 с.
8. Жданова Е. И. Управление и экономика в шоу-бизнесе: учеб. пособие / Е. И. Жданова, С. В. Иванов, Н. В. Кротова. — М. : Финансы и статистика, 2003. — 176 с.



9. Киселева Т. Г. Социально-культурная деятельность: учеб. пособие / Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. — М. : МГУКИ, 2004. — 436 с.

УДК [930.85:378.147](477)

К. В. КИСЛЮК  
K. V. KISLIUK

## МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ТА ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

## METHODOLOGICAL PROBLEMS OF STUDING AND TEACHING OF HISTORY OF UKRAINIAN CULTURE

*Аргументовано принципи багатовекторності культурних впливів, багатуокладності, поліконфесійності, багатоетнічності та меморіального палімпсеста під час вивчення та викладання історії української культури.*

**Ключові слова:** багатовекторність, багатоетнічність, багатуокладність, меморіальний палімпсест, поліконфесійність, українська культура.

*Аргументировано принципы многовекторности культурных влияний, многоукладности, поликонфессиональности, многоэтничности и мемориального палимпсеста в изучении и преподавании истории украинской культуры.*

**Ключевые слова:** многовекторность, многоэтничность, многоукладность, мемориальный палимпсест, поликонфессиональность, украинская культура.

*Argued the principles of multi-cultural influences, multiculturalism, poly-confessionality and memorial palimpsest in the learning and teaching of history of Ukrainian culture.*

**Key words:** multi-cultural influences, multiculturalism, memorial palimpsest, poly-confessionality, Ukrainian culture.

Упровадження наприкінці 2000-х рр. як загальнообов'язкової навчальної дисципліни «історії української культури», на наш погляд, унаочнило певні проблеми, багато в чому вкорінені як у попередній академічній традиції, так і в соціально-політичній кон'юнктурі.

Українознавчий бум 1990-х рр., викликаний розривом між юридичним статусом України та станом національної свідомості українського народу, заповнював цей розрив здебільшого проведенням фактологічних досліджень у різних галузях наукових знань. Проблема їх належного теоретико-методологічного забезпечення принагідно вирішувалася запозиченням відповідної фахової методології. На такому надто широкому підході й побудовано найфундаментальнішу на сьогодні працю — незавершене видання п'ятитомної «Історії української культури».

Саме в цей час поспіхом запозувались українознавчі концепції з діаспори. Можливо, у 1920–1980-і рр. вони характеризувалися «передовими» (особливо порівняно із сучасними їм радянськими) вихідними засновками, проте навряд чи мають поширюватися в незмінному виді на початку 2000-х рр. Наприклад, як справедливо показав М. Рябчук, феномен українського «пограниччя», що так утішав І. Лисяка-Рудницького в есеї «Україна між Сходом та Заходом», насправді може рівною мірою спричиняти й «кресову» ксенофобію [3].

Негативно вплинула на рівень теоретико-методологічного опрацювання вітчизняного культурологічного ґрунту радянська наукова спадщина, періодично критикована в публікаціях часопису «Критика» [4]. Зі своєї сторони, ми би пов'язали збереження застарілих наукових підходів із консервативною організацією вітчизняної науки.

Кон'юнктурний характер оголошення «історії української культури» нормативним предметом (попри наполягання ініціаторів на його альтернативності заполітизованій «історії України» під час обговорення навчальної програми на сайті Міністерства освіти і науки України у 2009 році) призвів до того, що зі зміною владного режиму його навчально-методичне забезпечення в кількісному та якісному вимірах залишається незадовільним. З історії української культури видано небагато підручників і посібників, автори яких (В. Бокань, О. Висоцький, Л. Польовий, О. Павлова, І. Хома та ін.) не надто переймаються спробами по-новому осмислити та подати навчальний матеріал.

Зважаючи на вищенаведене, ставимо за мету цієї статті сформулювати авторський підхід до викладання та дослідження історії української культури, апробований у ційно виданому навчальному посібнику [1]. При цьому запропоновані новації слід розглядати як методичні принципи розроблюваної ним концепції «мережевості» вітчизняної культури.

Під «мережевістю» української культури мається на увазі її утворення з безлічі різноякісних субкультурних елементів, на перетині різновекторних зовнішніх впливів, на межі між одним із «центрів» сучасного світу і його периферією. «Мережевість» по-українськи зовсім не тотожна «полікультурності» — з огляду саме на міксованість абсолютної більшості матеріальних та духовних феноменів, з яких вона складається. Не йдеться і про мультикультурність у широкому сенсі теорії й практики підтримання культурного різноманіття, адже увагу переважної більшості населення України відволікають значно актуальніші суспільно-політичні та соціально-економічні дискусії. Нарешті, вітчизняна культурна «мережевість» не подібна до культурної синтетичності, наприклад, за традиційною китайською

конфуціансько-даосько-буддійською моделлю. Авжеж, примусове сусідство відмінних соціокультурних складників в інституціональному вимірі, постійно пом'якшуване вимушеною толерантністю, часто залишається неорганічним, що в будь-який момент може датися взнаки то у формі донецького «федералізму», то у формі галицького «сепаратизму» [2]. Так само неможливі прямі паралелі української мережовості та різних версій «мережевого суспільства» (М. Кастельс, Д. Тапскотт). Адже мережеві структури української культури часто створювалися централізовано, наприклад, під час приєднання одних територій, населених українцями, до інших.

Мережевість української культури пропонуємо розглядати на основі методологічних принципів багатовекторності культурних впливів, поліконфесійності, багатоетнічності, багатокладності та меморіального палімпсеста. Ці принципи, повторюємо, рівною мірою можна застосовувати як методологію наукового вивчення української культури та дидактичні засади викладання навчальної дисципліни «Історії української культури».

Багатовекторність культурних впливів можна окреслити умовним трикутником «Південь» (Візантійська імперія), «Схід» (Росія), «Захід» (країни Західної Європи). Важливо зазначити, що домінування конкретного центру в певний історичний період (наприклад, Візантії в середньовічну добу) траплялося значно рідше, ніж ситуація перетину кількох впливів одночасно (XVI — перша половина XVII ст.). Парадоксально, але якщо тривалий час саме багатовекторність спричиняла багатокладність вітчизняної культури, то на початку XXI ст. є можливість її використовувати як постколоніальну стратегію, противагу усталеним уявленням про переважно російсько-українську подібність.

Слід також обов'язково зважити на наздоганяючий характер і опосередкованість сприйняття зовнішніх культурних впливів. Хоча на рівні найкращих представників творчої еліти зарубіжні здобутки філософії, науки та мистецтва засвоювалися доволі швидко після свого виникнення в первинному культурному середовищі, масового поширення в українській культурі вони часто набували із великим запізненням. Опосередкованість сприйняття означала, що напрацювання західної духовної традиції засвоювалися не автентично, а крізь призму традиції власної культури, внаслідок чого виникали синтетичні феномени. Класичним прикладом цього є феномен двовірства часів Київської Русі.

Принцип поліконфесійності означає, що українська культура є культурою християнською, а не лише православною. Адже історично, крім Православної церкви, в Україні діяла Римокатолицька та похідна від неї Греко-католицька (Уніатська) церква, основні протестантські конфесії. А вражаючі зразки

образотворчого мистецтва й архітектури в добу пізнього середньовіччя були створені вірменами-монофізитами, представниками самостійної Давньосхідної церкви.

Принцип багатоетнічності полягає в тому, що українська культура одвіку створювалася не єдиним етносом, який мешкав на сучасній українській території з давніх-давен, а представниками різних народів. Одні з них уже щезли з історичної арени, а інші продовжують існувати, створюючи одночасно й українську культуру як таку, й власні субкультури в її межах. Причому здебільшого вони мають особливі, неправославні релігійні вподобання (кримські татари, німці, євреї, греки).

Принцип багатокладності означає поєднання архаїчних і сучасних елементів в усіх сферах культурного життя, наприклад, успішне функціонування підприємств, установ і організацій за західними стандартами бізнесової діяльності та переважання архаїчних — родинних, кланово-корпоративних відносин — у суспільно-політичному вимірі культури України. У цілому, як засвідчує світовий досвід, багатокладність може стати основою для прискореної модернізації. Зокрема, Японія в 1950–1990 рр. здійснила «прорив століття» через культурний синтез («східна мораль — західна техніка»). В українській культурі, навпаки, складається прогнієжна ситуація взаємоінерційності її складників, що належать до різних укладів. Як засвідчують прикрі випадки з постачанням передоплачених літаків і бронетехніки в деякі країни третього світу, без перебільшення мільярдні замовлення зривалися не через відсутність технологій, а через брак сучасної виробничої й управлінської культури, застарілість відповідних організаційних структур. Висновуємо, що в багатокладній українській культурі доіндустріальна ментальна спадщина дисгармонує з індустріальними інститутами й інформаційними технологіями, що сповільнює та спотворює поступальність її розвитку.

Принцип меморіального палімпсеста, або «пам'яті із клаптів». Дослідження культурної пам'яті в Україні має найбільший методологічний сенс для з'ясування основних тенденцій розвитку вітчизняної культури. Вивчаючи постійні видозміни «місць пам'яті», можна виразно простежити основні тенденції соціокультурної еволюції, відокремити в ній автохтонні, усталені елементи від нещодавно інтегрованих. При цьому слід зважити на декілька важливих моментів.

По-перше, вітчизняний меморіальний ландшафт відрізняється підвищеною мінливістю. Причому, починаючи з пізньомодерного часу, згаданий процес відбувався цілковито свідомо і системно — через державну політику пам'яті. Особливо активно у 2004–2009 рр. змінювались значення багатьох вузлових меморіальних подій відповідно до національної парадигми історії («300-річчя

Полтавської битви — 300-річчя подій, пов'язаних з воєнно-політичним виступом гетьмана України Івана Мазепи та укладанням українсько-шведського союзу»). Водночас не менш активно здійснюються опозиційні меморіальні політики легітимації певних феноменів української історії та культури — наприклад, вшанування Голодомору на західноукраїнських землях, цією трагедією охоплених меншою мірою, ніж більшість інших територій. Завдяки більшій «креативності» таких стратегій порівняно з офіційною політикою пам'яті пропаговані ними феномени успішно закріплюються в культурній пам'яті українства.

По-друге, наявні меморіальні конструкції, як і в більшості європейських країн, почали споруджуватися під час розбудови національної державності. Інша справа, що за два століття вони зазнали значно більшої кількості подальших нашарувань, які на початку ХХІ ст. продовжують співіснувати одна в одній. Дуже побіжний огляд музейно-меморіального ландшафту України останніх двох століть дозволяє виокремити: 1) дорадянський пласт, представлений переважно історико-літературними меморіалами та музеями суспільно-політичних і культурних діячів ХІХ–ХХ ст.; 2) музеї та меморіальні комплекси радянської доби: а) монументи та музеї діячів радянського режиму; б) меморіали Великої Вітчизняної війни; в) «місця пам'яті», присвячені українському козацтву; 4) історико-краєзнавчі музеї місцевого значення; 3) національні музеї, розбудовані в 1990–2000-х рр. Отже, мінливість сучасної культурної пам'яті України виявляється детермінованою не стільки поточною суб'єктивною суспільно-політичною кон'юнктурою, скільки значно глибиннішими та неоднорізними тенденціями в її формуванні.

Послідовне використання розглянутих принципів означає, що теоретична реконструкція будь-якого явища вітчизняного культурного надбання має відтворити його місце серед різних векторів культурних впливів і домінуючих християнських конфесій, зважати на питому вагу в ньому різних етнічних компонентів і соціально-економічних та соціокультурних укладів, нарешті, визначити характер відповідності подібному явищу в західній культурі.

Вони мають забезпечити об'єктивізм і науковість у вивченні та відновленні української культури, підвищити її авторитет в очах світової громадськості й індіферентно налаштованого вітчизняного широкого загалу.

Серед питань, які підлягають подальшому вивченню, слід назвати проблему відносин з українською діаспорою. На наш погляд, основний принцип таких взаємин запропонував В. С. Горський у своїй концепції «української філософської культури», до предметного кола долучена творчість будь-яких діячів з відповідною етнокультурною самоідентичністю. При цьому, як зазначається

в щойно підготовленому дисертаційному дослідженні Ю. Денисенко, опрацювання самої наукової та художньо-публіцистичної спадщини української діаспори є недостатнім і непропорційним. Більше половини присвячених діаспорній тематиці праць акцентують увагу на першому їх поколінні (І. Багрянний, В. Винниченко, Д. Донцов, Т. Осьмачка, В. Липинський, І. Огієнко та ін.). Творчість 46 чоловіків-науковців та 28 мисткинь української діаспори, яка припала на II половину XX ст., дотепер є малознаною. Посилання на її надто міфологізованій і публіцистичний характер є необґрунтованими, тому що від часів Київської Русі найвидатніші духовні пам'ятки творили саме непрофесіонали. Звичайно, від однієї епохи до іншої рівень сцієнтичності вітчизняної культури зростає, але, як на нас, ніколи не ставав домінуючим, принаймні, за своїм суспільним значенням.

Подальшого обговорення потребує також припущення, що авторське бачення специфіки української культури та дидактики її викладання ґрунтується на питоми культурологічному підмурівку, тому може водночас розглядатися як певний крок на шляху до українознавчої культурології як відгалуження культурологічного знання.

#### Список літератури

1. Греченко В. А. Історія української культури навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. А. Греченко, К. В. Кислюк. — К. : Кондор-видавництво, 2013. — 352 с.
2. Кислюк К. В. Українська культура в тенетах багатоукладності К. В. Кислюк // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2011. — Вип. 35. — С. 38–47.
3. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення [Електронний ресурс] / М. Рябчук. — К., 2000. — Режим доступу до журн. : <http://exlibris.org.ua/riabczuk/index.html>. — Назва з екрана.
4. Яковенко Н. Одна Клію, дві історії [Електронний ресурс] / Н. Яковенко // *Критика*. — К., 2002. — Число 12. — Режим доступу до журн. : // [http://krytyka.kiev.ua/articles/s4\\_12\\_2002.html](http://krytyka.kiev.ua/articles/s4_12_2002.html). — Назва з екрана.

УДК: 378.6

П. В. МАТВИЄНКО  
P. V. MATVIENKO

#### ГАРМОНІЙНИЙ РОЗВИТОК КОМПЕТЕНЦІЙ МАЙБУТНІХ МИТЦІВ ЯК ЗАСІБ ЗАПОБІГАННЯ КРИЗОВИМ ТЕНДЕНЦІЯМ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

HARMONIOUS DEVELOPMENT OF FUTURE ARTIST'S  
COMPETENCES AS MEANS OF MODERN UKRAINIAN  
CULTURE CRISIS TENDENCIES COUNTERACTION

*Розглядається роль закладів культурно-мистецької освіти для усунення та запобігання кризовим тенденціям у сфері культури, зокрема в українському контексті.*

**Ключові слова:** освіта, сучасна культура, кризові тенденції, компетенції, контент-аналіз.

*Рассматривается роль заведений культурно-художественного образования для предотвращения кризисных тенденций в сфере культуры, в частности в украинском контексте.*

**Ключевые слова:** образование, современная культура, кризисные тенденции, компетенции, контент-анализ.

*The role of institutions of cultural and artistic education to eliminate and prevent the crisis tendencies in the sphere of culture, in particular in the Ukrainian context is discussed.*

**Key words:** education, modern culture, crisis trends, competence, content analysis.

Наприкінці минулого сторіччя набуло поширення поняття «криза» з предикатами, якими визначаються різні аспекти нематеріальної культури. Ідеться про кризу, навіть деградацію освіти, моралі, мистецтва, інтелекту, особистості та й культури взагалі. Але констатація будь-якої проблеми, її аналіз мають логічно переходити в конструктивну сферу — до вирішення цієї проблеми, яке починається з її чіткого формулювання.

Стосовно згаданих кризових ситуацій складнощі розпочинаються вже на етапі формулювання й уточнення самої проблеми цієї багатоаспектної кризи. Тобто, проблема існує насправді, належить до «псевдопроблем», які згідно з визначенням Р. Карнапа, спричинені «некоректним використанням мови». З одного боку, твердження стосовно загальної кризовості ситуації в культурі — не більше, ніж метафора, яка свідчить про певні зміни, пов'язані з розвитком. Згідно з влучним визначенням І. А. Негодаєва, використання терміна «криза» тут є чимось на зразок «штампа на перепустку у сферу елітарного філософствування».

З іншого боку, тривожні ознаки справжньої системної кризовості стали атрибутом культурної сфери окремих держав. Але відправною точкою цього дослідження є не стільки кількісна оцінка ступеня згаданої кризи, скільки питання якісного визначення відповідності між принаймні двома чинниками, що характеризують культуру конкретної країни. Отже, розпочнемо з пошуку експрес-методу визначення й оцінки двох чинників: по-перше, гуманітарного та геостратегічного значення України в європейському просторі й, по-друге — її культурної ролі та впливу на міжнародний духовний простір.

Мета статті — актуальність перевірки означеної тези стосовно ступеня «кризовості» визначається стратегічним значенням усвідомлення цього факту. Тривожним є чинник певного

самозаспокоєння: ця проблема не лише недооцінюється, але й навмисне вуалюється висновками залежних від держави експертів. Ідеться про оптимістичні твердження на кшталт: «попри всі негаразди ... продовжує плідно працювати і розвиватися» [1].

Поставлене завдання, якщо намагатися його виконати «напряму», виявляється достатньо складним, з огляду на складність його об'єкта, і має бути предметом ґрунтовного дослідження. Але існують також інші, непрямі проєктивні методи дослідження, які, втім, можуть сприяти у досягненні об'єктивного результату. Серед них на особливу увагу заслуговує метод компаративного контент-аналізу. У цьому дослідженні спробуємо оцінити ступінь «помітності» України на європейському культурному тлі та з'ясувати шляхи збільшення її «виразності».

Об'єктом дослідження буде англomовний Інтернет-контент, обраний з таких міркувань. По-перше, відповідно до репрезентативних досліджень П. Лаймена та Х. Верієна [2], Інтернет нині посідає друге місце (після телебачення) серед засобів масової комунікації за кількістю спожитих даних. По-друге, національні мови мають міцні позиції у своїх країнах, тому й внутрішній культурний простір цих країн зорієнтований передусім на національні мови. Саме англomовні репрезентації таких національних просторів можна вважати достатньо об'єктивним показником їх зовнішнього впливу, оскільки самозгадування значною мірою вилучаються з аналізу. Тобто, ми розглянемо здебільшого випадки, коли «інші згадують про нас».

Для аналізу було взято лише 7 європейських держав: Україна, Росія, Білорусь, Польща, Німеччина, Чехія, Естонія, які, утім, можна розглядати як своєрідний культурно-економічний кластер. Одиницями контент-аналізу обрано назву відповідної країни та словосполучення «сучасна ... культура» англійською мовою (modern ... culture). Дослідження проведене методом підрахунку посилок (лінків), знайдених пошуковою системою «Google», як найрейтинговішою у світі (46,2% користувачів)<sup>1</sup> щодня протягом тижня 1-7 квітня 2013 р. Дані було усереднено. Вони представлені у Таблиці 1, у якій країни розташовано за кількістю згадувань їх назв.

---

<sup>1</sup> Цікаво, що в першій п'ятірці найпопулярніших пошукових систем кожна наступна має приблизно вдвічі нижчий рейтинг, ніж попередня. Тож популярність «Google» перевершує популярність інших чотирьох разом.



Таблиця 1

| Країна         | Населення   | Згадування в Інтернет назви країни | Згадування в Інтернет сучасної культури країни |
|----------------|-------------|------------------------------------|--|
| Germany        | 81 799 600  | 1 770 000 000                      | 381 000 000                                    |
| Russia         | 143 300 000 | 914 000 000                        | 58 800 000                                     |
| Poland         | 38 186 860  | 735 000 000                        | 37 500 000                                     |
| Ukraine        | 44 854 065  | 735 000 000                        | 17 800 000                                     |
| Czech Republic | 10 513 209  | 561 000 000                        | 43 200 000                                     |
| Estonia        | 1 286 540   | 378 000 000                        | 17 100 000                                     |
| Belarus        | 9 457 500   | 376 000 000                        | 14 400 000                                     |

Отже, за кількістю згадувань Україна перебуває рівно в середині списку, що за можна було б визнати позитивним результатом. Але в контексті нашого дослідження важливою є реакція світу на культурні процеси в Україні. Із цією метою запропоновано використання показника, який характеризує відношення кількості згадувань про сучасну культуру країни до загальної кількості згадувань про країну. Для цього введено показник, який названо «індекс впливу культури» (ІВК). Він містить відсоток, який складають тематично цікаві згадування (сучасна культура), до загальної кількості згадувань назви країни. Цікавим показником для порівняння впливу культурних чинників для різних країн можна вважати також наведений індекс впливу культури (ІВКП), який обчислено за формулою  $ІВКП = ІВК/N$ , де N — чисельність населення країни. Отже, останній показник має можна тлумачити як «середньодушовий індекс впливу культури».

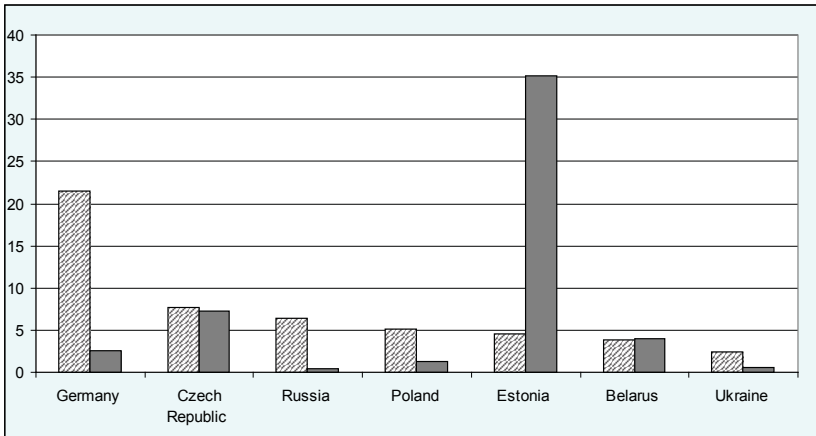
Дані наведено в Таблиці 2. Країни розташовані відповідно до порядку зменшення ІВК та ІВКП.

Таблиця 2

| Країна         | ІВК   |
|----------------|-------|
| Germany        | 21,53 |
| Czech Republic | 7,7   |
| Russia         | 6,43  |
| Poland         | 5,1   |
| Estonia        | 4,52  |
| Belarus        | 3,83  |
| Ukraine        | 2,42  |

| Країна         | ІВКП  |
|----------------|-------|
| Estonia        | 35,16 |
| Czech Republic | 7,32  |
| Belarus        | 4,05  |
| Germany        | 2,63  |
| Poland         | 1,34  |
| Ukraine        | 0,54  |
| Russia         | 0,45  |

Певний інтерес може викликати також зіставлення двох показників: індекса впливу культури (ІВК) та наведеного індексу впливу культури (ІВКП). Із цією метою порівняльні результати ілюструє діаграма на Рис. 1, де країни розташовані відповідно до зменшення ІВК (стовпчики зі штриховкою лініями), а поруч для порівняння — значення ІВКП (стовпчики з суцільним заповненням).



**Рис. 1.** Порівняння країн за індексом впливу культури

Наведені результати вже становлять серйозну підставу для тривоги. Виявляється, що в контексті культурних подій Україну згадують найменше з усіх розглянутих європейських країн. При цьому цей «мінімум» підтверджується також приведеним середньодушовим показником. Останній є майже однаковим для України та Росії. Але остання має вдев'ятеро меншу густину населення (76 осіб/км<sup>2</sup> та 8,38 осіб/км<sup>2</sup>).

Наведені дані свідчать про те, що вплив української культури на європейський культурний простір взагалі є мінімальним. А відтак, оскільки жодних підстав говорити про культурну ізоляцію України немає, можна обґрунтовано стверджувати, що Україна зазнає значного зовнішнього культурного впливу (дослідження його ступеня зі сторони конкретних культурних просторів не є предметом цього дослідження). Таким чином, виникають обґрунтовані сумніви стосовно самозаспокійливих висновків про «плідний розвиток» вітчизняної культури та вагомні підстави для тверджень якщо не про «кризу», то безперечно про разючу невідповідність між геополітичними та культурними характеристиками України. Водночас можна говорити про непевну позицію України у європейському культурному просторі.

Розглянемо чинники, які зумовлюють успіх складових культурної діяльності. Їх можна класифікувати за трьома групами, в яких ключовими характеристиками є креативність, компетентність та організація. Ці групи чинників можна також визначити поширени нині терміном «ключові компетенції» [3], який, однак, наразі є доволі розмитим.

Означений поділ є повним, оскільки зважає на всі основні чинники і водночас дозволяє помітити чітку різницю між чинниками, значення яких часто змішується або взаємно підмінюється.

| креативність   | організація  | компетентність  |
|--|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• нестандартне ставлення до проблем</li> <li>• талановитість</li> <li>• критичність</li> <li>• прагнення створювати нове (творче начало)</li> <li>• внутрішній імпульс до активності</li> <li>• активна життєва позиція</li> <li>• обстоювання власної точки зору</li> <li>• нонконформізм</li> <li>• дотепність</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• наполегливість у практичній реалізації справи</li> <li>• здатність продуктивно використовувати час</li> <li>• дисциплінованість</li> <li>• здатність працювати в команді</li> <li>• уміння зацікавити</li> <li>• уміння згуртувати коло осіб</li> <li>• уміння презентувати свою розробку</li> <li>• уміння знаходити прихильників</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• культура мислення</li> <li>• професіоналізм</li> <li>• уміння бачити альтернативи</li> <li>• самокритичність</li> <li>• ерудиція</li> <li>• здатність до самонавчання</li> <li>• здатність продуктивно використовувати інформацію</li> </ul> |

Інша перевага наведеного поділу полягає в тому, що він прямо вказує на не завжди очевидний факт. Успіх культурної діяльності залежить від поєднання чинників, які визначаються діаметрально протилежними цінностями.

Так, група «креативності» зорієнтована на цінності становлення. Тобто пріоритет надається порушенню сталості, запереченню традицій і, як наслідок, розхитуванню певних стабільних систем. Ця група цінностей забезпечує тенденції розвитку систем.

Навпаки, група «компетентності» зорієнтована на цінності буття. Ідеться про сприйняття, вивчення, дослідження вже наявних систем. У контексті змін тут мова може йти не про радикальний злам, а про обережне вдосконалення наявного стану речей. Ця група цінностей забезпечує стабільність систем.

За допомогою запропонованої тут тринітарної систематизації компетенцій стає очевидним також те, що «містком» між обома суперечливими полюсами є група «організації». З наведеної схеми стає очевидним важливий висновок. А саме, що робота з цією «центральною» групою чинників дозволяє до певної міри збалансувати дисгармонію між «крайніми». Тобто брак «компетентності» чи «креативності» може бути компенсованим за рахунок потужного розвитку «організації».

Використання запропонованої схеми може бути, зокрема, корисним для пояснення незадовільного стану розвитку, недостатньої «потужності» української культури, що і спостерігається. А гармонійне поєднання усіх трьох компонентів серед українських митців не є поширеним. Наприклад, талановитий і компетентний митець часто виявляється просто «виштовхнутим» із системи, позбавленим доступу до потенційних шанувальників. Натомість особи, котрі за допомогою організаційних здібностей та можливостей мають доступ до ресурсів, фінансування тощо, на жаль, і визначають те, що описується використаною одиницею контент-аналізу, тобто сучасну українську культуру. Сказане значною мірою стосується і російської культури.

Викладена теза може здаватися спірною. Однак на її підтвердження можна навести такий факт. Проблематично назвати появу на світовій сцені за останні 20 років статистично значущої кількості нових українських культурно-мистецьких постатей, які б визначали неповторність сучасного обличчя країни і тим більше забезпечували б сталу цікавість на європейському чи світовому рівні. Навпаки, мерехтіння численних штучно запалених «зірок» характеризує стан культурно-мистецької ентропії, брак конструктиву у вітчизняній культурі. Але при цьому немає жодних підстав стверджувати, що «земля вже не народжує таланти». Талановиті люди є, проте, як не парадоксально, не вони визначають культурно-мистецького обличчя країни.

Таким чином, одним з важливих чинників недостатньої «помітності» України на європейському культурному тлі є розбалансованість креативності, компетентності й організації як чинників, які характеризують сферу сучасної української культури.

Водночас важливим ресурсом корегування означеного стану справ є діяльність навчальних закладів системи культурно-мистецької освіти. Вона полягає в поєднанні навчальної, виховної, методичної, конкурсної, організаційної роботи, що передбачає збереження та розвиток провідних, уже існуючих форм, пошук нових. Зокрема, слід звернути увагу на важливість одночасного гармонійного виховання в студентів системи культурно-мистецької освіти компетенцій усіх трьох груп, гармонійного формування і цінностей становлення, і цінностей буття.

Як конкретні рекомендації можна навести такі. Слід формувати в студентів чітку світоглядну орієнтацію стосовно того, що «зайвих знань не буває». Особливо актуальним це твердження є для майбутніх акторів, режисерів — тобто тих, хто як у творчій, так і в практичній діяльності зорієнтований на відображення та реальне вирішення життєво зорієнтованих проблем. У зв'язку із цим посилюється значення вивчення світоглядних і практично зорієнтованих дисциплін, таких як філософія, логіка, іноземні мови, основи менеджменту та економічних, юридично-правових знань.

Наведене може здатися тривіальним. Проте практика свідчить: наразі більшість студентів творчих спеціальностей ставляться до згаданих дисциплін як до певного навмисно доданого «тягаря», який лише забирає корисний час. Розуміння необхідності якісного вивчення означених предметів приходить лише згодом, коли через брак загальних знань, умінь і навичок талановитий митець стає повністю залежним від обставин, що склалися. У таких умовах він змушений приставати на тимчасові комерційні пропозиції, які найчастіше не матимуть розвитку в тривалій культурній перспективі і, звичайно ж не передбачають формування сучасної культури світового рівня.

Проте, навіть усвідомлюючи це, навчальні заклади системи культурно-мистецької освіти нині виявляються обмеженими у виборі тактики та засобів формування навчального процесу, а відтак позбавлені можливості виконувати функцію ресурсу корегування незадовільного стану справ у галузі сучасної культури.

На основі сказаного можна дійти певних висновків. У галузі сучасної української культури наявні потужні ентропійні тенденції, через які вона виявилася виштовхнутою на узбіччя світового культурного простору. Значний потенціал для подолання згаданих тенденцій мають навчальні заклади системи культурно-мистецької освіти. Перспективним напрямом є збалансоване та комплексне формування трьох груп компетенцій: креативність, компетентність і організація. Однак нині навчальні заклади опинилися в невідповідному становищі й обмежені в можливостях щодо якісного формування означених компетенцій. Але стратегії підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів в Україні все ж мають бути спрямовуватись саме на таке формування, причому фактично, а не у вигляді формальної імітації діяльності з виконання централізованого потоку інструкцій.

#### Список літератури

1. Бурнашов І. Ю. Український театр на початку XXI століття (оглядова довідка за матеріалами преси) [Електронний ресурс] : Міністерство культури України, офіційний сайт, 28 жовтня 2007 — Режим доступу : <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/90>

- 301;jsessionid=120BCB20FEEC46C9D415FCA30C25B9. — Назва з екрана
2. Lyman P. How Much Information? / P. Lyman, H. R. Varian 2003. [Електронний ресурс] : — Режим доступу : [http://www2.sims.berkeley.edu/research/projects/how-much-info-2003/printable\\_report.pdf](http://www2.sims.berkeley.edu/research/projects/how-much-info-2003/printable_report.pdf). — Назва з екрана
  3. Равен Дж. Компетентность в современном обществе: выявление, развитие и реализация —М.: «Когито-Центр», 2002. — 96 с.

УДК 793.3.01

О. І. ЧЕПАЛОВ  
O. I. CHERALOV

### МИСТЕЦТВУ ТАНЦЮ — ШИРОКІ НАУКОВІ ОБРІЇ

#### WIDE SCIENTIFIC HORIZONS FOR THE ART OF DANCE

*Обґрунтовується необхідність доповнення переліку спеціальностей, з яких може бути присуджений науковий ступінь у галузі «хореографічне мистецтво», та введення хореології в комплекс фахових навчальних дисциплін.*

**Ключові слова:** наукові спеціальності, мистецтвознавство, хореографічна культура, хореографічна освіта, хореологія.

*Обосновывается необходимость дополнения перечня специальностей, по которым может быть присуждена научная степень в области «хореографическое искусство» и введение хореологии в комплекс профессиональных учебных дисциплин.*

**Ключевые слова:** научные специальности, искусствоведение, хореографическая культура, хореографическое образование, хореология.

*The necessity of addition of list of specialities on which a scientific degree can be awarded in area of «choreographic art» and introduction of choreology in the complex of professional educational disciplines is grounded.*

**Key words:** scientific specialities, study of art, choreographic culture, choreographic education, choreology.

Одним зі стратегічних чинників державотворення в Україні є пріоритетний розвиток вітчизняної науки. Державна політика в цій царині спрямована на розвиток фундаментальних досліджень, підвищення ефективності та якості наукових доробок українських учених, органічне поєднання у вітчизняній науці кращих традицій і сучасних світових досягнень.

В останні десятиліття в ідейно-смісловій парадигмі вітчизняної культури відбулися істотні зміни. Якщо раніше вона спрямовувалася на пошук традиційних цінностей, розвивалася в контексті великих філософських ідей та шедеврів світової культури,

основаних на класичних законах мистецтва, нині спостерігається складний процес, пов'язаний із глобалізаційними зрушеннями та зануренням у простір європейської ідейної проблематики, тенденціями постмодернізму або маскульту. На науковому рівні цей процес недостатньо вивчений.

Це стосується й хореографічного мистецтва, одного з найпоказовіших і найперспективніших наукових напрямів у галузях мистецтвознавства та культурології незалежної української держави. Україну не даремно називають «танцювальною» країною світу, хореографічні здобутки якої відомі далеко за її межами. Щорічно посилюється інтерес молодих науковців до вітчизняного хореографічного мистецтва, яке має давню історію та власні способи дослідження цієї мистецької галузі, закладені на початку ХХ ст. знаним у світі танцівником та балетмейстером, нашим співвітчизником С. Лифарем, почесним професором Сорбонни.

Серж Лифар у спогадах «Мемуари Ікара», закінчених у 1983 р. (глава «Хореологія»), наголошує на тому, що мова танцю — це «мова абстракції, рівноправна з музичною мовою», а «хореавтор» такий само творець, як поет, музикант, скульптор, архітектор або живописець» [1, С. 228]. Однак, незважаючи на те, що думки Лифара щодо виокремлення хореології в науково-практичну галузь, є цілком слушними, це визначення не знайшло у фахівців танцю практичного застосування. Деякі важливі теоретичні питання цього мистецького жанру, зокрема закони інтерпретації хореографічного тексту, його когнітивна структура та чуттєво-емпіричний зміст, узагалі не знаходять розв'язання.

Перший постулат хореології, який слід мати на увазі під час наукового розгляду танцю, — це його розуміння як культурного паттерну. Такий підхід розсуває естетичні й історичні межі дослідження хореографічного мистецтва завдяки прадавнім ритуалам, танцювальній психотерапії, перформансам тощо. Таким чином, танець не тільки відображає життя, а й сприймається як його невід'ємний елемент, результат знакової діяльності, тобто культурний текст. Цими обставинами пояснюється необхідність долучення танцю до культурологічного контексту епохи, хоча в більшості наукових праць він розглядається винятково як мистецький витвір.

Отже, хореологія як наука про танець має допомогти майбутнім фахівцям з хореографії в опануванні теоретичних підвалин хореографічного мистецтва в широкому культурологічному контексті. Ця наука й естетична система базується на вивченні всіх можливих форм людського руху.

Отже, хореологія не претендує на вирішення суто практичних завдань у галузі танцю. Її мета — зробити більш усвідомленим та стилістично цілісним створення і когнітивне прочитання

хореографічного твору. Адже хореологія, на відміну від інших галузей мистецтвознавства, таких як музикологія, театрознавство, кінознавство (фільмологія), дослідження в галузі образотворчого мистецтва й архітектури (іконологія), й понині не має більш-менш визначених теоретичних підвалин та базується переважно на емпіричному досвіді практиків танцю, іноді достатньо консервативному.

У курсі «Основи хореології», який уведено в комплекс фахових дисциплін студентів хореографічного факультету з 2004 р., а в програми магістратури — з 2008 р., акцентується на таких проблемних питаннях:

- 1) теорія походження танцю, їх аналіз і сучасне розуміння;
- 2) графічний запис танцю як відображення його еволюції;
- 3) танець у системі інших видів мистецтва (пластичних, музичних, сценічних, екранних, дигітальних та ін.);
- 4) стилеві та змістовні компоненти танцю в контексті зв'язків зі світовою художньою культурою в процесі глобалізації;
- 5) тлумачення дефініцій *modern dance* та *contemporary*;
- 6) знакові форми хореографічного тексту (закони та проблеми його розуміння й інтерпретації);
- 7) технологічний, психологічний, естетичний, етичний (виховний) та філософський аспекти танцю;
- 8) традиційні жанри та форми танцювальних творів і особливості їх побудови;
- 9) неокласика в балетному мистецтві як засіб оновлення метафоричності хореографічної мови;
- 10) сучасний деестетизований танець та втілення постмодерністських ідей у хореографічному мистецтві кін. ХХ — поч. ХХІ ст.;
- 11) новостворені форми танцювального мистецтва та їх особливості. «театр танцю», «фізичний театр», контактна імпровізація, перформанс, данс-шоу як знакові системи та їх хореологічний аналіз;
- 12) танець як елемент розважальної індустрії (поп-мистецтва); естетичні та фізіологічні чинники впливу танцю на масову аудиторію; історичний та футурологічний аспекти.

Досвід вивчення хореології поки що перейняли тільки у Львівському національному університеті ім. І. Франка, хоча в Україні здійснюють підготовку фахівців за спеціальністю «Хореографія» багато навчальних закладів: Київський національний університет культури і мистецтв, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Львівський національний університет ім. І. Франка, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Рівненський державний гуманітарний університет, Інститут культури і мистецтв Луганського національного



університету ім. Т. Шевченка, Луганська державна академія культури і мистецтв, Інститут мистецтв Волинського державного університету імені Л. Українки, Харківська державна академія культури, а також Херсонський державний університет.

Проте навіть за наявності численних ВНЗ IV рівня акредитації, що здійснюють підготовку фахівців за освітньо — кваліфікаційним рівнем «спеціаліст», «магістр» галузі знань 0202 «Мистецтво» за спеціальністю 7.02020201; 8.02020201 «Хореографія», перспектива наукового розвитку галузі є вельми проблематичною, оскільки хореографічне мистецтво досі не виокремлене з-поміж інших видів та жанрів. Зокрема, воно не має власних номенклатурних норм та єдиних критеріїв оцінки того чи іншого жанрово-стильового явища, викликаного специфікою мистецтва танцю. Це спричинило проблемну ситуацію щодо адекватного відтворення цілісної картини розвитку хореографічного мистецтва України, його місця у світовій культурі та системи підготовки кадрів в аспірантурі, докторантурі й інших наукових інституціях.

Децо інша картина спостерігається у світовій науковій практиці, де хореографічне мистецтво розглядається як складова загальної культури людства, а «хореологія» є науковим інструментом його вивчення. За кордоном існують центри хореологічних досліджень, найвідомішими серед яких є Лабанівський танцювальний центр (Laban Dance Centre, Велика Британія, Лондон), Інститут Benesh (Королівська Академія Танцю, Лондон), Інститут хореології (Instytut chorejlogii) в Познані, Польща. Поглибленими є вивчення теорії танцю та підготовка фахівців відповідного профілю в навчальних закладах Данії, Швеції, Латвії та ін. країнах Прибалтики, Скандинавії, а також університетах Австралії, Канади, США.

У Російській Федерації всі напрями підготовки бакалаврів і магістрів з галузі знань «Мистецтво», зокрема 07.12.00 «Хореографічне мистецтво», забезпечені подальшою підготовкою кандидатів і докторів у галузі наук 17 «Мистецтвознавство» з відповідними спеціальностями, зокрема 17.00.05 «Хореографічне мистецтво» (Наказ МОН РФ від 25.02.2009 № 59; зі змінами: від 11.08.2009 № 294; 10.01.2012 № 5). Утім не можна сказати, що підготовка фахівців у цій галузі є бездоганною.

Як пише щодо цього проректор з навчально-методичної роботи Академії Російського балету ім. А. Ваганової О. Фомкін, «настав час для інтеграції практики і науки, використання науки для підвищення якості освіти. Для цього необхідно акцентувати увагу на реальній хореографічній практиці, розглянути її ширше і досліджувати не лише художньо-естетичний продукт, але й саму матерію, «плоть» мистецтва: технології, реальний педагогічний і творчий «праксис». Водночас у підготовці балетних учених слід

змістити акцент з традиційних «кастових» методів дослідження і викладання — на сучасні технології. Нинішня історіографічна методологія балетознавства забуває, що мета науки — практика.

На думку О. Фомкіна, мистецтвознавчу методологію необхідно адаптувати до сучасних реалій, збагативши інноваціями, що диктуються сучасним рівнем розвитку суспільства, розпочати впровадження апробованих загальних методів і прийомів методології науки, що вже склалися» [2, с. 43].

Певне занепокоєння теоретиків і практиків хореографії Росії висловлюють і діячі хореографічної освіти та науки Сибіру, які пишуть у Резолюції II Сибірського міжнародного конгресу CIDUNESCO: «Позитивним фактом останніх років є введення до переліку післявузівської освіти нової спеціальності «Хореографічне мистецтво», яку нині можна реалізувати в аспірантурах при провідних хореографічних академіях. Проте для того, щоб до цих аспірантур могли вступати випускники інших хореографічних шкіл, необхідно виробити єдиний поняттєвий апарат і теоретичну базу. Сьогодні у сфері хореографічної освіти є значна кількість викладачів, котрі мають докторські і кандидатські ступені з різних спеціальностей гуманітарної спрямованості.

Потребує серйозної модернізації підготовка дослідників хореографічного мистецтва (хореологів), йдеться далі у Декларації. Для формування хореографічної науки слід ширше трактувати її можливості. Досвід останніх десятиліть свідчить, що сучасне балетознавство не забезпечує необхідного впливу на якість вітчизняних хореографічних мистецтва й освіти. Балетознавство здебільшого трактує свою місію занадто вузько, обмежується лише балетом, а в останньому часто — лише питаннями виконавства. Наукове, дослідницьке забезпечення залишається за межами їх інтересів, а іноді й можливостей. Потребує поліпшення і професійний рівень підготовки балетних критиків, журналістів, які висвітлюють питання хореографічного мистецтва.

З метою стабільного розвитку хореографії в Росії потрібне розширення простору досліджень, розвиток міждисциплінарних підходів і зв'язків із суміжними науками: психологією, педагогікою, біологією, анатомією, фізіологією, соціологією тощо, — з подальшою розробкою нової програми підготовки теоретиків хореографії» [3].

Досвід російських колег, які вже пройшли певну фазу опанування нових наукових технологій у галузі танцю, може бути корисним і в Україні. Якість підготовки дисертаційних досліджень в Україні значною мірою залежить від чіткого визначення галузей науки, груп і конкретних спеціальностей, за якими здійснюється захист дисертацій, присудження наукових ступенів та присвоєння вчених звань. В Україні підготовкою кандидатів і докторів

у галузі наук 17 («Мистецтвознавство») забезпечені такі спеціальності: 17.00.02 «Театральне мистецтво», 17.00.03 «Музичне мистецтво», 17.00.04 «Кіномистецтво. Телебачення», 17.00.05 «Образотворче мистецтво», 17.00.06 «Декоративно-прикладне мистецтво», 17.00.07 «Дизайн», окрім «Хореографічного мистецтва».

Отже, існує нагальна необхідність виокремлення спеціальності «хореографічне мистецтво» в спеціальний науковий напрям, аналогічний означеним спеціальностям. Водночас слід визначити установлені теоретичні підвалини хореографічного мистецтва, базові принципи експертного оцінювання наукових робіт із цієї тематики (яке часто здійснюють представники інших наукових галузей), а також процесуальні питання підготовки фахівців хореографічного мистецтва, зокрема їх відповідність до професійного статусу.

Змістом запропонованої наукової спеціальності «Хореографічне мистецтво» (17.00.08) мають стати, насамперед, теорія хореографічного мистецтва (хореологія, зокрема етнохореологія), а також історія хореографії та критика творів хореографічного мистецтва; педагогіка танцювальних дисциплін. Кінцевою науковою метою є дослідження комплексу хореографічного мистецтва — від фольклорної творчості до сценічних творів вітчизняної і зарубіжної хореографії, їх взаємодія, а також сучасні розробки теоретичної та практичної підготовки кадрів в галузі хореографічного мистецтва.

Щодо теорії хореографічного мистецтва, доцільно виокремити такі галузі досліджень:

а) створення класифікації видів хореографічного мистецтва та методології вивчення феномену хореографічної творчості;

б) удосконалення термінології хореографічного мистецтва (уточнення практичних термінів), їх ідентифікація зі значеннями в лексиці української мови;

в) дослідження природи танцю й особливостей розвитку його нових форм і видів з огляду на авторські творчі методи та історично-стильові зміни;

г) семіотика хореографії в контексті розвитку знакових систем та нових інформаційних технологій;

д) визначення типології та закономірностей використання різних композиційно-просторових форм танцю;

е) аналіз руху танцівників (кінетичні засади хореографічного мистецтва);

ж) уведення хореографічного мистецтва в контекст світової культури та визначення його взаємодії з іншими видами мистецтва (міждисциплінарний аспект).

Історія хореографічного мистецтва та мистецька критика мають зосередитись на таких завданнях:

а) визначення місця вітчизняного хореографічного мистецтва у світовій культурі на різних етапах історичного розвитку;

б) розробка концепції викладання історії світового та вітчизняного хореографічного мистецтва;

в) створення історіографії творів хореографічного мистецтва України;

г) вивчення й аналіз творчого доробку видатних діячів вітчизняного хореографічного мистецтва;

д) критичне осмислення творів сценічного хореографічного мистецтва за новітніми ідейними та художніми критеріями.

Художня практика в галузі хореографічного мистецтва також має стати предметом наукового аналізу. Серед основних тем вивчення є такі:

а) особливості постановочної роботи режисера–хореографа за умов переваги видовищної складової в сучасних музично-драматичних виставах.

б) специфіка виражальних засобів хореографії залежно від обраного жанру сценічного втілення (автентика, класика, неокласика, соціальний танець, джаз — модерн та ін.).

в) виконавський доробок у сучасному танці: співвідношення фіксованого хореографічного тексту та вільної імпровізації;

г) засоби фіксації танцювальної партитури (хореографічна нотація, описово-графічні форми, відеозапис тощо) та їх місце в сучасному науково-практичному дискурсі.

Нарешті, сучасної оцінки та рекомендацій щодо вдосконалення потребують педагогіка танцювальних дисциплін та керівництво виробничо-художнім процесом. Тут актуальними є:

а) розробка засад нової змістовності навчальних хореографічних дисциплін для спеціальних навчальних закладів вищої ланки;

б) персональний досвід педагогів-хореографів і проблеми збереження традицій у різних видах танцю;

в) обґрунтування сучасних методів профільної підготовки фахівців хореографічного мистецтва та класифікаційні вимоги щодо їх подальшої практичної діяльності;

г) принципи формування репертуару в хореографічному колективі та його визначальні соціальні й художні чинники: функціональність призначення (розважальність, пошуковість, державне або приватне замовлення, вимоги глядацького попиту або інші стимули), залежність від кваліфікації та віку виконавців тощо.

Отже, в паспорті запропоновану спеціальність 17.00.08 «Хореографічне мистецтво», з якої присуджуються наукові ступені кандидата та доктора мистецтвознавства, слід розглядати як галузь науки, що вивчає комплекс його видових, жанрових і стильових проявів, закономірності хореографічно-мистецької творчості, її

спорідненість з іншими видами й жанрами мистецтва, а також гуманітарними науками: філософією, психологією, антропологією та ін. (міждисциплінарний аспект) і виокремити насамперед такі напрями досліджень:

1. Хореографічне мистецтво як цілісність і його місце у світовій художній культурі та сучасному науковому дискурсі.

2. Методичні засади хореології (зокрема етнохореології) як теорії танцю, розробка її поняттєво-категоріального апарату та специфічної фахової терміносистеми.

3. Оновлення джерелознавчої бази дослідження хореографічного мистецтва (народного, сучасного, бального та ін. видів танцю).

4. Актуальні аспекти та проблематика історії українського і світового хореографічного мистецтва.

5. Класифікація видів, типів і жанрів хореографічного мистецтва в перебігу еволюційних процесів та стильових видозмін від класики до постмодерну.

6. Семіотика танцювальної мови і принципи побудови просторово-пластичних форм хореографічних композицій.

7. Інноваційні методики в підготовці педагогічних кадрів хореографічної освіти України, проблеми цілісності танцювальних шкіл та формування репертуару в хореографічному колективі.

У реалізації цієї наукової стратегії має значення і загальний, тобто державницький підхід до якості й порядку захисту здобувачів наукових ступенів. Тому слід звернутися до змісту Відкритого листа Харківської обласної ради молодих учених та спеціалістів, який пропонує «спростити процедури оформлення дисертацій, підготовки до захисту й оформлення документів після захисту з метою оптимізації витрат робочого часу, а також узгодити і осучаснити деякі застарілі вимоги щодо оформлення і порядку захисту дисертацій до сучасного вигляду. Молоді вчені пропонують також підвищити доступність дисертаційних праць українських здобувачів для світового наукового співтовариства, зменшити матеріальні й організаційні труднощі здобувачів, пов'язані з проведенням дисертаційного дослідження і захистом дисертації, що безумовно підвищить мотивацію молоді до наукової діяльності» [4].

#### Список літератури

1. Лифарь С. Мемуари Икара / С. Лифарь. — М. : Искусство, 1995. — 358 с.
2. Фомкин А. В. Инновационные подходы к вузовской подготовке исследователей хореографического искусства / А. В. Фомкин // Актуальные вопросы современной науки и образования: Материалы V Общероссийской научно-практической конференции с международным участием. Вып. 2. — Красноярск: Научно-инновационный центр, 2010. — С. 120–131.

3. Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири в контексте перехода на федеральные государственные образовательные стандарты третьего поколения. Электронный ресурс // Режим доступа: <http://www.library.ru/3/news/index.php?month=6&year=2011>. — Загл. с экрана.
4. Відкритий лист Харківської обласної ради молодих учених та спеціалістів // Электронный ресурс // Режим доступа: <http://scientists.kharkov.ua/news-council/488-otkrytoe-pismo-soveta-po-probleмам-soiskatelej-uchenikh-stepenej> — Загл. с экрана.

УДК 792.054+378.4(477.54-25)ХДАК

I. O. БОРИС

I. O. BORYS

### ШКОЛА ВИХОВАННЯ АКТОРІВ В «ЕКМАТЕДОСІ» ХДАК

#### EXPERIMENTAL WORKSHOP «EXWOTHERES» AT THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE

*Досліджується діяльність експериментальної майстерні «ЕКМАТЕДОС». Висвітлюються методика і система навчання режисерів та акторів драматичного театру в «ЕКМАТЕДОСі».*

**Ключові слова:** *система емоційно-енергетичних імпровізацій, паралельний світ існування актора.*

*Исследуется деятельность экспериментальной мастерской «ЭКМАТЕИС». Освещаются методика и система обучения режиссеров и актеров драматического театра в «ЭКМАТЕИСе».*

**Ключевые слова:** *система эмоционально-энергетических импровизаций, параллельный мир существования актера.*

*The activity of experimental workshop «EXWOTHERES» is investigated. The technique and training system of directors and actors of Drama Theater in «EXWOTHERES» are covered.*

**Key words:** *system of emotional and energy improvisation, parallel world of actor's existence.*

Створена на базі факультету театрального мистецтва Харківської державної академії культури експериментальна майстерня театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС» стала справжньою пошуковою лабораторією з дослідження й удосконалення техніки і технології системи емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу існування акторів у виставі в процесі щоденного навчання студентів — акторів драматичного театру та кіно. Вистави «Одержима» Лесі Українки, «Яма» Олександра Купріна, «Осіньне кохання» Олександра Олеся, «Чайка», «Історія сім'ї Прозорових» Антона Чехова, «Дім бога» за оповіданням Ернеста Хемінгуей, «Сніги Кіліманджаро» (режисер Аліна Токарева), «Монахія» Дені Дідро (режисер Олена Падалка), створенні

в «ЕКМАТЕДОСі», надають змоги студентам пізнати на практиці техніку та технологію роботи актора в системі емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу існування актора у виставі.

Студенти-актори після базового опанування реалістично-психологічного методу техніки і технології долучаються до процесу пізнання та дослідження системи емоційно-енергетичних імпровізацій. Цей достатньо складний цикл теоретичних і практичних занять студентів-акторів потребує повної довіри, концепції та постійного щоденного усвідомлення, як знаходити в собі й у партнерах нову методіку роботи актора.

Вистави, здійснені студентами-акторами та студентами-режисерами драматичного театру в «ЕКМАТЕДОСі», — це перші професійні спроби вже у вищому навчальному закладі зрозуміти систему техніки і технології емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу існування актора в середовищі майбутньої вистави.

Паралельний світ вистав «ЕКМАТЕДОСу» — це певна таємниця, загадка, невидима як глядачам із залу, так і тим виконавцям, котрі вивчили методіку та систему техніки й технології емоційно-енергетичних імпровізацій. Якщо в професійному театрі актори переважно за допомогою режисера-постановника розчиняються в атмосфері, то студенти-актори свідомо долучаються до загальної атмосфери паралельного світу вистави завдяки знанню про закони, здобуті в «ЕКМАТЕДОСі».

Актори в професійному театрі тільки за допомогою режисера-постановника зможуть за декілька місяців роботи над виставою розчинитися в атмосфері, створеній ним, проте це не означає, що всі виконавці ролей у театрі зрозуміли методіку і систему техніки і технології існування в паралельному світі вистави. Проблема полягає в тому, що в професійному театрі творчий колектив акторів працює згідно з набутими у вищих театральних школах методичними знаннями, переважно за випробуваного часом і доступно для всіх системою реалістично-психологічного театру, що складалася в період творчості художнього керівника МХАТу К. С. Станіславського. Звичайно, сучасні актори в театрах України мають певні знання та навички стосовно законів техніки та технології роботи актора з інших, існуючих нині, методик і систем акторської професії.

«ЕКМАТЕДОС» — це зовсім інший шлях пошуків нової, сучасної системи опанування професії. Тому актори і режисери, які долучилися до системи «ЕКМАТЕДОСу» й опанували методіку під час навчання і практики зі студентами ВНЗ, прийшовши до будь-якого колективу, змушені будуть або відмовитися від роботи за законами «ПАСВІСу», або знайти можливість і час для пізнання

й практичного втілення методики і системи «ЕКМАТЕДОСу». Тут слід зважати, що в кожному професійному театрі існують різні за темпераментом, емоціями акторські індивідуальності. Режисеру важливо відібрати для втілення майбутньої вистави в професійному театрі саме тих акторів, які зможуть протягом короткого періоду часу опанувати закони техніки і технології методики «ЕКМАТЕДОСу».

Коли ж режисер отримує в професійному театрі виставу для майбутньої постановки, в якій беруть участь численні актори, він повинен знайти єдиний варіант усієї роботи над виставою. Режисер-постановник у професійному театрі, працюючи за законами імпровізацій, передусім повинен намагатися об'єднати всіх виконавців своєї вистави, які навчалися в театральних школах іншого спрямування, в загальне «шатро» через підсвідомий підхід до інтуїції акторів та свідомий — до звуку, шуму, музики, кольору, світла, мізансцени, сценографії, пластики. Така цілісність можлива тоді, коли режисер чітко знає, як створити паралельний світ вистави, які технологічні засоби використати для досягнення кінцевого результату.

Студентські вистави в «ЕКМАТЕДОСі» Харківської державної академії культури — це постійний пошук і щоденний процес глибокого опанування надзвичайно складної сучасної техніки в роботі актора над майбутнім сценічним образом.

Беручи до репертуару в «ЕКМАТЕДОСі» конкретні драматургічні або прозові твори, потрібно чітко знати, який буде результат і яка мета втілення майбутньої вистави.

Усе залежить від знаходження певних важелів керування процесом репетицій та втіленням вистави. Безперечно, пошук і пізнання методики роботи актора над майбутнім сценічним образом за законами емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу існування актора у виставі в студентських виставах «ЕКМАТЕДОСу» мали чітку систему. Незалежно від змісту, жанру, виду літературно-художнього джерела, всі вистави студентів в «ЕКМАТЕДОСі» створювалися згідно із чітким планом утілення. Перший етап — це реалістично-психологічний аналіз драматургічного твору; тут режисери й актори зобов'язані дослідити та проаналізувати логічним мисленням увесь пласт реалістично-психологічного театру.

Другий етап — перехідний між реалістично-психологічним та емоційно-енергетичним методом. Третій етап у роботі над майбутньою виставою — глибоке входження в систему емоційно-енергетичних імпровізацій паралельного світу середовища майбутньої вистави. Четвертий етап — перебування в паралельному світі існування вистави.



Кожна зі створених в «ЕКМАТЕДОСі» студентських дипломних вистав мала на меті не тільки досягнення результату роботи, а й у процесі її створення обов'язкове проходження актором усіх чотирьох етапів роботи над майбутнім сценічним образом.

Повість «Яма» Олександра Купріна не випадково стала в «ЕКМАТЕДОСі» творчим процесом у здійсненні дипломної вистави. Прозовий твір був переведений у драматургічний, тобто створена сценічна версія повісті «Яма». Студенти-актори, ознайомившись і дослідивши як творчий і життєвий шлях Олександра Купріна, так і проведений аналіз самої повісті «Яма», в письмовій формі виклали життєписи своїх персонажів від дня народження до появи їх у сюжеті літературно-художнього джерела. Викладач з майстерності актора, заслужена артистка України Анна Плахотнюк разом зі студенткою режисерського відділення Тетяною Шевченко протягом двох місяців навчання пройшли весь цикл реалістично-психологічної методики в роботі над майбутнім сценічним образом. Це надзвичайно важливо на першому етапі роботи актора над роллю — зрозуміти процес розвитку подій літературно-художнього джерела, вчинків персонажів, їх мотивів та входження в психологічний процес пізнання характерів майбутніх сценічних образів. Коли вся реалістично-психологічна методика була опанована і стала для студентів-акторів зрозумілою та доступною, надійшов другий етап у роботі, який власне і називається перехідним на межі існування акторів у реалістично-психологічному характері персонажів та емоційно-енергетичній структурі на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави. Цей етап дуже цікавий як для викладачів, так і для самих студентів. У власному «Я» актора існує певний реалістично-психологічний характер персонажа, який, згідно з розвитком подій літературно-художнього джерела, втілюється в момент пізнання майбутнього сценічного образу через «перехідний місток» між правдою реального життя й іншого, невидимого світу життя персонажів літературно-художнього джерела. Невидимий світ життя персонажів не є ще паралельним світом існування майбутньої вистави. Усі тренінги та репетиції на цьому етапі мають свою неповторну, індивідуальну, знайдену в «ЕКМАТЕДОСі» методику техніки та технології роботи актора над майбутнім сценічним образом. Тут викладачам цієї методики в роботі актора над персонажами дуже важливо, перш ніж переходити до майбутніх тренінгів та репетицій у просторі та часі, попередньо надавати теоретичного викладу методики невидимого світу існування майбутньої вистави.

Творча майстерня «ЕКМАТЕДОС» — це сумісний щоденний процес навчання студентів-акторів та студентів — режисерів драматичного театру. Проте впродовж певного періоду навчання

режисери вдосконалюють методику емоційно-енергетичних імпрровізацій на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави за окремою навчальною програмою.

Мета перехідного періоду в роботі актора над майбутнім сценічним образом полягає в пізнанні й розумінні іншого способу та природи існування актора на шляху до паралельного світу існування майбутньої вистави.

Третій етап роботи актора над майбутнім сценічним образом у школі «ЕКМАТЕДОС» і конкретно над дипломною виставою «Яма» Купріна — це глибоке входження в систему простих та складних емоційно-енергетичних імпрровізацій. Тут слід також відзначити, що літературно-художнє джерело Олександра Купріна «Яма» безперечно має високий художній рівень та чудовий ґрунт для експерименту й утілення методики роботи актора над сценічним образом за допомогою емоційно-енергетичних імпрровізацій на шляху до створення паралельного світу середовища існування майбутньої вистави.

Четвертий етап роботи над сценічним образом — це перебування в паралельному світі середовища існування майбутньої вистави. Усі студенти-актори — учасники вистави «Яма» намагалися зрозуміти і відтворити на четвертому етапі перебування в іншому «Я» в таїнстві невидимого паралельного світу середовища існування майбутньої вистави. Найточніше це вдалося студентам-акторам — виконавцям ролей Жені (Ольга Лещова), Тамари (Галина Капралова) й економки (Олена Бондарева). Вистава «Яма» за О. Купріним була зафіксована протягом семестру в телевізійній версії, здійсненій режисером-педагогом кафедри телебачення Тетяною Долгошеєю та студентами-операторами і режисерами телебачення. Ця телевізійна версія була долучена до презентації школи «ЕКМАТЕДОС» для всіх студентів театрального та кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури.

«Одержима» за драматичним твором Лесі Українки була дуже відповідальною не тільки для студентів — акторів та режисерів, котрі втілювали її, а й для всієї майстерні «ЕКМАТЕДОС», оскільки зміст цієї п'єси містить у собі яскраво виражений релігійний пласт — Месія, народ, одержима — Міріам. Зрозуміло, що на попередньому етапі було проаналізовано і досліджено як спосіб і природу написання твору Лесі Українки, так і всіх її персонажів. Проте виникла певна проблема: як у XXI ст. художніми засобами показати самого Месію. Тут, як не дивно, саме емоційно-енергетичні імпрровізації на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави надали відповідь: точність формули техніки та технології роботи студентів-акторів над своїми персонажами. Флора і фауна не просто стали черговим тренінгом у роботі над виставою, а існуючим природним, загальним

середовищем, яке логічно відповідало змістові драматургічного твору Лесі Українки. Стосовно самого персонажа Месії та його виконавця Всеволода Шекіти було знайдено єдиний варіант можливого сучасного втілення Месії — певна роздвоєність між власним «Я» актора та його персонажем.

Антон Павлович Чехов — це неповторне явище у світовій драматургії, всі його драматургічні твори настільки закодовані шифром самого Чехова, що впродовж більш як століття режисери й актори в театрах, кіно, на телебаченні намагаються знайти відповідь на закодований світ життя героїв його драматичних творів.

Беручи для студентської дипломної роботи драматургічний твір Антона Чехова «Чайка», учасники «ЕКМАТЕДОСу» свідомо пройшли два етапи в період підготовки та випуску вистави.

Перший полягав у тому, щоб на базі Запорізького державного академічного музично-драматичного театру ім. В. Магара створити повноцінну виставу, використовуючи матеріальну базу професійного театру. Дуже важливо відзначити, що в Україні це був перший подібний експеримент підготовки та випуску повноцінної вистави. Директор театру, заслужений діяч мистецтв України Валентин Слонов зумів не тільки на місяць влаштувати побутове життя студентів, а й забезпечити творчі умови для здійснення такого складного проекту.

Знаючи, що драматургія Чехова у своїй основі має невидимий, таємничий, дуже складний світ існування як самого розвитку сюжету, так і всіх колізій, взаємовідносин героїв, «ЕКМАТЕДОС» вирішив пройти саме два етапи підготовки та втілення вистави. Отже перший етап став для студентів пошуком відповіді: як живуть, думають, діють і емоційно почуваються всі герої «Чайки» А. Чехова. Реалістично-психологічний метод К. С. Станіславського був дуже скрупульозно опрацьований як студентами-акторами, так і зовнішньою формою всієї структури побудови вистави. Глядачі багатьох центрів України стали очевидцями презентації цього варіанта вистав на базі обласних театрів. Студенти-актори під час показу вистави на глядача намагалися повноцінно прожити реалістично-психологічне життя своїх персонажів. Це надало змоги переконатися в правильності експериментальної роботи в «ЕКМАТЕДОСі», оскільки саме метод і система емоційно-енергетичних імпрровізацій на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави і полягає в декількох етапах експериментальної роботи студентів-акторів та режисерів, перший з яких — повноцінне дослідження і пізнання реалістично-психологічного життя. У певний час показ вистави на глядача свідомо був зупинений. Студенти-актори та режисери повернулися до нового етапу роботи над виставою за допомогою методу і системи емоційно-енергетичних імпрровізацій. Результат був

надзвичайно плідним і професійно корисним. Щоденні тренінги в «ЕКМАТЕДОСі» змусили студентів-акторів та режисерів поступово перейти в роботі над виставою «Чайка» від реалістично-психологічного існування до існування в іншому вимірі. Безперечно, зусилля і вимоги на цьому етапі для студентів-акторів та режисерів дуже жорсткі й принципові.

Слід віддати належне студентам-акторам та режисерам, які намагалися зберегти в щоденному реальному житті таємницю світу створення та існування вистави «Чайка» в «ЕКМАТЕДОСі». Вона була продемонстрована один раз на державному іспиті в навчальному театрі ХДАК без права фіксувати на камеру творчий процес студентів-акторів та режисерів під час показу вистави на глядача. У цьому і полягає весь принцип експериментальності й пошуковості «ЕКМАТЕДОСу» на її початковому етапі становлення та розвитку.

Студентська вистава «Осіньне кохання» за мотивами новели Олександра Олеся «Осінь», поставлена в «ЕКМАТЕДОСі», стала принциповою в практичному вираженні всіх попередніх теоретичних досліджень методу та системи техніки і технології роботи актора за допомогою емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави.

Молоді режисери Олена Соляник та Віталій Чайка на попередньому етапі входження та дослідження реалістично-психологічним методом разом з головними виконавцями: Вікторією Поплавською, Юлією Забутною, Павлом Алдошиним, Артемом Боровиком, — пройшли весь цикл логічного дійового аналізу та розуміння сюжету драматургічного твору Олександра Олеся.

На другому етапі відбулося втілення вистави «Осіньне кохання» за методикою і системою емоційно-енергетичних імпровізацій. Якщо на першому етапі головні герої та введені персонажі — духи лісу у виконанні Ольги Горбуленко, Анни Моргунової, Тетяни Кулікової, Наталії Радішевської, Сергія Суліма були логічно виправдані своєю поведінкою і перебуванням у системі реалістично-психологічного театру, то на перехідному етапі до паралельного світу існування у виставі вони стали частиною самого середовища існування, зберігаючи при цьому автономність персоніфікації та власного «Я» актора.

Цікаво те, що зміст і сюжет розвитку подій літературно-художнього джерела новели «Осінь» є плідним ґрунтом для практичного втілення методики і системи емоційно-енергетичних імпровізацій. Це буває надзвичайно рідко, але з твором Олександра Олеся трапилося те, що події сюжету, описані в новелі «Осінь», відбуваються саме серед флори та фауни, що звичайно сприяє опануванню студентами-акторами не тільки за допомогою системи

«ЕКМАТЕДОС», а й органічним власним людським «Я» середовища лісу твору Олександра Олеся.

Під час підготовки вистави «Осі́нне кохання» були введені й додаткові елементи в техніці та технології роботи актора над персонажами, аутентичні ритуальні ді́йства. Цей принцип надав змоги вдосконалити і саму методикку роботи над емоційно-енергетичними імпровізаціями. Части́ни природи (вода, ка́мінь, земля, дере́во, пісок тощо) стали додатковими елементами аутентичних ритуальних ді́йств у роботі студентів-акторів на шляху до паралельного світу середовища існування майбутньої вистави.

Життя вистави «Осі́нне кохання» не закінчилося в навчальному театрі ХДАК, а продовжилося на багатьох театральних фестивалях, конкурсах на території України та за її межами.

Дуже важливо усвідомити, що будь який-пошуковий експеримент під час навчання студентів-акторів має бути не пошуком заради пошуку, а результатом попередньої роботи над «ПАСВІСОМ» з акторами в державних професійних театрах України та за її межами. Перші прояви нової методики з'явилися ще на початку 80 рр. у виставах «Васса Железнова» М. Горького, «Маленький принц» Екзюпері, «Дикий ангел» О. Коломійця, «Нестор Махно» на історичній основі, «Закоханий Ідальго» А. Лоренц, «Апостол Андрій» за біблейськими легендами, «Таї́нство творіння на музику Вівальді», «Мама Марія» Г. Лютого, створених у Запорізькому державному академічному музично-драматичному театрі ім. В. Магара. «Скіфи» — вистава в Державному муніципальному театрі танцю м. Запоріжжя. «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Навіки дев'ятнадцятилітній» Г. Бакланова — у Запорізькому молодіжному театрі. «Плаха» Ч. Айтматова, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Шрами на скалі» Р. Іваничука, «Іванов» А. Чехова, «Іуда Іскаріот» — поставлені в Івано-Франківському державному академічному музично-драматичному театрі ім. І. Франка.

«Собаче серце» М. Булгакова в м. Жешів у Польщі. «Життя мітрополита Шептицького» в театральному колективі м. Торонто. «Король лір» В. Шекспіра, «Украдене щастя» І. Франка, «Маруся Чурай» Ліни Костенко, «Геда Габлер» Г. Ібсена, «Три сестри» А. Чехова.

«Три сестри» А. Чехова, здійснені на харківській професійній сцені — нове випробування системи паралельного світу існування акторів у виставі.. Емоційно-енергетичні імпровізації надають змоги не логічним дослідженням шукати причини того чи іншого вчинку персонажів «Трьох сестер», а одразу розчинитися в таї́нстві на шляху до паралельного світу існування акторів у виставі. Наприклад, картина дня народження Ірини, де збираються всі близькі та гості, військові, котрі знали або чули про батька

Ольги, Маші й Ірини, полковника Прозорова. Актриса виконавиці Ольги (Олена Качан) увесь час у сценічному просторі вистави мислила, діяла і переживала всі почуття героїні, постійно перебуваючи в іншому вимірі. Для Ольги день народження молодшої сестри Ірини не є реальним середовищем, а тільки певною зорвою, слуховою й емоційною частиною минулого життя. Вона розмовляє з усіма учасниками картини, перебуваючи власним «Я» свого персонажа в просторі та часі запаху, кольору, дотику всієї зони минулого життя, дитинства, що пройшло разом з батьками. Її емоційно-енергетичні ядра, переходячи з однієї стадії існування в конкретному сюжеті літературно-художнього джерела в інше, мали в собі одне ціле — матеріальний захист сім'ї.

Протилежність Ольги — середня сестра сім'ї Прозорових Маша. Її світогляд сконцентрований на повній відсутності в реальному житті об'єкта кохання, близької людини. Антон Чехов підказує режисерам та акторам певний закодований сенс існування кожного персонажа. Складність полягає в тому, щоб знайти єдиний код під час репетицій з акторами, що допоможе відкрити «шифр» чехівської драматургії. Матеріалізоване емоційно-енергетичне ядро Маші — вітер, який несе кудись живу плоть частини флори. Ірина Кобзар, виконавиця ролі Маші у виставі «Три сестри», зуміла перетворити щоденне життя власного «Я» на спосіб проживання емоційно-енергетичними імпровазіями своєї героїні, Маші Прозорової.

Підполковник Вершинін (Сергій Бережко, Олександр Ковшун) в розвитку сюжету Антона Чехова сімейна людина, як і Маша. Проте перша зустріч під час дня народження Ірини створила перехрестя двох енергетичних ядер Вершиніна і Маші. Емоційно-енергетичне ядро Вершиніна — це велика міцна гранітна скеля, вкрита мохом. Вітер, що існує в Маші, б'ється об скелю Вершиніна. Це величезний біль і величезна насолода. Вони обоє усвідомлюють неможливість їх постійного зближення в реальному житті. Водночас вони обоє щасливі від того, що ця мить дотику вітру до скелі все ж таки була в їхньому житті.

Ірина (актриса Майя Струннікова), молодша сестра Прозорових, і поручик Тузенбах (актор Олег Стефанів) несуть у собі також два неповторні емоційно-енергетичні ядра. Ірина — це крапелька ранкової роси на білій троянді. Тузенбах — молоде дерево, що проростає біля троянди. Вони поруч, разом, але не можуть стати одним цілим.

Дивний персонаж Антона Чехова Сольоний (актор Володимир Борисенко) має емоційно-енергетичне ядро флори та фауни — коріння, яке росте з великого дуба з глибини землі, прориваючи на своєму шляху все живе, що його оточує. Кохання Сольоного до Ірини, як «демона» і «янгола», його коріння охоплює всю зону

існування «молодого дерева» Тузенбаха й «ранкової роси білої троянди» Ірини. Дуель Сольоного і Тузенбаха — це лише результат знищення сильним коренем молодого беззахисного дерева.

Військовий лікар Чебутикін (актор Леонід Тарабарінов) у фіналі вистави говорить дивну фразу: «Та-ра-ра-ра бумбія, сиджу на тумбі». Цю фразу він ще виголошує декілька разів протягом вистави. Одинокий, літній і дуже самотній Чебутикін не може знайти себе серед цих дивних істот — людей, котрі його оточують. Він знає ціну життя, його виміру в кожній людині. Повна відстороненість і тонка іронія складають суть характеру персонажа Чебутикіна. Емоційно-енергетичне ядро — це дим від багаття, що залишився після нічного вогнища. Фінальна фраза: «Та-ра-ра-ра бумбія, сиджу на тумбі» — це розчинення нічного диму в ранковому тумані життя.

«Три сестри» в Харківському театрі ім. Шевченка надали змоги вдосконалити із цікавими акторськими творчими особистостями техніку і технологію емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу середовища існування вистави.

Тому закономірно, що величезний досвід, набутий у професійному театрі під час роботи над «Трьома сестрами», не може бути ексклюзивним, а повинен мати логічне продовження особливо серед молодих майбутніх акторів — студентів. Саме це і стало поштовхом до втілення вже в «ЕКМАТЕДОСі» нової сценічної версії вистави за драматургічним твором А. Чехова «Три сестри», що має назву «Історія сім'ї Прозорових». Дуже цікавим експериментом у роботі зі студентами стало поєднання в одній виставі поряд майстрів — викладачів, акторів театру ім. Шевченка — та студентів-дипломників 4-го курсу акторського відділення ХДАК. Сам факт співпраці заслужених артистів України Анни Плахотнюк та Євгенія Плаксіна, відповідно, створених персонажів няні Анфіси й Ферапонта, з іншими персонажами, яких виконують студенти ХДАК, було логічним і закономірним явищем у процесі роботи над виставою методом емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до створення паралельного світу середовища існування майбутньої вистави. Звичайно, молодим виконавцям персонажів Антона Чехова важко змагатися з майстерністю як з майстрами попередньої вистави «Три сестри» в театрі ім. Шевченка, так і з майстрами-викладачами. Проте величезне бажання та працелюбність молодих студентів-акторів теж стали помітним явищем у продовженні практичного втілення методики, створеної в «ЕКМАТЕДОСі». Ірина (Тетяна Крячек та Марія Чежина), Маша (Ірина Торущанко), Ольга (Маргарита Реутова й Анастасія Кубанцева), Наталія (Юлія Кутінова та Віолетта Букіна), надзвичайно щиро і разом з тим глибоко змістовно шукали спосіб

мислення, логіки поведінки та природи почуттів через емоційно-енергетичні імпровізації. Складність полягала ще в тому, що постійно необхідно бути в трьох-чотирьох іпостасях водночас, тримати роздвоєну думку внутрішніх монологів між проблемою, закладеною в драматургії А. Чехова, і розумінням власним «Я» молодих студентів-акторів сучасного сприйняття актуальних проблем, запропонованих більше століття тому. Другим важким елементом техніки й технології роботи молодих акторів-студентів над чехівськими персонажами було тілесне, фізичне перебування в середовищі існування вистави «Історія сім'ї Прозорових». Усе вищезазначене стосується і молодих акторів-студентів чоловіків, виконавців ролей: Тузенбаха (Олексій Сьомак), Вершиніна (Андрій Янковський), Сольоного (Юрій Бобров), Кулигіна (Сергій Макаренко), — які чітко усвідомлювали всю відповідальність у роботі над персонажами Чехова. Загальною проблемою як для жіночого, так і для чоловічого складу молодих акторів-студентів було створення безперервного циклу процесу існування через емоційно-енергетичні імпровізації, як у сюжеті Чехова, так і поза його межами. Дипломна вистава студентів 4-го курсу ХДАК «Історія сім'ї Прозорових» за мотивами твору А. Чехова «Три сестри» стала певним підсумковим етапом роботи «ЕКМАТЕДОСу» та всієї кафедри акторської майстерності за 10 років.

«ЕКМАТЕДОС» при Харківській державній академії культури — це вища театральна школа, науково-дослідна лабораторія пізнання з практичним утіленням у майбутньому учнями творчої майстерні в професійних державних театральних колективах XXI ст.

УДК 78.072.3

ЛЯНЬ ЛЮ  
LIAN LIU

## СОСТОЯНИЕ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ХОРОВОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

### STATUS AND TRENDS OF DEVELOPMENT OF THE CHORAL ART IN CHINA

*Система хорового искусства в Китае на современном этапе обладает высоким уровнем востребованности. В этой работе представлена система хорового искусства Китая, а также приведены основные проблемы, существующие в хоровом искусстве Китая, и предложена возможность для будущего развития хорового искусства на фоне культурного общества.*

**Ключевые слова:** *система хорового искусства, Китай, проблема.*



*Система хорового мистецтва в Китаї на сучасному етапі має високий рівень затребуваності. У цій роботі представлена система хорового мистецтва Китаю, а також наведені основні проблеми, що існують у хоровому мистецтві Китаю, і запропонована можливість для майбутнього розвитку хорового мистецтва на тлі культурного тоариства.*

**Ключові слова:** *система хорового мистецтва, Китай, проблема.*

*A system of choral art in China at present has a high level of demand. This paper presents a system of choral art in China, and are the main problems existing in the choral art in China and offered the opportunity for the future date of choral art in the cultural background of the society.*

**Key words:** *Choral Art, China, the problem.*

Хоровое искусство является одним из древнейших видов коллективной деятельности музыкальной культуры и первоначально основано для проведения религиозных ритуалов и обрядов, посвященных влиянию на природные явления и стихии. Со временем произошло усовершенствование подобных мероприятий, музыкальное сопровождение и вокал трансформировались в более сложные формы, например пение — хоровое искусство, приближенное к современности, где присутствует сольный голос, вытягивающий весь хор. Звучание хорового коллектива имеет свои особенности и во время хорового исполнения духовный и ценностный мир слушателя обогащается, превозносится. Хор существует и как символ развития культур различных периодов, он приобщает общество к познанию культуры и прививает культурные и моральные ценности.

Система хорового искусства в Китае на данном этапе обладает высоким уровнем востребованности. Процентная составляющая хорового искусства в системе образования молодежи постепенно увеличивается. В младших и средних школах в курс по музыке добавлено многоголосое пение, а в университетах внедряются дисциплины по хоровому искусству, что является серьезным показателем статуса хорового искусства в сфере музыкального образования и культуры в целом.

Система хорового искусства в Китае

В Китае, в отличие от большинства европейских стран, становление хорового искусства произошло довольно поздно, в начале XX в. В начале своего существования, когда статус хорового искусства не приобрел ещё должных позиций в сфере культуры, это искусство являлось лишь средством политической пропаганды. Общество долгое время не воспринимало хоровое пение как разновидность искусства, это считалось простым самостоятельным коллективным явлением. Только за последние 35 лет, в связи с глобализацией и интеграцией культур, хоровое пение приобрело

статус искусства. Государство стало выделять необходимое количество средств на базовое хоровое образование. Стоит отметить, что несколько хоровых школ и хоровых коллективов завоевали мировой титул: хоровой коллектив экспериментальной школы провинции Гуандун, хоровой коллектив школы Шенчжэн, хоровой коллектив «Северного океана» при Тяньцзиньском университете [1, 2].

Недостаточно углубленное базовое музыкальное образование в начальных и средних школах, отсутствие требований к знанию нотной грамоты и отсутствие единых программ по музыкальным дисциплинам породило очень низкий уровень хорового обучения. Ученики ознакамливаются с материалами с помощью системы упрощенной нотной грамоты (упрощенная нотная грамота — нотная грамота, в которой нотный стан изображается с помощью арабских цифр.) Эта система разработана в Японии. Но уже с 60-х гг. прошлого века в Японии осуществили реформирование музыкального образования в начальных школах — дети с шести лет изучают дисциплину хорового образования с помощью нот. Реформа прошла под лозунгом: «В коллективе нет меня, в коллективе только МЫ» [3]. На данный момент Япония является одной из ведущих стран в сфере хорового искусства.

К сожалению, в отрасли публикаций в Китае практически полностью отсутствуют качественные учебные материалы по хоровому образованию. Печать монополизирована коммерчески настроенными лицами, которых не беспокоят качество и уровень изданных ими учебных пособий.

Дисциплина хорового искусства в ВУЗах Китая является обязательной в профессиональном музыкальном образовании (вводится в такие предметы, как сольфеджио, теория гармонии, анализ музыкальной формы и т.д.) с целью развития профессиональных умений будущих музыкантов, чьи профессии так или иначе будут связаны с хоровым искусством.

Система хорового образования в Китае не способствует интенсивному и качественному развитию хорового искусства и выходу его на мировую арену.

Состояние и проблемы системы хорового искусства на сегодняшний момент

Как известно, хоровое искусство является публичным искусством. Несмотря на то, что качество хорового искусства в Китае невысокого уровня, хоровых коллективов достаточно много. Хоровое искусство Китая на данный момент ограничивается публичным коллективным пением и многоголосьем. Отсутствие профессиональности (слабое чтение нот, отсутствие согласованности между голосами) рождает отсутствие качественных произведений.

Ниже перечислены основные проблемы, существующие в хоровом искусстве Китая на данный момент.

- Коммерческая мотивация доминирует над морально-нравственной. Соревнования являются основным двигателем этого искусства. Участники и организаторы заинтересованы больше в получении некоей награды (финансовой или почетной), нежели в развитии себя, как творческого человека. Примером являются быстро созданные коллективы, которые за месяц или за несколько месяцев до начала соревнований собираются вместе для подготовки к конкурсу, после чего коллективы бесследно распадаются.

- Отсутствие знаний нотной грамоты. В начале 50-х гг. прошлого века в начальных и средних школах внедрена нотная система музыкального образования. Это продолжалось до начала культурной революции (1966 г.), результатом чему послужило большое количество талантливых музыкантов, свободно владеющих нотной грамотой. Позже, в связи с резким ростом населения, образовательный уровень снизился и музыкальная деятельность приобрела коммерческой направленности. Появилось множество учебников с упрощенной нотной системой, которые вытеснили общепризнанную нотную грамоту. Это непосредственно повлияло на ритм и точность звука в хоровом искусстве, поскольку многоголосье не может правильно выражаться в системе упрощенной нотной грамоты. Участник хорового коллектива не способен определить расстояние между интервалами, урегулировать свой голос и согласовать его в гармонии со всем коллективом без знания нотной грамоты. Ведущий дирижер Китая Чжен Сяоинь после участия в 6-ой мировой конференции по хоровому искусству говорила о том, что после соревнований многие коллективы хорового искусства из 170 стран мира обменивались опытом, используя ноты, но китайские участники не смогли контактировать со всеми участниками из-за незнания нот. Нотная грамота — средство общения среди музыкантов, и коллективы Китая ограничены в профессиональном контакте с представителями своей профессии из других стран [4].

- Катастрофическая нехватка произведений хорового искусства. В Китае большое количество хоровых коллективов, принадлежащих к разным провинциям и соответственно к разным культурам, но произведений хорового искусства недостаточно для удовлетворения запросов всех коллективов. По виду исполнения хоровое искусство можно разделить на несколько классов.

- на начальном этапе профессиональный хоровой коллектив чаще всего поет на основе оперного хорового пения, что несколько ограничивает хоровой коллектив, поскольку требует достаточно

мощных вокальных данных, а ограниченное количество подобных произведений не дает коллективу творческой широты;

– основываясь на западном оперном хоровом искусстве, в хорое пение добавляются музыкальные элементы китайского традиционного музыкального театра и народных песен. Это сочетание является одним из самых популярных в хоровом искусстве Китая;

– многоголосое народное пение, имеющее достаточно большую историю развития и присутствующее в повседневной жизни национального меньшинства, обладает самобытностью и специфическими, характерными только ему этническими особенностями;

– публичная культурная форма — не многоголосое пение, а синхронное хоровое исполнение — существует с начала XX в. и до сих пор является популярной.

Опыт показывает, что коэффициент повторения выбранных произведений в больших хоровых соревнованиях — более 40 %. Как следствие, у композиторов отсутствует желание создавать новые произведения, поскольку на них нет спроса.

Отсутствие практики в системе профессионального образования хорового искусства в ВУЗах. Студенты музыкального профиля недополучают достаточного количества знаний и практики вследствие многих объективных причин. Одна из них — слишком большое количество студентов, которым дается очень мало часов на изучение таких предметов, как введение в произведения хорового искусства, актерское исполнение хорового искусства, практические занятия по хоровому дирижированию. Практика дирижирования является комплексной проверкой и применением всех знаний, которые получает студент, и богатый практический опыт — ключевой элемент для достижения успеха в работе дирижера. В данный момент в консерваториях только при дипломной практике у студентов-дирижеров есть возможность практически применить свои знания.

• Нехватка профессиональных специалистов и музыкантов хорового искусства. В данный момент специальность хорового дирижирования в Китае есть лишь в нескольких ВУЗах: в китайской национальной консерватории, в центральной консерватории Китая, в Шанхайской консерватории, в институте музыки столичного педагогического университета, в институте музыки Южно-китайского педагогического университета. Спрос на эту специальность превышает данность. Но отсутствие преподавательских кадров не позволяет открыть больше кафедр по обучению данной специальности.

Профессор института искусств Сансяского университета Сунь Юй в своей научной работе подчеркнул следующее: «Те университеты, которые имеют специальность «хоровое дирижирование»,

набирают каждый год всего лишь несколько человек. Часть этих студентов потом переходят на специальность «дирижирование оркестра». Остальная часть после окончания университета либо остаются в больших городах, таких как Пекин и Шанхай, либо уезжают за границу [6]. Таким образом, прослеживается недостаточность специалистов в этой области.

Перечисленные проблемы свидетельствуют, что в хоровом искусстве не происходит должного развития: отсутствие профессионального понимания аудиторий данного вида искусства; распределение одного дирижера на несколько хоровых коллективов; неопределенность и неравномерность уровня дирижирования, отсутствие частых и качественных практик с хоровым коллективом.

Страна нуждается в большом количестве профессионально пригодных дирижеров, но отсутствует профессиональная подготовка кадров. В результате нет возможности обеспечить качество хоровых коллективов.

### 3. Тенденции развития хорового искусства Китая

В данный момент Китай является одной из ведущих стран мира по экономическому развитию. Но полноценное развитие требует повышения не только экономического, но и социального, и культурного уровней.

- Необходимость развития системы образования хорового искусства в Китае на фоне мирового масштаба.

Богатый опыт хорового искусства в Европе: хоровое искусство в европейских странах имеет большой исторический опыт и на данный момент является ведущим на мировой арене, особенно в странах северной Европы. Характерные особенности хорового искусства в этих странах — точность звучания, совмещение звука и т.д.

Использование опыта соседних стран: в Сингапуре, Малайзии, Индонезии и Филиппинах хоровое искусство имеет свои национальные особенности, благодаря которым эти страны побеждают во всяческих международных конкурсах.

Богатый опыт хорового искусства в США: поскольку США — страна эмигрантов, хоровое искусство формировалось под влиянием многонациональных культур: богатое наследие, чувство юмора и т.д. На фоне особых исторических событий формируются хоровая песня, исполняемая афроамериканцами, а также хоровой джаз с ярко выраженной музыкальностью.

Хоровое искусство Китая в период глобализации.

1.) Уменьшение роли финансовой заинтересованности и авторитетного статуса в хоровой деятельности. Правительство Китая четко определило задачи по повышению народного уровня культуры. Председатель Китая Ху Цзиньтао во время празднования

столетия Циньхуаского университета выступил с речью: » Повышение уровня высшего образования необходимо для продвижения культурных традиций. Высшее образование — главный источник культурных инноваций и носитель наследия культурных элементов. Следует активизировать культуру с целью воспитания народа и открыть широкий культурный международный обмен» [5].

2.) Необходимость реформы в системе образования хорового искусства. В Китае существует около 1800 учебных заведений. Количество студентов ВУЗов от нескольких тысяч до нескольких десятков тысяч. Количество хоровых коллективов в ВУЗах при этом меньше одного процента. Если сравнивать с европейскими странами, то там в каждом Вузе по несколько хоровых коллективов. Поэтому можно подобрать студентов с музыкальным профилем с целью привлечения большего количества любителей для создания хорового коллектива с нормой от 20 до 30 человек. Это дает определенное количество так необходимой студентам практики хорового дирижирования. Помимо этого нужно поставить задачу — за каждый учебный год проводить необходимое количество концертов и ввести жесткую систему оценки качества выполнения плана работы.

Дирижирование не является лишь аппаратом, ведущим такт. Необходимо обладать серьезными теоретическими знаниями и творческой индивидуальностью, чтобы иметь уровень профессиональных специалистов. Во время исполнения необходимо полностью сконцентрировать внимание как на каждом участнике, так и на коллективе в целом. Поэтому студентов обучают не только теоретическим знаниям, но и психологическим умениям, общекультурной эрудиции и философии. Музыковедение — одно из научных направлений искусства, а музыка связана с живописью, литературой, теорией драмы, поэтому ознакомление с произведениями других видов искусства расширяет кругозор и придает личности творца многогранность и углубленное познание мира.

Дирижеру необходимо обладать как минимум одним иностранным языком, так как в нынешней тенденции глобализации контакт с иностранными коллективами становится все чаще, а овладение иностранным языком способствует международному обмену, чтению иностранной литературы, получению дополнительной информации.

Делая обзор истории развития искусства, напрашивается вывод, что хорошее, основательное базовое образование дает почву для становления искусства на мировой арене и возможности обладать самобытным характером искусства в целом, и хорового искусства в частности. Хоровому искусству Китая необходимо большее развитие, особенно важно повысить степень внимания к

хоровому искусству общественности, ведь это искусство уже в течение продолжительного периода занимает свою немалую нишу в сфере культуры.

На основе осуществленного нами анализа можно отметить, что Украина, учитывая историю развития хорового искусства Китая, может почерпнуть для себя, как не допустить положения, которое наблюдается на данный момент в Китайском хоровом искусстве.

### Список литературы

1. Хуань Сюань. Влияние хорового искусства на общее воспитание студентов / Хуань Сюань // Вопросы о искусстве. — 2004. — № S1. — С. 88–89. — на кит. яз.
2. Чжан Вейцзя. Роль хора для повышения общего качества студентов / Чжан Вейцзя // Материалы о педагогике. — 2010. — № 2. — С. 113–114. — на кит. яз.
3. Чень Юй. Хоровое образование вузов на современном этапе / Чень Юй // Известия современной экономики. — 2010. — № 3. — С. 616–619. — на кит. яз.
4. Фен Ибинь. Вопросы о реформы системы профессионального хорового образования в педагогических вузах / Ибинь Фен // Музыка Китая. — 2004. — № 3. — С. 113–114. — на кит. яз.
5. Ли Цзюньшен. Развитие хорового искусства и воспитание талантов хоровых дирижеров / Педагогика и профессия // Ли Цзюньшен. — 2006. — № 11. — С. 85–86. — на кит. яз.
6. Тянь Сяобао. Современность хорового искусства Китая / Тянь Сяобао. — 2008. — № 5. — С. 131–132. — на кит. яз.

УДК [378.147:784.4](477.54-25)ХДАК

*В. М. ОСАДЧА, В. В. ОСИПЕНКО*  
*V. M. OSADCHA, V. V. OSYPENKO*

## МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ПРАКТИКА ПІДГОТОВКИ СПІВАКІВ НАРОДНОГО СПРЯМУВАННЯ

## METHODOLOGICAL PRINCIPLES AND PRACTICES USED IN TRAINING OF FOLK SINGERS

*Розглядається концепція професійної підготовки співаків народно-го напрямку на методологічних основах української етномузикології та вокальної педагогіки, а також теоретичного обґрунтування практики 20-річного опанування спеціалізації «народний спів» викладачами кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури.*

*Ключові слова: український традиційний спів, методологія, професійне засвоєння, співаки народного напрямку, Харківська державна академія культури.*

*Рассматривается концепция профессиональной подготовки певцов народного направления на методологической основе украинской этномузыкологии и вокальной педагогики, а также теоретического обоснования практики 20-летнего освоения специализации «народное пение» преподавателями кафедры украинского народного пения и музыкального фольклора Харьковской государственной академии культуры*

**Ключевые слова:** украинское традиционное пение, методология, профессиональное освоение, певцы народного направления, Харьковская государственная академия культуры

*This paper focuses on the concept of professional training of ethnic style singers which is based on methodological principles of Ukrainian ethnomusicology and vocal pedagogy. It also provides theoretical foundation for 20-years long practice of teaching the specialization «Traditional Singing» implemented by the professors of the Department of Ukrainian Traditional Singing and Musical Folklore of Kharkiv State Academy of Culture.*

**Key words:** ukrainian traditional singing, methodology, professional training, ethnic style singers, Kharkiv State Academy of Culture.

Актуальність теми зумовлена необхідністю обґрунтування методологічних основ та визначення фундаментальних настанов харківської школи виховання співаків народного напрямку на 20-річному практичному досвіді роботи кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури. Кафедру заснував у 1992 р. відомий композитор, етномузиколог, кандидат мистецтвознавства, педагог проф. І. С. Польський. За 20 років існування кафедра пройшла шлях від підготовки керівників самодіяльних хорів до фахівців народного співу. Нині під керівництвом кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України, проф. В. М. Осадчої на кафедрі працюють заслужені артисти України, доценти (В. В. Осипенко, В. Ф. Харитоновна, О. А. Шишкіна), кандидати мистецтвознавства, доценти (А. В. Гуріна, В. В. Осипенко). О. А. Шишкіна та лауреат міжнародних конкурсів викл. Г. М. Бреславець — випускники кафедри. Більше 30 років присвятив викладацькій справі в ХДАК старший викладач, керівник народного хору кафедри П. Г. Сміюха. Серед студентів та випускників заслужені артистки України (Л. Омельченко, В. Струкова), лауреати міжнародних, всеукраїнських конкурсів, що ведуть активну концертну й продуктивну викладацьку діяльність.

Вокальне мистецтво народного напрямку завдяки діяльності багатьох фольклористичних колективів, а також відкриттю відповідних спеціальностей у мистецьких вищих навчальних закладах



України стрімко та впевнено перейшло з галузі аматорського виконавства в професійну сферу вокальної культури.

Головним завданням викладача є спрямувати студента на самопошук, постійний аналіз своїх відчуттів, допомогти організувати збагачення свого слухового досвіду, розкрити в собі рідний «мовний код» і водночас усвідомити національні особливості, ментальні риси. Для українців це лірична пісенність і кордоцентризм (прагнення обігрівати душевним теплом), а ще естетизм — внутрішня необхідність творити навколо себе красу (що виявляється і в народному одязі, й у рушниках, і в оздобі садиби живими квітами, художнім розписом).

У навчально-творчому процесі співіснують два типи виконавського фольклоризму: репродуктивний (наслідування) та моделюючий спів (створення живої інваріантної моделі зафіксованого нотним записом народнопісенного твору, який уже не побутує серед етнофорів, не зберігся в пасивній пам'яті народних виконавців і навіть не існує у вигляді фонозапису автентичного виконання).

Перед викладачами народного співу постає завдання виховувати художньо творчу, фахово зрілу, цілісну особистість із високим рівнем національної свідомості, почуттям професійної гідності. У контексті цієї концепції виняткового значення набувають створення великих фольклорних програм, участь з концертними номерами в сучасних творчих проектах і фольклорно-експедиційна практика.

Наукове підґрунтя професійного становлення майбутнього спеціаліста містять лекційні та практичні курси: «Українська народна музична творчість», «Музична культура Слобожанщини», «Транскрипція народної музики», «Основи вокального виконавства», «Теорія вокального мистецтва», «Гігієна голосу». Серед надбань кафедри — навчально-методичні матеріали до профілюючих курсів, навчальні посібники, зокрема «Обрядова пісенність Слобожанщини» В. М. Осадчої, «Сольний спів» В. В. Осипенко та О. А. Шишкіної. Важливим принципом практичної діяльності кафедри є зв'язок із наукою: вивчення праць провідних учених, дослідження питань методики, спроби теоретичного обґрунтування практичних досягнень, оптимізація наукової діяльності студентів (дослідження пісенної культури осередків Слобожанщини, участь у щорічних конференціях молодих учених ХДАК).

Системний підхід у набутті практичних навичок реалізується в практикумах спеціалізації: «Сценічний рух», «Ритміка». На заняттях практичної дисципліни «Вокальний ансамбль» студенти використовують отримані знання, вдосконалюють майстерність у яскравих концертних колективах кафедри: лауреат міжнародних конкурсів фольклористичний гурт «Лада» (керівник доц.

О. А. Шишкіна), лауреат всеукраїнських конкурсів фольклористичний гурт «Фарби» (керівник викл. Г. М. Бреславець). Високою виконавською майстерністю, емоційною напруженістю ліричних образів відзначаються сольні виступи випускниці кафедри, викладача, нині аспірантки ХДАК Ю. І. Карчової.

Згідно із сучасною класифікацією пісенно-фольклорної творчості за регіонами, запропонованою А. І. Іваницьким, існує вісім співочих стилів: карпатський, галицький, лемківський, поліський, волинський, степовий, наддністрянський, подільський. О. Г. Бенч виокремлює три ареали автохтонного побутування фольклору: північний (пісенна культура Полісся), південно-східний (пісенна культура лівобережної й степової України) і південно-західний (пісенна культура Волині, Буковини, Галичини, Поділля, Закарпаття) [3, с. 59].

На нашу думку, розпочинати виховання співака необхідно з усвідомлення його природної приналежності до вокальної традиції певного краю та розвитку саме тих навичок і здібностей:

- щільне звучання грудного регістру з багатим тембровим наповненням (основа степової манери),
- «голосна» манера звучання грудного регістру з яскравим тембровим наповненням, завдяки використанню «йодлів» (захоплювання головного регістру) (вокальна традиція Полісся),
- яскраве «пронизливе» звучання головного регістру, згідно із народним визначенням — «тоньчик» (основа волинської манери),
- напівприкрите, медіумне звучання (основа ліричної манери одиночного співу більшості регіонів України).

Відповідно до регіонального походження і слід добирати навчальний репертуар пісень.

На початковому етапі виховання співака особливе значення мають розвиток відчуттів та формування внутрішнього слуху. Тому на заняттях необхідно виховувати активну увагу до власних відчуттів, уміння аналізувати їх, здатність розпізнавати різні особливості вокального звука. Здійснюється тренування координації роботи дихання, артикуляційного апарату, гортані. У процесі співу важливим чинником є емоція. Піднесений стан, захопленість співом викликають підсвідоме спрямування до синтезу, тобто поєднання роботи м'язів, що беруть участь у процесі звукоутворення.

А. В. Гуріна визначає недоліки «неадекватного «прочитання» автентичного фольклору: спрощене звукодобування, яке не зважає на діалектні особливості мовної артикуляції, відсутність диференціації тембрових характеристик обрядових і ліричних пісень» [6, с. 63].

А. І. Іваницький доводить необхідність нового ставлення до усно-традиційної культури — езотеричного, на зміну

популяризаційному та структурно-логічному: «Фольклор — не мистецтво, а ретельно опрацьована система магічних ритуалів, колосального значення езотеричний код. Його дешифрування лише розпочинається» [8, с. 5]. У більшій цілісності, ніж в інших індоєвропейських народів, у календарному фольклорі українців зберігся циклічний обрядовий сакрал (релігійно-обрядова причинність). А. І. Іваницький визнає наявність «потужного сакрального струменя в музичній формі, модальності мовлення й мелодики, обрядах та віруваннях. А він, попри всі втрати в морозі століть, залишається підвалиною підсвідомості й національного менталітету та проявляється в музичній структурі» [8, с. 9]. У навчальному процесі кафедри постійно використовуються навчальні видання, монографії видатного вченого. Хрестоматія українського музичного фольклору містить анотації до кожного розділу, в яких, крім відомостей про жанри, роди, обрядовість, повір'я, характер побутування пісенних зразків, висвітлюються особливості виконавських стилів та техніки: аналіз співочих манер, звукодобування, вимови, характеру резонування, дихання. У вирішенні драматургії музичного образу, зокрема використанні варіативності музичного матеріалу для вивіреного виконання народної пісні, має значення метод моделювання музичної форми: «Модель дозволяє виявити структурно-типологічні закономірності, з опертям на які й варіюється ритмомелодика кожної окремої пісні та виникає множинність регіональних і стильових варіантів» [8, с. 7]. А. І. Іваницький пропонує важливі для методики викладання співу стислі творчі портрети талановитих народних виконавиць, характеризує їх виконавські прийоми. «Вільність темпу, ритму, висотності, відтінки мелізматика, акцентуації, раптові діафрагмальні «атаки» (легкі «удари»), узгоджені з високою технікою голосових зв'язок, — це й багато іншого — питоми складники сольного (одиначного) стилю, який, на жаль, практично втрачено» [8, с. 363].

Найдавніші жанри народнопісенної традиції — «колиска» вокального мистецтва. Фольклорні зразки та народна манера співу надають можливості поєднати в одночасному органічному процесі і набуття навиків співу, і формування естетичного почуття логічного музичного висловлювання (інтонування музичної думки) з певним емоційно-змістовим наповненням. Хоча календарно-обрядові пісні — це генетична основа гуртового співу, але вони є вокальною «абеткою» для співаків народного напрямку. Їх яскравий образний світ розкривається як певна система: «зміст — емоція — асоціативні зв'язки — вокально-мовна інтонація».

Виховання виконавської майстерності здійснюється за допомогою усвідомлення пісенної інтонації як звукоемоції. Видатний викладач вокалу, професор співу М. Гарсія-син вважав, що

вокальне мистецтво співака значно більше вдосконалюється не завдяки виконанню вправ, а внаслідок розмірковування. Робота в класах сольного співу повинна здійснюватися в напрямі стабілізації вокально-виконавської техніки, поглиблення знань у галузі народнопісенного виконавства. Особлива увага приділяється усвідомленню інтонування музично-поетичного тексту, виразності та художньої образності співу.

Важлива складова навчання співака — робота над розвитком акторських здібностей, художньо-образного мислення. Найліпшим матеріалом для цієї галузі творчості виявляються жартівливі пісні з їх головною стильовою ознакою — свідомою орієнтацією виконання на слухача (в протилежність ліричним пісням, що виконуються для себе). Засобами гумору в текстах жартівливих пісень є форми діалогу, розповіді, описовості, які сприяють розкриттю акторських здібностей початківця-співака. Серед виконавських засобів гумористичної пісенності важливе місце відводиться темпам і агогіці, що потребує неабиякої артикуляційної та дикційної техніки.

Народний наспів — художня цілісність поєднаних типізованих мелодичних зворотів (звукоінтонаційних комплексів), що складають «інтонаційний словник» (Б. Асаф'єв) певної локальної традиції. Вони базуються на універсальних інтонаційних моделях: висхідного та низхідного мелодичного руху, випуклої й увігнутої «хвилі». Самобутній інтонаційний колорит кожної локальної традиції є невід'ємним від темброво-теситурних характеристик співу. Він формувався під впливом різних факторів:

- 1) фонетика діалекту чи говірки (вокалізм — особливість вимови голосних, консонантизм — система приголосних звуків, інтонації, наголоси та темп мовлення);
- 2) функціональне призначення поширенішого жанру;
- 3) природно-акустичне середовище та його сприйняття людиною [13, с. 41].

Зважаючи на очевидність швидкого згасання давньої традиції натурального інтонування, вважаємо особливо необхідними скрупульозну документальну фіксацію та ретельне вивчення існуючих унікальних зразків і осередків побутування натурального строю. Такі осередки простежуємо по всій Україні — від найбільш сталої традиції Полісся до Полтавщини та Слобожанщини.

Для будь-якого співака — початківця чи професіонала, академіста чи народника — питання техніки звуковисотного інтонування завжди є сферою активних пошуків, проб та помилок, перемог і відкриттів. Особливого значення ця сфера набуває під час роботи над творами без інструментального супроводу.

Поняття виразної інтонації є невід'ємним від психологічного підґрунтя, а саме і від інтелекту та почуттів співака. Воно було

введено в практику аналізу співацької майстерності великим Ф. Шалапіним. Усю силу художнього впливу, красу і велич вокального мистецтва він убачав саме в безмежних можливостях виразної інтонації, яка містить і чистоту, і художню образність, життєву правду.

О. Г. Бенч звертає увагу на теоретичні висновки П. Сокальського про невідповідність нотного запису фіксації нетемперованої мелодики й вільного ритму народних пісень: «Ми укладаємо пісню в темперовані інтервали, тобто інші тони проти тих, якими співає народ, що значно послаблює енергію, ясність і виразність народного співу» [3, с. 47].

Наукові підходи до вирішення проблеми звуковисотного сприйняття та виконання фольклору у ХХ ст. віднайшли М. Гарбузов, В. Морозов, П. Барановський, Є. Юцевич. Видатний музичний акустик М. Гарбузов пропонує концепцію зонної природи музичного слуху [4], В. Морозов трактує особливості вібрато під час виконання народних пісень, яке в академічному співі слугує для вуалювання неточної інтонації. У традиційному пісенному виконавстві не використовують «вібрато» як засіб «автоматичної звукової корекції» [11, с. 76]. Зазвичай вібрато голосу в народній природно-розмовній манері співу має дуже невелику амплітуду коливань, що народжує «прямий» звук, рівний та інтонаційно чистий (інструментальної якості). У народній манері співу часто застосовують прийом «тремоло гортані», за допомогою якого виконується найдрібніша мелізматика — характерна особливість сольного традиційного виспівування.

Особливе значення для вирішення проблем звуковисотного інтонування в опануванні мистецтва співу мають дослідження П. Барановського та Є. Юцевича. «Вокальний слух розвивається поки що стихійно, безсистемно» [2, с. 76]. Ці дослідження мають важливе значення для вивчення інтонаційної будови народної пісні та теоретичних проблем народно-музичного мислення взагалі. Автори запропонували систему «еластичного звукоряду», що вносить суттєві, необхідні корективи в систему рівномірної темперації.

Інтонетром зафіксовано характерні особливості інтонування техніку звуковисотного нюансування (згідно з визначенням науковців). Ці особливості дослідники визнають як закономірні для вільного мелодичного строю (хоча майже не сприймаються на слух).

Коли музикант, чий слух вихований на зразках західноєвропейської музики, звертає увагу на традиційне пісенне мистецтво, особливу культуру народного виспівування, з'ясовується, що він не готовий сприймати ні діалектно характерну вимову, ні ладову організацію, позбавлену звичайної системи тяжінь.

«Нерідко навіть єдиний зразок у механічному записі, по-різному усвідомлюється двома дослідниками, і це пояснюється як корінними властивостями зонного слуху, так і несхожістю асоціацій, інтонаційного досвіду та вихідних теоретичних настанов» (переклад мій — В.О.) [2, с. 88]. Тому багато хто з молодих співаків сприймає національну народнопісенну традицію більше на інтуїтивному, підсвідомому рівні, відчуючи надзвичайну щирість, природність і красу інтонаційного строю традиційного народного співу.

У чому сила впливу на слухача, цілковите враження органічного переконливого інтонування під час сприйняття виконання етнофорами (носіями традиції) архаїчних зразків? Секрет — у відчуттях, знаннях істинного функціонального призначення, емоційного наповнення, точно «вловленого» емоційно-змістовного імпульсу до виконання та відповідного стану.

Зразки автентичного унікального мелодичного строю ще наявні в традиційному пісенному виконавстві різних регіонів України, переважно в разі виспівування найдавніших пісень календарно-обрядових жанрів. Його характерними ознаками є: мобільність окремих тонів наспіву, наявність нейтральних інтервалів, високий останній устій наспіву. Серед особливостей народного пісенного виконавства можна назвати і підвищення загальної ладової висоти під час співу, про що самі носії традиції кажуть: «пісня сама підніметься».

Цікаві приклади звуковисотного нюансування в автентичному виконавстві наводять і аналізують А. Іваницький [8, с. 79], М. Мишанич [10, с. 105], В. Осадча [12, с. 68].

Найвищий ступінь традиційної виконавської майстерності характеризується вмінням співака вільно імпровізувати в межах певної стилістики: відповідно до регіональних, жанрово-інтонаційних і ладо-ритмічних особливостей фіксованого народнопісенного зразка. С. Грица виокремлює два види імпровізації у вокальному виконавстві: 1) композиційний, пов'язаний зі словесно-музичним матеріалом твору; 2) сонорно-візуальний — не зафіксований графічно. Як зазначає науковець, «... тотальна писемність витісняє тотальну усність фольклору, його імпровізаційність на всіх рівнях — тексту, мелодії, танцю, жесту. Гра за імперативом режисера, за фіксованим фольклорним текстом — це не вільна гра, а наслідування («силувана імітація» Й. Хейзінги). Вибір фольклорного зразка для наслідування — типова тактика сценічного аматорства» [5; с. 21].

Навчати імпровізації (як мистецтву мислення) слід із використанням аудіо-записів. Найкращий слуховий досвід надають дослідження варіантів записів одного пісенного зразка в порівнянні: виконання різними народними співаками, в різних умовах

тощо. Ґрунтовний, копіткий аналіз характерних інтонацій та всіх можливих варіантів наспіву, усвідомлення інтонації як звукоємності (підпорядкованість інтонаційного розвитку психо емоційному стану виконавця) — єдино можливий метод опанування мистецтва імпровізації. Так, С. Сфремов пропонує методику мелодичного варіювання, що абсолютно доречно в класах сольного співу народного напрямку (на старших курсах). На основі порівняльного аналізу різних виконавських версій пісні виявляється її інваріант через виокремлення сталих і змінних елементів наспіву. Варіантні версії слід моделювати на мелодичному, ритмічному та ладовому рівнях у допущених межах певної регіональної традиції. [7]

На підґрунті вищезазначеної системи професійних та ментальних критеріїв творчої діяльності співаків народного напрямку можна дійти певних висновків.

1) Вокальне мистецтво — невід’ємна складова генетично-синкретичного художнього простору прадавньої культури, де самовияв співака функціонально зумовлений ритуальними діями. У виконавській практиці співаків народного напрямку безперечною необхідністю є дотримання часового, святкового, космічно-циклічного моменту, а також моделювання обрядового контексту: емоційного стану, дій, рухів, можливої атрибутики, ознак функціональності.

Ось чому збагачення майстерності стає недостатнім без пізнання інших форм традиційного артистичного вияву. Долучення до арсеналу виконавських засобів виразності елементів народної хореографії, простих рухів (як ознаки конкретної функції народної пісні) прикрасить концертний номер, додасть виконанню органічної довершеності та художньої переконливості.

2) У процесі опанування вокальної техніки, набуття початківцем певних навичок співу важливими етапами є формування звукового ідеалу та пошук і фіксація відповідних м’язових відчуттів. Ознайомлення з різними регіональними стилями через прослуховування й аналіз аудіозаписів співаків — носіїв пісенної традиції збагачує слуховий досвід студента та формує певний звуковий еталон.

3) Слід приділяти увагу розвитку фонетичного слуху студента; обережному детальному опануванню діалектних особливостей вимови; вдосконаленню технічних можливостей роботи артикуляційного апарату. Якість звука й побудови звукового поля пісні органічно пов’язані з фонетичними властивостями словесного тексту та діалекту, що відбиваються на артикуляційному й інтонаційному рівнях виконавського формотворення. Поглиблене опанування основ національної пісенності відбувається вже не тільки на інтуїтивному (підсвідомому) рівні, але

і на інтелектуальному (свідомому) вивчення генетичних зв'язків: емоція — думка — інтонація. Крім того, поширюється практика переусвідомлення сучасного сценічного функціонування календарно-обрядових пісень. Їх використовують як символ первинного джерела духовної енергії народу, що репрезентується в художніх концепціях сольних програм. Ці жанри насичені елементами звуконаслідування, що адекватні звукам живої природи. «Спів-голосся оточуючого світу, який ... людина сприймає як даність, існує і як можливість, дарована Людині самій творити звуки», пише І. Мацієвський [9, с. 5].

Як наслідок бережного ставлення до першооснов пісенної культури виник виконавський фольклоризм — домінантна тенденція в сучасному процесі підготовки співаків народного напрямку, що є запорукою протидії процесам нівеляції та уніфікації традиційного співу.

Таким чином, основними принципами навчально-виховної роботи кафедри є: зв'язок з наукою, комплексний підхід до виховання співаків, орієнтація на дослідницьку, наукову та концертну діяльність студентів, індивідуальний підхід до співака, що ґрунтується на тембровій та репертуарній самобутності кожного студента — основи його майбутньої діяльності як соліста-вокаліста.

#### Список літератури

1. Антонюк Валентина. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія / В. Антонюк. — [Видання друге, переробл. і доп.]. — К.: Українська ідея, 2001 — 144 с.
2. Барановский А. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя / А. Барановский, Е. Юцевич. — К., 1956. — 83 с.
3. Бенч-Шокало О. Г. Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. / О. Г. Бенч-Шокало. — К.: Укр. Світ, 2002. — 440 с.
4. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха / Н. Гарбузов. — М. — Л., 1948.
5. Грица Софія. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті / С. Грица. — Тернопіль: «АСТОН», 2000. — 228 с.
6. Гуріна А. В. Ритмоструктурні коди музичного фольклору / А. В. Гуріна // Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури : матеріали міжнар. науково-практ. конф. / Харківський обласний центр народної творчості. — Харків : Регіон-інформ, 2000. — С. 63–64.
7. Єфремов Є. Фольклористичний погляд на проблеми етносольфеджіо / Є. Єфремов // Проблеми етномузикологів : зб. наук. пр.. [упор. О.І.Мурзіна] — К., 1998. — С. 209–215.
8. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації / А. І. Іваницький. — Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. — 520 с.



9. Мацієвський Ігор. Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І. Мацієвський. — Тернопіль: «Астон», 2002. — 172 с.
10. Мишанич Михайло. Царинна пісня з Перемишльщини: Транскрипція та коментар / М. Мишанич // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали [ред.-упор. Б. Луканюк та Ю. Рибак]. — Львів : Львівська нац. муз. академ. ім. М. Лисенка, 2010. — С. 104-106.
11. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. / В. Морозов. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, ИП РАН, Центр «Искусство и наука», 2008. — 592 с., илл.
12. Осадча В. М. Християнські колядки і щедрівки Слобожанщини / В. М. Осадча // Наук. зап. Терноп. Держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. — 2000. — С. 66-77. №2 (5).
13. Осипенко В. В. Народнопісенна традиція та проблеми звуковисотного інтонування / В. В. Осипенко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті -- Х.: ХДАДМ, 2011. — № 2 — С. 41-44.

УДК 130.2:032(31)

А. Т. ЩЕДРИН  
А. Т. TSHEDRIN

**ИЗУЧЕНИЕ ФИЛОСОФИИ ВОСТОКА КАК СОСТАВНАЯ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ  
СТУДЕНТОВ-КУЛЬТУРОЛОГОВ**  
**STUDY OF PHILOSOPHY OF EAST AS A COMPONENT  
OF PROFESSIONAL TRAINING OF THE STUDENTS  
CULTUROLOGISTS**

*Розглянуто актуальну проблему співвідношення історії західної і східної філософії в культурологічній освіті, необхідність аналізу місця і ролі філософії Стародавнього Сходу в культурі Древнього світу; «орієнтальної складової» в курсі філософської пропедевтики; історії філософії Середніх віків, Відродження, Нового і Новітнього часу на основі використання методів філософської компаративістики; обґрунтовано необхідність упровадження інтегрального курсу «Історія філософської думки Сходу».*

**Ключові слова:** *філософія, історія філософії, культурологічна освіта, фундаменталізація культурологічної освіти, Схід, Захід, філософська компаративістика, історія філософської думки Сходу.*

*Рассмотрена актуальная проблема соотношения истории западной и восточной философии в культурологическом образовании, необходимость анализа места и роли философии Древнего Востока в культуре Древнего мира; «ориентальной составляющей» в курсе философской пропедевтики; истории философии Средних веков, Возрождения, Нового и Новейшего времени на основе использования методов философской компаративистики; обосновывается необходимость интегрального курса «История философской мысли Востока».*

**Ключевые слова:** философия, история философии, культурологическое образование, фундаментализация культурологического образования, Восток, Запад, философская компаративистика, история философской мысли Востока.

*Are considered the urgent problem of a parity of a history of western and east philosophy in culturologist of education, necessity of the analysis of a place and role of philosophy of Ancient East in culture of the Ancient world is considered; «by east component» in a rate philosophical introduction; histories of philosophy of the Middle Ages, Revival New and the Newest time on the basis of use of methods comparative philosophy; the necessity of an integrated rate «The history of a philosophical idea of East» is proved.*

**Key words:** philosophy, history of philosophy, culturologist education, fundamentalization culturologist of education, East, West, comparative philosophy, history of a philosophical idea of East.

Становление культурологии как науки предъявляет определённые требования к реально функционирующей системе культурологического образования. Они касаются, прежде всего, коррекции контекстов его функционирования; здесь речь идёт, прежде всего, о демаркации его содержания, с одной стороны, и родственных дисциплин — с другой. Сохраняющаяся «остаточная мультипарадигмальность» культурологии («...от этнографии»; «...от искусствоведения»; «...от истории»; «...от страноведения» и т. д.) не только затрудняет её становление как новой науки, но и превращает её в объект критики со стороны наук, имеющих длительную историю репрезентации в сфере высшего, в том числе и гуманитарного, образования.

Сложившаяся ситуация требует повышенного внимания к содержанию культурологического образования. Важным направлением его совершенствования является фундаментализация, создающая дополнительные возможности для профессиональной мобильности будущих специалистов, формирования внутренней готовности решать как теоретические, так и прикладные проблемы развития культуры; кроме того, она направлена на предотвращение «хаосизации» содержания культурологического образования, превращения его в слабо связанный конгломерат как случайных курсов, так и их случайных акторов-репрезентантов.

Одним из направлений фундаментализации культурологического образования является совершенствование сложившейся и непрерывно развивающейся системы философских дисциплин — как с точки зрения их системности, так и совершенствования их содержания. В сложившейся системе подготовки студентов культурологического направления центральное место занимает курс «История философии» (ИФ), рассчитанный на все годы обучения в Академии [8]. Его содержательным дополнением является курс философской пропедевтики, построенный на основе базового

курса философии; важные элементы философского образования будущих культурологов составляют курсы этики и эстетики. Вместе с тем изучение всей панорамы мировой философской мысли выявляет в ней и определённые пробелы.

Одним из важнейших элементов содержания философской подготовки студентов культурологического направления является его «ориентальная составляющая», отражающая фундаментальные изменения в геоэкономике, глобализирующемся социокультурном пространстве, связанные с растущим влиянием стран Востока. Для понимания «цивилизационного рывка» Востока, свидетелями которого мы являемся сегодня, необходимо систематическое обращение к проблематике философии Востока (ФВ) — одной из мировоззренческих основ тех глубинных социокультурных трансформаций, конечные результаты которых сегодня даже трудно предвидеть.

Проблемы ФВ в контексте философии Древнего мира. Первый шаг в осмыслении «ориентальной составляющей» мирового историко-философского процесса будущие культурологи делают в курсе ИФ и философской пропедевтики. Синергия этих курсов в учебном процессе позволяет увидеть, как сложный и многомерный переход от архаики к цивилизации сопровождался формированием новых форм геокультурных, социальных, этнических общностей, становлением и развитием различных, все более усложняющихся культурных практик. Среди последних важное место принадлежало философии, переход к которой как к новой форме осмысления всего комплекса отношений «Человек — Мир» начинается в социокультурном пространстве полосы древней цивилизации в первой половине I тыс. до н. э. — в Древнем Китае, Древней Индии, Вавилонии и Древнем Египте, Ближневосточно-Средиземноморском регионе.

В силу определённых причин возникновение философии было одним из индикаторов выхода цивилизации на принципиально новый уровень. Философское познание, прежде всего, уже изначально было «связано с рефлексивной деятельностью сознания человека, осваивающего мир с помощью определенных по-нятий», оно осуществляло взаимосвязь «отдельного индивида с целостной сис-темой культуры ...культурных традиций, стереотипов, норм поведения, деятельности, мышления» [18, с. 27]. Новый уровень осмысления усложняющихся отношений «Человек — Мир», постепенная фокусировка различных культурных трендов в геокультурных локусах социального бытия дофилософской, предфилософской мысли определили качественную специфику возникающей философии как культурной практики — её системный, метакультурный, мультипарадигмальный характер.

Анализ процессов, происходящих в социокультурном пространстве эпохи Перехода (её хронотоп представляется более широким, более «объёмным», чем у эпохи «осевого времени» К. Ясперса), позволяет выявить содержание и формы дофилософского знания, решить проблему, которая всегда вызывала пристальный интерес философов, культурологов, историков: какова социокультурная детерминация возникновения философии, взаимосвязь каких культурных трендов вызвала её из небытия, а в дальнейшем обусловила дивергенцию её геокультурных таксонов. Становится более понятной и роль «ориентальной составляющей» в этом процессе.

Постановка вопроса о генезисе философии, которая завершает длительный процесс теоретизации мировоззрения в его предфилософских формах, способствует началу сравнительного изучения философских традиций Китая, Индии, с одной стороны, и Древней Греции и Рима — с другой.

Поэтому сама дидактика преподавания философской пропедевтики и ИФ Древнего Востока стимулировала сравнительный анализ тех типов философии, которые сложились на Западе и Востоке, прежде всего в Древнем мире. Эта работа опирается как на теоретические разработки, так и на их дидактическое преломление в учебном процессе [24]. Анализ ранних стадий развития конкретных вариантов философской мысли позволяет выявить нарастающие расхождения в цивилизационном развитии складывающихся геокультурных таксонов Запад — Восток, в основе которых находились различные социокоды их дальнейшего развития [12]. Кроме того, «ориентальная составляющая» позволяет увидеть не только нелинейность самого процесса становления философии как качественно новой культурной практики (дать объяснение факту остановки процесса трансформации предфилософии в философию в Древнем Египте и Двуречье), но и укрепить межпредметные связи философии и культурологии.

«Ориентальная составляющая» позволяет выявить существенные механизмы культуротворчества, связанные с «совмещённым» существованием предфилософии с философией уже в рамках философии Античности; в эллинистическом Египте результатом этого взаимодействия стали герметизм и гностицизм как эклектическое религиозно-философское течение, одна из культурных форм связи оформившегося христианства с мифо-философским контекстом эпохи и верованиями иудаизма, зороастризма, вавилонских мистериальных культов.

Однако при дальнейшем изучении как историко-философской проблематики, так и вопросов онтологии, гносеологии, социальной философии складывается достаточно парадоксальная ситуация: в панораме мировой философской мысли «ориентальная

составляющая» философии исчезает; исключение здесь составляет лишь арабская философия как часть философии Средних веков. Разрешение этого парадокса возможно в «слабой» и «сильной» формах.

Философия Востока: репрезентации в современной философской «составляющей» образовании. В проблеме репрезентации «ориентальной» составляющей в современном философском образовании в «слабой» форме можно отметить несколько аспектов. В курсе философской пропедевтики представляется важным подчеркнуть оценку эвристических возможностей концепции дао в современном научном познании [10]. В сегменте социальной философии этого курса неизменный интерес вызывает проблема «азиатского способа производства», влияние попыток её решения в 20-е и 60-е гг. XX в. на официальную философию истории, основанную на т. н. «пятичленной схеме» [5]. При рассмотрении глобальных проблем современности важно подчеркнуть рост значения социокультурных факторов в современных международных отношениях. Все большее распространение получает точка зрения, согласно которой в XXI в. произойдет смена парадигм, утверждение альтернативного образа жизни: вместо техноцентризма придет культуроцентризм — новая система ценностей, иной акцент в экзистенциальных ориентациях человека и человечества в целом. На место культа неограниченного потребления неизбежно должна прийти культура разумного самоограничения, скромность потребностей; потребности духовные возобладают над потребностями телесными. Такая альтернатива может возникнуть на путях корреляции мировоззренческих ориентаций «западной» (техногенной) и «восточной» (традиционной) цивилизаций. Новая мировоззренческая доминанта — результат этого цивилизационного взаимодействия — будет исходить идеями из идей коэволюции человека и природы, органичной связи науки с нравственностью, самоограничения и самосовершенствования, уяснением того, что законы и логику Природы как «биоморфного целого» нельзя далее агрессивно и безнаказанно нарушать.

Философия Востока и Запада: компаративные подходы в базовом курсе ИФ. Вторым аспектом решения проблемы репрезентации «ориентальной» составляющей в современном философском образовании культурологов в «слабой» форме является последовательное обращение к достижениям современной философской компаративистики [1; 11; 16; 17; 19, с. 8-60; 25].

Философская компаративистика активно формируется как область историко-философских и философских исследований, направленных на сравнительное изучение философских традиций Запада и Востока; она включает в себя изучение философских школ, учений, систем, категориального аппарата и отдельных

понятий, сопоставление философских традиций и контекстов их функционирования.

Несмотря на возможность обнаружения истоков сравнительной философии, по мнению некоторых исследователей, ещё в древности [3, с. 13-14], а также в более поздний период [3, с. 146-160; 4; 27], её институциональное оформление как самостоятельной области философских и историко-философских исследований, по видимому, можно датировать 30 — 40-ми гг. XX в. [3, с. 13]. Причины этого справедливо усматривают в расширении многообразных связей между Западом и Востоком. Среди отечественных исследователей огромный вклад в разработку важнейших идей и принципов философской компаративистики внёс Ф. И. Щербатской (1866-1942) [25]. В настоящее время в России существует ряд журналов, посвященных сравнительной философии. Так в 2007 г. был создан журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики «Хора», главным редактором которого является А. В. Дьяков [2]. Важным событием в жизни постсоветского философского сообщества явился выход «Новой философской энциклопедии», в которой «ориентальная составляющая» была заметно усилена; в Сети были представлены указатели по арабо-мусульманской, китайской и индийской философии [21].

Пионерский характер носила работа в области философской компаративистики, начатая в конце 90-х гг. XX в. философами Санкт-Петербурга [7]. В 2000 г. Институтом философии РАН была основана серия «Сравнительная философия» [19; 20]. В дальнейшем различные аспекты сравнительной философии интенсивно разрабатываются в работах Т. П. Григорьевой, М. Т. Степанянц, В. Н. Лысенко, В. К. Шохина, А. В. Смирнова, Н. Н. Трубниковой, А. В. Лукьянова, А. И. Кобзева, А. С. Колесникова, Б. Г. Соколова, М. Я. Корнеева, Б. В. Маркова, Ч. Э. Алиевой и др.

Заслуживает внимания также работа кафедры истории философии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко, подготовившая курс по философии Востока для студентов-философов [22].

«Потерянные эпохи» и необходимость нового интегрального курса ИФВ. Проблема репрезентации «ориентальной» составляющей в современном философском образовании культурологов наиболее последовательно решается в «сильной» форме интегрального курса ИФВ, направленного на формирование у студентов целостного представления о философии Востока как многомерном социокультурном феномене; необходимость такого курса явно обозначилась в философской подготовке студентов-культурологов

Подходы, сложившиеся в преподавании курса ИФ, философской пропедевтики? не позволяют в полной мере раскрыть место, роль и значение философии Востока в развитии мировой

культуры, в подготовке глубоких социокультурных трансформаций, охвативших неевропейский, внеатлантический сегмент мирового геокультурного, геоэкономического пространства. Для устоявшихся лекционных курсов не только философии, но и истории философии весь период, последовавший за окончанием Древнего мира, есть не что иное, как «потерянные эпохи».

Рассматривая в качестве отправной точки исторические предпосылки становления философии Древнего Востока, интегральный курс «ИФВ» мог бы успешно решить проблемы выявления специфики различных типов философии — исторически сложившиеся способы теоретизирования с присущими только им тематической направленностью и принципами, способом постановки проблем, задаваемых целью философии как культурной практики, духом философии, её проблемным полем, стилем обоснования, изложения и отстаивания идей, жанрами философской литературы и специфической организацией его носителей, наконец, социокультурными контекстами функционирования. Изучение ИФВ дает возможность проследить основные тенденции в историко-философском процессе, протекающем на Востоке в Средние века, Новое, Новейшее время, дать анализ основных философских систем, сложившихся в контексте этого геокультурного таксона, проследить их эволюцию, внутреннюю связь, проблематику и способы решения основных философских задач, стоящих перед мыслителями этих эпох, механизмы включения философии Востока в мировой философский процесс.

В контексте курса ИФВ могла бы быть продолжена работа по изучению не только различных типов философии, сложившихся на протяжении последующих полутора тысяч лет после окончания истории Древнего мира, отражающих его цивилизационное своеобразие, выявляющих соотношение традиции и инновации в развитии автохтонных философских технологий, определяющих наиболее важные черты не только каждой эпохи её развития, но и образующих её геокультурных таксонов. В изучении философии Востока исключительно важными являются социокультурные контексты её функционирования. Именно они определили размытость границ философии и других культурных практик — морально-этического, управленческого комплекса (Китай), религии и оздоровительных практик (Индия), эстетического освоения мира (Япония) и т. д. Основоположения китайской философии сегодня проникают в глобализирующуюся массовую культуру и становятся в мощным фактором культуротворчества в различных регионах Земли, в т. ч. и в Украине [26].

В контексте курса ИФВ возможно выявить важное место в истории культуры человечества народов Арабского Востока. Неслучайно средневековые географы называли Арабский Восток

грудью мира: здесь в течение многих столетий билось сердце мировой цивилизации. Арабская средневековая культура развивалась в Аравии, Ираке, Сирии, Палестине, Египте и Северной Африке, а также на территории Южной Испании в период существования там Кордовского халифата и арабских княжеств. Средневековая арабская культура и философия как её неотъемлемая составляющая были крупным шагом вперед в прогрессивном развитии мировой философской мысли.

Китайская цивилизация, называемая часто конфуцианской, является автохтонной, т. е. возникшей автономно и независимо от внешних заимствований в VI — II тыс. до н. э. Сложившаяся традиция, в том числе и развития философской мысли, здесь никогда не прерывалась, несмотря на многие столетия чужеземного владычества. Китай как страна-доминант создал цельный геокультурный таксон, охватывающий регион Дальнего Востока: Японию, Корею, страны Южных морей (ЮВА). Социокультурные контексты развития философской мысли в нём определяли: иероглифическая письменность; конфуцианство; даосизм. Результатом кросс-культурного индо-китайского взаимодействия стал чань-буддизм; сегодня он превратился в элемент массовой культуры западного постиндустриального общества. Кроме того, китайская этика, эстетика, многие виды искусства стали предметом подражания, рецепции, дальнейшего развития (например, чайная церемония); они всё более часто становятся предметом культурологического анализа.

Японская культура и философия как её составляющая развивалась в течение полутора тысячелетий под сильнейшим влиянием китайской культуры, но в процессе рецепции инокультурных учений и традиций японцы постепенно создавали свою, неповторимую и своеобразную культурную традицию; это дало основание некоторым исследователям говорить об отдельной «японской цивилизации». Своеобразие японской культуры и начало отчуждения от всего китайского стало заметно проявляться в период Новой истории, к середине XVIII в.

В восточной традиции во многих случаях и в самые разные эпохи был реализован идеал правителя-философа, сформулированный Платоном. Среди них можно отметить разноплановые фигуры не только философов и государственных деятелей Древности Конфуция (551-479 до н. э.) и Ашоки (272-232 гг. до н. э.), но и не менее ярких мыслителей XX — начала XXI вв.: автора интересных историософских построений Дж. Неру (1889-1964) и Мао Цзэдуна (1893-1976) — политика-философа, не чуждого литературного творчества, Ким Ир Сена (1912-1994) — автора концепции «чучхэ», обеспечившей выживание КНДР в условиях почти полной международной изоляции и Дэн Сяопина



(1904-1997) — философа-политика, последовательное осуществление реформ которого уверенно выводит КНР на позиции страны-лидера XXI века, М. Каддафи (1942-2011) — автора «Зелёной книги», обосновывающей Третью Всемирную Теорию, востребованность которой будет возрастать, и С. Ниязова (1967-2006), чья «Рухнама» была нацелена на сохранение традиционных ценностей, поиск новых ориентиров в стремительно меняющемся постсоветском мире, предлагала видеть смысл жизни в построении справедливого общества Золотого века и т. д. [6; 9; 14; 15] Многообразие «мира миров» восточной философии, постоянно растущие кросс-культурные связи Востока и Запада актуализировали развитие компаративных подходов к изучению мирового историко-философского процесса, позволяющих решить сложную задачу — раскрыть место, роль и значение философии Востока в развитии мировой культуры

Выводы. Процессы, происходящие в глобализирующемся социокультурном пространстве, рост значимости стран Востока в геоэкономике, мировой политике, культуре делают необходимыми усиление «ориентальной составляющей» в философском образовании студентов-культурологов. Решение этой проблемы достигается путём совершенствования содержания изучаемого курса ИФ — прежде всего, путём использования знаний, накопленных философской компаративистикой, что, в свою очередь, способствует фундаментализации культурологического образования. Необходимо усиление «ориентальной составляющей» при изучении философской мысли Древнего Востока; здесь определённую позитивную роль может сыграть интеграция методологической историко-философской «составляющей» курса ИФ в курс философской пропедевтики. Вместе с тем отмеченные меры не снимают необходимости интегрального курса «ИФВ», направленного на формирование у студентов-культурологов целостного представления о философии Востока как многомерном социокультурном феномене.

#### Список литературы

1. Алиева Ч. Э. Проблема концептуализации сравнительной философии: история, теория и методология философской компаративистики / Ч. Э. Алиева. — СПб.: Роза мира, 2004. — 190 с.
2. Бурмистров С. Л. Философская компаративистика и история философии / С. Л. Бурмистров // ХОРА. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. — 2008. — № 1. — С. 5–17.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии : в 3-х книгах / Г. В. Ф. Гегель. — СПб. : Наука, 1999 — Кн.1. — 349 с. (Слово о существе).
4. Гегель Г. В. Ф. Об эпизоде «Махабхараты», известном под названием «Бхагавадгита» Вильгельма Фон Гумбольдта. Берлин, 1826. / Г. В. Ф. Гегель // Вопросы философии. — 1994. — №10. — С. 131-137; 1994. — №11. — С. 141-171.

5. Годелье М. Азиатский способ производства: стимулирующий концепт с ограниченным аналитическим значением / М. Годелье // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2007. — № 1. — С. 4-18.
6. Дэн Сяопин. Строительство социализма с китайской спецификой: Ст. и выступления / Дэн Сяопин; Пер. с кит. — М., Наука, 1997. — 364 с.
7. История современной зарубежной философии: компаративистский подход / Отв. ред. М. Я. Корнеев; Ред. колл.: А. С. Колесников, Б. В. Марков, Б. Г. Соколов. — СПб.: Из-во «ЛАНЬ», 1997. — 480 с.
8. Історія філософії: Прогр. курсу / Харк. держ. акад. культури; Уклад.: М. В. Дяченко, А. Т. Щедрін, Г. Я. Мамалуй, В. В. Лисенкова. — Х.: ХДАК, 2011. — 110 с.
9. Каддафи Муаммар. Зелёная книга / Муаммар Каддафи. — М.: Международные отношения, 1989. — 160 с.
10. Капра Ф. Дао физики. Исследование параллелей между современной физикой и мистицизмом Востока / Ф. Капра. — СПб.: «ОРИС»\* «ЯНА-ПРИНТ», 1994. — 304 с.
11. Колесников А. С. Философская компаративистика: Восток-Запад: Учебное пособие / А. С. Колесников. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. — 390 с.
12. Кульпин Э. С. Бифуркация Запад — Восток. Введение в социоестественную историю / Э. С. Кульпин. — М.: Моск. лицей, 1996. — 200 с. (Социоестественная история; под ред. Э. С. Кульпина; Вып. 7).
13. Лейбниц Г. В. Письма и эссе о китайской философии и двоичной системе исчисления / Г. В. Лейбниц ; РАН. Ин-т философии; Отв. ред. А.П. Огурцов; Изд. подгот. В. М. Яковлев. — М.: ИФ РАН, 2005. — 404 с.
14. Мао Цзедун. Восемнадцать стихотворений / Мао Цзедун. — М.: Правда, 1956. — 31 с. (Библиотека «Огонёк», № 38.)
15. Неру Дж. Взгляд на всемирную историю. Письма к дочери из тюрьмы, содержащие свободное изложение истории для юношества / Дж. Неру; Пер. с англ. В трёх томах под ред. Г. Л. Бондаревского, П. В. Куцобина и А. Л. Нарочницого. Вступ. ст. Р. А. Ульяновского. — М.: «Прогресс», 1981. — Т.1. — 376 с.; Т.2. — 503 с.; Т. 3. — 453 с.
16. Петякшева Н. И. Философская компаративистика: Материалы к спецкурсу : Для студентов фак. гуманитар. и соц. наук / Н. И. Петякшева. — М.: Из-во Рос. ун-та дружбы народов, 1998. — 15,[1] с.
17. Смирнов А. В. Сравнительная философия как философская дисциплина / А. В. Смирнов // Актуальные проблемы развития мировой философии. Астана: Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева, 2008. — С. 37-43.
18. Соколов В. Н. О логике культурно-исторического развития философского знания / В. Н. Соколов. — Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. — 1992. — № 2. — С. 23-32.
19. Сравнительная философия. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. — 344 с. — (Сравнительная философия, 1) Сравнительная философия: Моральная философия в контексте многообразия культур / Институт философии РАН. — М.: Восточная литература, 2004. — 319 с. — (Сравнительная философия: Осн. В 2000 г. / Отв. ред. М. Т. Степанянц, 2).

20. Сравнительная философия: знание и вера в контексте диалога культур / Институт философии РАН. — М.: Восточная литература. 2008. — 342 с. — (Сравнительная философия: Осн. в 2000 г. / Отв. ред. М. Т. Степанянц; Сравнительная философия, 3).
21. Указатели по арабо-мусульманской, китайской и индийской философии // Новая философская энциклопедия. Институт философии РАН. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://iph.gas.ru/enc.htm> (дата обращения 12.12.2012). — Название с экрана.
22. Філософія Сходу. Упорядники: к-ти філос. н., доц. Бокал Г. В., Бугров В. А., Варениця О. П. Філософський факультет. Кафедра історії філософії [електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://dhp.univ.kiev.ua/activity/Program10> (дата звернення 05. 02. 2013). — Назва з екрана.
23. Философские традиции Востока; Программа лекций и семинаров по курсу «Введение в восточную философию» // История философии. Программа углубленного изучения. Для студентов, аспирантов и преподавателей. — М., «Феноменология-герменевтика».- 2002. — С. 38-46.
24. Чанышев А. Н. Философия Древнего мира (история философии): Учеб. для вузов / А. Н. Чанышев. — М.: Высш. шк., 2003. — 703 с.
25. Шохин В. К. Ф. И. Щербатской и его компаративистская философия / В. К. Шохин. — М.: ИФ РАН, 1998. — 248 с.
26. Щедрін А. Т. Фен-шуй у глобалізованому соціокультурному просторі (особливості релігійно-містичної креативності доби постмодерну) / А. Т. Щедрін // 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. — Х., 2011. — Вип. 33. — С. 127-139.
27. Ясперс К. Великие философы. Будда, Конфуций, Лао Цзи, Нагарджуна / Карл Ясперс; РАН, Ин-т философии. — М.: ИФ РАН, 2007. — 236 с.

УДК 378.147.016:101

Н. Є. ШОЛУХО

N. E. SHOLUHO

**НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ  
ЗАСАДАХ ВИКЛАДАННЯ ФІЛОСОФІЇ ДЛЯ МАЙБУТНІХ  
ФАХІВЦІВ У МИСТЕЦЬКІЙ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ СФЕРАХ  
MODERN TRENDS IN THEORETICAL AND METHODOLOGICAL  
WAYS OF TEACHING PHILOSOPHY FOR FUTURE  
SPECIALISTS IN THE SPHERE OF CULTURE AND ARTS**

*Аналізуються проблеми викладання філософії та можливі шляхи їх подолання. Висвітлюються новітні педагогічні тенденції філософії та доцільність їх застосування в вітчизняній вищій школі.*

**Ключові слова:** філософія, вища школа, «виробництво присутності», «філософський театр».

*Анализируются проблемы преподавания философии и возможные пути их преодоления. Освещаются новейшие педагогические тенденции философии, целесообразность их применения в отечественной высшей школе.*

**Ключевые слова:** философия, высшая школа, «производство присутствия», «философский театр».

*The teaching philosophy's problems and possible ways of their overcoming are examines. The newest philosophy's pedagogical trends and expediency of their application are illuminates at home high school.*

**Key words:** philosophy, high school, «production of presence», «philosophical theatre».

Українське суспільство перебуває в стані змін у фінансово-економічній, суспільній, моральній сферах, що не може не торкнутися трансформацій, які відбуваються в вищій школі. Харківська державна академія культури — установа з давньою традицією та перспективним майбутнім, яка нині ставить своїх викладачів перед завданням не лише адаптувати дисципліни та викладацькі методики відповідно до Болонського процесу, а й інтерпретувати їх для майбутніх фахівців у мистецькій та соціокультурній сферах. Не складає винятку й філософія. Більш того, філософія хоча й є праматір'ю всього наукового знання, має неоднозначний статус, адже з одного боку тлумачиться як наука з власним термінологічним апаратом, об'єктом, предметом, напрямками та школами, з іншого — є мистецтвом мислення, можливістю самореалізації суб'єкта, простором для дискусій та народження нових думок. Проте це не знімає з філософії як навчальної дисципліни обов'язку відповідати процесам модернізації вищої освіти, в чому й полягає актуальність даної розвідки.

Метою статті є виявлення новітніх тенденцій в теоретико-методологічних засадах філософії як навчальної дисципліни для студентів спеціальностей мистецького та соціокультурного спрямування. Для досягнення мети варто розв'язати такі завдання: встановити, які проблеми супроводжують викладання філософії для студентів означених напрямів; виявити, які викладацькі методики пропонує сучасна гуманітарна думка; визначити, чи є можливим викладання за новітніми технологіями в форматі ХДАК як вузу, що інтегрується до Болонського процесу.

Теоретичною базою дослідження є такі праці. Роботи Г. У. Гумбрехта, що висвітлюють основні положення філософсько-педагогічної концепції чуттєвого пізнання світу «виробництва присутності» — «У 1926 році: На вістрі часу» [2], «Виробництво присутності: Чого не може передати значення» [4] та «Людяні обійми «науковості», або Чому гуманітарним наукам бажано бути «Humanities and Arts» [3]. Розвідка М. Ю. Немцева, в якій російськомовний фахівець пропонує оновлення філософії як навчальної дисципліни шляхом «філософського театру» [7]. Праця

С. Б. Токаревої пропонує викладати філософію як дисципліну, що осмислює повсякденні проблеми [8]. З лише наведених тут досліджень стає зрозумілим, що викладання філософії як вузівської дисципліни є актуальною для сьогоденної вищої школи проблемою.

Однією з чільних проблем, які супроводжують викладання філософії, є необґрунтована вторинність цієї дисципліни. У навчальній програмі мистецьких спеціальностей пріоритет закріплюється за дисциплінами, що пов'язані з виконавською майстерністю, будь-то музичне, театральне, кіно-телемистецтво, хореографія. Спеціальності ж, що пов'язані з діяльністю в соціокультурній сфері (бібліотечна справа, документознавство, музейна справа, культурологія, соціальна педагогіка, менеджмент соціокультурної діяльності) наголошують на «фахових» дисциплінах. Тоді виникає питання, чи є відмінність між професійно-наочно-технічним училищем та вищим навчальним закладом IV рівня акредитації? Відмінність полягає у світогляді, який можна сформувати у студентів ВНЗ за допомогою філософії, що й робить її фундаментом будь-якої вищої освіти. Так, класична, але, на жаль, забута функція філософії, спрямована на формування внутрішнього світу особистості, є аргументом для реабілітації статусу цієї дисципліни.

Як другу проблему варто назвати сам формат аудиторної лекції, від якого страждає будь-яка наука. Адже масова лекція «погаликана формувати у студентів основи знань з певної наукової галузі» [1, с. 15], тому викладач завжди має спокусу інтелектуальної редукції до «філософії в анекдотах», або як нарікав одноплемінникам щодо занепаду уваги європейського єврейства до власної мови французький філософ Еманюель Левінас, що мав значний досвід викладацької діяльності: «...волаюче мовчання намагаються заповнити педагогікою. Я маю на увазі викладання іврит у за допомогою картинок, пісень, інсценувань. Іврит без сліз! Іврит на чуттєвому рівні! Іврит для відсталих» [6, с. 64]. Окрім того, обсяги навчального плану змушують перетворювати лекції на дайджест, що знову ж таки несе ризик викладання «філософії для відсталих». Проте, відповідно до Болонського процесу, лекція як «один з основних видів навчальних занять і, водночас, метод навчання у вищій школі» [1, с. 17], має нести не стільки інформативне, скільки методичне навантаження, тобто намічати напрями для самостійної роботи студентів. Негаразди кількісного показника можна компенсувати якісним, якщо більш відповідно ставитися до такого виду навчальної роботи як індивідуальні консультації. Саме робота зі студентами у такому форматі допоможе прояснити незрозумілі ситуації з лекції, визначитися з тематикою самостійної роботи, що є повністю можливим в нашому вузі, де продуктивність індивідуальних занять добре відома

як професорсько-викладацькому так і студентському складу мистецьких факультетів.

Третя проблема зумовлена інтенсивною технізацією суспільства, яке не встигає усвідомлювати необхідність цього процесу, проте наповнює своє щоденне життя новітніми технологіями. Зокрема розповсюдження мережі «Інтернет» й зростання комп'ютерної грамотності молоді, на фоні обмежень фінансування вузів, призводить до переходу на дистанційне навчання у формі лекції та індивідуальних консультацій в режимі «он-лайн». Така ситуація ще не поставлена перед нашим навчальним закладом у формі гострого питання, проте неможливо залишатися осторонь загальносвітових тенденцій, які колись торкнуться кожного. Як відповідь на ситуацію та доповнення до наших роздумів з попередніх проблем, привертає увагу концепція «виробництва присутності» американського філолога, філософа, культуролога Ганса Ульріха Гумбрехта.

Філософська концепція та викладацька методика «виробництва присутності» спрямована на реабілітацію тіла не лише в очах гуманітарних дисциплін у вищих навчальних закладах, а й в повсякденному житті. Зауважимо, що Гумбрехт, говорячи про гуманітарні дисципліни, вказує на естетику, історію, філософію, літературну критику, а також педагогіку як викладацьку майстерність [4, с. 99; 3]. Автор констатує кризовий стан гуманітарних дисциплін. Причиною кризи дослідник назвав надмірне тяжіння до інтерпретації як постійного пояснення текстів, жестів, речей, тоді як ці елементи матеріального виміру повсякденності залишаються поза науковою увагою. Аби пояснити свою позицію, Г. У. Гумбрехт посилається на слова Ж. Л. Нансі: «Вякий-ось момент починаєш сердитися... на цю множинність речей і текстів, єдиною турботою яких є створити ще трішки смислу...» [4, с. 66] (курсив наш — Н.Ш.). Замість значення, як домінуючої категорії сучасної гуманітаристики, Гумбрехт пропонує присутність, яким позначає стан насолоди людини оточуючим її матеріально-речовим наповненням світу, в який вона занурюється всім тілом, що вказує на істотний вплив на концепцію феноменології «яка пов'язує тілесність, комунікативні практики та структури значення» [9, с. 62].

Суть концепції «виробництва присутності» Гумбрехт пояснив таким чином: «Словом «присутність» [presence] позначається... не тимчасове, а просторове ставлення до світу та його предметів. Припускається, що до чогось «присутнього» можна доторкнутися рукою, з чого слідує, що воно, в свою чергу, може здійснювати безпосередній вплив на людське тіло. Далі, термін «виробництво» [production] використовується відповідно до його етимологічного кореня (лат. *producere*), який позначає дію «висування» будь-якого предмета в просторі... Таким чином, під «виробництвом

присутності» маються на увазі будь-якого роду події та процеси, які викликають або підсилюють вплив «присутніх» об'єктів на людські тіла» [4, с. 11] (курсив наш — Н.Ш.).

Автор зазначає, що людина забуває про вагомість матеріально-просторового світу, в якому ми перебуваємо постійно, проте не вміємо цінити його. Наприклад, коли проводимо зустрічі під час обідньої перерви, замість того, аби насолоджуватися їжею; коли перериваємо читання важливого матеріалу в Інтернеті аби відвідати соціальні мережі; або, як ілюструє таку ситуацію сам Гумбрехт, не вимикаємо мобільний телефон, «залишаючись доступними» [4, с. 140] увесь час. У такому разі концепція «виробництва присутності» бере на себе місію терапевтичного засобу для такої хвороби сучасних мешканців мегаполісу. Окрім того, Гумбрехт запропонував здійснити зміни у методологічних засадах досліджень та викладання гуманітарних дисциплін шляхом доволі суперечливого, але очікуваного для філософії звернення до чуттєвого пізнання: «Замість метода й точності гуманітарні науки... мають заохочувати плідотворне застосування уяви — тобто того аспекту сприйняття світу, який забезпечує різнобарв'я уявних образів та інтенсивність почуттів як функціонального еквівалента чітко визначених й абстрактних концепцій, які вимагає наука. В той же час гуманітарні науки мають спиратися на акти судження, на здатність виявляти розбіжності та приймати рішення, які можуть бути основані на «об'єктивних» вимірах або на дедуктивних логічних висновках» [3, с. 15]. Отже, Гумбрехт наділив інтуїтивне сприйняття й уяву статусом методів досліджень для гуманітарних наук.

Важливим, в межах такої концепції, стає безпосереднє спілкування викладача зі студентами в аудиторії, що впливає з вагомоті, якою Гумбрехт наділив простір: «естетичне переживання завжди... співвідноситься з моментами інтенсивності, які не можуть бути частиною того світу повсякденності, де вони мають місце, з цієї причини естетичне переживання повинно розташовуватися на деякому віддаленні від цього світу повсякденності» [4, с. 106] (курсив наш — Н. Ш.). Отже, насолода матеріальними елементами потребує територіального дистанціювання від них та їх буденного контексту. Вузівська аудиторія є тем місцем, де відбувається навчання з гуманітарних дисциплін, які надають змогу налаштовуватися на присутність. Окрім того, мета викладання — не насичення знаннями, а навички «ризикованого мислення» [4, с. 101] як вміння критично мислити, аргументувати власну позицію, теоретизувати і узагальнювати матеріал.

Однак, чому саме, наприклад, спілкування у чат-програмі не може замінити роботу в аудиторіях, окрім авторського неприйняття такої форми контакту з студентами, Гумбрехт не називає [4, с. 133]. Проте, відповідь знаходимо в роздумах науковця щодо

ролі мас-медіа в житті сучасної людини. З одного боку, ефект правдоподібності, яким майстерно володіє кінематограф і кібер-простір, може «зробити наші переживання незалежними від місць, які займають наші тіла у просторі (тобто це картезіанська мрія)» [4, с. 140]. З іншого боку, через той самий ефект, мас-медіа «мають потенціал для того, аби принести нам назад деякі з речей цього світу» [4, с. 141]. Як наслідок, є ризик втрати здатності відрізнити реальний світ від віртуального. В такому разі концепція «виробництва присутності» як пропозиція періодично відсторонюватися від щоденного життя та намагатися відчутти його «смак» може виступати профілактичним засобом.

У «Виробництві присутності...» Гумбрехт пояснив причину необхідності вилучення моральної складової з наукового процесу тим, що вивчення історії як осягнення досвіду минулого не приносить користі. Через це викладання гуманітарних дисциплін не повинно нести таку складову: «маючи справу з педагогікою, я... переконався, що ні естетичний, ні історичний досвід... не мають такого потенціалу, який дозволяє давати вищий орієнтир для індивідуальної поведінки або колективних дій. Окрім того, я взагалі маю сумніви, що метою нашого навчання, хоча б на університетському рівні, є надання таких орієнтирів» [4, с. 100]. У своїй книзі «У 1926 році: На вістрі часу» дослідник зазначив, що його мета — «виявити домінуючі зверхні способи сприйняття, які викликано тими або іншими матеріальними явищами, а також переважаючі способи світогляду, породжені тими або іншими концепціями в 1926 році» [2, с. 8] (курсив наш — Н.Ш.). Тобто «виробництво присутності» перетворюється на опис дійсності без жодних висновків, дидактики, моральної складової.

Втім, концепція «виробництва присутності» Гумбрехта вписується в загальну тенденцію змін, яких зазнають теоретико-методологічні засади викладання гуманітарних дисциплін в цілому та філософії зокрема. Так, російськомовний науковець С. Б. Токарева погоджується з думкою Х. Ортегі-і-Гассета про те, що філософи помилково надають своїм суб'єктивним поглядам на світ універсального характеру й зазначає: «світ філософії — не більше, ніж культурно-історичний світ людини, з яким вона первісно об'єднана, й нову філософію як раз й покликано здолати встановлений старою метафізикою відрив людини від реальних умов її існування» [8, с. 109]. Тобто авторка вбачає викладання філософії як дисципліни, яка темою для осмислення бере нагальні питання сьогодення. Мовою Гумбрехта це буде чуттєвим пізнанням культури повсякденності, мовою проблемного кола вітчизняної вузівської освіти — увагою до «фахових тем» усіх спеціальностей ХДАК. Наприклад, «філософія економіки» для



менеджерів, «філософія культури» для культурологів», «філософія мистецтва» для студентів мистецьких спеціальностей.

Однак, неможна погодитися з позицією дослідниці щодо повного зречення тем, пов'язаних з пошуком «універсального смислу буття й абсолютних цінностей» [8, с. 110]. За такою логікою онтологічна, гносеологічна й аксіологічна проблематика не мають права бути темами лекцій. Проте як філософія є фундаментом освіти, так й перелічені теми є базовими для дисципліни, а ніяк не проміжними, тому ігнорування «класичних» філософських питань позбавляє студента базових знань та узагальнюючого уявлення про філософію.

Ще більш оригінально виглядає пропозиція М. Ю. Немцева щодо викладання філософії за допомогою методу, відомого в соціології як «драматичний підхід», що перетворює викладання дисципліни на «філософський театр»: «університетське заняття можна розуміти як своєрідний театр з власною драматургією, яку можна розуміти за аналогією зі сценічною драматургією» [7, с. 112]. Проте за таким екстравагантним рішенням криється бажання автора зробити лектора відкритим для діалогу з аудиторією. Обговорення лекційного матеріалу й опрацювання семінарських занять в манері дискусії з викладачем стає співзвучним Гумбрехтовому «ризикованому мисленню», формування якого стає можливим при спілкуванні викладача зі студентами.

Проте чи можлива така педагогічна технологія в нашому вузі? Так, адже традиції викладання філософії, що склалися у ХДАК, вбирають в себе вміння студента аргументувати власну позицію та заохочують до діалогу. Відповідно до потреб ВНЗ з підготовки фахівців варто рухатися до полілогу — між лектором й аудиторією, між запропонованою для роздумів темою та студентством, між викладачем та слухачами, між темою лекції та сьогоднішнім, а також між всіма цими суб'єктами. Такий висновок знову повертає нас до концепції Гумбрехта в тому її ракурсі, в якому мислитель встановив призначення гуманітарних дисциплін в сучасному суспільстві товарно-ринкових відносин. Адже не є секретом тяжіння суспільства до фінансування «прикладних» дисциплін, які знаходять своє застосування на виробництві, оволодіння якими може принести реальні прибутки. Читаймо в Гумбрехта: «гуманітарні науки практично ніяк не пов'язані ні з якими професіями, окрім професії вченого... Гуманітарні науки повністю розкривають свій потенціал не тоді, коли формують стандарти професіоналізму або відповідають на вічні питання, а тоді, коли займаються тим, що Вільгельм фон Гумбольдт вважав за функцію університету в цілому, тобто постановкою нових питань і проблем» [3, с. 18]. Тобто Гумбрехт говорить про універсальність гуманітарних дисциплін, які потрібні при підготовці фахівця з будь-якої галузі знань, оскільки

вчать критично мислити і впливають на формування світогляду. Як підтвердження своїх слів Гумбрехт наводить два приклади. Перший, коли в Стенфордському університеті було скорочено фінансування індивідуальних занять з гуманітарних дисциплін, компанія о збиранню пожертв швидко забезпечила відновлення таких занять. І другий, коли корпорація «Фольксваген» за власний кошт заснувала вищий навчальний заклад «Авто-Юні», де більшість профілюючих дисциплін й дослідницьких проєктів відверто запозичене з гуманітарних дисциплін та суспільних наук. «Складається враження, наче більшість інженерів, фахівців з маркетингу, топ-менеджери впевнені... що для успішної професіональної діяльності дуже корисно регулярно аналізувати складні для сприйняття вірші й обговорювати складні філософські питання [3, с. 21–22]. Отже, повернувшись до Гумбрехта, ми знайшли підтвердження своїй тезі про фундаментальність філософії як вузівської дисципліни.

Звичайно окреслені в статті питання не висвітлюють всього кола проблем, пов'язаних з викладанням філософії, що залишає за собою можливості для подальших розвідок за цією темою. Поки що підведемо підсумки нашого дослідження.

З числа проблем, що супроводжують викладання філософії як навчальної дисципліни для студентів спеціальностей мистецького та соціокультурного спрямування, було виділено вторинність статусу філософії в учбовому процесі; масовість аудиторії, що супроводжується спрощенням лекційного матеріалу, та віртуалізація лекційного формату.

Виявлено, що новітні викладацькі методика (Г. У. Гумбрехт, М. Ю. Немцев, С. Б. Токарева) звертаються до альтернативних моделей роботи у вузівській аудиторії з залученням чуттєвого пізнання, інтуїції, творчих здібностей студентів, маючи на меті, поперше, актуалізацію нагальних проблем повсякденності як тем для лекцій з філософії, по-друге, встановлення діалогу з аудиторією, в ході якого студенти отримуватимуть навички аргументації власної позиції та уважного ставлення до оточуючого світу.

Визначено, що такі педагогічні технології можна залучити до вирішення проблем, що супроводжують викладання філософії в ХДАК. Індивідуальними консультаціями можна компенсувати нестачу безпосереднього контакту між викладачем і студентом в аудиторії. Аудиторна лекція має трансформуватися в консультаційно-методичне, аніж інформативне заняття, залишаючи більше простору для самостійної роботи студентів. Класичні ж лекції та семінари, все одно, є більш результативними, аніж дистанційне навчання в режимі «он-лайн», адже безпосередній контакт з викладачем робить спілкування інформативнішим через залучення як вербальних так і невербальних засобів комунікації

(Г. У. Гумбрехт). В цілому педагогічні зусилля варто спрямовувати на встановлення «status quo» філософії як вузівської дисципліни, що формує світоглядні засади особистості.

Наостанок звернімося до слів представника німецької класичної філософії Імануїла Канта, який одностайно визначив місце філософії в вищій школі: «філософія в університеті оберігає права розуму на вільну критику всього суцього, гарантує перевірку всіх людських знань на істинність, чим слугує вищому призначенню культури — розвитку самосвідомості людини» [5]. З огляду на цитацію, стає зрозумілим, що трансформації в системі вищої освіти, зміни методологічних й теоретичних засад викладання філософії, й не лише для майбутніх фахівців у мистецькій та соціокультурній сферах, шляхом до усвідомлення незмінної актуальності слів німецького класика.

### Список літератури

1. Болюбаш Я. Я. Організація навчального процесу у вищих закладах освіти : навч. посібник для слухачів закладів підвищення кваліфікації системи вищої освіти / Я. Я. Болюбаш. — К. : ВВП «КОМПАС», 1997. — 64 с.
2. Гумбрехт Х. У. В 1926 году: На острие времени / Ханс Ульрих Гумбрехт ; пер. с англ. Е. Канищевой. — М. : НЛЮ, 2005. — 568 с.
3. Гумбрехт Х. У. Ледяные объятия «научности», или Почему гуманитарным наукам предпочтительнее быть «Humanities and Arts» / Ханс Ульрих Гумбрехт ; пер. с англ. // Новое литературное обозрение. — 2008. — № 81. — С. 11–24.
4. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Ханс Ульрих Гумбрехт ; пер. с англ. С. Зенкина. — М. : НЛЮ, 2006. — 184 с.
5. Кант И. Спор факультетов / Иммануил Кант ; пер. с нем. // Кант И. Сочинения в 6 т. Т 6. — М. : Мысль, — 1966. — С. 312–347.
6. Левинас Э. Три статьи о еврейском образовании Эмманюэль Левинас ; пер. с идиша // Новая еврейская школа. — 1999. — №4. — С.62–89.
7. Немцев М.Ю. Опыт построения университетского курса философии / М.Ю. Немцев // Идеи и идеалы. Т.2. — 2011. — №3(9). — С. 105–120.
8. Токарева С. Б. Проблема преподавания философии в свете трансформации философской терминологии / С. Б. Токарева // Вестник ВолГУ. Серия: Университетское образование. — 2005. — №8. — С. 109–115. [Электронный ресурс] // <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-prepodavaniya-filosofii-v-svete-transformatsii-filosofskoy-terminologii>
9. Филоненко А. «Производство присутствия» и новая культурная чувствительность: «нескромное предложение» Ханса Ульриха Гумбрехта и его академические расширения / Александр Филоненко // Койнония. Вестник ХНУ им. В.Н. Каразина. — 2010. — № 904. — С. 49–75.

**ТЕОЛОГІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ: PRO ET CONTRA (ОСВІТЯНСЬКІ БАТАЛІЇ ПОСТСЕКУЛЯРНОЇ ДОБИ)****THEOLOGY IN UKRANIAN UNIVERSITY: PRO ET CONTRA (EDUCATIONAL BATTLE OF POST-SECULAR EPOCH)**

*Проаналізовано академічну дискусію щодо доцільності викладання теології у світських вищих навчальних закладах України, виснувано, що ця дискусія є свідченням наявності специфічної постсекулярної ситуації в українській культурі.*

**Ключові слова:** вища освіта в Україні, теологія, постсекулярність, постсекулярна культура, О. С. Філоненко.

*Проанализирована академическая дискуссия о целесообразности преподавания теологии в светских высших учебных заведениях Украины, сделан вывод о том, что эта дискуссия является свидетельством наличия специфической постсекулярной ситуации в украинской культуре.*

**Ключевые слова:** высшее образование в Украине, теология, постсекулярность, постсекулярная культура, А. С. Филоненко.

*Debate about the appropriateness of teaching theology in secular institutions of higher education in Ukraine is analyzed. This debate is considered as an evidence of a specific post-secular situation in Ukrainian culture.*

**Key words:** higher education in Ukraine, theology, post-secularity, post-secular culture, A. S. Filonenko.

Сучасний стан вищої освіти в Україні тісно пов'язаний зі станом української культури в цілому, а ті ініціативи та трансформації, які мають місце у сфері освіти в останні десятиліття, відображають загальні напрями та тенденції культурного розвитку всієї країни в пострадянські часи. Кожному, хто хоче глибше зрозуміти цю ситуацію та збагнути, які ж саме шляхи розвитку визначає собі українська культура сьогодні, необхідно звернути увагу на стан сучасної освіти в Україні, на те, як змінюється державна політика стосовно освіти, хто і з яких позицій впливає на неї і формує її. Нарешті, слід зважити на те, що «болить» у самих освітян, які в публічному обговоренні палко обстоюють кожен своє, часто діаметрально протилежне бачення напряму необхідних змін в освітній галузі.

Розуміючи всю глобальність цього питання — плекати культурологічну чутливість щодо всіх процесів, що відбуваються нині в царині освіти, обмежимо мету цієї статті розглядом фрагмента академічної дискусії лише з одного питання, яке, однак, уже деякий час турбує українських освітян, а саме — питання про те,

чи потрібно легітимізувати теологію як нормативну навчальну дисципліну в підпорядкованих МОН вищих навчальних закладах України.

Нижче охарактеризовано постсекулярну ситуацію у світовій та українській культурі, закономірним наслідком якої на початку третього тисячоліття стала актуалізація питання про легітимізацію теології в українському світському університеті. Розглянуто зміни в позиції держави та церкви в цьому питанні в останні два десятиліття, проаналізуємо деякі точки зору, що маніфестовані в академічній дискусії про «теологію в університеті», в якій узяли участь провідні українські фахівці із цієї проблеми

Попередньо зауважимо, що тема «теологія в університеті» існує впродовж віків, тому її розгляду присвячено величезний обсяг літератури, в якій ґрунтовно обговорюється домінуюча роль християнської теології в європейських університетах, причини та наслідки поступової секуляризації освіти в останні декілька століть. Відзначимо, що в працях таких іноземних та українських авторів, як Я. Пелікан [2], А. Шуфрін [3], К. Антонов [4], К. Сігов [5], О. Філоненко [6], Ю. Черноморець [7], О. Горкуша [8], Ю. Вестель, В. Хромець [12], Єп. Антоній Гатчинський [13], прот. Діонісій Мартишин [14], порушено питання про переосмислення «ідеї університету» [2, с. 31], його місію в сучасному суспільстві, сформульовано різні позиції щодо того, яку актуальність теологія має в контексті сучасної культури, зроблені відповідні розвідки й надані порівняльні характеристики ситуації, що склалася у відносинах між теологією та системою вищої освіти в пострадянських країнах, Європі й США.

Сучасна дискусія про теологію в університеті є явищем, що свідчить про постсекулярну ситуацію в українській культурі. Зазначимо: ця ситуація не є лише українським феноменом, оскільки характеризує культурний контекст у світовому масштабі, вказуючи при цьому на те, що в останні десятиліття доволі несподівано для багатьох експертів з питань релігії у світовій культурі закінчилася доба безперечного домінування секулярних цінностей та світосприйняття. У значної кількості людей виник інтерес до релігії в різних її традиційних та нетрадиційних формах, релігійний фактор почав відігравати значну роль у світовій політиці та впливати на економіку, активізувалося протистояння за релігійними ознаками всередині культур, а також між народами та цивілізаціями. Причини цього парадоксального і стрімкого «релігійного ренесансу», що охопив не тільки ісламські або пострадянські країни, але також західні модернізовані та глибоко секуляризовані демократичні суспільства, нині складно визначити остаточно, так само, як і передбачити всі подальші наслідки цього явища. Але, незважаючи на цю непередбачуваність, слід

погодитися з думкою Ю. Габермаса, який указав на те, що монополія секуляристів на визначення шляхів суспільного розвитку навіть у західних культурах сьогодні закінчилася, оскільки сама генеза сучасних демократій потребує не заперечення, а визнання права релігійно ангажованих громад публічно висловлювати свою точку зору стосовно загальнозначущих питань суспільного життя, впливати, застосовуючи демократичні інститути (та розроблені в рамках секулярного суспільства правила ведення суспільного діалогу), на формування засад культурної політики, реалізувати свої ініціативи у сфері морального виховання або освіти [9]. Єдиною умовою прийняття цього впливу релігії на соціум є згода тих, хто обстоює релігійні цінності, з вимогою демократичного суспільства: не порушувати свободи та прав секулярної громади сповідувати свої цінності, не зазіхати на її право користуватися головними демократичними свободами, що є здобутками західної секулярної цивілізації останніх століть.

Отже, підсумовуючи, можна сказати, що постсекулярний стан суспільства та культури — це дуже цікава з культурологічної точки зору конфігурація сучасної культури, яку утворює антинормічна єдність секулярного й релігійного компонентів, що, можливо, вимушено, але визнають право один одного на існування, розуміючи при цьому необхідність коректного діалогу з метою збереження миру та спокою в суспільстві. Звісно, можна також зазначити й те, що «західна» модель постсекулярної культури є не єдиною можливою у світі, і, за аналогією з теорією «множинної модерності» (Ш. Айзенштад), слід очікувати на те, що у світі існують також «множинні постсекулярності», які можуть, відходячи від дещо ідеалізуючої реальності схеми Габермаса, реалізувати свою «індивідуальну» модель співіснування в культурі секулярного та релігійного начал.

У незалежній Україні постсекулярна ситуація в культурі було запрограмована самим історичним процесом, у якому демократичні перетворення, що розпочалися наприкінці 80-х рр., мали своїм необхідним елементом відмову від традиції радянського державного атеїзму. Наслідком цієї відмови стало відкриття українцями цілого нового «континенту» — релігії, репрезентованого на теренах країни як традиційними конфесіями так і різними релігійними рухами й культами, що швидко заповнювали духовний вакуум, який утворився у свідомості та підсвідомості пострадянської людини в той час, коли перестали домінувати комуністичні схеми й ідеологічні імперативи.

Як у Європі та США, так і в Україні, демократія і релігійна свобода в умовах постсекулярної ситуації швидко знайшли відображення в науковій та освітній сфері. Але якщо стосовно ситуації на Заході (принаймні в Америці), можна відзначати, що «скрізь

в університеті релігія поновила вплив на різні дисципліни» [1, с. 222], в Україні все було дещо інакше: окремі вчені мали можливість досліджувати будь-що, зокрема й теологію, але релігійні організації протягом 90-х рр. не мали ані сил, ані ресурсів на те, щоб здійснювати експансію в освітню та наукову сфери, і навіть затвердження в 1997 р. в міністерському переліку напрямів підготовки «Філософія» теологічного бакалаврату [12] не викликало жодної реакції серед українських освітян. Отже, релігійні організації в 90-ті рр. обмежувалися поновленням та створенням нових конфесійних навчальних закладів і не претендували на ті позиції, привілеї й суспільне значення, яке мали світські освітні заклади й установи, а для освітян теологія залишалася неактуальним та ненауковим проектом, спрямованим на потреби церковної субкультури, а не суспільства в цілому.

Але з початком 2000-х рр. ситуація дещо змінилася: у приватних ВНЗ виникли перші кафедри, що мали слово «теологія» в назві (МАУП, «кафедра українського Православ'я та теології», 2002 [14]), а у Львові був створений Український католицький університет (2002), який забезпечив настільки високий рівень підготовки студентів, що теологічні дипломи цього недержавного університету набули визнання у світі.

УКУ та інші релігійні навчальні заклади та релігійні спільноти стали звертатися до МОН України з ініціативою на державному рівні продовжити затвердження теології як окремого напрямку підготовки фахівців. Але у 2006 р. спеціальність «Богослов'я» було вилучене з переліку спеціальностей підготовки бакалаврів за напрямом «Філософія». Незважаючи на це, можливість здійснювати підготовку спеціалістів та магістрів залишилася, й у 2007 р. УКУ надали державної акредитації для навчання студентів-богословів. Також підготовку невеликої кількості спеціалістів і магістрів з теології стали виконувати в НУ «Острозька академія», Карпатському університеті ім. Августина Волошина й Ужгородській українській богословській академії ім. святих Кирила і Мефодія.

У 2010 р. ВАК України долучила теологію до переліку спеціальностей, за якими дозволено проводити захист дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора наук. Нарешті, у 2011 р. МОН України розмежувало єдину до цього спеціальність «Теологія» за конфесійною ознакою й уможливило ліцензування ВНЗ, які мають необхідну матеріальну, науково-методичну базу і відповідний кадровий склад. У 2012 р. першу державну ліцензію на випуск бакалаврів богослов'я УПЦ (МП) було видано Класичному приватному університету м. Запоріжжя.

Отже, як свідчить огляд, теологія за останнє десятиліття пройшла майже повний цикл легітимації у сфері вищої освіти, хоча

в Україні ще немає теологічних факультетів у державних вищих навчальних закладах, як у Європі, або, наприклад, у Росії, де, як проінформував ректорів українських ВНЗ Патріарх Московський Кирил, «ліцензію на підготовку теологів мають 37 державних університетів (класичні, педагогічні, лінгвістичні, інженерні) та 10 недержавних» [11]. Незважаючи на відсутність теології в університетах, дискусії про неї в Україні тривають, і нижче ми проаналізуємо одну з них, пов'язану з обговоренням нетривіальної позиції щодо доцільності в Україні легітимізувати теологію в державних ВНЗ, яку сформулював під час своєї київської публічної лекції «Богослов'я в університеті: повернення?» (2010) [6] доцент філософського факультету ХНУ ім. В. Н. Каразіна О. С. Філоненко, голова філософсько-богословського семінару «Койнонія», фахівець із багаторічним досвідом викладання як у світських, так і в релігійних навчальних закладах.

Отже, О. Філоненко, котрий за університетською освітою є фізиком-ядерником, за місцем роботи — викладачем філософського факультету ХНУ, а за покликанням — «практикуючим православним богословом», зазначив, що в сучасних українських реаліях теологія потрібна, передусім, самому університету, який «перебуває в кризовому становищі», оскільки в модерну добу втратив свою архітектоніку, «свою сутність, почав розсипатися в політехнічний калейдоскоп прикладного знання, шанобливо приймаючи знання фундаментальне, розсипатися на спеціалізації, науки, компанії, в яких просто мало хто чує один одного» [6]. Пострадянська ситуація лише погіршила стан університету, тому що, звільнившись від пут ідеології, він «на наших очах розпався в дивовижне різноманіття не чуючих один одного людей» [6]. Саме в цій ситуації розсипання ансамблю знань та цехового взаємовідчуження вчених теологія, на думку О. Філоненка, спроможна виконати в сучасному університеті таку саму «архітектонічну функцію», яку вона вже колись виконала в середньовічному університеті. Зробити це вона може, надавши «вольового ресурсу до утримання простору загальної розмови, до побудови певного форуму знань, де представники університетської республіки здатні один з одним говорити і висловлюватися стосовно громадських, державних, наукових, освітніх та багатьох інших питань» [6]. Базуючись на певній комунікативній етиці, основою якої буде повага до унікальної людської особистості, котра, згідно з настановами християнської теології, може розкрити себе в «справжньому спілкуванні», богослов'я надасть можливості створити «позицію університетської єдності поза ідеологічним проектом та іронічною міждисциплінарною глухотою» [6].

Крім університету, теологія потрібна українському суспільству, оскільки в часи, коли останнє перебуває «в постсекулярному



стані, коли релігія, безумовно є одним з найважливіших гравців у сфері публічної політики» [6], слід щоб ознайомлені як із церковною, так і зі світською вченістю професіонали коректно та точно артикулювали релігійну позицію в питаннях, що стосуються суспільно-політичної проблематики. Також надзвичайно важливо, щоб вони репрезентували цю позицію в царині секулярного знання, в середовищі університетських інтелектуалів, виконуючи роль посередників між релігійними та секулярними спільнотами, що нині дедалі частіше конфліктують в суспільстві. На думку харківського богослова, держава зацікавлена в знятті соціального напруження, тому її інституції мають сприяти наданню якісних освітніх послуг тим громадянам, які побажають бути компетентними професіоналами та здобути як теологічні, так і світські знання безпосередньо в її університетах і академіях. Як доводить європейський досвід, це корисно, цілком можливо і, відповідає вимогами Болонського процесу [13].

Зауваживши, що велике протистояння фізиків та теологів, яке нещодавно мало місце в Росії, свідчить лише про те, що представники природничих наук помиляються, коли намагаються розглядати науковість теології за стандартами природничих наук. О. Філоненко також не погоджується з тим, щоб цю науковість розглядати за стандартами гуманітарних наук (науковість яких є предметом не менших скептичних зауважень фізиків). Сам він декларує свою відданість «максималістській позиції, згідно з якою богослов'я тією ж мірою не гуманітарне знання, якою воно не є і фізикою, ... хоча, безумовно, це більш-менш певний різновид знання, який надає підстав певній гуманітаристиці та певній філософії науки, філософії природознавства, але зовсім не зводяться до них» [6].

Отже, підсумовуючи позицію О. Філоненка, можна сказати, що він переконаний: богослов'я в університетах Україні повинне існувати не як інстанція, яка виконує функції контролю над свідомістю громадян, а як творче «співтовариство поєднаних спілкуванням, знайомих один з одним богословів», котрі «приймають питання власної віри всерйоз» і шукають критерії компетентності та дисципліни для своїх занять. Упроваджене «в будь-якій формі в університет на правах відповідального співрозмовника, богослов'я має прийняти не стільки формалістичну строгість щодо предмета, методу і ін., скільки те, що можна назвати системою відповідальності. У богослов'я ця система відповідальності розширена» [6], оскільки воно відповідає не тільки перед науковою спільнотою або суспільством, але й перед церквою, до якої належить богослов. Отже, богослови зможуть перетворити університетське середовище, де панують розкол та байдужість, на громаду людей, котрі погоджуються вести аргументовану розмову за

певними правилами комунікативної раціональності, які гарантують, що «найглибше в людині, найдорожче, те, на що відгукується її серце, не буде придушене формальними правилами раціоналізації» [6].

Експлікована нами в дещо скороченому вигляді, доброзичлива, але не позбавлена певного градусу філософсько-богословської утопічності позиція О. Філоненка відразу ж розколола те академічне середовище, якому вона пропонувалася як конструктивна програма для експансії теології в університетах. Так, коментуючи виступ Філоненка, дніпропетровський історик, доцент Національної металургійної академії України Сергій Савченко вислови підтримку тезі про те, «що богослов'я має існувати в системі вищої освіти, хоча б мінімалістично» [6], з метою нейтралізації «базисно-надбудовного» мислення, що притаманне деяким українським освітянам. Але водночас він зазначив, що конструкції О. Філоненка є дещо абстрактними, призначені для ідеального зразка університету, який має мало спільного з українськими реаліями, в яких наукою керує ВАК, а кожна освітня установа — це «пострадянська структура, яка є велетенською бюрократичною машиною» [6]. Професор історії Київського університету ім. Т. Шевченка Василь Ульянівський указав уже на цілий комплекс невирішених проблем, які пов'язані з гіпотетичною реалізацією філоненківської ідеї впровадження теології у світські ВНЗ: незрозуміло, чим по суті повинно бути університетське богослов'я і яким має бути його конфесійна ознака в поліконфесійній країні, якою є Україна; на який загальний рівень знань теологічної проблематики в студентів богослов'я повинно орієнтуватися у своїх навчальних планах та програмах; сумнівно, що лише форма, спільнота, зосереджена на спілкуванні, в змозі врешті-решт «замінити класичну, усталену, канонічну суть богослов'я як такого — слова про Бога для нашого сучасника, для молодого покоління людей, які в університеті покликані стати інтелектуалами» [6]. До того ж, в дореволюційних університетах, де було присутнє богослов'я, «справжнє спілкування» передбачало обов'язкову участь студентів та викладачів у спільній Літургії: «професори богослов'я (в нас і православні, і католики) водночас виконували функції священників. Вони літургісали перед тими людьми, яким читали богослов'я, сповідували їх, причащали, тобто виконували всі найважливіші функції містичної Церкви» [6]. Однак сумнівно, що цю практику можна відтворити в сучасному університеті в повному обсязі, а якщо її не буде, то богослов'я редукується лише до проповіді моралі, яку сучасні студенти навряд чи будуть сприймати адекватно (додамо до слів В. Ульянівського, що саме в місіонерській проповіді ідей православної моралі «непросвітленим» студентам убачають

завдання богослов'я в тих університетах, де воно вже існує: на думку завідувача кафедри православної культури та теології МАУП прот. Діонісія Мартишина, теологія потрібна у ВНЗ для «виховання молоді в душі православної традиції... та зміцнення моральності в суспільстві», тобто насамперед — для виконання «просвітницької та місіонерської діяльності». Але, як визнає при цьому кадровий теолог, «не всі студенти з радістю сприймають нові для них дисципліни» [13]).

Відомий православний полеміст, доктор філософських наук Ю. Черноморець в присвяченій виступу Філоненко критичній статті іронічно назвав останнього «українським богословським Сократом», та з «обережним песимізмом» зауважив, що крім таких «непринципових» речей як спілкування, українському богослов'ю ще потрібні фундаментальні підручники, навчальні програми та спеціалізовані вчені ради, без яких не може відбутися його інституалізація [7].

Також критично було оцінено концепцію Філоненка в статті київського релігієзнавця з Інституту Філософії НАНУ Оксани Горкуши, котра зауважила, що непослідовна державна політика з приводу теології свідчить про те, що її метою є «провезення через сучасну світську освіту певних ідеологем, які могли б частково заповнити прогалини відсутності ідеологічного керування суспільною свідомістю» [8]. Не обвинувачуючи безпосередньо харківського богослова в ідеологічній ангажованості, О. Горкуша в той же час зауважила, що богослов'я для нього — це «натхнення, зліт духу, піднесення свідомості», але світська освіта не повинна бути місцем передачі духовного натхнення, чи «ставати розплідником романтичних потягів до чогось вищого». Натомість, вона «поликана забезпечувати практичними знаннями та змістовною інформацією, бути місцем формування навичок інтелектуального аналізу набутого досвіду, структурування отриманого знання, впорядкування світогляду» [8] тощо.

Отже, доходимо висновку, що в умовах, коли в українській культурі панує постсекулярна ситуація, ознакою якої є розглянута нами дискусія про «теологію в університеті», а також той факт, що держава вже майже надала дозвіл богослов'ю на «облаштування» в згодних на це світських ВНЗ [14], в академічній та богословській спільноті є привід замислитися щодо того, якої ж форми повинна набути теологія у ВНЗ і яке завдання вирішувати: поєднати між собою в спілкуванні розрізнені факультети, науку, церкву та суспільство або привчати вчених та студентів до церковної дисципліни і моралі? Імовірно, слід знаходити певні постсекулярні «середні шляхи» у вирішенні цієї дилеми, де мораль, релігійні цінності та світські свободи, а також наукові чесноти не суперечитимуть, а доповнюватимуть одна одну завдяки теології.

Але чи буде в Україні здійснено пошук цих шляхів, чи будуть розроблені при цьому якісні підручники та навчальні плани — сказати поки що надто складно. Можливо, допомогти розібратися в цьому питанні зможуть подальші дослідження того, як теологія існує в контексті західних та російських університетів, але це, вже тема для інших статей і роздумів про постсекулярність та її прояви в контексті різних культур.

### Список літератури

1. Schmalzbauer J., Mahoney K. Religion and knowledge in the post-secular academy / J. Schmalzbauer, K. Mahoney // The post-secular in question. Religion in contemporary society. Ed. by Ph. Gorsky, D. Kyuman Kim, J. Torpey, and J. VanAntwerpen. — New York: NYU Press, 2012. — P. 215-248.
2. Пелікан Я. Ідея університету. Переосмислення / Я. Пелікан. — К.: Дух і Літера, 2009. — 392 с.
3. Шуфрин А. Богословие и университет: американский опыт / А. Шуфрин. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://polit.ru/article/2012/12/11/theology\\_usa/](http://polit.ru/article/2012/12/11/theology_usa/). — Заглавие с экрана.
4. Антонов К. М. Теология как научная специальность / К. М. Антонов // Вопросы философии. — 2012. — № 6. — С. 73-82.
5. Сігов К. Ідея університету і могилянський палімпсест / К. Сігов // Дух і Літера. Спец. вип. «Університетська автономія». — 2009. — № 19. — С. 127-136.
6. Филоненко А. Богословие в университете: возвращение? [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.polit.ua/lectures/2010/11/22/filonenko.html>. — Заглавие с экрана.
7. Ю. Чорноморець. Богослов'я в університеті: чи існує готовність до системних зусиль? / Ю. Чорноморець. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://theology.in.ua/ua/bp/about\\_project/editor\\_column/39335/](http://theology.in.ua/ua/bp/about_project/editor_column/39335/). — Назва з екрану.
8. Горкуша О. Теологія в освітньому ракурсі / О. Горкуша. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://theology.in.ua/ua/bp/discussions/theme/45694/>. — Назва з екрану.
9. Пашков К. В. Культура примиряющего разума: «постсекулярный поворот» в философии Юргена Хабермаса / К. Пашков // Культура народов Причерноморья. — 2012. — № 231. — С. 126-129.
10. В харьковских вузах собираются преподавать Слово Божие. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://old.atn.ua/newsread.php?id=36314>
11. Выступление Святейшего Патриарха Кирилла на встрече с ректорами высших учебных заведений Украины. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1591084.html>. — Заглавие с экрана.
12. Хромец В. Теологічне знання та теологічна освіта в Україні: короткий нарис / В. Хромец. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.religion.in.ua/main/analitica/7841-teologichne-znannya-ta-teologichna-osvita-v-ukrayini-korotkij-naris.html>. — Назва з екрану.

13. Амвросий, еп. Гатчинский. Об основных аспектах функционирования теологических факультетов в вузах Европы. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://spbda.ru/news/a-17.html>. — Заглавие с экрана.
14. Мартишин Діонісій, протоіерей. Досвід і перспективи роботи кафедри богослов'я у світському закладі освіти (на прикладі МАУП) / прот. Д. Мартишин. [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.religion.in.ua/main/bogoslovyia/20006-dosvid-i-perspektivi-roboti-kafedri-bogoslovyia-u-svitskomu-zakladi-osviti-na-prikladi-maup.htm>. — Назва з екрану.

УДК 378.147.091.39:930.85

К. Ю. НАСОНОВА  
K. V. NASONOVA

### ЗАСТОСУВАННЯ ІГРОВИХ ФОРМ ДЛЯ КОНТРОЛЮ ЯКОСТІ ЗДОБУТИХ ЗНАТЬ У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІН КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЦИКЛУ

#### USING GAME FORMS FOR CONTROL OF THE QUALITY OF ACQUIRED KNOWLEDGE IN THE PROCESS OF CULTURAL STUDIES

*Обгрунтовується необхідність застосування інноваційних методів навчання (ігор) для контролю теоретичних знань студентів під час вивчення дисциплін культурологічного циклу.*

**Ключові слова:** культурологія, контроль якості здобутих знань, інноваційні методи навчання, ділові ігри, ігрове моделювання, кроссворди, семінар «брейн-ринг».

*Обосновывается необходимость применения инновационных методов обучения (игр) для контроля теоретических знаний студентов во время изучения дисциплин культурологического цикла.*

**Ключевые слова:** культурология, контроль качества приобретенных знаний, инновационные методы обучения, деловые игры, игровое моделирование, кроссворды, семинар «брейн-ринг».

*In clause the question of application of innovative methods of training (game) for the control of theoretical knowledge of students during study discipline of cultorological cycle is considered.*

**Key words:** cultural studies, quality control of acquired knowledge, innovative teaching methods, business games, game modeling, crossword, workshop «Brain Ring».

Основна мета викладання дисциплін культурологічного циклу — формування в студентів наукового розуміння онтологічної суті феномену культури; усвідомлення студентами як сутнісної єдності культури й позакультурних форм буття, так і особливостей та специфічності саме культурного простору. Курси повинні

формувані уявлення про культуру як систему і розуміння принципів формальної та структурної єдності окремих феноменів культурної системи, сприяти опануванню сутності основних сучасних підходів до трактування культурного процесу тощо.

Вивчення змісту курсів культурологічного циклу має сформувати в студентів: уміння науково осмислювати культурні процеси (як ті, що відбувалися в минулому, так і сучасні), вміння «бачити» й розуміти зв'язки та взаємну зумовленість різних складових культурної системи; навички толерантного ставлення до національної та суспільної різноманітності культурних форм. Курси повинні ознайомлювати студентів із культурною спадщиною людства, надавати можливості розрізняти характерні ознаки й відмінності різних етнокультурних типів, опанувати основні універсальні механізми культури етносів і націй, вільно оперувати теоретичними конструкціями й поняттями культурології та історії світової культури, розглядати власну національну культуру в контексті світової.

Зважаючи на основні тенденції сучасної гуманітарної освіти, увага акцентується на підготовці фахівця широкого профілю, здатного не лише набути певних професійних навичок, а й успішно орієнтуватися в сучасних культурних процесах та адаптуватися до соціокультурних змін. У дійсності коло необхідних для життя й роботи знань постійно збільшується, а можливості їхнього здобуття обмежені, тому найважливішим завданням стає вміння не тільки добирати необхідні знання, систематизувати їх, але й перетворювати ці знання, наближати їх до сучасних життєвих і професійних ситуацій, практики, реальної професійної діяльності [6]. У сучасних умовах важливою характеристикою стає здатність до творчого пошуку нестандартних моделей організації соціально-культурного середовища. Саме цим завданням відповідають дисципліни культурологічного циклу.

Як свідчить аналіз педагогічної практики, в процесі викладання дисциплін культурологічного циклу застосування традиційних методів навчання не надає бажаного результату. Використання лише лекційних і семінарських занять не сприяє активності студентської аудиторії, зумовлює лише репродуктивне відтворення здобутих знань. Для подолання цієї проблеми в процесі навчання можна застосовувати такі нетрадиційні форми навчальної діяльності, як ігри. Вони заповнюють ту прогалину в навчальному процесі, яку не можуть компенсувати інші методи (семінарські, практичні заняття тощо), але не замінюють їх. Ігровий характер навчально-пізнавальної діяльності надає змоги ознайомитися зі специфікою й особливостями певної професійної діяльності [8]. Окрім того, ігри суттєво допомагають закріпленню та поглибленню знань, здобутих під час бесід, лекцій, розповідей,

семінарів, практичних занять, сприяють удосконаленню практичних навичок і вмінь, їх застосуванню, творчому використанню у вирішенні професійних проблем, створенню умов для активного обміну досвідом.

Основними різновидами ігрових методів активізації навчально-пізнавальної діяльності є метод інсценування і ділові ігри. Серед методів активізації навчально-пізнавальної діяльності особливої уваги заслуговують саме ділові ігри, які дозволяють моделювати різні виробничі ситуації, проектувати способи дій в умовах запропонованих моделей, демонструвати процес систематизації теоретичних знань під час вирішення певної практичної проблеми.

Слід зазначити, що ігрові форми є ефективними для контролю якості здобутих знань, адже участь у грі студентів передбачає знання й оперування певним матеріалом. Ігрові форми контролю знань можна застосовувати як перед початком лекції для повторення вивченого матеріалу, так і наприкінці. Так, під час викладання дисципліни «Культура Західної Європи доби зрілого і пізнього Середньовіччя» в процесі повторення матеріалу лекції «Готичний храм як квінтесенція середньовічного світогляду» перед наступною лекцією кільком студентам можна видати картки з базовими термінами, прізвищами, датами, наприклад: готика, Псевдо Діонісій Ареопагіт, абатство Сен-Дені, контрфорси, аркбутани, нервюри, тімпан, вітраж, Кельнський собор. Студенти мають охарактеризувати терміни, використовуючи знання, здобуті на минулій лекції, при цьому не називаючи терміна, а група повинна визначити, про що йдеться. Кожна правильна відповідь групи оцінюється 0,5 бала. Мета завдання — сприяти розвиткові аналітичних здібностей студента, творчого потенціалу особистості та зацікавленню навчальним процесом. Для повторення й систематизації вивченого матеріалу можна використовувати в процесі гри і засоби візуалізації. Наприклад, для засвоєння регіональних особливостей готичної культури перед наступною лекцією можна за допомогою мультимедійного проектора показати окремі фото фасадів готичних соборів та попросити одного зі студентів визначити назви храмів і країну, в якій вони розташовані. Завдання дозволяє пригадати візуальний матеріал минулої лекції та опанувати регіональні особливості стилю.

Вивчення певного виду мистецтва неможливе лише в теоретичній формі. Дійсно, під час лекції дуже складно відвідати всі віддалені об'єкти: собори Кельна, Парижа, Ліона, але в процесі вивчення, наприклад, архітектури, уявлення просторових пропорцій необхідне. Вирішенню цієї проблеми допомагає ігрове моделювання архітектурних будівель. Як самостійна робота студентам пропонується побудувати з паперу та картону, за задалегідь складеними інструкціями і підготовленими схемами, наприклад,

Собор Паризької Богоматері. Таким чином студенти матимуть власний візуальний матеріал і зможуть на зменшеній моделі-копії вивчити архітектурно-композиційні прийоми готичної архітектури.

Для закріплення матеріалу, запам'ятовування термінів і визначень у процесі самостійної роботи як своєрідний метод тематичного або підсумкового контролю знань можна використовувати кросворди. І не лише для відгадування правильних відповідей, але й самостійного складання. Цей вид роботи не тільки допомагає студентам у цікавій формі перевірити і закріпити знання з навчальної дисципліни, але й розвиває їхні творчі здібності, підвищує мотивацію, сприяє розвитку його аналітичних здібностей, а також зацікавленості дисципліною [1]. Така форма закріплення знань є ефективнішою, ніж, наприклад, реферування.

Ділова гра — це не тільки засіб моделювання різноманітних умов професійної діяльності, аспектів людської активності та високої соціальної взаємодії, але і метод пошуку нових засобів діяльності й ефективного навчання, оскільки усуває протистояння між абстрактним характером навчального предмета й реальним характером професійної діяльності. Нині існує велика кількість типологій та класифікацій ділових ігор. Для класифікацій ділових навчальних ігор використовують такі ознаки: ступінь формалізації процедури («жорсткі» й «вільні» ігри); рівень проблемності (перший рівень передбачає виявлення і постановку проблем, що потребують вирішення в процесі аналізу конкретної ігрової ситуації; другий характеризується залученням студентів до активного пошуку перспективних методів вирішення поставлених завдань); ступінь участі студентів у підготовці ділових ігор (з домашньою підготовкою, без підготовки); тривалість процедури гри (міні-ігри, що тривають кілька хвилин, ігри, що тривають декілька занять); спосіб передачі й обробки інформації (із застосуванням текстів, наочних матеріалів); тематична спрямованість проблем («ігри тематичні, що зорієнтовані на прийняття рішень щодо локальних проблем»; «ігри функціональні, в яких імітується реалізація окремих функцій чи процедур управління»; «ігри комплексні, що моделюють управління певним об'єктом чи процесом узагалі» [1]. За методом проведення розрізняють: ігри, що проходять на спеціально створеному полі, із жорсткими правилами, результати яких фіксуються на бланках; рольові ігри, де кожен учасник має або визначене завдання, або певну роль; групові дискусії — пов'язані з відпрацюванням проведення нарад чи набуттям навичок групової роботи; імітаційні — формують уявлення, як діяти в певній ситуації. Зазвичай, для отримання комплексних результатів під час проведення контролю якості знань за допомогою ігор необхідно комбінувати різні їх види.



Процес підготовки ділових ігор до використання в навчальному процесі достатньо складний — це форма навчання, яка потребує певної методики конструювання. Створення гри передбачає визначення її предмета, мети, завдань, вибір оптимальної ігрової форми, розробку сценарію проведення, моделі взаємодії учасників та системи їх оцінювання. Ділові ігри також, зазвичай, потребують тривалого часу реалізації — половини, чи навіть одного заняття. Ігри можна застосовувати замість поточного контролю та замінювати ними традиційні форми проведення семінарського заняття. Ефективнішими серед них є: семінар — «Брейн-ринг» або «Що, де, коли?», семінар-шоу, семінар-аукціон, семінар-конференція.

Так, під час проведення семінарського заняття на тему «Культура Давньої Греції» в рамках курсу «Історія світової художньої культури» для студентів спеціальності музичне мистецтво були застосовані елементи гри «Брейн-ринг» та «Що, де, коли?». Мета заняття — запам'ятати особливості формування культури Стародавньої Греції: побут, звичаї давніх греків, міфологію. Удосконалити за допомогою ігрових елементів навички формування причинно-наслідкових зв'язків, підвищити рівень зацікавленості курсом серед студентів творчих спеціальностей.

Сценарій проведення заняття

Для проведення гри група поділяється на три команди, командири і склад яких визначаються на попередній лекції. Кожна з команд вигадує назву, яка повинна бути пов'язана з давньогрецької культурою. Приміщення оформляється відповідним чином: посеред аудиторії розміщуються чотири столи — три для гравців, один для журі, до складу якого входить викладач і студенти старших курсів (п'ять осіб). Тема гри та приблизне коло питань оголошуються на попередній лекції. Студенти мають самостійно підготувати назву та три запитання від кожної команди.

Перший етап (5 хвилин). Розпочинається гра з представлення команд. За назву кожній команді нараховується 4 бали, якщо назва не відповідає темі семінару — 2 бали. На дошці зображується турнірна таблиця, в яку вписуються результати ігрових етапів. Для уникнення конфліктних ситуацій між командами всі результати, здобуті ними, пояснюються і візуалізуються в турнірній таблиці.

Другий етап (20 хвилин): вікторина. Запитання ставляться кожній команді по черзі, час для підготування відповіді — 1 хвилина на кожне запитання, в разі відсутності — відповідає інша команда. Бажано ставити одне запитання, очікуючи, яка команда швидше відреагує, але через брак певних технічних засобів, що дозволяють визначати швидкість реакції тієї чи іншої команди, які використовують під час проведення професійних

брейн-рингів, вікторина проводиться за такою системою. За кожну правильну відповідь команда отримує по одному балу, за відповідь на запитання суперника — 2 бали. Вікторина містить 18 запитань.

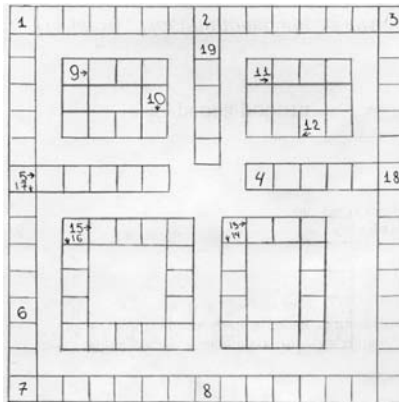
Приклади запитань:

1. Яке море омивало східне узбережжя Стародавньої Греції?
2. Яке місто є столицею області Аттики?
3. Як називали греки ринкову площу і суспільно-політичний центр?
4. Який грецький бог був покровителем мистецтва, поезії та музики?
5. Бог вогню і ковальської справи, чоловік богині кохання Афродіти?
6. Як називали озброєного грецького воїна?
7. З ім'ям якого бога пов'язане виникнення театру?
8. Яким терміном можна назвати верхню укріплену частину міста?

Ключ до вікторини:

- 1 — Егейське море, 2—Афіни, 3 — Агора, 4 — Аполлон, 5 — Гефест, 6 — Гопліт, 7 — Діоніс, 8 — Акрополь.

Третій етап: кожній із команд надається кросворд, для вирішення якого відводиться 15 хвилин. Після закінчення часу кросворд віддається журі, за кожну правильну відповідь команді надається один бал.



1. По горизонталі: Грецька богиня, дочка Зевса і Лето, сестра-близнюк Аполлона. Володарка звірів, богиня рослинного світу і родючості. Зображували богиню юною мисливицею, в короткому хітоні із сагайдаком за спиною, біля ніг її лежала лань.

1. По вертикалі: Міфічний персонаж, який урятував Тесея з лабіринту за допомогою клубка ниток.

2. Богиня кохання й краси.
  3. Його друге ім'я Феб, він — бог муз, ідеал чоловічої краси, молодості й благородства.
  4. Цим ім'ям називали давньогрецького бога Аїда.
  5. Цей високий глечик з двома ручками і гострим дном використовували стародавні греки для зберігання зерна, олії та вина.
  6. Ім'я бога, який «завідував» підземним царством.
  7. Представник міфічного народу жінок-войовниць, що мешкали на берегах Азовського моря. Згідно з давніми переказами їм, щоб зручніше стріляти з лука, випалювали праву грудь. Саме так деякі вчені пояснюють назву племені, що за їх твердженням перекладалося з давньогрецької як «без груді».
  8. Так називали верхню укріплену частину давньогрецького міста.
  9. Яким терміном позначали давньогрецьке місто-державу?
  10. Це давньогрецьке місто розташовувалося в південній частині Стародавньої Греції, на п-ві Пелопоннес і було влаштоване як військовий табір.
  11. Будівельний матеріал, який використовували греки для будівництва храмів.
  12. Як називали юнака 18-20 років, який був на чолі загону хлопців у «спартанській школі»?
  13. Давньогрецький одяг класичної епохи: прямокутна тканина, яку перекидали через ліве плече, простягали під правою рукою і знову закріплювали на лівому плечі.
  14. Місце для змагань.
  15. Цей період в історії Стародавньої Греції назвали на честь великого давньогрецького аеда, який створив поеми-епопей: «Іліаду» й «Одіссею».
  16. Яким терміном позначали жіночу половину давньогрецького будинку?
  17. У цьому регіоні Центральної Греції розміщувався знаменитий поліс Афіни.
  18. Назва Давньогрецького місця для поховань (місто мертвих), яке зазвичай, знаходилося за міською стіною.
  19. Суспільно-політичний центр міста, де розташовувалися ринок і місце народних зібрань.
- Четвертий етап (15 хвилин). Коли журі підбиває підсумки третього етапу, проводиться конкурс капітанів. Кожному капітанові надається картка з десятьма термінами і назвами з історії давньогрецької культури. Капітан повинен пояснити своїй команді терміни, не називаючи їх, використовуючи однокореневі слова або фрази. За кожну правильну відповідь своєї команди він отримує 2 бали. Наприклад, потрібно відгадати слово Акрополь — його можна пояснити як верхню укріплену частину міста. Час кожного

капітана чітко обмежений і становить 2 хвилини. Для підготовки надається також дві хвилини. Загальні хронологічні рамки конкурсу — 15 хв.

Цей конкурс виявляє знання термінологічного апарату лекції як капітана, так і команди.

Приклади карток для капітанського конкурсу:

|                     |                    |              |
|---------------------|--------------------|--------------|
| 1. Аполлон          | 1. Зевс            | 1. Некрополь |
| 2. Демократія       | 2. Афіни           | 2. Герусія   |
| 3. Олімпійські ігри | 3. Міфи            | 3. Агора     |
| 4. Ілоти            | 4. Троянський кінь | 4. Аїд       |
| 5. Поліс            | 5. Посейдон        | 5. Афродіта  |
| 6. Акрополь         | 6. Бог             | 6. Одисей    |
| 7. Театр            | 7. Гомер           | 7. Спарта    |
| 8. Афіна            | 8. Ахіллес         | 8. Амфора    |
| 9. Спартанці        | 9. Троя            | 9. Гіматиї   |
| 10. Аристократія    | 10. Олімп          | 10. Прометей |

П'ятий етап: міфологічні пари. Кожна команда отримує завдання: у двох колонках зазначені імена давньогрецьких богів, героїв, видатних діячів. У лівій колонці — імена жіночі, в правій — чоловічі. Команді необхідно підібрати пару, що відповідає або давньогрецькій міфології, або реальним історичним подіям. Правильну відповідь можна написати на отриманому завданні або окремому аркуші паперу. На виконання цього завдання відводиться 10 хвилин.

#### Приклад завдання

|           |           |
|-----------|-----------|
| Аспазія   | Пігмаліон |
| Галатея   | Персей    |
| Психея    | Ясон      |
| Андромеда | Нарцис    |
| Гера      | Гектор    |
| Ехо       | Тесей     |
| Олена     | Аполлон   |
| Андромаха | Одісей    |
| Персефона | Орфей     |
| Аріадна   | Гефест    |
| Афродіта  | Аїд       |
| Дафна     | Паріс     |
| Евридика  | Зевс      |
| Пенелопа  | Амур      |
| Медея     | Перікл    |

#### Ключ до завдання

|           |           |
|-----------|-----------|
| Перікл    | Аспазія   |
| Амур      | Психея    |
| Зевс      | Гера      |
| Паріс     | Олена     |
| Аїд       | Персефона |
| Гефест    | Афродіта  |
| Орфей     | Евридика  |
| Одісей    | Пенелопа  |
| Аполлон   | Дафна     |
| Тесей     | Аріадна   |
| Гектор    | Андромаха |
| Нарцис    | Ехо       |
| Персей    | Андромеда |
| Пігмаліон | Галатея   |
| Ясон      | Медея     |

Шостий етап: журі обчислює бали за попередній конкурс, ведучий — проводить шостий, останній конкурсний етап.

Для проведення цієї частини гри учасники готуються заздалегідь. Кожна команда готує по три запитання команді-супернику. Кожне запитання має стосуватися образотворчого мистецтва або архітектури стародавніх греків. За кожну правильну відповідь команда отримує 1 бал. Якщо команда-суперник не відповідає на поставлене запитання, команда, що ставить запитання, отримує 2 бали.

Загальні хронологічні рамки етапу — 10 хвилин.

Сьомий етап: підбиття підсумків. Журі радиться, обчислює бали й оголошує результати гри з кожного конкурсу окремо, роз'яснюючи правильні відповіді та відповідаючи на запитання учасників, називає загальну кількість балів, оголошує переможця. Кожен учасник команди-переможця отримує 20 балів, учасники команди, що посіла 2 місце — 15 балів, третє місце — 10 балів.

Отже, в результаті застосування ігрових форм під час проведення семінарського заняття студент з пасивного споживача перетворився на активного співучасника навчального процесу, відчув себе й організатором, і режисером, і викладачем, і консультантом. Ігрова форма активізувала роботу аналітичних здібностей та сприяла формуванню цілісного, системного характеру мислення. Можна дійти висновку, що ділові ігри, ставлячі перед студентами імітаційно-практичні завдання, істотно підвищують зацікавленість аудиторії у вивченні теоретичного матеріалу. Моделюючи причетність студентів до певних виробничих ситуацій, гра не дозволяє аудиторії розслабитися, тримає її в постійному напруженні, змушує мислити, інтегрувати здобуті знання, спонукає студентів до активної навчально-пошукової діяльності, наближеної до реальної дійсності. Використання ігрових форм під час викладання дисциплін культурологічного циклу підвищує пізнавальну активність студентів, сприяє розвиткові ініціативи, творчого потенціалу особистості студента й зацікавленню навчальним процесом, запобігає стомленню і створює комфортне середовище для навчання. Аналіз успішності студентів дозволяє дійти висновку, що впровадження ділових ігор у навчальний процес значно підвищує рівень успішності та професійної підготовки і сприяє засвоєнню теоретичних знань.

### Список літератури

1. Алтайцев А. М. Деловые игры // Аналитический обзор международных тенденций развития высшего образования. Современные образовательные технологии // А. М. Алтайцев, М. Ф. Гербовицкая, А. М. Корбут, Ю. Э. Краснов, Т. И. Краснова, С. В. Костюкевич, А. В. Харченко, Л. А. Яценко [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://charko.narod.ru/tekst/an5/1.html>. — Назва з екрана.

2. Майборода Л. Використання комп'ютерних навчальних кросвордів у підготовці майбутніх кваліфікованих робітників / Л. Майборода [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/e-journals/ttmo/2012\\_8/17.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/e-journals/ttmo/2012_8/17.pdf). — Назва з екрана.
3. Петрук В. А. Використання кросвордів для контролю теоретичних знань у процесі навчання фундаментальних дисциплін / В. А. Петрук, Г. Г. Кашканова, Н. Б. Дубова [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Sitimn/2009\\_21/Vukorustanna\\_krosvordiv\\_dla\\_kontrolu\\_teoret\\_znan.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Sitimn/2009_21/Vukorustanna_krosvordiv_dla_kontrolu_teoret_znan.pdf). — Назва з екрана.
4. Смолкин А. М. Методы активного обучения: науч.-метод. пособие / А. М. Смолкин. — М.: Высш. шк., 1991. — 176 с.
5. Тарнопольский О. Б. Ділові ігри у навчанні іноземних мов для спеціальних цілей у вищій школі / О. Б. Тернопольський [Електронний ресурс]. Режим доступу: [// archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vchdpu/ped/2011\\_85/Tarnop.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vchdpu/ped/2011_85/Tarnop.pdf). — Назва з екрана.
6. Трайнев В. А. Деловые игры в учебном процессе: Методология разработки и практика проведения / В. А. Трайнев. — М.: Изд. Дом «Дашков и К», 2002. — 300 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vchdpu/ped/2011\\_85/Tarnop.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vchdpu/ped/2011_85/Tarnop.pdf). — Назва з екрана.
7. Щербань П. М. Навчально-педагогічні ігри у вищих навчальних закладах / П. М. Щербань. — К.: Вища школа, 2004. — 206 с.
8. Ягупов В. В. Педагогіка: навч. посібник / В. В. Ягупов. — К.: Либідь, 2002. — 560 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://eduknigi.com/ped\\_view.php?id=199](http://eduknigi.com/ped_view.php?id=199). — Назва з екрана.

УДК 377.8.091.33:7.03

Л. Л. ОСПАДОВА  
L. L. OSPADOVA

**ПОШУКИ ІННОВАЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ВИКЛАДАННЯ  
НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ» ДЛЯ  
ВНЗ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ І - ІІ РІВНІВ АКРЕДИТАЦІЇ**

**FINDING NEW METHODOLOGY OF TEACHING «HISTORY OF  
ART» FOR HIGH SCHOOL CULTURE AND ARTS I — II LEVELS  
OF ACCREDITATION**

*Проаналізовано особливості студентської аудиторії та запропоновано інноваційні засоби, за допомогою яких у студентів творчих ВНЗ І-ІІ рівнів акредитації формується інтерес до вивчення навчальної дисципліни «Історія мистецтв» і відбувається розвиток естетичного смаку.*

**Ключові слова:** інноваційні засоби викладання, історія мистецтв.

*Проанализированы особенности студенческой аудитории и предложены инновационные средства, с помощью которых у студентов*

*творческих ВУЗов I-II уровней аккредитации формируется интерес к изучению учебной дисциплины «История искусств» и происходит развитие эстетического вкуса молодежи.*

**Ключевые слова:** *инновационные методы преподавания, история искусств.*

*This paper analyzes the features of the student audience and offered innovative means by which students' creative universities I-II levels of accreditation emerging interest in the study of the course «History of Art» and is the development of aesthetic taste of youth.*

**Key words:** *innovative means of teaching, art history.*

З розвитком науково-технічного прогресу в сучасному світі відбуваються численні позитивні зміни в усіх сферах діяльності людини. Це можна спостерігати в мистецтві не лише у створенні його продуктів, а й у вивченні його теорії та історії. Вплив історії та теорії мистецтва на естетичне виховання молоді на сучасному етапі досліджують Л. Михайлова, Л. Масол, О. Олексюк. Але питання впровадження сучасних інноваційних засобів під час викладання дисципліни «Історія мистецтва» залишається недостатньо вивченим, що визначає актуальність цієї праці.

Мета статті — пошук інноваційних засобів у викладанні курсу «Історія мистецтв» для студентів творчих спеціальностей ВНЗ культури і мистецтв I-II рівнів акредитації.

Об'єктом дослідження є студентська молодь ВНЗ I-II рівнів акредитації культурно-мистецького спрямування.

Предмет вивчення — інноваційні засоби викладання історії та теорії мистецтва.

Навчальна дисципліна «Історія мистецтв» є однією з базових у підготовці фахівців за спеціальністю «Народно-художня творчість». На основі знань студентів з таких дисциплін, як «Історія», «Філософія», «Культурологія», «Народознавство», цей навчальний курс розкриває особливості світосприйняття людини в різні часи на прикладах творів образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва й архітектури різних епох, стилів, напрямів.

Вивчення дисципліни «Історія мистецтв» формує систему знань у сфері теорії та історії мистецтва; уявлення про мистецтво як особливе явище суспільної діяльності, про його сутність, основні види та жанри. Цей предмет є основою розвитку естетичного смаку студента творчого спрямування. Тому, перш ніж пропонувати інноваційні засоби викладання, слід визначити особливості аудиторії, на яку вони спрямовуватимуться, тобто на дослідженні студентського середовища.

Студентство — це вік, коли людина робить найважливіше у своєму житті — відкриває себе. Ще К. Д. Ушинський уважав період від 16 до 22-23 років «найрішучішим», указуючи на те, що в цьому віці визначається спрямованість у способі мислення

людини і в її характері [11]. На думку Б. Г. Анан'єва, який зробив великий внесок у вивчення студентства, «перетворення мотивації, всієї системи ціннісних орієнтацій, з одного боку, інтенсивне формування спеціальних здібностей у зв'язку з професіоналізацією, з іншого — визначають цей вік як центральний період формування характеру й інтелекту» [2, с. 48]. Свідомості молодій людині у віці 15-17 років властиве особливе сприйнятливості, здатність опрацювати й опанувати величезний потік інформації. В означений період розвиваються критичність мислення, прагнення надати власної оцінки різним явищам, пошук аргументування, оригінального рішення. Однак, у цьому віці ще зберігаються деякі настанови і стереотипи, властиві попередньому підлітковому віку. Це пов'язано з тим, що період активної ціннісно-творчої діяльності молодій людині вступає у взаємодію з обмеженим характером практичної діяльності, нестійким становищем у системі суспільних відносин. Звідси, для поведінки молоді характерне дивовижне поєднання суперечливих рис — прагнення до ідентифікації й відособлення, конформізм і негативізм, наслідування та заперечення загальноприйнятих норм, прагнення до спілкування і відхід, відчуженість від зовнішнього світу [1, с. 34].

Нестійкість і суперечливість молодіжної свідомості впливають на значну кількість форм поведінки та діяльності особи. Проте було б спрощенням розглядати цю властивість молодіжної свідомості лише як негативну, або як вияв тільки вікових особливостей. Така характеристика юнацької свідомості зумовлена об'єктивними причинами.

По-перше, в сучасних умовах ускладнився і прижився процес соціалізації особистості, й, відповідно, іншими стали критерії соціальної зрілості. Вони визначаються не лише її вступом до самостійного трудового життя, але й завершенням середньої освіти, професійним спрямуванням, реальними політичними і громадянськими правами, матеріальною незалежністю від старших. Дія цих чинників не одночасна і не однозначна в різних соціальних групах, тому опанування юнаком системи соціальних ролей дорослих виявляється суперечливим. Студент може бути відповідальним і серйозним в одній сфері, а в іншій відчувати і поводитися, як дитина.

По-друге, професійна орієнтація юнацтва відбувається під впливом багатьох самостійних чинників — сім'ї, школи, трудового колективу, засобів масової інформації, мережі Internet, молодіжних організацій і стихійних груп. Це розмаїття інститутів і механізмів не є жорсткою ієрархічною системою, кожен з них виконує свої специфічні функції в розвитку особистості.

У процесі соціалізації молодій людині формується система норм і цінностей, що відрізняють цю групу від більшості



спільнот, — так звана субкультура. Вона формується під впливом таких чинників: вік, етнічне походження, релігія, соціальна група або місце проживання.

Цінності субкультури не означають відмови від національної культури, прийнятої більшістю, вони мають лише деякі відхилення від неї. Проте більшість, зазвичай, ставиться до субкультури з несхваленням або недовірою. Та якщо створити умови для розвитку субкультури в напрямі творчої діяльності, то можна спостерігати цікаві результати роботи студента над собою, його прагнення до вдосконалення не лише самого себе, а й навколишньої дійсності.

Нині виховання розуміється тільки як процес передачі чогось від старших молодшим: досвіду, знань, переконань, цінностей, тобто саме як процес підготовки до життя, в якому молоде покоління має бути схожим на своїх батьків, де відповідальність за його результати беруть на себе дорослі — батьки, вихователі, викладачі з їх постійним контролем, опікою, повчаннями, і тому студент постійно перебуває в суперечливому стані: його закликають до самостійності, тверезості думок і водночас заохочують не ініціативу й активність, а слухняність і старанність, породжуючи таким чином феномен соціального інфантилізму.

На нашу думку, позитивним є той факт, що, людині взагалі, а юнакам особливо, властиві дух суперечності, прагнення ігнорувати велику кількість заборон старших. Намагання перебороти традиційні форми поведінки зумовлює створення власних норм, що часто суперечать загальноприйнятим. Це призводить до ослаблення впливу батьків, викладачів, що спричиняє виникнення різних неформальних груп, специфічної молодіжної субкультури.

Під впливом постійних трансформацій, в умовах постмодерністського соціокультурного середовища в сучасних студентів виникає нове ставлення до освіти: вони вимагають навчання в дусі «plug-and-play», здебільшого не мають звички і бажання навчатися системно, за підручниками, у формі участі та експериментування.

Сучасне українське студентство є прямим породженням глобальних впливів, мінливих соціальних умов, постмодерністських ситуацій, що характеризується невизначеністю, «розмитістю» цінностей, недовірою до науки, відсутністю глибоких світоглядних підстав тощо. Особиста думка і споживчий інтерес значно сильніше впливають на формування ціннісної системи та практики щоденних рішень, ніж такі традиційні цінності, як наука і релігія [5, с. 321].

Характеризуючи інтереси старших підлітків, передусім зазначимо, що, порівняно з молодшим шкільним та раннім підлітковим віком, вони набувають більшої цілеспрямованості, активності

й глибини. Молоді люди вже здатні не тільки на окремі вольові дії, але й на вольову діяльність, у змозі самі поставити мету і спланувати її досягнення. Але недостатність волі полягає насамперед у тому, що виявляючи величезну наполегливість в одному виді діяльності, студенти можуть не виявляти її в інших. Ще Л. С. Виготський зазначав, що в цьому віці в юнаків найчастіше спостерігається не слабкість волі, а слабкість цілей, коли їм немає заради чого долати різні перешкоди, зокрема власні лінощі. Повага ж важливої мети вирішує і проблеми волі [4, с. 87].

Навчання юнаків у мистецькому ВНЗ надає їм можливості творчо й різносторонньо розвиватися. Тобто разом зі своїми однолітками ставити як спільні, так і особисті цілі й досягати їх.

У цьому віці в студента поступово відбувається перехід від ситуативного переживання краси явищ природи, музичних і літературних творів живопису до стійких естетичних почуттів, які є результатом систематичного виховання.

Підтримка інтересу до конкретної діяльності через стимулюючу мотивацію означає перетворення мети такої діяльності на актуальну потребу людини. Якщо діяльність студента є творчою, то вона постійно змушує його мислити й сама по собі стає достатньо привабливою справою як засіб перевірки і розвитку здібностей. Така діяльність завжди пов'язана зі створенням чогось нового, відкриттям для себе нового знання, знаходженням у самому собі нових можливостей, що стає сильним і дієвим стимулом до заняття нею, до докладання необхідних зусиль, спрямованих на подолання труднощів, що виникають. Така діяльність зміцнює самооцінку, породжує впевненість у собі й почуття задоволеності від досягнутих успіхів та спонукає студента до заняття творчою діяльністю.

Культурно-виховна місія мистецтва полягає в тому, щоб розширити коло спілкування й духовний простір кожної людини, доповнити її реальне спілкування з уявним — героями художніх творів, а через них — з їх творцями, осягати культурний зміст різних віків, творчість народів та окремої людини. Однак здійснення цієї місії мистецтва можливе, якщо зміст і форма художнього твору сприймаються адекватно, для чого необхідно мати уявлення про специфічні засоби художньої виразності, критерії художньої досконалості, види та жанри мистецтва, що загалом складають мистецтвознавчу компетентність [7, с. 35].

Такі вчені як В. Байденко, В. Болотов, П. Борисов, Б. Ельконін, І. Зимняя, Т. Іванова, Є. Коган, В. Лаптев, О. Лебедев, О. Ленська, Л. Луценко, Г. Подчалімова, Н. Селезньова, Ю. Татур, І. Фрумін, С. Шишов здійснюють розробку компетентнісного підходу в освіті. Вони здебільшого розуміють під цим поняттям спрямованість освітнього процесу на формування і розвиток

ключових (базових, основних) і предметних компетентностей, серед яких вивчення історії та теорії мистецтва належатиме до базових, у рамках мистецького навчального закладу.

Перехід світової спільноти до інформаційного суспільства, глобалізація всіх сфер її життєдіяльності потребують обрати пріоритетним в освіті формування всесторонньо розвинутої гармонійної особистості, здатної жити в полікультурному світі, впливати на соціокультурні процеси, бути успішною, наділеною компетентностями, які, на думку вчених, є «тими індикаторами, що дозволяють визначити готовність учня-випускника до життя, його подальшого особистісного розвитку й до активної участі в житті суспільства» [8, с. 2].

Основною формою проведення занять з дисципліни «Історія мистецтв» є лекційні заняття. Але для творчого осмислення ідей та положень курсу студенти обов'язково самостійно готуються до занять і семінарів.

Л. М. Михайлова зазначає, що для формування інформаційно-комунікативної компетентності необхідне мотивування учнів до самостійної навчальної роботи. Це передбачає ширше використання нетрадиційних форм занять (рольових ігор, проблемних дискусій, творчих завдань) [6]. На її думку, дієвим методом роботи, особливо зі старшими підлітками, є проектна діяльність, яка являє собою злиття навчально-пізнавального, творчого й ігрового процесів, обов'язкова умова — розробка плану щодо досягнення кінцевого результату, визначення проміжних етапів (концепції, мети, завдань, ресурсів), способів реалізації. При цьому навчальна проектно-дослідницька діяльність має бути орієнтована не на науковий результат (хоча його також слід передбачити), а на розвиток інтересу до творчої роботи, стійкої мотивації студентів до самостійного пошуку, аналізу різноманітної інформації, вміння працювати з текстом (виокремлення головного, обробка, презентація у формі есе, реферату, рецензії, конспекту, плану, публічного виступу), а як кінцевий результат — активізації особистісних вражень та міркувань студента.

Серед сучасних технічних надбань особливо вагоме місце посідає світова мережа Internet, яка відкриває широкий простір як для наукової, так і для творчої діяльності студента. Не виходячи з дому або з навчальної аудиторії, ми маємо змогу отримати інформацію з предмета «Історія мистецтв», переглянути праці видатних художників, скульпторів, архітекторів світу.

У цьому напрямі цікавими є так звані віртуальні екскурсії до музеїв світу, які, на нашу думку, необхідно долучити до основних форм роботи зі студентською аудиторією під час лекційних занять.

Інноваційні Internet-технології надають можливості музеям по-новому вирішувати культурно-освітні завдання, забезпечувати доступність фондів і знань, залучаючи нову (зокрема молоду) аудиторію за допомогою віртуальних інформаційно-освітніх середовищ.

Нині деякі музеї мають власні представництва в глобальній мережі, пропонуючи віртуальні тури по галереях та інформаційно-довідкові матеріали. Серед них: Ермітаж (СПб, Росія) <http://www.hermitagemuseum.org>; Лувр (Париж, Франція) [http://www.louvre.fr/llv/commun/home\\_flash.jsp](http://www.louvre.fr/llv/commun/home_flash.jsp); Метрополітен (Нью-Йорк, США) <http://www.metmuseum.org>; Музей сучасного мистецтва (Відень, Австрія) <http://www.mumok.at>; Музей історії мистецтва (Відень, Австрія) <http://www.khm.at> та ін.

Віртуальний музей — це програмний продукт, призначений для каталогізації музейних фондів, організації віртуальних галерей і проведення тематичних експозицій [3]. Подібні музеї мають широкий вибір контенту: від предметів мистецтва й історичних артефактів до віртуальних колекцій і фамільних реліквій. Віртуальні музеї являють собою вдалий приклад застосування Internet-технологій для вирішення проблем зберігання, безпеки і широкого, оперативного безперешкодного доступу до експонатів. Вони дозволяють зберігати інформацію про експонати в структурованому вигляді, супроводжувати зображеннями, аудіо та відеоматеріалами, прикріплювати документи, розміщати колекції в Інтернеті, в сенсорних кіосках, на компакт-дисках.

Використання віртуальних екскурсій значно розширює можливості вивчення надбань світового мистецтва, створює ілюзію присутності поряд з творами відомих митців, але все це можливе за умови наявності певного технічного обладнання у ВНЗ, наприклад, мультимедійної аудиторії або вільного доступу до мережі Internet. У такий спосіб процес вивчення дисципліни для студентів значно полегшується, з огляду на використання наочних засобів. Вони мають можливість постійного доступу до фондів віртуальних музеїв і самостійного закріплення знань відвідуванням запропонованих викладачем сайтів удома. На нашу думку, найважливішим є те, що студенти самостійно шукають та аналізують ту інформацію з вивченої теми, яка їх зацікавила. Це допомагає виробити інтерес до предмета, осучаснити його.

Таким чином, до інноваційних засобів вивчення навчальної дисципліни «Історія мистецтв» належать технічні засоби (сучасне аудіо і відеоблаَدнання), віртуальні екскурсії, мережа Internet. Вони всі складають дієву базу для мотивації студентів до вивчення курсу і формування в майбутніх спеціалістів творчих професій навичок самостійної роботи й естетичного смаку.

## Список літератури

1. Аксёнов И. Н. Сициализация подростков / И. Н. Аксёнов — М., МАИ, 1996. — С. 34–36.
2. Ананьев Б. Г. Избранные психологические труды: в 2-х т. / Б. Г. Ананьев — Т. II. — М., 1980. — С. 46.
3. Виртуальный музей [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sgu-infocom.ru/major/13>. — Заглавие с экрана.
4. Выготский Л. С. Психология развития человека / Л. С. Выготский. — М. : Изд-во Смысл; Изд-во Эксмо, 2005. — С. 87.
5. Добренъков В. И. Фундаментальная социология. В 15 т. — Т. 8: Социология и образование / В. И. Добренъков, А. И. Кравченко. — М. : ИНФА-М, 2005. — С. 321.
6. Михайлова Л. М. Естетичне виховання молоді: компетентнісний підхід [Електронний ресурс] / Л.М. Михайлова. — Режим доступу: [http://novyn.kpi.ua/2009-1/09\\_Mihajlova.pdf](http://novyn.kpi.ua/2009-1/09_Mihajlova.pdf). — Назва з екрана.
7. Зимняя И. А. Ключевые компетенции — новая парадигма результата образования / И. А. Зимняя // Высшее образование сегодня. — 2003. — № 5. — С. 35.
8. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти / Л. Масол // Мистецтво та освіта. — 2004. — № 1. — С. 2–4.
9. Олексюк О. Духовний потенціал мистецтва / Олексюк О. // Мистецтво та освіта. — 1996. — № 2. — 48 с.
10. Рыжаков М. В. Ключевые компетенции в стандарте: возможности реализации / М. В. Рыжаков // Стандарты и мониторинг в образовании. — 1999. — № 4. — 123 с.
11. Ушинский К. Д. Собрание сочинений. «Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии» [Электронный ресурс] / К. Д. Ушинский — Режим доступа: <http://biografia.ru/arhiv/611.html>. — Заглавие с экрана.

УДК 7.097:379.823

Ю. Б. КОВАЛЕНКО  
U. B. KOVALENKO**ВПЛИВ КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ НА ФОРМУВАННЯ  
ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ФАХІВЦЯ****INFLUENCE OF CLIP THINKING ON FORMATION OF  
ARTISTIC PERSONALITY OF TELEVISION SPECIALISTS**

*Здійснено спробу поєднання основних принципів кліпового мислення зі специфічними властивостями телебачення й поетикою телевізійної творчості визначено зумовленість означених культурно-соціальних явищ. Виявлено методичні особливості підготовки фахівців телебачення на основі зв'язків із кліповим мисленням.*

**Ключові слова:** *кліпове мислення, інформація, мозаїчна культура, телевізійний твір, творча особистість.*

*Осуществляется попытка объединения клипового мышления со специфическими свойствами телевидения, определена обусловленность рассматриваемых культурно-социальных явлений. Выявлены методические особенности подготовки специалистов телевидения на основе связей с клиповым мышлением.*

**Ключевые слова:** *клиповое мышление, информация, мозаичная культура, телевизионное произведение, творческая личность.*

*The attempt of the association between clip thinking and specific properties of TV is carried out in the article. The conditionality of these cultural and social phenomena is determined. On the basis of relationship with clip thinking is identified methodological features of training of Television specialists.*

**Key words:** *clip thinking, information, mosaic culture, television product, creative personality.*

Проблема кліпового мислення надзвичайно актуальна для сучасності. Цей термін виник у 90-ті рр. ХХ ст., яке характеризувалося бурхливим розвитком комунікативних технологій, котрі впливали на пізнавальну діяльність людини. Змінам у сприйнятті навколишнього світу й у стереотипах розумової та творчої діяльності присвячено праці різних вчених, психологів і педагогів, дослідників медіа та соціальних комунікацій, які вивчають вплив інформаційного середовища на свідомість людини та формування її світогляду. Водночас, більшість науковців акцентують увагу на відсутності аналітичних здібностей та критичного мислення, котрі є передумовами творчої діяльності, а також відзначають фрагментарне здобуття знань та нездатність до послідовного їх відтворення. Особливо важливими ці зміни є для свідомості молоді, яка виховується на екранній культурі, зокрема для тих її представників, котрі готуються стати митцями телебачення, а їхній світогляд відобразиться у телевізійних творах. Тому одним з основних завдань педагогіки вищої школи є вироблення методики творчого виховання в тісному зв'язку з тими змінами ментальності, які відбуваються в сучасному інформаційному суспільстві.

Одним із чинників, що впливають на розповсюдження кліпового мислення, вважається телебачення, негативну дію якого засвідчують численні висловлювання та зауваження. Проте недостатньо уваги приділяється творчим закономірностям, які лежать в основі телевізійного виробництва й забезпечують механізм цього впливу. Однак детальне вивчення взаємозв'язку кліпового мислення й телевізійної специфіки, чому присвячено цю статтю, допоможе з'ясувати обумовленість цього процесу й, можливо, усвідомити позитивні сторони цього соціального явища, що сприятиме якості підготовки майбутніх телевізійних митців.

Головним завданням дослідження є виявлення ознак кліпового мислення та їхнього відображення в специфічних властивостях

телебачення, а також визначення зворотного зв'язку сучасних телевізійних інновацій з традиціями мозаїчної культури, які впливають на творчу свідомість авторів телевізійних творів та відбиваються в змісті.

Кліпове мислення формує сприйняття навколишнього світу, морально-етичні цінності та здатність до аналізу інформації. Цей спосіб пізнання пов'язують, на противагу книжковій письмений культурі, з відсутністю послідовного логічного розуміння змісту, субординації змістів, внаслідок чого реальність у свідомості постає у вигляді розрізнених фактів, які неможливо об'єднати в тенденції та процеси. Л. Омарова зазначає, що це мислення «миттєвого сприйняття, котре характеризується тим, що людина по суті навіть не мислить, а піддається інформаційній атаці» [4, с. 33]. Унаслідок цього людина відчуває необхідність безперервного накопичення подібних смислів та не здатна повертатися до минулого, шукати зв'язків і повторення, не сприймає аналітичних операцій.

Кліпове мислення, власник якого оперує лише смислами фіксованої довжини й не сприймає семантичних структур довільної складності, становить загрозу існування текстового пізнання, призводить до його занепаду. Наслідком цього є зниження якості розуміння інформації та здобуття знань, що, на думку експертів, позбавляє соціальної свободи [4], за умови відсутності якої нівелюються творчі здібності та сам процес творіння, адже некритичне сприйняття інформації, згідно з Л. Омаровою, «повністю вбиває творче начало та креативний потенціал людини» [4, с. 34]. Тому передусім, ці тенденції відображаються у створенні матеріалів ЗМІ та їхній творчій діяльності, якій нині бракує творчих пошуків авторів.

Передумовою розвитку кліпового мислення вважають друковані засоби масової інформації, які започаткували жанри заміток та хронік, що відображали дійсність у коротких подієвих фрагментах. Слід звернути увагу на те, що навіть у газеті з її заголовками, розподілом на шпальти й рубрики так звана кліповість пов'язана спочатку з візуальним, а вже потім із логічним сприйняттям. Тобто особливо схильна до цього типу мислення візуальна культура, що акцентується на позатекстовому рівні передавання інформації. Дослідники масових комунікацій пов'язують це з розвитком інформаційного суспільства, в якому «послідовність поступається одночасності» [2, с. 17]. Візуалізація культури, активне впровадження мультимедійних каналів передавання інформації формує «людей екрана», які відрізняються від «людей книги» (Джеймс Мартін).

Телебачення, котре максимально апелює до почуттів аудиторії та висвітлює почуття його творців, сприяє зростанню кількості

людей, «звиклих до того, що на екрані відбувається декілька речей водночас» [1, с. 82], які мислять поліекранним зображенням. Наповнення журналістських матеріалів описами приголомшливих динамічних подій, гострих конфліктів, сенсаціями й іншою інформацією, спрямованою на глибоку емоційну реакцію та поверхове змістове розуміння, відкрита структура текстів, що поєднують різні, логічно не пов'язані між собою повідомлення — усе це властиве й друкованій періодиці, й радіо, й телебаченню. Принцип монтажу характерний для всіх каналів інформування: монтуються фрагменти вербального тексту, звукові кліпи й зображення. Але свого найвищого рівня розвитку кліпові прийоми, звісно, набувають у мультимедійних засобах передавання інформації — на телебаченні та в Інтернеті.

Сам творчий процес, оснований на фрагментарному відтворенні картини світу, безпосередньо відображає цей тип пізнання, хоча перенасичення інформацією зумовлює кліпове сприйняття як захисну реакцію втомленої свідомості. Тому молоде покоління телевізійних митців, творча особистість яких формується в цих складних умовах, має пристосовуватися до них.

Значних змін зазнає в цьому процесі педагогічна система вищої школи. Спостереження експертів свідчать: сучасне навчання характеризується тим, що «в наш час знання формуються в основному не системою освіти, а засобами масової комунікації» [3, с. 45], яка сприяє виникненню довірливого ставлення до інформації, отриманої від ЗМІ, ніж до знань, що здобуваються в процесі навчання. Зважаючи на означені тенденції, педагогіка змушена перебудовуватися, орієнтуючись на типові властивості екранного мислення, що особливо стосується напряму, котрий готує фахівців телевізійної сфери. Слід усвідомити, що сучасні знання набувають місткого, насиченого змісту, але відзначаються тією ж фрагментарністю складових, що є блоками інформаційних уривків, пов'язаних між собою «суто випадковими відносинами близькості в часі здобуття, за співзвуччям чи асоціацією ідей» [3, с. 45]. Пізнавальна діяльність будується «за законами випадку, в процесі спроб і помилок» [3, с. 44], унаслідок чого фрагментарне інформаційне поле набуває матеріальних форм, підвищується продуктивність творчого начала. Сучасне навчання стає акцентованим на виробленні практичних навичок і спрямованим на експеримент. Здатність кліпової свідомості до одночасного швидкого охоплення інформації різного змісту сприяє різноманітному відтворенню здібностей у багатьох сферах і жанрах. Тому у вихованні творчої особистості вважається доречним звернення до всіх набутих практикою телевізійного мистецтва напрямів, жанрів та форматів. Це сприятиме пошуку за допомогою спроб і помилок найефективнішої самореалізації творчого потенціалу.



Як зазначає К. Фрумкін, «кліпове мислення вважають винятковою належністю молоді, дітей та тінейджерів» [5]. Традиційне ставлення до кліпового мислення як до недоліку молодого покоління пояснюється нестійкою чуттєво-емоційною системою молоді особистості, яка гостріше реагує на сегментований інформаційний потік. Перевага емоційної дії над інформаційною є ознакою часу й формує світогляд та розумові здібності всього людства, незалежно від вікової категорії. Вплив телекомунікаційних засобів на свідомість людини відобразився в суспільному житті настільки, що «в сучасну епоху не лише телевізійне сприйняття, а й уся життєдіяльність сучасного суспільства стала здійснюватися відповідно до принципу мозаїчного резонансу» [6, с. 29]. Тобто сила враження переборює цінність змісту, що нівелює якість інформації як першооснову комунікаційного процесу. «Ми дедалі більше перемикаємо увагу зі змісту повідомлення на вивчення тотального ефекту», — зазначає М. Маклюєн [2, с. 33].

Отже, суть кліпового мислення полягає в здатності сприймати водночас декілька розрізнених змістів та інформаційних сегментів, що сприяє багатогранній самореалізації, діяльності в різних напрямках. Цей фрагментарний набір змістових відрізків (кліпів), кожен з яких є частиною більшого об'єму інформації, репрезентує його та надає можливості по уривку уваяти ціле. Принципова різниця між текстовою та візуальною інформацією полягає у швидкості зчитування, ступені емоційності сприйняття, різнобарв'ї та конкретиці знаків, які фіксують інформацію, а також у засобах та каналах інформування. На відміну від текстової, візуальна інформація конкретніша, емоційніша, а відтак справляє сильніше враження. Характеризуючи сучасність, А. Чугунов відзначає «глобальне розповсюдження «мистецтва, що відчувається», орієнтованого не на ідейно-інтелектуальну змістовність, а на спонтанно-чуттєве ставлення індивідуумів до навколишнього середовища» [6, с. 13]. Стисле та містке зображення відкрите до миттєвого розуміння, навіть підсвідомого, про що свідчить так званий ефект «25-го кадру». До речі, підсвідоме мислення основане на схожій здатності оперувати неповною інформацією, поєднувати різні інформаційні потоки й ознаки, позбавлене шаблонів та упереджених думок; підсвідомість безпосередньо відображається в образно-емоційній сфері кліпового мислення. Крім того, в телевізійній інформації більше можливостей стосовно сенсорних каналів та способів інформування, адже телебачення спрямоване на декілька органів почуттів, екранний образ поєднує візуальне й аудіальне, концентруючись на просторово-часовій миті й повертаючись від власне візуального чуття до «царини синестезії та тісного взаємопроникнення інших почуттів» [2, с. 128].

Як наслідок прискорення й інтенсифікації інформаційних процесів, кліпове мислення водночас не стало кардинально новим видом пізнання. К. Фрумкін зазначає, що кліпове мислення — це «вектор у розвитку відносин людини з інформацією, що виник не вчора й зникне не завтра» [5]. Два різні світогляди можуть існувати в різні часи й епохи. Художня культура, в якій сконцентровано творчий досвід поколінь, найближча до кліпового дискурсу завдяки емоційності творчого процесу, асоціативно-образному мисленню творців. Література в цьому разі не є винятком, адже сучасні автори відчують вплив кліпового мислення, створюючи книжки у відповідному стилі і графічно-плакатних презентацій, тобто візуалізуючи текстову інформацію. Тому слід вести мову радше не про занепад книжкової культури, а про зміни в ставленні до створення текстів. Кліповість сприйняття характерна також для інших видів мистецтва, що свідчить про спорідненість цього типу пізнання з художнім мисленням через схильність до образності. Художній образ місткий і символічний, його основою є ідейна асоціація — один з видів зв'язків фрагментарних інформаційних сегментів.

Поняття кліпу найчастіше асоціюється з музичними відео кліпами й відповідними телеканалами, які вважаються джерелом виникнення цього типу мислення. Також, схожі принципи застосовує телевізійна реклама у відео роликах, котра разом з музичними кліпами відображає основні елементи телевізійної творчості, що базується на кліповому мисленні. Але нині й інші жанри та формати телебачення мають безпосередні зв'язки з означеним принципом подання інформації, про що свідчать випуски телевізійних новин, сюжети яких не пов'язані один з одним і перериваються відеозаставками й анонсами; телевізійні концерти за участю різних виконавців, численні талант-шоу, рекламні ролики, які хаотично змінюють один інший, безліч телевізійних каналів, які постійно перемикають телеглядачі. Велика кількість і мінімальне усвідомлення інформації стимулюють швидке її забування заради споживання нової, що зумовлює скороминущість ефірного часу й нетривале існування новини, тотальне панування кліпового, фрагментарного мислення у створенні й сприйнятті телевізійного твору. Змінюється й призначення телевізійної інформації, спрямованої не на розуміння змісту, а на те, щоб справляти враження на глядача, що, у свою чергу, відображається у творчій діяльності телемитців. «Мозаїчна новина, — зазначає М. Маклюен, — не розповідь, не точка зору, не пояснення й не коментар. Це корпоративний глибинний образ діючої спільноти, що закликає до максимальної участі в соціальному процесі» [2, с. 259]. Тобто сучасні випуски новин не є об'єктивним відображенням інформаційного

простору суспільства, вони створюють нову реальність, яку фокусує в собі образ сьогодення.

Із часом на тлі подальшої еволюції кліпового мислення, з прискоренням та збільшенням інформаційних потоків, бурхливим розвитком Інтернету, телеба-чення втрапить свою головну роль у цьому процесі. Адже воно, на думку К. Фрумкіна, «за нинішніх часів доволі архаїчне, оскільки все-таки передбачає лінійну послідовність розповіді» [5]. Дійсно, сучасні телепрограми, як і раніше мають фіксований в ефірі хронометраж і сприймаються послідовно в часі. Завдяки стрімкому розвитку мультимедійних технологій телевізійна творчість зазнає зворотного впливу кліпового принципу відображення дійсності. Відтак, виникає поліекранність (подання різної інформації водночас у декількох частинах екрану) в інформаційних випусках новин, ранкових пізнавальних програмах, інтерактивних ток-шоу. Дедалі більше сучасні програми поєднують жанрове різноманіття телепродукції, що спричиняє появу змішаних телевізійних шоу, котрі містять виразні можливості репортажу, інтерв'ю, бесіди, розважального видовища. Інша ситуація помітна в монолітних за структурою програмах, які не мають розподілу на рубрики, але містять декілька історій, окремі епізоди з яких постають у чергуванні. Так виникає принцип подрібненої багатосюжетності. Телеаудиторія, маючи в розпорядженні пульт дистанційного керування, здатна за допомогою короткочасних перемикань переглядати водночас декілька передач, подрібнюючи таким чином інформаційні сегменти, внаслідок чого інформація стає фрагментованішою, текст — насиченим короткими фразами, звуковий та відеоряд — наповненими миттєвими перемиканнями, швидкими динамічними кадрами, монтаж — агресивнішим. Як наслідок змінюється завдання телевізійного інформування, яке тепер спрямоване на створення не логічно свідомого, а радше емоційного ставлення до того, що відбувається. Глядач стає дедалі пасивнішим споживачем інформації, підвладним маніпулятивним прийомам, які з метою емоційного впливу використовуються в кліпових творах. Акцент лише на емоціях змушує людину користуватися набутою інформацією в повсякденному житті. Для закріплення ефекту використовуються посилання на відомих публічних осіб, що викликає гіпертрофований інтерес до їхнього життя. Особливо яскраво це висвітлено в комерційних телепрограмах і, зокрема, в рекламних роликах. Таким чином, образ сьогодення, відтворений у новинах, стає еталоном суспільних цінностей, на яких, до речі, виховується творча особистість.

Означені закономірності екранного мислення безпосередньо відображаються в глядацькому сприйманні в умовах максимального розмаїття телепрограм і телеканалів, а також у світогляді

телевізійних митців, які спочатку зазнають впливу телебачення як глядачі, а потім формують зміст телепродукту. Тому особливо важливим для педагогіки вищої школи, що формує й виховує майбутніх телевізійних митців в умовах сучасного інформаційного суспільства, є активне засвоєння й утілення в навчальну методику специфічних властивостей кліпового світогляду й здобуття знань. Фрагментарна культура, згідно зі спостереженнями А. Моля, не є інституціональною ознакою, це «результат безперервного, багатого й безладного потоку випадкових відомостей, які щоденно впливають на нас» [3, с. 45]. Проблема такого синтезу полягає в тому, що здобуті в процесі навчання знання не можуть залишатися в пам'яті лише уламки інформації та ідей, як це відбувається з повідомленнями ЗМІ, а навпаки мають міцно в повноцінному об'ємі залишатися у свідомості митця й формувати його творчу особистість. Це можливо за умови активного залучення експериментальних видів і засобів навчання, спрямованих на вироблення практичних творчих навичок.

Проведене дослідження свідчить, що кліпове мислення та телевізійна творчість зазнають сьогодні взаємного впливу й розвитку, що відображається в стискуванні часових рамок аудіовізуальної інформації, концентруванні змісту у відібраних монтажних кадрах і планах, яскравості та контрасті їхнього поєднання й усього темпоритму монтажних зчеплень, видовищності відеоряду, котрий містить великий обсяг інформації за короткий час. Означені особливості телевізійної творчості пов'язані зі здатністю кліпової свідомості швидко й природно переходити з одного змістового фрагменту на інший, водночас засвоюючи в декілька разів більше інформації, ніж у послідовному вчитуванні в текст. З точки зору такого взаємовпливу виховання фахівців телевізійної сфери слід будувати, зважаючи на ознаки часу й активного освоєння характерних особливостей кліпового мислення, що сприятиме ефективності та якості професійної підготовки і повноцінному розвитку творчого потенціалу. Вироблення методики такого виховання в рамках культурно-мистецької вищої освіти гідне подальших наукових досліджень.

### Список літератури

1. Емельяненко В. Завтра наступило вчера / В. Емельяненко // Профиль. — 2008. — №5. — С. 80–82.
2. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн / Пер. с англ. В. Николаева; Закл ст. М. Вавилова. — М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с. (Приложение к серии «Публикации Центра фундаментальной социологии»)
3. Моль А. Социодинамика культуры : Пер. с фр. / Предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 416 с.

4. Омарова Л. Б. Мера свободы личности в информационных потоках современности / Л. Омарова // Гуманитарные науки. Вестник финансового университета при правительстве РФ. — 2011 — № 4 — С. 31–36.
5. Фрумкин К. Клиповое мышление и судьба линейного текста [Электронный ресурс] / К. Фрумкин. — Режим доступа : <http://www.toros.ru/article/7371>. — Загл. с экрана.
6. Чугунов А. В. Развитие информационного общества: теории, концепции, программы: Учебное пособие / А. В. Чугунов. — СПб. : Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2007. — 98 с.

УДК 791.229.2:[378.147:[070:654.19]

О. О. КОСАЧОВА  
О. А. KOSACHOVA

### КРИТЕРІЇ ОЦІНКИ ЯКОСТІ ЕКРАННОЇ ПРОДУКЦІЇ В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКИ

### CRITERIA OF THE SCREEN PRODUCTS ESTIMATION IN THE CONTEXT OF TELEVISIONAL JOURNALISM SPECIALISTS STUDIES

*Розглянуто проблему якості екранної продукції; запропоновано просторово-часовий, аксіологічний та гносеологічний підходи до визначення критеріїв оцінки якості екранних творів.*

**Ключові слова:** телемистецтво, тележурналістика, екранна продукція, критерії оцінки, документальний телефільм, простір і час, аксіологія, гносеологія.

*Рассмотрена проблема качества экранной продукции; предложены пространственно-временной, аксиологический и гносеологический подходы к определению критериев оценки качества экранных произведений.*

**Ключевые слова:** телеискусство, тележурналистика, экранная продукция, критерии оценки, документальный телефильм, пространство и время, аксиология, гносеология.

*The problem of the screen products quality is considered; the spatio-temporal, axiological and gnosiological approaches to determination of screen products quality are offered.*

**Key words:** televisional art, televisional journalism, screen products, criteria of estimation, documentary telefilm, space and time, aksiology, gnosiology.

Фахова освіта та самовдосконалення студента сприяють ґрунтовному розвитку знань, умінь і навичок до втілення актуальних культурних смислів в аудіовізуальну форму. Опанування техніки та методики створення засобів мультимедіа надає

студентам-тележурналістам сприятливі умови до морально позитивних змін себе й інших членів суспільства. Актуальність дослідження критеріїв оцінки якості екранних творів полягає в тому, що саме засобами мультимедіа сучасний журналіст здатен забезпечити багатоаспектне використання телевізійного мистецтва у своїй професійній діяльності для соціальної динаміки як окремої людини, так і суспільства в цілому.

Мета статті — окреслити коло проблем, пов'язаних із визначенням якісних характеристик сучасних аудіовізуальних творів, запропонувати основні критерії оцінки якості екранної продукції в контексті підготовки фахівців з тележурналістики.

Під якістю розуміють цілісну, інтегральну характеристику предмета (єдність його властивостей) у системі його зв'язків та відносин з іншими предметами. Під час роздумів про якість та властивості предметів виникає філософське запитання: є вони об'єктивними чи залежать від точки зору, практичних цілей, особливостей сприйняття людини. Давньогрецький філософ Демокрит вважав, що міра (або критерій) поєднує об'єктивні ознаки того чи іншого явища і ціннісне ставлення до нього. Учень Демокрита — софіст Протагор — уважав, що «Людина є мірою всіх речей...» [4, с. 145].

Якість продукції, в свою чергу, розуміється як сукупність властивостей і міра корисності продукції, що обумовлюють її здатність дедалі повніше задовольняти суспільні й особисті потреби [14, с. 560]. Таке трактування відповідає вимогам соціокомунікативного підходу, оскільки передбачає двосторонній зв'язок між користувачем (суспільством) та конкретним продуктом (у цьому разі — екранним). Проте культурологічний підхід до аналізу критеріїв оцінки якості екранного твору потребує ґрунтовнішого філософського аналізу проблеми. У зв'язку з цим пропонуються три основні підходи формування критеріїв оцінки якості екранної продукції:

- 1) просторово-часовий;
- 2) аксіологічний;
- 3) гносеологічний.

Як приклад для виокремлення критеріїв оцінки якості екранної продукції було обрано окремих жанр тележурналістики — документальний телефільм. Це — документальний фільм, створений на замовлення телеканалу з урахуванням специфіки телевізійного сприйняття та передбачає гармонійне включення в мережу інших телепередач. Характерні особливості цього жанру — це ґрунтовна журналістська робота щодо підготовки фільму; наявність авторського задуму, вираженого в закадровому тексті чи промові в кадрі; підготовка фільму на замовлення телеканалу; висвітлення соціально актуальних культуротворчих

змістів, що потребують всебічного аналізу та публіцистичного обґрунтування; залучення до створення фільму фахівців з різних галузей знань; діалогічність фільму.

Упродовж багатьох століть філософи досліджували філософську категорію «простір і час». Контекст означеного дослідження передбачає аналіз саме соціального простору і часу, діади «об'єкт — суб'єкт». Доцільним у цьому разі є тлумачення І. Канта, згідно з яким простір — це апіорна форма зовнішнього відчуття (споглядання), час — апіорна форма внутрішнього відчуття [4]. Подібне розуміння категорії «простір і час» надає і класик соціокомунікативного підходу А. В. Соколов. Поряд із генетичним та психічним (особистісним) хронотопом дослідник виокремлює соціальний, де відбувається рух смислів у соціальному часі та просторі. Соціальний простір трактується як система соціальних відносин між людьми, яку вони інтуїтивно відчують; соціальний час — як інтуїтивне відчуття плину соціального життя, що переживають сучасники [15].

Суть просторово-часового підходу до аналізу якості документальних телефільмів полягає у відображенні актуальних нині культурних смислів, які водночас є тимчасовими, змінними. В рамках просторово-часового підходу можна виокремити такі критерії оцінки якості екранного твору:

- актуальність або сьогоденний інтерес публіки до конкретної теми;
- оригінальне техніко-технологічне виконання твору;
- незвичайна драматургічна композиція;
- висвітлення інформації про твір у незалежних авторитетних джерелах;
- володіння престижною премією в галузі кіномистецтва, номінація на премію;
- наявність фільму в національному кіноархіві;
- вивчення фільму та використаних у ньому прийомів у рамках окремої програми з кіно-, телемистецтва та (або) підручнику у ВНЗ;
- трансляція фільму на відомому телеканалі з широкою глядацькою аудиторією;
- участь у створенні фільму беруть знані фахівці з різних галузей науки, культури та мистецтва.

Особливою проблемою просторово-часового підходу щодо дослідження якості документальних телефільмів є зв'язок миттєвості як характерної властивості телемистецтва й історичних подій — кінохроніки або реконструкції подій. Актуальним стає синтез минулого та теперішнього з метою моделювання майбутнього. В радянську епоху документальне кіно тлумачилося як широкоосвідомлювальна хроніка, що підбирається відповідним чином як

образна публіцистика [13]. І якщо цілі радянських документальних фільмів — популяризація досягнень СРСР та викриття пороків капіталізму не приховувались, сьогодні ситуація зовсім інша. Спектр методів навіювання став ще ширшим та майстернішим. Нині причиною екранізації тих чи інших історичних подій зазвичай є прагнення трансформації суспільної свідомості, деформації історичної пам'яті. У зв'язку з цим нового змісту набуває твір М. Маклюєна «Засіб є змістом» [12], коли цілі та засоби подання інформації певної телекомпанії визначають її зміст.

Поняття «образу часу» досліджували ще в 1950-ті рр. А. Хаузер, Пазоліні, В. В. Иванов, Р. Д. Копилова. Так, відомий соціолог мистецтва А. Хаузер відзначав, що духовний світ людини «насичений атмосферою сьогочасності, безпосереднього нинішнього, відповідно до того, як середні віки були насичені атмосферою потойбічного світу й настроєм напруженого очікування». Ця тенденція характерна і для телебачення XXI ст. Телевізійна комунікація є чіткою паралеллю образу часу, що превалює в психологічно-емоційному і художньому досвіді сьогодення [8]. Така властивість дозволяє сучасним телеканалам по-різному інтерпретувати минулі події, таким чином змінюючи їх. Поширена в ЗМІ теза про те, що «історія давно переписана, а саме ми докопалися до правди» нерідко буває відвертим обманом з боку авторів документального фільму. Підвалини втручання в історичну пам'ять висвітлював М. Пруст у серії романів «Пошуки втраченого часу», де минуле, пропущене через «зараз» наратора, перетворюється в безкінечно тривале теперішнє. Сучасні фахівці з тележурналістики мають не лише відстежувати взаємозв'язки між історичною подією та сьогоденням, але й усвідомлювати залежність екранізації історичної події від попиту на її сьогоденішню трансформацію.

Інший підхід до визначення основних критеріїв якості документального телефільму є аксіологічний (ціннісний). У такому разі розглядається другий підхід (поряд із дезаксіологічним) до розуміння «культури», коли її факти співвідносяться з прийнятою системою цінностей і ранжуються на позитивні та негативні, світлі та темні. Цінність, бажане, благозмістовне — усе це вказує на дещо позитивне для життя людини [7]. Категорія цінності формується в свідомості людини через порівняння різних явищ, завдяки чому вона вирішує для себе, що в житті є суттєвим, а що ні, підтримка яких ідей та поглядів буде для неї корисною або шкідливою. В контексті означеного дослідження особливо важливим є те, що різні культури по-різному визначають свої ціннісні орієнтири (подібні культурні протиріччя висвітлені в серії документальних фільмів каналу National Geographic «Заборони» («Taboo»). Окрім того, будь-яка система цінностей є динамічною,



змінюється не лише протягом історичного розвитку держави, але й протягом життя окремого її громадянина.

Цивілізаційний поступ сформував два основні джерела цінностей і важелі збереження соціального устрою різних країн — релігія та ідеологія. Дієвість цих явищ перевірена часом і забезпечується суворим дотриманням визначених догматів, що забезпечує консолідацію суспільства та його нерушимість. Є держави внутрішньоідеологічні, ціннісні настанови яких орієнтовані на її громадян (Китай, Венесуела, В'єтнам, Північна Корея), а є зовнішньоідеологічні, ідеологія яких спрямована на поширення серед інших країн (США). Іран, Саудівська Аравія, Польща — держави, в яких аксіологічний базис сформований релігійними устоями. Складність ціннісного розвитку сучасних демократичних країн полягає у невизначеності таких орієнтирів, їх багатоманітності, дискретності. Проблеми сучасних культуротворчих змістів в Україні присвячена окрема стаття З. І. Алфьорової [2].

Ще однією проблемою в межах аксіологічного підходу є демонстрація ЗМІ аморальних вчинків як норми. На жаль, це стосується не лише художніх телевізійних жанрів, але й інформаційних. І в американських трилерах, і в передачі каналу ICTV «Надзвичайні новини» відверто і деталізовано описуються злочини маніяків. При цьому замість суспільного осуду та духовної трагедії висвітлюваних подій, злочинців виправдовують риторикою про їх психічні розлади. Прикладом абсолютного ігнорування ціннісного підходу в ЗМІ є популяризація особистості Андерса Брейвіка.

У контексті аксіологічного підходу можна виділити такі критерії оцінки якості документального телефільму:

- відповідність загальним смислоформуючим засадам людського буття;
- релятивна незаангажованість авторського колективу;
- уникнення змішення ціннісних характеристик — «добра і зла», «любові та ненависті», «справедливості та несправедливості» тощо;
- мінімальний набір аморальних деструктивних для суспільства настанов;
- ненав'язування іншим державам власних ціннісних імперативів;
- нівелювання образу надлюдського логосу для зменшення поширення марнославства глядачів (на противагу патріотичним настроям).

Третім підходом до визначення основних критеріїв якості документального телефільму є гносеологічний (пізнавальний). У рамках цього підходу особливої актуальності набуває проблема

конфлікту всередині категорій «чуттєве пізнання — раціональне пізнання», «істина — неістина».

Проблему різниці раціоналізму й емпіризму, онтологічної і гносеологічної проблематики прагнула вирішити німецька класична філософія. Найповніше це завдання вирішував Г. Гегель, котрий стверджував діалектичний взаємозв'язок суб'єкта й об'єкта, доводив неспроможність їх метафізичного протиставлення. Такою є позиція і діалектичного матеріалізму [9]. У контексті цієї проблеми можна поставити два філософські запитання «Чи є солодкість об'єктивною властивістю цукру або це є комплексом відчуттів споживача?» та «Чи є трава зеленою, якщо на неї ніхто не дивиться?». Студенти — тележурналісти мають розуміти складність об'єктно-суб'єктних відносин, які мають гармонійно відображатися в екранній продукції.

Загальна схема процесу пізнання, згідно з діалектичним матеріалізмом, полягає в тріаді «від живого споглядання до абстрактного мислення і від нього до практики» [9]. Проте в реальності ситуація зовсім інша. Найскладнішою є проблема розвитку абстрактного мислення як у автора екранного продукту, так і в його споживача. Подібно до практики імпресіонізму сучасні екранні твори (особливо репортажі) висвітлюють лише певний фрагмент дійсності без урахування аналітичного підходу взаємозв'язку з іншими соціальними подіями, виявлення причинно-наслідкових закономірностей. Цей недолік властивий і документальним телефільмам, коли адекватне відтворення дійсності є неможливим через неосвіченість або заангажованість його авторів.

Процес пізнання на телебаченні реалізують не лише інформаційна та культурно-просвітницька функції телебачення, але й рекреативна. У своїй статті Л. П. Гримак порушує проблему «сутінкового стану» людської свідомості і проводить паралель між суспільною роллю добутого людиною вогню та телебаченням. І той, і інший були генераторами певного трансю, основна ж різниця між ними полягала в тому що «споглядання вогню стимулює власні, глибоко особистісні думки та мрії, тоді як «палаючий» телеекран упроваджує в свідомість спеціально сфабриковані ілюзії, зазвичай позбавлені добрих намірів» [6]. Високу гіпногенну дієвість телебачення досліджували теоретики різних галузей знань: наркопсихології — Теренс Макенна, інформаційних систем — Марія Вінн, нейролінгвістичного програмування — Джон Гріндер.

Важливою в гносеологічному підході до визначення критеріїв оцінки якості екранних творів є емоційна складова пізнання. Так, Р. Харріс у праці «Психологія масових комунікацій» [16] порушує проблему набуття глядачем чужого емоційного досвіду під час контакту людини зі ЗМІ. Окремі телепередачі дозволяють людині відчути ризик, смуток, радість, компенсувати їх

брак у реальному житті. Окремою проблемою, пов'язаною зі ЗМІ, є теза журналіста Джона Карея [5] про те, що сучасні репортажі займають місце релігії. Сутність його полягає в тому, що релігія дозволяла людині вірити в кращий світ після смерті. Це робило її життя терпимішим. Репортажі, що постійно повідомляють про нещасні випадки з іншими людьми, згідно з цією теорією, дозволяють глядачу відчувати себе врятованим від бід і насилля.

Не менш важливою проблемою гносеологічного підходу є – існування відносної та абсолютної істини, її інтерпретація аудіовізуальними засобами телемістечтва. Телебачення здебільшого апелює до чуттєвого, отже – суб'єктивного сприйняття глядача. Це актуалізує протиріччя між двома трактуваннями поняття «істини»: Ф. Бекона як «доньки часу» і Т. Гоббса як «доньки розуму». Відображення дійсності в ЗМІ відбувається згідно з підходом Ф. Бекона, оскільки відносна істина все ж в більшості випадків залежить від часових, тимчасових обставин, культурного рівня, явних або прихованих цілей її тлумачів. Сучасні тележурналісти мають усвідомлювати різницю між цими двома підходами та дотримуватися балансу між ними в своїй професійній діяльності.

Отже, згідно з гносеологічним підходом пропонуються такі критерії оцінки якості документального телефільму:

- відповідність цільовому призначенню твору;
- реалізація функцій жанру, інформаційних потреб глядача;
- повнота змісту предметної галузі;
- багатоаспектність подання інформації, наявність фактографічної та прагматичної змістовності;
- цілісність, логічність, завершеність картини;
- баланс між чуттєвим і раціональним у поданні матеріалу;
- високий рівень художньої культури;
- дизайн-ергономічність (дружність аудіовізуального ряду, інтуїтивна чіткість, моральний спокій, самоконтроль).

Апробація означених критеріїв оцінки якості екранних творів здійснювалася в рамках навчального курсу «Переглядовий семінар» студентів спеціальності «Телерепортерство». Мета цієї дисципліни — сформувати в студентів уявлення про сучасні тенденції створення документальних і науково-популярних фільмів, а також набути навичок самостійної логістики в побудові концепції майбутнього журналістського твору. Як наочний приклад аналізу змістової складової документальних фільмів можна навести «Таємничі древності. Настільна книга мисливця на відьом» (National Geographic). Незважаючи на дотримання основних правил драматургічної композиції та залучення незалежних експертів, фільм має і дискусійні протиріччя.

Просторово-часовий підхід до оцінки зазначеного фільму доводить актуальність релігійної тематики: потойбічного світу, добра і зла, проблеми чаклунства. Водночас неточні статистичні дані щодо жертв католицької інквізиції свідчать про наявність певного інтересу з боку релігійної еліти щодо зміни уявлення про масштаби переслідування інакодумців. Крім того, фільм має велику популярність і транслюється на відомому каналі з масовою глядацькою аудиторією. Аксиологічний підхід виявив певний ризик трансляції подібних фільмів, оскільки популяризує як саму книгу «Молот відьом», так і небезпечні релігійні культури.

Згідно із гносеологічним підходом, фільм спрямований на чуттєве сприйняття дійсності. Зважені коментарі експертів постійно нівелюються експресивним дикторським текстом, у якому інтонаційні аспекти спрямовані на нагнітання психологічного напруження. Незважаючи на основну тему — розповідь про історію написання та опублікування книги, документальний фільм насичений атмосферою демонізму. Це ілюструють негативно окрашені середньовічні фрески, фрагментами пекельного полум'я тощо. На кожні 10 слів закадрового тексту приходиться одне слово «відьма». Фільм рясніє детальними описами «злочинів» жертв інквізиції, що дозволяє глядачам повірити в їх провину і правомірність релігійної кари. На жаль, окремі непрофесійні та заангажовані прийоми подання інформації в цьому фільмі залишилися поза увагою студентів-журналістів, деякі студенти виявилися підвладними медіавпливові. Це актуалізує необхідність подальшого викладання курсу «Переглядний семінар», розширення кола телевізійних жанрів, які слід аналізувати в межах дисципліни.

Одним з важливих етичних критеріїв підготовки студентів тележурналістів є соціальна відповідальність, що відтворює взаємозв'язок особистості із суспільством і характеризує рівень виконання своїх професійних та моральних зобов'язань. Отже, поліпшення якості мультимедійного контенту на телебаченні — необхідна умова створення високоінтелектуальної суспільної форми та виведення України до лідируючих за розвитком світових держав.

Таким чином, можна використовувати три основні підходи до визначення критеріїв оцінки якості екранної продукції: просторово-часовий, аксиологічний та гносеологічний. Просторово-часовий передбачає аналіз твору щодо його сучасної актуальності, висвітлення в незалежних джерелах, відзначення нагородами. Важливою є і оцінка твору з позицій історичної пам'яті, історичної правди. Аксиологічний підхід передбачає пошук балансу між культурними смислами екранного продукту та морально-етичними настановами конкретного суспільства. Гносеологічний підхід ґрунтується на усвідомленні студентами драматургічної

композиції телевізійних жанрів; методів чуттєвого та раціонального пізнання; суб'єктивного та об'єктивного підходу до поняття «істина».

Перспективами подальших досліджень є виявлення критеріїв оцінки якості таких жанрів телевізійної журналістики: новини, репортажі, коментарі, ток-шоу тощо; глибокий аналіз аксіологічного підходу до оцінки якості екранних творів у геокультурному контексті; термінологічний аналіз понять «історична пам'ять» та «історична правда».

### Список літератури

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова. — Х. : ХДАК, 2008. — 268 с.
2. Алфьорова З. І. Посттоталітарні змісти візуального мистецтва в Україні: загальний соціокультурний контекст [Електронний ресурс] / З. І. Алфьорова // Культура України. — Режим доступу: <http://archive.nbuv.gov.ua>. — Назва з екрана.
3. Вартанов А. Телевидение и искусствоведческая наука / А. Вартанов // Телевидение вчера, сегодня, завтра. — М., 1982. — С. 11–28.
4. Введение в философию : учеб. для высших учеб. заведений : в 2 ч. Ч.2. / И. Т. Фролов, Э. А. Араб-Оглы, Г. С. Арефьева и др. — М. : Издательство политической литературы, 1990. — 639 с. : ил.
5. Григорян М. В. Пособие по журналистике / М. В. Григорян. — М. : Права человека, 2007. — 192 с.
6. Гримак Л. П. Гипноз и телевидение [Електронний ресурс] / Л. П. Гримак. — Режим доступа : [www.lib.eliseeva.com.ua](http://www.lib.eliseeva.com.ua). — Загл. с экрана.
7. Давидович В. Е. Культурные ценности [Электронный ресурс] / В. Е. Давидович // Культурология. Краткий тематический словарь / Под ред. Г. В. Драч, Т. П. Матяш. — Режим доступа : <http://www.gumer.info/>. — Загл. с экрана.
8. Копылова Р. Д. Параллели (Телевидение и художественное мышление «технической эры» / Р. Д. Копылова // Телевидение вчера, сегодня, завтра. — М., 1982. — С. 28–45.
9. Лекторский В. А. Теория познания / В. А. Лекторский // БСЭ. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru/>. — Загл. с экрана.
10. Литвиненко О. О. Концептуалізація поняття «мультимедіа» на основі соціокомунікативного підходу / О. О. Литвиненко // Вісник Харк. держ. академії культури : зб. наук. праць. — Х., 2010. — Вип. 31. — С. 181–190.
11. Литвиненко О. О. Конструктивная и деструктивная пропаганда в анимационных фильмах Германии и Японии / О. О. Литвиненко // Культурология та соціальні комунікації: іноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф (22-23 листоп. 2012 р.). — Х., 2012. — С. 251–253.
12. Маклюэн М. Средство само есть содержание / М. Маклюэн // А. А. Калмыков Интернет-журналистика : учеб. пособ. — М., 2005. — С. 363–367.

13. Рашаль Л. М. Документальное кино [Электронный ресурс] / Л. М. Рашаль // ВСЭ. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru/>. — Загл. с экрана.
14. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М. : Сов. энциклопедия, 1985. — 1600 с. : ил.
15. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации [Электронный ресурс] : учеб. пособ. / А. В. Соколов. — СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. — Режим доступа : [www.i-u.ru](http://www.i-u.ru). — Загл. с экрана.
16. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций / Р. Харрис. — 4-е междунар. изд. — СПб. — М., 2002. — 472 с.

УДК [378.015.31:784.9](477.54-25)ХДАК О. В. ЄРОШЕНКО  
O. V. YEROSHENKO

**ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА В НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ  
НАПРЯМУ «ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО»  
(НА ПРИКЛАДІ ХДАК)**

**THE VOCAL STUDIES IN THE TRAINING OF STUDENTS  
OF THE BRUNCH «DRAMATIC ART»  
(BY THE EXAMPLE OF THE KSAC)**

*Висвітлюється державна політика у сфері культури України в період 1991-2013 рр. Розглядаються методико-змістовні компоненти вокальної освіти студентів напряму «Театральне мистецтво» як складової їх фахової підготовки.*

**Ключові слова:** вокальне навчання, театральне мистецтво, державна культурна політика.

*Освещается государственная политика в сфере культуры Украины в период 1991-2013 гг. Рассматриваются методико-содержательные компоненты вокального образования студентов направления «Театральное искусство» как составляющей их профессиональной подготовки.*

**Ключевые слова:** вокальное обучение, театральное искусство, государственная культурная политика.

*The State policy at the cultural sphere of Ukraine in the period 1991-2013 years is highlights. The vocal education's methodical meaningful constituents of students of the brunch «Dramatic art» as a component of their professional training are considered.*

**Key words:** vocal studies, dramatic art, the State cultural policy.

Нове ХХІ ст. успадкувало, з одного боку, найкращі науково-технічні і духовні досягнення минулого, з іншого, особливу ознаку культури попереднього сторіччя, визначену у філософських та художніх творах видатних митців доби науково-технічної революції

як «криза гуманізму» (Х. Ортега-і-Гассет, А. Тойнбі, Ф. Кафка та ін.). Складність сучасного стану мистецтва і культури в цілому визначається загальною сукупністю суспільно-економічних, політичних та соціально-психологічних чинників. Так, розмірковуючи над питаннями етимології культури, видатний сучасний російський музикознавець В. Медушевський характеризує стан розвитку людського суспільства наприкінці ХХ ст. так: «Нині ми перебуваємо на стадії, коли зубожіла в людях любов і (як і застерігає святе писання), повстали один проти одного покоління, народи, професії, і всі жадають роз'єднання, щоб бути подалі один від одного» [3, с. 3]. У зв'язку з цим проблема успішного життєздатного майбутнього стає основним питанням, що визначає розвиток самої культури.

Актуальність проблеми збереження духовності людства набула відображення в заходах міжнародних суспільних та політичних організацій, урядів країн, зокрема й України. Так, відома міжнародна неурядова організація «Римський клуб» (заснована 1968 р.), застерігаючи сучасне суспільство від катастрофи не тільки екологічної, але й культурної, визначає декілька головних завдань, що постають тепер перед людством, серед яких — збереження культурної спадщини та «...розвиток внутрішніх (інтелектуальних), сенситивних (почутевих) і соматичних (тілесних) здібностей людини» [1, с. 505]. Для їх успішного вирішення розвиток культури повинен мати гуманістичну спрямованість.

У 1972 р. на Генеральній конференції ЮНЕСКО була прийнята Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини, у 2001 р. державами-членами ЮНЕСКО — Загальна декларація про культурну різноманітність та у 2002 р. створений Глобальний альянс за культурну різноманітність, завданнями якого є пропаганда культурної багатогранності, підтримка економічного розвитку та створення робочих місць у різних секторах сфери культури, зокрема: музиці, кіноіндустрію, видавничій справі, перформативних мистецтвах. У 2003 р. ЮНЕСКО затверджує Міжнародну конвенцію про охорону нематеріальної культурної спадщини, у 2005 р. — Конвенцію про охорону й заохочення розмаїття форм культурного самовираження (набула чинності у 2007 р.). Серед Міжнародних десятиріч і Міжнародних років, які проголошені Генеральною Асамблеєю ООН, ЮНЕСКО відзначає також спрямовані на збереження й розвиток культури людства роки: 1988-1997 рр. — Усесвітнє десятиріччя розвитку культури, 2000 р. — Міжнародний рік культури світу, 2002 р. — Міжнародний рік культурної спадщини, 2010 р. — Міжнародний рік зближення культур та 2013-2022 рр. — Міжнародне десятиріччя зближення культур та ін.

Україна та її культура є важливими чинниками формування загальноєвропейського і світового культурного простору. Важлива роль у цьому процесі належить унесенню до списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО історико-архітектурних пам'яток України (архітектурний ансамбль «Софія Київська», Києво-Печерська Лавра, історичний центр Львова, частина геодезичної дуги Струве) і природної пам'ятки в Карпатах (букові реліктові ліси). Крім того, цей факт має неабияке значення для поширення відомостей про Україну у світі та поглиблення міжнародної інтеграції. Підписаний у листопаді 1997 р. «Меморандум про співробітництво між Урядом України і ЮНЕСКО» сприяв подальшому зміцненню співпраці нашої держави з країнами-членами ООН у сфері науки, культури й освіти.

Україна є учасницею зовнішньополітичного проекту Європейського Союзу «Східне партнерство» (травень 2009 р.), метою якого є зміцнення сусідських стосунків з шістьма країнами (республіками колишнього СРСР) — Азербайджаном, Білоруссю, Вірменією, Грузією, Молдовою та Україною. 6 березня 2012 р. у Києві була презентована Програма Східного партнерства «Культура», мета якої — реформування культурної політики в цих державах. Ця програма започаткувала співпрацю у сфері культури між ЄС та вище зазначеними шістьма країнами Східного партнерства. Також були представлені п'ятнадцять регіональних культурно-мистецьких проектів із широким тематичним колом, які набули грантової підтримки Європейського Союзу в межах Культурної програми, що здійснюватиметься до кінця 2015 р. Чотири з цих проектів запропоновані Україною, а у десятих беруть участь українські організації (партнери), загальний бюджет становить 8,2 млн. євро [4].

Протягом останніх двох десятиріч періоду незалежності України (з 1991 р.) у країні на вищому рівні здійснюється підтримка культури та мистецтва, що насамперед простежується в законотворчій діяльності Верховної Ради, уряду та президента. Серед нормативно-правових актів у сфері культури, які визначають державну стратегію стосовно її розбудови та перспектив розвитку, відзначимо такі: Закони України: «Про культуру» від 14.12.2010, «Про кінематографію» від 13.01.1998, «Про охорону культурної спадщини» від 08.06.2000, «Про затвердження Загальнодержавної програми збереження та використання об'єктів культурної спадщини на 2004-2010 роки» від 20.04.2004; Постанова Верховної Ради України «Про участь України у Європейській культурній конвенції 1954 року» від 24.02.1994; Постанова Кабінету міністрів України «Про підтримку діяльності творчих спілок та книговидавничої справи» від 02.10.2003, Розпорядження Кабінету міністрів України: «Про заходи з підготовки та проведення в 2008



році Року міжкультурного діалогу в Україні» від 30.07.2008; Укази Президента України: «Про державну підтримку культури і мистецтва в Україні» від 20.10.1998, «Про оголошення 2003 року Роком культури в Україні» від 19.02.2002, «Про проведення в 2013 році в Україні Року дитячої творчості» від 28.12.2012 тощо.

Зміцнення ролі культури як рушійного фактора демократичних реформ у країні за останні роки наочно виявляється в широкомасштабних стратегічних державних проектах, серед яких — проект Концепції державної цільової національно-культурної програми розвитку культури і мистецтва на період до 2017 року, розроблений Українським центром культурних досліджень (2012 р.), та проект Концепції гуманітарного розвитку України до 2020 року, підготовлений установами Національної академії наук України (2011-2012 рр.). Концепція аналізує сучасний стан гуманітарного розвитку в Україні, визначає основні цілі, пріоритети, завдання та принципи державної політики і політики в галузі гуманітарного розвитку на період до 2020 р., а також стратегічні напрями, механізми її реалізації та очікувані результати. Метою її впровадження є реалізація цілісної політики гуманітарного розвитку держави.

Отже, з початку 90-х рр. ХХ ст. до початку 10-х рр. ХХІ ст. в Україні простежується динамічний прогрес на пріоритетних напрямках державної культурної політики, підтверджується вагомість вирішення питань розвитку культури і мистецтва для демократичної розбудови нашої країни. Співпраця України з ЮНЕСКО, Європейським Союзом, країнами Східного партнерства й іншими державами у сфері культури сприяє розвитку міжнародного гуманітарного співробітництва українських установ, зміцненню та інтеграції національного інтелектуального та художнього потенціалу в багатоманітні регіональні, світові науково-технічні та культурно-освітні процеси.

Реалізація державної політики у сфері культури серед багатьох напрямів пов'язана також з розвитком культурно-мистецької освіти, яка «була і до сьогодні залишається органічною, невід'ємною і самостійною частиною феномену культури України» [2]. Національна доктрина розвитку освіти (затверджена Указом Президента України від 17 квітня 2002 р.) констатує, що освіта в нашій державі ґрунтується на культурно-історичних цінностях українського народу, його традиціях і духовності. Упродовж багатьох століть українці жили своїми звичаями й обрядами, виконували власні пісні та танці, створювали самобутній театр і літературу, формували власну національну культуру. Споконвічна народна мудрість, прагнення до кращого життя та висока культура українського народу слугують духовним джерелом

освіти. Освіта є найпродуктивнішою інвестицією, яка підвищує науково-технічну, соціально-психологічну, загальнополітичну якості суспільства.

Культурно-мистецька освіта в Україні має давні традиції, випробувані часом. Україна подарувала світові геніальних митців — Г. Сковороду, І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Лисенка, О. Кошиця, Лесю Українку, В. Винниченка, С. Крушельницьку, О. Мишугу, Д. Ойстраха, В. Горовиця, О. Архипенка, Б. Гмирю, О. Довженка, Леся Курбаса та ін. Нині, на жаль, в умовах кризових явищ у соціально-економічній, політичній та духовній сфері суспільного життя молодь втрачає національну самобутність, яку шанували минулі покоління. Втім розвиток і добробут прийдешніх часів держави залежать від здібностей та можливостей нового молодого покоління нації, тому освіта людини, що забезпечує їй нові можливості для самовираження та самореалізації, стає основною соціальною метою сучасного суспільства. «Для вирішення комплексної проблеми збереження і розвитку духовного потенціалу нації необхідне забезпечення безперервної ступеневої професійної підготовки, здатної до саморозвитку, що синтезує прогресивний вітчизняний і зарубіжний досвід та новітні наукові досягнення, спрямованої на підготовку відповідних фахівців для України, — відзначено в довіднику для працівників культури України «Культурно-мистецька освіта: основні поняття і терміни». — Моделлю її є система мистецької освіти України, яка, спираючись на стратегію відродження української національної культури, забезпечує творення, збереження, поширення та засвоєння духовних здобутків нації» [2].

На початку нового ХХІ ст. вища культурно-мистецька освіта в Україні презентує чималий перелік творчих напрямів та спеціалізацій, серед яких спеціалізація «акторське мистецтво драматичного театру і кіно» напряму «Театральне мистецтво» викликає значний інтерес у абітурієнтів, створюючи щороку великі конкурси серед вступників. У Харківській державній академії культури студенти вищезазначеної спеціалізації здобувають високоякісну ґрунтовну освіту під керівництвом знаних і талановитих фахівців, зокрема декана факультету театрального мистецтва та завідувача кафедри майстерності актора, заслуженого діяча мистецтв України І. О. Бориса.

На кафедрі майстерності актора студенти опановують такі фахові дисципліни: «Майстерність актора», «Сценічна мова», «Робота актора на радіо та телебаченні», «Сучасні театральні школи», «Специфіка роботи актора в музично-драматичному театрі», «Акторська етика», «Ритміка», «Сценічне фехтування» та ін. До циклу дисциплін професійної та практичної підготовки

також належать «Основи сценічного руху», «Танок», «Теорія музики та сольфеджіо» і «Основи вокалу».

З вищезначеного прослідковується специфіка та водночас складність фахової підготовки артиста драматичного театру й кіно, які полягають у вихованні універсального актора, котрий опанував і драматичне, і музично-вокальне, і пластичне мистецтва на належному рівні, відповідно до потреб сучасного кінематографа і драматичного мистецтва. Музика й вокальне виконавство в сучасних драматичних виставах і кінофільмах стають їх невід'ємними змістовими та емоційними компонентами. Окрім використання аудіозаписів професійних вокалістів достатньо часто пісні виконують драматичні актори, що потребує від них, насамперед, професійного володіння основними вокально-технічними навичками, наявності уміння вільно оперувати музично-виразними та дикційними засобами під час співу та створювати достовірний музично-сценічний образ вокального твору, відповідний до драматургії вистави чи кінофільму.

Саме практична навчальна дисципліна «Основи вокалу», яка викладається протягом I-VI семестрів студентам спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру і кіно» в системі фахових дисциплін напряму «Театральне мистецтво», спрямована на підготовку висококваліфікованих артистів, які володіють вокальною майстерністю на необхідному для кіно- та драматичного мистецтва рівні. У системі професійної підготовки студентів означуваної спеціалізації дисципліна «Основи вокалу» відповідає вимогам кваліфікації «бакалавр».

Важливою особливістю цього курсу є тісні й багатопрофільні його зв'язки з багатьма дисциплінами різних циклів: самостійного вибору («Історія світової літератури», «Естетика»); фундаментальних дисциплін («Історія музики», «Історія світової художньої культури»); професійної та практичної підготовки («Майстерність актора», «Теорія музики та сольфеджіо», «Сценічна мова», «Ритміка», «Основи сценічного руху»); професійно-орієнтовної підготовки («Робота актора в естрадному жанрі», «Робота актора на радіо і телебаченні», «Специфіка роботи актора в музично-драматичному театрі»). Набуті практичні навички та теоретичні знання, здобуті під час вивчення дисципліни «Основи вокалу», є однією з умов, яка забезпечить творчий розвиток студента в його виконавській діяльності під час подальшого вивчення курсу «Практика».

На заняттях з «Основ вокалу» вивчаються практичні засади одного з найдавніших видів мистецтва — співу, що за період свого розвитку набуло звичайно цінного естетичного та вокально-технічного досвіду, що використовується й сучасним мистецтвом вокального виконавства, а також, на нашу думку, багато в чому

не втратить свого значення в майбутньому. Базуючись на кращих досягненнях минулого й художніх зверненнях сучасного вокального мистецтва, ця дисципліна розширює фахову підготовку і поглиблює світогляд студентів — майбутніх акторів.

У комплексному професійному формуванні творчої виконавської особистості й музично-художньому становленні майбутнього фахівця сфери театрального та кіно- мистецтва дисципліна «Основи вокалу» є однією із важливих складових культурно-освітнього процесу. Цей курс є практичним, з розробленою системою заходів, спрямованих на формування й розвиток вокально-технічних і художньо-виконавських навичок студентів, та містить значний і різноманітний вокально-педагогічний матеріал: вправи, вокалізи, народні пісні, пісні та романси українських і зарубіжних композиторів, старовинні арії, пісні та арії з оперет і мюзиклів, пісні з кінофільмів і театральних постанов.

Індивідуальні особливості кожного студента, ступінь його обдарованості, рівень музичного розвитку та спеціальної довузівської підготовки відіграють вирішальну роль під час побудови вокальних занять, вибору навчального репертуару педагогом-вокалістом. Вокально-педагогічний репертуар добирається за декількома основними критеріями: доступність у вокально-технічному та музично-художньому планах, корисність для розвитку голосу, спроможність у площині виконавської майстерності, розвинення загальної культури. Основоположними в професійній діяльності кожного вокального педагога стають головні дидактичні принципи: поєднання та взаємозв'язку освітнього й виховного процесів; єдності художнього й вокально-технічного розвитку; індивідуального підходу; поступовості та послідовності в навчанні. При цьому визначальним чинником у вокально-освітньому процесі є індивідуалізація навчання, що дозволяє організовувати фахову підготовку студента індивідуально, з урахуванням його вокально-виконавських здібностей та рівня їх розвитку.

Згідно із сучасними вимогами до освітнього процесу у вищих навчальних закладах у контексті Болонської системи навчання, першочергового значення набуває виховання навичок самостійної роботи в студентів над розвитком професійної майстерності. Водночас, на нашу думку, важливою складовою вокально-педагогічного процесу залишається виховання гідних загальнолюдських якостей, таких як: цілеспрямованість, вимогливість до себе, ініціативність та творча активність студентів.

Сприяння розширенню участі України у світовому культурному співробітництві належить до стратегічних пріоритетів нашої держави, яка, безперечно має значний творчий потенціал та відкрита до активного і толерантного міжкультурного діалогу. У контексті державної культурної політики, яку проводить

Україна з 1991 по 2013 рр., національна культурно-мистецька освіта має широкі перспективи розвитку, зокрема в напрямі інтеграції до європейського та світового освітньо-культурного простору.

Мистецька освіта в Україні має давні вшановані традиції та сучасний високий професійний рівень, підтверджений значними досягненнями українських митців на найпрестижніших міжнародних творчих заходах. Синтезуючи власний та зарубіжний досвід, сучасна культурно-мистецька освіта спрямована на підготовку високопрофесійних фахівців. Одним із творчих напрямів, що зацікавлює вступників до культурно-мистецьких ВНЗ України, є «Театральне мистецтво», зокрема спеціалізація «акторське мистецтво драматичного театру і кіно». Ґрунтовну базову освіту за цією спеціальністю здобувають студенти в Харківській державній академії культури. У зв'язку з необхідністю виховання високопрофесійного універсального артиста до навчальної програми введено дисципліни, які передбачають підготовку в різних видах мистецтва: театального, хореографічного, вокального. Спів, який є постійним компонентом сучасного театру та кіно, викладається студентам під час вивчення курсу «Основи вокалу».

Під час навчання на заняттях з курсу «Основи вокалу» студенти ХДАК, спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру і кіно» здобувають знання та набувають умінь, які необхідні для майбутньої кваліфікованої фахової діяльності бакалавра театального мистецтва. Зокрема студенти опановують практичні базові вокально-технічні і художньо-виконавські основи в галузі вокального виконавства; ознайомлюються із загальними засадами співацького голосоутворення та основними вокально-виконавськими стилями; набувають навичок самостійної роботи над розвитком і вдосконаленням професійної виконавської майстерності. Під час вокального навчання на театальному факультеті ХДАК майбутні актори драматичного театру та кіно значно розширюють музично-історичну ерудицію та загальний художній світогляд, що є важливим чинником для їх подальшої успішної освіти та професійної діяльності.

### Список літератури

1. Гаврюшенко О. А. Історія культури / О. А. Гаврюшенко, В. М. Шейко, Л. Г. Тишевська ; наук. ред. В. М. Шейко. — К. : Кондор, 2004. — 763 с.
2. Кузнецова І. В. Культурно-мистецька освіта: основні поняття і терміни : довідник для працівників культури України / І. В. Кузнецова, О. О. Різник. — [Е/р]. — Р/д : [[http://culturalstudies.in.ua/knigi\\_15\\_1.php](http://culturalstudies.in.ua/knigi_15_1.php)].
3. Медушевский В. В. Этимология культуры / В. В. Медушевский // Музыкальная академия. — 1993. — № 3. — С.3–10.

4. Урядовий портал. Прес-служба Міністерства культури. — [Е/р]. — Р/д : [kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\_id=245023069&cat\_id=244277212].

УДК [008:34]:[070^654.19]+378.147

І. П. КОВАЛЕНКО

I. P. KOVALENKO

## ФОРМУВАННЯ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ ТЕЛЕЖУРНАЛІСТІВ

### FORMATION OF LEGAL CULTURE FOR TV JOURNALISTS

*Висвітлено проблему формування правової культури студентів факультету кіно-, телемистецтва, котрі навчаються за спеціальністю «Тележурналістика», зважаючи на особливості їхньої майбутньої професійної діяльності.*

**Ключові слова:** тележурналістика, професійна культура, правова культура, правосвідомість.

*Освещена проблема формирования правовой культуры студентов факультета кино-, телеискусства, которые обучаются по специальности «Тележурналистика» с учетом особенностей их будущей профессиональной деятельности.*

**Ключевые слова:** тележурналистика, профессиональная культура, правовая культура, правосознание.

*The author lights up the problem of the legal culture of the students, who studied specialty TV journalism, with specific consideration of they future professional work.*

**Key words:** TV journalism, professional culture, legal culture, legal awareness

Формування правової культури українського суспільства є найважливішим завданням сучасності, яке зумовлене прагненням України приєднатися до сучасних цивілізованих націй, розбудувати вільне демократичне суспільство та правову державу. Питання формування правової культури висвітлене в багатьох наукових публікаціях. Її досліджували філософи, правознавці, педагоги: Н. Алексеев, В. Бабкін, В. Головченко, В. Костюк, В. Оксамитний, М. Орзих, М. Подберезький, Л. Рабинович, О. Скакун, А. Скуратівський, С. Сливка, Н. Ткачова, М. Цвік, М. Щербань та ін. У працях цих науковців подано теоретико-методологічні й емпірико-практичні проблеми формування правової культури як суспільства в цілому, так і його окремих соціальних груп. Серед праць, у яких аналізуються особливості формування правової культури окремих верств суспільства, найбільше присвячено студентській молоді та педагогам. Проте проблема виховання правової культури такої специфічної професійної групи,

як тележурналісти, в науковій літературі висвітлена недостатньо. Деякі аспекти формування правової культури тележурналістів розглянуто в попередніх працях автора [1, с. 2]. Мета цієї статті — визначити сутність і роль професійної складової в структурі правової культури фахівців з тележурналістики.

Відповідно до першої статті Конституції, Україна є правовою державою [3, с. 7]. Для того, щоб наша держава стала дійсно правовою, слід не тільки впровадити до законодавства відповідні норми, а й сформувати правову культуру суспільства. Формування правової культури суспільства — найскладніше завдання, що постає в процесі розбудови правової держави. Культура, як соціально-психологічний фактор суспільного життя, є найконсервативнішим елементом суспільних відносин. Вона змінюється повільніше, ніж нормативні й інституціональні чинники їх розвитку, проте саме зміна культури сприяє стабілізації нових відносин і завершує трансформаційний процес.

Культура — це «особлива сфера та форма діяльності, що має свій зміст і свою структуру» [4, с.17]. Культура унаочнюється в стереотипах свідомості та поведінки, які мають певні відмінності відповідно до сфери діяльності особистості. Оскільки людина є суб'єктом діяльності в різних сферах суспільного життя, в структурі її культури наявні різні складові: правова, політична, економічна, мистецька, художня, побутова, професійна тощо. Кожен із цих типів культури активно взаємодіє з іншими, зумовлюючи специфічні особливості їх прояву у свідомості та поведінці індивідів.

Одним з найважливіших компонентів суспільної культури, що пов'язаний з усіма її складовими як системи, є правова культура. Загальний характер правової культури пояснюється тим, що в політично організованих суспільствах увесь спектр суспільних відносин тією чи іншою мірою регулюється правом. Хоча поняття правової культури має безліч інтерпретацій, усі вони так чи інакше акцентують увагу на тому, що правова культура є відображенням права в культурі. Згідно з визначенням А. В. Скуратівського, в широкому розумінні правова культура являє собою «суспільно-правовий феномен, який містить найсуттєвіші результати сукупного правового досвіду суспільства, насамперед право і правосвідомість, правову діяльність, законність і правопорядок та відображає якісний рівень розвитку правового буття. У вузькому розумінні правова культура є системою духовно-правових цінностей: правових знань, переконань, уявлень, світоглядно-правових орієнтацій, що відображаються в правовій свідомості людей і органічно поєднані з їх соціально-правовою активністю щодо освоєння та творення суспільно-правового буття» [5, с. 6]. М. К. Подберезський уважає, що правова культура — це «відносно стійке

структуроване поєднання розумово-вольових і морально-психологічних інтегрованих між собою складових, які, взаємодіючи, проявляються у світоглядно-освітній, професійній діяльності і в приватному житті» [6, с.12].

Професійна культура є другим найважливішим компонентом суспільної культури. Місце професійної культури в структурі суспільної культури зумовлене тим, що, по-перше, більшість населення працює у сфері суспільного виробництва, має фахову підготовку й професійно виконує свої виробничі обов'язки. По-друге, виконуючи свої професійні функції, людина в працевдатному віці близько третини часу проводить на роботі. Професійну культуру можна визначити як соціально-психологічний чинник виробничого процесу, як певний комплекс стереотипів свідомості й поведінки на виробництві та поза його межами, зумовлений особливостями професійної діяльності.

Професійна культура, як і інші компоненти суспільної культури, не може існувати окремо від правової культури. Специфіка професійної діяльності впливає на особливості формування норм права, що відображається, насамперед, у такій його галузі, як «трудове право» й сприяє закріпленню правових норм у свідомості та їх екстраполяції на поведінку учасників виробничого процесу. Таким чином, взаємодія професійної та правової культури утворює в суспільній культурі професійно-правовий сегмент (схема 1).

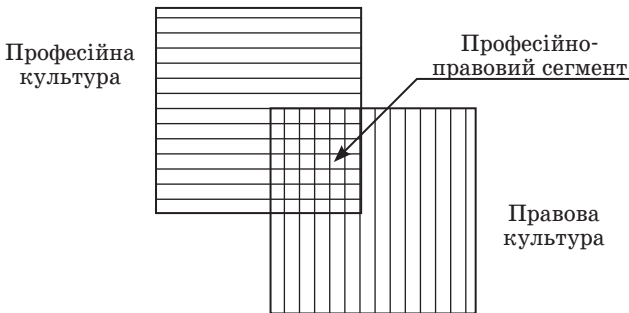


Схема 1. Професійно-правовий сегмент суспільної культури

За своїм змістом професійно-правовий сегмент являє собою певний комплекс стереотипів правосвідомості та правомірної поведінки, детермінований особливостями професійної діяльності та соціального буття особистості. На формування професійно-правового сегмента культури впливають дві групи чинників: соціальні й особистісні. До соціальних чинників належать: 1) правова система, що існує в країні (її характер, зміст правових норм); 2) специфіка професійної діяльності (тип виробництва, де здійснюється професійна діяльність; комплекс виробничих обов'язків,



пов'язаний з виконанням професійної діяльності). До особистісних чинників належать: 1) рівень правової освіти учасників виробничого процесу; 2) рівень та зміст фахової підготовки; 3) специфіка функціональних обов'язків; 4) моральні якості.

Специфіка змісту правової культури тележурналістів полягає в тому, що об'єктом їх виробничої діяльності є духовне виробництво, продукт якого належить не до матеріальних, а до духовних цінностей. Духовне виробництво — найскладніший і найважливіший вид суспільного виробництва. Його результати не підлягають точному вимірюванню, а ефективність того чи іншого продукту виявляється через певний (часто доволі тривалий) проміжок часу. Проте саме духовне виробництво формує культуру суспільства, що здатна виконувати функції як стабілізатора суспільних відносин, так і ініціатора суспільних новацій.

В умовах інформаційної революції, яка відбувається в сучасному світі, фахівцям у галузі тележурналістики належить велика роль у просуванні нашої країни до соціального прогресу. У журналістиці дедалі більшої активності набуває процес диференціації професійної діяльності, зумовлений збільшенням різних видів засобів масової інформації (друкованих видань, радіо, телебачення). Внаслідок цього виникла необхідність посилення профілізацію процесу підготовки журналістів, що втілюється в інституціоналізації у вітчизняній вищій школі такого напрямку підготовки фахівців, як тележурналістика.

Згідно з освітньо-кваліфікаційною характеристикою, фахівці рівня спеціаліста зі спеціальності 7.02020301 «Кіно-, телемистецтво», спеціалізації «Телепортер» мають уміти виконувати проєктувальну, організаційну, управлінську та виконавську функції (табл. 1).

Зміст цих функцій наочно свідчить, що реалізація кожної з них так чи інакше залежить від правової культури виконавців — знання необхідного комплексу правових норм, уміння застосовувати ці норми в конкретних ситуаціях.

У процесі формування правосвідомості та правомірної поведінки громадян, зазначає у своєму дисертаційному дослідженні М. П. Щербань, «провідне місце належить загальноосвітнім та вищим навчальним закладам, де закладаються основи правової культури» [8, с.1]. Специфіка діяльності фахівців зі сфери тележурналістики в сучасній ситуації зумовлює вимоги до їх правової підготовки у вищих навчальних закладах. Окрім опанування основ правознавства та трудового права, відповідних положень цивільного, адміністративного, податкового, бюджетного законодавства, фахівці означеного профілю мають здобути детальніші знання з таких правових галузей, як інформаційне, авторське та патентне право.

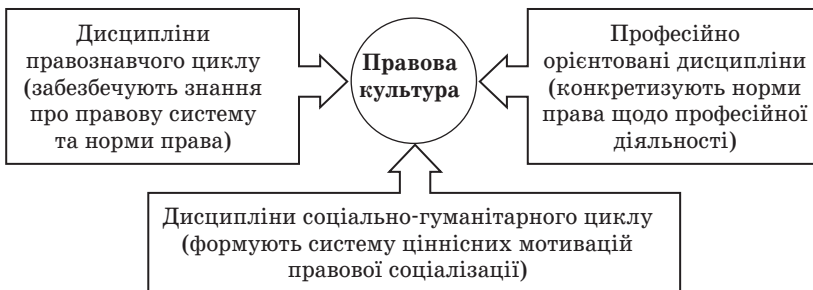
Таблиця 1

Зміст виробничих функцій фахівців кіно-, телемистецької сфери

| Проектувальна   | Організаційна  | Управлінська  | Виконавська  |
|---|--|---|--|
| <p>1) виявляти специфіку роботи знімальних колективів різного виробничого спрямування;</p> <p>2) аналізувати й узгадальнювати методику підготовки та виробництва екранного проекту;</p> <p>3) розробляти творчу концепцію розвитку колективу та прогнозувати процес розвитку;</p> <p>4) уміти аналізувати екранні твори різних стилів та жанрів щодо композиційної будови, художніх особливостей;</p> <p>5) використовувуючи спеціальні знання, вміти прогнозувати результати телережисерсько-педагогічної діяльності;</p> <p>6) розробляти та складати точні й перспективні плани проведення навчально-педагогічної, репетиційної, постановочної роботи;</p> <p>7) розробляти і складати навчально-методичні матеріали для проведення навчально-педагогічної роботи.</p> | <p>1) організувати дотримання вимог професійної безпеки в процесі творчовиробничої діяльності;</p> <p>2) організувати підготовку творчого знімального колективу;</p> <p>3) організувати навчально-виховну роботу у творчому знімальному колективі;</p> <p>4) організувати репетиційний та постановочний процес постпродакшен;</p> <p>5) організувати локації для зйомок телевізійних проектів;</p> <p>6) організувати творчі виступи, мистецькі фестивалі, конкурси; огляди.</p> | <p>1) упроваджувати в навчально-виховний процес новітні педагогічні системи досягнень передових педагогічних систем у кіно-, телемистецтві;</p> <p>2) керувати навчально-виховною, репетиційною та постановочною роботою.</p> | <p>1) складати календарний план виконання кваліфікаційної роботи та визначати технологічні умови його реалізації;</p> <p>2) виявляти джерела інформації, здійснювати їх первинний аналіз залежно від мети дослідження;</p> <p>3) визначати вид, жанр майбутнього екранного твору (кіно-, телепроєкту);</p> <p>4) створювати режисерський сценарій та режисерську експлікацію майбутнього екранного твору (кіно-, телепроєкту).</p> |

У профільних навчальних закладах правова культура майбутніх тележурналістів має формуватися не тільки через цикл правознавчих дисциплін, але й у процесі вивчення професійно орієнтованих курсів, таких як «Управління інформаційною (тележурналістською) діяльністю», «Ринок телепродуктів», «Професійна етика тележурналіста». Під час вивчення цих курсів конкретизуються правові знання з найважливіших напрямів діяльності, що адаптує студентів до конкретних ситуацій, пов'язаних з правом, які можуть виникнути в їх майбутній професійній діяльності. Наприклад, у межах курсу «Управління інформаційною (тележурналістською) діяльністю» необхідно передбачити розділ «Формування законодавчих основ управління інформаційною (тележурналістською) діяльністю». У курсі «Економіка теледіяльності» — розділ «Правове регулювання економічної активності тележурналістів». У змісті курсу «Інформаційно-аналітичні продукти та послуги» слід проаналізувати правові засади виробництва й патентування інформаційної продукції, відносин між її виробниками та споживачами; в курсі «Організація інформаційно-аналітичної діяльності» — правові аспекти кадрових ресурсів інформаційно-аналітичної служби, планування й управління кар'єрою співробітників, методів стимулювання праці співробітників; у змісті курсу «Менеджмент телевізійно-інформаційної діяльності» — правові питання управління персоналом, управлінського спілкування, розвитку матеріально-технічної бази та фінансування телебачення.

Формування правової культури неможливе без виховання «бажання самої людини виконувати норми права» [9, с. 103]. Провідну роль у формуванні системи ціннісних мотивацій правової соціалізації студентів відіграють дисципліни соціально-гуманітарного циклу: філософія, основи економічної теорії, соціологія, політологія, психологія, педагогіка, релігієзнавство. Проте вплив цих дисциплін є ефективнішим тоді, коли здійснюється профілювання їх викладання відповідно до специфіки фахової підготовки.



**Схема 2.** Система формування правової культури майбутніх фахівців через навчальну діяльність у вищих навчальних закладах

Формуючи правову культуру у вищих навчальних закладах, слід зважати на те, що специфіка діяльності тележурналістів за своїм змістом потребує від її суб'єктів опанування навичок роботи з правової освіти. Однією з основних функцій телебачення як соціального інституту є соціалізація (зокрема права соціалізація) населення. Фахівець у галузі тележурналістики не може бути лише об'єктом освітньо-правової діяльності. Специфіка тележурналістики потребує від нього набуття навичок агента правової соціалізації. Тому в процесі навчання у вищому навчальному закладі та проходження виробничої практики на телеканалах необхідно забезпечити участь студентів у лекційній пропаганді правових знань серед населення.

Формування правової культури тележурналістів не повинно припинятися після закінчення навчального закладу. Право — це достатньо динамічне явище, яке постійно вдосконалюється відповідно до нових потреб суспільного розвитку й удосконалення форм суспільних відносин. У законодавстві постійно виникають нові норми, зокрема ті, що стосуються регулювання сфери телебачення. Внаслідок цього актуальною стає необхідність забезпечення безперервності процесу формування правової культури тележурналістів. Значну роль у здійсненні цього відіграють установи підвищення кваліфікації фахівців. Потрібно також налагодити оперативне інформування працівників телебачення про нові законодавчі акти, які регулюють функціонування інформаційної сфери.

Проте правову культуру не можна сформувати лише через освітню й інформаційну діяльність. Дуже важливим у процесі формування правосвідомості та правової поведінки працівників сфери тележурналістики є забезпечення відповідного морально-психологічного клімату у творчих колективах. Необхідно, використовуючи різні виховні засоби, домогтися того, щоб порушення трудової дисципліни або інші правопорушення тягли за собою не тільки відповідні адміністративні заходи зі сторони керівництва, але й викликали моральний осуд колег по роботі.

Таким чином, правова культура особистості завжди детермінується професійною діяльністю індивіда. Потреби професійної діяльності зумовлюють те, що в процесі формування правової культури майбутніх фахівців важливу роль відіграють вивчення окремих галузей права, закріплення у свідомості їх норм та вироблення відповідних стереотипів поведінки. Правова культура тележурналістів є невід'ємною складовою їх професіоналізму, фундаментальної підготовки та фахової майстерності. Формування основ правової культури фахівців сфери тележурналістики здійснюється в процесі навчання у вищих навчальних закладах на заняттях з дисциплін як правознавчого циклу, так і професійно

орієнтованих та соціально-гуманітарних. Проте формування правосвідомості й правової поведінки має стати перманентним процесом, який триває протягом усієї професійної діяльності індивіда. Для забезпечення безперервності цього процесу важливу роль мають відігравати заклади післядипломної освіти та система інформування працівників телебачення про інновації в галузі права. Формування правової культури неможливе без забезпечення відповідного морально-психологічного клімату в трудових колективах.

### Список літератури

1. Коваленко І. П. Формування правової культури тележурналістів як чинник розвитку демократичного процесу в Україні / І. П. Коваленко // *Культура України : зб. наук. пр. Вип. 39.* — Х. : ХДАК, 2012. — С. 46–52.
2. Коваленко І. П. Роль тележурналістики в електоральному процесі / І. П. Коваленко // *Вісник Харківської державної академії культури: зб. наук. пр. Вип. 37.* — Х. : ХДАК, 2012. — С. 211–216.
3. Конституція України зі змінами. — Х. : Право, 2012. — 64 с.
4. Ерасов Б. С. Социальная культурология / Б. С. Ерасов. — 2 изд., испр. и доп. — М. : Аспект Пресс, 1997. — 591 с.
5. Скуратівський А. В. Формування та розвиток правової культури в українському суспільстві: автореф. дис. ... канд. юрид. наук / А. В. Скуратівський; Нац. академія внутрішніх справ України. — К., 2004. — 16 с.
6. Подберезський М. К. Формування правової культури студентів вищих педагогічних навчальних закладів: автореф. дис. ... канд. пед. наук / М. К. Подберезський; Академія пед. наук України. Ін-тут педагогіки і психології проф. освіти. — К., 1997. — 37 с.
7. Освітньо-кваліфікаційна характеристика спеціаліста зі спеціальності 7.02020301 «Кіно — телемистецтво» — Х., 2010. — 21 с. [рукопис].
8. Щербань М. П. Формування правової культури студентів вищих аграрних закладів I–II рівнів акредитації: автореф. дис. ... канд. пед. наук / М. П. Щербань; Інститут вищої освіти Академії пед. наук України. — К., 2005. — 20 с.
9. Головченко В. Правові механізми формування правосвідомості студентів / В. Головченко, А. Потьомкін // *Право України.* — 2006. — №4. — С. 100–103.

УДК [001.86 : 316.74:7 + 168.552] (100)

О. С. ОЛІЙНИК  
О. S. OLIYNYK

### ВСТУП ДО СОЦІОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ (ЗА ТЕОРІЮ РЕЙМОНДА ВІЛЬЯМСА)

INTRODUCTION TO THE SOCIOLOGY OF CULTURE  
(BASED ON THE CONCEPT OF RAYMOND WILLIAMS)

*Роглянуто теоретичний доробок Реймонда Вільямса, пошук найповнішого визначення поняття «культура» і визначення методологічних засад соціології культури як молодій самостійній дисципліни.*

**Ключові слова:** культура, спосіб життя, символічна система, пізнання, творчість, мистецтво, соціологія культури.

*Рассмотрено теоретическое наследие Реймонда Вильямса, поиск и теоретическое обоснование наиболее полного определения понятия «культуры» и определения методологического аппарата социологии культуры как молодой самостоятельной дисциплины.*

**Ключевые слова:** культура, образ жизни, символ, познание, творчество, искусство, социология культуры.

*This article engages the theoretical heritage of Raymond Williams especially his almost lifelong search for the most unified explanation for the term of culture and methodology of cultural research, which brings to independence the new field in sociology — sociology of culture.*

**Key words:** culture, way of life, symbolic system, learning, creativity, art, sociology of culture.

Соціологія культури є доволі молодим напрямом наукових досліджень. Розрив між «двома культурами» — методологічними засадами науки і гуманітарним напрямом — перешкоджає повноцінному її розвитку. Два дослідницькі напрями, що приводять до дихотомії — інституціоналізація та інтерпретація, — інколи мають точки перетину. Ця суперечність між неможливістю узагальнити інтерпретації феноменів культури та спрощенням культурних феноменів до безмовних індикаторів соціальних інституцій і створила соціальну науку про культуру, яка або схильна нехтувати засади науковості, або втрачає чутливість до культури. Тому поняття «соціологія культури», що вже емпірично осмислене, все ще має ознаки оксюморона [4, с. 2].

Соціологія культури найчастіше пов'язується з іменами таких філософів, як М. Вебер, К. Маркс, Е. Дюкргайм, Г Шіммель, представниками франкфуртської школи філософії Т. Адорно, М. Горкгаймер, Г. Маркузе, В. Бенжамін, Е. Фромм, К. Леві-Строс новатори Р. Хогарт, Е. Томпсоном та ін.

Серед відомих теоретиків культури і Реймонд Вільямс (Raymond Williams), відомий вельський теоретик культури та літературний критик, науковий доробок якого донині є предметом дискусій. В українській науковій думці погляди Вільямса не користуються популярністю, ймовірно, через «відверто радикальне» ідеологічно-політичне спрямування, хоча його теоретичне дослідження із соціології культури було визначальним для становлення цього напрямку, зокрема зумовило розвиток сучасної західної науки про культуру.

Навмисно оминаючи в статті аналіз політичних поглядів Р. Вільямса, які, вочевидь, не поділяються і перешкоджають

об'єктивному ставленню до концепції (Р. Вільямс дотримував «ліворадикальних» політичних поглядів, з особливим прагненням до демократії, освіти й «тривалої революції» як еволюційної хресної ходи робітничого класу крізь інституціоналізовану структуру існуючого суспільства до демократизації політичного і культурного життя), зосереджуючись виключно на теоретичному доробку в тій його частині, що присвячена культурі, в цій статті наведено еволюцію розуміння культури, кристалізацію і обґрунтування соціології культури порівняно з іншими соціологічними напрямками, що, зрештою, значно вплинуло на методологічний апарат культурології. Цим і зумовлюється актуальність обраної теми.

Метою статті є окреслення основних тез концепції культури за Реймондом Вільямсом.

Розвивати власну концепцію культури Р. Вільямс почав у часи беззаперечного панування естетично-елітистської концепції культури М. Арнольда, що тривалий час вважалася взірцевою концепцією й відіграла значну роль у розвитку ідей інших теоретиків Ф. Р. і Кв. Д. Лівісів: культура — це найвищий щабель розвитку цивілізації й проблеми розвитку культури є прерогативою високоосвіченої меншості. Прибічники ідей Лівісів проголошували, що головними завданнями тих, хто опікується розвитком культури (ймовірно, меншості), мають бути визначення і захист кращих взірців культури, виконаних за високими стандартами і перевіреними часом канонами, та нищівна критика найгіршого з «масової» культури, представленого рекламою, кінематографом, популярною літературою. Саме завдяки боротьбі з цією концепцією почали жваво висуватися гіпотези про культуру, що згодом оформилися в напрям «культуралізм», виникненню якого сучасна культурологія завдячує своєю самостійністю [2, с. 41].

Причиною несприйняття Вільямсом концепції М. Арнольда було й запропоноване в праці «Культура і анархія» визначення культури й ствердження про «незацікавленість соціального агента культурної реконструкції» («<...> культура має інший механізм. Вона не прагне навчити нижні класи, вона не має наміру отримати їх у прибічники жодної із своїх течій з готовими судженнями і світосприйняттям. Культура прагне забути про класи і зробити найкраще з відомого чи створеного в світі, <...> культура прагне допомогти людям жити в атмосфері, <...> де вони могли б використовувати ідеї, як використовує культура — вільно, плекаючи, а не обмежуючи їх. У цьому полягає соціальна ідея, і людина культури — ось справжній апостол рівності. Великими в культурі були ті, хто мав жагу до розчинення, до охоплення, до пронесення знання крізь усі верстви суспільства, знання найкращого, найкращих ідей свого часу...»). Вільямс, критикуючи Арнольда, стверджував, що «культура, що на той час вже була

процесом, проте він [Арнольд] не зміг знайти матерію цього процесу ані, ймовірно, в суспільстві свого часу, ані, вже напевно, в розпізнанні устрою розширили межі людського суспільства» [5, с. 28].

Культура — це людська «цивілізація», що має протиставлятися анархії неосвіченої та «некультуривованої» маси [7, с. 40]. Попри те, що Арнольд не визначав об'єктом своїх досліджень популярну культуру і культуру мас, ідеї його були відправною точкою протягом майже 80-ти рр. (від 1860-х рр. до 1950-х) Варто наголосити, що елітистський підхід, оснований на ідеях М. Арнольда, був своєрідною реакцією на події класового протистояння в 1867 р., і без сумніву класові розбіжності стали основою для відтворення концепції культури: «щоразу, коли ми відчуваємо обурення невігластва чи пристрасті, щоразу, що ми омріюємо можливість розчавити супротивника у виключно насильницький спосіб, щоразу, коли ми заздriamo або виявляємо жорстокість, чи насолоджуємося владою або успіхом, щоразу, коли ми необачно приєднуємо свій голос до галасливого натовпу в протистоянні непоширеного погляду або зголошуємося люто топтати того, хто впав, ми відчуваємо в собі цвітіння вічного духу населення (Примітка 1)» [7, с. 19]. Арнольд особливо завзято критикував літературу масового споживання, що прагне забезпечити «маси інтелектуальною поживою», прилаштованою до рівня їх розвитку. Подібну обробку розуму він уважав несумісною зі справжньою культурою, яка впливає на читача за допомогою зовсім інших механізмів. На думку Арнольда, альтернативи протистоянню езотеричного художнього виробництва і сурогатів, що очікують лише популярності на ринках збуту, не існує. Зважаючи на це, Арнольд і його послідовники пропонували концепцію, згідно з якою мистецтво, що більше не втілює виключний інтелектуальний задум, а стає лише пристосуванцем до людини середніх розумових здібностей, не повинно залишати життєвого простору жодному з можливих продуктів популярної культури [1, с. 23].

На противагу елітизму М. Арнольда Р. Вільямс висловив припущення, що культура, завдячуючи її повсякденному характеру, є загальним способом життя — цього висновку Вільямс дійшов, ретельно вивчаючи побут і культуру робітничого класу, зокрема й активне повсякденне конструювання культури.

Таке розширене розуміння поняття «культура» є, здавалося б, найважливішим «досягненням» Р. Вільямса. Погляди Вільямса видаються доволі прямолінійними: від вузького естетичного обмеження до розширеного антропологічного підходу (культура як загальний спосіб життя). Одним із найвідоміших акцентів у його дослідженні культури є теза про те, що культура є простою (звичною) — узагальнений титул філософського есе 1958 р. [5, с. 1].



Хибне трактування цієї тези — відправна точка аналізу наукового доробку Вільямса — полягає у відриві її від контексту і наче підштовхує до урівнювання понять: «культура є простою» та «просте є культурою». З першої спроби визначення культури Р. Вільямс чи не навмисно створює ефект парадоксальності. Як зазначив у дослідженні Френсіс Мульгерн, легше досягнути гіпотезу Вільямса і з нею погодитись, якщо розуміти цю тезу як «творення є простим» [5, с. 1].

Отже, починаючи обґрунтування власної концепції, Вільямс дотримувався ідеї використання слова «культура» в двох основних значеннях: для означення способу життя (загальне визначення) та для означення мистецтва і пізнання як специфічних процесів дослідницьких і творчих зусиль. «Деякі дослідники схиляються до використання одного із значень, уникаючи іншого, а ж наголошую на обох, а також на важливості їх поєднання» [5, с. 1]. Немає спеціального курсу або групи людей, що були б залучені до створення значення та цінностей як у широкому розумінні, так і в конкретно в мистецтві. Створення цінностей не може бути прерогативою меншості, навіть дуже талановитої, і ніколи, згідно із практикою, й не було.

Припущення, що мистецтво і культура є простими, викликало обурення і заперечення, а через підкреслення беззаперечного екстраординарного характеру мистецтва і культури ворожість до поглядів Вільямса тільки посилювалася. У статті «Тривала революція» Вільямс намагається захистити своє припущення: «Єдина мета дискусії — не принижувати значення мистецтва, не прирівнювати до інших видів соціальної активності, як це зазвичай розуміють. Важливо усвідомлювати, що насправді немає «простих» видів діяльності, якщо під «простотою» розуміти відсутність творчої інтерпретації та зусиль». Через необачно спрощений підхід до обґрунтування власних визначень, тогочасна (і навіть сучасна) критика категорично не сприймає цієї тези, разом із використанням понять «практика», «пізнання» та «зусилля» щодо мистецтва і культури, повністю відкидає саму можливість «визначення рівня якості» в культурній творчості. Насправді Вільямс упродовж дискусії обстоює думку, що «мистецтво як навички (вміння) індивіда, сформовані пізнавальним досвідом, мають бути засвоєні та відпрацьовані (на практиці) публічно, до того як могутня сила вираження досвіду буде використана і розвинута остаточно» [5, с. 2].

Зрозуміло, що Вільямс не відкидає якісних характеристик, не заперечує ані бідності поширеної популярної культури, ані виникнення багатьох видів «рутинного» мистецтва й «рутинного» мислення, проте відмовляючись іти на поступки концепції розмежування культури на культуру «меншості» та «мас», «високу»

та «низьку» через неадекватність реакції на проблему якості [5, с. 2]. Зауважимо, що ця «неадекватність реакції», можливо, і привела до того, що, на думку Г. Штайнерта, від 1960-х рр. «освічений клас» (до того часу головний носій «знання про високу культуру») звичайно розширився, але відтепер не асоціює себе з високою культурою або авангардом, за винятком невеликої групи представників культурного авангарду, які самі визначають себе як панк-, рейв-, техноавангард, схарактеризувати який можна тільки означенням «дикість», а також «самовиснаженням до стану асоціації себе із сміттям», за власним бажанням пов'язує себе із культурною індустрією (головним супротивником високої культури, за Т. Адорно), цинічно женеться за визнанням та змогою отримання легкого прибутку [6, с. 158].

Хибне трактування його слів спонукало Вільямса до уточнення концепції культури як способу життя, яку було доопрацьовано, точніше ретельно обґрунтовано. Проблема полягала ще й у тому, що теорія мала спільні ознаки із концепцією відомого соціолога культури і літератури Р. Хоггарта, завдячуючи чому, зокрема, Вільямса відносять до учасників протистояння двох теорій — культуралізму й структуралізму, а також інколи вважають «батьком-засновником» культуралізму.. Р. Хоггарт, Е. Томпсон і Р. Вільямс упровадили антропологічне й історичне розуміння культури. Це нововведення згодом С. Голл назвав «культуралізмом». Спільні ознаки в концепціях Хоггарта, Томпсона і Вільямса в акцентах на «простоті» культури як дієвості, творчості пересічних представників людства й їх спроможності до створення спільних значущих практик, і у виявленні неабиякого наукового інтересу до питань класу, демократії та соціалізму. Томпсон і Вільямс апелювали до ідей марксизму, зокрема твердження, що участь людини в творенні історії не є свідомим прагненням, і не зумовлено самостійно обраними обставинами, а керовано обставинами, які продиктовані минулим [2, с. 43, 45].

Деякі дослідники вбачають пряму залежність концепції Вільямса від марксизму в самому прагненні зрозуміти взаємозв'язок між суспільством і культурою. В есе «Культура є простою» Вільямс цитує принцип Маркса: «культура зрештою має розумітися з огляду на систему виробництва» і доповнює, що «культура — це спосіб життя, а мистецтво є частиною соціальної організації, на яку безпосередньо впливають економічні зміни. Парадоксально, але саме цим твердженням Вільямс демонструє протилежний марксизму погляд на культуру і, визначаючи загалом культуру як спосіб життя, протиставляє «високу культуру» як «екстраординарне рішення називати певні речі культурою і згодом відділяти їх наче стіною в парку від звичайних людей і роботи» [3, с. 1]. Актуальність спадщини Вільямса доведена часом.

Через сприйняття громадськістю ідей Вільямса і Хоггарта як подібних, Вільямс вдається до скрупкульозного аналізу культури, що стало першим кроком до окреслення методологічних засад аналізу культури в праці «Соціологія культури».

У «Тривалій революції» Р. Вільямс запропонував типологізацію «аналізу культури», який на його думку, ґрунтується на трьох засадничих методах: ідеальному, документальному й соціальному. Ідеальний метод ґрунтується на розумінні культури як стану або процесу людського вдосконалення. Аналіз культури в цьому контексті полягає у виокремленні та дослідження цінностей, що з плином часу не втрачають свого значення, і характеризується тим, що цей аспект культури неможливо дослідити за певною методологією [5, с. 17].

За допомогою документального методу культура визначається як предмет інтелектуальної праці та такої, що створює образи, в яких набувають докладне відображення погляди та досвід людини. Аналіз культури зводиться до критичного мислення, завдяки якому природа думок і досвіду з огляду на мовну форму й умови локації, описуються та набувають відповідної цінності. Методологічний апарат дослідження охоплює спектр від ідеального критицизму, увага якого акцентується на конкретній праці (творі), роз'яснення й оцінення якого є принципово важливим результатом дослідження — і до історичного критицизму, що прагне проаналізовані праці (твори) пов'язати з певними традиціями. Соціальний метод характеризує культуру як опис певного способу життя, що виражає певні значення й цінності не тільки в мистецтві та процесі пізнання, а й у звичній поведінці та інших проявах суспільного життя. Аналіз культури в цьому разі наголошує на роз'ясненні значень і цінностей — прихованих і явних — у певному способі життя, певній культурі, а методологія дослідження використовує інструментарій історичного критицизму й соціологічного аналізу екстракультурних елементів: організації виробництва, системи інституцій, характеристики форми комунікації [5, с. 17].

Тези цієї типологізації підтверджують, що Р. Вільямс не встановлює «меж» у концепції «культури» і в жодному разі не спрощує природи культури виключно до способу життя, а прагне відокремити інші практики, особливо політичні й економічні [5, с. 17–18].

У 1993 р. Стюарт Голл нібито узагальнить концепцію Вільямса: «Під час дискусії про культуру, у відомому розділі про аналіз культури <...> Вільямс намагався відійти від літературно-морального дискурсу, який був закладений у праці «Культура і суспільство» до загальнотеоретичного дослідження, головним принциповим моментом якого можна вважати зміну «абстрактного»

визначення культури як процесу людського вдосконалення до широкого — культура як спосіб життя. Культура, наполягав Вільямс, із характерним акцентом на «звичайному житті», є простою. Характерним є не тільки рух від абстрактного ідеального до конкретного, від тексту до контексту інституційного життя і звичної поведінки, але і на зламі штучних відмінностей між мистецтвом і літературою — визначників культури» [5, с. 14].

Розглядаючи типологію аналізу культури, автор концепції акцентував увагу на тому, що ці три аспекти визначення культури існують водночас і в жодному разі не є ні «еволюцією», ні «заміщенням» від першого до останнього. Про це свідчить і такий факт: С. Голл, стверджуючи, що Вільямс відкидає ідеальне визначення культури і обирає визначення культури соціальне, не ознайомлюється з культурою документальною, а це є черговим хибним тлумаченням концепції Вільямса [5, с. 16].

Обґрунтуванням концепції культури Р. Вільямса може бути його ж ідея про рівні культури: «Ми маємо розрізнати три рівні культури, навіть в загальніших визначеннях. По-перше, це «жива культура» — культура конкретного часу і місця, повністю доступна тій групі людей, хто живе в той час у тому місці. По-друге, культура періоду — задокументовані твори мистецтва й інші факти повсякденного життя. По-третє, культура вибіркової традиції як чинник поєднання живої культури й культури періоду. Теоретично період задокументовано, практично — ця документація зводиться до селективної традиції, водночас і документація, і традиція суттєво відрізняються від тієї культури життя» (Примітка 2) [5, с. 21]. Очевидно, ця теза має слугувати ключовим аргументом у дослідженні культури не тільки як сукупності ідеальних символів і ціннісних взірців, але в жодному разі не тлумачитися як сублімація ідеального соціальним.

Радше задокументована культура, з якої і походить традиція, вочевидь є подібною до документальної культури. У цьому й полягає демократизація концепції Вільямса — не відмовляючись від визначень «високої» та «низької» культури, або ж антропологічної концепції «культури як способу життя», проте визнавати всю предметну культуру — документальною і надавати переваги під час реконструкції структури почуттів (Примітка 3).

Під час підготовки праці «Соціологія культури» Р. Вільямс знову повертається до визначення культури: «Найуживанішим вважається визначення культури як виховання розуму». Можна вільно виокремити із цього загального уявлення три значення: стан виховання розуму (рівень культури людини), процеси виховання (культурні інтереси, культурницька діяльність) та засоби (або інструменти) процесу виховання (мистецтво, гуманістичні результати інтелектуальної діяльності). Останнє значення нині

є загальнішим, проте всі значення існують і співіснують, що-правда, не без перешкод, із антропологічним і соціологічним ви-значенням культури як «способу життя» для ідентифікації людей чи соціальних груп [8, с. 11].

Вочевидь, складність визначення культури полягає в постій-ному протиставленні, наголошенні на «інформативному дусі» способу життя, який є головним атрибутом усіх видів соціаль-ної діяльності людства, і, звичайно, більш наочних специфічно «культурних» видах діяльності — мови, мистецтва, інтелектуаль-ної творчості, загальному соціальному устрої, в межах чого спе-цифічно культурні види мистецтва і інші види інтелектуальної діяльності вважаються прямими чи опосередкованими продук-тами устрою, первинно сформованими під впливом інших соці-альних видів діяльності. Ці позиції часто розуміють як ідеалізм і матеріалізм. Варто уточнити, що матеріалізм зосереджується на інших — первинних — видах діяльності, розуміючи культуру тільки як інформативний дух або як другорядний об'єкт. Це зму-щує поглибити аналіз зв'язків між культурними видами діяль-ності й іншими формами соціального життя, відкриваючи пер-спективи використання двох головних методів: (1) роз'яснення інформативного духу як історії мистецьких стилів та інших інте-лектуальних видів діяльності певного народу в контексті інших видів діяльності й умов для визначення основних цінностей і по-глядів «народу» та (2) вивчення впливу відомих характеристик загального соціального укладу певного періоду на культурні про-яви.

Станом на 1950-і рр. накопичено значний масив інформації, отриманої за допомогою цих двох методів — інформації, що має безперечно велике локальне значення, проте кожен з методів мав обмеження в розумінні культури і зосереджувався на взаємовід-носинах. Тому нині необхідно ширше впровадження нової методо-логічної основи, котра, звичайно, успадкувала від іншого методу особливу увагу до загального соціального устрою життя, проте відрізняється саме тим, що культурна практика і культурне ви-робництво вважаються головними елементами формування со-ціального устрою, й надалі вже не сприймаються як такі, що отримують свої риси в спадок від попередньо сформованого со-ціального устрою. Завдяки цьому новий метод стає подібним до першого, надаючи переваги культурним практикам як головним рушійним силам соціальних перетворень, а відмінність полягає в частковій відмові від постулату про культуру як про інформа-тивний дух і розуміння культури як системи символів, через яку соціальні перетворення обов'язково обговорюються, відтворю-ються, переживаються і досліджуються.

Звичайно, застерігає Р. Вільямс, можуть виникнути нові протиріччя між антропологічним і соціологічним розумінням культури (загальний спосіб життя) і вулжчим розумінням культури як мистецьких та інтелектуальних видів діяльності, проте це надає можливості долучити до загальної системи символів усі символічні практики — від літератури, мистецтва, філософії до журналістики, моди й реклами, — що в сучасному світі вимушено розширили систему символів.

Як всередині ХХ ст., так і на початку ХХІ ст. таке визначення культури емоційно сприймається як спроба прирівняти традиційні мистецькі форми до реклами і телебачення, філософію до мас-медіа, проте Р. Вільямсу, вочевидь, приписується те, чого він не прагнув зробити. Безперечно, всі види мистецтва й усі культурні практики залишаються самостійними за значенням елементами символічної системи, а від вилучення, наприклад, масової музичної культури з переліку «культурних» видів діяльності, вплив її на соціальний устрій сучасного суспільства не зменшиться.

Більше того, визначення поняття культури, згідно з Р. Вільямсом, є надзвичайно важливим для аналізу (співставлення, вивчення, оцінки, виявлення) процесів соціально-культурних перетворень, а також взаємовпливів між різними видами культурної діяльності, зокрема сучасного протистояння традиційних видів мистецтва й культурних індустрій, психологічних аспектів сприйняття митцями технологічно «нового» в царині культури [8, с. 12–13].

Слід зазначити, що Вільямс на мав на меті «винайти власний, унікальний і неповторий» методологічний апарат із дослідження культури. Безперечно, великого значення і поваги він надавав набуткам колег, визнаючи першим кроком до становлення соціології культури як повноцінної дисципліни максимально систематизувати концепції, теорії, гіпотези, методології, школи й загалом знання про культуру. Доробок Вільямса не містить відірваних від реальності припущень, він побудований на детальнішому аналізі філософських і теоретичних течій, порівнянні фактів та проведенні власних еспериментів. Цілком логічно, Вільямс обґрунтовує, що культурні явища слід розглядати через приклади і практики щоденного життя в контексті матеріальних умов їх створення. Це Вільямс запропонував називати матеріальним культуралізмом той, що охоплює аналіз усіх форм символізації (створення або модифікації символічної системи) в межах існуючих засобів і умов їх продукування [2, с. 43].

Культурний матеріалізм — це прихований в історичному матеріалізмі спосіб розуміння відмінності соціального і матеріального виробництва <...> Культурне виробництво, зрештою, є

матеріальним так само, як і всі інші форми людської діяльності, а культура повинна розумітися і як самостійне поняття, і водночас як елемент суспільства [3, с. 1].

Отже, соціологія культури охоплює аналіз усіх соціальних процесів культурного виробництва, зокрема й ті, які можна розуміти як ідеологічні. Вільямс зазначає, що завдяки всім існуючим течіям, визначення предмету дослідження соціології культури має численні відправні точки — від ідеології й інтуїтивного сприйняття до структуралізації символічної системи за соціальним характером, що ускладнює вибір методів і порівняння отриманих даних. Соціологія культури має опікуватися, передусім, інституційним і формаційним характером культурного виробництва, а соціологія культури — привертати пильну увагу до соціального впливу специфічних засобів виробництва та соціального розуміння культурного виробництва, культури в межах певного соціального життя [8, с. 30–31]. Загалом, соціологія культури, згідно з концепцією Вільямса, має вивчати й конкретні мистецькі форми, процеси культурного відтворення (репродукування). Відтак, межі дослідження соціології культури вочевидь перетинаються із предметним полем досліджень інших напрямів (історії, політології, естетики), проте головною відмінністю соціології культури має бути вибір методів дослідження, зважаючи на соціальну природу культурних явищ, специфічних організаційних проблем символічної системи. Соціологія культури як незалежна дисципліна є інструментом доповнення вже сформованих напрямів (політичної економії культури, історії мистецтва і культури, соціології тощо) [8, с. 30–31].

#### Примітки

1. Згідно з М. Арнольдом, суспільство поділяється на барбаранців (аристократія), білістінів (середній клас, буржуазія), населення (робочий клас) [7, с. 19].

2. На прикладі романістики XIX ст. Вільямс припускає, що, оскільки сьогодні вже неможливо ознайомитись із усією художньою літературою XIX ст.: від відомих шедеврів до дешевих романів, водночас, цього, напевно, не могла зробити й жодна людина того часу, проте він мав більше інформації про культуру періоду, ніж будь-хто із найзавзятіших дослідників: відчуття життя, в якому було написано ці романи, і до яких ми маємо доступ через вибіркoву традицію

3. «Реконструкція почуттів» 1840-х рр. – це експериментальний дослід Р. Вільямса, проведений з метою демонстрації історичного критичного методу, який включає чотири основні етапи: (1) ретроспектива літературної вибіркової традиції з метою створити ширший пласт документальної культури; (2) визначення місця документальної культури в економічних і технічних змінах

культурних інституцій; (3) визначення місця інституцій у «загальній соціальній і політичній історії періоду»; і (4) встановлення зв'язків між попередніми етапами за допомогою концептів «соціального характеру» і «структури почуттів».

#### Список літератури

1. Кукаркин А. Буржуазная массовая культура. Теории, идеи, разновидности, образцы, техника, бизнес. 2-е издание // Александр Викторович Кукаркин. — М. : Изд-во полит.ли-ры, — 1985. — 430 с.
2. Barker J. Cultural Studies. 3rd edition / Chris Barker. — Sage Publications, 2008. — 525 p.
3. Edwards Ph. Culture is ordinary: Raymond Williams and Cultural Materialism / Phil Edwards // [Електронний ресурс]. 1999. — 4 p. Режим доступу: <http://www.users.zetnet.co.uk/amroth/scritti/williams.htm>  
<http://www.users.zetnet.co.uk/amroth/scritti/williams.htm>. — Назва з екрана.
4. Griswold W. A Methodological Framework for the Sociology of Culture / Wendy Griswold // [Електронний ресурс]. — 1987. — 28 p. Режим доступу: <http://www.sociology.uwaterloo.ca/courses/soc712/griswold.pdf>. — Назва з екрана.
5. Jones P. Raymond Williams's Sociology of Culture. A critical Reconstruction / Paul Jones. — GB: Palgrave Macmillan, 2006. — 247 p.
6. Steinert H. Culture Industry / Heinz Steinert. — Polity Press, 2003. — 209 p.
7. Storey J. Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction. Fifth edition / John Storey. — University of Sunderland. — 282 p.
8. Williams R. The Sociology of Culture. / Raymond Williams. — Chicago : The University of Chicago Press, 1995. — 247 p.



---

**НАШІ АВТОРИ**

- Алфьорова З. І.** д-р мистецтвознав., доц., декан ф-ту кіно-, телемистецтва, зав. кафедри телебачення ХДАК
- Большакова Т. В.** проф., декан ф-ту музичного мистецтва ХДАК, засл. діяч мистецтв України
- Борис І. О.** доц., декан ф-ту театрального мистецтва, зав. кафедри майстерності актора ХДАК, засл. діяч мистецтв України
- Брагіна Т. М.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Гордєєв С. І.** канд. мистецтвознав., проф., зав. кафедри режисури ХДАК, засл. діяч мистецтв України
- Єрошенко О. В.** докторант ХДАК
- Кислюк К. В.** д-р культурології ХДАК
- Коваленко І. П.** канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК
- Коваленко Ю. Б.** канд. мистецтвознав., ст. викл. ХДАК
- Косачова О. О.** канд. наук із соц. комунікацій, викл. ХДАК
- Лю Лянь** аспірант ХДАК
- Матвієнко П. В.** доц., д-р філос. наук ХДАК
- Насонова К. Ю.** канд. культурології, ст. викл. ХДАК
- Оленіна О. Ю.** д-р мистецтвознав., доц., зав. кафедри менеджменту скд ХДАК

- Олійник О. С.** канд. культурології, зав. відділу науково-творчих досліджень з теорії та історії культури Ін-ту культурології НАМ України
- Осадча В. М.** канд. мистецтвознав., проф. ХДАК
- Осипенко В. В.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК, засл. артистка України
- Оспадова Л. Л.** викл. Миколаївського коледжу культури і мистецтв
- Пашков К. В.** канд. філос. наук, докторант ХДАК
- Чепалов О. І.** д-р мистецтвознав., проф. ХДАК
- Шолуха Н. Є.** канд. культурології, ст. викл. ХДАК
- Щедрін А. Т.** д-р культурології, доц. ХДАК

## ЗМІСТ

***Т. М. Бразіна (Т. М. Bragina)***

Проблеми розвитку неперервної культурно-мистецької освіти в Харківській державній академії культури (Problems of development of continuous cultural and art education at the Kharkiv state academy of culture) . . . . . 11

***З. І. Алфьорова (Z. I. Alfiorova)***

Концептуальні засади розвитку факультету кіно-, телемистецтва ХДАК (conceptual principles of the development of the faculty of cinema and television arts of the Kharkiv state academy of culture) . . . . . 19

***Т. В. Болшакова (Т. V. Bolshakova)***

Факультет музичного мистецтва ХДАК: традиції, здобутки, перспективи (the faculty of music art of the Kharkiv state academy of culture: traditions, achievements, prospects) . . . . . 25

***С. І. Гордєєв (S. I. Hordeev)***

Актуальні проблеми методики викладання режисури й акторської майстерності у вищих навчальних закладах культурно-мистецького профілю (Current issues of methods of teaching directing and acting at higher education institutions of culture and arts) . . . . . 33

***О. Ю. Оленіна (O. Y. Olenina)***

Концепція підготовки менеджерів соціокультурної діяльності в умовах формування суспільства знань (The concept of training of managers of social and cultural activity during the formation of knowledge society) . . . . . 41

***К. В. Кислюк (K. V. Kisliuk)***

Методологічні проблеми вивчення та викладання історії української культури (Methodological problems of studying and teaching of history of ukrainian culture). . . . . 49

***П. В. Матвієнко (P. V. Matviienko)***

Гармонійний розвиток компетенцій майбутніх митців як засіб запобігання кризовим тенденціям у сучасній культурі України (Harmonious development of future artist's competences as means of modern Ukrainian culture crisis tendencies counteraction) . . . . . 54

***О. І. Чепалов (O. I. Cheralov)***

Мистецтву танцю — широкі наукові обрії (Wide scientific horizons for the art of dance) . . . . . 62

***І. О. Борис (I. O. Borys)***

Школа виховання акторів в «ЕКМАТЕДОСi» ХДАК  
(Experimental workshop «exwotheres» at the Kharkiv  
state academy of culture) . . . . . 70

***Лянь Лю (Lian Liu)***

Состояние и тенденции развития системы хорового  
искусства в Китае (Status and trends of development  
of the choral art in China) . . . . . 80

***В. М. Осадча (V. M. Osadcha), В. В. Осипенко (V. V. Osypenko)***

Методологічні засади та практика підготовки співаків  
народного спрямування (Methodological principles and  
practices used in training of folk singers) . . . . . 87

***А. Т. Щедрин (A. T. Tshedrin)***

Изучение философии востока как составная  
профессиональной подготовки студентов-культурологов  
(Study of philosophy of east as a component of professional  
training of the students culturologists) . . . . . 97

***Н. Є. Шолуха (N. E. Sholuho)***

Новітні тенденції в теоретико-методологічних засадах  
викладання філософії для майбутніх фахівців у мистецькій  
та соціокультурній сферах (Modern trends in theoretical  
and methodological ways of teaching philosophy for future  
specialists in the sphere of culture and arts) . . . . . 107

***К. В. Пашков (K. V. Pashkov)***

Теологія в українському університеті: pro et contra  
(освітнянські баталії постсекулярної доби) (Theology  
in ukrainian university: pro et contra (educational battle  
of post-secular epoch) . . . . . 116

***К. Ю. Насонова (K. V. Nasonova)***

Застосування ігрових форм для контролю якості здобутих  
знань у процесі викладання дисциплін культурологічного  
циклу (Using game forms for control of the quality  
of acquired knowledge in the process of cultural studies) . . . . . 125

***Л. Л. Оспадова (L. L. Ospadova)***

Пошуки інноваційних засобів викладання навчальної  
дисципліни «історія мистецтв» для ВНЗ культури  
і мистецтв I–II рівнів акредитації (Finding new methodology  
of teaching «history of art» for high school culture and arts  
I–II levels of accreditation) . . . . . 134

**Ю. Б. Коваленко (U. B. Kovalenko)**

Вплив кліпового мислення на формування творчої особистості  
 телевізійного фахівця (Influence of clip thinking on formation  
 of artistic personality of television specialists) . . . . . 141

**О. О. Косачова (O. A. Kosachova)**

Критерії оцінки якості екранної продукції в контексті  
 підготовки фахівців з тележурналістики (Criteria of the  
 screen products estimation in the context of televisional  
 journalism specialists studies) . . . . . 149

**О. В. Єрошенко (O. V. Yeroshenko)**

Вокальна підготовка в навчанні студентів напряму  
 «театральне мистецтво» (на прикладі ХДАК) (The vocal  
 studies in the training of students of the brunch «dramatic  
 art» (by the example of the KSAC) . . . . . 158

**І. П. Коваленко (I. P. Kovalenko)**

Формування правової культури тележурналістів  
 (Formation of legal culture for tv journalists) . . . . . 166

**О. С. Олійник (O. S. Oliynyk)**

Вступ до соціології культури (за теорією Реймонда  
 Вільямса) (Introduction to the sociology of culture  
 (based on the concept of Raymond Williams)) . . . . . 173

**Наші автори** . . . . . 185

*Наукове видання*

**Культура України**

Збірник наукових праць

Випуск 42  
(спецвипуск)  
Частина 2

Редактори:  
Л. Ф. Торбовська,  
А. Г. Лисенко,  
О. О. Яіцький

Художній редактор  
І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка  
С. В. Яшиш

Підписано до друку 15.05.2013. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.  
Ум. друк. арк. 10,46. Обл.-вид. арк. 18,07.  
Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4  
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК