

Розділ перший

Освіта, фізична культура, спорт, культура і мистецтво

Космін Леонід Георгійович
Заслужений працівник культури України
Харківська державна академія культури

1.1. Харківський театр для дітей та юнацтва: історія та сучасність

Сучасна дитина недооцінює вплив театральної творчості на своє життя. Театр перш за все, сприяє духовному розвитку: пробуджує почуття, формує поняття прекрасного, розвиває уяву. І саме від роботи актора, його вміння перевтілюватися, вміння змусити глядача повірити в казку, і залежить емоційно-інтелектуальна позиція дитини в сучасному суспільстві. Дитячий театр має великі переваги в силі безпосереднього емоційного впливу на особистість дитини. Завдяки перевтіленню акторів в казкових героїв вистави, дитина разом з ними поринає у фантастичні події, вступає з героями вистави в емоційний контакт, та переживає усі невдачі та перемоги разом з акторами. Саме театр, що за своєю природою є мистецтвом синтетичним, був єдиним джерелом культурного життя нації. Він залишається єдиною надією уярмленого народу на своє духовне відродження.

На протязі майже двох століть проблема розвитку і виникнення професійного театру для дітей в Україні мала неабияку актуальність.

Сучасне знання про культуру формується передусім у сфері суспільної діяльності, оскільки є, певним чином, характеристикою людського способу життя, теоретичною моделлю суспільства, у якій майже самостійними і самодостатніми системами виявилися економіка та політика.

Визначення місця й ролі культури в державотворчих процесах на сучасному етапі суспільного розвитку є предметом пильної уваги вітчизняних і зарубіжних вчених й політиків. Це зумовлено тим, що одна з головних функцій культури – людинотворча або гуманістична, і саме за сприяння культури, у результаті забезпечення державою її повноцінного функціонування, можуть формуватись активний творчий інтелект й висока духовність особистості, що сприяє прогресу суспільства.

Сьогодні зростає роль культурних надбань нації в державотворчих процесах, оскільки саме вони сприяють відновленню історичної пам'яті, формуванню демократичного способу мислення, розвитку й самореалізації особистості, утвердженню громадянського суспільства з високими гуманістичними цінностями, національною самосвідомістю та патріотизмом, цілісності та суверенітету України. Формування національної державності потребує відповідної державної культурної політики, саме від якої, залежать підвищення духовності, забезпечення необхідних умов для розвитку й діяльності людини, особистості як найвищої цінності суспільного розвитку.

Проголошена незалежність української держави активізувала нові трактування не лише історії самої України, але й вочевидь історії її мистецтва, зокрема театрального.

Головною історичною проблемою національної театральної культури залишається найменше досліджена історія акторського мистецтва, де якнайповніше віддзеркалюються найголовніші та найсуттєвіші художні тенденції, стильові, жанрові й естетичні аспекти складного, внутрішньо суперечливого поступу українського театру.

Перший український театр для дітей заснований на основі наказу Наркомпросу у березні 1920р. у Харкові як «Театр казки» (офіційне відкриття – 21 березня 1921р.) Так було започатковано новий вид театрального мистецтва, який не мав аналогів у світовій практиці – театр для наймолодших глядачів.

«Перший театр» – тому, що він був першим театром, який показував вистави саме молодшим глядачам – чого ніколи і ніде у світі раніше не було. Цей вид театрального мистецтва в Союзі заснували композитор І. Дунаєвський, драматург О. Білецький, художник Б. Косарев. Тут стали реалізувати себе різні талановиті люди. Такі відомі соратники Л. Курбаса як М. Верхацький, Л. Дубовик, Ф. Лопатинський, В. Скляренко.

Свої перші кроки як режисер-постановник В. Скляренко зробив у театрі «Березіль». Саме тут молодий режисер створив такі резонансні вистави як «Алло, на хвилі 477!» (1929) та «Чотири Чемберлени» (1931), вирішені у новому для українського театру жанрі ревію, що в подальшому відобразилося на режисерському стилі митця.

Визначальною для В. Скляренка, була вистава «Хазяїн» за п'єсою І. Карпенка-Карого, і стала, за визначенням Р. Черкашина, «сенсацією». На його ж думку «...Володимир Скляренко цією виставою довів свою самостійність, успішно склав іспит на режисерську зрілість». В. Скляренко продемонстрував у повному обсязі володіння необхідними компонентами режисерської школи Л. Курбаса: вміння концептуально, образно-метафорично мислити і відповідно вирішувати сценічний простір; вміння працювати з акторами і гармонійно поєднувати всі складові вистави.

Так, режисер потрапив у епіцентр театрального руху міста, і це стало однією з підстав його призначення на посаду художнього керівника Харківського ТЮГу 1935 р.

Під керівництвом В. Скляренка Харківський театр юного глядача у другій половині 1930-х років став одним із найпопулярніших колективів у місті. У репертуарі театру поряд з п'єсами для дітей йшли твори світової і вітчизняної класики: «Скупий» Ж.-Б. Мольєра і «Наталка Полтавка» І. Котляревського, а також казки – «Снігова королева» Є. Шварца, «Івасик-Телесик», «Чарівна флейта», «Коза-дереза» М. Лисенка. Навколо ТЮГу групувались найвідоміші представники творчої інтелігенції Харкова – художники, композитори, зокрема А. Штогаренко, Д. Клебанов, М. Фоменко, І. Вимер, Г. Нестеровська, Д. Овчаренко та ін. Однак, успішну діяльність колективу перервала 1941 р. Друга світова війна.

Харківський ТЮГ на чолі з мистецьким керівником театру В. Скляренком і директором Й. Рубашкіним, як і більшість театральних колективів, змушений був евакуюватися. Як свідчать архівні документи, театр під час евакуації працював у різних місцях: від листопада 1941 р. до березня 1942 – в Узбекистані, від квітня до листопада 1942 – в м. Павлодар (Північний Казахстан); від листопада 1942 до травня 1943 – у м. Славгород (Алтайський край); від травня 1943 до грудня 1944 – у м. Новокузнецьк (тодішній Сталінськ) на Кузбасі.

Репертуар періоду евакуації театру частково складали популярні вистави харківського періоду, серед яких – «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Десант» В. Суходольського та ін. За чотири роки евакуації ТЮГ створив дванадцять нових

постав, до числа яких увійшли «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «День живих» О. Бурштейн та ін. Відчуваючи потребу воєнного часу, колектив театру регулярно організовував концертні бригади для виступу на підприємствах, у школах, колгоспах, госпіталях. Також виїздили і творчі бригади з виставами до навколишніх міст і селищ.

Останній, 1944 р., в евакуації театр працював у Сталінську. За неповний рік роботи театр показав 267 вистав – їх подивилися понад 164 тис. глядачів. Створений власний джаз-оркестр додав ще більшої популярності виставам.

Попри всі труднощі, які виникали на шляху колективу протягом роботи в евакуації, цей етап був позначений організаційною стабільністю і послідовною творчою працею. Згідно з постановами РНК УРСР і ЦК КП(б)У, Харківський ТЮГ був реєстрований у 1944 р. до Львова.

ТЮГ, прибувши до Львова, потрапив у нове для нього мистецьке середовище, яке різнилося від ситуації в східних регіонах міцними культурними традиціями та могутнім духом національної ідеї. Львів відігравав провідну роль у формуванні загальноукраїнського мистецького процесу, очоливши рух за утвердження національної свідомості, обстоювання національних рис мистецтва. Порівнюючи умови формування мистецтва на західних і східних теренах, дослідники зазначають: «Якщо на землях підрадянської України, як і на всіх обширах СРСР, утверджувалось мистецтво, характерне нівеляцією його національної складової та узасаднення на соціалістичному методі, то на західноукраїнських землях, що до кінця 30-х – поч. 40-х рр. XX століття належали до європейського культурного кола, утверджувались загальноєвропейські художні традиції, принципи плюралістичності, співіснування в культурі різних художніх систем, моделей, стилів, а зрештою – формувалися українські художні традиції як складова європейського культурного простору».

Спираючись на архівні матеріали Львівського обласного державного архіву, з'ясував, що в трупі тепер уже Львівського театру юного глядача ім. М. Горького станом на 1946 р. разом із працівниками художнього та адміністративного цехів працювали 269 осіб.

Театр утримував оркестр, невеличкий балет. Працювали цехи, які забезпечували технічну частину підготовки вистав.

До акторського колективу театру, у складі якого були Н. Титаренко, М. Коган, М. Борисенко, О. Давиденко, О. Янчуков, К. Овчинникова, С. Яковлів та ін., приєднуються відомі львівські актори – Я. Геляс та С. Стадниківна. Отож, В. Скляренко мав у своєму підпорядкуванні великий і перспективний колектив. І сьогодні далеко не кожен драматичний театр має такий творчий і технічний персонал. Свою творчу діяльність у Львові театр починає з героїко-романтичної вистави за п'єсою Ю. Костюка «Тарас Шевченко». Відкриття театру цим спектаклем не випадкове, бо обумовлювалось підготовкою до 130-річчя від дня народження Т. Шевченка [6].

Маючи досвід роботи в «Березолі», а також здійснені постанови в музичних театрах, В. Скляренко з особливим пієтетом ставився до музичного оформлення. Режисер розглядав у цій виставі музику не лише як додатковий засіб для підкреслення чи виявлення певного настрою персонажів, а як, насамперед, вагомий сюжетний компонент. Композитор А. Штогаренко, який працював над створенням музики до «Тараса Шевченка», так характеризує високий професіоналізм режисера: «Мене завжди приваблювала у цій роботі смілива яскрава творча думка його художнього керівництва. Режисер Володимир Скляренко надає великого значення музиці як важливому компоненту цілої вистави. Він, на мою думку, є одним із своєрідних, цікавих».

Переїзд до Львова Харківського театру юного глядача збігся з відкриттям його 25-го ювілейного сезону. У зв'язку з цим працівники театру були відзначені нагородами та почесними званнями. Звання заслуженого, а

потім народного артиста УРСР присвоїли В. Скляренко; заслуженого діяча мистецтв УРСР – Б. Косареву (головному художнику театру).

Відсутність постійного театрального приміщення заважала колективу ТЮГу ознайомити львівських глядачів зі своїм репертуаром. Завдяки інформаційним повідомленням газети «Вільна Україна» можна встановити, що після травневої прем'єри «Тарас Шевченко» 1945 р. в червні того ж року ТЮГ здійснив ще одну постанову. Прем'єра «Пошились у дурні» М. Кропивницького (режисер – В. Скляренко) відбулася в приміщенні театру ім. М. Заньковецької. Вистава зацікавила громадськість міста сміливим режисерським рішенням добре відомого тут класичного твору.

В. Скляренко також категорично відмовляється від трактування п'єси М. Кропивницького у традиційному етнографічно-побутовому стилі. Рецензент вистави М. Пархоменко наголошує на цьому моменті: «Вистава позбавлена натуралістичних побутових рис як в декораціях, режисерських мізансценах, так, за окремими виключеннями, і в самій грі акторів». Проте, критика не в усьому сприймає режисерське рішення: «Є, однак, в постановці й елементи зайвої «театралізації».

Нове прочитання класики привернуло ще більше уваги зацікавленої львівської аудиторії, тому відкриття нового театального сезону ТЮГу очікували і дорослі, і діти. Адже репертуар театру передбачав як ранкові, так і вечірні вистави, розраховані на глядачів різних вікових категорій. З початком нового театального сезону 1945 – 1946 рр. для театру в минулому залишаються проблеми з приміщенням, бо ТЮГ, як свідчать архівні документи, остаточно стаціонанується у Львові за адресою: вул. Горького, №11. Нове приміщення відповідало потребам колективу та налічувало 476 місць у залі. У цьому ж документі зазначається повна назва театру – «Театр юного глядача ім. Горького».

Офіційне відкриття театру відбулось 19 жовтня 1945 р. виставою «Тарас Шевченко». Про це повідомила газета «Вільна Україна»: «Цей сезон є ювілейним. Театр в поточному році відзначає 25-річчя свого існування. Вистава «Тарас Шевченко» пройшла з успіхом. Львів'яни тепло вітали колектив театру. Театр ім. Горького має тепер власне приміщення. За ним закріплено будинок, в якому працював раніше польський театр, що недавно виїхав до Польщі».

В. Скляренко як художній керівник театру в репертуарній політиці прагнув виявити всі потенційні можливості колективу. Із творів української, та західноєвропейської класики в репертуарі передбачались «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Лікар з примусу» Ж.-Б. Мольєра та ін. Однією з програмних постанов була «Загибель ескадри» О. Корнійчука. Завдяки саме такому різножанровому репертуару акторський колектив театру зумів продемонструвати багатогранність виконавських можливостей.

Театр не міг уникнути політичної кон'юнктури, про що свідчить тематика і рівень п'єс того періоду. Проте високий мистецький рівень більшості вистав забезпечив театру особливе місце серед театральних колективів Львова, допоміг здобути багато прихильників.

Особливістю цього сезону було й те, що В. Скляренко, дбаючи про поповнення трупі молодими акторами, засновує театральну студію, яка працювала протягом 1945-1948 рр., тобто, переважно в період, коли посаду художнього керівника обіймав В. Скляренко. Очевидно, митець у вихованні акторів використовував методологічні засади Л. Курбаса: скажімо, у переліку предметів був цілий ряд теоретичних дисциплін, спрямованих на підвищення інтелектуального розвитку актора. Студія працювала ефективно та інтенсивно, про що свідчать підготовані нею вистави, які показували глядачам: «Кришталевий черевичок», «12 місяців», «Пісня про Свічку», «Пошились у дурні», «Навала», «Юність батьків».

26 жовтня 1946 р. розпочався новий театральний сезон. Проте мистецька ситуація змінилася, владні структури ставили вже значно жорсткіші ідеологічні рамки діяльності театральних колективів. У постанові ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення» піддавались критиці репертуари майже всіх театрів, зокрема, наголошувалося, що «репертуаром визначається ідейно-політичне обличчя театрів і ступінь їх участі в комуністичному вихованні народу». Категоричні висловлювання лунали, на адресу класичних творів, які, на думку влади, «зображують життя неправильно і фальшиво, прикрашають минуле в ідилічні тони, проповідують віджилі ідеї та відсталі погляди, які кличуть глядача не вперед, а назад. Це особливо стосується п'єс старого етнографічного репертуару, більша частина яких здатна виховувати глядача лише в дусі національної обмеженості і відриву від актуальних питань сучасності» [11]. Відразу до числа «шкідливих» п'єс потрапляли твори М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін. За логікою цієї постанови до репертуару театру мали належати насамперед спектаклі за творами сучасних драматургів. На зібранні театральних працівників, драматургів і критиків Львова, де обговорювалася постанова, особливий критичний наголос був зроблений на діяльності ТЮГу, який забув про своє основне завдання: «У театру юного глядача імені Горького – специфічне завдання. Своїми виставами він повинен виховувати наших дітей, учнів у дусі любові і відданості до соціалістичної Батьківщини, до партії Леніна-Сталіна. Проте, театр імені Горького цікавиться більше п'єсами для дорослих, забуваючи про своє основне призначення».

Звичайно, з виходом цієї постанови кожен з театрів мав ретельно переглянути репертуар та внести відповідні зміни, при цьому визнаючи свої «помилки» у формуванні репертуарної політики. Змушений був дослухатися до цього і В. Скляренко, який в інтерв'ю для газети «Вільна Україна» підкреслив, що «в цьому сезоні колектив нашого театру має всі можливості побудувати свою роботу так, щоб успішно виконувати своє почесне і благородне завдання по комуністичному вихованню нашого молодого покоління. В цьому сезоні наш репертуар складається з п'єс про Вітчизняну війну, дружбу народів СРСР, гідність радянської людини».

Враховуючи умови партійної постанови, театр був змушений розпочати сезон спектаклем «Син полку» (режисер І. Гріншпун) за твором лавреата Сталінської премії В. Катаєва. П'єса розкривала драматичні події з життя дітей під час війни. Наступна вистава – «Ластівка» за твором Л. Смілянського – продовжувала воєнну тематику на сцені ТЮГу. Читаючи рецензію Я. Галана, бачимо, що нетрадиційне режисерське рішення В. Скляренка не задовольняло львівського критика: «Відверто кажучи, в усьому цьому ми не впізнали вправної руки режисера В. Скляренка. Кому потрібне це безперервне скакання акторів по сцені? Що могло бути добрим у балеті, у драмі тільки смішить і нервує. Потім, це старосвітське судорожне хапання за всілякі театральні реквізити у найбільш драматичні хвилини. Невже режисер хотів, щоб актори його театру так невірно виражали свої переживання?»

Театральний сезон 1946-1947 рр. ТЮГу став переломним для його художнього керівника. В. Скляренко вичерпав себе як митець в театрі для дітей, почав паралельно працювати як постановник у Львівському академічному театрі опери та балету, а з наступного сезону перейшов туди на постійну роботу як художній керівник.

Зі зміною художнього керівництва Театр юного глядача почав поступово здавати свої позиції. Відверто говорить про цю ситуацію художник Ф. Нірод: «Гірше було інше. В. Скляренко пішов з ТЮГу в Оперу. Хоч і говорять, що незамінних людей немає, проте ТЮГ відразу ж «зашкутильгав». Запам'яталася мені в зв'язку з цим зустріч з Ярославом Галаном на вулиці Львова. Проходячи повз театр, він перервав на півслові свою мову, кивнувши вбік ТЮГу: «Колишній Театр ім. Горького». Тож діяльність В. Скляренка в період 1941-1947 рр. була надзвичайно плідною. Як художній керівник, у складних умовах евакуації він забезпечив ритмічну роботу колективу, підготувавши дванадцять нових вистав. Саме завдяки йому театр, потрапивши в нове і вимогливе мистецьке середовище Львова, був високо оцінений сучасниками та продовжив у місті свою славу творчу історію.

Історія Харківського ТЮГу (з 1992 року театр для дітей та юнацтва – ХДТЮ) поновила аж у шістдесяті роки, хоча і бере свій відлік з 1920 року «Театру казки».

Різні глядачі відрізняють Харківський ТЮГ (ХДТЮ) від інших театрів, роблять його театром безмежних жанрових можливостей і яскравих театральних форм. Його актор повинен уміти все від циркових трюків до втілення найтонших відтінків життя людського духу.

Чудовий ТЮГ (ХДТЮ) своїм діапазоном вистав міг задовільнити будь кого: від самого маленького глядача до солідного, дорослого театрал. Вистави що йдуть на сцені театру сьогодні, різні за спрямуванням, серед них є гостро проблематичні й гумористичні з елементами сатири, та вистави з казковими елементами тощо, одже представлений весь спектр жанрів сучасної драматургії для дітей та дорослих.

За період незалежності колектив Харківського дитячого театру заслужив репутацію, яка справляє вплив на дітей, успішно ставить вистави для глядачів різного віку. Театр постійно перебуває в стані мистецького пошуку, його трупі весь час поповнюють молоді актори, запрошуються на постановку різні режисери.

Формуванню художнього образу в театрі, великою мірою сприяє, безперечно, його візуальна частина: декорації, сценічний одяг, бутафорія, костюми, аксесуари, грим, перуки, зачіски, реквізит, театральне світло, мізансцени, вибудовані у формі живих картин, де також діють закони візуальної композиції. Все, що зазвичай ми вкладаємо у поняття сценографії, є компетенцією, турботою, основою творчості театального художника, який залучається у процес творення майже усіх деталей художнього образу вистави. Театральний художник повинен постійно пам'ятати про розвиток візуального образу сценічного героя, про його життя на сцені.

Театральний костюм в дитячому театрі несе в собі таємницю чарівності, надає певний заряд азарту, куражу акторській грі. Краса і виразність театального костюма народжуються в результаті злиття сценографічного рішення, продиктованого драматургією, і режисерського завдання. Костюм стає неповторним дивом, залишаючи незабутнє враження як від гри акторів, так і від усієї постановки.

Театральний костюм в дитячому театрі є «річчю в собі», він може бути прекрасно і винахідливо створений, але, «оживає» завдяки взаємодії з актором та відповідно до його психологічного стану в конкретній сценічній ситуації, є дзеркалом внутрішнього світу персонажа, і водночас є частиною загального дзеркала вистави, дзеркала життя, дзеркала, в якому глядач бачить і частинку самого себе, виступає одним із важливих компонентів художнього образу вистави.

Образ театального костюма розквітає і врешті-решт, за допомогою театального світла, міцно вживається в загальний простір сценографії. Завдяки світлу в театрі відбувається «звичайне диво»: рожежа перетворюється на парчу, гарбуз – на карету, 30-річна актриса – на 16-річну Попелюшку. А найголовніше –

персонаж у театральному костюмі стає прекрасним зараз і тут, і Попелюшка, від якої не відірвати очей, запам'ятовується на все життя. Світло, дивовижним чином сполучає костюм і сценографію, відіграє роль особливих живописних лесувань, що перетворюють просто гарний живопис на справжній шедевр.

Відзначимо, що методи створення театального костюма залежать і від часу, визначеного п'єсою, і від реалій сучасного життя, ситуації. Звичайно, можна імітувати історичну моду, відштовхуючись від часу написання п'єси, або запропонованих нею історичних реалій.

Підсумовуючи міркування про театральний костюм в дитячому театрі, підкреслимо, що він є однією з найважливіших складових художнього образу вистави. Все починається з великої форми, з місця існування, простору – сценографії, а завершується, можна сказати, увінчується, уточнюється і одушевлюється костюмом, актором у костюмі, який існує у просторових координатах сцени. І без цього процесу театр не був би театром, а лише гігантською інсталяцією або безмовним об'єктом фантазії художника – ні актора, ні режисера, ні драматурга. Адже саме за допомогою театального костюма художник може продемонструвати не лише сенс усієї сценографії, а й власне відношення до життя, людей.

Пошук актора щодо характеру героя, створення художнього образу – це складний, багаторівневий процес. Режисер вибудовує концепцію всього твору, художник, відштовхуючись від режисерського бачення, створює сценічний простір, музичний редактор оформлює музичний супровід. І лише актор існує у заданій концепції і сценічному просторі, розгортаючи власне бачення свого персонажу кожного разу публічно. Актор — ретранслятор всіх ідей тих митців, що залишаються «за кадром». Актор найбільш відповідальний перед глядачем за те, що відбувається на сцені. Він не може сховатися, втекти, - він від початку до кінця має передати всі думки, закладені в сценічний твір.

Тривалий і нелегкий шлях у роботі актора від усвідомлення та дослідження власного «Я» до повноцінного створення сценічного образу в паралельному світі існування вистави є найвищим ступенем і показником головної мети життя людини-актора – носія таємниці існування в паралельному світі середовища вистави. Паралельний світ існування актора в середовищі вистави створиться тоді, коли актор у роботі над сценічним образом дотримає всіх умов методики двох етапів: реалістично-психологічного життя персонажа і перехідного етапу – емоційно-енергетичного існування персонажа в середовищі паралельного світу вистави.

Паралельний світ існування актора у виставі не може бути автоматичним без створення і проживання людини-актора в паралельному світі реального щоденного життя. Усі думки, вчинки, почуття сценічного образу, створеного людиною-актором, і її розчинення в паралельному світі середовища існування вистави відбудеться і стане загадкою, таємницею невидимого світу життя тоді, коли в щоденній реальності буття людини-актор зуміє також створити свій неповторний паралельний світ.

Змінився час, основний кістяк дитячого театру становить молодь. Театр як працював, так і працює у класичному репертуарі, практично немає сучасних п'єс.

Театральне мистецтво як частина національної української культури покликане вирішувати завдання на подолання культурних кордонів. Цьому сприяють позитивні зміни, що відбуваються в театральному житті України. Вони виявляються в різних соціокультурних процесах. Культурне співробітництво включає програми Днів національної культури, виставки, вистави, концерти, презентації, зустрічі з відомими людьми, науково-практичні конференції, гастрольну діяльність українських театрів, театральні-фестивальні форми.

Театр та життя в уявленні митців категорично відокремлювалися одне від одного. Крайнім виявленням такої позиції стало гасло, що жодної залежності художника від життя не існує в принципі. Ситуація ускладнюється тим, що запорукою розвитку національної ідеї як фактора розвитку національного стилю в галузі культури є державність України. В українському театрі однак існує доволі усталене поняття «національна класика», що в контексті творення національного стилю потребує дослідження кожного прояву культури, де національний стиль проявляється досить своєрідно. Проте якщо в таких традиційно розвинених в Україні видах мистецтва, як живопис, музика, кіно та література, формування національного стилю простежується, то в театрі такі дослідження ще потребують визначення.

Дитячий театр давно утвердив себе як театр особливого призначення, передусім тим, що має надзвичайно широку глядацьку аудиторію: від маленьких діток, молоді і до найстарших глядачів. У кожного з них свої вимоги, тому дуже велика відповідальність. Передусім, прагнуть виховати в дітях інтелігентність, вміння розуміти і відчувати справжню культуру. Але головне – це, врешті-решт, навчити дитину співпереживати. Театр мусить бути одним із тих чинників, завдяки яким виховується культурний генотип нації. Біда, не тільки в тому що немає добротної сучасної національної драматургії. Проблема дитячого театру, в якості дитячої режисури. Не кожен здатен врахувати особливості дитячої психіки. Бо у виставі для дорослих недоліки вистави глядачі просто ігнорують. А малюк, якщо втрачає цікавість, починає крутитися, розмовляти, зіскакувати з місця. Тому режисер-постановник мусить знати, що зони активного сприйняття у різного віку різні. Але не всім режисерам вдається це використовувати.

Педагоги-майстри повинні чітко усвідомлювати відповідальність за майбутнє студентів-акторів та режисерів і постійно вдосконалювати власний інтелектуальний світогляд у щоденному професійному житті.

Живий процес навчання професії актора та режисера – це постійний рух до відкриття. Здійснювати пошук, експеримент у мистецтві театру – це значить вести за собою тих, хто зупинився на етапі розуміння тільки зафіксованих традицій театральної техніки та технології.

Слід надати молодому актору, на першому етапі навчання, час для сценічних імпрровізацій, свободу мислення в просторі та часі, розкриваючи неповторне власне «Я» особистості. Це допомагає значно докладніше зрозуміти, хто такий актор і навіщо він існує на сцені.

Працюючи в професійному театрі з режисером над майбутнім сценічним образом, з будь-якого жанру і виду літератури, актор має здійснювати всі попередні вимоги техніки й технології професії. Професійний театр – це навички та вміння використання раніше опанованих елементів професії актора.

Можна констатувати, що за останнє десятиліття досягнуто мету міжнародного культурного співробітництва дитячого театру, а саме: інтеграцію української національної культури до світового культурного простору; формування привабливого міжнародного іміджу України та її культури, забезпечення міцних, стабільних культурних та міжлюдських зв'язків з українською діаспорою, а також помітної присутності українського культурного продукту на світовому культурному ринку.

Джерела.

1. Багацький В. В. Культурологія: історія і теорія світової культури XX століття: Навч. посіб. / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. – К.: Кондор, 2004.
2. Барсегян О. С. Театр моїх вчителів: (Про театр. шк. Курбаса) / О. С. Барсегян // Укр. театр. – 1993. – № 2
3. Казимиров О. А. Український аматорський театр: (дожовтневий період) / О. А. Казимиров. – К.: Мистецтво, 1965.
4. Кисельов Й. Театральні портрети: нариси про майстрів української радянської сцени / Й. Кисельов. – К.: Мистецтво, 1955.
5. Козак Б. М. Театральні відлуння / Богдан Козак. – Львів: Ліга-Прес, 2010.
6. Корнієнко І. Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії / Іван Корнієнко. – Київ: Мистецтво, 1970.
7. Коломієць Р. Г. Традиції, канони і новації українського театру. Р. Г. Коломієць Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. К.: Інтертехнологія. 2008.
8. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; упоряд. М. Лабінський; ред. М. Москаленко; післямова Д. Лабінська. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.
9. Майстри української радянської сцени: довідник: [складено за станом на 1 січня 1962 р.] / автори-упоряд.: Р. Бернацька, С. Зайончківська. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літер. УРСР, 1962.
10. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру: зустрічі, творча праця / І. О. Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1953.
11. Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України; Редколегія: В. Сидоренко (голова) [та ін.] – К.: Інтертехнологія, 2006.
12. Ботунова Г. Я. До питання організації становлення театру для дітей у Харкові. Театр казки (1920-1922 р.р.). Г. Я. Ботунова. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. Вип. 3
13. Новиков А. О. Дитячий театр / А. О. Новиков // Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку XX ст.: монографія / А. О. Новиков. – Х., 2011.
14. Романицький Б. Український театр у минулому і тепер / Борис Романицький. – К.: Держполітвидав УРСР, 1950.
15. Рулін П. І. На шляхах революційного театру / П. І. Рулін. – К.: Мистецтво, 1972.
16. Театральна культура України // Артклас. – 2010. – № 5.
17. Театральний Харків у XX ст. // Харків – моя Батьківщина: Навч. посіб. / За заг. ред. І. Ф. Прокопенка. – Х., 2003. – Із змісту: // Л. Курбас, «Березіль».
18. Українське обличчя кіно і театру / Центр кінематограф. студій Нац. ун-ту «Києво-Могилянська академія», Ред. журн. «Кіно-Театр»; упоряд. і ред. Л. Брюховецька. – К.: Задруга, 2012.
19. Федорчук Т. Перший український театр для дітей та юнацтва: архів починає говорити / Тарас Федорчук // просценіум. – 2010 – № 2-3.
20. Філіпенко Л. Актер головного театру // Театральний Харків. – 1987.

Адєсва Ольга Вікторівна

Кандидат педагогічних наук, доцент

ORCID:0000-0001-8146-017X

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

1.2. Рухова активність здобувачів вищої освіти: теоретичні аспекти, сучасні тенденції, шляхи оптимізації

В роботі було проаналізовано вплив рухової активності на рівень здоров'я, працездатності та емоційний стан здобувачів вищої освіти. Схарактеризовано чинники, що впливають на рівень рухової активності здобувачів вищої освіти в сучасних умовах. Запропоновано рекомендації для оптимізації рівня рухової активності здобувачів вищої освіти.

Актуальність. Основним завданням сучасної системи вищої освіти є формування здорової і всебічно розвиненої особистості, яка готова до високоякісної праці за обраним фахом та адаптована до вимог сучасного суспільства. Проблема збереження фізичного та психічного здоров'я студентської молоді, її долучення до здорового способу життя в останні роки набула статусу пріоритетної.

Відповідно до закону України «Про вищу освіту», Національної доктрини розвитку освіти та іншим нормативно-правовим документам потреба у здоров'ї та його збереженні визначено основоположною у системі життєвих цінностей й необхідною для само актуалізації людини.

Студентська молодь, її спосіб життя, здоров'я, поведінка та безпека є центром уваги педагогів-практиків, вчених які працюють у різних галузях науки, оскільки саме від сучасної студентської молоді залежить відновлення усіх секторів українського суспільства, економічний розвиток, соціальне та політичне майбутнє нашої країни.