

ISSN 2521-1366 (Online), ISSN 2415-802X (Print)

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

***Альманах
наукового товариства «Афіна»
кафедри культурології та музеєзнавства***

Випуск 17

Засновано у 2003 році

Рівне – 2017

ББК 71.0
А 43
УДК 008:168.522

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології та музеєзнавства. – Вип. 17 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2017. – 283 с.

Головний редактор:

Виткалов В.Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ

Редакційна колегія:

- Волков С.М.** – доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМУ
- Виткалов С.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ (заступник головного редактора, відповідальний секретар)
- Випих-Гавронська А.** – доктор мистецтвознавства (габілітований), професор, проректор відділу розвитку Академії ім. Я. Длугоша (Польща)
- Петрова І.В.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурно-дозвілєвої діяльності КНУКіМ
- Єфіменко А.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор Українського Вільного університету (Мюнхен, Німеччина)
- Пелех Ю.В.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор із науково-педагогічної та навчально-методичної роботи РДГУ
- Потапчук Т.В.** – доктор педагогічних наук, професор кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу РДГУ
- Круль П.Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»
- Кушнарєнко Н.М.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор із наукової роботи ХДАК
- Постоловський Р.М.** – кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ
- Сабадаш Ю.С.** – доктор культурології, професор кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету
- Стоколос Н.Г.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри релігієзнавства і теології Національного університету „Острозька академія”
- Костюк Л.К.** – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ, керівник СНТ «Афіна»
- Швецова-Водка Г.М.** – доктор історичних наук, професор кафедри документальних комунікацій та бібліотечної справи РДГУ
- Яремко-Супрун Н.О.** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору РДГУ

Рецензент:

Гончарова О.М. – доктор культурології, професор Київського національного університету культури і мистецтв

Науковий редактор і упорядник випуску – **проф. Виткалов В.Г.**

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE):
ISSN 2521-1366 (Online), ISSN 2415-802X (Print)

Видання індексується Google Scholar, РИНЦ (РФ) та Index Copernicus

Редакція не завжди поділяє точку зору автора. За точність наведених цитат, імен, прізвищ, дат відповідальність несуть автори.

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 11 від 24.11.2017 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р.
Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2017

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

Шановні учасники XIII міжнародної науково-практичної конференції «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні : культурно-мистецькі аспекти розвитку»!

Радий вітати Вас у Рівненському державному гуманітарному університеті, який для багатьох із Вас став місцем щорічного підсумку власної наукової самореалізації та самоствердження у вищій школі.

Наш університет уже чимало років поспіль організовує низку подібних наукових конференцій у достатньо широкому аспекті дослідницької проблематики, у яких представники багатьох ВНЗ України та далекого зарубіжжя мають змогу порівняти власні творчі методики, продемонструвати свій оригінальний шлях у науці. Ці конференції є й підсумком роботи відповідних наукових шкіл університету, підсумком розробки важливих народногосподарських проблем.

Мені приємно засвідчити, що і на цей, уже 13 міжнародний захід, що проводиться лише однією з багатьох, утім достатньо помітних на науковому обрії України, кафедр нашого навчального закладу, заявлена така кількість дослідників (490), адже це є свідченням поваги не лише до наукової діяльності загалом, але й віра у те, що тільки власним науковим пошуком, активною дослідницькою працею, відкриттям нових сторінок у різних ділянках життєтворчості людина зможе змінити середовище свого перебування на Землі.

І 107 наукових та освітніх закладів, представники яких заявили про свою участь у цій конференції, – це також найбільш переконлива характеристика того, що сучасна вища та й середня школа вірять у ті зміни, які повинні відбутися в Україні, роблять значні зусилля на цьому шляху, адже без них годі сподіватися не лише на покращення наукової діяльності в країні, функціонування вищої школи, але й на наше краще майбутнє загалом. Це також і підтвердження зростання і поглиблення національного інтелекту, який може формуватися лише у постійному пошуку, постійній апробації знайденого чи новоствореного. Адже людина творча – це особистість, що не заспокоюється на досягнутому, людина, здатна перенести сформовані вже принципи на будь-яку сферу власного життя.

Гортаючи сторінки Програми цього заходу, вкотре переконуюсь, що в Україні зростає якісна наукова зміна, адже 83 аспіранти, 8 докторантів, майже 50 магістрантів та 78 студентів-учасників із провідних ВНЗ України – це найпереконливіший аргумент на користь того, що ця генерація змінить ситуацію на краще, свідчення того, що в новій українській державі значна кількість сучасного молодого покоління продовжує шукати нові шляхи у різних сферах людського буття.

Цей захід підтверджує, що не лише представники наукової громадськості активно працюють на пошук нових шляхів у різних сферах людського буття; це не з меншою завзятістю роблять і представники установ і організацій культурної сфери, мистецьких структур держави, співробітникам яких також не байдужа подальша доля країни. І на секційних заняттях, сподіваюся, буде уточнено безліч підходів у визначенні шляхів нашої інтеграції у європейський культурний простір, будуть запропоновані нові бачення цього руху та його можливий проблемний ряд, а також шляхи усунення можливих помилок у майбутньому.

Ми намагалися урізноманітнити Ваше перебування в університеті за допомогою проведення конференції в оригінальних центрах культурно-мистецького життя міста – приватній галереї європейського живопису «Євро-Арт» та залі Волинської ікони обласного краєзнавчого музею, де зберігається одна з найяскравіших пам'яток сакрального мистецтва Західної України XIII століття – Дорогобузька Богоматір. Сподіваюся, що і Вона надихне Вас на подальшу творчість і науковий пошук на благо нашої країни.

Тож бажаю усім Вам знайти спільні точки дотику до розв'язання тих наукових проблем, які Ви обрали предметом подальшої наукової творчості. Адже лише людина, що постійно знаходиться у пошуку здатна змінити як саму себе, так і навколишнє середовище.

Удачі Вам у цій благородній справі!

З повагою, ректор Рівненського державного гуманітарного університету, професор,
кандидат історичних наук, заслужений діяч науки і техніки України

ВИЩА ШКОЛА І СУЧАСНІ РЕАЛІЇ УКРАЇНИ

(Звіт про роботу XII міжнародної науково-практичної конференції «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи», проведеної на базі кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ 10-11 листопада 2016 р.)

Виткалов Сергій Володимирович, кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного
гуманітарного університету, м. Рівне
sergiy_vsv@ukr.net

10-11 листопада на базі кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету відбулася XII міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи».

Для організації повноцінної роботи конференції проведена значна робота: відбулося засідання кафедри, на якому обговорено і розписано доручення стосовно організації заходу, підготовлено і розіслано рекламні буклети, призначено голів і секретарів секцій, розіслано майже 700 повідомлень про захід, організовано фотовиставку відомого рівненського фотомитця, призначено відповідальних за організацію «солодкого столу» та голів і секретарів секцій, озвучення і технічне забезпечення проведення засідань секцій, узгоджено питання оренди приміщень обласного краєзнавчого музею та галереї європейського живопису «Євро-Арт», запрошено представників органів державної влади та ЗМІ і передано в ці структури програму заходу, проведено відповідну роботу у студентському середовищі щодо участі у конференції та активізації організаційно-наукової роботи СНТ «Афіна» тощо.

На XII міжнародну науково-практичну конференцію подали заявки 427 осіб, що репрезентували 88 наукових установ і організацій, науково-дослідних установ системи НАНУ, НАМУ, експериментальних художніх навчальних закладів, національних історико-культурних, історико-меморіальних, культурно-археологічних заповідників України, музеїв, національних історико-культурних товариств тощо. Загальна кількість заявлених для участі у роботі ВНЗ – 68, у т.ч. 25 мають статус національних. Серед учасників – представники Німеччини (2), Китаю, Росії (Москва, Орел, Красноярськ), Білорусі, Румунії (2). Надіслали матеріали і представники ВНЗ Донецька та Сімферополя.

Якісний склад учасників: 107 кандидатів наук, доцентів, 40 – докторів наук, професорів, 67 аспірантів, 47 магістрантів, 17 докторантів, 15 пошукувачів наукових ступенів тощо. Конференція (пленарне засідання та секції) проводилася у головному корпусі університету (актова зала і зала засідань вченої ради РДГУ), обласному краєзнавчому музеї (зала «Волинської ікони»), а також приватній галереї європейського живопису «Євро-Арт».

Було організовано харчування учасників та екскурсійні заходи.

Зареєструвалося на пленарному засіданні 198 учасників.

В організації конференції були задіяні і представники СНТ «Афіна» кафедри.

За результатами проведення заходу надіслані повідомлення до місцевих ЗМІ (м. Рівне та Луцьк), наукову періодику Києва (НПУ ім. М. Драгоманова, «Гілея»), Маріуполя («Науковий Вісник» Маріупольського держ. ун-ту), а також у науко-метричні збірники РДГУ («Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наук. зап. Вип. 22 та «Актуальні питання культурології»: альманах наукового товариства «Афіна». Вип. 16).

Захід висвітлювався двома місцевими телеканалами «Рівне-1» та «Ритм-ТВ», а також місцевою пресою. На прохання учасників було дано декілька інтерв'ю для ЗМІ представниками різних ВНЗ із Києва, Луцька, Івано-Франківська, Одеси, Рівного.

У роботі конференції взяли участь представники органів державної влади: начальники управлінь культури і туризму, молоді і спорту, освіти і науки Рівненської ОДА, управління культури і туризму міськвиконкому, обласного центру народної творчості, ректор РДГУ проф. Р.М. Постоловський, проректор із наукової роботи проф. Дейнега О.В., проректор із навчально-методичної роботи проф. Я.Б.Петрівський, декан Художньо-педагогічного факультету доц. Н.Б. Дзюбишина.

На пленарному засіданні з доповідями, крім керівників органів державної влади та гуманітарного університету (ректор, проректор, завідувач кафедри), виступили також доктор мистецтвознавства, проф. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет» ім. В.Стефаника Б.Д. Кіндратюк та доктор

філософських наук, проф. Ю.Л. Афанасьєв – завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету ім. Б.Грінченка. Вів пленарне засідання завідувач кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ, проф. В.Г. Виткалов

За результатами проведення заходу надіслано усю необхідну звітну інформацію до наукового відділу РДГУ, відповідних управлінь Рівненської облдержадміністрації, співорганізаторів заходу та МОН України.

По завершенню проведення конференції на адресу її оргкомітету надійшли подячні листи за високий рівень організації заходу та прийому учасників із Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, НУ «Львівська політехніка», Київської академії естрадно-циркового мистецтва, КНУКіМ, НАКККіМ, СНУ ім. Лесі Українки, Херсонського державного університету, НВК Асканьї-Нової.

Доповіді окремих учасників зі складу викладачів інших ВНЗ та студентів, не заслухані упродовж двох днів роботи конференції, були заслухані в академічних групах за участі професорсько-викладацького складу кафедри.

За результатами проведення XII науково-практичної конференції буде опубліковано три науко-метричних збірники, два з яких є фаховими за напрямками «мистецтвознавство» і «культурологія».

За звітами голів секцій в результаті проведення конференції були сформульовані відповідні рішення, а саме:

– проінформувати органи державної влади Рівненщини про суть проблематики, що стала предметом обговорення на міжнародній конференції з метою ширшої в подальшому участі представників середньої та середньої спеціальної освітньої ланки, представників управлінської ланки мережі освіти, культури, молоді та спорту тощо. Це дасть можливість конкретизувати форми функціонування різних рівнів сучасної гуманітарної освіти та сприятиме подальшому налагодженню тісних зв'язків між мережею ЗОШ та ВНЗ у справі підготовки сучасного фахівця;

(відп. – доц. Виткалов С. В., термін – до 21.11.2016 р.);

– доопрацювати виголошені на секціях доповіді, врахувавши результати їх обговорення і подати матеріали до наукових збірників, що друкуються на кафедрі;

– ширше залучати студентів, магістрантів, аспірантів та пошукувачів для подальшої розробки національно-культурної проблематики;

(відп. – куратор СНТ «Афіна», доц. Костюк Л.К.);

– надруковані в результаті проведення конференції наукові збірники (3), надіслати до центральних наукових бібліотек України, інших установ (за графіком офіційної розсилки) та центрів надання їм відповідних реєстраційних ривнів ISSN й науково-метричної індексації (Польща, Франція, Україна);

(відп. – доц. Виткалов С.В.)

– продовжити практику розширення наукових контактів науковців вітчизняних ВНЗ із представниками наукової спільноти інших країн.

Підсумком цієї конференції є наступне: проведений міжнародний науковий захід у черговий раз продемонстрував не лише високий рівень організаційно-методичної підготовки колективу кафедри культурології і музеєзнавства гуманітарного університету, але й постійно зростаюче бажання вітчизняних науковців розробляти культурно-мистецьку проблематику, незважаючи на складні економічні та соціально-психологічні обставини в країні.

Він виявив також тенденцію розширення тематичного ряду наукового пошуку молодих дослідників і найбільш актуальну проблематику, що є предметом особливого зацікавлення сучасних науковців, що помітно у друкованих за результатами проведення конференції наукових збірниках та тих виступах, що виголошувалися на секційних засіданнях. А участь у заході дослідників із далекого зарубіжжя вкотре засвідчила інтерес наукової спільноти до ознайомлення з національною спадщиною України, їх бажання опанувати дослідницькі методики та той наявний фактичний матеріал, що є в країні і потребує глибокого вивчення та репрезентації.

Корисним виявився цей науковий захід і для представників наукових спільнот вітчизняних ВНЗ та інших дослідницьких структур, представники яких мали добру нагоду переконатися у потужному культурному потенціалі країни, наявності спільних проблем у його дослідженні та ствердитися у думці про те, що лише спільними активними зусиллями можна чогось досягти у зміні ситуації, що склалася не лише у вітчизняній науці, але й країні загалом.

Розділ I. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕТРОСПЕКТИВА ЛЮДСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 2.2-1/9. 2-23

РЕЙМСЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ ЯК ВИЗНАЧНА ПАМ'ЯТКА ОРИГІНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Даниленко Мирослава Платонівна, викладач; Чумакевич Інна Миколаївна, студентка, Дубенський педагогічний коледж Рівненського державного гуманітарного університету, м. Дубно
miroslava.danilenko@ukr.net

Аналізується Реймське Євангеліє – найдавніша книга часів Київської Русі, де розглядається історія походження цієї пам'ятки, аналізується її місце в руській та французькій культурах доби Середньовіччя. Автори наголошують, що до сьогодні залишається дискусійним питання культурно-історичної приналежності книги, у зв'язку з її переміщенням упродовж майже тисячолітнього існування по різних країнах Європи; лінгвістичною специфікою та російсько-українською спадкоємністю в аспекті духовно-матеріальних здобутків Київської Русі. Зазначається, що ця книга потребує об'єктивного вивчення, і у цьому напрямі раритет може стати основою для науково-культурної інтеграції країн-«претендентів» на нього.

Ключові слова: раритет, Євангеліє, Київська Русь, кирилиця, глаголиця, релігійна література, Середньовіччя.

Постановка проблеми. В епоху європейського Середньовіччя, з її провідною ідеєю теоцентризму, найбільшою популярністю користувалась література релігійного змісту. Першу позицію у цій групі книг посідали Євангелії. Вони містили розповіді про життя, вчення, смерть і воскресіння Ісуса Христа. Це були головні складові Нового заповіту, важлива частина Біблії.

Християнська церква канонізувала чотири Євангелії: від Марка, Луки, Матвія та Івана. Однак, у світі є велика кількість так званих апокрифічних Євангелій, не канонізованих. Багато з них набули значення політичного символу нації: у давнину на них складали присяги королі, а в сучасний період їх використовують під час президентських інавгурацій.

До пам'яток такого плану належить Реймське Євангеліє – книжковий раритет Київської Русі першої пол. XI ст. та одна з духовних реліквій французького народу.

Зважаючи на давність рукопису, його художню та змістову унікальність, багато європейських націй намагались присвоїти цю книгу собі. Проте, з огляду на місце народження Євангелія, можемо підкреслити, що воно належить до культурного спадку України й окремі представники нашого народу про це пам'ятають.

Метою статті є з'ясування місця і ролі Євангелія у духовній спадщині держави-«вітчизни» й окремих тогочасних європейських країн, а також окреслення значення цієї книги у становленні сучасних українських міжкультурних контактів.

Останні дослідження та публікації. В останнє десятиліття вивчення найдавнішої релігійно-літературної пам'ятки Київської Русі доповнило коло наукових інтересів окремих українських дослідників – В. Лисенка, В. Александровича, П. Толочка та Є. Луняка. Проте, їхня увага на книгу була звернена побіжно, в рамках аналізу життєвого шляху і діяльності княжни Анни Ярославни або розгляду найдавніших рукописів Київської Русі. На сьогодні, ґрунтовні праці, що стосуються зазначеного питання, відсутні як на теренах України, так і в країнах зарубіжжя. Тому проблемою постає необхідність здійснення комплексних досліджень Реймського Євангелія, зважаючи на його виняткову позицію у системі української культурно-історичної спадщини.

Виклад матеріалу дослідження. Унікальний рукопис, іменований ще Молитовником княжни Анни, став об'єктом наукових студій на межі XVIII–XIX ст. Його досліджували переважно представники славістичного напрямку: чех В. Ганка, словенець Є. Копітар, поляки Л. Ястржембський і Я. Лось, хорват В. Ягіч, росіяни О. Востоков та О. Тургенев. Мову Реймського Євангелія вивчали П. Раковський-Білярський та О. Соболевський.

Порівняно з вище вказаним періодом, XX ст. відзначилось «затишшям» у вивчення цієї пам'ятки. Лише поодинокі російсько-українські дослідження лінгвістично-історичного характеру, зокрема праці Л. Жуковської, П. Курінного та І. Вергун, доводили її києворуське походження.

У чому ж полягає цінність цього рукопису для України і світу та які таємниці він у собі приховує?

Загалом, назва визначної книжкової пам'ятки – Реймське Євангеліє – закріпилась за нею через її уже майже 200-літнє перебування у міській бібліотеці французького м. Реймс, яке з часів Середньовіччя відоме як центр коронації монархів цієї держави [4; 1]. За період свого існування книга зазнала багатьох змістових змін та численних переміщень з одних культурних центрів до інших. Є відомості, що рукопис «мігрував» з Франції до Чехії; звідси – у Візантію, а з її столиці Константинополя – до Італії, і лише згодом повернувся до Реймса.

Реймське Євангеліє – найдавніша києворуська пам'ятка, що знаходилась в бібліотеці Ярослава Мудрого, заснованої 1037 р. при Софії Київській. Потрапила вона до Франції з донькою вище згаданого князя – Анною. Приблизно у 1049-1051 рр. княжна була одруженою з французьким королем Анрі IV [3; 26]. До посагу дочки батько додав чималу книгозбірню, в складі якої був особистий молитовник Анни Ярославни, виготовлений на замовлення князя. Складався він зі 160 пергаментних аркушів із кириличним текстом, розміром 23x17,5 см.

Датування та походження пам'ятки було предметом численних наукових полемік: одні дослідники підтримували версію болгарської або сербської генези Реймського Євангелія, інші зупинялись на «руській» теорії. Окрім того, В. Лисенко підкреслював, що словниковий ряд та переважання у художньому оформленні книги геральдичних барв Київської Русі, а згодом і козацької України – синьої, жовтої, малинової, слугують підтвердженням її вітчизняного походження [2; 95].

Один із давніх київських переказів засвідчував, що дана оригінальна пам'ятка релігійної літератури освячена у першому на Русі Спасо-Преображенському храмі, заснованому ще в 955 р. княгинею Ольгою у Межигір'ї над Дніпром.

Проблема приналежності рукопису вітчизняній історії окреслилась також при аналізі його другої частини, що нараховувала 32 аркуші, написані глаголицею. Помітно, що створена вона була пізніше, за окремими даними – у Празі (Чехія).

Глаголична частина книги була своєрідним продовженням кириличної. Вона доводить євангельські оповідання до логічного завершення – розп'яття та воскресіння Христа. Тут також відзначено найважливіші дні богослужінь, коли потрібно читати відповідні уривки з Нового заповіту: від Вербної неділі до Благовіщення.

Повертаючись до «першовласниці» Реймського Євангелія, слід підкреслити, що священна книга мала стати духовною підтримкою княжни у чужій країні, але в силу культурно-історичних обставин вона перетворилась на так зване «Коронаційне письмо» Французької держави. Усі її королі (аж до Людовика XIV) склали присягу на цій релігійній пам'ятці.

Загалом, у ті часи Київська Русь була однією з наймогутніших і найрозвинутіших європейських країн. Князівська влада дбала про культурний розвиток своєї держави. Представники привілейованих класів суспільства відзначались високим рівнем освіченості. Не тільки духовенство (як це було у Європі), а й бояри, військові дружинники, купці та ремісники були письменними. Князівські сини та доньки знали по декілька мов (обов'язково – старогрецьку та латину), добре орієнтувались в тогочасній літературі (переважно, релігійного характеру), філософії, історії, математиці та інших науках. Окремі з них залишили власні оригінальні твори.

Київська Русь користувалась великим авторитетом на міжнародній політичній арені, тому численні європейські володарі, з метою встановлення міцних дипломатичних відносин, прагнули укласти династичні шлюби з нащадками руських князів. Останні теж вбачали у цьому аспекті різні економічні та політичні вигоди для своєї держави. Прикладом таких взаємовигідних двосторонніх угод був і шлюб Анни Ярославни та Анрі IV.

В історичній літературі згадується лист руської княжни, уже французької королеви, до батька, де вона зазначає, що потрапила у варварську, відірвану від цивілізації, країну, і будь-які її пропозиції щодо покращення ситуації сприймаються оточенням з острахом через їхню неосвіченість та надмірний містицизм [1; 1].

На думку П. Толочка, власне, і Реймське Євангеліє зайняло чільне місце серед культурних надбань середньовічної Франції тільки завдяки своїй «дорогоцінній оправі», а не духовному змісту [7; 1]. Неписьменний король та його двірське оточення не зуміли справедливо оцінити вагу цієї книги у цивілізаційному розвитку тогочасного суспільства.

У свою чергу, значна частина населення Київської Русі з особливою пошаною ставилась до книг. Їхня цінність виражалась як у прямому, так і в переносному значенні. З одного боку, вони акумулювали соціальний досвід, і у цьому полягало їхнє велике значення для культурного буття народу, а з іншого – сам процес виготовлення книг був не тільки дороговартісним, а й нагадував сакральний акт. На створення одного примірника пергаментного рукопису використовували шкіри цілого стада телят, піддаючи цей

матеріал складній попередній обробці. Потім книжники декілька років, із щоденними молитвами-проханнями божого благословення на здійснення «святої» справи, вимальовували (відповідно до суворо визначеного канону) літери тексту і прикрашали його мініатюрами. Готова книга зшивалась, оздоблювалась обкладинкою з дорогоцінних металів і коштовного каміння та освячувалась.

Києворуське «благовоління» перед книгами відобразилось у заснуванні знаменитої бібліотеки при Софії Київській, яка нараховувала чималу кількість примірників різноманітної літератури та одночасно виконувала функції музею, архіву й осередку літописання [6].

До того ж, не лише княжна Анна взяла з собою на чужину «книжковий» посаг, серед якого збережене до наших днів Реймське Євангеліє. Аналогічні подарунки отримали і її сестри – Єлизавета й Анастасія. Освічені доньки Ярослава Мудрого зробили вагомий вплив на політичний та культурний розвиток тих європейських держав, у яких вони правили нарівні зі своїми чоловіками, вивісивши їх на рівень авторитетних тодішніх країн.

Потрібно зазначити, що тривалий період часу на українських теренах були відсутні будь-які інформаційні матеріали, які стосувались б вище згаданого унікального рукопису. Справжній науково-дискусійний бум навколо цієї пам'ятки розпочався у 1975 р. Саме тоді у Москві організовано виставку, присвячену 50-річчю радянсько-французьких відносин. У переліку експонатів числилось і Реймське Євангеліє, що відразу зацікавило деяких вітчизняних славістів.

Як уже зазначалось, до наших днів великою проблемою залишається питання культурної приналежності пам'ятки. Кожен з європейських народів, історія якого хоча б на певний крок наближала до Євангелія, намагається зробити його «своїм». Найчастіше, унікальний книжковий раритет згадується у контексті культурної спадщини Франції.

Прагнення «долучити» рукопис до надбань свого історичного минулого має російська наукова спільнота, що є не випадковим. Історіографія цієї держави завжди розглядала Київську Русь у рамках загальноросійської історії, хоча наші, вітчизняні, дослідники, на основі численних фактів, доводили спадкоємність її досягнень корінному народові, який жив і творив на цій території протягом тисячоліть, тобто, українському. Отож, дана проблема є відкритою, і потребує об'єктивного і толерантного вирішення.

До сьогодні вціліло 32 сторінки пам'ятки. У 2009 р. у Франції уперше здійснено її передрук. Наступного року, за ініціативи й меценатської діяльності українців з канадської діаспори, книга, крім французької, перевидавалась ще українською та англійською мовами. Український переклад забезпечили о. Рафаїл Турконяк та Іван Лучук. У результаті здійсненого проекту багато зацікавлених осіб отримали нагоду ознайомитись з текстом даного рукопису.

Варто зазначити, що цьогожоріч керівництво Національного заповідника «Софія Київська» анонсувало ідею створення ідентичної копії найдавнішої книги часів Київської Русі, яка дійшла до наших днів. Крім того, деякі представники музейної та творчої еліти України висловлюються про її реституцію (повернення) на історичну Батьківщину.

Висновки. Отож, Реймське Євангеліє – найдавніша раритетна пам'ятка оригінальної літератури Київської Русі, яка приховує у собі багато таємниць, що стосуються не тільки духовного життя історичної «Батьківщини», а й культурного розвитку деяких тогочасних європейських держав, з якими пов'язувала її минувшина. Незважаючи на наявність численних науково-популярних розвідок та публікацій про цей унікальний рукопис, він усе ще характеризується безліччю «білих» плям, які можуть стати основою подальших серйозних досліджень різного напрямку. Попри дискусії, котрі точаться у наукових колах, стосовно приналежності Реймського Євангелія, книга має усі шанси отримати статус міжкультурного «об'єднувача» як окремих слов'янських, так і європейських народів. На думку вітчизняних експертів, згаданий києворуський раритет підтверджує давній позитивний культурний імідж України у світовому співтоваристві та слугує підґрунтям для встановлення її особливих наукових і цивілізаційних відносин з Францією. Однак, діяльність у напрямку популяризації Євангелія та його ґрунтового дослідження має стати спільним завданням для творчої, інтелектуальної та владної української еліти, а не справою окремих ентузіастів.

Список використаної літератури

1. **Видатні жінки України.** Анна Ярославна – королева Франції [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://sju.org.ua/famous>
2. **Лисенко В.** Київські книги тисячу років тому / В. Лисенко // Анна Київська та Реймське Євангеліє. – Київ, 2011.
3. **Луняк Є.** Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел / Є. Луняк. – Київ–Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2010. – 99 с.

4. *Пуряєва Н.* Реймс – колиска французького християнства [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://pilgrimage.in.ua>
5. *Реймське Євангеліє Анни Ярославівни.* Александрович В. С. Львів: Вид-во «МС», 2010. – 200 с.
6. *Солонська Н. Г.* Давньоруська бібліотека як поліфункціональна система та як утворення в системі культури Київської Русі / Н. Г. Солонська // Культура народів Причорномор'я. – 2005. – № 60. Т. 1. – С. 9–19.
7. *Толочко О. П.* Реймське Євангеліє [Електронний ресурс] // – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Rejmske_jevanheliie

References

1. *Vydatni zhinky Ukrainy.* Anna Yaroslavna – koroleva Franciyi [Elektronnyj resurs] // Rezhym dostupu: <http://sju.org.ua/famous>
2. *Lysenko V.* Anna Kyivska ta Rejmske Yevangeliye / Valerij Lysenko // Kyivski knygy tysyachu rokiv tomu. – Kyiv, 2011.
3. *Lunyak Ye.* Anna Ruska – koroleva Franciyi v svitli istorychnyx dzherel. – Kyiv–Nizhyn: Vydavecz PP Lysenko M.M., 2010. – 99 s.
4. *Puryayeva N.* Rejms – kolyska francuzkogo xrystyanstva [Elektronnyj resurs] // Rezhym dostupu: <http://pilgrimage.in.ua>
5. *Rejmske Yevanheliye Anny Yaroslavivny.* Aleksandrovyh V. S. Lviv: Vydavnytstvo «MS», 2010 – 200 s.
6. *Solonska N. H.* Davnoruska biblioteka yak polifunktsionalna systema ta yak utvorennia v systemi kultury Kyivskoyi Rusi / N. H. Solonska // Kultura narodov Prychernomor'ya. – 2005. – #60, T.1. – S. 9–19.
7. *Tolochko O. P.* Rejmske Yevangeliye [Elektronnyj resurs] // Rezhym dostupu: http://www.history.org.ua/?termin=Rejmske_jevanheliie

THE REIMS GOSPEL AS A PROMINENT BOOK OF ORIGINAL LITERATURE OF KYIVSKA RUS

Miroslava Danilenko, teacher; **Inna Chumakevich**, student of the Dubno college of the Rovno State Humanitarian University, Dubno

The article highlights information about the Reims Gospel – the most ancient book of the times of Kyivska Rus, which has survived to this day. It examines the history of the origin of this manuscript, analyzes its place in the Russian and French cultures of the Middle Ages.

The authors emphasize, that until now the issue of the cultural and historical affiliation of the book is still debatable, in connection with its movement, for almost a thousand years of existence, in different European countries; linguistic specificity and Russian-Ukrainian continuity in the aspect of the spiritual and material achievements of Kyivska Rus.

In the end, it is noted that in the future the Reims Gospel needs an objective and varied study, and in this direction this rarity can become the basis for the scientific and cultural integration of the «applicant» countries.

Key words: rarity, Gospel, Kievka Rus, Cyrillic, Glagolitic, religious literature, Middle Ages.

UDC 2.2-1/9. 2-23

THE REIMS GOSPEL AS A PROMINENT BOOK OF ORIGINAL LITERATURE OF KYIVSKA RUS

Danilenko Myroslava, teacher; **Chumakevich Inna**, student of the Dubno college of the Rovno State Humanitarian University, Dubno

The aim of our article is to find out the place and role of the Reims Gospel in the spiritual heritage of the «fatherland» (Kyivska Rus) and certain contemporary European countries, as well as outline the meaning of this book in establishing modern Ukrainian intercultural contacts.

Research methodology. 6 major publications on the subject (scientific articles, online articles and research about the Reims Gospel and queen Anna) were reviewed. Other information are taken from other publications, that provide information on the ancient original literary memos of the Kyivska Rus.

Results. It was found that the Reims Gospel is the most ancient book of the times of Kyivska Rus, which has survived to this day.

The authors noted that, in the modern period, scientists argue about the cultural and historical affiliation of this book, since for almost 1000 years of its existence, it was transported across different European countries and was supplemented by text variants of different origins.

It was finally stated that the Reims Gospel could be the basis for the scientific cooperation of these countries in the direction of its objective and comprehensive study. In addition, this rare monument should contribute to the formation of promising cultural relations, in particular between Ukraine and France.

Novelty. An attempt to show the value of the book rarity of Kyivska Rus – the Reims Gospel in the intercultural space of the epoch of the Middle Ages and in the modern period.

The practical significance. The materials presented in the article can be used for a detailed study of the original literature of the era of Kyivska Rus, and can also be used in the analysis of the phenomenon of intercultural European contacts of the Middle Ages.

Key words: rarity, Gospel, Kievskia Rus, Cyrillic, Glagolitic, religious literature, Middle Ages.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 008+94(4)+378 (37.01)

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ АНТИЧНО-ГУМАНІСТИЧНОГО ЗНАННЯ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА

Дульська Оксана Володимирівна, пошукувач,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
dulska@meta.ua

Стаття присвячена дослідженню ремінісценції або відтворення окремих аспектів античних традицій у системі західноєвропейської вищої освіти епохи Просвітництва. Проаналізовано особливості філософсько-світоглядних антично-гуманістичних трансформацій визначеного періоду. Визначено ключові тенденції розвитку гуманітарно-природничих знань і особливості їх викладання в університетах. Виявлено, що ремінісценція антично-гуманістичної спадщини у епоху Просвітництва відіграла велику роль у розвитку європейської вищої освіти.

Ключові слова: епоха Просвітництва, ремінісценція антично-гуманістичного знання, вища освіта, енциклопедія, критичний метод, емпіричне знання.

Постановка проблеми, її актуальність полягає в тому, що в сучасних умовах євроінтеграції вищої школи важливо ремінізувати втрачені класичні зразки європейського стандарту освіти, впроваджені ще у школах Київської Русі у вигляді візантійського варіанту освіти та західноєвропейського стандарту в національній системі вищої освіти. Тому актуально з позиції системного методу культурологічних досліджень проаналізувати трансформацію гуманістично-природничих знань епох, що відродились у сучасній системі Болонської освіти вищої школи України.

Останні дослідження та публікації. Окремі філософсько-світоглядні аспекти епохи Просвітництва та його діячів, таких як Я. А. Коменський, Д. Дідро, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Кант, розкрито у працях таких учених, як В. Віндельбанд [1], Т. Длугач [4], В. Луков [11], О. Огурцов [13], В. Родачін [16], В. Каплун [8], В. Ханчич [18], А. Гулига [2], В. Кузнецов [10]. Загальні етико-естетичні та літературознавчі аспекти епохи Просвітництва висвітлено у дослідженнях Б. Манделя [12] й О. Пустовіта [15]; історико-педагогічні особливості становлення освіти і науки у окреслений період досліджували М. Левківський [6] та О. Дубасенюк [6], М. Кіян [9]; змістовно-дидактичні особливості розвитку вищої освіти стали предметом спеціального дослідження О. Ольховської [14] й В. Родачіна [16]. Особливу увагу приділено філософським працям мислителів доби Просвітництва І. Канта [7], Ж.-Ж. Руссо [18], у яких вони висвітлили своє ставлення до освіти особистості та просвітництва як цивілізаційного процесу. У статті використано й інтернет-ресурси [5], стосовно світоглядно-педагогічної спадщини французького просвітника Ж.-Ж. Руссо.

Як бачимо, наявні дослідження вітчизняної історіографії лише в деякій мірі розкривають особливості розвитку університетської освіти, закладені ще в античний період. Аналіз історіографії засвідчив, що окремого дослідження в галузі культурології з обраної проблеми не існує. Тому актуально узагальнити історико-культурологічний досвід упровадження та реалізацію європейського стандарту освіти в українську вищу, збереженого та оновленого епохою Просвітництва, епохою розуму, критичного мислення, емпіричного наукового знання, що і досі залишаються пріоритетними як у науці, так і освіті.

Мета дослідження полягає у цілісному синтезі суміжних культурологічних знань екзистенційного гуманізму, збережених вищою школою епохи Просвітництва на основі історіографії.

Виклад основного матеріалу дослідження. XVIII ст. увійшло в історію європейської культури як епоха Просвітництва, тобто формування нових підвалин знання на основі нових відкриттів, наукових експериментів знань про світобудову, закони метафізики, природи, фізики, математики, механіки, медицини та інших складових світобудови й світобачення. В той період відбувається переосмислення попередніх надбань у світі теолого-філософських взагалі та схоластичних, догматичних, міфологічних, аскетичних зокрема. В цьому плані дану тезу підтверджує О. Пустовіт, наголошуючи, що провідною категорією того часу була ідея розуму, що виражала ідеальні природні закономірності розвитку, виступала «вищим началом у ставленні до індивідуальних особливостей людини і «живої різноманітності життя» суспільства [15; 170].

Просвітництво як світогляд та широкий культурно-освітній і громадсько-просвітницький рух сформувався у Франції. Він спричинив ремінісценцію традицій класичної філософської думки попередніх епох, чітко ув'язавши з тодішніми інноваціями системи наукових знань наявної епохи, в т. ч. крайньо радикальних поглядів на попередні схоластичні догмати світогляду. Провідні французькі просвітителі надали головне місце науці філософії як об'єкту пізнання світу, що формує розум та знання, які вирішують усі питання людства й рухають цивілізаційні процеси. Тогочасні просвітителі були визначені сучасниками як раціоналізатори філософсько-світоглядних, науково-теоретичних, культурно-мистецьких, суспільно-громадських змін Нового часу. Яскравим прикладом прояву зазначених тенденцій були вчення мислителів, серед яких чеський учений Я.-А. Коменський, французькі філософи Вольтер, Руссо, Дідро, німецький – Кант.

Серед сформованих концепцій Нового часу виділяються знання з теорії навчання, тобто дидактики, теорії виховання та педагогічного менеджменту Я. А. Коменського (1592–1670 рр.). У сучасну історіографію він увійшов як філософ-гуманіст, громадський діяч, учений, що одним із перших зробив спробу ремінісценції антично-гуманістичних світоглядних знань, на основі яких сформував системну парадигму педагогіки як науки, зафіксувавши її у творі «Велика дидактика» (1632 р.). Головною ідеєю всієї педагогіки він вважав системне забезпечення гуманітарно-природничих навчальних дисциплін, засвоєння дидактично-методичних знань, здійснення ефективного організаційно-управлінського апарату освітніх установ, увів вікову систему диференціації навчального процесу, впровадив загальні педагогічні принципи навчання, такі як природовідповідності, поступовості, системності, науковості, національності та ін. Праця «Велика дидактика», на думку М. Левківського та О. Дубасенюк була «універсальним мистецтвом усіх вчити всього». «...ця книга ... протягом XVII–XVIII ст. була основним підручником ...» [6; 50]. Окрім педагогічних знань у ній містилась система розумового, фізичного, естетичного виховання, що формувала всебічно і гармонійно розвинену особистість. Як вважає сучасний дослідник педагогіки А. Джуринський, то «Велика дидактика» була «своєрідним сплавом педагогічних ідей часу...не компіляцією...» [3; 240], а інновацією авторської нової «...педагогічної ідеї, яка кардинально переосмислила старі теолого- схоластичні погляди на освіту...» [3; 242]. Ключовою думкою праці була ідея професійної підготовки вчителів, знання закономірностей педагогічного процесу, що підпорядковувалася педагогічній теорії і практиці та в комплексі забезпечувало ефективне навчання особистості, яка будучи носієм знань і умінь, була здатна до духовного і морального вдосконалення.

Серед реформаторів нового світогляду на засадах науки і знання був французький вчений Франсуа-Марі Аруе (1694–1778 рр.), із 1719 р. під псевдонімом Вольтер. Його історія визначила як ідейного натхненника всього просвітництва, видатного філософа, історика, фізика, економіста, поета, драматурга, юриста, – як гармонійно освічену особистість. Р. Мандельо характеризував його як знавця точних наук, зокрема ньютонівської фізики, хімії, математики, і взагалі людину, що мала «Розум» і знання наук та пропагувала їх простому народу для здійснення перебудови суспільної думки й формування наукового світогляду. На чолі нової раціональної держави Вольтер вбачав освіченого монарха, що управляє країною за підтримки радників із числа вчених, «...бога він представляв у вигляді вищої, раціоналістичної істоти, що створив Всесвіт у вигляді годинникового механізму, який йде тепер своїм вічним порядком...» [12; 122].

На вдосконалення людського розуму шляхом філософії ідей Вольтера акцентує увагу А. Огурцов. Він Вольтера вважав одним із засновників філософії історії, а історичний розвиток ототожнювалося Вольтером із прогресом людського розуму. Вперше центральну увагу Вольтер приділяв у своїх дослідженнях історії культури, включаючи історію ремесел, промисловості, наук, звичаїв, установ, мистецтв, вважаючи, що культура взагалі є засобом «...вдосконалення людського розуму...» [13; 189]. При цьому «раціонально-наукове знання...виявилася у нього єдиним засобом морального удосконалення людини» [13; 189].

Проф. Т. Длугач також вважала Вольтера високоосвіченою інтелектуальною людиною, яка була прикладом для епохи Просвітництва, де його «розум став мірилом розумності суспільства і держави» [4; 35]. Підсумком нового наукового світогляду стало видання «Енциклопедії», одним з авторів якої був Вольтер.

Жан Жак Руссо (1712–1778 рр.) започаткував принципово нову теорію виховання на засадах античних традицій гуманізму, античної афінської системи навчання. Свої гуманістично-педагогічні погляди автор виклав у працях «Юлія, або Нова Елоїза», «Сповідь», «Мрії любителя самотніх прогулянок», «Міркуваннями про походження і причини нерівності між людьми», «Про суспільний договір, або Принципи політичного права» та ін. [5]. Його педагогічні погляди були спрямовані на демократичні форми розбудови справедливого суспільства, засновані на природньому праві свободи та

реалізації особистісного потенціалу, що в кінцевому результаті принесе щастя кожній людині. Він розробив цілісну систему виховання всебічно гармонійно розвиненої особистості на засадах принципу «природовідповідності», яка включала розумове, фізичне, моральне, трудове виховання.

Ідеї Ж.Ж. Руссо щодо національного виховання розглядає М. Кіян [9]. З її погляду, у педагогічних концепціях Руссо передбачено повну націоналізацію системи освіти, де, в т. ч. поряд із латиною, здійснювався виклад предметів та дисциплін національними мовами, що сприяло відродженню знедолених народів, їхньої культури та самобутності. М. Кіян, на основі педагогіки Руссо, визначила три головні принципи гуманізації, демократизації, націоналізації освіти, зокрема «система освіти повинна належати всім вільним громадянам,.....національна освіта повинна розбудовуватися самими громадянами,....закон кожної країни повинен формувати зміст, порядок і форму навчання» [9; 75-76].

Щодо морально-естетичних принципів педагогіки Руссо В. Ханчич відзначає його ідею наявності власної совісті як морального внутрішнього контролю особистості: «...це внутрішнє сприйняття добра і зла...» [18; 119]. Совість, за визначенням Руссо, це «...божественний інстинкт, безсмертний і небесний голос, надійний провідник людини як істоти несвідомої та обмеженої, але мислячої та вільної...», совість це «...синтез почуття і розуму...» [18; 119].

Ж.-Ж. Руссо розвинув метод критичного переосмислення спадщини культурних цивілізацій, котрі володіли високими знаннями філософії, науки, мистецтв, у той же час не дотримувалися законів природного права, що породжувало рабство та ін. форми насилля, потурали власним забаганкам, насолодам, потягу до збагачення, що порушувало моральні принципи совісті, людяності взагалі. Він наголошував, що людина «вироджується» разом із прогресом наук і мистецтв. На його думку, культурно-освітній розвиток «...пригнічував природне вроджене почуття свободи...» [17; 54], гідності, моралі, гуманності, оскільки «...наші душі розбещувалися, у міру того як удосконалювалися науки і мистецтва...» [17; 58], що заперечувало природне правило на самореалізацію, вдосконалення особистості. З одного боку Руссо стояв на засадах розвитку цивілізації шляхом мистецтв, з іншого – заперечував її через втрачання найголовніших моральних якостей як індивідуальних, так і суспільних.

Представником ремінісценції антично-гуманістичного знання також був французький просвітитель Д. Дідро (1713–1784 рр.). У спадщині мислителя, як і в античній, є твори теоретико-естетичного плану, що заклали основи нової науки, мистецтва. На думку В. Кузнецова, Дідро зробив значний внесок у розвиток філософії науки, уточнюючи її методологічний інструментарій, оскільки «...спостереження, роздуми і експеримент...» [10; 274]. Дідро назвав «трьома головними засобами дослідження природи» [10, 274], визначивши їх специфічний взаємозв'язок. До цього переліку, як коментує В. Кузнецов, він додав «гіпотези і узагальнення» [10; 274], що в комплексі формувало ідею послідовного «...матеріалістичного пояснення природи, людського буття і свідомості...» [10; 274]. Проф. А. Огурцов вважав Дідро першим соціологом науки, оскільки він обґрунтував «...залежність істинного знання від інтересів людей...» [13; 142].

Дослідник Р. Мандель виокремив статтю до «Енциклопедії» «Про прекрасне», де Дідро ідентифікував категорії добра, краси, прекрасного на засадах «правди життя» [12; 129], тобто «реалізму» – як головного методу наукових досліджень [12; 130].

Ці принципи та принцип колективності, вперше започатковані просвітниками, склали основу видання «Енциклопедії або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел», за ред. Дені Дідро і Жака Лерон Д'Аламберата колективу авторів-просвітителів, визнані історією як «енциклопедисти» [11; 18]. За відомостями В. Лукова в «Енциклопедії» «...містилася повна сукупність знань і просвітницьких уявлень про природу, суспільство, науки і мистецтва, які склалися впродовж аж до XVIII ст....» [11; 18]. Її автори ввели у науковий обіг поняття «цивілізація», як «...культ освіченого Розуму, що фіксує уявлення про раціональне осягнення і перебудову світу...» [11; 18], тобто ремінісценцію антично-гуманістичного знання на засадах реального, природного, розумного, гуманного.

В «Енциклопедії» автори провели колективну систематизацію попередніх досягнень цілісності природи, суспільства, людини. Епохальне видання «Енциклопедії» здійснило кардинальний переворот світогляду, повернувшись до античних засад науково-доказового знання: від теолого-схоластичного авторитарно-догматичного до науково-пізнавального експериментально-реалістичного розуміння світу; її гуманітарно-природничі знання зробили епоху просвітницькою, освіту вседоступною, суспільство громадянським, державний устрій демократичним, суспільну мораль – гуманістичною.

Як і попередні діячі епохи Просвітництва І. Кант (1724–1804 рр.) німецький філософ, у своїх дослідженнях звертався до ремінісценції антично-гуманістичного світогляду, де головними дійовими особами, предметами дослідження були природа, розум, людина та триєдність краси, істини, добра. На думку німецького науковця В. Віндельбанда «Вся філософія Канта осяяна непохитною вірою в

могутність розуму і корениться в моральному розумі людського роду. Кант ... вбачає найглибшу сутність цього розуму не в теоретичних положеннях, а в енергії морального переконання...» [1; 12], тобто в глибокій духовності людства.

У праці «Критика чистого розуму», на погляд А. Гулиги [2], Кант стверджував, що наукові методи сприяють істинному дослідженню природи, і розширюють обсяг пізнання довколишнього світу. Зокрема, «...Пізнання не знає меж. Істина – це процес усе більш глибокого розуміння світу, рух від незнання до знання, від неповного знання до більш повного, рух, який не може припинитися, бо світ невичерпний....головна ідея дослідження за Кантом – особистісна активність свідомості...» [2; 50]. В. Кузнецов також утверджує, що «вся філософія Канта є антропоцентричною, оскільки різні її розділи він вважав покликаними відповісти на істотно важливі для людини питання: що я можу знати? Що я маю робити? На що я можу сподіватися? ...Що таке людина?...» [10; 45].

У статті Канта «Що таке просвітництво» [7] пояснюється, що сам процес просвітництва автор називає «...виходом людини зі стану свого неповноліття, в якому вона знаходиться з власної вини...» [7; 8], тобто продиктованої та нав'язаної теологічно-схоластичною догматикою, де людський розум був повністю під контролем «вищих сил», які давали вже готову картину світу. Кант повертає людину і суспільство до власного розуму, формуючи головний зміст поняття реального світогляду у фразі «Sapere aude! – май мужність користуватися власним розумом!» [7; 10], що стало головною ідеєю просвітництва і науки.

Ідея Просвітництва у Канта розуміється двояко. З одного боку, це суспільно-політичний процес, з іншого – завдання, або обов'язок кожної людини як представника суспільства.

В. Каплун, характеризував просвітництво Канта як самоосвіту суспільства, якому потрібно «лише надати ... свободу публічно користуватися своїм розумом та формувати авторитетну громадську думку – «public opinion»...» [8; 101], що впливає на всі форми організації нації і держави.

Епоха Просвітництва з її авторитетними мислителями зробила крок до ремінісценції класичного античного гуманітарного знання і на базі його сформувала т. зв. «перед класичну» або «раціоналістично-гуманістичну» модель університетської освіти, що впритул наблизилися до ідеалів класичного університету. Відродження антропоцентричної ціннісної системи античності призвело до піднесення гуманітарних наук, розквіту гуманістичних ідеалів, переосмислення місця і ролі людини в світі та ін. Духовне життя університетських осередків концентрувалося на гуманітарному знанні подарованому античним досвідом. На думку В. Родачина, в епоху Просвітництва змінилась роль університетської науки, діяльність університетів склала емпірична і раціональна наука, а «...місією університетської науки було формування наукового стилю мислення і перехід від систематизації схоластичного знання до раціонального наукового пошуку, пізнання реальних явищ природи і суспільства...» [16; 26].

З реформуванням освіти, на думку О. Ольховської, виникли нові університети з гуманістичними факультетами на державних субсидіях. Університет набув територіальної статичності, професори отримали статус державних службовців, а студенти – потенційних чиновників. Із другої пол. XVIII ст. освіта набула світського характеру з частково збереженим блоком гуманітарно-природничих дисциплін античності, зокрема історії, словесності, математики, фізики, географії, статистики, політики, права, механіки, архітектури та ін., що і в сучасних умовах вищої школи збережені як обов'язкові для всіх спеціальностей. Академічний лектор, професор, забезпечував свої знання самостійним пошуком істини і прилучав студентів до цього, «...істина вже не дана, а шукана величина, доказ а рїогї поступається місцем доказу defacto...» [14; 118].

Висновки. Епоха Просвітництва та її мислителі відіграли фундаментальну роль для європейської цивілізації, ремінісценувавши фундаментальну антично-гуманістичну спадщину для нащадків. Просвітники здійснили інтеграцію античного і нового світогляду, сформували принципи та методи критичного, емпіричного, раціонального дослідження природи і людини, розуму, добра, краси, істини. Традиції філософії, культури, мистецтва, науки, освіти, що склалися століттями у європейських націях трансформувалися, збереглися і склали головне пізнавальне знання в «Енциклопедії або тлумачному словникові наук, ремесел, мистецтв», що і досі служить одним з джерел сучасних наукових досліджень. Традиції високої освіти, інтелектуально освіченої гуманістичної особистості, що виховувалась на базі гуманітарно-природничих дисциплін античності, продовжували жити зберігаючи високі критерії людини і в епоху середньовіччя, Відродження, Просвітництва, залишаючи найкращі знання, продукуювані епохами.

Перспективи подальших досліджень передбачають культурологічну реконструкцію особливостей вкраплення античних цінностей у культурно-філософський простір національної вищої освіти.

Список використаної літератури

1. **Виндельбанд В.** От Канта до Ницше : История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками / В. Виндельбанд. – М. : КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. – 496 с.

2. *Гулыга А. В.* Немецкая классическая философия / А. В. Гулыга. – М. : Мысль, 1986. – 334 с.
3. *Джуринский А. Н.* История педагогики и образования / А. Н. Журинский. – М. : Юрайт, 2013. – 676 с.
4. *Длугач Т. Б.* Три портрета эпохи Просвещения. Монтескьё. Вольтер. Руссо (от концепции просвещенного абсолютизма к теориям гражданского общества) / Т. Б. Длугач. – М. : ИФ РАН, 2006. – 256 с.
5. *Жан Жак Руссо* [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: [http:// bibliotekar.ru/filosofia/49.htm](http://bibliotekar.ru/filosofia/49.htm).
6. *Історія педагогіки* / [За ред. М. В. Левківського, О. А. Дубасенюк]. – Житомир : ЖДПУ, 1999. – 336 с.
7. *Кант И.* Ответ на вопрос: Что такое Просвещение? / И. Кант. – М. : Изд-во Д. Карлова, 2012. – 15 с.
8. *Каплун В. Л.* Зачем философия: введение в философию для студентов, специализирующихся по социальным и гуманитарным наукам / В. Л. Каплун. – СПб. : Алетейя, 2013. – 200 с.
9. *Кіян М.* Становлення ідеї національного виховання в педагогічній думці епохи Просвітництва / М. Кіян // Наук. зап. – Кіровоград : РВВ КДПУ М В. Винниченко. – 2006. – Вип. 68. – С. 75–79.
10. *Кузнецов В. Н.* Западноевропейская философия XVIII века / В. Н. Кузнецов, Б. В. Мееровский. – М. : Высш. шк., 1986 – 400 с.
11. *Луков В. А.* История культуры Европы XVIII–XIX веков / В. А. Луков. – М. : Гуманит. ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2011. – 80 с.
12. *Мандель Б. Р.* Всемирная литература: Новое время и эпоха Просвещения. Конец XVIII – первая пол. XIX века / Б. Р. Мандель. – М. – Берлин : Директ-Медиа, 2014. – 454 с.
13. *Огурцов А. П.* Философия науки эпохи Просвещения / А. П. Огурцов. – М. : Наука, 1993. – 213 с.
14. *Ольховская Е. В.* Становление высшего образования в Западной и Восточной Европе / Е. В. Ольховская // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. – 2004. – Вип. 1. – С. 113–121.
15. *Пустовит А. В.* Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра / А. В. Пустовит. – Киев : МАУП, 2006. – 680 с.
16. *Родачин В. М.* Эволюция миссии вузов и вузовской науки: история и современность / В. М. Родачин // Universum : общественные науки. – 2017. – № 4 (34). – С. 25–30.
17. *Руссо Ж-Ж.* Рассуждение о науках и искусствах: способствовали возрождение наук и искусств улучшению нравов? / Ж.-Ж. Руссо // Историко-педагогический журн. – 2012. – № 2. – С. 54–79.
18. *Ханчич В. М.* Теорія виховання Ж. Ж. Руссо в контексті реалізації «ідеалу просвітництва» / В. А. Ханчич // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія «Філософія». «Політологія». – 2011. – № 105. – С. 118–121.

References

1. *Vyndelband V.* Ot Kanta do Nyttsshe : Ystoryia novoi fylosofyy v ee sviazy s obshchei kulturoi y otdelnyimy naukamy / V. Vyndelband. – М. : KANON-press, Kuchkovo pole, 1998. – 496 s.
2. *Hulyha A. V.* Nemetskaia klassycheskaia fylosofiya / A. V. Hulyha. – М. : Myisl, 1986. – 334 s.
3. *Dzhurynskiy A. N.* Ystoryia pedahohyky y obrazovaniya / A. N. Dzhurynskiy. – М. : Yurait, 2013. – 676 s.
4. *Dlugach T. B.* Tri portreta epohi Prosvescheniya. Monteskyo. Volter. Russo (ot kontseptsii prosveschennoho absol'yutizma k teoriyam grazhdanskogo obschestva) / T. B. Dlugach. – М. : IF RAN, 2006. – 256 s.
5. *Zhan Zhak Russo* [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupu do resursu: <http://bibliotekar.ru/filosofia/49.htm>
6. *Istoriia pedahohiky* / [Zared. M. V. Levkivskoho, O. A. Dubaseniuk]. – Zhytomyr : ZhDPU, 1999. – 336 s.
7. *Kant I.* Otvet na vopros: Chto takoe Prosveschenie? / I. Kant. – М. : Izd-vo D. Karlova, 2012. – 15 s.
8. *Kaplun V. L.* Zachem filosoifiya : vvedenie v filosoifiyu dlya studentov, spetsializiruyuschihysya po sotsialnyim i gumanitarnym naukam / V. L. Kaplun. – SPb. : Aleteyya, 2013. – 200 s.
9. *Kiiian M.* Stanovlennia idei natsionalnoho vykhovannia v pedahohichnii dumtsi epokhy Prosvitnytstva / M. Kiiian // Naukovizapysky. – Kirovohrad : RVV KDPU M V. Vynnychenko. – 2006. – Vyp. 68. – S. 75–79.
10. *Kuznetsov V. N.* Zapadnoevropeyskaya filosoifiya XVIII veka / V. N. Kuznetsov, B. V. Meerovskiy. – М. : Vysshaya shkola, 1986 – 400 s.
11. *Lukov V. A.* Istoriya kulturyi Evropy XVIII–XIX vekov / V. A. Lukov. – М. : Gumanitarniy institut televideniya i radioveschaniya im. M. A. Litovchina (GITR), 2011. – 80 s.
12. *Mandel B. R.* Vsemirnayaliteratura: Novoevremya i epoha Prosvescheniya. Konets XVIII – pervaya polovina XIX veka / B. R. Mandel. – Moskva-Berlin: Direkt-Media, 2014. – 454 s.
13. *Ogurtsov A. P.* Filosoifiya nauki epohi Prosvescheniya / A. P. Ogurtsov. – М. : Nauka, 1993. – 213 s.
14. *Olhovskaya E. V.* Stanovlenie vysshego obrazovaniya v Zapadnoy i Vostochnoy Evrope. / E. V. Olhovskaya // Suchasni problemi doslidzhennya, restavratsiyi ta zberezheniya kulturnoyi spadschini. – 2004. – 1. – S. 113–121.
15. *Pustovit A. V.* Etika i estetika: Nasledie Zapada. Istoriyakrasoty i dobra / A. V. Pustovit. – Kiev : MAUP, 2006. – 680 s.
16. *Rodachin V. M.* Evolyutsiya missii vuzov i vuzovskoy nauki: istoriya i sovremennost / V. M. Rodachin // Universum: obshchestvennyie nauki. – 2017. – #4 (34). – S. 25–30.
17. *Russo Zh.-Zh.* Rassuzhdenie o naukah i iskusstvah: sposobstvovaloli vrozozhdenie nauk i iskusstv uluchsheniyu nravov? / Zh.- Zh. Russo // Istoriko-pedagogicheskij zhurnal. – 2012. – #2. – S. 54–79.
18. *Khanchych V. M.* Teoriia vykhovannia Zh.-Zh. Russo v konteksti realizatsii «idealu prosvitnytstva» / V. A. Khanchych // Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu im. T. Shevchenka. Filosoifiia. Politolohiia. – 2011. – № 105. – S. 118–121.

REMINISCENCE OF ANTIQUE HUMANISTIC KNOWLEDGE OF THE ENLIGHTENMENT

Dulska Oksana, applicant of the Kiev National university of culture and arts, Kyiv

The article is devoted to the research of reminiscence or reproduction of certain aspects in ancient traditions in the system of West European higher education of the Enlightenment. The peculiarities of philosophical ideological, antique humanistic transformations of a certain period were analyzed. The key tendencies of humanities knowledge and natural science's development and the specialties of their teaching at universities in the Enlightenment were defined. It was found out that the reminiscence of the antique humanistic heritage played a major role in the development of European higher education in the Enlightenment.

Key words: The Enlightenment, reminiscence of antique humanistic knowledge, higher education, encyclopedia, critical method, empirical knowledge.

UDC 008+ 94(4)+ 378 (37.01)

REMINISCENCE OF ANTIQUE HUMANISTIC KNOWLEDGE OF THE ENLIGHTENMENT

Dulska Oksana, applicant of the Kiev National University of Culture and Arts

The aim of the research is to synthesize the related culturological knowledge of existential humanism, preserved by the high school of the age of Enlightenment on the basis of the historiography's sources.

Research methodology. On the basis of heuristic and deductively inductive research methods of contemporary foreign and national historiography, was generalized the ideological and meaningful touch of the antique humanistic element of the university education program of the Enlightenment.

Results. The age of Enlightenment and its sophists were crucial for European civilization, having reminiscent the fundamental antique humanistic heritage for the descendants. On the basis of systematization methods there is a combination of the ancient and modern thinking and also the principles and methods of critical, empiric, rational study of nature and mankind, intellect, goodness, beauty and truth are formed. The traditions of philosophy, culture, art, science, education, which have been forming for centuries in European nations, have transformed, preserved and formed the main cognitive knowledge in «Encyclopedia, or a Systematic Dictionary of the Sciences, Arts, and Crafts», which is one of the sources of modern scientific research. The traditions of high education, intellectually educated humanistic personality, that were developed on the basis of humanities knowledge and natural science of the antique period, continued their existence, preserving the high criteria of mankind in the Middle Ages, the Renaissance, the Enlightenment, leaving the best knowledge, produced by the ages.

Novelty. The novelty is that for the first time in the culturological national science on the basis of related sciences of foreign and national historiography there is an attempt to generalize socio-philosophical, historical, pedagogical paradigms of the ancient worldview inclination in the university education of the Enlightenment, which was integral for the humanization of society in general and the formation of a deeply spiritual, moral and aesthetic person.

The practical significance. Everyone interested may deepen culturological knowledge about the peculiarities of the reminiscence of the ideological antique humanistic heritage in the higher education of the Enlightenment.

Key words: The Enlightenment, reminiscence of antique humanistic knowledge, higher education, encyclopedia, critical method, empirical knowledge.

Надійшла до редакції 6.11.2017 р.

УДК: 783:378.096](477) 15

СПЕЦИФІКА ПІДГОТОВКИ ДИРИГЕНТА-РЕГЕНТА ДО БОГОСЛУЖБОВОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ПРИКАРПАТТІ

Завальнюк Христина Вікторівна, магістрант, кафедра методики музичного виховання та диригування
Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
bockova@i.ua

Уперше зроблена спроба дослідити специфіку підготовки диригентів-регентів у духовних закладах на прикладі Дяківсько-регентського інституту при Івано-Франківському богословському університеті ім. Св. І. Золотоустого Української греко-католицької церкви; охарактеризовано навчання, статут та навчальні програми, розглянутий викладацький склад від початку створення. Поетапно відслідковано структурну еволюцію унікального закладу на Прикарпатті (від школи до інституту), динамічний його розвиток, навчальні новації (впровадження різноманітних курсів, практичні тижні та навчальні з'їзди).

Ключові слова: церковний спів, дяківсько-регентський інститут, навчальні форми, музичні дисципліни, професійна богослужбова музична освіта.

Актуальність проблеми. Нині в умовах розвитку богослужбового хорового виконавства в Україні професія диригента-регента набуває особливої значущості і є чи не однією з найбільш потрібних

музичних професій. Звідси, актуальним постає питання професійної підготовки регента як ознаки якісного забезпечення богослужбового процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наявна джерельна база дозволяє не лише ширше висвітлити досліджуване питання, а й допомагає вивести основні закономірності навчально-підготовчого процесу диригента-регента. Зокрема це дисертації, в яких розглядаються історичні передумови розвитку богослужбового виконавства Галичини (Н. Кушлик [6], З. Валіхновської [1], Ж. Зваричук [4]), а також окреслено специфіку диригентської освіти Прикарпаття (Л. Мороз [7], Р. Дудик [3]). Важливою для дослідження є монографія «Музична освіта Галичини» Л. Романюк та М. Черепанина [11]. Генеза професійної підготовки регентів у диригентсько-хоровій освіті України розкрита у статті М. Хіміч [12]. Осередки музичної освіти в українських духовних закладах західної діаспори (зокрема про Українську Папську колегію св. Йосафата в Римі) досліджені Л. Обух [8]. Проте про спеціальний ВНЗ, де б поєднувалась богословська і музична освіта, зокрема на Прикарпатті, розвідок досі не було.

Мета статті – дослідити специфіку підготовки регентів у духовних закладах на прикладі Дяківсько-регентського інституту Івано-Франківського богословського університету ім. Св. І. Золотоустого Івано-Франківської Архієпархії Української греко-католицької церкви (далі ДРІ ІФБУ УГКЦ).

Виклад основного матеріалу. Традиція навчання українського народу церковним співам, як зазначає М. Хіміч, започаткована ще братськими й дяківськими школами та здійснювалося багато століть, ставши національним духовним надбанням. Власне, науковець поділяє розвиток регентського мистецтва України на три етапи: становлення (II пол. XVII – кін. XVIII ст.), закріплення (кін. XVIII – II пол. XIX ст.) та розквіт (сер. XIX – поч. XX ст.) [12]. У добу розквіту підґрунтям розвитку богослужбової культури Галичини в останні десятиліття XIX ст. стала активна громадська діяльність І. Полотнюка як засновника Дяківського товариства та церковно-співочої школи в Галичині, видавця тижневої газети «Дяківський Глас». Завдяки його праці справа церковного співу покращилась, а керований ним церковний хор при Станіславівській кафедрі став одним із найкращих у Галичині [1; 77]. Діяльність Полотнюка та його послідовників послужила подальшому розвитку співочої практики на Прикарпатті. Передумовою до створення сучасного вищого дяківсько-регентського навчального закладу у м. Івано-Франківську було відновлення семінарії УГКЦ продовжувачами справи єпископа Г. Хомишина в період становлення державної незалежності України (початку 90-х років XX ст.), яка щогоріч святкує 110-річницю з дня заснування. Для того, щоб зміцнити освітні позиції семінарії, підняти її на вищий професійний рівень, до єпархії запросили тоді ще отця, проф. С. Мудрого, який на той час був ректором Української Папської колегії св. Йосафата у Римі. Обіймаючи посаду віце-ректора (1960–1974 рр.) і ректора Колегії (1974–1995 рр.), він проводив там водночас музичні заняття [8; 181]. Завдяки старанням згодом уже владики С. Мудрого, семінарія отримує статус Івано-Франківського катехитичного педагогічного духовного інституту, де навчання проводилось як для хлопців (семінаристів), так і дівчат (яких учили на катехитів). Невдовзі заклад переформовується у Теологічну академію, при якій до 2000 р. існувала дяківська школа як підготовчий етап вступу до академії.

Школа не мала офіційних повноважень для випуску лише дяків чи регентів, що й стало причиною припинення її діяльності [5].

Через десятиліття потреба у високопрофесійних дяківсько-регентських кадрах істотно зросла. У 2010 р., побачивши важливість професійної музично-богослужбової освіти та її запит на церковних парафіях, випускниця Катехитичного факультету Івано-Франківської теологічної академії, Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, Львівської Національної музичної академії ім. М. Лисенка, диригент молодіжного хору «Осанна» (м. Івано-Франківськ) Л. Терлецька вирішила заповнити цю освітню прогалину: «Ця галузь на даному етапі є дуже упущеною. Оскільки священики і семінаристи мають достатньо інформації щодо співу Богослужінь, то дяки і регенти не мають такої інформації, тому і варто було створити дяківсько-регентський заклад для удосконалення у співі Богослужінь» [5]. Саме Л. Терлецька ініціювала відкриття дяківсько-регентської школи з благословення Правлячого Архієпископа і Митрополита Кир Володимира Війтишина, ставши координатором та модератором нового освітнього проекту при Івано-Франківському Богословському університеті ім. Св. І. Золотоустого Івано-Франківської Архієпархії Української греко-католицької церкви (УГКЦ).

У 2010 р. розпочався набір слухачів; при цьому абітурієнти мали різний рівень музичної підготовки, церковної освіти та різної вікової категорії. Навчатися водночас могли як ечителі-музиканти, так і учні музичних чи загальноосвітніх шкіл, а також люди, що зовсім не мали музичної бази. Навчання відбувалось один раз на тиждень (по суботах) у приміщенні церкви Різдва Христа УГКЦ (вул. І. Мазепа,

м. Івано-Франківськ). У період становлення школи навчання тривало 1,5 роки і було індивідуально спрямованим, тобто лекції й індивідуальні заняття проводилися відповідно до рівня підготовки учнів. Згодом Правлячий Митрополит Кир В. Війтишин запропонував переформувати дяківсько-регентську школу у дяківсько-регентський коледж при ІФБУ ім. Св. І. Золотоустого, збільшивши термін навчання до двох років. Рішенням Ученої ради ІФБУ у 2014 р. закладу надано статус Дяківсько-регентського інституту при ІФБУ ім. Св. І. Золотоустого [5].

На даний час форма навчання у ДРІ – заочна, а термін навчання – 3 роки (6 семестрів), що включає 6 сесій та міжсесійні семестрові заїзди [10; 1]. Щосеместрово студенти складають екзаменаційну сесію (оцінювання здійснюється за 10-бальною шкалою), а випускники III курсу мають дипломні іспити. Для отримання допуску до складання іспитів студенти ДРІ повинні виконати навчальний план. Випускні іспити включають комплексний підсумковий екзамен із богословських і музично-теоретичних предметів, а також практичну роботу (керування богослужбою). Після виконання усіх вимог навчального плану, успішного складання випускних іспитів та проходження літургійної практики на парафії, студенти отримують сертифікат внутрішнього зразка університету (диплом) за спеціальністю «дяк-регент» [10; 3].

У 2010 р. I курс складався з двох груп (15 студентів). У 2011 р. навчалось 7 студентів. У 2012 р. поступило 11 абітурієнтів, із них декілька вибули. Поступали навчатись дяківсько-регентській справі випускники училищ, учителі музичних шкіл, інші бажаючі без музичної освіти, тому вчителі з індивідуальних музичних предметів підбирали навчальні програми відповідно до можливостей кожного учня. На даний час кількісний склад студентів нараховує 28 осіб [5].

У Положенні про навчання в ДРІ [10] визначені умови вступу, згідно яких студентом може стати музично обдарована особа, що веде активне духовне життя на парафії, має прагнення своїми знаннями і талантом служити Церкві і рекомендована місцевим священником. Зарахування на навчання відбувається на конкурсній основі за результатами співбесіди (перевірка музичних даних та знання основ катехизму). Усі організаційно-технічні переглядаються щороку повідомляються у місцевих ЗМІ, а також на зборах деканів Івано-Франківської Архієпархії [10; 2].

Згідно навчального положення [10], в дяківсько-регентському інституті викладають наступні фахові предмети: літургійний спів, богослужбовий устав, літургійне богослов'я, мистецтво володіння мовним апаратом (дикція і артикуляція), історія літургійного співу та історія церкви. Серед музичних предметів викладають сольфеджіо і теорію музики, фортепіано, диригування, вокал, хорове аранжування, хоровий спів та комп'ютерні програми набору нот. На третьому курсі студенти складають іспит із хорового диригування та роботу з хором. У I семестрі на усіх курсах формою контролю є концерт колядок, а наприкінці III курсу кожен студент диригує частину Літургії.

Як свідчить Внутрішній правилник, [2] ДРІ покликаний навчати і формувати співців та керівників церковних хорів. Він готує фахівців із церковного співу відповідно вчення Церкви, традицій і звичаїв східнохристиянського та українського церковного мистецтва, які зможуть працювати у храмах дяками, регентами та співаками церковних хорів. У Положенні [10] наголошується, що завдання ДРІ полягає в тому, щоб надати слухачам ґрунтовні знання з історії і теорії церковного співу, практичні знання, вміння і навички з сольфеджування, вокалу, диригування, ансамблевого співу в кращих традиціях богослужбового співу Української Церкви; надати слухачам широкі і різнобічні знання богословських основ церковного співу для розуміння життя і віровчення Церкви, та для повноцінного втілення співацької практики в рамках церковного передання.

Виходячи з компетенцій, зазначених у Положенні, дяк-регент повинен знати і вміти основи віровчення і богослов'я Східного обряду, основи півної богослужбової практики, жанри-форми, структуру греко-візантійського обряду, богослужбовий устав і співочий репертуар у традиціях УГКЦ, аналізувати і розуміти богословський та мелодичний зміст репертуару, виконувати півний хід богослужіння, керувати церковним хором і навчити основ церковного співу всіх бажаючих долучитися до півної практики [10; 1].

За умовами керівництва ДРІ, зазначеними у Положенні про навчання [10; 5], викладачем інституту може бути висококваліфікований спеціаліст, що має відповідну фахову вищу освіту, володіє психолого-педагогічними навичками, розуміє важливість справи творення дяківсько-регентської освіти у Церкві і працює за погодженою з дирекцією програмою.

Першими викладачами закладу поряд із Л. Терлецькою були її однодумці – канд. миств., викладач Національної музичної академії ім. М. Лисенка М. Качмар, що навчала літургійному співу та сольфеджіо і науковий працівник Інституту Літургійних наук, викладач історії візантійської музики Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка І. Міщенко, що навчав історії літургійного співу. Пізніше приєдналися до викладацького складу о. Ю. Трухан (викладав історію церкви) та о. диякон В. Кузьмин

(викладав церковно-слов'янську мову). Викладачами музичних предметів були Г. Стасько та Р. Сенік – вокал, І. Судомір – фортепіано, О. Яцишин – фортепіано, сольфеджіо, Л. Терлецька – диригування. Перший рік навчання пройшов у передмісті Івано-Франківська – с. Крехівці, в приміщенні благодійної церковної організації «Карітас». Згодом викладацький склад поповнився новими кадрами, відповідно розширивши коло навчальних предметів: Літургійний спів – о. З. Слоїк, Богослужбовий устав – о. М. Добровольський (викл. Івано-Франківського Богословського університету, далі – ІФБУ), Літургійне Богослов'я – о. д-р В. Гоголь (викл. ІФБУ), Історія Церкви – о. М. Дзуль (викл. ІФБУ), Церковнослов'янська мова – М. Лупійчук (випускниця Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, далі – ПНУ ім. В. Стефаника), мистецтво володіння мовним апаратом – Г. Держипільська (журналіст обласного радіо) та О. Полек (актор театру), хоровий спів та аранжування – Л. Терлецька (директор Дяківсько-регентського інституту), диригування – Ж. Зваричук (канд. миств., доц. ПНУ ім. В. Стефаника), а також Р. Дзунза (викладач ПНУ ім. В. Стефаника, фортепіано – Н. Луцишин (концертмейстер ДМШ №1), Л. Новосолова (викладач фортепіано Івано-Франківського міського центру дитячої та юнацької творчості). Деякий час хор вела також О. Гринюк, диригування – О. Гнатюк (Яремчук) а комп'ютерний набір нот – С. Гутій (дяк) та І. Присажнюк (викладач Ямницької ДМШ) [9]. У даний час, у зв'язку з ротацією кадрів, диригування – поряд із директором Л. Терлецькою – викладають представники ПНУ Г. Карась (доктор миств., проф.) та Л. Обух (канд. миств., викл.).

У Дяківсько-регентський інститут приходять навчатись люди, які уже дякують на парафіях, мають свої хори та хочуть удосконалити дяківсько-регентські вміння й навички. Починаючи з 2016 р. керівництво закладом запровадило лекційно-практичні сесії (4 сесії на рік). Тобто студенти вчать у вільний від роботи чи навчання час протягом тижня, де крім богословських предметів мають щодня спів богослужінь. У 2017 р. керівництво ДРІ має на меті запровадити ще одну навчальну новацію. При Богословському університеті планують відкрити курси підвищення кваліфікації для дяків Івано-Франківської Архiepархії, що мають професійну богослужбову освіту. Такі навчальні з'їзди будуть проходити один раз на 5 років [5].

Як передбачено ректоратом ДРІ у Положенні, вихованці закладу мають можливість навчатися і на додаткових заходах, організованих у рамках навчання (відвідування храмів Івано-Франківська, концертів духовної музики, наукових семінарів за тематикою історії церковного співу, прощ, реколекцій тощо) [10; 2].

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, поштовхом до створення Дяківсько-регентського інституту ІФБУ ім. Св. І. Золотоустого УГКЦ стала потреба у високопрофесійних дяківсько-регентських кадрах. Інститут за декілька років існування пройшов структурну еволюцію (від школи до інституту) та продовжує динамічно розвивати навчальні новації (впроваджуючи різноманітні курси, практичні тижні та навчальні з'їзди).

У навчальному закладі, що має статут, Внутрішній Правильник та програму викладів, читаються богословські і музичні предмети. Викладання дисциплін забезпечується викладачами Теологічної Академії, Інституту мистецтв ДВНЗ «ПНУ ім. В. Стефаника», музичних шкіл міста, запрошеними співробітниками. Усі викладачі музичних дисциплін, що працюють в інституті, мають вищу професійну музичну освіту, деякі з них – науковий ступінь (Г. Карась, Г. Стасько, Ж. Зваричук, О. Качмар, Л. Обух). Це свідчить про ґрунтовний і фаховий підхід ректорату до навчально-виховного процесу.

Завдяки старанням керівництва та сумлінній праці фахівців, навчальний заклад забезпечує якісну професійною підготовкою дяківсько-регентські кадри для західноукраїнських церковних парафій.

Список використаної літератури

1. **Валіхновська З.** Музично-церковна освіта Галичини австрійської доби (1772-1918) : дис...канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / З. О. Валіхновська. – Івано-Франківськ, 2009. – 173 с.
2. **Внутрішній правильник для викладачів та студентів Дяко-регентської школи.** – Івано-Франківськ, 2010. – 2 с.
3. **Дудик Р.** Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Р. В. Дудик. – Київ, 2000. – 18 с.
4. **Зваричук Ж.** Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Ж. Й. Зваричук. – Київ, 2009. – 19 с.
5. **Інтерв'ю з Л. Терлецькою від 15 березня 2017 р.** // Приватний архів автора.
6. **Кушлик Н. І.** Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Н. І. Кушлик. – Львів, 2007. – 20 с.

7. **Мороз Л. В.** Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої пол. XIX – першої третини XX століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. : 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Л. В. Мороз. – Київ, 2003. – 19 с.

8. **Обух Л.** Осередки музичної освіти в українських духовних закладах західної діаспори / Л. Обух // Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Історичні науки» / ред. кол. : І. Пасічник, Л. Винар, А. Атаманенко та ін. – Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. – Вип. 23. – С. 181–186.

9. **Навчальний план Дяківсько-регентського інституту ІФБУ** ім. Св. Івана Золотоустого УГКЦ. – Івано-Франківськ, 2015. – 4 с.

10. **Положення про навчання в Дяківсько-регентському інституті** (ДРІ) при Івано-Франківському Богословському ун-ті ім. Св. І. Золотоустого Івано-Франківської Архієпархії УГКЦ (для отримання спец. «Дяк-регент»). – Івано-Франківськ, 2015. – 6 с.

11. **Романюк Л.** Музичне і театральне життя Станіславова (друга пол. XIX – перша пол. XX ст.): Монографія / Л. Романюк, М. Черепанин. – Івано-Франківськ, 2016. – 472 с.

12. **Хіміч М. Д.** Генеза професійної підготовки регентів у диригентсько-хоровій освіті України. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/old_jrn/soc_gum/znbdpu/

Reference:

1. **Valikhnovska Z.** Muzychno-tserkovna osvita Halychyny avstriiskoi doby (1772-1918) : dys...kand. mystetstvoznavstva : spets. 26.00.01 – «Teoriia ta istoriia kultury» / Z. O. Valikhnovska. – Ivano-Frankivsk, 2009. – 173 s.

2. **Vnutrishnii pravyl'nyk dlia vykladachiv ta studentiv Diako-regentskoi shkoly.** – Ivano-Frankivsk, 2010. – 2 s.

3. **Dudyk R.** Khorova kultura Prykarpattia kintsia KhKh – pershoi tretyny KhKh stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / R. V. Dudyk. – Kyiv, 2000. – 18 s.

4. **Zvarychuk Zh.** Bohosluzhbove khorove vykonavstvo Halychyny KhKh stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / Zh. Y. Zvarychuk. – Kyiv, 2009. – 19 s.

5. **Interviu z L.** Terletskoiu vid 15 bereznia 2017 r. // Pryvatnyi arkhiv avtora.

6. **Kushlyk N. I.** Muzychno-prosvitnytska diialnist o. Porfyriia Bazhanskoho v konteksti sotsiokulturnoi praktyky hreko-katolytskoho dukhovenstva Halychyny v XIX – pochatku KhKh st. : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.01 – «Teoriia ta istoriia kultury» / N. I. Kushlyk. – Lviv, 2007. – 20 s.

7. **Moroz L. V.** Dyrhentsko-khorove mystetstvo Halychyny druhoi pol. XIX – pershoi tretyny XX stolittia : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : spets. : 17.00.01 – «Teoriia ta istoriia kultury» / L. V. Moroz. – Kyiv, 2003. – 19 s.

8. **Obukh L.** Osередky muzychnoi osvity v ukrainskykh dukhovnykh zakladakh zakhidnoi diaspory / L. Obukh // Naук. зап. Nats. un-tu «Ostrozka akademiia». Seriia «Istorychni nauky» / ред. кол. : І. Пасічник, Л. Винар, А. Атаманенко та ін. – Ostroh : Vyd-vo Nats. un-tu «Ostrozka akademiia», 2015. – Vyp. 23. – S. 181–186.

9. **Navchalnyi plan Diakivsko-rehentskoho instytutu IFBU** ім. Св. Івана Золотoustoho UHKЦs. – Івано-Франківськ, 2015. – 4 s.

10. **Polozhennia pro navchannia v Diakivsko-regentskomu instytuti** (DRI) pry Ivano-Frankivskomu Bohoslovskomu un-ti ім. Св. І. Золотoustoho Ivano-Frankivskoi Arkhiieparkhii UHKЦs (dlia otrymannia spets. «Diak-rehent»). – Івано-Франківськ, 2015. – 6 s.

11. **Romaniuk L.** Muzychne i teatralne zhyttia Stanislavova (druha pol. XIX – persha pol. XX st.): Monohrafiia / L. Romaniuk, M. Cherepanyn. – Ivano-Frankivsk, 2016. – 472 s.

12. **Khimich M. D.** Heneza profesiinoi pidhotovky rehentiv u dyrhentsko-khorovii osviti Ukrainy. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/old_jrn/soc_gum/znbdpu/

SPECIFIC TRAINING OF PREPARATION OF THE CONDUCTOR-REGENT TO THE LITURGICAL CHORUS PERFORMANCE AT THE CARPATHIAN

ZAVALNIUK Khrystyna, master's degree, department of musical education methods and conducting Training and Research Institute of the Arts State Higher Educational Institution «Carpathian National University V. Stefanyk» Ivano-Frankivsk

The article first attempts to investigate the specifics of the training of regent conductors in religious institutions on the example of the Conductor-Regent Institute at the Ivano-Frankivsk Theological University named after St. John of the Ukrainian Greek Catholic Church; historical retrospective is conducted, training is described in accordance with the interview with the director of the institute, the statute and the curriculum, the teaching staff has been highlighted since its inception. The study clearly and gradually monitors the structural evolution of the development of a unique institution in the Carpathian region (from school to institute) and its dynamic development, educational innovations (introduction of various courses, practical weeks and educational congresses).

Key words: church singing, Deacon-regency institute, training forms, musical discipline, professional liturgical music education.

UDK : 783:378.096](477)

SPECIFIC TRAINING OF PREPARATION OF THE CONDUCTOR-REGENT TO THE LITURGICAL CHORUS PERFORMANCE AT THE CARPATHIAN

Zavalniuk Khrystyna, master's degree, department of musical education methods and conducting Training and Research Institute of the Arts State Higher Educational Institution «Carpathian National University V. Stefanyk» Ivano-Frankivsk

The aim. Now, in the conditions of development of liturgical choral performance in Ukraine, the profession of conductor-regent acquires special significance and is almost one of the most necessary musical professions. From here, the question arises of the professional training of the regent as a sign of quality provision of the liturgical process.

Research methodology. The available source base allows not only to broaden the issue under investigation, but also helps to understand and derive the main regularities of the training and preparatory process of the conductor-regent. In particular, this dissertation deals with the historical preconditions for the development of the liturgical performance of Galicia (N. Kushlyk [6], Z. Valikhnovskaya [1], Zh. Zvarichuk [4]), as well as the outlined vector of conducting education of the Carpathian region (L. Moroz [7], R. Dudyk [3]). Important for our research is the monograph «Musical Education of Galicia» by L. Romanyuk and M. Cherepanin [11]. The genesis of regent training in conducting-choral education in Ukraine is disclosed in the article by M. Khimich [12]. L. Obukh [8] studied the branches of musical education in the Ukrainian religious institutions of the western diaspora (in particular, on the Ukrainian Papal Collegium of St. Josaphat in Rome).

However, there was no such thing as a special institution of higher education, in which even theoretical and musical education, in particular in the Carpathian region, was united in equal proportions.

Novelty. For the first time at the scientific level, the history of the formation and development of the institute has been covered, the educational programs analyzed, the specificity of the study has been identified and the prospects for development have been outlined

The practical significance. Due to the efforts of management and honest work of specialists, the educational institution ensures qualitative professional training of clerks for Western Ukrainian church parishes.

Prospective issues of further scientific research should include the specifics of preparation for conducting-regent activities in the context of vocational (secondary and higher) state education in the Carpathians region.

Results. Of the article is to study the specifics of the preparation of regents in religious institutions on the example of the Conductor-Regent Institute of the Ivano-Frankivsk Theological University. St. John the Ivano-Frankivsk Archeparchy of the Ukrainian Greek Catholic Church.

Key words: church singing, Deacon-regency institute, training forms, musical discipline, professional liturgical music education.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 792.82(477) «195/199»

ДУАЛЬНА ФОРМА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Горбатова Надія Олександрівна, кандидат історичних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
gorbatova@ukr.net

Здійснено аналіз головних засад дуальної системи в освітньому процесі країн Центральної Європи у контексті визначення перспектив розвитку дуальної форми у хореографічній освіті в Україні. Розглянуто експериментальні спроби запровадження дуальної системи в освітній процес ВНЗ України та окреслено тенденції й перспективи її повноцінного впровадження. Визначено пріоритетні форми впровадження деяких аспектів дуальності в бальну хореографічну освіту згідно специфіки викладання навчальних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах, а також важливість інноваційного підходу до розробки навчальних планів підготовки фахівців з урахуванням базових принципів цієї освіти, прерогативою яких є підвищення рівня теоретичної підготовки і удосконалення практичної складової.

Ключові слова: дуальна освіта, вищі навчальні заклади, хореографічна освіта, бальна хореографія, викладання.

Постановка проблеми. Однією з основних форм здобуття освіти, поряд з інституційною та індивідуальною, Верховною Радою України визначено дуальну, яка стає пріоритетним напрямом розвитку вищої освіти в країні. Актуальність статті зумовлена необхідністю дослідження й аналізу перспектив і стратегій впровадження дуальної форми відповідно до існуючих в Україні соціальних, культурних та економічних умов у контексті хореографічної освіти з огляду на особливості, пов'язані зі специфікою викладання навчальних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах України.

Останні дослідження та публікації. Особливостям, тенденціям та перспективам розвитку хореографічної освіти в Україні у контексті залучення досвіду європейських країн, протягом останніх

років було присвячено чимало культурологічних, педагогічних та мистецтвознавчих праць. Наприклад, Т. Сідлецької («Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні», 2012), Т. Пovalій («Модернізація хореографічної освіти в Польщі (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)», 2015), В. Солощенко («Нормативно-правове забезпечення вищої хореографічної освіти в об'єднаній Німеччині», 2017), І. Ткаченко («Вища хореографічна освіта: досвід німецькомовних країн», 2017) та ін. Розробкою теми специфіки дуальної освіти займалися І. Бойчевська («Роль системи дуальної освіти у професійній підготовці молоді у Німеччині», 2009), Н. Світайло («Досвід Німеччини в питанні реформування освіти: дуальна освіта», 2014), З. Овчарик («Переваги дуальної системи освіти у вищих навчальних закладах», 2016), І. Бабій та Н. Бовкун («Дуальна освіта як відповідь на виклики сучасної системи навчання», 2017) та ін. Проте, у контексті впровадження дуальної системи в навчальний процес вищих мистецьких навчальних закладів України та визначення пріоритетних форм залучення дуальності в систему хореографічної освіти, вітчизняними науковцями досі не було здійснено досліджень.

Мета статті – окреслити перспективи розвитку дуальної форми у хореографічній освіті внаслідок проведення аналізу головних засад дуальної системи в освітньому процесі країн Центральної Європи.

Виклад матеріалу дослідження. На сучасному етапі розвитку хореографічної освіти в Україні нагальної потреби реорганізації існуючої системи та впровадження в навчальний процес новітніх методик і форм, значна увага працівників освіти спрямована на вивчення позитивного досвіду європейських країн, а саме досвіду дуальної освіти, яка у Законі України Про освіту від 05.09.2017, визначена як основна форма здобуття освіти, поруч із інституційною та індивідуальною [1; 380].

Згідно з законодавчими документами, дуальна форма здобуття освіти передбачає поєднання процесу теоретичного навчання у закладах освіти з практичним закріпленням їх безпосередньо на робочих місцях (в установах, організаціях та на підприємствах, у більшості випадків на основі договору) з метою отримання певного кваліфікаційного рівня [1, 380]. Зазначимо, що результати практичної роботи студента входять до його оцінювання та рейтингу, а розмір стипендії дорівнює заробітній платні співробітника відповідного підприємства.

Окреслюючи оптимальні часові перспективи повноцінного впровадження дуальної освіти в країні, Ю. Рашкевич, заступник міністра освіти і науки України, наголосив, що процес відбувається поступово з урахуванням усіх аспектів та особливостей існуючих освітніх програм у системі вищої освіти і розрахований на 5 років. Протягом означеного періоду міністерством заплановано функціонування програм дуальної освіти поряд зі звичайними з метою створення конкурентоспроможності та стимулювання покращення показників навчання [2]. У вересні 2017 р. у Державному університеті телекомунікації, спільно з київськими філіями компанії Сіклум та ЕРАМ, розпочато один із перших експериментальних варіантів упровадження дуальної освіти в Україні, а 22 грудня – керівництвом НТУУ «Київський політехнічний інститут» ім. І. Сікорського та ДК «Укроборонпром» – підписано угоду про впровадження спільної підготовки фахівців з управління для військово-оборонного комплексу України. Дуальна модель освіти послідовно впроваджується на факультетах Таврійського державного агротехнологічного університету та інших ВНЗ України.

З огляду на те, що програма цієї освіти є пріоритетним напрямом розвитку вищої освіти в Україні, членами кафедри бальної хореографії КНУКіМ проводиться активна робота, спрямована на розробку навчальних планів підготовки фахівців з урахуванням базових принципів дуальної освіти, прерогативою яких є підвищення рівня теоретичної підготовки та удосконалення практичної складової. Проте, у контексті впровадження цієї форми у хореографічну освіту існують певні складнощі та особливості, пов'язані зі специфікою викладання творчих дисциплін.

Аналізуючи європейський досвід, відмітимо певні аспекти дуальної форми освіти: відвідування студентом ВНЗ для прослуховування лекційних курсів з історії та теорії хореографічного мистецтва (базових та спеціальних) 1–2 рази на тиждень та самостійне опрацювання значної частини навчального матеріалу; надання підприємствам і організаціям права формування індивідуального графіку занять та розкладу студентів, можливість обирати навчальні предмети, а також приймати іспити. Наприклад, у Німеччині – країні-основоположниці дуальної освіти, пропонують навчання 356 різноманітних спеціальностей. 3 дні навчання студентів (із 5) відбувається безпосередньо за участю компанії, яка несе відповідальність за отримання ними відповідної кількості та якості знань, а додаткові курси, за необхідністю, можна відвідувати у спеціальних школах, так званих Tradesman Schools. Проте, існує кілька нюансів: по-перше компанії не можуть забезпечити навчальний процес для великої кількості студентів, по-друге, для того, щоб навчатися на дуальній формі освіти, студенти мають володіти досить пристойним базовим рівнем підготовки профільуючої дисципліни та відповідними навичками

професійної підготовки. У зв'язку з цим, беззаперечно, постає питання про внесення відповідних змін у систему середньої освіти в Україні та створення відповідної бази для підготовки учнів до формату дуальної освіти на рівні шкіл та ліцеїв.

Вступна компанія також має відповідні особливості: абітурієнт проходить кілька тестувань для виявлення його знань та навичок із професії. Для творчих спеціальностей загалом та для хореографії зокрема, окрім тестових завдань мають бути передбачені й відбіркові огляди. Проте, найголовнішим аспектом у процесі залучення формату дуальної освіти в Україні є осмислений та раціональний підхід, не сліпе копіювання німецької системи професійної підготовки, а розробка методів й стратегій відповідно існуючим в Україні соціальним, культурним і економічним умовам.

Протягом останніх десятиліть здійснено чимало спроб експортувати систему професійної підготовки, розробленої у Німеччині в інші країни для підвищення показників економіки та скорочення рівня безробіття серед молоді, проте офіційно прийнятою вона є лише в кількох країнах Центральної Європи – Австрії, Великобританії, Данії, Люксембурзі, Нідерландах, Норвегії та Швейцарії [4; 11]. Аналізуючи успішний досвід залучення форми дуальності в систему вищої освіти цих країн, акцентуємо на відсутності дублювання німецької системи або її окремих частин та ретельному виборі й адаптації лише певних її компонентів, відповідно до мети і умов кожної країни окремо, існування так званих «мішаних систем» – в різноманітних пропорціях дуальної та інституційної освіти.

Варто пам'ятати, що дуальна система освіти в Німеччині та інших країнах Центральної Європи сформована відповідно до норм, традицій, педагогічних принципів та інституційних структур. У контексті перспектив розвитку дуальної хореографічної освіти в Україні відзначимо необхідність залучення різноманітних видів професійної підготовки, що реалізуються з використанням ряду педагогічних підходів. До того ж якість реалізації дуальної та інституційної форми навчання за показниками може бути і як дуже високою, так і посередньою. Варто наголосити і на використанні в умовах інституційної форми хореографічної освіти періодів практичного навчання у відповідних організаціях, що відповідає подвійному принципу – поєднанню теоретичної та практичної освіти. Як приклад подібної практики з хореографічної освіти в європейських країнах, можемо навести діяльність нідерландського університету – Codarts University for the Arts (Роттердам), метою навчальної програми якого є не лише професійна підготовка танцюристів, але й створення конкурентоспроможних умов: починаючи з першого курсу студенти співпрацюють із танцювальними трупамі країни, а на 4 році навчання проходять стажування в танцювальній компанії.

Виходячи з особливостей дуальної системи у контексті хореографічної освіти, можемо запропонувати наступний варіант розподілу теоретичної та практичної підготовки фахівців із бальної хореографії. Теоретична частина, що здійснюється та регулюється ВНЗ, передбачає викладання дисциплін: «Теорія та методика викладання європейського й латиноамериканського бального танцю», «Історія бального танцю», «Концептуальні засади хореографічної освіти», «Мистецтво балетмейстера», «Композиційна побудова конкурсних варіацій європейської і латиноамериканської програм», «Методика виконання загально хореографічних дисциплін (класичного, сучасного, народно-сценічного, історико-побутового, дуетно-сценічного танців)», «Теорія створення хореографічного образу» тощо, спрямовані на опанування студентами теоретико-методичної частини викладання фахових дисциплін і засвоєння необхідних історичних, культурних, педагогічних та психологічних аспектів діяльності викладача-хореографа, балетмейстера й артиста (згідно з кваліфікаціями). Наголосимо також і на необхідності оволодіння танцювальною технікою, практичними основами створення танцювальних композицій тощо на базі ВНЗ. Педагогічна та творча практика відбувається безпосередньо на робочих місцях, серед яких, згідно специфіки галузі, можемо розглядати ансамблі та гуртки бальних танців, танцювальні школи, театральні установи, клуби хореографічного мистецтва тощо.

Під час розробки вітчизняної системи дуальної форми хореографічної освіти увага має бути зосереджена на вирішенні питань пов'язаних з окремими аспектами професійної освіти, наприклад, створення безперервного процесу професійної підготовки або поділу її на окремі етапи та модулі; особливості інтегрування структури підсумкових іспитів (визначення термінів і чітке визначення обов'язків ВНЗ і організацій-партнерів). Варто зазначити і певні складнощі, які неодмінно виникатимуть на перших етапах залучення дуального формату: в реалізації програми на освітніх майданчиках; структуруванні теоретичного і практичного аспектів навчання; певна обмеженість педагогічних навичок педагогів безпосередньо в організаціях та загальні складнощі практичної підготовки студентів, виходячи з умов діяльності організацій. На думку багатьох європейських фахівців, які досліджують особливості дуальної системи, доцільним є розподіл професійного

навчання на окремі рівні та модулі (окремі курси навчання або певна структура в рамках конкретного курсу навчання) [4; 25].

Унаслідок проведеного аналізу провідних систем дуальної форми навчання в країнах Центральної Європи, можемо виокремити різноманітні рівні навчальних курсів. Так, у Швейцарії діє два рівні професійної підготовки, відповідно до яких чітко визначені атестації: 2-річний навчальний курс, проходження якого надає студенту можливість пройти 4-річний навчальний курс високого кваліфікаційного рівня.

У Нідерландах розроблено 4 рівні професійної підготовки, які можуть бути дуальними або інституційними: 1 рівень (не більше 1 року) передбачає підготовку помічників; 2-й рівень (2–3 роки) – базове професійне навчання, 3-й рівень (3–4 роки) – кваліфіковане професійне навчання, а 4-й рівень (3–4 роки) передбачає підготовку спеціаліста. Зазначимо, що дуальна освіта у даному випадку широко представлена на 1–2 рівнях, тоді як спеціалісти відмічають її нестачу на 3 та 4 [6; 12]. Більшість освітніх курсів додатково поділяються на різноманітні кваліфікації або модулі, а студенти отримують документ, що підтверджує успішне закінчення кожної частини кваліфікаційного рівня, а лише після завершення рівня – сертифікат. При цьому підкреслимо, що остаточного іспиту немає – деякі іспити проводяться безпосередньо в компаніях, а більшість – у навчальних закладах професорсько-викладацьким складом протягом терміну навчання [6; 27].

У Великобританії діє три рівні навчання [5; 19] – проміжне стажування (9–12 місяців), підвищення кваліфікації (1–2 роки) та вище навчання (3–4 роки). Досить цікавим є досвід Данії, де після завершення обов'язкового шкільного навчання приблизно 30 % розпочинає професійну підготовку, яка починається з базового курсу (6 місяців) [3; 4] в одній з 12 сфер діяльності, а по закінченні продовжують навчання одній з 120 кваліфікованих професій (спеціалізований курс). Базовий курс проводиться у навчальних закладах і для успішного завершення передбачає перехід до дуального – етап навчання в компанії, що чергується з навчанням у ВНЗ та корпоративним навчанням, триває від 2 до 5 років. У випадку, якщо студенти не можуть знайти відповідну навчання посаду в компанії, вони можуть підписати контракт із відповідними вищими школами або навчальним центром і продовжити навчання [7; 639–654]. Окрім цього, в навчальний процес було введено курси для здобуття часткової кваліфікації студентами з невисоким рівнем знань.

З огляду на вищезазначене, питання створення дуальної форми навчання у хореографічній освіті України варто розглядати з точки зору запозичення з досвіду європейських країн окремих функцій та адаптування їх відповідно до особливостей та специфіки галузі. Важливо пам'ятати, що залучення дуальної системи освіти зумовлено не лише економічними факторами, а й тісно пов'язана з соціальними та освітніми цілями.

Висновки. На нашу думку, дуальна форма професійної хореографічної освіти в Україні має бути запроваджена у кількох варіантах: для студентів, що мають високий кваліфікаційний рівень виконавства та базові знання, отримані у спеціалізованих хореографічних школах (переможці конкурсів бальних танців тощо); дуальна форма освіти може бути запроваджена безпосередньо з 1 семестру навчання у вищому мистецькому навчальному закладі; інший варіант спрямований на підвищення кваліфікаційного рівня фахівців і передбачає уведення деяких аспектів дуальної форми освіти не раніше 8 семестру навчання у ВНЗ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Закон України Про освіту* : прийнятий 05 вер. 2017 року № 2145-VIII // Відомості Верховної Ради (ВВР). – 2017. – № 38–39.
2. *Новини Полтавщини*. Дуальну освіту вдасться запровадити лише через 5 років [Електронний ресурс] // Новини Полтавщини. – Режим доступу : <http://np.pl.ua/2018/02/dualnu-osvitu-v-ukrajini-vdastsya-zaprovadyty-lyshe-cherez-5-rokiv>. – Назва з екрану. – Дата звернення 14.04. 2018.
3. *Christensen P.* Berufsbildung in Dänemark. In: Fachtagung 'Flexibilitätsspielräume für Aus-und Weiterbildung' / Poul Christensen. – Bonn-Bad Godesberg, Deutschland, 22–23 April, 2009.
4. *Euler D.* Germany's dual vocational training system: a model for other countries? / Dieter Euler. – Gütersloh : Bertelsmann Stiftung, 2013. – 78 p.
5. *Evans S.* Apprenticeships in London: Boosting Skills in a City Economy / Stephen Evans, and Gerhard Bosch. – OECD Publishing, 2012. – 43 p.
6. *Hövels B.* Vollzeitschulische Berufsausbildung in ausgewählten europäischen Ländern mit dualen Berufsbildungsangeboten / Ben Hövels, Mariska Roelofs. – Nijmegen, 2007. – 67 p.
7. *Grollmann P.* Dänemark. Handbuch der Lernortkooperation Band / Philipp Grollmann, Susanne Gottlieb and Sabine Kurz. – Dänemark : Bielefeld, 2004. – S. 639–654.

Reference

1. *Zakon Ukraini Pro osvitu* : priinyatii 05 ver. 2017 roku № 2145-VIII // Vidomosti Verkhovnoi Radi (VVR). – 2017. – № 38–39.
2. *Novini Poltavshchini*. Dual'nu osvitu vdst'sya zaprovaditi lische cherez 5 rokiv [Elektronnyi resurs] // Novini Poltavshchini. – Rezhym dostupu : <http://np.pl.ua/2018/02/dualnu-osvitu-v-ukrajini-vdstasya-zaprovadyty-lyshe-cherez-5-rokiv>. – Nazva z ekranu. – Data zvernennia 14.04.2018.
3. *Christensen P.* Berufsbildung in Dänemark. In: Fachtagung 'Flexibilitätsspielräume für Aus-und Weiterbildung' / Poul Christensen. – Bonn-Bad Godesberg, Deutschland, 22–23 April 2009.
4. *Euler D.* Germany's dual vocational training system: a model for other countries? / Dieter Euler. – Gütersloh : Bertelsmann Stiftung, 2013. – 78 p.
5. *Evans S.* Apprenticeships in London: Boosting Skills in a City Economy / Stephen Evans, and Gerhard Bosch. – OECD Publishing, 2012. – 43 p.
6. *Hövels B.* Vollzeitschulische Berufsausbildung in ausgewählten europäischen Ländern mit dualen Berufsbildungsangeboten / Ben Hövels, Mariska Roelofs. – Nijmegen, 2007. – 67 p.
7. *Grollmann P.* Dänemark. Handbuch der Lernortkooperation Band / Philipp Grollmann, Susanne Gottlieb and Sabine Kurz. – Dänemark : Bielefeld, 2004. – S. 639–654.

DUAL FORM OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN UKRAINE

Gorbatova Nadiya, Candidate of historical Sciences, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The analysis of the main principles of the dual system in the educational process of Central European countries in the context of determining the prospects for the development of dual forms in choreographic education in Ukraine at the present stage has been analyzed. The first experimental attempts to introduce the dual system into the educational process of higher educational institutions of Ukraine are considered, and the trends and time perspectives of its full implementation in accordance with the plans of the Ministry of Education of Ukraine are outlined. The priority forms of implementation of some aspects of duality in ballroom choreographic education according to the specifics of the teaching of creative disciplines in higher artistic educational institutions are determined, as well as the importance of a novel approach to the development of training curricula for specialists, taking into account the basic principles of dual education, whose prerogative is to increase the theoretical training and improvement of the practical component.

Key words: dual education, higher educational establishments, choreographic education, ballroom choreography, teaching.

UDC 792.82(477) «195/199»

DUAL FORM OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN UKRAINE

Gorbatova Nadiya, Candidate of historical Sciences, associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, gorbatova@ukr.net

The aim of this paper is to outline the prospects for the development of dual forms in choreographic education, as a result of the analysis of the main principles of the dual system in the educational process of Central European countries; to consider the first experimental attempts to introduce it into the system of higher educational institutions of Ukraine and to determine the priority forms of implementation of some aspects of duality in ballroom choreographic education.

Research methodology is the organic combination of the basic principles and methods of scientific knowledge: problem-chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical and analytical.

Results. The analysis of the main principles of the dual system in the educational process of Central European countries in the context of determining the prospects for the development of dual forms in choreographic education in Ukraine at the present stage has been analyzed. The priority forms of implementation of some aspects of duality in ballroom choreographic education according to the specifics of the teaching of creative disciplines in higher artistic educational institutions are determined.

Novelty. The scientific novelty of the paper is the first-ever study of the features of dual education in the context of the introduction of this model into the educational process of higher art educational institutions of Ukraine and the identification of priority forms of involvement of duality in the system of choreographic education.

The practical significance. Information which is given in this article can become useful the Ukrainian theorists and practices of choreographic art, in the context of involving it to educational and scientific appeal.

Keywords: dual education, higher educational establishments, choreographic education, ballroom choreography, teaching.

Надійшла до редакції 6.11.2017 р.

УДК 784 (477)

ГЕНЕЗА ВОКАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ В УКРАЇНІ

Бичковська Жанна Олександрівна, магістрантка кафедри хорового диригування,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
me.janetta@gmail.com

Стаття присвячується проблемі генези вокального мистецтва в Україні як передумови виникнення національної професійної моделі вітчизняного співацького музикування. Пропоноване дослідження здійснюється у контексті тлумачення трьох ключових пластів національної культури: української народнопісенної творчості, церковного співу українського православ'я та процесу становлення музичної освіти в Україні, в контексті їх впливу на формування одного з найдемократичніших видів національного мистецтва – вокальної музики України, яка з ХІХ ст. отримує статус самодостатньої професійної моделі вітчизняного співацького музикування паритетної значимості європейського та світового масштабів.

Ключові слова: генеза, народна пісня, романс, оперний спів, вокальне мистецтво, церковний спів, музична освіта.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво, й зокрема вокальна музика, впродовж свого розвитку у системі координат тієї чи іншої національної культури набуває статусу найдемократичнішого естетичного скарбу, що супроводжує людину впродовж усього її життя. Ця музика виконує роль ретранслятора прадавніх музично-естетичних традицій, що передаються з покоління в покоління, еволюціонуючи і зберігаючи видову автентичність. Чимало зразків національної вокальної музики увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а низка співацьких композицій здобули міжнародне визнання.

Феномен українського вокального мистецтва є надзвичайно цікавою сферою для її наукового осмислення. Чимало кількості дослідників-фольклористів, музикознавців приділяють чимало уваги проблемам, що так чи інакше стосуються аспектів історичного поступу явища, його визначних постатей та найрізноманітніших мистецтвознавчих концептів, що характеризують українську вокальну музику як самодостатній вид національного мистецтва.

На сучасному етапі спостерігаємо брак наукової зацікавленості щодо вирішення низки проблем, а саме тих, які чи прямо, чи опосередковано пов'язуються з фундаментальним осмисленням генези досліджуваного явища та його ключових аспектів метаморфози. Вивчення української вокальної традиції саме з позицій такого ракурсу є вкрай вмотивованим та актуальним, адже створює фундаментальну платформу для осмислення ключових параметрів, що лягають в основу її самодостатньої культурно-мистецької моделі, яка започаткувавшись у ХІХ ст., еволюціонуючи, продовжує свою життєдіяльність й до сьогодні й, гадаємо, буде дієвою у новітніх формах нашого прийдешнього.

Стан розробленості проблеми. Аналіз питань, пов'язаних із витоками й окремими аспектами трансформації явища з архетипно-первинного його утворення до самодостатньої національної мистецької моделі, представлений науковими розвідками В. Антоноюка [1], Б. Гнидя [2], Л. Корній [5], Л. Кияновської [3], О. Козаренком [4] та ін. Існуюче коло наукової зацікавленості на сучасному етапі лише до певної міри дає відповіді на ключові питання, що стосуються проблеми побутування українського вокального мистецтва та перспектив його розвитку в майбутньому.

Об'єктом дослідження є українська вокальна музика у її зародковому вияві, предметом – механізми зародження та метаморфози національного вокального музикування, що формують його смислову й формотворчу палітри. Відповідно мета розвідки зводиться до аналізу витоків та ключових аспектів метаморфози феномену українського вокального музикування.

Основний зміст статті. Виходячи з поставленої мети, осмислення окресленої проблеми варто присвятити увагу аналізу витоків, або ж питанням походження явища, беручи до уваги ключові аспекти метаморфози, внаслідок чого досліджуваний феномен трансформується на самодостатній рівень свого побутування.

Приступаючи до тлумачення проблеми походження вокального мистецтва в Україні, звернемо увагу на очевидне: цей вид національного музикування представлений щонайменше трьома пластами свого вияву: піснею, романсом та оперним співом.

На переконання науковців у витоках пісні, як найпоширенішого виду вокального мистецтва, лежить музичний фольклор. В українській культурі народна пісня має надзвичайно різноманітний характер, адже своїми засобами музичної виразності вона створює широке коло образів – від інтимно-ліричних до глибоко драматичних. За своєю суттю вона стає естетичним життєписом українця з колиски

й до домовини, а отже набуває статусу співаної його історії [10]. Ці мистецькі витвори надзвичайно багаті своїми виразовими засобами, проте ключовою рисою народної пісенної творчості є її національний колорит, що базується на глибинних джерелах етнічної культури: етнічній ментальності, духові народу та народному характері. Етнічна ментальність та дух народу виявляються низкою ключових чинників, а саме природним середовищем, геополітичним розташуванням України, специфікою родинних стосунків, особливістю рис побуту, історичними перипетіями та специфікою культурних процесів, що розгорталися на рідних теренах. Разом із тим надважлива роль у базисі етнічної культури України відводиться специфіці українського характеру, який своїми рисами: культурою толерантності, не агресивністю, довірливістю, терпимістю, відсутністю національної зневаги, естетизмом, ліризмом, емоційною чутливістю, шанобливим ставленням до природи тощо продукує культуру побутування українця, яка, матеріалізуючись у народні знання, народну мудрість та усну народну творчість, формалізується у фольклор і музичний у т. ч. Так з'являються народні пісні, у яких оспівуються знаменні події життя народу відповідно структуруючись у: календарні, родинно-побутові, весільні, епічні, історичні, лірико-епічні, суспільно-побутові, козацькі, чумацькі, рекрутські, побутові пісні.

Саме етноінтонації зазначених жанрів народних пісень лягають в основу творчості українських композиторів-романтиків, засновників національної музичної школи й вокальної в тому числі. Так, основоположник цієї школи М. Лисенко піддає осмисленню найрізноманітніші жанри народної пісенності, трансформувачи їх через систему ладогармонічних побудов на новий рівень професійного музичного мислення. Для прикладу вдамося до детального аналізу української народної пісні в обробці композитора «Ой горе тій чайці».

Зауважимо, що наспів твору характеризується розгорненою строфічною будовою з варіаційним повторенням фраз. За допомогою пульсації перемінного розміру та розгорнутої системи музичної мелізматика, композитор створює художній образ, в основу якого лягає важка доля українського материнства, що йде на плаху задля високих національних ідей та переконань. Численні альтераційні утворення в мелодії, її діатонічна ознака, мінорне ладове налаштування, темпові та метричні її пульсації з чітко вираженими поступальними низхідними рухами, створюють достатньо гнітючий, стражденний настрій, який «виливається» у тремтливие схлипування та плач [5; 301]. Така архітектоніка музичного мислення будується на основі мелосу, сповненого мінорними інтонаціями та народними піснями-плачами, так поширеними в українській народнопісенній традиції.

Тісні зв'язки з народною пісенністю прослідковуються і в українському романсі. Аналізуючи популярний твір цього виду співацького мистецтва «Плавай, плавай, лебедонько» К. Стеценка, зауважимо – мелодика композиції насичена колоритною мелізматикою й численними інтонаційними зворотами з підвищеними у них IV та VI ступеннями ладу, що створює, з одного боку, широту мелодійного розспіву, а з іншого – готує найрізноманітніші кульмінаційні утворення, які як і у народних піснях, думках та плачах, так чи інакше впливають на формування художнього образу з його фундаментальними модельними зіставленнями – «природа-людина» та «вершинно-джерельними» доповненнями [9; 21].

Фольклоризм властивий і нашому оперному вокальному мистецтву, адже його музична мова, образно-тематичні характеристики, особливості драматургії генетично пов'язані з народною пісенністю. Тут ознака національного найяскравіше проявляється на рівні формування ключових сюжетних ліній, які безпосередньо пов'язуються з героїкою народу, мальовничими картинками побуту, природи, народними казками, легендами тощо [5; 470].

Яскравим зразком такої музики, що започатковує традицію фольклоризму в зазначеному жанрі, є опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Музичний матеріал цього твору сповнений рідними народнопісенними інтонаціями. Композитор у контексті народної музичної творчості намагається створити неповторні і близькі йому образи. Так, популярний дует Оксани і Андрія є близький до української народної пісні «Лугом іду, коня веду» [8; 14]. Для змалювання комічної пари – Одарки й Карася – композитор використовує прийоми, властиві для українських народних жартівливих пісень. Разом із тим пунктирний ритм, висхідний напрям мелодики, октавні стрибки, застосування мажорного ладу та коротких фраз у вузькому інтервальному діапазоні, а також структурування усього музичного матеріалу у двочастинну форму за принципом діалогічності, продукують у цьому дуеті іронічну стилізацію на кшталт народних голосінь [5; 474].

Промовистими щодо насиченості народнопісенними інтонаціями є сольні музичні характеристики персонажів. Для прикладу – окремі інтонаційні звороти вихідної арії-пісні Карася «Ой щось дуже загулявся» є фрагментарно близькими до загальновідомих народних пісень «Грицю, Грицю,

до роботи» та «Зажурилась попадя». Партія Одарки, «Ой казала мені мати» також побудована на яскравому народнопісенному мелосі, який розкриває риси жіночності, мрійливості, разом із тим лукавства та загалом колорит української жінки [5; 478].

Національна вокальна музика є високопрофесійним видом мистецтва. Ця ознака великою мірою зумовлюється надбанням духовної хорової музики, що побутує на рідних теренах. Зародившись у далеку епоху середньовіччя, вона у XVI – початку XVII ст. у своєму монодійному вияві, завдячуючи новому музичному мисленню, що фіксувалося київською квадратною нотацією, досягає кульмінаційного злету, набуваючи свого найвищого мистецького рівня. Подібно до того, як григоріанський та протестантські хорали в Західній Європі були важливим інтонаційним джерелом розвитку різних жанрів професійної музики, так і українська церковна монодія XVI – XVII ст. стала своєрідним інтонаційним тезаурусом, з якого черпали творці багатоголосної музики та кантів [6; 3].

Високого європейського рівня досягає музика українського православ'я XVII – першої пол. XVIII ст. у творчості М. Дилецького, С. Пекалицького, Г. Колядчина, Лаконєка, Чернущина, Бишовського та ін., іменуючись партесною. Ця музика за художнім рівнем не поступається перед тогочасною бароковою західноєвропейською та польською духовною музикою. А музична граматики М. Дилецького взагалі стала флагаментом західноєвропейської музично-теоретичної думки цього часу.

На ще вищий щабель підноситься українська духовна музика в другій пол. XVIII – початку XIX ст. у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя. Кращі твори української духовної музики XVII – XVIII ст. (М. Дилецький, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Веделя та ін.) не тільки мають колосальне значення для розвитку вокально-хорового мистецтва в Україні, але й стали вагомим внеском у світову скарбницю [6; 4].

Проте ця музика, досягнувши достатньо високого рівня свого розвитку, все більше зміщується в бік світського музикування. Звідси зовсім не випадково є невелика кількість духовних творів (усього 6) у засновника національного музичного стилю – М. Лисенка. Перу композитора належать: псалм «Пречиста Діво, мати Руського краю», кант «Хресним деревом», різдв'яний кондак «Діва днес Пресущественного раждаєт», «Херувимська», хоровий концерт «Камо поїду от лица Твого, Господи», духовний гімн «Боже великий, єдиний». Та цими творами М. Лисенко поклав край трагічній відчуженості українських митців від рідної Церкви.

Підсумовуючи цю частину розвідки, можемо стверджувати, що професійний вишкіл української духовної музики різних епох став підґрунтям для формування професійної ознаки національного вокального музикування. І вже музика М. Лисенка загалом і вокальна в т. ч., у результаті органічного синтезу фольклорних джерел з музичним мисленням професійної церковної музики, досягає високої професійності.

Так перші українські опери композиторів М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського, М. Аркаса стають високими зразками продукування не тільки національного, а й професійного в музиці.

Не можемо не зосередити своєї уваги у нашому дослідженні на процес формування музично-освітнього середовища в Україні, який і став предтечею започаткування національної вокальної школи.

Науковці стверджують, що найдревнішим прообразом співацької школи на рідних теренах були середньовічні культурні середовища, у яких здійснювалося навчання й пропагування різних видів мистецтва. Проте діяльність таких середовищ базувалася на глибокій соціальній диференціації, за якою виділялися: сільські, князівсько-дружинні та церковно-монастирські культурні середовища. Проте, у кожному художньо-культурному середовищі прослідковувалася чітка видова уніфікація напрямів роботи, найважливіші з яких утворювали об'єднання: народної творчості, духовно-християнської та світської, дружинно-князівської напрямків культури [6; 48].

З кінця XVI ст. музична освіта в Україні піднімається на значно вищий рівень. Цьому сприяло виникнення братських шкіл та колегіумів. Початкові парафіяльні школи, що здавна існували в більшості міст, містечок і в багатьох селах України, давали перші навички церковного співу. У братських же школах існував спеціальний предмет «музика». Він був обов'язковим і входив до «семи вільних наук», на яких ґрунтувалося навчання в цих закладах. Крім того, братські школи та колегіуми були тими осередками, де культивувався хоровий спів і де дбали про його найвищу якість [6; 133].

Про викладання в братській школі предмета музики («музики») йдеться у «Статуті Львівської школи»: «Навчитель повинен учити усно і на письмі, подавати учням від граматики, риторики, діалектики, музики та від інших... поетів, і від святого Євангелія, від книг апостольських» [6; 133]. Основним змістом предмета музики, як зазначають дослідники, було навчання музичної грамоти та церковного співу. Проте навчати церковному співу починали ще змалку, коли хлопчики тільки вчилися читати, і тривало це навчання упродовж усього шкільного курсу.

Із запровадженням в українських церквах наприкінці XVI ст. багатоголосого співу в музичній освіті та хоровому виконавстві помітне місце займає багатоголоса (партесна) музика. На це вказують різні факти. Так, диригентом Львівської братської школи у 1604 р. став Ф. идорович, який був «гармонізатором на чотири і більше голоси» [7; 7]. На жаль, збереглося мало відомостей про музичну освіту та виконавство у Київській братській та Лаврській школах, але наявні відомості свідчать про те, що в цих закладах музиці та хоровому виконавству відводили важливу роль. Музика, як одна з «семи вільних наук», була обов'язковою в братських школах [6; 203].

Проте вже у другій пол. XVIII ст. із тих чи тих причин занепадають братські школи, все ж майже при кожній церкві в місті і селі продовжують працювати початкові півчї школи, у яких діти навчалися музичної грамоти, отримували елементарні музичні знання, які використовувалися під час співу в церковних хорах. Таку ж саму музично-освітню функцію виконували й сотенні і полкові школи, у яких навчалися діти переважно з козацьких сімей. А у 1659 р. була заснована Чортомлицька Січова школа, що мала спеціальне відділення, яке готувало співаків і музикантів. На базі цього відділення в 1770 р. було створено окрему школу «вокальної музики і церковного співу». Проте центральним осередком музичної освіти в тодішній Україні була Києво-Могилянська академія. Її студенти співали у двох хорах: академічному та церковному хорі Києво-Братського монастиря. Саме хори і ставали професійними лабораторіями співу для їх учасників.

У другій пол. XVIII ст. збагачує свої традиції Глухівська музична школа (виникла в 30-х роках XVIII ст.), яка готувала співаків-хлопчиків з України для петербурзького двору.

Музичні школи також започатковувалися і в українських слободах Олексіївці та Борисівці на Слобожанщині. Вони також готували музикантів для хорів та театрів російських поміщиків Шереметєвих. Музиці молоде покоління навчали і у Харківському, Чернігівському та Переяславському колегіумах.

У 1786 р. з ініціативи російського князя, генерал-фельдмаршала Г. Потьомкіна на базі його великої домашньої капели в Катеринославі (сьогодні Дніпро) була відкрита музична академія. Трохи згодом (1787 р.) цю академію переведено до Кременчука. Академія діяла за статутом вищого навчального закладу і при цьому значна увага приділялася вихованню співаків. Таким чином, у другій половині XVIII ст. в Україні існували різні осередки музичної освіти. Проте центральне місце в цій освіті відводилося вихованню півчих та регентів церковних хорів.

Висновки. Завершуючи аналіз просвітницького поступу на рідних теренах, що своїм корінням сягає архаїки середньовіччя, зауважимо – на кожному суспільно-історичному етапі розвитку ця сфера діяльності стимулювалася рівнем побутування церковної музики в Україні, а починаючи з XIX ст. у силу найрізноманітніших причин, а найперше – культурно-соціальних, сама детермінує динаміку музичного мислення і культуру співацького виконавства.

Музично-освітній ценз українського соціокультурного простору, таким чином стає тим осередком, навколо якого формується започаткування співацького професійного музикування, що спирається на народнопісенні традиції та професіоналізм сакрального співацького мистецтва. Саме таке поєднання, а вірніше синкретизм його ключових проявів, лягають в основу появи професійної моделі вокального музикування в Україні, що вже у другій пол. XIX ст. яскраво заявляє про себе у творчості М. Лисенка, а згодом і його послідовників К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Аркаса та ін., продукуючи цим самим унікальну співацьку модель, що утверджується впродовж століть, як провідний європейський мистецький форпост співацького музикування світового масштабу.

Список використаної літератури

1. **Антонюк В. Г.** Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія / В.Г. Антонюк. – Київ : Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. **Архімович Л. М.** В. Лисенко. Життя і творчість / Архімович Л., Гордійчук М. М. – Київ, 1963. – 354 с.
3. **Архімович Л.** Нариси з історії української музики. Ч. 1 / Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. – Київ, 1964. – 309 с.
4. **Гнидь Б. П.** Історія вокального мистецтва: підручник / Б. П. Гнидь. – Київ : НМАУ, 1997. – 320 с.
5. **Історія української музики** / ІМФЕ ім. М. Рильського. – Т. 2. – Київ : Наук. думка, 2009. – 800 с.
6. **Корній Л.** Історія української музики. Ч. 1: Від найдавніших часів до сер. XVIII ст. / Л. Корній. – Київ, 1996. – 315 с.
7. **Кудрик Б.** Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Львів : Вид-во М. П. Коць, 1995. – 128 с.
8. **Лисько З. С.** С. Артемовський-Гулак. Запорожець за Дунаєм / З. Лисько. – Прага, 1926. – С. 14.

9. *Лісецький С.* Риси стилю творчості К. Стеценка / С. Лісецький. – Київ, 1977. – 124 с.
10. *Маслій К.С.* Виховання голосу співака / К.С. Маслій. – Рівне : РДІК. 1996. – 120 с.

Reference

1. *Antoniuk V. H.* Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt: Monohrafiia / V. H. Antoniuk. – Kyiv : Ukrainska idea, 2001. – 144 s.
2. *Arkhimovych L. M.* V. Lysenko. Zhyttia i tvorchist / Arkhimovych L., Hordiichuk M. M. – Kyiv, 1963. – 354 s.
3. *Arkhimovych L.* Narysy z istorii ukrainskoi muzyky. Ch. 1 / Arkhimovych L., Karysheva T., Sheffer T., Shreier-Tkachenko O. – Kyiv, 1964. – 309 s.
4. *Hnyd B. P.* Istoriia vokalnogo mystetstva: pidruchnyk / B. P. Hnyd. – Kyiv : NMAU, 1997. – 320 s.
5. *Istoriia ukrainskoi muzyky* / AN URSR. IMFE. im. M. Rylskoho. – T. 2. – Kyiv : Nauk. dumka, 2009. – 800 s.
6. *Kornii L.* Istoriia ukrainskoi muzyky. Ch. 1: Vid naidavnishykh chasiv do ser. XVIII st. / L. Kornii. – Kyiv, 1996. – 315 s.
7. *Kudryk B.* Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky / B. Kudryk. – Lviv : Vyd-vo M. P. Kots, 1995. – 128 s.
8. *Lysko Z. S.* S. Artemovskiyi-Hulak. Zaporozhets za Dunaiem / Z. Lysko. – Praha, 1926. – S. 14.
9. *Lisetskyi S.* Rysy styliu tvorchosti K. Stetsenka / S. Lisetskyi. – Kyiv, 1977. – 124 s.
10. *Maslii K.S.* Vykhovannia holosu spivaka / K.S. Maslii. – Rivne : RDIK. 1996. – 120 s.

GENESIS OF VOCAL MUSIC IN UKRAINE

Zhanna Bychkovska, magistrate of choral conducting
department of Rivne State Humanitarian University

The article is devoted to the problem of the genesis of vocal art in Ukraine as a prerequisite for the emergence of a national professional model of domestic singing music.

The proposed study is carried out in the wake of the interpretation of at least three key layers of national culture: Ukrainian folk songs, church singing of Ukrainian Orthodoxy and the process of formation of musical education in Ukraine in the context of their influence on the formation of one of the most democratic types of national art – vocal music of Ukraine, that from the XIX century it receives the status of a unique, self-sufficient professional model of domestic singing music of the parity significance of the European and world scale.

Key words: genesis, folk song, romance, opera singing, vocal art, church singing, musical education.

UDC784 (477)

GENESIS OF VOCAL MUSIC IN UKRAINE

Zhanna Bychkovska, magistrate of choral conducting department
of Rivne State Humanitarian University

The aim of the proposed intelligence is to analyze the origins and key aspects of the metamorphosis of the phenomenon of Ukrainian vocal music, which form the basis and form the basis for the emergence of vocal music in Ukraine, which has evolved since the nineteenth century in the wake of highly professional manifestations: folk song, Ukrainian romance and opera vocal creativity.

Research methodology. In the process of work on intelligence, ten primary sources have been worked out which have a certain affinity for the themes that we have put forward in the sense of the analysis of the three key socio-cultural strata that underlie Ukrainian singing music: Ukrainian folk music, the phenomenon of sacred music, and the ongoing educational process of music. for centuries (from the X and literally up to the XIX century) in their native lands.

Results. Analyzing separate samples of Ukrainian vocal music, in the genre of folk song processing, in the variety of Ukrainian romance creativity, as well as in opera vocal music, it was shown that the basis of the national vocal tradition is the syncretism of the intonations of the native musical and the specifics of musical thinking, as well as the melisma of the melodic sacral musical art, "multiplied" by a high professional performance level, provided by the educational adequacy of creators and performers, which eventually led to the emergence of Ukraine sociocultural space highly national art form - vocal music, which since the second half of the nineteenth century to the present day is parity in the European and global scale.

Novelty. This article shows for the first time the key pillars of the national musical culture, which, in a specific configuration of their livelihoods, ensured the emergence, at a certain historical stage, of a self-sufficient singing phenomenon - the vocal art of Ukraine.

The practical significance. The information provided in the proposed perspective may be valuable to Ukrainian music theoreticians, researchers and educators who, from one associated with the vocal art of Ukraine at the most varied stages of its existence.

Надійшла до редакції 21.11.2017 р.

УДК 7.071.2(477.86)

**ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЇ БОГОСЛУЖБОВОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА СТАНИСЛАВОВА
КІНЦЯ ХІХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ****Зваричук Жанна Йосипівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
credoif@ukr.net

Висвітлюються аспекти формування богослужбового виконавства одного з регіональних осередків розвитку церковної музики – м. Станиславова визначеного періоду в контексті загальних тенденцій духовного відродження Галичини. Визначено основні напрями мистецької діяльності церковних хорових колективів міста, що впливали на становлення особливостей церковно-співочих традицій краю. Розглянуто діяльність кафедрального собору Св. Воскресіння як головного осередку церковно-мистецького життя.

Ключові слова: богослужбове виконавство, хор, Станиславів, традиція.

Постановка проблеми. В культурному метапросторі сучасності існують маловивчені теми, що вимагають глибинного дослідження та комплексного переосмислення. Вивчення духовних процесів у багатоманітності форм існування, тобто як суто канонічних вимірах, так і в творчих зверненнях – визначає коло наукових інтересів останніх років і стало одним із провідних напрямів в українському музикознавстві. До актуальних тем, поза сумнівом, належить царина сакрального мистецтва, зокрема, вивчення діяльності головних осередків розвитку церковної музики, дослідження ментально-духовних констант у проекції на особливості регіональної свідомості як унікального речника історико-культурного діалогу.

Актуальність теми зумовлена потужним розвитком музичної регіоналістики, потребою культурологічних та спеціально-фахових узагальнень щодо формування історичних, стильових, виконавських традицій українського хорового співу, зокрема, одного з регіональних осередків розвитку церковної музики – м. Станиславова кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

Останні дослідження та публікації. Методологічну основу статті склали праці відомих музикознавців з історії української хорової культури та дослідження особливостей богослужбового співу Галичини О. Бенч-Шокало, М. Загайкевич, Л. Кияновської, О. Козаренка, М. Черепанина, Ю. Ясіновського, М. Федоріва. На сьогодні здійснені різнопланові дослідження, присвячені хоровому мистецтву різних регіонів України та духовній творчості другої пол. ХІХ – поч. ХХ ст., серед них – як за регіональним охопленням, так і за проблематикою – З. Валіхновської, Р. Дудик, Н. Костюк, Н. Толошняк. У більшості розробок, що стосуються хорової культури регіону, увага авторів зосереджена на розвитку світського виконавства, тому в статті розглядаються саме духовні богослужбові традиції.

Мета статті – розгляти виконавських традицій в духовній хоровій творчості Станиславова кінця ХІХ – поч. ХХ ст. (як окремого регіону Галичини) як своєрідного явища та його зв'язку з національними побутуючими народними та давніми церковно-співочими традиціями.

Виклад матеріалу дослідження. Богослужбове хорове мистецтво є унікальним, специфічним явищем мистецтва, для церкви – це один з основних чинників її обряду, що проявляється вимовно у церковному співі, як вияв її впливової духовної культури.

Християнський богослужбовий спів у Галичині сягає історії Галицького князівства. В період діяльності львівського братства ХІ-VІІ століть у богослужбовому мистецтві високого рівня досягли галицькі хори. На початку ХІХ ст із тих чи інших причин виявляється фактично втрачений рівень регіонального хорового духового виконавства, про що говорять дослідницькі праці, присвячені цьому періоду.

Уже в другій пол. ХІХ столітті у період різноманітних культурних та суспільно-ідеологічних процесів відбувається розквіт духовного хорового виконавства. Його професіоналізації передували специфічні різновиди дяківського та загальнонародного співу, що належали до важливих місцевих традицій і стали компонентами церковного співу в наступні періоди. По всій Галичині панувала так звана «єрусалимка», тобто примітивний дяківський спів (одноголосий або в терцію) [13; 23-24], що мав певну фсторію побутування на цих землях. Більшість виконавців не мали музичної освіти, диригенти хору вивчали партії по пам'яті, без партитур. Характерні риси самолівки («самуїлівки», «дяківни», «єрусалимки») – речитативний розспів, інтонаційна простота, – природно зумовили її поширення за умов усного побутування.

Представники Перемиської школи та її послідовники дали поштовх розвитку духовного хорового виконавства в Галичині в ХІХ ст., яке було обумовлено процесами, що виникли в наслідок досягнень

Перемиського мистецького осередку. У новому поколінні виконавців, вихованих у цьому хорі, підвищується рівень богослужбового співу, засадничі позиції якого збережені і в сучасному хоровому мистецтві краю. На цьому аспекті спеціально наголошує Л. Кияновська: «Традиції церковного співу в Галичині сягають у глибокі віки, проте коли говорять про його розвиток у композиторській творчості, то мають на увазі насамперед період, що генерально починається від діяльності представників «перемиської школи», тобто від сорокових-п'ятдесятих років XIX ст. (перші зразки сакральної музики М. Вербицького та І. Лаврівського), попри спадщину їх послідовників, насамперед В. Матюка, П. Бажанського, а також менш відомих композиторів-священиків, таких як отець М. Кумановський, П. Любович, П. Леонтович, М. Рудковський та ін., духовних композиторів-несвящеників (як, приміром, Служба Божа Д. Січинського) та, із значними перервами, не переривався остаточно і сьогодні, отримавши цікаве і плідне продовження в творчості мистців західно-українського регіону» [9; 140].

М. Федорів писав: «До українського церковного співу я завжди ставився з великою пошаною, бо вважав його за одну з основних ділянок української культури, для якої глибокі підвалини поклав наш народний геній, що трактував цей культовий спів нарівні з народною пісенною творчістю» [12; 3]. На думку М. Федоріва у всенародних літургійних співах, практикованих тільки в Галичині є більше наспівних відхилень як у богослужбових, «бо тут більше вирішував нарід та індивідуальна творчість. Такий процес буває у всякій народній пісенності» [10; 3]. Національно-культурний розвиток Галичини тісно пов'язаний з церквою. Усі відомі історичні джерела засвідчують, що саме духовенству завдячує музичне мистецтво на початках відродження своїм становленням і розвитком упродовж його понад півстолітнього періоду. З другої пол. XVIII ст. церква була чи не єдиним місцем, де культивувалась духовна українська та європейська музика і спів. Галицьке музичне відродження почалося «під знаком церковно-хорової музики» [9; 124].

Богослужбовий хоровий спів зіграв визначну роль у величності богослужіння та посиленню уваги людей до церкви. Польський рецензент висловив таку думку про вплив церковного співу на людину: «Тії Русини як заспівають своє хоть би коротеньке «Господи помилуй», так якось наскрізь прошибнуть чоловіка проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі» [3].

Музична культура краю в основному трималася на священницьких колах аж до початку XX ст. Центрами музичної культури були, насамперед, великі міста – Львів і особливо (спочатку) Перемишль. Традиція духовного виконавства стрімко поширювалася теренами Галичини. Тому вже у другій третині XIX ст. у Галичині відбувається цілеспрямоване плекання національної хорової культури, зумовлене появою нового покоління українських композиторів, хорових диригентів, інтенсивно розгорнулися питомі чинники богослужбового хорового мистецтва.

На кінець століття потужним культурно-просвітницьким, освітнім центром став Станиславів. Тут діяли товариства «Просвіта», «Руська бесіда», «Сокіл», «Пласт», які сприяли піднесенню та розвитку національної свідомості, збереження культури від асиміляторської політики австрійського та польського урядів. А важливим духовним осередком, де розвивався церковний хоровий спів, був Кафедральний собор Св. Воскресіння міста. Відомості про існування і діяльність церковних хорів при давній церкві Введення с. Заболоття (пізніше м. Станиславова), що стояла на місці пізніше збудованого костюлу єзуїтів, а також при центральній парафіяльній дерев'яній церкві Христового Воскресіння (споруджена в 1601 р.) на жаль втрачені. В польських історичних документах знаходимо згадку про першу хорову капелу кафедрального собору. Там зазначено, що після 9 років будівництва єзуїтського костюлу (почали будівництво в 1720 р.) перше богослужіння і посвята цього храму відбулася в 1729 р. перед вівтарем Св. Станіслава Костки. А «фундатор (Ю. Потоцький) створив при костюлі капелу, яка виконувала духовні пісні під час богослужіння та при інших костюльних відправах [2; 9]. Згодом парафіяльна церква стає Станиславівським Кафедральним Собором. «Після заснування Станиславівської єпархії 28 грудня 1885 р. відбулась інтронізація нового єпископа-ординарія Ю. Пелеша. На ній кафедральний хор відспівав своєму архієрею «Многая, многая літа». Ця святочна церемонія супроводжувалася піснею «Тебе, Бога, хвалимо», яку виконав урочисто кафедральний хор» [2; 18-19]. Регентом хору став І. Полотнюк, виходець із Кристинополя (1850-1903 рр.).

Отже, в місті навколо собору Св. Воскресіння існувало музичне хорове життя, а кафедральний хор став важливою частиною Богослужбових відправ та урочистостей.

І. Полотнюк став організатором і керівником Товариства дяків у Станиславові. Він першим у Галичині, та й в усій Україні, організував церковних співців у професійну спілку. Найдієвішою формою їх діяльності було видання дяківського часопису, її друкованого органу – тижнева газета «Дяківський глас» (1895 р.). Саме через газету дяки дізнавалися про важливі події в справі дяківства та церковному житті

міста, отримували поради щодо удосконалення своєї майстерності. Велику підтримку і опіку Товариство отримувало від владики Ю. Пелеша. І. Полотнюк був її редактором і видавцем до 1903 р.

Численні факти, що відображалися в тогочасній періодиці, засвідчують складнощі у забезпеченні належної якості дяківської освіти у останній третині XIX ст. Один із кращих результатів у цьому процесі досягла відома дяківська школа, відкрита у Станіславові 1888 р. І. Полотнюком, що готувала професійні кадри для парафій усієї єпархії. На її базі і був організований кафедральний хор. Завдяки зусиллям і праці І. Полотнюка, цей колектив швидко став одним із найкращих у Галичині. Показово, що ініціатива засновника школи на цьому не зупинилася. 1 лютого 1890 р. у Станіславові запроваджено тримісячні курси для поліпшення знань церковного співу й церковних ритуалів, де майбутніх дяків привчали до уважного ставлення до богослужбових потреб, пропорційного використання у богослужінні хорових ресурсів та одноголосого співу.

Багатий досвід І. Полотнюка відтворився у виданні «Напівника церковного», який відіграв велику роль у поширенні «нормативного» дяківського співу в Галичині. За цим задумом стояло тверде переконання, що потрібне «однообразне пініє церковне, бо як кожний стане біля своєї кантички співати, то виходить деколи чиста комедія» [10; 15]. Він поклав знані церковні мелодії на ноти, зробивши їх доступними широкому загалу церковних дяків і мирян. Збірник став практичним посібником із вивчення музичної грамоти і церковного співу. Завдяки праці І. Полотнюка стан церковно-мистецького життя в Станіславові на поч. XX ст. почав швидко покращуватися.

На розвиток хорового співу кінця визначеного періоду значно впливала Станіславівська духовна семінарія. Хор семінарії часто запрошували прикрашати співом великі богослужіння, з нагоди релігійних свят або урочистостей. Так, за участю студентів відбулось вшанування Станіславського владики Ю. Пелеша, яку влаштували українські товариства. На концерті якнайкраще виявив себе хор семінаристів, якого «чиста інтонація і належна колоратура приємно вражала слухаючу публіку», – відзначав часопис «Діло» за 1886 р. «Особливо виділявся гучний і металічний тенор Процика. Хором диригував п. Іванцев» [13; 218-219].

Ще одна яскрава подія в духовно-релігійному житті міста, що засвідчує належний рівень хорового виконавства «Напередодні свята Андрія громадськість Станіславова вшанувала нового єпископа Кир Андрея Шептицького (1899-1901 рр.). Хор вихованців української бурси св. Миколая піднесено виконав концерт Д. Бортнянського «Восхвалю ім'я Бога Твого піснею» [4].

До практики мистецьких акцій з використанням богослужбових творів у останні десятиліття XIX ст. долучилися й хори світських музичних товариств. Провідна роль, безумовно, належала хорові «Станіславівського Бояну», діяльність якого можна зарахувати до найпотужніших чинників розвитку хорового руху. Багата репертуарна база колективу, творча мобільність, стильове багатство репертуару надавало йому виняткового статусу. «Духовний концерт на 5-ті роковини проголошення догми «О Непорочнім Зачатію Пречистої Діви Марії» під протекторатом митрополита Андреем Шептицького відбувся у Станіславові, влаштований місцевим «Бояном». Мішані хори «Станіславського Бояна» і вихованців Львівської духовної семінарії виконували твори Д. Бортнянського «Скажи мі, Господи» у супроводі оркестру і «Достойно єсть» М. Кумановського. Диригував хорами Д. Січинський (1865-1909 рр.), який першим у Галичині обрав собі шлях професійного музиканта і, крім композиторської творчості, проводив велику музично-громадську роботу. Також 16 грудня 1908 р. у залі театру ім. С. Монюшка місцеві українські товариства влаштували ювілейний концерт на честь папи Пія X. «У концерті взяв участь військовий оркестр, мішаний стоголосий хор із членів «Станіславського Бояна», питомців духовної семінарії та учениць школи монастиря Василянок під управлінням капельмейстера В. Меренькова, який виконав два псалми Д. Бортнянського «Слава во вишніх Богу» і «Тебе, Бога, хвалим» [6].

Уже до початку XX ст. виконавський рівень хорових колективів міста досягнув неабиякої потужності. Домінувала цілком окреслена тенденція до різностороннього збагачення їх творчого потенціалу та зростання професіоналізму, що найочевидніше простежується у сфері оновлення і ускладнення репертуару, завдяки долученню релігійних творів композиторів від другої пол. XVIII ст. до найновіших композицій того часу. Активізація концертних виступів для різних хорів була додатковим чинником на шляху зростання їх мистецького рівня, піднесення професіоналізму в суто духовному виконавстві.

Нова хвиля духовно-мистецького життя Станиславова припадає на початок ХХ ст. Справу І. Полотнюка продовжив І. Дувірак, який став регентом хору катедрального собору і намагався підтримувати належний виконавський рівень колективу. Він учився дяківській справі при соборі, пізніше і сам зайняв посаду дяка. «Дяк Іван Дувірак вів катедральний хор і співав у міському хорі «Боян», учив співу питомців духовної семінарії» [2; 39-40].

У той час дівочим хором сестер Василяннок керував учитель музики та співу, композитор, диригент і педагог Я. Барнич (1896-1967 рр.), якого згодом було титуловано у семінарії професором церковного співу та історії музики. А Станиславівський чоловічий василянський монастир став останнім нововідчиненим монастирем на Галицькій землі перед II Світовою війною. Нова церква Христа Царя в 1935 р. була збудована на Майзлях (так називали частину м. Станиславова). А вже в травні 1936 р. у церкві Христа Царя хор співав Службу Божу із своїм керівником отцем Г. Балагураком.

Дуже мало згадок є про існування церковного хору при церкві Покрови Пресвятої Богородиці в Княгинині, відсутні відомості про склад хору, його учасників, репертуар. Але сам факт існування такого колективу згадується в часописі «Дяківський глас», де йдеться про корінного княгининця Ю. Припхана (1884-1941 рр.), який після закінчення Станиславської учительської семінарії з 1910 р. учителював у с. Бринь (тепер Галицького району). «За час свого вчителювання побудував школу, читальню, заснував хор, театральний гурток. До родини приїжджав тільки на зимові і літні канікули, і тоді вів у Княгинині церковний хор, а в церкві сам співав «Вірую» [6].

Наприкінці 30-х років був створений хор «Трембіта» церкви Христа Царя. Організувала та керувала ним учителька і диригент за фахом І. Лопук. Більшість хористів не мали музичної освіти, але всі співали по нотах і користувалися партитурами. За підтримкою о. Григорія, настоятеля церкви, колектив існував аж до 1946 р.

Саме дописи в галицькій періодиці дозволили створити уяву про реальний стан у царині богослужбового співу по церквах міста того часу. Це були переважно мішані хори з достатньою, а іноді й значною кількістю учасників. Природньо, що домінування протягом тривалого часу самолівкового, загально-народного співу істотно позначився і на стильовій базі виконавства. Основу репертуару церковних хорів складали переважно нескладні богослужбові та паралітургійні пісні, доступні для непрофесійних співаків. Це наближувало церковний спів до народних традицій.

Беручи участь у громадсько-музичних подіях, церковні хорові колективи сприяли утвердженню ідеї цілісності та багатства українського церковного мистецтва. Випрацьовувалися і популяризувалися серед широких громадських кіл взірці стильової інтонаційності, опертої на знання місцевих співочих традицій та особливостей церковних обрядів, оскільки першорядне значення у плеканні хорового співу в Галичині належало священикам та іншим вихованцям церковно-освітніх закладів.

Висновки. Традиції церковного співу мають тисячолітню історію, розвивалися в різних церковних, суспільно-політичних і культурних обставинах, переходили різні фази розвитку й створили різноманітні регіональні та локальні різновидності.

На кінець ХІХ ст. сформувалися основні тенденції розвитку богослужбового хорового виконавства в Станиславові. Духовним центром, осередком церковно-хорової культури та виховання музичних кадрів став Катедральний собор Св. Воскресіння, який і нині відіграє потужну роль у відновленні закладених уже традицій церковного співу. До відомих постатей музичної історії Станиславова останніх десятиліть ХІХ ст. належить засновник, диякон і регент хору катедрального собору І. Полотнюк. Зібрані ним галицькі наспіви, викладені у «Напівнику церковному», перевидані і редаговані, використовують у церковній практиці і на сьогоднішній день. Це видання стало цінною пам'яткою книжного мистецтва та церковного співу на теренах Прикарпаття, особливостей церковно-співочих традицій краю.

Просвітницька діяльність хорових колективів краю з метою нарощення культурно-мистецького досвіду як окремої релігійної громади, так і громадськості регіону загалом, стала основною домінуючою установкою духовного виконавства ХІХ – поч. ХХ ст. не тільки на Прикарпатті, але і Галичині загалом.

Перспективи подальших досліджень. Розгляд творчих процесів у царині духовного виконавства певних регіональних осередків Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. істотно збагачує знання про специфіку розгортання виконавських і наукових зацікавлень та їх значення для подальшого поступу українського хорового мистецтва. Запропонована стаття є спробою з'ясувати тільки окремі актуальні питання, передбачаючи потребу подальшого поглибленого вивчення як часткових проблем, так і загальних тенденцій у духовному виконавстві Галичини.

Список використаної літератури

1. Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпат. ун-ту. «Мистецтвознавство». – Івано-Франківськ. – 2004. – Вип. VI. – С. 94.
2. Грабовецький В. Сторінки літопису Івано-Франківського Кафедрального Собору Св. Воскресіння / В. Грабовецький. – Івано-Франківськ : «Нова Зоря». – 1999.
3. Діло. – 1889. – ч. 194.
4. Діло. – 1889. – ч. 271.
5. Діло. – 1908. – ч. 292.
6. Дяківський глас. – 1903. – Ч. 5.
7. Зваричук Ж. Відродження традицій хорового церковного співу в Івано-Франківську в новітній час / Ж. Зваричук // Етнокультурні процеси в урбанізованому середовищі ХХ ст. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 263–267.
8. Дудик Р. В. Хорова культура Прикарпаття кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознавства / Р. В. Дудик. – Київ, 2000. – 18 с.
9. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. / Л. О. Кияновська // Навч. посібник. – Чернівці, 2007. – 424 с.
10. Полотнюк І. Об однообразності церковного пенія / І. Полотнюк // Дяківський глас, 1897. – Ч. 1.
11. Українська загальна енциклопедія. Т. І. – Львів-Станіславів-Коломия: вид. кооператива «Рідна школа», 1933.
12. Федорів М. Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду / М. Федорів. – Івано-Франківськ: Вид-во «Нова зоря», 1997. – Т. III.
13. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття) / М. В. Черепанин – Київ, 1997. – 328 с.

References

1. Valikhnovska Z. Tserkovno-spivocha shkola u Stanislavovi ta yiyi fundator Ihnatiy Polotnyuk / Zoryana Valikhnovska // Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. – Ivano-Frankivsk. – 2004. – Vyp. VI. – S. 94
2. Hrabovetskyi V. Storinky litopysu Ivano-Frankivskoho Kafedralnogo Soboru Svyatoho Voskresinnya / Volodymyr Hrabovetskyi. – Ivano-Frankivsk: «Nova Zorya». – 1999. – S. 26.
3. Dilo. – 1889. – ch. 194.
4. Dilo. – 1889. – ch. 271.
5. Dilo. – 1908. – ch. 292.
6. Dyakivskyy hlas. – 1903. – ch. 5.
7. Zvarychuk Z. H. Vidrozhennya tradytsiy khorovoho tserkovnoho spivu v Ivano-Frankivsku v novitniy chas / Zhanna Zvarychuk // Etnokulturni protsesy v urbanizovanomu seredovishchi XX stolittya. – Ivano-Frankivsk, 2006. – S. 263-267.
8. Dudyk R.V. Khorova kultura Prykarpattya kintsya XIX – pershoi tretyny XX st.: Avtoref. kand. mystetstvoznnavstva / R. V. Dudyk. – K., 2000. – 18 s.
9. Kyyanovska L. Halytska muzychna kultura XIX-XX st. / Lyubov Kyyanovska // Navch. posibnyk – Chernivtsi, 2007. – 424 s.
10. Polotnyuk I. Ob odnoobraznosti tserkovnoho pyeniya / Ihnatiy Polotnyuk // Dyakivskyy hlas, 1897. – ch. 1.
11. Ukrayinska zahal'na entsyklopediya. t.I. -Lviv-Stanislaviv-Kolomyia: vydannya kooperatyva «Ridna shkola», 1933.
12. Fedoriv M. Ukrayinski bohosluzhbovi spivy z istorychnoho y teoretychnoho ohlyadu / Myron Fedoriv. – Ivano-Frankivsk: Vyd-vo «Nova zorya», 1997. – t.SH.
13. Cherepanyn M. V. Muzychna kultura Halychyny (druha polovyna XIX – persha polovyna XX stolittya) / M.V.Cherepanyn – K., 1997. – 328 s.

**THE FORMATION of the LITURGICAL TRADITION of the CHOIR PERFORMANCE in STANISLAVIV
(now Ivano-Frankivsk) in the LATE 19th – EARLY 20th CENTURY**

Zvarychuk Zhanna, Candidate of Art, Associate Professor, Educational and Scientific Institute of Arts of the State Pedagogical University «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

The article covers the aspects of the formation of liturgical performance in Stanislaviv (now Ivano-Frankivsk), one of the regional centers of the development of church music, in the late 19th – early 20th century in the context of the general tendencies of the spiritual revival of Galicia. The author singles out those main trends of artistic activity of city church choirs which influenced the formation of features of the church-singing traditions of the region. Besides, the activity of the Cathedral of Holy Resurrection as the main center of church and artistic life is considered.

Key words : liturgical performance, choir, Stanislaviv, tradition.

UDC 7.071.2(477.86)

THE FORMATION of the LITURGICAL TRADITION of the CHOIR PERFORMANCE in STANISLAVIV (now Ivano-Frankivsk) in the LATE 19th – EARLY 20th CENTURY

Zhanna Zvarychuk, Candidate of Art, Associate Professor, Educational and Scientific Institute of Arts of the State Pedagogical University «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

The aim of this paper is to consider the performing traditions in the spiritual choral work of Stanislaviv, the separate region of Galicia, in the late 19th – early 20th century and their connection with national folk and ancient church-singing traditions.

Research methodology. In most researches of spiritual creativity in different regions of Ukraine the attention is focused on the development of secular performance and spiritual creativity. The performing liturgical traditions are considered in the article.

Results. The traditions of church singing were developing in various church, socio-political and cultural circumstances. They created a range of regional and local varieties. The city of Stanislaviv (now Ivano-Frankivsk) became an important centre, where the main tendencies of liturgical choral performance of the afore-cited period were formed.

The Cathedral of the Holy Resurrection became the centre of church-choral culture and of musical staff education, and now it plays a powerful role in restoring the already established traditions of church singing. One of the significant figures of musical history of that time was Ignatius Polotnyuk, the founder, deacon and regent of the choir.

Novelty. The liturgical and educational activity of the choir collectives of the region became the main dominant foundation of the spiritual performance, not only in the Carpathian region, but also in Galicia in general.

The practical significance. The review of the creative processes in the realm of spiritual performance of certain regional centres of Galicia in late 19th – early 20th century enriches the knowledge about the specifics of performing and scientific interests, and their importance for the further development of Ukrainian choral art.

Key words : liturgical performance, choir, Stanislaviv, tradition.

Надійшла до редакції 4.11.2017 р.

787.6:78.03(477.63) «19»

БАНДУРА У ДНІПРОПЕТРОВСЬКІЙ ФІЛАРМОНІЇ : ІСТОРИЯ І СУЧАСНІСТЬ

Чернета Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ, tacher@ukr.net

Овчарова Світлана Валентинівна, професор, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки,
м. Дніпро
ovcharovasv@ukr.net

Розглянуто сольне та ансамблеве виконавство на бандурі у Дніпропетровській обласній філармонії ім. Л. Когана від заснування закладу до сьогодення. В центрі уваги авторів – концертна діяльність філармонійних бандуристів-солістів та ансамблів бандуристів. На основі неопублікованих архівних джерел виявлено, що у 1920–1930-х рр. на Дніпропетровщині нерідко гастролювали бандуристи з інших областей. Окремо висвітлено творчі здобутки сучасного філармонійного ансамблю «Чарівниці».

Ключові слова: бандурист, бандура, філармонія, соліст, ансамбль, репертуар.

Постановка проблеми. Дніпропетровська обласна філармонія офіційно заснована 1936 р. рішенням Дніпропетровського облвиконкому. Втім історія її будівлі бере початок від 1911–1913 рр., коли за проектом архітектора О. Гінзбурга зведено театр-клуб для Громадського зібрання: проведення наукових конференцій, аматорських вистав, зустрічей з іноземними гостями. У радянські часи цей будинок функціонував як Палац залізничників, сцена якого була майданчиком й для музичних подій міста. В 2001 р. будівлю передано на баланс обласної філармонії, яка носить ім'я видатного українського скрипаля ХХ століття Л. Когана.

До складу філармонії входять як творчі колективи, що беруть початок від заснування філармонії, так і молоді гурти. Серед них: симфонічний і джазовий оркестри, вокал-шоу «Консонанс», квінтет духових інструментів «Престиж», ансамбль народних інструментів «Славяне», квартет «Артист», джазовий квартет «4Jazz», дует баяністів, дитячий театр «Задзеркалля» та ін.

У вересні 2010 р. філармонія прийняла до свого творчого складу секстет бандуристів. Молодий колектив – це невелика частка ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, який вже понад 60 років (від 1956 р.) веде активну концертну діяльність і є музичною візитівкою міста.

Утім, у наукових, архівних фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства,

фольклористики та етнології ім. М. Рильського Національної академії наук України (ІМФЕ НАНУ), фондах Державного архіву Дніпропетровської області (ДАДО), наукових, художніх і періодичних друкованих виданнях ХХ ст. знаходимо маловідомі факти, розпорошені свідчення про виступи виконавців на бандурі в той період у Дніпропетровській філармонії. Йдеться про опубліковані творчі біографії і невідомі автобіографії бандуристів не лише Дніпропетровщини, а й України.

Останні дослідження та публікації. Діяльності артистів та колективів Дніпропетровської філармонії присвячені публікації А. Поставної, Л. Царгородцевої, сучасних мистецтвознавців Я. Фрідрік, С. Колодного та ін. Утім бандурне виконавство залишилося поза увагою дослідників.

Мета статті: висвітлити сольне та ансамблеве виконавство на бандурі у Дніпропетровській філармонії від заснування закладу до сьогодні, а також творчі досягнення сучасного філармонійного ансамблю бандуристів «Чарівниці».

Виклад матеріалу дослідження. Віднайдені нами згадки про виступи бандуристів на Дніпропетровщині відносять до 1920–1930-х років. Відомо, що 1971 р. Музично-хорове товариство УРСР ініціювало створення Кобзарського об'єднання України. В наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАНУ (Ф. 52-4 (3) зберігаються особові справи членів цього об'єднання, що містять заяви кобзарів і бандуристів, їх автобіографії (рукописи), репертуарні відомості тощо. Так, уродженець с. Мануйлівка (нині – район м. Дніпро) – бандурист-соліст, автор пісень, організатор і керівник п'яти самодіяльних ансамблів бандуристів Г. Ільченко (1902–1975 рр.) в своїй автобіографії свідчив, що у повоєнні роки він працював у складі ансамблю бандуристів Харківської філармонії під керівництвом Г. Третьяка. До складу ансамблю також входили М. Кропивко, П. Іванов, О. Левадна (Ф. 52-1, од. зб. 413, арк. 74). З автобіографії останньої [5, арк. 48–50] довідуємося, що, розпочавши навчання гри на бандурі (1925–1926 рр.), вона з іншими кобзарями виступала майже по всій Дніпропетровщині, а також у Полтавській, Харківській обл., на Кіровоградщині, Запоріжжі та Київщині. Згодом тріо бандуристів (у складі О. Левадної, В. Осадька, Г. Підгірного) здійснило велику концертну подорож Дніпропетровщиною, виступаючи в обласному центрі на заводах, школах, військових частинах тощо.

У нарисі Б. Жеплинського про О. Левадну («Кобзарськими стежинами») знайдено уточнення: 1927 р. цей ансамбль виступив у дніпропетровському театрі (нагадаємо, що місцеву філармонію офіційно засновано лише 1936 р.).

Преса тих часів називала Олесю Левадну (як зазначено і в її автобіографії) першою в Україні жінкою-кобзаркою, а Б. Жеплинський – «однією з найстарших кобзарок України» [3; 102]. Зауважимо, що вона була не єдиною: нам відомі бандуристки Євдокія Феодосіївна Леміш (1900–1982 рр.) із с. Жовтневе Менського р-ну Чернігівської обл., Матрона Йосифівна Корецька (1899-?) із м. Чигирин Київської губернії, яка приблизно в тих же роках («в молодих годах») навчалася гри на бандурі в самодіяльному гуртку бандуристів. В автобіографії М. Корецької [5; арк. 91] вказано, що 1930 р. до Чигирини приїхали бандуристи-професіонали під керівництвом Недзельницького і «забрали її в Дніпропетровськ», де ансамбль працював до 1938 р. включно. Засновник капели бандуристів у Полтаві Олександр Якович Корецький також свідчив, що у 1935-1941 рр. працював у Дніпропетровській та Кіровоградській філармоніях [5; арк. 93]. Тож у 1920–1930-х рр. на Дніпропетровщині нерідко гастролювали бандуристи з інших областей.

З автобіографії бандуриста, самодіяльного композитора Василя Пилиповича Куриленка (1907–1972 рр.) [5; арк. 43–43 зв.] довідуємось, що він навчився гри на бандурі у полтавського бандуриста І. Яковенка, виступав як бандурист-соліст від Дніпропетровської, а згодом Роменської, Львівської, Дрогобицької філармоній, займався театральною діяльністю у Дніпропетровську та Нікополі (1943–1947 рр.).

У рецензії на збірку І. Шаповала про кобзарів і бандуристів І. Немирович (учень В. Куриленка) також писав, що 1944 р. він та В. Куриленко у складі капели бандуристів Дніпропетровської філармонії виступали в селах краю, гастролювали Західною Україною, «де нерідко концерти переривалися пострілами у вікна» [6; 14]. І. Немирович висвітлив образ бандуриста у своїй повісті «А все через неї...».

У листі М. Лобка до А. Омельченка від 18 жовтня 1967 р. (ДАДО, Ф. 6119, од. зб. 346, арк. 32) знаходимо інформацію про те, що у складі концертної бригади з ансамблем бандуристів при Дніпропетровській філармонії працював до Другої світової війни бандурист Осадчий Макар Афанасійович (1919–1942 рр.) – учень автора листа та учитель А. Омельченка.

Свідчення того, що у Дніпропетровській філармонії був ансамбль бандуристів, є в автобіографії бандуриста Леоніда Леонідовича Кобилянського, згідно з якою він не лише працював солістом та керівником ансамблю бандуристів Запорізької філармонії, а й у 1961–1963 рр. керував ансамблем

бандуристів Дніпропетровської обласної філармонії. [5; арк. 1–1 зв.]. Більше відомостей про філармонійний ансамбль під керівництвом цього бандуриста не знайдено.

Зауважимо, що, наряду із заїжджими виконавцями, дніпропетровські бандуристи нерідко співпрацювали з філармоніями та колективами інших областей. Подібний факт зустрічаємо й у творчій біографії дніпропетровського бандуриста (учня В. Сидоренка), заслуженого працівника культури України (1996 р.) Віктора Івановича Мерзленка (1931–2007 рр.). Після закінчення класу бандури Київського державного музичного училища ім. Р. Глієра (заочно) він працював артистом Донецької, Черкаської та Дніпропетровської філармоній, солістом і другим диригентом оркестру Черкаського народного хору. Повернувшись до Дніпропетровська, В. Мерзленко продовжив справу свого першого вчителя й багато років плідно працював художнім керівником та диригентом самодіяльної народної капели бандуристів Палацу культури металургійного заводу.

У ХХ ст. саме Дніпропетровськ стає осередком самодіяльного, а згодом і професійного бандурного виконавства. Значний внесок у його розвиток зробив Василь Іванович Носачевський (Носачівський, 1885–1962 рр.) – вокаліст, гусяр, артист Дніпропетровської філармонії, бандурист-аматор (за освітою адвокат). Він викладав бандуру у вечірній музичній школі для дорослих, із 1944 р. очолював клас бандури в Дніпропетровському музичному училищі – зробив вагомий внесок у процес професіоналізації бандурної освіти на Дніпропетровщині. Його справу продовжили учениці Н. Бабуненко і Л. Воріна – викладачі бандури в Дніпропетровському музичному училищі.

Багато років заслужений працівник культури України Лідія Степанівна Воріна та її учні долали бюрократичні перепони для створення у Дніпропетровській філармонії бандурного колективу, у якому б працювали вихованці студентського академічного ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровського музичного училища. Нарешті у червні 2010 р. створено філармонійний секстет бандуристів під керівництвом С. Овчарової.

До складу секстету «Чарівниці» увійшли перші випускники Дніпропетровської консерваторії (згодом – академії музики): А. Черкасова, М. Деньгуб, Г. Михалевич, Н. Хмель, Н. Лягуша та Н. Семичова. Невід'ємною частиною цього колективу є контрабасист Л. Рожанський, який володів також грою на ударних інструментах та в кожній концертній програмі мав сольний вокальний номер.

Творче сьогодніня філармонійного колективу – це активна концертно-виконавська діяльність від часу його заснування. Вже у липні 2010 р. молодий колектив запрошено на святкування 50-річного ювілею металургійного комбінату м. Теміртау. На цьому концерті був присутній Президент Казахстану Н. Назарбаєв (студентські роки якого, до слова, пройшли на Дніпропетровщині). Окрім концертів у резиденції Президента та в Палаці культури металургів м. Теміртау, артисти філармонії виступили для мешканців й спільноти численної української діаспори м. Караганда.

У той же час «Чарівниці» почали отримувати запрошення до участі в міжнародних фольклорних фестивалях. Так, у липні 2011 р. ансамбль запрошено до Франції на щорічний міжнародний фольклорний фестиваль «Festival de Martigues». Формат фестивалю, що проводиться у Провансі, в історичному містечку Мартіг, європейський – кожен колектив має сольні виступи на багатьох майданчиках міста; твори, які виконуються на різних сценах, не повинні повторюватись, а найкращі колективи беруть участь у великому заключному концерті на головній сцені фестивалю St-Sébastien. Попри те, що французька публіка не розуміє української мови, глибина, ліричність, мелодійність виконання, а також особливий колорит, щирість почуттів отримали емоційний відгук серед мультинаціональної аудиторії.

У лютому 2012 р. філармонійний секстет «Чарівниці» у складі капели бандуристів Дніпропетровської академії музики запросили організатори Празького міжнародного фольклорного балу. Атмосфера відкритості й неповторності тримала всіх учасників у полоні емоцій: експресивні танцювальні мініатюри поєднували традиційний фольклор й жваві сучасні фольклорні композиції.

Окрім участі у фольклорному балі, дніпропетровським «Чарівницям» вдалося побачити й почути багато цікавого в Празі, Карлових Варах, Нюрнберзі, Відні, Будапешті.

У травні 2014 р. колектив виступив із сольним концертом на XI Всеукраїнському фестивалі-конкурсі ансамблів бандуристів «Дзвени, бандуро!» (м. Дніпро), присвяченому 200-річчю від дня народження Т. Шевченка. Для учасників та гостей заходу після конкурсного прослуховування була презентована нова програма філармонійного ансамблю, яку склали твори на слова Т. Шевченка, сучасних композиторів, нові модерні аранжування, світові хіти тощо.

За роки творчого існування ансамбль бандуристів «Чарівниці», зберігаючи високий художній рівень виконання, накопичив і зумів репрезентувати численним слухачам багатий

різножанровий й різнохарактерний репертуар. Це класичні твори, духовна музика (sacrapella), віртуозні інструментальні твори, численні українські народні пісні, популярні пісні українських й зарубіжних авторів в авторському аранжуванні керівника колективу. Оригінальність та яскравість виконання, елементи театралізації, імпровізаційний хист, професійна вимогливість співдружності музикантів сприяли численним перемогам у міжнародних конкурсах й фестивалях.

Певним мистецьким явищем кожної програми художнього колективу й унікальною творчою особистістю є ведуча та солістка ансамблю О. Завгородня – актриса Дніпровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка. Тонке відчуття репертуару у поєднанні з професійною майстерністю актриси надає кожній новій сольній програмі ансамблю неповторності й особливого шарму. У її виконання твори В. Мартинюк «Маленька українка» на слова О. Пчілки та «Колискова Парижу» на слова В. Вікторова, О. Герасименко на слова О. Бабій «Без тебе день», Джамали «Чому квіти мають очі» набули одухотвореної краси співу, особливого лірико-драматичного ефекту.

Протягом восьмирічної концертної діяльності філармонійний ансамбль бандуристів «Чарівниці» представив різноманітні концертні програми: «Українські візерунки», «Срібний дзвін бандури», «З Україною в серці», «Квіти тобі, Україно!», «Пісенні скарби України». Цьогорічна програма колективу має назву «У полоні любові». До співпраці у творчих проєктах залучено чимало сучасних співаків і виконавців: О. Синякова, В. Кочетков, О. Завгородня, Г. Линник, дует гітаристів «Dialog&Co», К. Миколайко та ін.

Висновки. Розглянувши архівні документи та друковані видання, робимо висновок про співпрацю Дніпропетровської обласної філармонії ім. Л. Когана з бандуристами Дніпропетровщини (В. Носачевський, В. Куриленко, М. Осадчий, В. Мерзленко) та ін. областей (М. та О. Корецькі, Л. Кобилянський, І. Немирович) у ХХ ст. Виявлено, що у його другій половині концертну функцію муніципального колективу фактично виконував ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровського державного музичного училища ім. М. Глінки. Прийняття до творчого складу філармонії секстету бандуристів (2010 р.), стало офіційним визнанням професійного академічного бандурного виконавства на Дніпропетровщині. Стараннями керівника та артистів, ансамбль «Чарівниці» Дніпропетровської обласної філармонії має власний виконавський стиль, неповторний мистецький почерк, самобутній різноплановий репертуар. Молодим музикантам, що виконують музику широкого стилістичного спрямування – від ХVІІ до ХХІ ст., притаманні професіоналізм, бездоганний художній смак, висока музична культура, артистизм тощо.

Враховуючи те, що у складі ансамблю працюють виключно випускники класу бандури обласного музичного ВНЗ, колектив своєю виконавською майстерністю демонструє педагогічні здобутки дніпропетровської регіональної бандурної школи. Все вищезазначене вирізняє «Чарівниць» серед професійних колективів жанру.

Перспективи подальших досліджень. Дане дослідження не претендує на вичерпність та відкриває перспективи для подальшого наукового пошуку у культурологічному, мистецтвознавчому, музикознавчому аспектах.

Список використаної літератури

1. *Державний архів Дніпропетровської області. ФР-6119.* – Спр. 342. Лист М. Лобка до А. Омельченка / Од. зб. 346, арк. 32–35.
2. *Дніпропетровська обласна філармонія ім. Л. Б. Когана* [Електронний ресурс] : [Веб-сайт]. – Електронні дані. – Дніпро. – Режим доступу: www.dnepr-philharmonic.com
3. **Жеплинський Б.** Кобзарськими стежинами: Науково-публіцистичне дослідження / Б. Жеплинський. – Львів, – 2002. – 278 с.
4. *Наукові, архівні фонди рукописів та фонозаписів Ін-ту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України (ІМФЕ НАНУ)* 50. Ф. 52-1, од. зб. 413. Особові справи членів кобзарського об'єднання. – 88 арк.
5. *Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАНУ.* Ф. 52-1, од. зб. 414–415 Заяви кобзарів до кобзарського об'єднання України (автобіографії, репертуар та ін.). – 103 арк.
6. *Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАНУ.* Ф. 52-5 (2), од. зб. 502. Немирович І. О. Рецензія на рукописну збірку художньо-документальних оповідей про кобзарів-бандуристів І. Шаповала. – 19 арк.
7. **Нирко О.** Кобзарство Криму та Кубані : [навч. посіб. (хрестоматійне вид.) для студ. вищ. навч. закл.] / О. Нирко [упорядкув., редагув., передм., вступ. ст. Н. Сулій]. – Київ : Вид. центр «Проміт», 2008. – 480 с.

References

1. *Derzhavny`j arxiv Dnipropetrovs`koyi oblasti. FR-6119.* – Spr. 342. ly`st M. Lobka do A. Omel`chenka, od. zb. 346, 35 ark.

2. *Dnipropetrovs'ka oblasna filarmoniya imeni L. B. Kogana* [Elektronny`j resurs] : [Veb-sajt]. – Elektronni dani. – Dnipro. – Rezhym dostupu: www.dnepr-philharmonic.com.
3. *Zheply`ns`ky`j B. Kobzars`ky`my` stezhy`namy`*: Naukovo-publicy`sty`chne doslidzhennya / B. Zheply`ns`ky`j. – L`viv, – 2002. – 278 s.
4. *Naukovi arxivni fondy` rukopy`siv ta fonozapy`siv Insty`tutu my`stecztoznavstva, fol`klory`sty`ky` ta etnologiyi im. M. T. Ry`ts`kogo Nacional`noyi akademiyi nauk Ukrainy`* (IMFE NANU) F. 52-1, od. zb. 413. Osobovi spravy` chleniv kobzars`kogo ob`yednannya. – 88 ark.
5. *Naukovi arxivni fondy` rukopy`siv ta fonozapy`siv IMFE NANU*. F. 52-1, od. zb. 414–415. Zayavy` kobzariv do kobzars`kogo ob`yednannya Ukrainy` (avtobiografiyi, repertuar ta in.), 103 ark.
6. *Naukovi arxivni fondy` rukopy`siv ta fonozapy`siv IMFE NANU*. F. 52-5 (2). Od. zb. 502. Nemy`rovy`ch I. O. Recenziya na rukopy`snu zbirku xudozhn`o-dokumental`ny`x opovidej pro kobzariv-bandury`stiv I. Shapovala. 19 ark.
7. *Ny`rko O.* Kobzarstvo Kry`mu ta Kubani : [navch. posib. (xrestomatijne vy`d.) dlya stud. vy`shh. navch. zakl.] / O. Ny`rko [uporyadkuv., redaguv., peredm., vstup. st. N. Sulij]. – Kyiv : Vy`d. centr «Prosvita», 2008. – 480 s.

BANDURA IN THE DNIPROPETROVSK PHILHARMONIC : HISTORY AND MODERNITY

Cherneta Tetiana, PhD in Art Criticism, Associate professor, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv.
Ovcharova Svitlana, Honored Worker of Culture of Ukraine, Professor, Mikhail Glinka Music Academy, Dnipro

The article reviews the solo and ensemble bandura performance in The Leonid Kogan Dnipropetrovsk Regional Philharmonic society from its foundation to the present. The focus of the authors is the concert activity of the philharmonic bandura-soloists and bandura ensembles. It was discovered that in the 1920–1930 s, bandurists from other regions often toured Dnipropetrovsk. The discovery was based on the unpublished archival sources. In addition the achievements of the modern Philharmonic ensemble «Charivnytsi» are also highlighted.

Key words: bandura player, bandura, philharmonic society, soloist, ensemble, repertoire.

UDC 787.6:78.03(477.63) «19»

BANDURA IN THE DNIPROPETROVSK PHILHARMONIC : HISTORY AND MODERNITY

Cherneta Tetiana, PhD in Art Criticism, Associate professor, Institute of Arts in Borys Grinchenko University, Kyiv.
Ovcharova Svitlana, Honored Worker of Culture of Ukraine, Professor, Mikhail Glinka Music Academy, Dnipro

The aim of this article is to explore the solo and ensemble bandura performance in the Leonid Kogan Dnepropetrovsk regional philharmonic society from its founding up to the present day. The focus of the authors is the concert activity of the philharmonic bandura-soloists and bandura ensembles. In addition the achievements of the modern Philharmonic ensemble «Charivnytsi» are also highlighted.

Research methodology. In search of facts and evidence the printed publications and unpublished archival sources from the archives of Kyiv and the city of Dnipro have been studied. In total 226 pages of archival materials (letters, autobiographies, reviews, biographies) and also 3 documental printed editions have been reviewed.

Results. It has been found out that the bandura-players quite often toured Dnipropetrovsk region in 1920–1930 s and that in the XX century the Leonid Kogan Dnepropetrovsk regional philharmonic society worked in close cooperation with the bandura-players of Dnipropetrovsk region and other regions. A conclusion has been made that the ensemble «Charivnytsi» of the Mykhaylo Glinka Dnepropetrovsk state musical college in actual fact did the concert work of a municipal band in the second half of the XX century.

The authors have come to the conclusion that the ensemble «Charivnytsi» of Dnepropetrovsk regional philharmonic society has its own unique artistic performing style, original and versatile repertoire. The young musicians represent wide range of stylistic music (from XVII to XXI centuries). They demonstrate outstanding level of professionalism, irreproachable artistic taste, high musical culture etc.

Novelty. This paper presents the history of bandura at the Dnepropetrovsk philharmony society. In addition an attempt has been made to show the creative achievements of modern philharmonic ensemble «Charivnytsi». The fact that all of the bandura players graduated from the bandura department of the Dnipropetrovsk Music Academy was taken into consideration. So the ensemble demonstrates the high level of performance mastery based on the pedagogical achievements of Dnepropetrovsk regional bandura school. The all of above-mentioned singles out «Charivnytsi» among the professional collectives of the genre.

The practical significance. The information presented in this article may be useful for musicologists, culturologists, researchers of Ukrainian musical instruments in folk and academic aspects.

Key words: bandura player, bandura, philharmonic society, soloist, ensemble, repertoire.

Надійшла до редакції 09.10.2017 р.

УДК 7.75

ПОСТАТЬ М. ПИМОНЕНКА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Черняк Ганна Петрівна, студентка; **Шеремета Христина Романівна**, студентка, Дубенський педагогічний коледж Рівненського державного гуманітарного університету, м. Дубно
miroslava.danilenko@ukr.net

Визначено роль М. Пимоненка в культурно-мистецькому житті України зламу ХІХ-ХХ ст. Зосереджено увагу на специфічних рисах художнього методу майстра, зокрема, «сільській» тематиці як оптимальному варіанті представлення української самобутності; тонкому психологізмі у передачі образів персонажів; реалістичній сюжетній базі; відображенні у творах «народної» естетики та прояві імпресіоністичних тенденцій. Наведено факти, що засвідчують місію художника у становленні творчих українсько-європейських контактів. Наголошується на розумінні значимості подібних взаємозв'язків не лише для розширення особистих мистецьких перспектив, а й з метою просування національної культури на загальносвітовий рівень.

Ключові слова: живопис, пейзаж, етюд, пленер, декаданс, «передвижники».

Постановка проблеми. Українська культура славиться іменами багатьох видатних осіб, які збагатили її своїм талантом. Деякі з них до сьогодні є маловідомими для широкого загалу, хоча їхній внесок у національну та світову культурну спадщину є значним. До таких постатей належить український живописець Микола Корнилович Пимоненко, від дня народження якого у березні 2017 р. виповнилось 155 років.

Творчість згаданого митця посідає одне з провідних місць в українському живописі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Він – визнаний майстер побутового жанру; один із найтонших психологів у реалістичному мистецтві України; автор 180 картин на сільську та міську тематику, майже 400 етюдів і понад 100 малюнків. Роботи художника з великим успіхом експонувались у багатьох європейських країнах, а сам він був незмінним учасником різного роду міжнародних культурно-мистецьких зібрань.

Метою статті є окреслення місця та ролі художника в розвитку національного мистецтва на перехресті ХІХ – початку ХХ ст., з'ясування його мистецької специфіки та визначення контактів з європейською художньою культурою.

Останні дослідження та публікації. У процесі опрацювання інформаційних матеріалів виявилось, що творчість Миколи Корниловича докладно вивчали мистецтвознавці П. Утевська, Д. Степовик, О. Жбанкова. Численні дослідження та статті, що стосуються творчості митця, його художнього доробку залишили П. Говдя, Я. Затенацький, Б. Лобановський, Я. Музиченко, В. Кушнір, Є. Кротевич, Е. Блажко, О. Долінна тощо.

На визначальному місці М. Пимоненка в українському пейзажному та портретному живописі кінця ХІХ – початку ХХ століття наголошували у своїх працях З. Лильо-Откович, Є. Орлова та М. Федоренко.

Висвітлення художньо-освітньої діяльності майстра присутнє у розвідках В. Кушнір. Слід відзначити, що з репродукціями картин художника можна ознайомитись в окремих альбомах, що друкувались в Україні у різні роки і презентували творчі надбання як, власне, самого М. Пимоненка, так і інших митців, котрі сповідували єдину естетику малярства.

Виклад матеріалу дослідження. Українська культура на перехресті ХІХ – початку ХХ ст. відзначалась двома тенденціями: 1) консолідацією творчої і інтелектуальної еліти у питанні збереження й піднесення національної самосвідомості та 2) пошуків розвитку всіх видів і форм мистецтва, включенням його до загальноєвропейської художньої скарбниці [5; 143-144].

Звертаючись до сфери образотворчого мистецтва того часу можна помітити, що зазначені характеристики стосуються також і її. На зламі епох українські митці активізували свої зусилля на шляху до реалістичного висвітлення щоденного життя і побуту народу, його історичного минулого, звичаїв та традицій, зображення краєвидів рідної природи, тощо. Акцентуючи увагу на класичних традиціях живописного мистецтва, вони не стояли осторонь модерних художніх віянь – імпресіонізму, абстракціонізму, символізму, які успішно розвивались у європейських країнах, і, цим самим, витворили особливий український малярський стиль.

До плеяди таких майстрів належав М. Пимоненко. Постать художника є помітною у культурно-мистецькому житті даного періоду. Його твори – не лише презентована у класичних художніх формах українська національна самобутність, а й своєрідна (без зайвого творчого фанатизму) експериментальна основа для застосування мистецьких інновацій тогочасної доби.

Багато живописних полотен майстра отримали високу оцінку як вітчизняних, так і європейських поціновувачів мистецтва. Художній «метод» М. Пимоненка, його специфіка написання власних картин, значною мірою вплинула на вироблення особливої творчої манери молодих колег-митців. До того ж, основними рисами характеру майстра були ініціативність та енергійність, що, у свою чергу, вплинуло на його надзвичайну активність у культурно-мистецькому житті України і Європи.

Безперечно, творчість М. Пимоненка окреслювала основні шляхи розвитку українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. На полотнах художника представлена багатоаспектна панорама життя українського народу. Домінуючою у живописі художника була тема села, крізь призму якого він бачив і показував світу власний народ. Селяни (як підкреслювала О. Жбанкова), в специфічній формі мистецького викладу М. Пимоненка, стали репрезентантами культурного обличчя України [2; 250].

Аналізуючи численні твори художника, можна побачити, що його світосприйняття також багато в чому співпадало з основними позиціями народного світобачення. Пимоненко дивився на світ очима своїх персонажів. Його поняття прекрасного відповідало народному розумінню краси. Вона відображалась у різноманітній селянській буденності: традиційно-обрядовій та звичаєвій культурі народу (*«Свати»*, *«Весілля в Київській губернії»*, *«Сватання»*, *«Святочне ворожіння»*), його щоденній праці й дозвіллі (*«Жнива»*, *«На ярмарку»*, *«Збирання сіна на Україні»*, *«Орач»*, *«Пастушки»*). Важливою рисою творчого методу живописця є майже постійна присутність на його картинах життєстверджуючого настрою (причому, навіть на тих, що змальовували прозаїчні будні) (*«Не жартуї»*, *«Надзюдзюкався»*, *«Додому»*) [4; 61]. Враховуючи, що у той час панувала доба декадансу з притаманними їй відчуттями безнадії, розчарування, невпевненості, страху, занепадом життєвих сил людини та вірою у невідворотність соціальних змін, це було незвичним, рідкісним явищем. З одного боку, зазначений факт можна трактувати як прояв імпресіоністичного художнього віяння у творчості художника, а з іншого – відображення ним глибинної віри українців у переможну силу добра та реалізацію їхніх оптимістичних прагнень.

Національне підґрунтя М. Пимоненко гостро відчував не лише в образах сільських мешканців, а й у природі, що також постає однією з специфічних характеристик його творчості. На думку О. Жбанкової, пейзаж для митця – не лише тло, що пояснює зображену сцену, надає їй певного емоційного забарвлення. Він має самоцінний і самодостатній характер (*«Біля річки»*, *«Праля»*, *«Брід»*, *«Перед грозою»*) [1; 16]. Для живописця головним було не копіювання природи, а її органічне включення в сюжет картини.

До того ж митець (як і європейські імпресіоністи) часто працював на пленері, результатом чого стали численні етюди, що відображали безперервні зміни стану природи. Він приділяв значну увагу характеру освітлення, модифікації відтінків кольору залежно від часу дня та пори року. За аналізом мистецтвознавців, «гарячою» порою майстра було літо, саме тому «літні» мотиви є переважаючими в його творчості.

Третьою важливою ознакою Пимоненка-художника є реалізм та психологізм його мистецьких витворів. Картини майстра, на думку дослідників його творчості, нагадують зупинені кадри кінозйомки і фіксують ті чи інші життєві ситуації з усіма їхніми психологічними відтінками (*«Ревнощі»*, *«Суперниці»*, *«Зустріч із земляком»*).

Звертаючи значну увагу на мистецьку специфіку майстра, не можна оминати той факт, що М. Пимоненко зробив вагомий внесок у становлення української художньої освіти. В. Кушнір відзначала, що він брав активну участь в організації Київського художнього училища [3; 14].

До професійних здобутків майстра слід додати його викладання іконопису в Київській духовній семінарії, курсів малювання в Колегії П. Галагана, рисувальній школі М. Мурашка та Київському політехнічному інституті У свій час, учнями майстра були відомі в майбутньому художники О. Мурашко, Ф. Красицький, Г. Світлицький, І. Іжакевич, О. Екстер; митці-авангардисти О. Богомазов і О. Архипенко та основоположник супрематизму К. Малевич. Цікаво, що на уроки малювання до М. Пимоненка ходила юна Леся Українка.

Усе життя художник активно займався культурно-мистецькою діяльністю як в Україні, так і поза її межами. Він мав безліч творчих контактів із вітчизняними та зарубіжними митцями (І. Рєпін, М. Мурашко, І. Іжакевич, С. Гайдук, І. Селєзньов, М. Врубель); був членом: 1) Товариства київських художників, 2) Товариства пересувних художніх виставок, 3) Товариства мюнхенських художників, 4) Паризької інтернаціональної Спільноти мистецтв та літератури; експонував картини на зарубіжних виставках у Мюнхені, Берліні, Парижі, Петербурзі, Лондоні, Дрездені, Римі. низку творів М. Пимоненка придбали відомі зарубіжні галереї (наприклад, паризький Лувр – картину «Гопак», а один із мюнхенських музеїв – «Вихід із церкви у Страсний четвер»).

Художник відзначався надзвичайною працьовитістю та наполегливістю і ніколи не відмовлявся від різного роду «малярських» замовлень суспільно важливого характеру. Так, разом із російськими, польськими та українськими колегами він здійснював розписи Володимирського собору в Києві.

Загалом, активна та багатоаспектна діяльність Миколи Корниловича сприяла його ще прижиттєвій популярності. Сам же митець усвідомлював важливість мистецьких контактів для: 1) розширення меж власної творчої самореалізації; 2) представлення культурного обличчя України в європейському просторі; 3) включення вітчизняного мистецтва в загальносвітовий культурний процес розвитку.

Висновки. Отож, характер творчості М. Пимоненка позначений національною зорієнтованістю, реалізмом, демократизмом, акцентом на значимості природи у житті людини. Він зумів відобразити на полотні національну самобутність українців, презентуючи у різних життєвих ракурсах свій народ. Через відображення у національному вимірі універсальних категорій правди, добра та краси, фіксацію пам'яті про наше минуле та національне коріння, творча спадщина М. Пимоненка не залишає байдужими багатьох українських шанувальників мистецтва навіть у XXI ст.

Неординарна постать художника заслуговує на увагу в сучасний період і потребує подальшого, більш докладного, вивчення завдяки наведеному ним містку між українською та європейськими культурами.

М. Пимоненко – яскрава творча особистість своєї доби. Він – виразник провідних рис тогочасного митця: відповідального за одночасну «консервацію» національної культури, відкритого до творчих контактів і мистецьких новацій на вітчизняному й зарубіжному рівнях та активного у суспільному житті.

Список використаної літератури

1. **Жбанкова О. Б.** Класики й сучасники : (виставка творів В. Орловського та М. Пимоненка в Художньому музеї України) / О. Жбанкова // Дзеркало тижня. – 2003. – № 5 (8 лют.).
2. **Жбанкова О. Б.** Мистецтво як радість життя: до ювілею Миколи Пимоненка / О. Жбанкова // Національна та історична пам'ять. Політика пам'яті у культурному просторі: Зб. наук. пр. – Вип. 8. – Київ : ДП «НВЦ «Пріоритети», 2013. – С. 250–260.
3. **Кушнір В.** Художник-освітянин : [М. Пимоненко] / В. Кушнір // Слово Просвіти. – 2005. – 24-30 берез. (Ч. 12).
4. **Лобановський Б.** Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. / Б. Лобановський, П. Говдя. – Київ : Мистецтво, 1989. – 206 с.
5. **Пальм Н. Д.** Історія української культури : навч. посібн. / Н. Д. Пальм, Т. Є. Гетало. – Харків : Вид. ХНЕУ, 2013. – 296 с.

References

1. **Zhbankova O. B.** Klasyky j suchasnyky : (vystavka tvoriv V. Orlovskogo ta M. Pymonenka v Xudozhnomu muzeyi Ukrainy) / O. Zhbankova // Dzerkalo tyzhnya. – 2003. – # 5 (8 lyut.).
2. **Zhbankova O. B.** Mystecztvo yak radist zhyttya: do yuvileyu Mykoly Pymonenka / Olga Zhbankova // Nacionalna ta istorychna pamyat. Polityka pamyati u kulturnomu prostori: Zb. nauk. pracz. – Vypusk 8. – K. : DP «NVCz «Priorytety», 2013. – S. 250–260.
3. **Kushnir V.** Xudozhnyk-osvityanyn : [M. Pymonenko] / Valentyna Kushnir // Slovo Prosvity. – 2005. – 24-30 berez. (Chys. 12).
4. **Lobanovskij B.** Ukrayinske mystecztvo drugoyi polovyny XIX – pochatku XX st. / B. Lobanovskij, P. Govdya. – K.: Mystecztvo, 1989. – 206 s.
5. **Palm N. D.** Istoriya ukraiyinskoyi kultury : navchalnyj posibnyk / N. D. Palm, T. Ye. Getalo. – X. : Vyd. XNEU, 2013. – 296 s.

FIGURE OF N. PYMONENKO IN THE UKRAINIAN ART OF THE LAST QUARTER OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX TH CENTURY

Chernyak Anna, student; **Sheremeta Kristina**, student,
Dubno college of Rivne State Humanitarian University, Dubno.

The article is devoted to the definition of the role and place of N. Pymonenko in the cultural and artistic life of Ukraine at the crossroads of the 19th and 20th centuries.

It focuses on the specific features of the artistic «method» of the master, in particular, the emphasis on «rural» subjects as the most optimal version of the representation of Ukrainian national identity; subtle psychology in the transfer of characters; realistic story base; reflection in the works of «folk» aesthetics and manifestation of impressionistic tendencies.

A lot of facts are presented, which testify to the artist's important mission in developing creative Ukrainian-European contacts. The authors emphasize the importance of mastering such interconnections not only for expanding their personal artistic perspectives but also for promoting national culture at the global level. As a result, N. Pymonenko

presented the most striking characteristics of the contemporary artist: his commitment to national interests, creative initiative, active social position and openness to intercultural communication.

Key words: painting, landscape, sketch, plein air, decadence, «wanderers».

UDC 7.75

FIGURE OF N. PYMONENKO IN THE UKRAINIAN ART OF THE LAST QUARTER OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX TH CENTURY

Chernyak Anna, student; **Sheremeta Kristina**, student,
Dubno college of Rivne State Humanitarian University, Dubno.

The aim of this work is the definition of the place and role of the artist N. Pymonenko in the development of national art of the last quarter of the XIX – the beginning of the XX th century; the definition of its artistic specificity and contacts with European artistic culture.

Research methodology. 8 major publications on the subject (scientific articles about creativity of N. Pymonenko, research from the history of Ukrainian culture of XIX – XX th century) were reviewed. Other information are taken from other artistic publications and online articles.

Results. It was found that Nikolai Pymonenko is a bright creative person of his time. He is the spokesman for the leading features of the contemporary artist: responsible for the simultaneous «conservation» of national culture, open to creative contacts and artistic innovations at the domestic and foreign levels and active in public life.

The character of N. Pymonenko's work is marked by national orientation, realism, democracy, an emphasis on the significance of nature in human life. He was able to portray the national identity of Ukrainians on the canvas, presenting their people in different life perspectives.

Novelty. An attempt in this article to show the active participation of the artist in the cultural and artistic life of Ukraine and Europe at that time and to present the essence of his «creative» specificity.

The practical significance. People who are interested in the development of Ukrainian art of the last quarter of the XIX – the beginning of the XX th century, you can find detailed information about such bright figure of this time as N. Pymonenko.

Key words: painting, landscape, sketch, plein air, decadence, «wanderers».

Надійшла до редакції 30.11.2017 р

УДК: 136.7

МОНУМЕНТАЛЬНА СПАДЩИНА ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Синько Галина Петрівна, пошукувач, Київський національний
університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ
sinihka.g@gmail.com

Розглядаються проблеми збереження та актуалізації в сучасному суспільстві монументальної та скульптурної спадщини видатного українського скульптора, кінорежисера, драматурга І. Кавалерідзе. Дослідження творчої спадщини митця, зокрема його монументального доробку, є актуальним саме сьогодні тому, що він здійснив помітний внесок у розвиток монументального мистецтва. Здійснена спроба осмислити не лише видані раніше матеріали про творчий шлях майстра, а особливості його творчого доробку в контексті сучасної української культури, дати уявлення про характер і новизну його пошуків.

Ключові слова: І. Кавалерідзе, мистецтво, творчість, скульптура, історія

Актуальність проблеми. Сучасні процеси трансформації економічних, політичних та соціальних пріоритетів в Україні супроводжуються пробудженням національної самосвідомості і духовного відродження. В цих умовах особливої актуальності набуває вивчення та осмислення наявного історичного досвіду. Загалом це стосується дослідження проблем охорони, збереження і використання історико-культурної спадщини – важливого чинника розвитку національної культури, що визначає духовний потенціал українського суспільства та його державницьку ідеологію.

Коли проходить певний час, у даному випадку більше ста років із дня народження майстра, він стає людиною історії. Усі суперечки відносно його творчості повинні вирішитися. Адже було досить часу зрозуміти роль майстра та оцінити його здобутки в мистецтві, а сьогодні важливо визначити значення його творчості в сучасній Україні, оцінити сприйняття та ставлення глядачів нового покоління до його робіт, вирішити проблеми збереження його творчої спадщини.

У статті розглядається лише один напрям його творчості – монументальне мистецтво. Таке

дослідження спадщини І. Кавалерідзе, зокрема його монументального доробку, є актуальним саме сьогодні не лише тому, що він був талановитою і яскравою людиною, а й тому, що він здійснив вагомий внесок у розвиток скульптурного мистецтва. Науковий підхід до вивчення здобутків митця дає можливість згадати чимало призабутих фактів з його творчого життя. Багатогранний талант І. Кавалерідзе, будь то в скульптурі чи кіно, привертає увагу мистецтвознавців, критиків та державних діячів. Його експерименти і дослідження в мистецтві далеко не завжди знаходили розуміння у керівництва, часом відверто замовчувалось, ігнорувались або ставали приводом для гонінь.

Огляд публікацій. Серед монографій, нарисів, спогадів і статей, присвячених творчості та ключовим моментам біографії І. Кавалерідзе, привертають увагу праці Л. Лінгарта, Ш. Нозадзе, А. Німенка, С. Безклубенка, Н. Капельгородської, О. Синько, Є. Глущенко, О. Шупик, Д. Горбачова, С. Зінич, Р. Синька, М. Шудрі та ін., автори яких намагались збагнути, в чому саме полягає новаторство майстра. Великої уваги заслуговує робота С. Зінич і Н. Капельгородської «Іван Кавалерідзе», де вони згадують: «Мабуть у кожного справжнього митця є своя пристрасть, своя улюблена тема в творчості. Для І. Кавалерідзе – це історія, в якій його цікавлять, передусім, народні поривання до волі, визрівання класової самосвідомості трудящих» [3; 81]. Позитивно сприймається й альбом скульптурних робіт «Іван Кавалерідзе: скульптура» [8], за яким можна виявити потенціал його монументальної і станкової скульптури. Інші наукові дослідження здебільшого стосуються життєвого шляху майстра [1, 2, 4].

У розвідках, що стосуються його монументальних скульптур, недостатньо висвітлюються пошуки нових засобів і методів формування пластики, прогресивного світобачення при створенні робіт, не приділяється увага й питанням збереження його доробку.

Мета дослідження – виявити особливість монументального доробку І. Кавалерідзе в контексті сучасної української культури.

Виклад основного матеріалу. Перехід від реалізму XIX ст. до модерністських течій XX ст. дали життя у різних видах мистецтва плеяді видатних особистостей, таких як О. Екстер, К. Малевич, П. Пікассо, О. Архипенко тощо. До цієї ж плеяди належить і І. Кавалерідзе, творчі здобутки якого лише в наш час отримують об'єктивну оцінку.

І. Кавалерідзе в своєму житті пройшов через різні зміни в суспільстві – революція, Громадянська війна, II Світова війна, що наклали свій відбиток на життєвий і творчий шлях майстра. Прояви його художньої творчості багатогранні. Утім, у дослідженнях спадщини майстра тривалий час панували псевдо науковість і тенденційність. Аналізуючи доробок І. Кавалерідзе не завжди виникало належне розуміння його творчості з боку критиків, які намагалися навішувати всілякі образливі ярлики, пов'язані з формалізмом, символізмом, модернізмом, кубізмом, течіями, що не вписувалися в структуру радянської політичної системи. Проте на початку 1980-х років з'явилися ґрунтовні роботи і статті («Грані творчості» та «Відновлення історії. Пам'ятник княгині Ользі в Києві») Н. Капельгородської та О. Синько, що змінили ситуацію, значно активізували інтерес до І. Кавалерідзе, якого сприйняли як новатора й видатного майстра [6, 7]. Прийшов час оцінити його творчість як скульптора, кінорежисера, драматурга, сценариста, відкинувши несправедливі звинувачення в формалізмі, якими дошкуляли майстру за його життя.

Аналізуючи його творчість, не можливо не згадати життєвого шляху, відгомін вражень якого не раз відчувався у створених ним образах. Українець за походженням, в якого, як він любив говорити, «текла ложка грузинської крові», став найвизначнішим скульптором і кінорежисером свого часу, отримав славу на Батьківщині та за її межами як феноменальний багатогранний митець із прогресивним світоглядом дослідника і шукача нових тем. Творчий шлях митця (1887–1978 рр.) співпав із часом, що потребував розробки та пошуку нових форм світосприйняття. Своєю творчістю І. Кавалерідзе розробляв оригінальні методи художнього освоєння матеріалу, будь то у кіно, драматургії чи скульптурі. Історичні перетворення і перехід від реалізму XIX ст. до модерністських течій XX ст. знайшли відображення в його творах, що дозволяє по-новому оцінити внесок майстра в національну і світову культуру. Мистецтво І. Кавалерідзе є глибоко національним, історія творчості в кіно, скульптурі, драматургії досить яскрава і цікава; він завжди в своїх творах розкривав характер, психологію переживання героя, подавав художні образи як продукт відповідних життєвих обставин. Звісно, у такого темпераментного і надзвичайно багато працюючого майстра, роботи глибоко проникають у серце глядачеві завдяки їх великій художній силі, правді й майстерності. Творчість І. Кавалерідзе суперечлива і складна, однак завжди приваблювала своєю щирістю. Вона не мала за мету шокувати або приголомшувати, а навпаки, закликала до роздумів; він по-своєму вбачав своє призначення й обов'язок перед глядачем. Його мистецтво неможливо визначити будь-якою однією формулою. Поза сумнівом, у ньому можна побачити елементи романтизму, символізму, імпресіонізму і, навіть, кубізму. Але безперечно одне: яскрава і багатогранна творчість, широта і оригінальність задумів, глибока людяність дають право називати майстра Мікеланджело нового часу. У

своїх скульптурних зображеннях він завжди намагався розкрити психологію людини, наповнити свої роботи глибоким змістом. Він створював дійсно велике мистецтво, мистецтво захоплюючої, мужньої краси; його скульптури були монументальні не за розмірами, а за силою внутрішнього змісту. Як зазначив Р. Синько, засновник і директор цього музею: «У Кавалерідзе є скульптури по 40 сантиметрів, але вони – монументальні, оскільки несуть у собі могутню внутрішню силу й експресію...» [14].

У 1909–1910 рр. І. Кавалерідзе навчається в Петербурзькій академії мистецтв, потім, на запрошення Н. Аронсона, молодий скульптор навчається у Парижі, де знайомиться з багатьма видатними діячами мистецтва. Роблячи свої перші кроки в скульптурі, він працює з мармуром і бронзою, але більшість його робіт виконано блискуче в тональному гіпсі.

На творчість молодого скульптора вплинув О. Роден, з яким часто спілкувався І. Кавалерідзе під час навчання у Франції. Митець упевнено випробовував свої сили в галузі монументальної, декоративної та станкової скульптури. Звертаючись переважно до малих форм, він створює чимало робіт портретного жанру.

Саме в той час у молодого скульптора формується власний стиль, що згодом відрізнятиме його роботи серед творів інших авторів, складаються свої погляди на принципові для розвитку світової культури художні явища. Розглядаючи роботу І. Кавалерідзе «Героям революції» (1918 р.) у Ромнах (спочатку вона мала назву «Жертвам революції»), в уяві постають скульптурна композиція Родена «Громадяни Кале» і робота Менсьє «Пам'ятник праці», що увічніє просту людину. Спостереження фігури пам'ятника «Героям революції» складається враження, що вони динамічні, передають гаму найскладніших нюансів руху, що дозволяє домогтися враження становлення і розвитку дії. Мотиви останнього твору пригадуються в роменському, полтавському та сумському варіантах пам'ятника Т. Шевченку. Далися взнаки юнацькі враження паризького періоду, яким художник залишився вірним все життя. Вплив паризької школи на пошук власного стилю, що виявився у вільному тлумаченні форми, символічній узагальненості образів, позначився вже на першій роботі І. Кавалерідзе, яку створив скульптор, повернувшись на Батьківщину в 1911 р.

Повернувшись до Києва, він створює пам'ятник княгині Ользі після перемоги на конкурсі, оголошеного Військово-історичним товариством. Монумент Ользі являв собою динамічну й виразну групову композицію. В центрі знаходиться фігура княгині Ольги, праворуч – Андрій Первозванний, що вказує на місце, де виникне Київ, ліворуч – перші слов'янські просвітителі Кирило і Мефодій. Як визначають мистецтвознавці, монумент був цікаво втілений як за змістом, так і за композицією: «Пластичне вирішення пам'ятника, навіть кольорове поєднання білого портландського цементу, мармурової крихти і річкового піску справляли прекрасне враження, свідчили про те, що у молодого митця визначились не аби які задатки скульптора-монументаліста» [12]. Постаць Ольги далека від аскетизму, вона вражала узагальненістю і разом із тим життєвістю, внутрішнім динамізмом. Це була перш за все не свята, а державний діяч. Якщо правиця княгині мирно лежала на грудях, то ліва рука енергійно стискувала плаща, демонструючи велику силу характеру і твердість, їй притаманні, характеризували її як володарку і політика.

Митець розумів, що пам'ятник княгині Ользі не може стати лише ілюстрацією історії, не повинен він порушувати й загального архітектурного обличчя Києва, бути чужорідним тілом старовинного міста. Автору вдалося блискуче врахувати ці моменти: його витвір органічно вписався в урочисту атмосферу найдавнішої частини міста – Михайлівської площі. Фігура Ольги та рельєфні орнаменти виконано з білого цементу, мармурової крихти, молотого антрациту та скла. Утім, доля пам'ятника склалася трагічно, у 20 рр. його було знято, а більшість фігур розтрощено, бо тодішня влада вбачала в Ользі передусім церковну свята, а не видатного історичного діяча, гідну дочку свого народу. Статую Ольги, розбиту на декілька частин, закопали на тому місті в землю, де вона й пролежала майже 80 років.

Минали роки і лише в 1996 р. було відновлено цей багатофігурний монумент, що став окрасою столиці України [7; 87].

Після лютневої революції І. Кавалерідзе повернувся з Петрограду у Ромни, де споруджує перший пам'ятник в Україні Т. Шевченку (1918 р.) з бетону, що було новаторством у ті часи. Постамент нагадує за формою піраміду і курган. Фігура, встановлена зверху цієї «глиби», здавалася велетенською, особливо значною. Вираз обличчя поета зосереджений, спокійний, голова схилена вниз. Поза невимушена, розслаблена, Кобзар замислився, відпочиває.

Серед робіт І. Кавалерідзе, створених у ті роки, найцікавіші стали першими зразками українського авангарду в пластиці. Пам'ятники Т. Шевченку в Полтаві (1925 р.), Сумах (1926 р.) (не зберігся), Артему в Бахмуті (1924 р.) (не зберігся) та у Славяногорську (колишньому Артемівську) (1927 р.), скульптури на

будинку «Дім вугілля» в Харкові (1927 р.), проект меморіалу Кобзареві на Тарасовій горі (1926 р.). Були зроблені ескізи монументів І. Франку, «Перекоп».

Проект меморіалу у Каневі мав вигляд чотиригранної зрізаної піраміди, угорі якої знаходилася напівлежача постать поета, який ніби намагається підвестися. Цей проект яскраво представляв новаторські пошуки І. Кавалерідзе. І хоча цей задум не здійснився, але така ідея була частково втілена у пам'ятнику Т. Шевченкові в Полтаві.

У 2017 р. виповниться 90 років з того часу як І. Кавалерідзе встановив на високій горі по правому березі Донця фігуру Артему, який символізував промислове освоєння Донбасу, прославляв людину праці. Фігура вражає своєю міццю, емоційним поривом, грандіозністю та величчю. Цей пам'ятник у Славяногорську височить і досі, витримавши артилерійські залпи і бомбардування часів Другої Світової війни. Створюючи нове культурне середовище в Україні, монумент Артему можна вважати художнім твором, аналогів якому немає. Його занесено до Державного реєстру Національної спадщини як один із 44 видатних творів. Сподіваємося, що закон «Про декомунізацію» цей монумент не зачепить.

Пам'ятники, скульптури, створювані І. Кавалерідзе, не обмежувались ефектними геометричними сполученнями. Саме таке збіднене й однобічне ставлення донедавна панувало при аналізі доробку митця. Вони несли вагому ідею, підкоряючись мистецькій логіці. Залізобетон, на якому зупинив свій вибір автор, виправдав свої чудові конструкційні якості та декоративні властивості. Можливості цього матеріалу, його масове застосування прийшлося, як відомо, на кінець XIX – початок XX ст., виявилися новаторськими і дивовижними для прихильників традиційної бронзи, мармуру і граніту. Так, у 1901–1902 рр. В. Городецький успішно використовував у Києві залізобетонні скульптури для прикраси фасаду свого маєтку – «Будинку з химерами».

Залізобетон приваблює І. Кавалерідзе не традиційністю, а високою технологічністю, механічними якостями, відносною дешевизною та грандіозними можливостями використання. Адже введення мармурової крихти й мінеральних фарб давало можливість отримати різноманітні варіанти оздоблення.

Багато творів І. Кавалерідзе присвятив образу поета, філософа й мислителя Г. Сковороди, якому він зробив кілька пам'ятників. Перший з них відкрито 1922 р. у Лохвиці, на батьківщині філософа.

Пам'ятник Г. Сковороді, що навпроти Києво-Могилянської академії, де він навчався, – останній монумент українському мислителю, встановлений за життя І. Кавалерідзе. Автор умисне зобразив мандрівного філософа босоніж. Та чиновникам здалося, що це непристойно і вони дали вказівку «взути» філософа (за допомогою зварювального апарата було зроблено щось схоже на постолі).

Свого часу митець створив сім варіантів монументів Г. Сковороди для Києва. Найкращим визнано варіант фігури філософа з книгою, але на останньому етапі виконання роботи його «виправили» – зняли книгу, яку партпрацівники сприймали як Біблію. Цей варіант став основою пам'ятника, спорудженого в Харкові, біля Свято-Покровського монастиря (1992 р.) Р. Синьком у співавторстві В. Бородаєм за проектом майстра.

Видатні історичні постаті надихали й приваблювали митця. Постать Я. Мудрого, який тримає макет Софії Київської біля Золотих воріт у Києві, погруддя Петра Запорожця в Білій Церкві, пам'ятник Б. Хмельницькому в с. Кобеляках – усі образи самобутні, романтичні, виявляють головні риси особистості і нині милують очі наших сучасників. Постаті легко сприймаються завдяки виразно окресленому силуету. Вільне моделювання поверхні форми, властиве манері митця, чітке пластичне трактування надає творові особливої життєвості.

Визначаючи свою позицію у творчості, І. Кавалерідзе завжди стверджував, що прагнув досягти третього поверху. В одному з інтерв'ю він пояснював суть цієї ідеї: «Є три поверхи творення. У скульптурі, приміром, перший поверх – схожість із натурою. Не випадково кажуть: «Він на портреті як живий!». Другий поверх – утілення у конкретному характері головних рис свого часу, суспільства. Варто прагнути оспівувати не окрему людину, а народ, який вона уособлює. Третій поверх – особистість митця» [4; 167].

Кавалерідзе утверджував нове, борючись проти віджилого, що гальмує рух уперед – це були невпинні пошуки виразності і розкриття художнього образу. Він завжди мав історичний підхід до різноманітних явищ часу, до такого відтворення правди, що сприймалася б народом як художнє відкриття, хвилювала б і кликала до нових звершень. Його твори здатні не лише розширювати горизонти бачення дійсності а й бути джерелом глибоких переживань, роздумів. Вони завжди мають значний смисловий зміст, автор дає можливість глядачеві проявити свою фантазію, хоча при цьому лишається господарем нашої уяви. Не випадково О. Гончар, висловив упевненість у тому, що в Києві та інших містах сучасної України «замість бездарних тоталітарних пам'ятників зійдуть на п'єдестали справжні художні шедеври, що їх свого часу пропонували О. Архипенко та І. Кавалерідзе» [1; 3].

Творчість І. Кавалерідзе завжди вирізнялася самобутнім стилем, поетичною силою, романтизмом. У скульптурі його монументальність особлива, вона є наслідком поетичного світовідчуття. Прагненням до національних сюжетів і типів, наслідування традицій народної скульптури і характерної філософічності, внутрішньої монументальності образів позначені всі роботи митця. Міцність і точність внутрішньої пластики творів митця сягають корінням у мистецтво народної різьби. Створені ним пам'ятники приваблюють оригінальністю і змістовністю задуму, самобутністю творчої манери, великою художньою майстерністю. Неповторність, уміння надати відомим, здавалося б, образам пластичної довершеності, виявляючи в них головне, стають провідною рисою всіх робіт майстра. Саме зв'язок із культурою народу, невпинне прагнення її збагатити, зробили творчість цього непересічного митця справді національною, визначили його провідне місце в становленні українського скульптурного авангарду, який лише тепер почали вивчати і цінувати. Як висловився Л. Лінгарт: «...Він прагнув до монументалізму історичних полотен і емоційного впливу драматизму і пафосу на глядача. Звідси його прагнення до значних узагальнень. Він не хотів потонути в описах, подробицях, історичних деталях, вважаючи їх сферою історичної науки, а не мистецтва» [10; 18].

Для збереження спадщини І. Кавалерідзе і виникла ідея у Р. Синька, який вважав себе учнем видатного митця, створити Музей-майстерню І. Кавалерідзе в м. Києві на Андріївському узвозі, 21, де 1911 р. майстер знімав кімнату під майстерню і ліпив скульптуру-метрівку княгині Ольги на конкурс. До музею були передані матеріали з архіву Івана Петровича, що засвідчують багатогранність його таланту. Це матеріали проектів, ескізи, малюнки, портрети, живописні роботи, платівки. Тут зберігається майже 4000 експонатів, присвячених життю і творчості майстра: проекти пам'ятників, оригінали скульптур, унікальні фотографії, рукописи сценаріїв фільмів і п'єс, відеокасети фільмів українського режисера, а також стрічок про нього. У фондах музею знаходяться гіпсові та бронзові скульптури, проекти пам'ятників, виконані майстром.

Відвідувачі можуть ознайомитися з галереєю портретів, які зробив видатний скульптор: Т. Шевченку, Г. Сковороді, Л. Толстому, Ф. Шаляпіну, а також зворушливі композиції «Летять журавлі», «Вірний друг», «Бунт», «Мільйон років» (три варіанта), проект фонтану «Самсон» для Києва, «І. Мічурін», «У глибині сибірських руд», «Вірний друг», «Святослав у бою» та багато ін. Тут же зберігаються копії кінофільмів, сценарії до них – усе, що являє художню спадщину митця. Експозиція побудована таким чином, щоб дати найкраще уявлення про творчість І. Кавалерідзе. Облаштовується меморіальна кімната митця, до якої входять меблі, особисті речі, передані Р. Синьком. Колектив музею намагається відтворити і зберегти ту атмосферу, в якій жив і працював майстер.

У музеї зберігається перехідна модель пам'ятника княгині Ользі – перший варіант із мечем у руці. Пізніше, у 1911 р., за рекомендацією комісії, меч було замінено на нагрудний хрест. Відновлений монумент 1996 р., встановлений на Михайлівській площі у Києві, і сьогодні виглядає не звично. Можна уявити враження, яке справив він у 1911 р., не зважаючи на політичні суперечки, що виникли через негативне сприйняття загальної концепції.

Висновки. Сподіваюся, що як мистецтвознавці, так і державні діячі, від яких залежить збереження культурної спадщини майстра, будуть розглядати монументальні твори не за персонами, котрі стоять на постаментах, а як високохудожні твори, мистецькі шедеври, що увійшли до скарбниці не лише нашої держави а й світової культури.

Список використаної літератури

1. **Гончар О.** Відкриття Альберти / О. Гончар // Літературна Україна. – Київ, 1992. – 9 лип.
2. **Зубанич Ф.** Інтерв'ю з І. Кавалерідзе / Ф. Зубанич // Хроніка 2000. – 2002. – № 47–48. – С. 467–476.
3. **Зінич С.** Іван Кавалерідзе: монографія / С. Г. Зінич, Н. М. Капельгородська. – Київ : Мистецтво, 1971. – 182 с.
4. **Кавалерідзе І.** Тени быстро плывущих облаков / И. Кавалеридзе // И. Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний / сост. Е. Глущенко. – Київ : Мистецтво, 1988. – С. 54–63.
5. **Капельгородська Н.** «Ярослав Мудрий» Івана Кавалерідзе / Н. Капельгородська, О. Синько. – Київ , 1998. – С. 79.
6. **Капельгородська Н. М.** Іван Кавалерідзе. Грані творчості / Н. М. Капельгородська, О. Синько. – Київ, 1995. – С. 80.
7. **Капельгородська Н.** Відновлення історії. Пам'ятник княгині Ользі в Києві / Н. Капельгородська, О. Синько. – Київ, 1996.
8. **Кавалерідзе І.** Скульптура : альбом / І. Кавалерідзе; авт. вступ. ст..та упорд.: Н. Капельгородська, О. Синько. – Київ, 1997. – 53 с.
9. **Ковпаненко Н. Г.** Кавалерідзе Іван Петрович / Н. Г. Ковпаненко // Енциклопедія історії України. – Київ : Наук. думка, 2007. – Т. 4. – С. 12–13.

10. *Лингарт Л.* Иван Кавалеридзе : три периода его кинематографической деятельности / Л. Лингарт. – Прага, 1962.
11. *Нозадзе Ш.* Иван Кавалеридзе / Ш. Нозадзе. – Тбилиси, 1971. – 350 с.
12. *Німенко А. І.* Кавалеридзе – скульптор / А. Німенко. – Київ, 1967. – 94 с.
13. *Синько Р.* Поза часом і простором : Спогади про Івана Кавалеридзе / Р. Синько. – Київ, 1997. – 95 с.
14. *Синько Р.* Могутній талант : До 100-річчя від дня народження І. П. Кавалеридзе / Р. Синько // Культура і життя. – 1987. – 12 квіт.

References

1. *Honchar O.* Vidkryttia Alberty/ O.Honchar // Literaturna Ukraina. – 1992. – 9 lytnia.
2. *Zubanych F.* Interviu z I. Kavalerydze / F. Zubanych // Khronika 2000. – 2002. – № 47–48. – S. 467–476.
3. *Zynych S.* Ivan Kavalerydze: monohr. / S. H. Zynych, N. Kapelhorodska. – Kyiv : Mystetstvo, 1971. – 182 s.
4. *Kavalerydze I.* Teni bistro plyvushchikh oblokov / I.Kavalerydze // Ivan Kavalerydze: Sbornik statey I vospominaniy / sost. Ye. Glushchenko. – Kyiv : Mistetstvo, 1988.
5. *Kapelhorodska N.* «Iaroslav Mudryi» Ivana Kavalerydze / N.Kapelhorodska, O.Synko. – Kyiv : AVDI, 1998. – S. 79.
6. *Kapelhorodska N.* Ivan Kavalerydze. Hrani tvorchosti // N. Kapelhorodska, O. Synko. – Kyiv, 1995. – S. 80.
7. *Kapelhorodska N.* Vidnovlennia istorii. Pamiatnyk kniahyni Olzi v Kyievi / N. Kapelhorodska, O.Synko. – Kyiv, 1996. – S. 87.
8. *Kavalerydze I.* Skulptura: albom / I.Kavalerydze ; avt.vstup. st. ta uporiad.: N. Kapelhorodska , O. Synko. – Kyiv, 1997. – 53 s.
9. *Kovpanenko N. H.* Kavalerydze Ivan Petrovych / N. H. Kovpanenko // Entsyklopediia istorii Ukrainy. – Kyiv : Naukova dumka, 2007. – T. 4. – S. 12 – 13.
10. *Lingart L.* Ivan Kavalerydze, tri perioda ego kinematograficheskoy deyatelnosti / L.Lingart. – Praga, 1962.
11. *Nozadze Sh.* Ivan Kavalerydze / Sh. Nozadze. – Tbilisi, 1971. – 350 s.
12. *Nimenko A. I.* Kavalerydze – sculptor / A. Nimenko. – Kyiv, 1967. – 94 s.
13. *Synko R.* Poza chasom i prostorom: Spohady pro Ivana Kavalerydze / R.Synko. – Kyiv, 1997. – 95 s.
14. *Synko R.* Mohutnii talant: Do 100 – richchia vid dnia narodzh. I.P.Kavalerydze / R. Sinko // Kultura i zhyttia. – 1987. – 12 kvit.

MONUMENTAL HERITAGE OF IVAN CAVALERIDZE IN THE WORLD CULTURAL CONTEXT

Synko Galina, candidate Kiev National University theater of cinema and television named I. K. Karpenko-Karyi, Kyiv

The article deals with the problems of the preservation and actualization of the monumental and sculptural heritage of the outstanding Ukrainian sculptor, film director, playwright I. Kavalerydze in modern society and in the context European and world culture. Studying the creative heritage of I. Kavalerydze, in particular his monumental creativity, is relevant and expedient precisely today, in our time, as he made a great contribution to the development of the monumental art of Ukraine. The article attempts to reveal and comprehend not only the previously published materials about the master's creative path but also to explore the peculiarity of his creative heritage in the context of modern Ukrainian culture, to give an idea of the nature and novelty of his searches.

Key words: I. Kavalerydze, art, creativity, history, sculpture.

UDC 136.7

MONUMENTAL HERITAGE OF IVAN CAVALERIDZE IN THE WORLD CULTURAL CONTEXT

Synko Galina, candidate Kiev National University theater of cinema and television named I. K. Karpenko-Karyi, Kyiv

The aim of the authors research is to analyze the peculiarities of I.Kavalerydze heritage, which were most clearly and fundamentally in the period of his work, to highlight the conditions for understanding his innovations in the monumental heritage.

Research methodology. The author relies on the constructive provisions of the best theoretical works of modern Ukrainian and foreign art historians and scholars (A.Nymenko, S.Bezklubenko, N.Kapelgorodskii, O.Synko, O.Shupik, D.Gorbachov, S.Zinich, R.Synko, M.Shudrva, G.Synko, L.Lingart, Sh.Nozaдзе, etc.) who tried to understand and explain, what exactly is the innovation of the master.

Results. The article attempts to reveal and comprehend not only previously published materials about the creative way of the master, but also researched the peculiarity of his creative work in the context of contemporary Ukrainian culture. He found, according to the author of the article, the same manifestation in his monumental plastic (monuments to T.Shevchenko in Poltava and Sumy, Artem in Bakhmud and Slavyanogorsk, the project „Tomb of T.Shevchenko, for Kaniv), which uses counter – form, plane – shaped resolution of figures.

Novelty of the theme is due to the fact that the generalization and position is based on the materials that are

introduced into scientific circulation for the first time. The facts connected with the life and work of I. Kavalieridze were systematized and comprehended, which turned out to be the most fruitful and promising for him.

The practical significance. The results of this theme can be used by critics and lectures, organizers of artistic expositions, exhibitions, forming the new concept of development of national culture, revealing the nowadays enhanced and legitimate interest in comprehension and fundamental study of all and systems of expressive authors means in order to prove their new perspective opportunities.

Key words: I. Kavalieridze, art, creativity, history, sculpture.

Надійшла до редакції 2.11.2017 р.

УДК 391(477.87) «19/20»

ТЕНДЕНЦІЯ ДЕКОРУ В НАРОДНОМУ ОДЯЗІ ГУЦУЛІВ ЗАКАРПАТТЯ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ XX СТ. : РІЗНОВИДИ, КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ В ОЗДОБЛЕННІ

Іваниш Анна Іванівна, аспірантка, Львівська
національна академія мистецтв, м. Львів
Ivanishanna1@gmail.com

Аналізується народний одяг гуцулів Закарпаття як джерело вивчення й популяризації культурної спадщини. Простежено різноманітні методи оздоблення одягових тканин. Розглядаються типові орнаментальні мотиви вбрання гуцулів Закарпаття у контексті інтеграції з мистецькими традиціями інших етнографічних груп. Досліджуються культурні взаємовпливи на народне вбрання гуцулів Закарпаття. Аналізується походження основних елементів декору, процеси впливу на будову і конструкцію строю, стилістичні запозичення в оздобленні традиційного вбрання закарпатської Гуцульщини. Виявляються впливи об'єктивних і суб'єктивних чинників на формування тенденцій у декорі вбрання Гуцульщини даного відрізка часу.

Ключові слова: декор, народний одяг, народний костюм, тканина, оздоблення, орнамент, колір, Гуцули, Закарпаття

Постановка проблеми. Тенденції декору, різновиди композиційних прийомів в оздобленні народного одягу Гуцульщини – одне з важливих досліджень в умовах сучасності та, водночас, є цікавим мистецтвознавчим матеріалом загалом. Такі дослідження дозволяють розглядати декоративно-художню особливість орнаментальних рішень, композиційних прийомів в оздобленні, самобутню регіональність комплексу традиційного вбрання гуцулів Закарпаття, ідентифікуючи їх мистецькі смаки. Ця етнічна група у міжвоєнний період XX ст. зуміла зберегти етноідентифікуючі ознаки в оздобленні народного вбрання та локальність комплексу, залишаючи ці питання предметом мистецтвознавчих дискусій й досліджень і надалі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен гуцульського костюму міжвоєнного періоду на даний час є до кінця не вивченим. У загально-мистецькому аспекті осмислення даної теми спираємось на концептуальні дослідження вчених XX ст., зокрема П. Маковського, оскільки його праця «Народное искусство Подкарпатской Руси» [15] акцентує увагу на культурних процесах сучасної території Закарпаття. Історико-етнографічну характеристику народного вбрання, його декору у гуцулів, бойків і лемків, у т. ч. закарпатських, подала Г. Стельмащук [20].

Помітний внесок у вивчення народного одягу українців Карпат зробив М. Тиводар, здійснивши вивчення традиційного одягу пастухів, а також структуру крою та декор окремих його компонентів [21, 22]. Праця Р. Пилипа «Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст.» [16] також певною мірою торкається даної проблематики. Автор зумів на основі одягової вишивки, орнаментальних композицій, технік в оздобленні та декорі класифікувати і виділити декілька локальних одягових комплексів українців Закарпаття, зокрема гуцулів. Серед досліджень гуцульського костюму як феномену культури, заслуговують на увагу праці місцевих науковців: Грибанич І. [5–6]; Коцан В. [12–13]; Коприва А., Капчук М. [11]; Безик Г. [1]; Іваниш А. [8], які в своїх працях висвітлюють питання традиційного народного вбрання українців Закарпаття, торкаючись питання унікальності місцевого костюму, вишивки, багатства колориту та композиційних прийомів в оздобленні.

Метою даного дослідження є спроба, на основі колекцій одягу історико-краєзнавчих музеїв області (м. Ужгород, м. Хуст, с. Грушево Тячівського району), приватних колекцій (Ю. Куцина, с. Калини Тячівський р-н.) та польових досліджень, провести комплексний аналіз особливостей місцевого традиційного народного вбрання гуцулів Закарпаття міжвоєнного періоду XX століття.

Виклад основного матеріалу статті. Особливості духовної культури гуцулів відображена в їхніх міфологічних уявленнях, календарній та родинній обрядовості, єдності їх побуту, матеріальній

культури. Саме тому це дозволяє багатьом дослідникам вважати Гуцульщину заповідником традиційної української культури Карпат, а гуцулів як таких, що зуміли зберегти багатство архайчних рис у побуті та безпосередньо в одяговому комплексі і його оздобленні. На збереження цього унікального симбіозу частковий вплив мав ізольований спосіб життя гуцулів із-за гірських умов проживання. Саме тому складові елементи гуцульського народного строю та його декор не виходили за межі чіткої територіальної визначеної стилістики, зберегли своєрідні риси. Завдяки цьому як чоловічий, так і жіночий традиційний костюм гуцулів набув певних ідентифікуючих ознак, увібравши в себе локальні риси, сформовані змішаного долинянсько-гуцульського населення за вирішального впливу рахівських гуцулів. Традиційний народний костюм населення Карпат протягом багатьох століть характеризувався типологічною єдністю форм, увібравши традиційні тенденції моди, які передусім позначилися в характері, пропорціях та силуеті всього комплексу вбрання. Закарпатська частина Гуцульщини умовно поділилась на ясінянських, богданських, рахівських та великобичківських гуцулів [21; 30–32].

Увесь комплекс вбрання гуцулок, зокрема сорочка, вишита яскравим геометричним орнаментом, чітко вирізнялась барвистістю на тлі одягнутих у народний одяг румунок чи угорок, тим самим вигідно етноідентифікувала їх із поміж інших етносів Закарпаття. Головним чином характерні відмінності традиційного народного костюму гуцулів Закарпаття позначилися на способах компонування окремих елементів одягу, колориті, технічних прийомах в оздобленні, вишивці, мотивах. До комплексу жіночого народного вбрання гуцулок Закарпаття входили сорочка, двоплатові пілки («запаски»), пояс («окрайка»), безрукавка («кептар»), сукняна куртка («сердак»), кожух, головні убори, прикраси та взуття [14; 80–93].

У міжвоєнні роки чітко відслідковуються сформовані локально-етнографічні риси традиційної сорочки гуцулок Рахівщини, що проявились у структурі крою, тим саме відрізняли сорочку гуцулки від сорочок із прямокутним вирізом горловини у тересвянських, королевських долинянок та румунок. А також від сорочок із розрізом пазухи на задній пілці та прямокутними, тканими чи вишитими вставками («красками», «пазухами») на передній пілці у тереблеріцьких й боржавських долинянок, від сорочок долинянок р. Тур'ї, оздоблених вишитими смугами і мережкою, від сорочок бойкинь і лемкинь із густим «рамленням», «морщенням» нагрудної частини сорочки і розрізом («розпіркою») на правому чи лівому плечі.

Як для жіночої, так і для чоловічої традиційної гуцульської сорочки Рахівщини отримав загальне поширення в оздобленні геометричний орнамент. Як правило, це ромб, на зовнішніх сторонах якого вишивали короткі, перпендикулярні до боків, рисочки («вусики», «ріжки»); ромб із короткими рисочками, загнутими в протилежні боки, на зовнішніх сторонах; ромби з усіченими сторонами; ромби з перехресними сторонами; ромб зі сторонами, що виступають («восьмириг») ріжками. Колоритним та архайчним було поєднання ромба з іншими геометричними мотивами: восьмипелюстковою розетою, прямими та скісними хрестами, зубцями, завитками, колами, S-подібними мотивами, меандрами, що поєднувались у складні орнаментальні композиції. Такі геометрично-орнаментальні прийоми в оздобленні сорочки гуцулок чітко вирізняли її на тлі одягнутих у народний одяг румунок і угорок, сорочки яких вишивались квітково-рослинним орнаментом. Сорочка гуцулки відрізнялась із-поміж інших вишитих квітково-рослинним орнаментом реалістичних форм сорочок румунок, угорок, лемкинь та долинянок. Тим саме етноідентифікували та етнографічно розмежували гуцулів від інших етнографічних груп Закарпаття [14; 84–85, 16; 96–97].

Гуцули про свій костюм говорили: «Гуцульський традиційний народний костюм підкреслює у чоловіків мужність, а в жінок – вроду».

Традиційним поясним вбранням ясінянських гуцулок Закарпаття були поперечно-смугасті вовняні двоплатові пілки («запаски») – передньої (коротшої) та задньої (довшої), що закріплювались на стані за допомогою шнурівок «зав'язок». Другий вид широкі спідниці («подолки», «дуплівки») з домотканого лляного полотна, що побутували в селах Богдан, Луги, Косівська Поляна, м. Рахів – вузькі («очкати»), поширені в селах Ясіня, Лазещина, Кваси. Таке вбрання гуцулок вигідно виділялось на загальному тлі румунок Рахівського і Тячівського району завдяки орнаментальним композиціям й гармонійному колориту запаски. Заможні жінки цих країв одягали широкі сукняні спідниці («літники») вагою 7-8 кг. Характерною ознакою гуцульських поясів був («окрайок») – перетикані гладкі поперечні смужки («прутики») та декоративні стр'япки на поздовжніх краях. За ними ідентифікували гуцулку від румунки. Характерним гуцульським плечовим вбранням був («кептар») – безрукавне хутряне вбрання, яке оздоблювали смугами лисячого хутра, каракулем чи його смужками, шкіряними аплікаціями, металевими бляшками-«закльопками» («капслями»), різнокольоровими шовковими китицями, шкіряним переплетенням, гудзиками та багатобарвною вишивкою. У гуцулів Рахівщини виділялись два види

«кептарів», які відрізнялись в оздобленні рослинного чи рослинно-геометричного орнаменті. Спільні риси гуцульського, румунського, угорського та бойківського хутрянного кожушка проявились лише у структурі крою. На початку ХХ ст. у селах великобичківського осередку «кептарі» шили з двох овечих шкір. Шкіру дубили корою вільхи, дуба і після висихання покривали лаком, шкіра набувала коричнево-червонуватого відтінку. Одягнуту в кожух гуцулку з яскравими, барвистими китицями навіть зі спини легко було відрізнити від угорки, румунки, кожухи яких китицями не оздоблювали [9; 23, 10; 84].

До 40-х рр. ХХ ст. один хутрянний кожух можна було обміняти на дві корови. Своєрідна цінність гуцульського кожуша в даному регіоні свідчить про його глибоку традиційну підоснову. Гуцули вірили, що кожух, «кептар» наділяє власника магічними властивостями, тому він посідав важливе місце в обрядовості, символізуючи родючість, багатство, достаток власника та його родини.

Неможливо не згадати про ще один вид плечового одягу гуцулів Рахівщини, сукняну куртку з однотонного сукна, але називалась вона по-різному. Так, у селах долини р. Чорна Тиса, куртка темно-коричневого кольору мала назву («петек»), а малинового чи червоного кольору – («кришиньяк»). У міжвоєнний період куртку темно-чорного кольору називали («байбараком»). У західних селах Рахівщини таку куртку без оздоблення називали «лійбан», а оздоблені вишивкою – «вішітими лійбанами».

Головний жіночий убір Рахівщини виконував естетичну, берегову, захисну функцію, підкреслюючи статеву приналежність та вікову ознаку. Незаміжні жінки вбирали вінок. У межах Закарпаття весільні барвінкові вінки («коронок») гуцулок побутували лише на Рахівщині, вирізнялися формою та елементами оздоблення. Богданські гуцулки одягали весільні вінки («косиці»), подібні до вінків терблеріцьких і тересвянських долинянок.

За стародавнім слов'янським звичаєм волосся заміжньої жінки мало бути закритим головним убором. З непокритою головою «ходити простоволосою» для заміжньої жінки вважалось непристойним. Наприкінці ХІХ – першій пол. ХХ ст. у гуцулок поширення отримали фабричні хустки («метрівки») з мереживними стряпками та квітковим орнаментом. Молоді заміжні жінки віддавали перевагу барвистим хусткам, а старші одягали темно-зелені, коричневі та чорні хустки. Окрім Рахівщини, такі хустки побутували також у румунів, долинян та лемків Закарпаття. Ідентичність гуцульських «дряпанок» та «чічкань» проявилась також і в оздобленні хусток рослинним орнаментом, вишиті шовковими нитками техніками одно чи двосторонньої гладі [15; 23, 10; 82–88].

У 20–30-і роки ХХ ст. на території великобичківського округу поширення отримала прикраса «тканка», що мала вигляд смужки, нанизаної («сплетеної») з бісеру, шириною 1–1,5 см, яку зав'язували навколо шиї гуцулки, застібаючи на гудзик. Найпоширенішим орнаментальним мотивом був ромб, у середині якого найчастіше робили цяточки [3; 83]. За знахідками археологів на території Гуцульщини були поширені також монисто («коралі») з великих круглих намистин. Вік перших намист є дуже давнім, адже життя на цих територіях вирувало ще в добу неоліту, тобто у VI–IV тис. до н. е. Такі елементи жіночого гардеробу, нанизували у п'ять рядків. Були враховані й вікові відмінності: дівчата та молоді жінки носили червоні, а старші жінки – чорні коралі. З коштовних золотих прикрас у гуцулок Закарпаття, можна зустріти завушниці («когутки»), середнього розміру [4; 24, 17; 41].

Основним видом взуття закарпатських гуцулів були постолі, що візуально відрізнялись гострим носом та дрібними збірками, на відміну від бойківських, лемківських і долинянських «ходаків», що мали тупі носи без орнаментальності, однакові за формою як буденні, так і святкові [14; 85–86, 5; 256, 6; 86–87].

На початку ХХ ст. заможні гуцулки одягали шкіряні чоботи («чижми»), холяви («луби»), що були м'якими, а на початку ХХ ст. під румунським та угорським впливами їх стали робити твердими. М'які і тверді холяви робили з одного шматка шкіри, який зшивали вручну одним швом ззаду. Перед та каблукі кроїли окремо і пришивали до холяв. Дівчата і молоді жінки носили жовті та червоні чоботи, а старші жінки – чорні. У менш заможного населення Гуцульщини, окрім постолів, носили «личаки», виготовлені з лика – внутрішньої частини кори молодих дерев липи або берези.

Чоловіче вбрання гуцулів формувалось під впливом долинянських та румунських одягових комплексів. Із другої пол. ХІХ ст. у чоловічому одяговому комплексі гуцулів Закарпаття починають поширюватись гуцульські елементи вбрання та декор, які у міжвоєнні роки стають домінуючими. Найяскравішим прикладом цього є чоловіча сорочка, оздоблена поліхромною вишивкою геометричним чи стилізовано-рослинним орнаментом. У міжвоєнний період ХХ ст. гуцули с. Великий Бичків одягали сорочку з відкидним коміром та глибоким поздовжнім розрізом («пазухою»), оздоблюючи її вишивкою. Найбільш видимою, неприкритою групу деталей чоловічої сорочки оздоблювали вишивкою: «нагрудники», («дудиках») – манжет. Крій таких сорочок еволюціонував видозмінюючи головним чином принцип оздоблення, розміщення вишивки на пазухах

(«нагрудниках»). Для гуцулів даного осередку характерні три основні методи розміщення вишивки на пазухах: вертикальні суцільні смуги, дві паралельні вертикальні стрічки, суцільна вертикальна смуга вишита на правій половині пазухи. У 20–30-х рр. ХХ ст. до оздоблення розрізу пазухи додалась горизонтально-орнаментальна смуга, яка доповнила композицію вишивки нагрудної частини чоловічих сорочок [7; 83–84, 19; 147].

Крім вишивки на нагрудній частині сорочки, гуцули відрізнялись із-поміж інших етнографічних груп Закарпаття, елементами строю, оздобленням хутряних безрукавок («кожушків»), чорними сукняними куртками («сердаками»), закоченими «крисанями», чорними зимовими шапками («шликами», «дуплашками»), вовняними ногами («прічями»), у доповнення до одягу хлопці та чоловіки носили сумки («тайстри»), що були вишиті і закінчувались різнокольоровими «стряпочками» донизу довжиною 4–6 см. У гуцулів Закарпаття у той період головним убором був капелюх (крисаня, клібаня) чорного, сірого, зеленого кольорів із широкою стрічкою, яку обов'язково прикрашали пір'ям сойки, павича чи квіткою едельвейса. Побутували також і солом'яні капелюхи. Взимку носили шапки «шлики», які виготовляли з овчини.

Висновки. Отже, явище народного строю гуцулів Закарпаття вирізняється художньо-естетичною будовою орнаментальних композицій, своєрідністю колористики, багатством вишивальних технік та оздоблення вбрання. У місцевій вишивці гармонійно поєднується матеріал, техніка, орнамент, композиція та колорит підкреслювали чіткість і динаміку орнаменту.

У закарпатській частині Гуцульщини у 20–30 роки минулого століття спостерігається вплив урбанізації, відчутні часткові запозичення елементів одягових комплексів від угорців і румунів, сусідніх етнічних груп і народностей. Традиційний костюм гуцулів Закарпаття увібрав у себе найкращі зразки одягового комплексу та способи декорування вбрання, при цьому зумів зберегти свою неповторність та самобутність. Таким прикладом є «фодровані» рукави на жіночих сорочках – «цирка», чоботи з «лубами», оздобленні вишивкою («ташки», «тайстри»), що отримали поширення під впливом румунів Закарпаття. Серед чоловічого костюму гуцулів Закарпаття – рисовані штани, жилети з фабричної тканини, що свідчить про угорські впливи, вказуючи на типові ознаки угорського вбрання.

Вишивка окремих елементів вбрання, спосіб декорування поздовжнього розрізу пазухи, бічних пілок-вставок та манжетів сорочки мало розроблену певну композиційну структуру та символіку. У вишивці міжвоєнного періоду головним чином можемо виділити такі візерунки: ромб, ромб із короткими рисочками, ромби з перехресними сторонами; ромб із виступаючими сторонами. Така вишивка завжди вирізнялась багатством кольору, архаїчним поєднанням геометризованого орнаменту, ромбу, трикутника, S-подібних фігур («глист», «нумерів»), меандрів, з іншими мотивами: восьмипелюстковою розетою, прямим та скісним хрестами, рослинними мотивами виконані технікою «гладь». Це все чітко ідентифікує гуцулів як самобутню етнічну групу зі своєю культурою, звичаями та барвистим народним костюмом, не схожим на жоден інший.

Список використаної літератури

1. **Безик Г. І.** Народне вбрання Великоберезнянського району та с. Люта в Закарпатті у міжвоєнний період (художньо-стилістичні особливості, культурні взаємовпливи) / Г. І. Безик // Актуальні питання культурології: альм. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Рівне : РДГУ, 2013. Вип. 13. – С. 61–64.
2. **Білан М. С.** Український стрій / Білан М. С, Стельмащук Г. Г. / Ін-т народознавства НАН України; Львів. акад. мистецтв; Українська акад. друкарства. – Львів, 2000. – 327 с.
3. **Будзан А.** Художні вироби з бісеру / А. Будзан // Народна творчість та етнографія. – 1976. – № 1. – С. 81–86.
4. **Грабовецький В. В.** Гуцульщина XIII–XIX ст. / В. В. Грабовецький. – Львів, 1982. – 353 с.
5. **Грибаніч І.** Народний одяг гуцулів Закарпаття з другої пол. XIX – 50-х рр. ХХ ст. / І. Грибаніч // Наук. зб. Закарпат. краєзнавчого музею. – Вип. 2. – Ужгород, 1995. – С. 101–121.
6. **Грибаніч І.** Народний одяг сіл Великого Бичкова, Луга, Верхнього Водяного, Водиці, Стримби, Ріки / І. Грибаніч // Наук. зб. Закарпат. краєзнавчого музею. – Вип. 8. – Ужгород, 2007. – С. 241–245.
7. **Захарчук-Чугай Р. В.** Українська народна вишивка : західні області УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – Київ, 1988. – 191 с.
8. **Іваниш А. І.** Декоративно-художня особливість та варіативність орнаментального народного костюму румунів Закарпаття міжвоєнного періоду ХХ ст. / А. І. Іваниш // Наук. вісник Львів. нац. акад. мистецтв. «Сторінки історії, провідні педагоги». – Вип. 30. – Львів, 2016. – С. 190–199.
9. **Карпинець І. І.** Кептарі українських Карпат / І. І. Карпинець. – Львів : Видавничий дім «Панорама», 2003. – 56 с.
10. **Командров О. Ф.** Народний костюм Рахівщини / О. Ф. Командров // НТЕ. – 1959. – № 3. – С. 82–88.

11. **Коприва А. Т.** Народний костюм гуцулів с. Чорна Тиса. Генеза та структурні особливості / Коприва А. Т., Капчук М. О. // Вісник Технологічного ун-ту Поділля (№5, Ч. 1). – Хмельницький, 2002. – С. 20–22.
12. **Коцан В. В.** Іноетнічні запозичання та їх впливи на формування одягу долинян Мараморощини (кінець XIX – початок XX ст.) / В. В. Коцан // *Наук. вісник Ужгород. ун-ту. Серія: «Історія»*. – Вип. 20. – Ужгород: Вид-во УжНУ «Говерла», 2008. – С. 188–198.
13. **Коцан В. В.** Оглядова екскурсія по експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту / В. В. Коцан // *Закарпат. музей народної архітектури та побуту*. – Ужгород 2009. – С. 127.
14. **Коцан В. В.** Традиційний народний одяг як прояв ідентичності етнографічних груп українців Закарпаття (XIX – першої пол. XX ст.) / В. В. Коцан // *Народознавчі зошити*. – 2014. – № 1 (115). – С. 80–97.
15. **Маковский С. К.** Народное искусство Подкарпатской Руси / С. К. Маковский. – Прага : Пламя, 1925. – С. 29–51.
16. **Пилип Р. І.** Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої пол. XX ст. (типологія за призначенням, художніми смаками та локальними особливостями) / Р. І. Пилип. – Ужгород, 2012. – 468 с.
17. **Піпаш М. І.** Традиційний народний одяг верхньоводянських гуцулів в другій пол. XIX – поч. XX ст. : дипломна робота / М. І. Піпаш. – Ужгород : Ужгород. держ. ун-т, 1999. – 79 с.
18. Польові матеріали // Архів автора
19. **Семчук Л.** Розташування вишивок на компонентах одягу етнографічних груп українців Карпатського регіону: порівняльний аспект / Л. Семчук // *Вісник Прикарпат. ун-ту*. – Вип. 17–18. – Івано-Франківськ, 2009–2010. – С. 144–154. – (Серія «Мистецтвознавство»).
20. **Стельмащук Г. Г.** Традиционный костюм гуцулов / Г. Г. Стельмащук / *Украинские Карпаты. Культура*. – Киев, 1989. – С. 94–102.
21. **Тиводар М. П.** Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої пол. XIX – першої пол. XX ст.) // М.П. Тиводар // *Carpatica – Карпатика*. – Вип. 6. Етнічні та історичні традиції населення Українських Карпат кінця XVIII – XX ст. – Ужгород, 1999. – Вип. 6. – С. 4–64.
22. **Тиводар М.П.** Етнографія Закарпаття: Історико-етнографічний нарис / М. П. Тиводар. – Ужгород : Гражда, 2011. – 416 с.

References

1. **Bezyk H. I.** Narodne vbrannya Velykobereznianskoho rayonu ta s. Lyuta v Zakarpatti u mizhvoyennyy period (khudozhno-stylistychni osoblyvosti, kulturni vzayemovplyvy) / H. I. Bezyk // *Almanakh Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu*. – Rivne :RDHU, 2013. Vypusk 13. – S. 61–64.
2. **Bilan M. S.** Ukrayinsky striy / Bilan M. S, Stelmashchuk H. H. / *Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny; Lvivska Akademiya Mystetstv; Ukrayinska Akademiya Drukarstva*. – Lviv, 2000. – 327 s.
3. **Budzan A.** Khudozhni vyroby z biseru / A. Budzan // *Narodna tvorchist ta etnohrafiiya*. – 1976. – № 1. – S. 81–86.
4. **Hrabovetsky V. V.** Hutsulshchyna XIII–XIX st. / V. V. Hrabovetsky. – Lviv, 1982. – 353 s.
5. **Hrybanych I.** Narodnyy odyah hutsuliv Zakarpattya z druhoyi polovyny XIX – 50-rr. XX st. / I. Hrybanych // *Naukovyy zbirnyk Zakarpat-skoho kraysnavchoho muzeyu*. – Vyp. 2. Uzhhorod, 1995. – S. 101–121.
6. **Hrybanych I.** Narodnyy odyah sil Velykoho Bychkova, Luha, Verkhnoho Vodyanoho, Vodytsi, Strymby, Riky/ I. Hrybanych // *Naukovyy zbirnyk Zakarpat-skoho kraysnavchoho muzeyu*. – Vyp. 8. – Uzhhorod, 2007. – S. 241–245.
7. **Zakharchuk-Chuhay R. V.** Ukrayinska narodna vyshyvka: zakhidni oblasti URSR / R.V. Zakharchuk-Chuhay. – Kyiv, 1988. – 191 s.
8. **Ivanysch A. I.** Dekoratyvno-khudozhnya osoblyvist ta varyatyvnist ornamentalnogo narodnogo kostyumu rumuniv Zakarpattya mizhvoyennoho periodu XX st. / A. I. Ivanysch // *Naukovyy visnyk Lvivskoyi natsionalnoyi akademiyi mystetstv. «Storinky istoriyi, providni pedahohy»*. – Vyp. 30. – m. Lviv, 2016. – S. 190–199.
9. **Karpynets I. I.** Keptari Ukrayinskykh Karpat / I. I. Karpynets. – Lviv: Vydavnychyy dim Panorama, 2003. – 56 s.
10. **Komandrov O. F.** Narodnyy kostyum Rakhivshchyny / O. F. Komandrov // *NTE*. – 1959. – № 3. – S. 82–88.
11. **Kopryva A. T.** Narodnyy kostyum hutsuliv s.Chorna Tysa. Heneza ta struktorni osoblyvosti / Kopryva A. T., Kapchuk M. O. // *Visnyk Tekhnolohichnoho universytetu Podillya (№5, CH. 1)*. – Khmelnytsky, 2002. – S.20–22.
12. **Kotsan V. V.** Іноетнічні запозичання та їх впливи на формування одягу долинян Мараморощини (кінets XIX – початок XX ст.) / V. V. Kotsan // *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*. – Вип. 20. – Ужгород: Вydavnytstvo UzhNU «Говерла», 2008. – С. 188–198.
13. **Kotsan V. V.** Ohlyadova ekskursiya po ekspozitsiyi Zakarpat-skoho muzeyu narodnoyi arkhitektury ta pobutu / V. V. Kotsan // *Zakarpat-skyy muzey narodnoyi arkhitektury ta pobutu*. – Uzhhorod 2009. – S. 127.
14. **Kotsan V. V.** Tradytsiynyy narodnyy odyah yak proyav identychnosti etnohrafichnykh hrup ukrayintsiv Zakarpattya (XIX – pershoyi polovyny XX st.)/ V.V. Kotsan // *Narodoznavchi zoshyty*. – 2014. – № 1 (115). – S. 80–97.
15. **Makovskyy S. K.** Narodnoe yskusstvo Podkarpat-skoy Rusy // yzd. Plamy. – Praha, 1925. – S. 29–51.
16. **Pylyp R.I.** Khudozhnya vyshyvka ukrayintsiv Zakarpattya XIX – pershoyi polovyny XX st. (typolohiya za pryznachennyam, khudozhnimy smakamy ta lokalnymy osoblyvostyamy) / R.I. Pylyp. – Uzhhorod, 2012. – 468 s.
17. **Pipash M.I.** Tradytsiynyy narodnyy odyah verkhnovodyanskykh hutsuliv v druiy polovyni XIX – pochatku XX st. : diplomna robota / M.I. Pipash. – Uzhhorod : Uzhhorodskyy derzhavnyy universytet, 1999. – 79 s.

18. *Polovi materialy* // Arkhiv avtora.

19. *Semchuk L.* Roztashuvannya vyshyvok na komponentakh odyahu etnografichnykh hrup ukrayintsiv Karpat-skoho rehionu: porivnyalnyy aspekt / L. Semchuk // Visnyk Prykarpatskoho universytetu. – Vyp. 17–18. – Ivano-Frankivsk, 2009–2010. – S. 144–154. – (Seriya «Mystetstvoznavstvo»).

20. *Stelmashchuk H. H.* Tradytsyonnyy kostyum hutsulov / H. H. Stelmashchuk / Ukraynskye Karpaty. Kultura. – K., 1989. – S. 94–102.

21. *Tyvodar M. P.* Etnografichne rayonuvannya ukrayintsiv Zakarpattya (za materialamy tradytsiynoyi kultury druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX st.) / M. P. Tyvodar // Carpatica-Karpatyka. – Vyp. 6: Etnichni ta istorychni tradytsiyi naselennya Ukrayinskykh Karpat kintsya XIX – XX st. – Uzhhorod, 1999. – S. 4–64.

22. *Tyvodar M.P.* Etnografiya Zakarpattya: Istoryko-etnografichnyy narys / M. P. Tyvodar. – Uzhhorod : Hrazhda, 2011. – 416 s.

GENERAL TRENDS IN HUTSUL FOLK CLOTHES DÉCOR IN TRANSCARPATHIA DURING THE 20TH CENTURY INTERWAR PERIOD: VARIETIES, COMPOSITIONAL TECHNIQUES IN DECORATION

Ivanysh Anna, graduate student of the Lviv National Academy of Arts

The aim of the article is to trace various decoration methods of clothes fabrics in terms of artistic and aesthetic criteria. Typical ornamental motifs of Transcarpathia Hutsul clothes in the context of integration with artistic traditions of other ethnic groups are considered. Cultural interactions and traditional Hutsul folk clothes of one historical and administrative region – Transcarpathia – are explored. The origin of the main décor elements, processes of the influence on the composition and construction of the clothing items, stylistic borrowings in traditional Hutsul clothes decoration in Transcarpathia are also analyzed. Special attention is paid to the features of decorative elements arrangement as well as decoration techniques of Hutsul folk costume in Transcarpathia during the 20th century interwar period.

Key words: décor, folk costume, fabric, decoration, ornament, color, Gutsul, Transcarpathia.

UDC 391(477.87) «19/20»

GENERAL TRENDS IN HUTSUL FOLK CLOTHES DÉCOR IN TRANSCARPATHIA DURING THE 20TH CENTURY INTERWAR PERIOD: VARIETIES, COMPOSITIONAL TECHNIQUES IN DECORATION

Ivanysh Anna, graduate student of the Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim is an attempt to clearly highlight and to conduct a comprehensive analysis of the features of the local traditional Hutsul folk clothes in Transcarpathia during the 20th century interwar period on the basis of clothing collections in ethnographic and historic-ethnographic museums in the oblast, private collections and field research.

Research methodology. A series of studies of traditional folk art dealing with the issue, private and museum exhibits, scientific publications by Stelmashchuk G., Mateiko K., Grybanych I., Kotsan V., Kopryv A., Kapchuk M., Bezyk H. etc. are analyzed. It can be noted that the features of the ornamental solutions, compositional techniques in decoration of traditional Hutsul folk clothes in Transcarpathia in private and museum collections are studied in the papers.

Results. It is set that in Transcarpathian part of Hutsulshchyna in 1920s and 1930s the influence of urbanization is evident, borrowings from Hungarian and Romanian clothing complexes elements as well as those of neighbouring ethnic groups and local folks are observed. All Hutsul women clothes, namely their shirts that were embroidered with bright geometric ornaments, are clearly distinguished by the colorfulness if compared with clothing complexes of Romanian or Hungarian women. That ethnoidentified Hutsul women in Transcarpathia among other ethnic groups. Embroidery of individual shirt elements had a certain compositional structure and symbolic.

During the 20th century interwar period the following motifs are distinguished in embroidery: diamond, on the outer sides of which short perpendicular to the sides lines («mustaches», «horns») were embroidered; diamond with short lines, curved in the opposite side, on the outer parts; diamonds with cut corners; diamonds with cross-sides; diamond with protruding sides. Mainly the characteristic differences affected the ways of combining individual clothing elements, coloring, decoration technique, décor, embroidery and its motifs.

Novelty. In this research an attempt to highlight the main methods, factors that contributed to the formation of traditional Hutsul folk clothes in Transcarpathia during the 20th century interwar period is made, namely in unknown private collections and their value as a whole.

The practical significance. Artists, collectors and connoisseurs of folk art can form a new strategy of private collections formation that can provide collections with artistic nature and cultural significance for our region.

Key words: décor, clothes, fabric, decoration, ornament, colour.

Надійшла до редакції 8.11.2017 р.

УДК 82.02 (477) «19/20»

АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ І ВІТЧИЗНЯНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

Шолудько Наталія Гаврилівна, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Nsholudko@ukr.net

Хіміна Катерина Олександрівна, магістрант, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
Khimina@ukr.net

Здійснено спробу аналізу літературного процесу в Україні останньої чверті ХХ – поч. ХХІ ст., який відбувався на тлі значних суспільних трансформацій, унаслідок яких Україна постала як незалежна держава. Ці перетворення значною мірою вплинули на творчість українських письменників; адже на зміну методу соціалістичного реалізму, прийшли інші, широко представлені у світовій літературі. Висвітлено передумови, причини утворення та напрями діяльності Асоціації українських письменників (АУП); творчий доробок найбільш відомих її представників. Стверджується, що внесок літераторів АУП до вітчизняної літератури засвідчує їхню значимість і дозволяє розглядати як яскраве явище в літературі.

Ключові слова: асоціація, об'єднання, письменник, модернізм, постмодернізм, сучасна українська література.

Постановка проблеми. Зміна суспільно-політичної формації спричиняє й відповідну зміну структур, що її обслуговували. У цьому зв'язку важливого значення набуває перегляд структури і функцій творчих Спілок, які у попередній суспільно-політичній формації виконували важливі функції консолідації творчої інтелігенції та підвищення якості її культурної діяльності. У запропонованій статті йдеться про Асоціацію українських письменників, створену у 1997 р. як альтернативу НСПУ.

Розгляд функціональних обов'язків та роль у культурному житті України названої вище Асоціації і складає предмет наукового пошуку.

Аналіз джерел та публікацій. Важливу роль у підготовці даної статті відіграли праці, автори яких торкаються питань функціонування сучасного літературного простору (І. Андрусак, Н. Анісімова, Є. Баран, І. Бондар-Терещенко й ін.). Новітня українська література є предметом наукового пошуку й В. Даниленко, Н. Лебединцевої, О. Гнатюк. Проблемам становлення вітчизняного літературного процесу постмодерної доби присвячено розвідки Т. Гундорової, Р. Харчук. Однак, попри стійкий інтерес дослідників до розвитку літературних процесів у країні, помітна відсутність цілісного аналізу діяльності Асоціації українських письменників, незважаючи на понад 20-річну її історію та значний внесок у літературний процес, що і зумовило *актуальність* цього дослідження.

Його *мета* полягає у спробі висвітлення значення Асоціації українських письменників у розвитку вітчизняного літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Вклад основного матеріалу дослідження. Перебування України у складі СРСР визначало її політичну, культурну та літературну діяльність. У вищезазначений період загальним для всіх митців країни був соціалістичний метод, за яким змушені були працювати всі письменники, які хотіли щоб їх твори оминала цензура.

Ситуація дещо змінилася на початку 90-х років, коли письменники поступово почали відходити від загально визначеного методу. Прикладами такого відходу є т. зв. «хімерна проза» В. Земляка та В. Дрозда, а також психологічна проза В. Шевчука. У той час про себе заявили й інші альтернативні літературні середовища, представники яких заклали основи для виникнення сучасної літератури. До таких належали, передовсім, письменники Київської школи поезії, або «київська іронічна школа», авторів якої вважають попередниками українського постмодерну, та творчість поетів Нью-Йоркської групи. В 1970-х роках чимало письменників відокремилися у своїй творчості від політики на користь естетичних орієнтирів, тим самим зробивши своє мистецтво самодостатнім.

Перебудова середини 1980-х рр. зменшила цензурний тиск, що відразу позначилося на літературній творчості і дало змогу звертатися до тем, раніше заборонених. До такої відносилися будь-які записи про Голодомор на території України, життя та творчість письменників «Розстріляного Відродження». Загалом у той період в українській літературі відбуваються переорієнтації світоглядного характеру та формується нова літературна ситуація. Зокрема у 1987–1988 рр. за ініціативи Спілки письменників України почалося видання творів розстріляних у 1930-х роках письменників та записувалися свідчення свідків Голодомору. Н. Анісімова [1, 2], Є. Баран [3], І. Бондар-Терещенко [4] у своїх роботах стверджують, що письменники-постмодерністи цілеспрямовано руйнували міф про українського «письменника-героя-страждальця» [9].

У праці «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» [6] Т. Гундорова виокремлює дві фази літературного процесу кінця ХХ століття, стверджуючи, що під час першої фази, яка відбувалася на початку 1990-х рр. вільна літературна діяльність була способом вираження набутої свободи й автори намагалися творити відроджену національну літературу. Друга фаза, що розпочалася в другій половині десятиліття, характеризується виникненням та розвитком численних різноманітних літературних напрямів [6; 45–52].

Таким чином, у 1990-х рр. розгортання сучасної української літератури відбувалося на тлі значних суспільних трансформацій. Почав формуватися український вільний книжковий ринок, який з часом став альтернативою фінансовим державним книжковим програмам. Відокремлення України від СРСР у 90-х роках позначилося гострою фінансовою кризою, яка безпосередньо вплинула на творчість письменників. Через брак коштів українські автори все частіше починали друкуватися у літературних журналах або антологіях, що, попри фінансову проблему, оберталось певним позитивом, адже робило їхнє мистецтво більш доступним для широкого загалу.

Чи не найважливішим чинником, що безпосередньо вплинув на розвиток сучасного літературного процесу, була відсутність доступу до творів західних авторів під час їх публікації. Таке запізнення українського постмодернізму у часі стало його основною особливістю. Західні літератори друкували свої твори в стилі постмодернізму ще в 1950–1960-х роках, а українські аналоги почали з'являтися лише в 1990-х. Таким чином, примусова заміна радянською владою модерністичного стилю, що панував у Європі у вищезазначений період на соцреалістичний та культурна ізоляція країни від світових мистецьких творів, призвели до того, що сучасні письменники у своїй мистецькій творчості розділилися на три групи. Одна частина пише у модерністичному стилі, інша – що не відійшла від пережитків минулого, працює у поєднаному соцреалістично-народницькому стилі, а третя частина все більше орієнтується на сучасні міжнародні взірці та робить спроби надолужувати історичну прогалину.

Саме на той час і припало створення Асоціації українських письменників. У жовтні 1996 р. під час роботи III з'їзду Спілки письменників України виникла ідея створення АУП. Письменники, серед яких І. Римарук, Ю. Андрухович, Ю. Покальчук, М. Рябчук та ін., були не згодні з організаційними принципами НСПУ та її вже за роки установлені творчими традиціями, тому заявили про свій вихід із СПУ. Згодом ці ж літератори створили власне літературне угруповання, у якому, на їхню думку, було більш демократичне ставлення до нових стилів. Так творче об'єднання офіційно почало існувати з 1997 р. і першими, хто увійшов до його складу, були: Ю. Винничук, Ю. Андрухович, Н. Білоцерківець, В. Герасим'юк, П. Гірник, В. Голобородько, О. Ірванець, С. Жадан, В. Неборак, О. Забужко та ін. [11].

У перші два роки свого існування Асоціація провела низку широких презентаційних заходів, приміром: «Наші в місті» та «Вогні великого міста» (Львів), фестиваль сучасного українського мистецтва «Південний хрест» (Одеса); відбулися АУПівські фестивалі в Києві, Харкові, Чернівцях, Кропивницькому [11].

Із самого початку літератори поставили перед собою мету – подолання структурно-ідеологічного змертвіння в письменницькому середовищі України. Ставши в опозицію до НСПУ, АУП проголосила відкритість світовим світоглядним та стильовим надбанням ХХ ст., яскравим прикладом чого стали твори, в яких у повній мірі розкривалося життя сучасного суспільства без будь яких прикрас; особливо це стосувалося творів, написаних для молоді молодіжною мовою. Прикладами таких творів є «Культ», «Трохи пітьми» Л. Дереша, які є широко популярними серед сучасної молоді, проте піддаються значній критиці з боку представників старшого покоління.

Твори членів Асоціації часто критикам видаються екстравагантними. Через свою спрямованість на сучасну світову літературу такі твори в одних читачів можуть викликати захоплення, а в інших, навпаки, неприйняття. Це, передовсім, пов'язано з тим, що серед сучасних читачів переважають ті, які виростили на книжках соцреалістичного стилю. У цьому контексті творчість літераторів Асоціації варто розглядати не як руйнування вже встановлених традицій, а їхнє оновлення та розвиток. Представники угруповання не ставлять перед собою мету відтворення певного вже давно встановленого літературного канону; літератори прагнуть бути почутими через екстравагантний показ сучасного суспільства, проблеми молоді та і культури загалом. [3, 4, 5]

Для творів авторів Асоціації характерним є зосередження на різноманітних проблемних та кризових ситуаціях, а саме насильстві й темних сторонах людського життя. Це вияв гострої реакції на загальнооб'язковий для всіх напрямів «фальшивий оптимізм» радянської літератури [9]. Мовний рівень їхніх творів відзначається простотою лексики поетичного і прозового мовлення. Мовну картину сучасної України яскраво ілюструє авторська імітація суржику та залучення сучасної лексики, представлена у творчості С. Жадана, Л. Дереша, С. Дяченко та ін.

У книзі «Сучасна українська література» Н. Лебединцева стверджує, що з часом деякі автори почали менше звертатися до словотворення, натомість у їхньому вжитку став помітним розмовний шар лексики, що певною мірою відтворює мовну картину сучасного українського суспільства, прикладами є творчість О. Ірванця, Ю. Андруховича та В. Неборака [8; 53–55].

Яскравим членом Асоціації є український поет, прозаїк, перекладач та громадський активіст С. Жадан. Тематика творів письменника – висвітлення пострадянської дійсності в Україні. На сьогоднішній день творчість прозаїка та поета викликає неоднозначне ставлення. Різні покоління читачів і дослідників літератури по-різному оцінюють і трактують його творчість. Проте, беззаперечно, поява цього автора для українського письменства стала подією. На сьогоднішній день він уже залишив помітний слід у сучасній українській літературі. Це проявляється, передовсім, у питаннях пропаганди літератури та її поширення і специфічній манері спілкування з публікою та громадській активності. Таким чином, роздуми про українську літературу кінця ХХ – поч. ХХІ ст. неможливі поза постаттю С. Жадана [9].

У 1990-х роках вийшовши на поле літературної діяльності, поет відразу справив враження на українського читача індивідуальним чітким і чіпким стилем, свіжістю і свободою висловлювання. Проте, в організаційній діяльності дійсно виявляється подібність із М. Семенком. Так, приміром, літератор у 1991 р. разом із поетами Р. Мельниковим та І. Пилипчуком став організатором літературного об'єднання «Червона Фіра», а 2004 р. був комендантом помаранчевого наметового містечка на харківській площі Свободи [4].

Незважаючи на постійні публічні виступи, виконуючи обов'язки організатора різних дійств, автор уникає гучних гасел та водночас не втрачає почуття іронії та гумору. С. Жадан своїми діями у творчості та житті загалом стверджує позицію, суть якої полягає в тому, що письменник лише ситуативно може виявляти політичні, суспільні погляди і несе за це не більшу відповідальність, ніж будь-який інший громадянин. Деякі дослідники (В. Даниленко, Т. Гундорова) вважають, що С. Жадан дав поштовх до використання східної, урбаністичної, постіндустріальної, прикордонної тематики, позаяк він родом із східної України. [5, 7]

Аналізуючи творчість сучасних молодих письменників крізь побудову фраз, сюжетні ходи та інші різні дрібні речі, можна помітити вплив літератора на молодше покоління. Часто в цьому контексті використовується термін «жаданівське коріння». До послідовників С. Жадана можна віднести поетів-двотисячників Ю. Дишканта, О. Герасимюк, А. Любка, які вважають С. Жадана кумиром [10].

Літературна спадщина поета одержала численні національні та міжнародні нагороди. Його твори перекладені 13 мовами, що свідчить про інтерес зарубіжних читачів до його творчості. Все це зробило літератора одним із найвідоміших сучасних українських письменників. Крім поетичної й прозової діяльності, С. Жадан є також активним учасником мультимедійних мистецьких проєктів та організатором українського літературного життя. Він виявився тією людиною, яка поєднала дух 1990-2000-х років [12; 210–212].

Заслугове на увагу творча ц громадська діяльність представників АУП, об'єднаних поетичною групою «БуБаБу»: Ю. Андрухович, О. Ірванець і В. Неборак. Своєю діяльністю вони відновили проведення неофіційних вечорів із залученням таких видів мистецтва як музика, театр та живопис [4].

Ми суголосні з думкою авторів, які називають Ю. Андруховича, О. Ірванця і В. Неборака поколінням письменників-урбаністів. Їхня поява стала очевидною потребою створення такого феномену, як «міська література». Твори угруповання написані мовою міста і розповідають про місто, його мешканців та події [1]. Принісши в літературу нову форму для українського сучасного читача, автори стали першовідкривачами багатьох тем і образів та, безсумнівно, вплинули на появу нових цікавих письменників. Фрагменти щоденного життя – незначні епізоди, швидкоплинні миттєвості є чи не головним предметом зацікавленості «бубаністів». Так, аналізуючи процеси, що відбуваються сьогодні в країні, стає не дивно, що саме політика та болючі проблеми сьогодення, присутні як в іронічних поезіях О. Ірванця, так і в есе Ю. Андруховича чи виступах на літературних подіях В. Неборака [4]. Проте, слід зазначити, що вони не прагнуть впливати на політичні процеси інакше, ніж через свою творчість.

Вихід сучасної української літератури на міжнародну арену пов'язаний з ім'ям ще одного члена Асоціації – О. Забужко. Твори письменниці вийшли окремими книжками в Австрії, США, Болгарії, Італії, Ірані, Нідерландах, Росії, Німеччині, Польщі, Румунії, Сербії, Угорщині, Франції, Швеції, Хорватії, Чехії та перекладені понад 20 мовами світу [12; 182]. Її творчість впливає на появу інтересу до культури та проблем України. Прикладом є книжка розмов «Український палімпсест», створена із залученням варшавської публіцистки І. Хруслінської [12; 182]. Спочатку ця робота була видана польською мовою; книжка привернула увагу до політичної ситуації 2013–2014 рр. та допомогла визначитися Польщі у політичній підтримці Майдану.

Слід зазначити, що вистави за творами письменниці є також надзвичайно популярними за кордоном та йдуть на багатьох театральних сценах України, Європи і Північної Америки.

Творчість вище зазначених літераторів має значний, безсумнівний та безпосередній вплив на перебіг сучасного літературного життя в Україні. Саме з їх іменами пов'язані перші факти зацікавлення сучасною українською літературою на Заході.

За роки існування АУП до неї долучилися такі відомі українські письменники, як М. Кіяновська, В. Шкляр, С. Дяченко, М. Савка, Г. Крук, Л. Дереш та ін., творчість яких має безпосередній вплив на літературний процес країни.

«Батько українського бестселера» та один із найвідоміших сучасних українських письменників В. Шкляр наприкінці 2011 р. створив Міжнародну благодійну організацію «Фонд Василя Шкляра «Холодноярська Республіка» [10]. Головною метою організації стало надання благодійної допомоги на створення, прокат і популяризацію художнього кінофільму та його можливої наступної телеверсії за твором лауреата Шевченківської премії В. Шкляра «Залишенець» (інша назва «Чорний Ворон»).

За понад 20-річне існування Асоціація досягла значних висот у видавничій діяльності. За сприяння фонду «Відродження» з 1998 р. виходить літературна газета об'єднання «Література плюс»; з 2000 р. в організації розпочалося здійснення власної видавничої програми.

Сьогодні партнером АУП є видавництво «Кальварія»; Асоціація співпрацює і з іншими видавництвами, зокрема такими, як «Лілея-НВ» (Івано-Франківськ) та «Астро-принт» (Одеса). З 2000 р. у групуванням здійснено понад 30 книжкових проєктів, протягом 2000–2001 рр. члени Асоціації українських письменників видали майже 200 книг [11]. Саме ці літературні твори, інтерес до них сучасного як українського, так і зарубіжного читача змогли започаткувати процес, що згодом має стати ринком української книги. Підтвердженням цього є книги письменників літутрупування, що посідали лауреатські місця у номінаціях сучасної прози та поезії у рейтингових акціях «Книга року 2000» та «Книга року 2001». Чи не кожного року представники у групування виграють у міжнародному літературному конкурсі «Коронація слова» [11].

На сьогоднішній день членами Асоціації є 158 письменників, що працюють у 17 регіональних організаціях України [11].

Висновки. Отже, аналіз діяльності Асоціації українських письменників свідчить, що доробок її членів вніс значні зміни не лише в сучасну українську поезію, а й прозу, драматургію, перекладацьку діяльність, а чимало її учасників (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець, С. Жадан, В. Шкляр і ін.) стали прикладом для молодих талановитих авторів. Діяльність Асоціації сприяла розвитку нового українського літературного життя, що виявилось, зокрема, у виникненні літературних угруповань, які у своїй творчості спрямовані на роботу у нових для країни жанрах. Літератори об'єднання, висвітлюючи маловідомі сторінки життя раніше заборонених історичних постатей, викликали новий інтерес до сучасної літератури, насамперед, у сучасного молодого покоління читачів. Отже, беззаперечний внесок літераторів Асоціації українських письменників у вітчизняну літературу засвідчує їхню значимість і дозволяє розглядати її як яскраве явище в українській літературі.

Список використаної літератури

1. **Анісімова Н. П.** Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників / Н. П. Анісімова // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 33–43.
2. **Анісімова Н. П.** «Безсилі бунтарі» чи «титани духу»: поетичне покоління 80-х років ХХ ст. як естетичний феномен доби / Н.П. Анісімова // Актуальні проблеми іноземної філології : міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В.А. Зарва]. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – Вип. 3 : Лінгвістика і літературознавство. – С. 366–377.
3. **Баран Є. М.** Навздогін дев'яностим... : проза бібліофіла / Є. Баран. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006.
4. **Бондар-Терещенко І.** Текст 90-х: герої та персонажі / І. Бондар-Терещенко. – Тернопіль : Джура, 2003.
5. **Гундорова Т. І.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Видання друге, виправ. і доп. / Т. І. Гундорова. – Київ : Критика, 2013.
6. **Гундорова Т. І.** Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми / Т. І. Гундорова. – Київ : Грані-Т, 2013.
7. **Даниленко В.** Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес / В. Даниленко. – Київ : Академвидав, 2008.
8. **Лебединцева Н. М.** Сучасна українська література: Навч. посібник / Н. М. Лебединцева. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2007.
9. **Стан розвитку, проблеми та завдання сучасної української літератури** (короткий огляд) – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://studopedia.ru>
10. **Сучасна «молода» література** – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.vk.konlist.ua>

11. *Утворення Асоціації українських письменників* (АУП). Сучасний літературний процес. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://znoo.in.ua>
12. *Харчук Р. Б.* Сучасна українська проза: постмодерний період: Навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – Київ : ВЦ «Академія», 2008.

Referencens

1. *Anisimova N. P.* Khudozhni modeli toposu mista v poezii visimdesiatnykiv / N. P. Anisimova // Slovo i chas. – 2008. – № 2. – S. 33–43.
2. *Anisimova N. P.* «Bezsyli buntari» chy «tytany dukhu»: poetychne pokolinnia 80-kh rokiv KhKh st. yak estetychni fenomen doby / N. P. Anisimova // Aktualni problemy inozemnoi filolohii : mizhvuz. zb nauk. st. / [vidp. red. V.A. Zarva]. – Donetsk : Yuho-Vostok, 2009. – Vyp. 3 : Linhvistyka i literaturoznavstvo. – S. 366–377.
3. *Baran Ye. M.* Navzdohin devianostym...: proza bibliofila / Ye. Baran. – Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2006.
4. *Bondar-Tereshchenko I.* Tekst 90-kh: heroi ta personazhi / I. Bondar Tereshchenko. – Ternopil : Dzhura, 2003.
5. *Hundorova T. I.* Pislachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodernizm. Vydannia druhe, vypravlene i dopovnene / T. I. Hundorova. – Kyiv : Krytyka, 2013.
6. *Hundorova T. I.* Tranzytna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy / T. I. Hundorova. – Kyiv : Hrani-T, 2013.
7. *Danylenko V.* Lisorub u pusteli: pysmennyk i literaturnyi protses / V. Danylenko. – Kyiv : Akademvydav, 2008.
8. *Lebedyntseva N. M.* Suchasna ukrainska literatura: Navchalnyi posibnyk / N. M. Lebedyntseva. – Mykolaiv : Vyd-vo MDHU im. Petra Mohyly, 2007.
9. *Stan rozvytku, problemy ta zavdannia suchasnoi ukrainskoi literatury* (korotkyi ohliad) – [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupu: <https://studopedia.ru>
10. *Suchasna «moloda» literatura* – [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupu: <http://www.vk.konlist.ua>
11. *Utvorennia Asotsiatsii ukrainskykh pysmennykiv* (AUP). Suchasnyi literaturnyi protses – [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupu: <https://znoo.in.ua>
12. *Kharchuk R. B.* Suchasna ukrainska proza: postmodernyi period: Navch. Posib. / R. B. Kharchuk. – Kyiv : VTs «Akademii», 2008.

ASSOCIATION OF UKRAINIAN WRITERS AND DOMESTIC LITERARY PROCESS

Sholudko Natalia, associate professor,
Rivne state humanitarian university, Rivne
Khimina Katherine, Master student in culturology,
Rivne state humanitarian university, Rivne

The article attempts to analyze the literary process in Ukraine in the last quarter of the 20th and beginning of the XXI century, which took place against the backdrop of significant social transformations that in 1991 led to fateful changes, as a result of which Ukraine emerged as a sovereign, independent state. These transformations greatly influenced the creativity of Ukrainian writers, since the methods used by socialist realism, the only one possible in the Soviet era, came from other methods that were widely represented in the world literature, in particular, in European literature. In the research, the background, causes of formation and ways of becoming the Association of Ukrainian Writers have been clarified. The creative work of the most famous of its representatives is considered, it is argued that the contribution of writers of the Association of Ukrainian Writers to the domestic literature shows their significance and allows them to be regarded as a vivid phenomenon in the Ukrainian literature.

Key words: association, writer, modernism, postmodernism, modern Ukrainian literature.

UDC 82.02 (477) «19/20»

ASSOCIATION OF UKRAINIAN WRITERS AND DOMESTIC LITERARY PROCESS

Sholudko Natalia, associate professor,
Rivne state humanitarian university, Rivne
Khimina Katherine, Master student in culturology,
Rivne state humanitarian university, Rivne

The purpose is to attempt an analysis of the literary process in Ukraine in the last quarter of the 20th and beginning of the XXI century, which took place against the backdrop of significant social transformations that in 1991 led to fateful changes, resulting in Ukraine emerging as a sovereign, independent state. These transformations greatly influenced the work of Ukrainian writers. In the research background, formation and ways of formation of activity of Association of Ukrainian writers are described. The creative work of the most famous of its representatives is considered, it is argued that the contribution of the Association's writers to the national literature testifies their significance and allows them to be regarded as a vivid phenomenon in the Ukrainian literature.

Results. Our research is the first attempt to systematize and comprehensively analyze the activities of the Association of Ukrainian Writers, an organization that emerged as an alternative to the National Union of Writers of

Ukraine. The Association united the new generation of writers who opposed the outdated principles of the Union and proclaimed openness to world outlook and style in the literature at the turn of the XX–XXI centuries.

At the same time, we believe that the activities of the Association should be considered not as a destruction of previously established traditions, but as their updating and development.

The novelty lies in the fact that it was the first comprehensive study of the Association of Ukrainian Writers. Over twenty years, the Association's members have published more than 200 books.

Practical significance. This article contains materials that can be useful to anyone interested in the development of national literary processes, because the work of the Association's writers has a significant influence on the course of modern literary life in Ukraine.

Key words: association, writer, modernism, postmodernism, modern Ukrainian literature.

Надійшла до редакції 2.11.2017 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 008.001.2

СИНЕРГЕТИЧНА ПАРАДИГМА САМОРОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОГО КОНТИНУУМУ УКРАЇНИ

Яковлев Олександр Вікторович, доктор культурології, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
yalikdeveloper@gmail.com

Наведено огляд наукових концепцій часопросторового моделювання континууму культури в умовах формування нового інформаційного суспільства. Зазначено знаково-символічний апарат сучасної комунікації, зорієнтований на комп'ютерну інформаційність світу. Розглянуто соціокультурний простір (зокрема, національний) як єдине часопросторове поле діяльності людства у контексті світової культури. Визначено найважливішою функцією сучасної культури – континуальність, що дозволяє підтримувати її безперервність і динамічність в історичному часі. Виявлено, що континуум культури визначається як категорія, що виражає загальну внутрішню, нелінійну форму самоорганізації буття культури, в якій на основі взаємодії її простору і часу конституюється, трансформується і відтворюється зміст культури.

Ключові слова: культура, соціокультурний простір, часопростір, синергетика, континуум культури, глобалізація, інформаційне суспільство.

Постановка проблеми. Дослідження культурного простору пострадянської України, що відповідає власним принципам районування як географічного, економічного, так і культурного ландшафту, спонукає до осмислення поняття соціокультурного простору та просторових явищ. Адже, за Ю. Лотманом, у свідомості людини картина світу вибудовується на основі певної просторової моделі організації її структури на всіх рівнях – таке бачення всесвіту є універсальною особливістю людської культури [4]. Саме тому в сучасних дослідженнях культурологічного спрямування нерідко застосовується прийом просторового моделювання, що дозволяє вивчити вплив моделі чи концепції регіонального простору на явища культури і навпаки – дослідити, яким чином формування культурного пласту окремої території стимулює ті чи інші просторові трансформації.

Дослідження та публікації. За дослідженнями Дж. Розенау, головною прикметою глобалізації є втрата прив'язки соціальних процесів до фізичного простору. Географічний ландшафт (*landscape*) замінюється або розширюється за рахунок включення етношафта (*ethnoscape*), ідентифікаційного шафта (*identscape*), фінансошафта (*financescape*), ідеошафта (*ideoscape*), медіашафта (*mediascape*), техношафта (*technoscape*) [9]. Сьогодні втрачаються лінії географічно обмежених просторів і детериторизація стає наслідком панування нових просторових потоків, утвердження нової соціокультурної архітектури людського суспільства. Глобальний культурний простір розподіляється умовно на культурно-символічні простори-потоки: етнопростір і ідентпростір, що змінюються в умовах збільшення імігрантських потоків; фінансовий простір, сформований світовим капіталом; медіа- і технопростір, що розширюється завдяки розвитку сучасних технологій і засобів комунікації і, відповідно до цього, ідеопростір, пов'язаний зі швидким розповсюдженням нових ідеологем.

Формування нових комунікаційних технологій сприяє інтенсифікації культурного обміну в інформаційному суспільстві завдяки розвитку нових знакових систем. Знаково-символічний апарат комунікації зорієнтований на освоєння життєвого простору, в якому часопростір постає в новому вигляді комп'ютерного інформаційно-символічного світу. Віртуалізація простору Інтернет-реальності впливає на формування міжкультурних зв'язків, у глобальній мережі стираються часопросторові межі, прискорюється комунікація і змінюється з вербальної на знаково-символічну.

Розглядаючи біосферу як особливий просторово-часовий континуум, В. Вернадський зазначав: йдеться про «явище простору – часу, що геометрично не співпадає з простором, в якому життя проявляється не у вигляді четвертої координати, а у вигляді зміни поколінь» [3; 258–259]. Розвиваючи ідеї В. Вернадського, Ю. Лотман встановлював взаємовідносини простору і культури: «Культура організує себе у формі певного «простору – часу» і поза такої організації існувати не може» [4; 259]. Соціокультурний простір Ю. Лотман розглядав як семіосферу, де існують мови

мистецтв, функціонування яких можливе лише в їх зануренні до «певного семіотичного простору, і лише в силу взаємодії з цим простором вони здатні функціонувати» [4; 251].

Мета статті. Дослідити континуум культури як категорію, що виражає загальну внутрішню, нелінійну форму самоорганізації буття культури на основі взаємодії її простору і часу.

З цих позицій необхідно розглянути соціокультурний простір (зокрема, національний) як єдине часопросторове поле діяльності людства саме у континуумі світової культури та охарактеризувати відповідну функцію сучасної культури – континуальність, що надає можливість підтримувати її безперервність і динамічність в історичному часі.

Виклад матеріалу дослідження. Соціокультурний простір є продуктом діяльності людей. Своєю чергою формування соціокультурного простору створює найбільш сприятливе і комфортне середовище для залучення індивіда (або цілих груп людей) до культури. Соціальні поля і практики як автономні системоутворюючі частини соціального простору також варіюються, залежачи від політичної та економічної форми простору і часу. П. Бурдьє констатує, що «з моменту появи концепцій світової історії людства виникло нове поняття – соціокультурний простір, у якому роз'єднані історичні періоди утворюють собою єдине просторово-часове поле» [2; 5].

Прискорений темп науково-технічного розвитку, перманентність і швидкість змін у всіх сферах людської діяльності, мозаїчність і візуалізація інформації – характерні ознаки сучасного соціокультурного простору. Загальні тенденції розвитку суспільства зумовлюють стимулювання людської діяльності у різних сферах, необхідність більш успішної реалізації людських ресурсів – у першу чергу творчого потенціалу окремої людини. Поля, що складають соціокультурний простір (політичне, економічне, соціальне, культурне й т. д.) визначаються, у першу чергу, як поля відносин, тобто структуруються за певними ознаками. Визначення простору як соціокультурного передбачає, що соціальні процеси є культурно опосередкованими.

На інституціональному рівні соціокультурний простір має у своїй структурі людські ресурси і матеріально-технічну базу (інфраструктуру цього простору), функція яких є технічно допоміжною. У процесі такої взаємодії відбувається діалог культур, що може реалізовуватися в різний спосіб. Один із них – культурна дифузія, коли ті чи інші культурні моделі поширюються в просторі «по горизонталі». В результаті міжкультурних контактів може відбуватися також явище акультурації, тобто сприйняття однією групою людей культурної моделі іншої групи. Особливої ваги воно набуває в ситуації поліетнічної, полікультурної взаємодії, що відбувається в межах певного регіону.

У контексті мистецтвознавчих досліджень набуває значення структурованість власне культурної складової соціокультурного простору (література, різні види мистецтва тощо) – художнього простору. Художній простір мистецького твору може трактуватися як складова конкретного поля (за П. Бурдьє) [2] соціокультурного простору, виступаючи як елемент складно упорядкованої системи останнього. У художньому просторі, трактованому як простір мистецького твору, отримує специфічні прояви діалектична єдність часових і просторових вимірів культури. Враховуючи багатшаровість і внутрішню складність соціокультурного простору, найбільш продуктивним постає його розгляд з позицій системного і системно-структурного підходів. Застосовують також семіотичний і комунікативний підходи.

Соціокультурний простір вивчають також у його співвідношенні з простором інформаційним. Це природно, адже особливостями сучасного соціокультурного простору є інтеграція всіх сфер життя, активізація міжкультурних зв'язків, зростання ролі комунікацій, розвиток особливого відкритого для всіх інформаційного підпростору.

У процесі еволюції елементи інформаційного простору успадковуються всіма іншими більш генетично пізніми формами соціальних просторів (у тому числі й соціокультурному просторі), а, крім того, вони модифікуються під впливом науково-технічного прогресу. Очевидно, ті самі елементи є вихідними й для соціокультурного простору, тому що на їх основі «виростають» компоненти сучасного соціокультурного простору.

Найважливіша функція сучасної культури – її континуальність, що дозволяє підтримувати її безперервність і динамічність в історичному часі. Континуальність являє собою таку форму буття культури, в якій на основі єдності її простору і часу забезпечується специфіка змісту, відносна автономність і самодостатність культури, її цілісність, внутрішня органічність. Завдяки континууму культура здатна виявляти, об'єктивувати свій внутрішній, віртуально реальний зміст, свій потенціал і тим самим будувати реальність історичного процесу. Традиційно реалізуючи саме цю функцію, культура на кожному етапі свого розвитку формувала свій особливий часопростір із характерним для нього стилем, нормами і словником символів [1].

Постановка і обґрунтування проблеми часопросторового континууму культури привела до необхідності формування такого концептуального простору, в контексті якого виявляються нові властивості часопростору культури, обумовлені їх зв'язком зі смисловими, символічними, нормативними змістовними категоріями культури. Континуум культури в світлі цього зумовлює специфіку свого простору внутрішньою логікою безперервного саморозгортання і задає їй ту міру зв'язку форми та змісту, яка і визначає порядок організації його елементів, пов'язаних принципом безперервності. При цьому, очевидним стає протиріччя між розгортанням змісту культури, її цілісності (конкретністю культурно-історичного процесу), з одного боку, і неможливістю зафіксувати цю цілісність у певних просторово-часових межах, з іншого. Континуум тут виявляється формою буття культури, що фіксує цю особливість безперервності культурного саморозгортання, яка включає одночасність його спрямованості – вшир і вглиб простору-часу; в простір свого майбутнього і минулого, центроване актуальними в даний час проблемами і їх смислами в модусі теперішнього часу.

Зміст континууму, крім беззупинності, включає до себе також такі значення як переривчастість, дискретність, що дозволяє розкрити важливі закономірності буття культури, алгоритм її самоконструювання, конкретизувати з позицій, близьких до холізму, характеристики цілісності культури. Головне полягає в тому, що на доповнення синергетики – близького за методологією наукового напрямку – континуальна парадигма дозволяє всебічно обґрунтувати пріоритет суб'єктно-людського буття в культурі, саму можливість її нескінченного історичного саморозгортання.

У світлі концепції континууму стають зрозумілими підстави, що обґрунтовують ідею можливості дослідження культури з позицій синергетики. Синергетика (від грецької – сумісний, злагоджено діючий) – напрям міждисциплінарних досліджень, породжений розвитком теорії систем і методологією системного аналізу, який наголошує на тому, що основні закономірності самоорганізації, виявлені при вивченні природних термодинамічних процесів, мають широкий спектр дії і розповсюджуються на розвиток, в тому числі, соціокультурних систем.

Континуум культури визначається як категорія, що виражає загальну внутрішню з нелінійним розвитком форму самоорганізації буття культури, в якій на основі взаємодії її простору і часу конститується, трансформується і відтворюється її зміст. Така форма моделює цілісність культури, одночасно будучи алгоритмом її самоорганізації та саморозвитку.

Можливість континууму культури впливати на нескінченно різноманітні і неусвідомлювані порядки і ритміку розгортання глобалізаційних процесів забезпечена таким чином, не стільки фактором свідомості, скільки особливостями культурного буття людини, в яких визначена внутрішня міра збереження самого людського початку в світі. Тим самим ставиться проблема власне суб'єктно-культурного регулювання сучасної глобалізації. Мова не йде про підміну культурою різноманітних рівнів глобалізації, її напрямів, які набули міжнародного статусу як центри розвитку. Саме тут панують закони і тенденції синергетики: з нескінченим різноманіттям окремих флуктуацій і підсистем, вибудовується певна рівновага, що утримує процес глобалізації від колапсу.

Як основа регіональної культури континуум забезпечує її синхронізацію з ритмікою світової культури. Він «дозволяє» пропускати через себе певні смисли, символи і норми світової культури, оскільки між усіма культурами існує структурна подібність. Але в процесі цього співвіднесення і прояснюється специфіка та відмінні риси регіонального суб'єкта, його зв'язок з територією і характером адаптації – в т. ч. соціокультурної – до зовнішнього середовища. Регіональна культура може через континуум, з одного боку, сприймати інновації світової культури, а з іншого, вносити ці інновації в неї.

Висновки. Крізь призму формування наукової синергетичної парадигми культурний простір розглядається як духовно-енергетичне інформаційне поле, що забезпечує входження людини в нове соціокультурне поле на принципах сумісності, співучасті і взаємозбагачення етнокультур. З точки зору синергетики процеси самоорганізації характеризуються такими протилежними тенденціями, як: нестійкість і стійкість, дезорганізація і організація, хаос і порядок. Завдяки синергійним процесам самоорганізації відбувається взаємодія елементів, підсистем і систем, що призводить до їх збалансованої поведінки і в результаті – утворення інноваційних структур, що слугують прогресу суспільства, культури і мистецтва.

Сутність зазначеної у статті концепції полягає в дослідженні закономірностей перетворення елементів і підсистем етнокультури в ієрархічно складні структури культурної діяльності українського соціуму в площині синергетичної парадигми саморозвитку. З цієї точки зору завданням культурології є виявлення тих внутрішніх культуротворчих сил, що впливають на динаміку розвитку культури і саме синергетичне мислення, що розвиває методологію системних досліджень, відкриває нові можливості пізнання закономірностей саморозвитку та самоорганізації сучасного українського

суспільства, яке переживає свою соціокультурну трансформацію в умовах світових процесів глобалізації й альтернативного поглиблення етнонаціональних регіональних ідентифікацій.

Список використаної літератури

1. *Баркова Э. В.* Пространственно-временной континуум в онтологии культуры / Э. В. Баркова. – Волгоград : Изд-во Волгоград. ун-та, 2002. – 299 с.
2. *Бурдые П.* Социальное пространство: поля и практики / П. Бурдые / пер. с франц. ; отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н. А. Шматко. – М. : Ин-т экспериментальной социологии. – СПб. : Алетейя, 2005. – 576 с.
3. *Вернадский В. И.* Научная мысль как планетное явление / В. И. Вернадский. – М. : Наука, 1991. – 270 с.
4. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман // Семиосфера. – С.-Пб : «Искусство–СПБ», 2000. – С. 150–390.
5. *Пригожин И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / Пригожин И., Стенгерс И. : Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
6. *Свідзінський А. В.* Синергетична концепція культури / А. В. Свідзінський. – Луцьк : Вежа, 2008. – 696 с.
7. *Хакен Г.* Синергетика / Г. Хакен. – М., 1985. – 361 с.
8. *Яковлев О.* Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні / О. Яковлев // Аркадія. 2012. – 4 (35). – С. 41–44.
9. *Rosenau J. N.* The Challenges and Tensions of a Globalized World / Rosenau J. N. // American Studies International, Vol. XXXVIII, # 2, June 2000. – P. 9–10.

References

1. *Barkova E. V.* Prostranstvenno-vremennoy kontinuum v ontologiiikulturyi / Barkova E. V. –Volgograd : Izdatelstvo Volgograd. universiteta, 2002. – 299 s.
2. *Burde P.* Sotsialnoe prostranstvo: polya i praktiki / per. s frants. ; otv. red. perevoda, sost. i poslesl. N. A. Shmatko. – M. : Institut eksperimentalnoy sotsiologii. – SPb. : Aleteyya, 2005. – 576 s.
3. *Vernadskiy V. I.* Nauchnaya myisl kak planetnoe yavlenie. – M. : Nauka, 1991. – 270 s.
4. *Lotman Yu.* Vnutri myislyaschih mirov // Semiosfera. S.-Peterburg : «Iskusstvo–SPB», 2000. – S. 150–390.
5. *Prigozhin I.* Poryadok iz haosa: Novyiy dialog cheloveka s prirodoy: Per. s angl./ Obsch. red. V. I. Arshinova, Yu. L. Klimontovicha i Yu. V. Sachkova. – M. : Progress, 1986. – 432 s.
6. *SvldzInskiy A. V.* Sinergetichna kontseptsIya kulturi. – Lutsk : Vezha, 2008. – 696 s.
7. *Haken G.* Sinergetika / Haken G. – M., 1985. – 361 s.
8. *Yakovlev O.* Kulturologichni vimiri sinergetiki regionalnih identichnostey v suchasnlY Ukrayini / Yakovlev O. // Arkadia. 2012. 4 (35). – S. 41–44.
9. *Rosenau J. N.* The Challenges and tensions of a Globalized World / Rosenau J. N. // American Studies International, Vol. XXXVIII, # 2, June 2000. P. 9–10.

Synergetic Paradigm of Self-Development of Cultural Continuum of Ukraine

Yakovlev Olexander, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The review of the scientific concepts of the modeling of the cultural continuum in the new information society creating has been given. The sign-symbolic apparatus of the modern communication with orientation to computer information of the society has been defined. It has been considered the socio-cultural space (in particular, national) as a single spatio-temporal sphere of human activity in the continuum of the world culture. The most important function of modern culture has been defined as continuity, which allows maintaining its continuity and dynamism in the historical time span. It has been revealed that the continuum of culture is defined as a category expressing the overall internal, non-linear form of self-organization of the existence of culture, in which, on the basis of the interaction of its space and time, its content is constituted, transformed and reproduced.

Key words: culture, socio-cultural space, chronotope, synergetics, continuum of culture, globalization, information society.

UDC [378.016:81 243] (410)

SYNERGETIC PARADIGM OF SELF-DEVELOPMENT OF CULTURAL CONTINUUM OF UKRAINE

Yakovlev Olexander, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to explore the continuum of culture as a category that expresses the general internal, nonlinear form of self-organization of the existence of culture on the basis of the interaction of its space and time. From these positions it is necessary to consider the socio-cultural space (in particular, national) as the only time-space field of human activity in the continuum of world culture and to characterize the corresponding function of modern culture – continuity, which provides an opportunity to maintain its continuity and dynamism in historical time.

Research methodology. It has been given the multilayered and the internal complexity of the socio-cultural space, considered the problem from the point of view of system and system-structural approaches. We've also applied the semiotic and the communicative approaches.

Conclusions. Through the prism of the scientific synergetic paradigm formation, cultural space is considered as a spiritual energy informational field, which ensures the entry of a human being into a new socio-cultural field on the principles of compatibility, complicity and mutual enrichment of ethnic cultures. From the point of view of synergetic, processes of self-organization are characterized by opposite tendencies such as: instability and stability, disorganization and organization, chaos and order. Due to the synergetic processes of self-organization, the interaction of elements, subsystems and systems occur, leading to their balanced behaviour and, as a result, to the creation of the innovative structures that serve the progress of the society, culture and art.

The essence of the concept stated in the article is to study the regularities of the transformation of elements and subsystems of ethno culture into hierarchically complex structures of the cultural activity of the Ukrainian society in the terms of the self-development synergetic paradigm. From this perspective the task of cultural studies is to identify those internal cultural-developmental forces that influence the dynamics of the cultural development, and it is the synergetic thinking that develops the methodology of systematic research, opens up new possibilities for the knowledge of the patterns of self-development and the self-organization of modern Ukrainian society, which is experiencing its socio-cultural transformation under the conditions of world processes of globalization and alternative deepening of ethno-national regional identities.

Novelty. It has been revealed that the continuum of culture is defined as a category expressing the general inward, nonlinear form of self-organization of the culture existence, in which based on the interaction of its space and time, its content is transformed and reproduced.

The practical significance. Ukrainian scientists and cultural design practices can find the information contained in this article useful in developing new strategies for shaping the modern cultural space of Ukraine.

Key words: culture, socio-cultural space, chronotope, synergetics, continuum of culture, globalization, information society.

Надійшла до редакції 1.12.2017 р.

УДК 78:159.9

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ХХ СТОЛІТТЯ

Соловійов Віктор Алмабайович, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри музичного мистецтва, Миколаївська
філія Київського національного університету
культури і мистецтв, м. Миколаїв
victorsoloviov@gmail.com

Аналізується науково-методична література з питань розвитку професійного хорового виконавства ХХ ст. Розглянуті складові вокально-виконавського виховного комплексу сучасних хормейстерів доводять, що і сьогодні деякі проблеми залишаються невичерпними. Визначені основні напрями науково-методичних праць присвячених цій проблемі. Проаналізовані праці, в яких досліджуються проблеми вокальної педагогіки й особливості розвитку голосового матеріалу, залежність від цього ансамблевого звучання. Виявлені провідні науково-методичні напрями, що вплинули на розвиток хорового виконавства. Аналізуються розробки у вокальній методології, визначаються шляхи розв'язання методичних проблем вокальної підготовки хормейстерів, розкриваються особливості вокальної техніки хорового виконавства.

Ключові слова: виконавський процес, хорове виконавство, вокальна педагогіка, вокально-хорове навчання, вокальне виховання хормейстерів.

Постановка проблеми. Сучасний розвиток хорового виконавства неможливий без синтезу таких наук, як педагогіка та психологія. Процес формування, контролю і реалізації виконавських навичок здійснюється у надзвичайно складній і довершеній психічній лабораторії, де відбувається переживання й осмислення вражень і почуттів й переклад їх на мову мистецтва. Особливості психології хормейстерів – керівників хору майже не розкриті. Вказані проблеми можуть бути розв'язані лише за допомогою комплексного аналізу теоретичних та практичних досліджень, присвячених виконавській творчості хормейстерів. Очевидно, що вокально-технічний розвиток студентів-хормейстерів мусить бути не лише практичним, але й мати наукову теоретичну базу. Актуальність та доцільність визначеної проблеми зумовили вибір теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам техніки постановки голосу та фізіології цього процесу присвячені роботи Л. Дмитрієва, І. Назаренка, Д. Аспелунда, Ф. Заседателева, О. Здановича, І. Левидова, В. Морозова, Л. Работнова та ін. У своїх працях О. Анісімов, П. Левандо, А.

Лашенко, І. Цепігіс, О. Шепель, В. Мінін підіймають питання щодо комплексного розвитку вокально-технічних навичок хормейстера з урахуванням специфіки його майбутньої діяльності.

Мета даної статті – дослідити шляхи розв'язання методичних проблем вокальної підготовки хормейстерів.

Виклад результатів дослідження. Науково-методична література з питань вокально-хорового виконавства ХХ ст. розглядатиметься з двох боків. По-перше, хронологічний аспект теоретичних розробок питань, пов'язаних із хоровою виконавською діяльністю. По-друге, напрями цих теоретичних розробок.

Хронологія виходу науково-методичних праць показує, що впродовж 20–50-х років, тобто період розквіту масової пісні, проблеми хорового виконавства майже не висвітлювалися. Проте, у зв'язку з розвитком таких наук, як фізіологія, акустика, згодом – психологія, відбуваються детальні розробки у вокальній методології. Так, праці В. Багадуровв та Л. Дмитрієва висвітлювали науково-дослідну роботу, яка відбувалася у Державному інституті музичної науки.

За роки існування цього закладу (1921–1932 рр.) були проведені дослідження у сфері експериментальної фонетики та фоніатрії, проаналізована історія розвитку теорії вокального мистецтва, розроблений «єдиний метод викладання співу». Виявилось, що недоліком цього методу, який зашкодив йому набутти популярності й стати ґрунтом для створення радянської вокальної методики, став вузькотехнічний характер. Він обмежувався розглядом питання постановки голосу, виходячи лише з анатомо-фізіологічної концепції, відриваючи процес становлення голосу від комплексного виховання співака.

Серед важливих фізіологічних досліджень, які стосуються вокальної методики, слід відзначити праці С. Казанського та С. Ржевкіна, присвячені низькій співочій форманті, наявність якої в голосі надає йому, округлості та кантиленності (1927 р.). Стробоскопічні спостереження Є. Мілютіна довели факт коливальних рухів голосових зв'язок у спокійному стані, без фонації, тобто без звуку (1931 р.). Дослідницька праця Л. Работнова за дихальними рухами при співі призвела до появи гіпотези про важливе значення гладких м'язів бронхіального дерева у співі та виявила факт парадоксального дихання у видатних співаків (1932 р.).

Широка науково-досвідна праця відбувалася і у повоєнні часи. Збільшилось коло питань, що стали предметом розгляду, відбулися семінари та конференції з проблем вокальної педагогіки (1954, 1962, 1966 рр.), розпочалося видання збірок статей «Вопросы вокальной педагогики» (1962–1984 рр.). У хоровому виконавстві в той період вирішувалась проблема об'єднання більшої кількості людей в хоріві самодіяльні колективи та збільшення тематичного репертуару. Питання виховання співаків у хоровому мистецтві розглянуто лише Н. Дем'яновим у книзі «Школа хорового пения» (1939 р.). Цей методичний посібник для керівників хорових гуртків висвітлює методику вокально-хорового навчання, побудовану на пісенному матеріалі. Велику увагу автор приділяє початковому етапу і вважає, що у кожного співака потрібно спричинити *свідоме* ставлення до якості та культури свого голосу, узгоджуваності, врівноваженості власного співу із загальним звучанням всього хору [1; 9]. Н. Дем'янов надає певної уваги співочому диханню та навичкам ансамблю і строю. При співі він рекомендує утримання повітряного струму. Автор наголошує на тому, що такий прийом, по-перше, напрацьовує опору дихання, а, по-друге, сприяє утворенню прикритого, «крутлого» звуку [1; 23].

Сучасний стан вокального виховання хормейстерів свідчить, що проблеми, що поставали перед Н. Дем'яновим понад півстоліття тому, не втратили своєї актуальності. Серед багатьох хорових фахівців ствердилась думка, що врівноважений ансамбль та чистий стрій в хорі – це та першопричина, яка визначає красивий, вокально вірний спів.

«Школа хорового пения» Н. Дем'янова – перша методична праця післяжовтневого періоду, в якій розглядаються питання про значення вокального виховання хормейстерів. Цей процес представлений автором як синтез традиційної методики дожовтневої хорової школи та останніх досліджень фізіології голосу і фоніатрії.

Книга видатного діяча хорового мистецтва професора П. Чеснокова «Хор и управление им» вважається настільною книгою хормейстерів. Перше її видання відбулося у 1940 р. Праця складається з двох частин: перша – питання хороведення (загальні свідчення про хор, ансамбль, стрій, вокальна робота), друга – техніка диригування та прийоми вивчення хорових творів.

Принципи вокальної роботи в хорі, пропоновані П. Чесноковим, свідчать про пріоритетність розвитку голосового матеріалу та залежність від цього ансамблевого звучання. Говорячи про ансамбль, він вводить поняття «неансамблюючого акорду». Це – розташування акордових звуків, що вимагають від співаків фізіологічно напруженого звучання [14; 35]. Розглядаючи питання структури та керування

хором, П. Чесноков не дуже широко, але досить змістовно і конкретно визначив принципи виховання співаків. Оскільки праця П. Чеснокова вважається настільною книгою хормейстерів, наступні фахівці хорової справи (К. Пігров, Г. Дмитревський, В. Краснощоків, П. Левандо) не приділяли достатньої уваги значенню індивідуального виховання голосу.

У своїй роботі «Вокальная работа в хоре» В. Мухін наголошував на тому, що вокальна робота з хором є найбільш уразливим моментом у хоровій практиці, оскільки переважна більшість хорових керівників або не мають фахової підготовки в питаннях вокальної культури та її методики, або їхня обізнаність має недостатній рівень [7; 154].

Відносно питання специфіки вокальної роботи в хорі, В. Мухін визначав наступні особливості в порівнянні з індивідуальним вокальним навчанням. Це колективне звучання, органічне виявлення сили голосу співака й виховання в ньому *однотембрового співу* через вимоги строю і ансамблю та виховання відчуття колективізму, тобто емоційної чуйності.

Помітною методичною роботою з питань вокального виховання хормейстерів є праця О. Павліщевої «Методика постановки голоса» (1964 р.). Книга складається з восьми глав, де зібрані практично всі науково-дослідні і методичні положення з фізіології голосового апарату та фоніатрії. В ній розглянуті питання будови голосового апарату і дихальної системи (за Л. Дміртєвим й Зіндером), а також процес співочого дихання й звукоутворення. Багато уваги приділяється вокальній дикції та різним видам вокальної техніки.

Розгляд фізіології співочого дихання надається за положеннями праці А. Вербова «Техника постановки голоса». Визначаються основні моменти цього процесу: вдих, видих, момент затримки, явище опори дихання. О. Павліщева докладно розкриває методичні прийоми напрацювання цих навичок і визначає умови їх утворення; розглядаються механізми роботи голосового апарату та виникнення різних видів атаки звуку [8; 31–62]. Наголошується на пріоритетності використання м'якої атаки звуку. Тверда та придихова атаки звуку розглядаються як засоби художньої виразності в залежності від характеру твору. Важливим в цій главі, на нашу думку, є висвітлення поняття та відчуття «опори звуку».

Аналізуючи вокальну мову за дослідженнями Н. Жинкіна, В. Кантаровича та Л. Дмитрієва, О. Павліщева визначає відмінності між словом у мові та вимовою у співі. До них належать: а) не співпадання між мовною та співочими формантами; б) різниця голосових діапазонів у мові та співі; в) головна відміна вокального мистецтва – кантилена, співучість; г) характер дихання; д) наявність вібрато при співі та його відсутність в мові; е) специфіка мовної та вокальної артикуляції [8; 65–71].

Протягом 60–70-х років у вокальній педагогіці відбуваються активні дослідження з психології навчального та виконавського процесу співу. Вони пов'язуються з розвитком різних спеціальних здібностей. На ґрунті фундаментального відкриття російського фізіолога І. Павлова, який визначив взаємозв'язок усіх органів людини з психонервовою системою, з'явилася праця Ю. Фролова «Пение и речь в свете учения И.П. Павлова» (1966 р.), в якій автор визначає, що спів, як і інші функції організму, підпорядкований психофізіологічним законам, і є умовно-рефлекторним актом.

Рухівна робота голосового апарату щільно пов'язана зі слуховим, рухівним та зоровим центрами у корі головного мозку. Цей взаємозв'язок приводить Ю. Фролова до висновку, що метод виховання голосу мусить бути свідомим, послідовним та цілеспрямованим, тобто відповідати всім умовам створення й утримання умовного рефлексу.

Ґрунтуючись на вченні І. Павлова, фізіологами Д. Аспелундом та А. Яковлєвим були проведені дослідження щодо механізму створення атаки звуку, її роль у подальшому формуванні голосу, педагогічний вплив атаки звуку на усунення вад у роботі голосового апарату. Найбільш повно це питання розкрито у праці А. Яковлєва «Физиологические закономерности певческой атаки» [15].

Значним внеском у вокальну педагогіку стали дослідження В. Морозова. Його роботи спрямовані на розкриття взаємозв'язку між слуховими та голосоутворюючими функціями. В результаті досліджень В. Морозов визначив специфічну якість слуху, притаманну співакам – вокальний слух. І визначив його як складне музично-вокальне відчуття, що ґрунтується на взаємодії слухових, м'язових, зорових, відчутних на дотик, вібраційних, а може і ще деяких інших видів відчуття [5; 83].

Про важливість значення вокального слуху, його особливості наголошували наступні дослідники вокальної методології Д. Аспелунд, Л. Дмитрієв, Н. Гребенюк.

Про важливість виховання вокального слуху у хормейстерів йдеться у працях В. Мініна, А. Менабені, М. Романовського. Вони визначають, що разом з інтонаційними відчуттям здатність до слухового аналізу вокального звуку тобто тембрально-драматургічне уявлення становить основу розвитку гармонійного і вокального слуху, сприйняття багатоголосся (поліфонії).

М. Романовський робить висновок, що головним критерієм правильності звучання є

вокальний слух диригента, і він мусить наполегливо вдосконалювати свою вокально-педагогічну кваліфікацію [12; 94].

У хоровому виконавстві напрями слухової уваги визначив І. Мусін. Він розглядав три взаємопов'язаних напрями: коректорська, виконавська та педагогічна [6; 160-166].

У своїй роботі він наголошує, що «Коректорська» слухова увага спрямована головним чином на точність виконуємого нотного тексту – звуковисотність, інтонацію, ритм. «Виконавська» слухова увага спрямована не стільки на формальне виконання нотного матеріалу, скільки на утворення художнього образу твору, втілення його музичного змісту.

Кожний хормейстер, відзначав І. Мусін, будь то виконавець хору чи керівник, критично оцінює виконання з точки зору його співпадання зі своїм музичним та художнім уявленням. У цьому випадку слухова увага хормейстера наближається до «педагогічної». Розвиток такої слухової уваги у повній мірі здійснюється під час репетиційної роботи, оскільки виконавський процес потребує повного контролю для досягнення конкретних завдань.

У хоровому виконавстві в 60-70-ті роки активно досліджуються питання умов створення та утримання хорового ансамблю (Г. Дмитревський, О. Єгоров, І. Пономарьков), елементи та техніка утворення хорової звучності, розвиток ансамблевого чуття, чистота строю (П. Барановський, Є. Юцевич, Н. Романовський, І. Пономарьков, Л. Падалко, К. Пігров), дикція у хоровому виконавстві (В. Балашов, К. Виноградов, Є. Саричева).

Важливим моментом у вихованні майбутніх хормейстерів є почуття ритму. Ритм – істотний елемент музики, що організовує музичну тканину в часі. Він несе в собі сутність внутрішнього руху, наголошував відомий радянський диригент А. Пазовський [10]. І. Пігров також акцентував свою увагу щодо виховання почуття ритму в загальній системі технічної підготовки хормейстерів [11]. Тому почуття хорового ритму науковці визначають, як специфіку у діяльності хормейстера, що є спроможністю здійснення виконання твору в інтерпретації диригента.

Упродовж 70-80-х років відбувається відродження співу а capella та утворюються камерні хори. Виконавські та технічні завдання, що постають перед такими колективами, розглядають А. Менабені, П. Левандо, Г. Машевський, Н. Романовський. Вони ставлять питання про вдосконалення вокально-виховного процесу у хоровому мистецтві. Спів без супроводу пропонується як необхідний засіб розвитку внутрішнього слуху, який, в свою чергу, складається з музично-слухових уявлень.

А. Менабені доходить висновку, що спів а capella сприяє свідомому голосоутворенню та розвиває самостійність і самоконтроль [3; 70-74].

Наприкінці ХХ століття у хоровому виконавстві постають питання, пов'язані з сучасною музичною мовою та засобами хорової виконавської виразності. Сучасні диригенти Ю. Паїсов та В. Мінін відзначають ускладнення вокально-виконавських хорових прийомів: темброфонічність, декламаційність та інші.

В. Мінін однозначно заперечує абстрактний урівноважений ансамбль. Він упевнений, що творчі принципи камерних хорів повинні бути спрямовані не на уніфікацію тембрових характеристик співаків, що так поширено зараз, а на їх найбільш яскраве виявлення [4; 179-183]. Ю. Паїсов також підтримує цю точку зору і звертає свою увагу на те, що принципи роботи у малочисельному хоровому колективі, вже визначені П.Чесноковим, який вважав, що функції співака камерного хору передбачають виконавську індивідуальність, виразність, які складають сумарне художнє враження [14].

Ці проблеми та шляхи їхнього вирішення стали темами подальших наукових розробок. Активно розглядаються питання сучасного стану хорової освіти. Підіймаються проблеми наступництва вищої школи, виховання артистичних та педагогічних навичок сучасних хормейстерів та можливі шляхи розвитку цих проблем. Ці питання розглядали С. Казачков, Є. Маркова, І. Мусін, В. Соколов. Крім того, виходить низка фахових видань, присвячених розв'язанню актуальних проблем хорового мистецтва сучасності.

Значний ряд досліджень останніх десятиліть ХХ ст. присвячений проблемам виконавських стилів різних епох. З відродженням хорової музики А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського та попередньої епохи партесного концерту постали питання правдивого відтворення їхнього виконавського стилю. Висвітленню цих проблем присвячені праці Т. Гусарчук, Н. Герасимової-Персидської, А. Хакимової. Теоретичний склад узагальнюючих принципів хорового виконавства розробив В. Живов.

Значення виховного процесу сучасного хормейстера як виконавця хору, та повернення до вокальної природи хорового мистецтва – ці питання розглядаються сьогодні провідними діячами хорового українського мистецтва О. Тимошенком та А. Лашенком [13; 2]. У своїх працях вони наголошували на великому значенні вокалізації, як засобі виразності.

Висновки: Аналіз науково-методичної літератури з питань розвитку професійного хорового виконавства протягом ХХ ст. призводить до висновків, що виховний процес виконавця хорового колективу був спрямований на об'єднання виконавців в ансамблі. Розглянуті методичні праці з питань вокального виховання довели, що процес набуття вокальної техніки розглядається як засіб для виконавських завдань хорового колективу, набутий шляхом індивідуального вдосконалення. Праці останніх років доводять значення високопрофесійного вокального розвитку кожного виконавця хорового колективу та хормейстера на рівні остаточного результату комплексних виконавських завдань.

Список використаної літератури

1. *Демьянов Н.* Школа хорового пения / Н. Демьянов. – М. – Л., Музгиз, 1939. – 102 с.
2. *Лашченко А. П.* Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лашченко. – Киев : Муз. Украина, 1989. – 132 с.
3. *Менабени А. Г.* Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 93 с. с нот.
4. *Минин В.* Вопросы распевания в хоре / В. Минин // Хоровое пение в художественной самодеятельности. – М., 1959.
5. *Морозов В. П.* Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1977. – 245 с.
6. *Мусин И.* О Воспитании дирижёра / И. Мусин. –Л. : Музыка, 1987.– 246 с. с нот.
7. *Мухин В.* Вокальная работа в хоре / В. Мухин // Работа в хоре. Сб. ст. – М. : Профиздат, 1964. – С. 154–180.
8. *Павлицева О.* Методика постановки голоса / О. Павлицева. – М., 1964. – 148 с.
9. *Паисов Ю.* Камерный хор – новая ветвь русского хорового исполнительства / Ю. Паисов // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства. Сб. ст. – М. : Сов. композ., 1985. – С. 158–179.
10. *Пазовский А. М.* Записки дирижёра / А. М. Пазовский. – М., 1968. – 378 с.
11. *Пігров К. К.* Керування хором / К. К. Пігров. – Київ, 1956. – 220 с.
12. *Романовский Н. В.* Принципы работы над строем в хоре / Н. В. Романовский // Хоровое искусство. Вып. 1. – Л. : Музыка, 1967. – С. 88–95.
13. *Тимошенко О.* Девальвация хорового искусства / Тимошенко О., Красюк Л. – М. : Музыка, 1990. – № 3. – С. 23–26.
14. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижёров. Изд.3-е. / Вступ. статья К. Птицы / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1961. – 240 с. с нот.
15. *Яковлев А. В.* Физиологические закономерности певческой атаки. Тренировочные упражнения для воспитания вокалистов / А. В. Яковлев. – Л. : Музыка, 1971. – 64 с. с нот.

Reference:

1. *Demianov N.* Shkola horovogo peniya / Dem'yanov N. – M. – L., Muzgiz, 1939. – 102 p.
2. *Lashchenko A. P.* Horovaya kul'tura: aspekty izucheniya i razvitiya / Lashchenko A. P. – Kiev : Muz. Ukraina, 1989. – 132 p.
3. *Menabeni A. H.* Metodika obucheniya sol'nomu peniyu / Menabeni A. H. – M. : Prosveshchenie, 1987. – 93 p.
4. *Minin V.* Voprosy raspevaniya v hore / V. Minin // Horovoe penie v hudozhestvennoj samodeyatel'nosti. – M., 1959.
5. *Morozov V. P.* Biofizicheskie osnovy vokal'noj rechi / Morozov V. P. – L.: Nauka, 1977. – 245 p.
6. *Musin I.* Vospitaniy dirizhyora / Musin I. – L. : Muzyka, 1987. – 246 p.
7. *Mukhin V.* Vokal'naya rabota v hore./Rabota v hore. Sb. st. / Mukhin V. – M. : Profizdat, 1964. – P. 154-180.
8. *Pavlishcheva O.* Technics of voice training // Pavlishcheva O. Metodika postanovki golosa. – M., 1964. – 148 p.
9. *Paisov Yu.* Kamernyj hor – novaya vetv' russkogo horovogo ispolnitel'stva / Paisov Yu. // Sovremennye problemy sovetskogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva. Sb. st.// – M. : Sovetskij kompozitor, 1985. – P. 158–179.
10. *Pazovskiy A. M.* Zapiski dirizhyora / Pazovskiy A. M. – M., 1968. – 378 p.
11. *Pigrov K. K.* Keruvannya horom / Pigrov K. K. – K., 1956. – 220 p.
12. *Romanovskiy N. V.* Principy raboty nad stroem v hore / Romanovskiy N. V. // Horovoe iskusstvo. Vyp. 1. – L/ : Muzyka, 1967. – P. 88–95.
13. *Tymoshenko O.* Deval'vaciya horovogo mistectva / Tymoshenko O., Krasjuk L. – M. : Muzika, 1990. – № 3. – P. 23–26.
14. *Chesnokov P. H.* Hor i upravlenie im. Posobie dlya horovyh dirizhyorov. Izd.3-e. / Vstup. stat'ya K. Pticy / – M.: Muzgiz, 1961. – 240 p. with notes.
15. *Yakovlev A. V.* Physiological regularities of singing attack. Training exercises for vocalists' education. – L. : Music // Yakovlev A.V. Fiziologicheskie zakonomernosti pevcheskoj ataki. Trenirovochnye uprazhneniya dlya vospitaniya vokalistov. – L.: Muzyka, 1971. – 64 p. with notes.

**SCIENTIFIC METHODOLOGICAL APPROACHES IN THE XX CENTURY CHORAL
PERFORMANCE TEACHING**

Soloviov Viktor, candidate of Pedagogic Sciences,
acting in lieu of professor of musical art department of Nikolaev
affiliated branch of Kyiv national university of culture and art,
city of Nikolaev

The article is devoted to analysis of scientific methodological literature in the context of professional choral performance development during the XX century. Analyzed constituents of vocal instrumental educational complex of modern choirmasters prove that even today there are still some inexhaustible problems. Main tendencies of scientific methodological devoted to this issue are defined. So, the works in which the issues of vocal pedagogics are researched, features of voice material development and dependence on this ensemble sound are analyzed. The lead scientific methodological trends which influenced the development of choral performance in the XX century are analyzed, namely constituents of vocal performing educational complex. The elaborated works in vocal methodology are analyzed in this article, ways of solving methodological issues of vocal choirmasters' training are defined, important features of vocal technics of choral performance are viewed.

Key words: performing process, choral performance, vocal pedagogical education, vocal education of choirmasters.

UDC 78:159.9

**SCIENTIFIC METHODOLOGICAL APPROACHES IN THE XX CENTURY CHORAL
PERFORMANCE TEACHING**

Soloviov Viktor, candidate of Pedagogic Sciences,
acting in lieu of professor of musical art department of Nikolaev
affiliated branch of Kyiv national university of culture and art,
city of Nikolaev

The aim. The aim of this article is to analyze the lead approaches and trends in vocal education of choirmasters in the context of choral performance.

The Research methodology. Fifteen main publications on topic (methodical evaluated works, scientific monographs, scientific journals) were viewed.

The results. The range of essential features distinctive for choral performance such as vocal pedagogics; revealing of main trends of vocal education of choirmasters: (general sound of the whole choir, voice production, singing breath, ensemble skills etc.); revealing main four interactional factors in the artistic process, among which are education of artistic and pedagogical skills of modern choirmasters; performing individuality and expressiveness, which are the summarizing artistic impression; succession of the higher school and possible ways of development and as the result the target value which is the process of art were allocated in the work.

Thus, scientific methodological works prove the meaning of highly professional development of every performer of the choir and choirmaster at the level of final result of complex performing tasks.

The novelty. Main trends of scientific methodical literature on questions of professional choral performance of the XX century development are defined in the article.

The practical significance. The ways of solving methodical issues of vocal training of choirmasters are defined.

Key words: performing process, choral performance, vocal pedagogics, vocal choral education, vocal education of choirmasters.

Надійшла до редакції 12.11.2017 р.

УДК 78.071.2(477)

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ПІЗНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ В КОНТЕКСТІ
МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ФАКТОР ГРОМАДЯНСЬКОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ
УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Бєдакова Софія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національний університет ім. В. Сухомлинського, м. Миколаїв
sofiabyedakova@gmail.com

Стаття присвячена питанням формуванню у студентів музичних спеціалізацій – майбутніх учителів музичного мистецтва системи знань та уявлень про специфіку музичного виконавства. Виявлені напрями методологічних підходів до пізнання музичного твору, що визначають сутнісні ознаки музики як виду мистецтва.

Визначені естетичні, культурологічні, філософські та соціологічні аспекти пізнання музичного виконавства.

Проаналізовані провідні наукові напрями, що вплинули на розвиток і осмислення теорії музичного виконавства як наукової проблеми. Сформульована й обґрунтована необхідність пізнання музичного твору в контексті музичного виконавства для подальшого громадянського виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Ключові слова: специфіка музичного виконавства, художньо-творча діяльність, елементи музичної мови, музичні стилі, виконавська діяльність.

Постановка проблеми. На сучасному етапі становлення суспільства все більш актуалізується значення музичного виховання як складного діалектичного процесу розвитку особистості. Музика як вид мистецтва та музичне виконавство, що є одним з унікальних явищ культури, сформуване та вдосконалене як специфічний вид людської діяльності, здатні втілювати й моделювати емоції, їх перебіг і у такий спосіб формувати громадянську позицію майбутніх учителів, спроможних реалізувати концепцію музичного виховання школярів, формувати громадянську позицію майбутнього покоління.

Державна національна доктрина визначила головну мету національного виховання – передача молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності і, таким чином, глибоке пізнання музичного твору, що визначає сутнісні ознаки своєрідності світогляду українських композиторів, які виконують важливу роль у формуванні особистісних рис громадянина України: національної свідомості, та моральної художньо-естетичної духовності майбутніх поколінь.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні окремі проблеми музичного виконавства висвітлювались у збірниках наукових праць і дисертаційних роботах, зокрема, таких як «Творча природа музичного виконавства» О. Бородіна, «Музичне виконавство як вид художньої діяльності» В. Белікової та «Музичне виконавство як феномен музичної культури» Н. Жайворонок.

Різні аспекти музичного виконавства у площині етнокультури вивчають українські етнологи С. Грица, А. Іваницький, С. Кириєнко; історичні процеси розвитку музичного виконавства і становлення виконавських шкіл осмислюють музикознавці В. Антонюк, Ю. Волощук, Б. Гнидь, Л. Корній, В. Сумарокова та ін. Послідовним і цілеспрямованим є дослідження сутності і специфіки музики з соціокультурних позицій. Це праці Є. Дукова, Г. Єрмакової, Ю. Капустіна, А. Сохора, В. Цукермана та ін.

Мета статті – дослідити специфіку музичного виконавства, яке розкриває особливості виконавського мистецтва як художнього явища і художньо-творчої діяльності, і зумовлюється ними.

Виклад результатів дослідження. Специфіка музичного виконавства, як і будь-якого іншого соціального чи художнього явища, проявляється крізь сутнісні ознаки і властивості, що характеризують його унікальність, лише йому притаманні засоби, форми діяльного виявлення. У той же час вона відображає особливості виконавського мистецтва як художнього явища і художньо-творчої діяльності і зумовлюється ними. Є. Гуренко опрацював сутнісні ознаки виконавського мистецтва і виявив його особливості у вторинності, відносній самостійності, наявності творчого посередника між творцем художніх цінностей і публікою, безпосередньому акті творчості, співпаданні процесу діяльності та її продукту, наявності прямих і зворотних зв'язків інтерпретатора з аудиторією у переведенні художнього змісту з матеріальної нехудожньої системи в художню. Є. Гуренко визнає, що «питання про те, що визначає специфіку виконавського мистецтва, як і досі зберігає свою гостроту. Такою рисою... є наявність художньої інтерпретації» [1; 51–57].

На характерні ознаки музичного виконавства у різному контексті звертали увагу інші дослідники художньої творчості. Методологічні засади та об'єктивно-суб'єктивна сутність музичного виконавства наближує нас до усвідомлення його специфіки. Специфічні ознаки музично-виконавської діяльності можуть бути складовими елементами загальної характеристики музичного виконавства і отримують певне самостійне значення лише стосовно конкретних музичних творів. Таким чином виникає необхідність розгляду специфіки музичного мистецтва, що найповніше характеризують музику як унікальне явище і, відповідно, присвоюють іманентні ознаки унікальності музичному виконавству.

Зауважимо, що в спеціальній літературі, численних працях соціально-культурологічного, філософсько-естетичного, психолого-педагогічного і мистецтвознавчого спрямувань виявленню сутності та специфічних рис музики приділяється значна увага. Виокремимо деякі типові методологічні настанови, погляди і тлумачення, що певною мірою відображають загальну картину даної проблеми.

Наприклад, досліджуючи сутність і специфіку музики з соціокультурних позицій. Г. Єрмакова у статті «Музика у системі культури» [4; 148–156] пише: «Мобілізуюча сила навіть найпростішого музично-звукового сигналу «спрацьовує» миттєво, і жодними іншими мовними засобами за такий короткий час вона нездійснена. Звідси, первісна спроможність музики об'єднувати людей в єдиний за настроєм і прагненням колектив, спрямовуючи на певні дії. ... вона обов'язково і відразу вводить у потік осмислених нею відносин, примушує переживати їх і впливає так чи інакше на наші життєві настанови...

Поza відносинами, що є її єдиною і повновладною стихією, вона нездійснена» [4; 149–150]. Дослідженням є видово-мистецький підхід до характеристики музики, що виявляє її зовнішні чи загальні сутнісні ознаки і на їх підставі відрізняє від інших мистецтв. Наприклад: музика – мистецтво звуку; музика – мова почуттів, емоційного вираження; музика – мистецтво, що інтерпретує і перероблює життєве в музичне за своїми особистими законами [7; 39].

Однією з характерних рис музики дослідники вважають відмінності її естетичної цінності. Зокрема, специфіку музики в аксіологічному аспекті, історичні типи музичної цінності та специфічну художню цінність музики висвітлює Т. Чередниченко. На її думку, історичне «виокремлення музики у самостійну сферу існування, подолання в музичному мистецтві прикладних функцій стає передумовою до більш повного виявлення творчої цінності мистецтва – його «специфічної художньої цінності» [9; 207]. В роботі розкривається сутність «інструментальної» цінності: «Музика як «інструментальна цінність» цінна настільки, наскільки цінними є ті чи інші вияви життєдіяльності і спілкування людей, аспектом яких є музична діяльність, і спілкування за допомогою музики» [9; 208] та шляхом перетворення практичної цінності музики в духовну цінність – специфічної художньої цінності.

М. Киященко і М. Лейзеров дійшли висновку, що музика володіє не лише функціональною, соціально-обумовленою естетичною цінністю, але й природною самоцінністю. Вони наголошують, «... у творах справжнього мистецтва є такі якості, що аналогічно оцінюються в усі епохи – загальнолюдські естетичні цінності» [5; 75–76]. На цю якість музики також звертали увагу А. Закс, Б. Бернштейн, Т. Чередниченко, трактуючи самоцінність як естетичну чи художню цінність.

Розглядаючи найголовніші специфічні риси музики, Л. Мазель наголошував «... музика – мистецтво звукове і часове, а виражальність, сила її впливу основана передусім, на особливостях слухових вражень [6; 68]. Виразність мелодії, на його думку, багато в чому базується на тій же об'єктивній передумові, що і виразність мовних інтонацій, – на згаданій здібності голосу передавати емоційний стан людини. Сказане належить не лише до вокальної, але ж до інструментальної мелодії. Це мають на увазі, коли говорять про інтонаційну природу музики. Усе багатство музичних засобів, уся різноманітність елементів музики (мелодія, гармонія, ритм і т. д.) мають інтонаційну основу. Музичне мистецтво не може існувати без цієї основи [6; 13–15].

Найхарактернішою константою музичного мистецтва, його основним виражальним засобом, що не має аналогів у сфері людського пізнання і відображення реальної дійсності, раціонально-логічного мислення та емоційно-почуттєвого переживання є музична мова. Її «матерію» складає сукупність відповідно організованих у русі і часі звуків різної висоти і тривалості, які, підлягаючи інтонуванню відповідно до логіки викладення музичної думки, несуть основні смислові і художньо-виражальні навантаження. Звук – аксіальний елемент музичної мови.

Музична мова відтворює художні образи, викликає певні психологічні стани за допомогою специфічних виражальних засобів, які у системі логіко-семантичних взаємозв'язків інтонованих звуків, що отримують певне організаційно-функціональне і виражальне значення, і шляхом взаємодії цих побудов у часовому викладенні музичної думки виконують важливу роль у відтворенні ідейно-художнього змісту і художньої якості твору. Основним виражальним елементом музичної мови є мелодія – унікальна форма людського мислення і виявлення, художній засіб передачі почуттів та емоцій, що не має аналогів і існує лише у сфері музичного мистецтва.

Характерним виражальним засобом, іманентним лише музиці, є лад, в основі якого знаходиться взаємозв'язок музичних звуків, детермінований і обумовлений залежністю нестійких звуків від стійких. Кожний лад володіє певними виражальними можливостями і конкретно використовується в музичній творчості для передачі того чи іншого змісту, характеру музики, створення необхідної емоційно-почуттєвої атмосфери.

Таким же унікальним атрибутивно-виражальним елементом музичної мови є гармонія, що у загальному тлумаченні розуміється як закономірне об'єднання тонів у співзвуччя і зв'язок співзвуччя у їхньому послідовному русі [10; 108]. У музичному творі гармонія виконує важливі функції в часовому процесі музичного розвитку, передачі музичного змісту і форми, найповнішого виявлення художньої образності, стилістичних і жанрових характеристик звучання, збагачує і поглиблює звучання тематизму, узгоджує багатоголосся, складові елементи фактури, конкретизує взаємини великих і малих частин твору, елементів мелодії та окремих звуків.

Важливі логіко-структурні та художньо-виражальні функції виконують такі елементи і засоби музичної мови, як ритм, темп, динаміка, тембр, фактура, артикуляція і, як уже відзначалось, інтонація. Вони є характерними не лише для музики, але й використовуються в інших видах людської діяльності, у т. ч. і різних видах мистецтв. Проте, усі вони в музичному мистецтві отримують нову специфічну якість,

нові, нетотожні виражальні властивості, і стають іманентним засобом музичного вираження, суто музичним явищем.

У сфері загальноестетичних категорій знаходяться поняття стилю, жанру і творчої манери; вони є визначальними чинниками в усіх видах мистецтв. Стиль переважно трактується як «внутрішній зв'язок елементів художнього цілого... – закон єдності компонентів, що належать до даної художньої системи. Єдність частин у стильовій системі отримує характер необхідності: стиль обумовлює необхідність одних елементів і недопущення інших... художній стиль сприймається як естетична спільність, схожість ряду творів мистецтва» [2; 6–7].

У музичному мистецтві поняття стилю пов'язується з конкретними етапами його розвитку, що визначали у той чи інший історичний період: особливості світосприймання і художньо-творчого мислення та їх відображення в музичній творчості; логіку єдності великої кількості складових компонентів цілого, об'єднаних відповідно до певних критеріїв побудови музичної композиції; принципи творчого методу, прийоми музичного розвитку, специфіку інтонування, технологію звуковідтворення тощо.

Стилі Бароко, Рококо, Класицизм, Романтизм, кожний з яких, відображаючи систему художнього мислення своєї епохи, володіє характерними рисами, відмінними від інших. Існують також поняття національного і регіонального стилю, що відображають особливості музичного мислення, інтонування, які історично сформувалися в музично-практичній діяльності окремої нації, народу певного територіального регіону.

Зрозуміло, що специфіка музичного стилю, конкретні стилістичні відмінності відіграють важливу роль у виконавській діяльності як стосовно глибини пізнання і осмислення музичних творів, так і виявлення особливостей їх виконання, узгодження індивідуального стилю з історично усталеними вимогами певної епохи і творчого напрямку.

Якщо поняття стилю у музичному мистецтві зовнішньо має чимало спільного з його дефініціями в інших видах мистецтв, то музичний жанр володіє усіма ознаками унікальності, іманентності лише музиці. Жанрова диференціація музики здійснюється на рівні видів, форм і сфер побутування. Кожний з жанрів має характерні ознаки «усталеної форми організації твору», без глибокого усвідомлення конструктивних особливостей і художньо-виражальних можливостей якої не можна досягти належного рівня відтворення музики. Мистецтво, як відомо, відображає реальну дійсність у художніх образах. «Художній образ, – наголошував А. Зись, – це цілісна і закінчена характеристика життєвого явища, співвіднесена з художньою ідеєю, дана у конкретно-почуттєвій, естетично значимій формі» [3; 107]. Музичному образу притаманні основні риси, що характеризують музичний образ як такий. Він містить ознаки єдності загального та індивідуального, об'єктивного і суб'єктивного, емоційного і раціонального, змісту і форм. Його специфічність полягає в особливих, притаманних лише музичному мистецтву, засобах і способах формування матеріального субстрату (звукової матерії), у принципах семантично-акустичної організації, формах реального буття, у необхідності повторного відтворення за допомогою музиканта-виконавця, внаслідок чого він, художній образ, кожного разу отримує нову суб'єктивізацію, нове тлумачення і нову якість.

Унікальним явищем є музичний твір, що являє собою завершену художньо-семантичну цілісність – неподільну єдність художнього змісту і музичної форми. Зміст твору відтворюється процесуально за допомогою виражальних засобів музичної мови, озвучення у заданій логічній послідовності його складових частин, шляхом досягнення відповідних художньо-сміслових взаємозв'язків між цими частинами і окремими звуковими елементами, раціонально-емоційного викладу музичної думки у часі відповідно до інтерпретаційного задуму.

Кожний музичний твір має унікальну, притаманну лише творам музичного мистецтва, будову – музичну форму. Ця форма визначається змістом твору, створюється в єдності з ним і, розгортаючись у часі, «завжди являє собою процес, тобто розвиток з тим чи іншим ступенем інтенсивності, інколи постійної, але переважно, змінної» [8; 10].

Музична форма відзначається наявністю великої кількості різновидів, детермінованою особливостями розвитку музичного мистецтва, становленням стилів і жанрів у народній та академічній музиці.

Своєрідним є спосіб реального буття твору музичного мистецтва. Спочатку він існує в уяві композитора, потім у знаковій фіксації на нотному папері як семіотичний текст. Попадаючи у коло творчих інтересів виконавця, він аперцептивно переноситься в його, виконавця, свідомість і пам'ять і стає об'єктом інтерпретаційної суб'єктивізації. Нарешті, безпосередньо реалізуючись у виконавському процесі, виявляється як звукова матерія і переноситься в емоційно-почуттєву сферу слухачів як певний художньо-

образний зміст і художня якість. Важливою складовою частиною пізнання музичного твору є правильне, мотивоване логікою побудови художньої цілісності відтворення засобів музичної виразності. Вони виявляються як носії художньо-образної змістовності у взаємозв'язках і взаємодії, детермінованих художньою доцільністю і необхідністю вирішення конкретних інтерпретаційних завдань. У той же час засоби музичної виразності виконують у виконавському процесі певні організаційні функції, забезпечуючи необхідний темп і його модифікації, ритмічність музичного руху, потрібну силу звучання та її зміни в кожному епізоді тощо, а також логічні зв'язки і взаємовідносини, зумовлюючи логіку всього виконавського процесу.

Розглянуті особливості музики не охоплюють, зрозуміло, проблему всеосяжно. Її унікальні риси виявляються ще у багатьох аспектах як стосовно іманентних субстанціональних якостей, психології і технології музичної творчості тощо, так і зумовленості та механізмів музичного сприймання. Проте виокремленні характерні риси і властивості (особливості її впливу на соціум і окрему особистість, специфіка музичної (естетичної) цінності, музичної мови, стилю, жанру, твору, змісту, форми, художнього образу, буття і репрезентації творів) дозволяють, на наш погляд, зосередити увагу на тих ознаках, що передусім зумовлюють сутність, закони, правила, і власне специфіку музичного виконавства.

Висновки. Отже, музичний твір, як продукт музично-виконавської діяльності виконавця, існує у складних умовах об'єктивно-суб'єктивних відносин, виникає і матеріалізується у звукообразній константі як унікальне виявлення специфічної форми свідомості і мислення, відображення реального світу людських почуттів та емоцій.

Викладені вище дефініції і характеристики музичного виконавства, виявлені та обґрунтовані науковцями характерні ознаки музичного мистецтва як художнього феномена та вивчення особливостей їх виявлення в музично-виконавській діяльності, дають підстави стверджувати, що специфіку пізнання музичного твору визначають і зумовлюють сутнісні ознаки і властивості, що характеризують музику як вид мистецтва, зокрема музична мова, її виражальні засоби (мелодія, лад, гармонія, ритм, темп, динаміка, тембр), особливості музичного стилю, жанру, унікальність музичного твору, музичного змісту, музичної форми, музичного образу, а також видів і форм музично-виконавської діяльності – художній цінності.

На нашу думку, глибоке осмислення всіх особливостей пізнання музичних творів і суб'єктивно-об'єктивних чинників виконавської діяльності повинно забезпечити інтелектуальність, інтелігентність та громадянську позицію майбутніх вчителів музичного мистецтва, які в подальшому повинні формувати морально-естетичні почуття і патріотизм, музичні смаки і запити наступного покоління українців.

Список використаної літератури

1. *Гуренко Е. Г.* Проблемы художественной интерпретации / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
2. *Доценко А. С.* Проблема стиля в этике и искусствознании / А. С. Доценко. – М. : Знание, 1983. – 64 с.
3. *Зись А. Я.* Искусство и эстетика / А. Я. Зись. – М. : Искусство, 1975. – 447 с.
4. *Искусство в системе культуры* / Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л. : Наука, 1987. – 272 с.
5. *Киященко Н. И.* Теория отражения и проблемы эстетики / Киященко Н. И., Лейзеров Н. Л. – М. : Искусство, 1983. – 224 с.
6. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.
7. *Панкевич Г.И.* Искусство музыки / Г. И. Панкевич. – М. : Знание, 1987. – 112 с.
8. *Способин И. В.* Музыкальная форма: Учебник / И. В. Способин. – 6-е изд. – М. : Музыка, 1980. – 400 с.
9. *Чередниченко Т. В.* Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства: Проблемы и перспективы развития / Т. В. Чередниченко. – М. : Сов. композ., 1987. – 320 с.
10. *Энциклопедический музыкальный словарь* / Авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и М. М. Ямпольский. Изд. 2-е. – М. : Сов. композ., 1966. – 632 с.

Reference:

1. *Hurenko E. H.* Problemy hudozhestvennoj interpretacii // Gurenko E. G. – Novosibirsk : Nauka, 1982. – 256 p.
2. *Dotsenko A. S.* Problema stilya v ehlike i iskusstvoznanii / Docenko A. S. – M. : Znanie, 1983. – 64 p.
3. *Zis A. Y.* Art and aesthetics / Zis' A. Y. – M. : Iskusstvo, 1975. – 447 p.
4. *Iskusstvo v sisteme kul'tury* / Sost. i отв. red. M. S. Kagan. – L. : Nauka, 1987. – 272 p.
5. *Kiyashchenko N. I.* Theory of reflection and issues of aesthetic / Kiyashchenko N. I., Lejzerov N.L. Teoriya otrazheniya i problemy ehstetiki. – M. : Iskusstvo, 1983. – 224 p.
6. *Mazel L.* Stroenie muzykal'nyh proizvedenij / Mazel L. – 3-e izd. – M. : Muzyka, 1986. – 528 p.
7. *Pankevych H. I.* Art of music / Pankevich G. I. – M. : Znanie, 1987. – 112 p.
8. *Sposobin I. V.* Musical form: Textbook / Sposobin I. V. – M. : Muzyka, 1980. – 400 p.
9. *Cherednichenko T. V.* Modern Marxist Lenin aesthetics of musical art: Issues and prospects of development / Cherednichenko T. V. – M. : Sov. kompozitor, 1987. – 320 p.

10. *Encyclopedic musical dictionary* / Composing author B. S. Shtain-press and M. M. Yampolskyi. 2nd edition / Avt.-sost. B.C.Shtejnpress i M.M.Yampol'skij. Izd. 2-e. – М. : Sov. kompozitor, 1966. – 632 p.

**METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE COGNITION OF MUSICAL WORK
IN THE CONTEXT OF MUSICAL PERFORMANCE AS A FACTOR OF CIVIL EDUCATION OF FUTURE
MUSICAL ART TEACHERS**

Bedakova Sofiy, PhD of art science, docent,
National university after V. O. Sukhomlynsky, Nikolaev city

The article is devoted to the forming of knowledge system and ideas of essence of specificity of musical performance of the musical specialties students who are future musical art teachers. Main trends of methodological approaches to the cognition of musical work which define essential evidences and features of music as a kind of art. Aesthetic, cultural studies, philosophic and sociological aspects of cognition of musical performance are defined. Lead scientific trends which influenced the development and comprehension of the theory of musical performance as a scientific problem are analyzed in the work. The necessity of deep cognition of musical work in the context of musical performance for the next civil education of future musical art teachers are formed and grounded in the article.

Key words: specificity of musical performance, artistic activity, elements of musical language, musical styles, performing activity.

UDC 78.071.2(477)

**METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE COGNITION OF MUSICAL WORK IN THE
CONTEXT OF MUSICAL PERFORMANCE AS A FACTOR OF CIVIL EDUCATION OF FUTURE
MUSICAL ART TEACHERS**

Bedakova Sofiy, PhD of art science, docent,
National university after V.O. Sukhomlynsky, Nikolaev city

The aim. The aim of this article is to make a certain contribution into the research of the specificity of musical performance, which shows the peculiarities of art in general as an artistic phenomenon and artistic activity and is predetermined by them.

The research methodology. Ten main publications on the topic (scientific monographs, scientific journals) were viewed.

The results. Methodological approaches (aesthetic, social cultural, philosophical aesthetic, psycho pedagogical and art scientific) to the cognition of musical work in the process of musical performance were analyzed. They define essential evidences and features of music as a kind of art; lead scientific researches which influenced the development and comprehension of the theory of musical performance as a scientific issue were analyzed. The range of essential features of musical art as artistic phenomenon is distinguished. A musical work is viewed as the product of musical performing activity. Immanent evidences of uniqueness of musical performance are defined.

Thus, musical language, its expressive means (melody, tuning system, harmony, rhythm, beat, dynamics, sound colour), features of musical style, genre, uniqueness of musical work, musical content, musical form, musical image and also kinds and forms of musical performing activity and artistic value determine the specificity of cognition of musical work.

The novelty. 'The cognition of musical work in the context of musical performance' is analyzed in the article. Essential evidences and features which characterize music as a kind of art define specificity of musical work cognition.

The practical significance. Deep comprehension of all features of musical work cognition and subjective objective factors of performing activity must provide intellectuality, intelligence and civil position of future musical art teachers who have to form moral aesthetic feelings and patriotism, musical preferences of the next generation in future.

Надійшла до редакції. 11.11.2017 р.

УДК 7.072.2

**ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПАННОЇ МУЗИКИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ
СТОЛІТТЯ ЯК ЧИННИК ВИХОВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Свірідовська Лариса Михайлівна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національний університет ім. В. О. Сухомлинського, м. Миколаїв
victor soloviov@gmail.com

Стаття присвячена виявленню специфіки формування у студентів музичних спеціалізацій – майбутніх учителів музичного мистецтва системи знань та уявлень про особливості стилістики модерну української фортеп'яної музики, що виникли на тлі європейських тенденцій розвитку музичної культури у першій третині ХХ

ст. Визначені особливості українського модерну, що виростають із традицій, збагачуючись новими мотивами, образами, формами. Обґрунтовані закономірності європейських мистецьких тенденцій, завдяки яким відбулося розширення традиційної образної, інтонаційно-тематичної й жанрової сфер, збагатилися засоби виразності української фортепіанної музики. Наголошено на необхідності вивчення особливостей стилістики фортепіанних творів першої третини ХХ ст. для подальшого громадянського виховання майбутніх учителів музичного мистецтва.

Ключові слова: стилістика, музичний модернізм, жанри фортепіанної музики, музична образність, музична мова.

Постановка проблеми. У першій третині ХХ ст. українське музичне мистецтво набуло нових ознак – збагачення засобів виразності, вільного володіння новітніми засобами музичної мови. Початок нового етапу історії музичного мистецтва позначився неоромантичним, імпресіоністичним характером української музики з притаманними їй чуттєвістю та образністю. Українська фортепіанна музика початку ХХ ст. позначена стилістичним розмежуванням – фольклорно-жанровим та неонапрямами. Проте найяскравішою і до певної міри притаманною всім цим напрямом рисою стало розширення образної сфери шляхом використання незвичної модерністської образності та синтезування прийомів національної стилістики з західноєвропейськими новаціями. Прагнення українських композиторів відповідати визвольним ідеям свого народу – ось основний чинник виховання громадянськості майбутніх вчителів музичного мистецтва

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ця проблема не залишалася осторонь уваги таких українських дослідників, як Г. Аншюц, М. Ільницький, С. Людкевич, А. Рудницький та ін. Дослідження еволюції фортепіанної музики здійснювалося в наукових працях Н. Рябухи, О. Мартиненка, Р. Стельмашук, Б. Деменка. Творчість С. Людкевича досліджували В. Белікова, Т. Булат, М. Загайкевич, А. Шреер-Ткаченко, М. Ільницький, А. Кос-Анатольський та ін. Вона зацікавила і автора даної статті тому, що проблема дослідження особливостей стилістики української фортепіанної музики і на сьогоднішній день залишається невичерпною.

Мета статті – розкрити модерністські особливості української фортепіанної музики першої третини ХХ ст.

Виклад результатів дослідження. Серед фортепіанних творів зазначеного періоду високим художнім рівнем, професійною майстерністю, органічним поєднанням класичних традицій та рис індивідуального стилю вирізнялися твори Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського. Показово, що циклічність як драматургічний прийом характерна і для західноукраїнських композиторів (В. Барвінський, Н. Нижанківський), і для композиторів східної України (В. Косенко, Л. Ревуцький). Однією з причин популярності циклічності як методу розвитку фортепіанного мистецтва є можливість поєднання в одному творі кількох різнопланових, контрастних картин-образів, що дозволило дійсно ускладнити жанри фортепіанної музики, розвинути її формотворчі, тематичні, стилістичні риси в контексті неокласичних, неофольклористичних модерністських течій.

Прикмети українського модернізму на тлі європейського простежуються, насамперед, у визначеності світоглядних орієнтирів творчості. Збережені національні ідеали, що пропагувались відповідно до обставин історично-культурного процесу, забезпечили духовну спадкоємність із мистецтвом народницької доби. Імпульси-ідеї більшості таких творів викликані фольклорними уявленнями або спогадами, водночас власні переживання невіддільні від досвіду середовища, атмосферу якого відтворює композитор (наприклад, «Картинки з Гуцульщини» М. Колесси). Тому на відміну від європейського модернізму, в основі якого було прагнення до радикального відкидання критеріїв і цінностей, переданих традицією, до експериментування і наполегливого шукання нових шляхів та можливостей, істотною рисою української новітньої музики полягала в тяглоті, неперервності розвитку традицій. Синхронність у розгортанні різнорідних мистецьких процесів, виникнення модерністських спроб поряд із зразками пізнього романтизму не лише не загострили стилістичні відмінності між ними, а й підкреслили деякі спільні риси: схильність до деталізації внутрішніх станів духовного життя індивіда, вільне асоціативне сприйняття, введення багатих за змістом символічних образів, індивідуалізація викладу та посилення інтонаційно-фонічних нюансів мови. Ця тенденція виразно простежується в різних видах мистецтва – в літературі, образотворчих жанрах, музиці, творці якої «... не проголошуючи розриву із школою «старого» реалізму ..., прагнули поєднати національну традицію з новими західноєвропейськими віяннями. Але молоді шукали цих традицій не в стилі побутописання, а спиралися... на символіку кобзарських наспівів, містику Сковороди... на демонологічний світогляд народу ..., п'ятий елемент підсоння і четвертий вимір людської душі» [1; 18].

Розвиток тенденцій музичного модернізму у фортепіанній творчості також спрямовувався збагаченням «українського музичного духу» сучасними виразовими засобами. Формулювання типової

для національних модерністських течій позиції належить С. Людкевичу: «Коли насправді хочеться чогось нового, то треба звернутись до поважних студій свого і чужого. А передусім треба праці в позитивному напрямку ... коли ми Велике перемогли, то мусимо й Велике збудувати» [2; 105].

Визрівання цих явищ у національному мистецтві протягом минулої музичної епохи та їх рішучий вияв у період 20-х років відзначено музикознавцями як аналогію з європейськими мистецькими процесами від середини XIX ст. Величезні зміни, що сталися в розвитку світової музики, спричинили переворот у музичній свідомості. Він був спровокований, з одного боку, творами Вагнера і Ріхарда Штрауса, а з іншого – Дебюссі, Равеля та Скрябіна. Крім того, величезні досягнення продемонстрували представники новоутворених національних шкіл – Дворжак, Гріг та інші композитори, які зуміли надати народній музиці високомистецької форми, володіли оригінальною й індивідуальною музичною мовою та вміло використовували всі засоби музичної виразності своєї епохи. Усі ці впливи зрештою позначилися й на українській фортепіанній музиці.

Показовою щодо цього є рецензія на виконання Секстету В. Барвінським у «Ділі»: «Секстет Барвінського написаний дуже сміло, нагадує в деяких місцях найбільш модерністські композиції – Р. Штрауса, а однак збудований після класичних правил музичної архітекtonіки. Дуже щасливо удалось ... заховати в оригінальних творах стиль народних мотивів, які однак не є невільничою копією, ні перефразою народних мотивів ...» [3; 4].

Щодо української фортепіанної модерної стилістики, то вона позначена високим ступенем фольклорного опрацювання. Якщо наскрізним мотивом творчості С. Людкевича, як представника пізнього романтизму, була національна ідея, яку він утілював через власне витлумачення традиційних образів фольклору та української літератури початку XX ст., то В. Барвінський виробив оригінальний стиль на основі поєднання національної образності зі стилістикою тогочасної модерністської (насамперед імпресіоністської) музики. Інший композитор – М. Колесса пов'язав свою творчість у той період майже виключно з тематикою, образністю та виразовістю карпатського фольклору, що до певної міри споріднювало його пошуки із стилістикою Б. Бартока. Зокрема, у Ф. Якименка, відомого в музичних колах Європи як витонченого майстра імпресіоністичної образності, в ті роки знаходимо цитати з українського пісенно-танцювального фольклору («Картинки з України», «Шість українських п'єс»), хоча стиль цих творів указує на ретроспекцію творчості М. Лисенка.

Водночас цими авторами створені композиції, які ні своєю тематикою, ні образністю, ні колоритом не пов'язувалися з традиційною фольклорною сферою. Серед них – «Відповідь на картку з Мадрида» та «Фуга на тему ВАСН» Н. Нижанківського, «Буря над Заходом». Аналогічні процеси відбувались у жанровій площині: активно використовувались незвичні досі для української музики жанри та модифікувались (відповідно до нової образності) традиційні. Зокрема, жанр сюїти поряд із традиційним варіантом у ті роки репрезентують неоромантично-імпресіоністичні «Листи про неї» («Мала сюїта») Н. Нижанківського та експресіоністичні «Пісні любові» А. Рудницького. Поряд із типовим для романтизму «Інтермеццо» Н. Нижанківський звертається до барокових жанрів у «Прелюдії та фузі на українські теми» та навіть до елементів необарокової естетики у «Фузі на тему ВАСН». Водночас творчість більшості українських композиторів характеризує суттєве переосмислення традиційних методів роботи з фольклорним матеріалом. Кожен із них відпрацював власний стиль письма. Так, більшості композицій В. Барвінського властива єдність стилістичних засад. Це свого часу було відзначено С. Людкевичем, котрий в характеристиці стилю композитора наголосив на його особливих рисах: «Квіти Василя Барвінського були такі нашого рідного походження, але ніжно вилеліяні, викохані немов в оранжерейному підсонні, майже екзотичні своєю ніжністю, до того немов коштовним, золототканим шовком оповиті ... Найбільш характерною і заразом найсильнішою прикметою його музичного таланту й інвенції є тонка й рафінована, але змістовна і виразиста лінія гармонії, повна вразливих нюансів, таємних ходів по захисних закомарках лабіринта людської душі» [4; 21]. Ці прикмети властиві й іншим представникам українського фортепіанного мистецтва тих років; вони органічно поєднують ознаки раннього модернізму та його пізніших течій.

Усвідомленою ознакою цього напрямку українського модернізму, на відміну від розмаїття естетичних орієнтирів модернізму європейського, була апеляція до національних традицій як головного чинника музичної творчості та синтезу його з новочасною технікою. Для порівняння, специфіка неокласичних тенденцій у вітчизняній творчості, попри прагнення жанрового збагачення української інструментальної творчості, була визначена ідеєю оновлення традиційної системи виразовості на основі синтезування різних стильових чинників. Крім цього, на характері сприйняття позначилося специфічне для українських творчих процесів осмислення західних впливів як оригінальних творчих імпульсів: українські композитори прагнули оволодіти не настільки технічними засобами (ця основа

професіоналізму була забезпечена ґрунтовною освітою у кращих представників західних академічних шкіл), скільки естетикою мислення різних стильових епох. Цьому сприяв природний академізм їх мислення і водночас відчуттєва природа виразовості як одна з головних рис національного мистецтва (саме тому, наприклад, для В. Барвінського найвідповіднішою стильовою течією західної музики був французький імпресіонізм з його культом вражень). Показово, що в той період у центрі уваги багатьох представників національної творчості були саме естетичні властивості фольклорного світовідчуття.

Як наслідок, з'являються фортепіанні мініатюри, присвячені екзистенційним проблемам буття людини, філософським роздумам. Ці мініатюри (переважно періоду 1905–1912 рр.) несуть характер своєрідного «музичного живопису», ліричної оповіді, символістські твори. Типова неоромантична образність поєднується з елементами символізму, а прийоми її відтворення спрямовані до індивідуалізації форм вислову. Не останню роль у засобах виразності надається колористиці, елементи якої очевидні не лише у фактурних та ладогармонічних засобах, але й мелодиці. Її виникнення пов'язане з синтезуванням експресивних та ілюстративних елементів, – таким чином живописні за характером й імпресіоністичні за технікою втілення елементи музичного характеру фортепіанних творів розкривають смислову концепцію композиції. Тенденція до подолання усталених локально-інтонаційних зворотів, до звільнення мелодики від пануючого в попередній період принципу пісенності реалізована шляхом посилення ролі конструктивних елементів, які виникають унаслідок специфічно авторського втілення музичного задуму. Показовими є додекафонічні прийоми В. Барвінського та Н. Нижанківського, фортепіанні композиції яких написані в експресіоністичному ключі.

Загалом динамізація формотворчих процесів у жанрах фортепіанної музики підпорядкована виключно концепційній логіці, тому жодного разу не набуває ознак зовнішньо-формального експериментування. Збереження класичного духу раціональності, прагнення до технічної досконалості і водночас свідомо опора на національну виразовість споріднює тогочасний український неокласицизм з епохою бідермаера. До цього ж спричиняється особливе ставлення до фольклору та постромантичної мистецької естетики як до визначних чинників мислення попередньої епохи. Усвідомлення важливості модерністських новацій та переосмислення західного мистецького мислення фактично стало аналогічним впливу німецьких Lied та камерно-інструментальних ансамблів у середині XIX століття.

Потужний стилістичний поступ у творчості 20–30-х років забезпечив основу для наступних музичних процесів, хоча загалом і не досяг масштабу та значимості новацій в європейській музиці. Саме ці загальні ознаки і властивості дають підстави визначити цю епоху в галицькій музиці як необідермаер, для якої естетичний академізм був головною творчою рисою, попри на всі численні виразові, формотворчі та драматургійні новації. При цьому очевидно, що ступінь відтворення бідермаєрівських тенденцій у кожного з композиторів значно відрізняється і, на відміну від прагнення свідомого осягнення і розвитку західних естетично-стилістичних чинників, не набуло характеру усвідомленої неотенденції.

Висновки. Отже, особливістю стилістики українського фортепіанного модерну тієї доби є те, що на ґрунті оригінального синтезу пізньоромантичної та імпресіоністичної стилістики відбувається природне віддалення від традиційного фольклоризму. Специфікою творів такого роду є органічність виникнення модерних рис: вони виростають із традиції, збагачуючись новими мотивами, образами, формами. Домінуюча емоційна сфера цього пласту модерної музики – споглядально-психологічна з посиленою увагою до внутрішнього змісту образу. Ці твори вже не містять змістової однозначності, що ґрунтується у реальному значенні вихідної образності. Натомість уже в перших композиціях українських авторів, що втілюють модерне світосприйняття, простежується можливість до різноманітного їх тлумачення, пов'язана з індивідуалізацією асоціативних планів та модифікаціями традиційної жанрової семантики.

На нашу думку, глибоке розуміння національної стилістики фортепіанної музики першої третини XX ст. повинно забезпечити інтелектуальність, інтелігентність та громадянську позицію майбутніх вчителів музичного мистецтва, які в подальшому повинні формувати морально-естетичні почуття і патріотизм, музичні смаки і запити наступного покоління українців.

Список використаної літератури

1. *Ільницький М.* Від «Молодої музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. – Львів, 1996.
2. *Аншоц Г.* Напрями й можливості модерної музики / Г. Аншоц // Українська музика. – Львів, 37, ч. 8.
3. *Рецензії* // Діло. – Львів, 1922.
4. *Людкевич С.* Василь Барвінський // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. – Київ, 1973.
5. *Соневицький І.* Композиторська спадщина Нестора Нижанківського / І. Соневицький. – Рим, 1973.

Reference:

1. *Ilytskyi M.* From «Young Muse» to «Prague school» / Ilytskyi M. – Lviv, 1996.
2. *Anshyuts H.* Trends and opportunities of modern music / Anshyuts H. // *Ukrainska muzyka.* – Lviv, 37, part 8.
3. *Reviews* // Dilo. – Lviv, 1922.
4. *Lyudkevych S.* Vasyl Barvinskyi // Liudkevych S. Vasyl Barvinskyi. // *Liudkevych S. Doslidzhennia. Stati. Retsenzii.* – K., 1973.
5. *Sonevtskyi I.* Composer heritage of Nestor Nyzhankivskyi / Sonevtskyi I. – Rym, 1973.

FEATURES OF UKRAINIAN PIANO MUSIC STYLISTICS OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY AS A FACTOR OF EDUCATION OF CIVIL CONSCIOUSNESS OF FUTURE MUSICAL ART TEACHERS

Sviridovskaya Larisa Mykhailovna, PhD of art science, docent,
National university after V. O. Sukhomlynsky, Nikolaev city

The article is devoted to the forming of knowledge and ideas of modernist style stylistic features of Ukrainian piano music of musical specialties students which appeared on a base of European tendencies of musical culture development in the first third of the XX century. Features of musical modernist style which grew up from the traditions, being enriched by new motives and images are defined in the article. So, general regularities of European artistic tendencies were formed and established due to which the widening of traditional imagery, intonational thematic and genre sphere and the means of expressiveness of Ukrainian piano music enriched much. The necessity of learning stylistic piano works of the first third of the XX century features were formed and grounded in this article for the further civil education of musical art teachers.

Key words: stylistics, musical modernism, genres of piano music, musical imagery, musical language.

UDC 7.072.2

FEATURES OF UKRAINIAN PIANO MUSIC STYLISTICS OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY AS A FACTOR OF EDUCATION OF CIVIL CONSCIOUSNESS OF FUTURE MUSICAL ART TEACHERS

Sviridovskaya Larisa Mykhailovna, PhD of art science, docent,
National university after V.O. Sukhomlynsky, Nikolaev city

The aim. The aim of the article is to make contribution into the revealing of stylistic features of Ukrainian piano music of the first third of the XX century.

The research methodology. Five main publications on the topic were viewed.

The results. The range of essential features distinctive for the stylistics of Ukrainian piano music of the first third of the XX century were distinguished: development of the Ukrainian piano music in the end of the XIX century found general regularities of European art tendencies; the widening of traditional imagery system, intonational thematic and genre sphere occurred in piano works of the mentioned period, the means of expressiveness highly enriched; the main characteristic of that time art of Ukrainian composers can be the assimilation of instrumentalism as a type of thinking and as a result the rising of the Ukrainian musical art level to the world art criteria.

Thus, the peculiarity of Ukrainian piano modern stylistics in that time is happened natural

The novelty. Peculiarities of Ukrainian piano modern stylistics are analyzed in the article, certain features of expressive means of piano modern are defined, regularities of art tendencies of that time are shown.

The practical significance. The study of features of piano works stylistics of the first third of the XX century will become an important factor for the next civil education of future musical art teachers.

Key words: stylistics, musical modernism, genres of piano music, musical imagery, musical language.

Надійшла до редакції 11.11.2017 р.

УДК 930+94(477)+008(477)+929(477)

**УКРАЇНСЬКА МОВА У КАРТИНІ СВІТУ
ПАНТЕЛЕЙМОНА ОЛЕКСАНДРОВИЧА КУЛІША (1819–1897 рр.)**

Грінберг Лариса Феліксівна, кандидат історичних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
loura_greenberg@ukr.net

Застосування теоретичного підходу до проблеми національного уможливило специфікацію складових культурницької діяльності та творчості П. Куліша за допомогою такого методологічного інструмента культурологічного дослідження, як «картина світу». Як система, вона містить мовну і релігійну картини світу.

Але домінантною з-поміж них є мовна, оскільки українська мова у ті часи слугувала єдиною ознакою національної ідентичності

Ключові слова: Пантелеймон Олександрович Куліш, українська мова, українська культура, картина світу, ментальність, національна ідентичність

Актуальність проблеми. 2019 р. виповниться 200 років від дня народження Пантелеймона Олександровича Куліша – автора першого українського історичного роману «Чорна рада», родоначальника українського фонетичного правопису – «кулішівки», фундатора перекладу українською мовою законодавчих актів і романтичної поезії західноєвропейських класиків, а також Святого Письма.

Постановка проблеми. П. Куліш був першим речником національної ідеї у європейському розумінні, оскільки одним із перших зрозумів необхідність культурницького етапу національно-визвольного руху українського народу на шляху до здобуття державності. І нині в житті українського суспільства виникають проблеми, актуальність яких була очевидна ще за часів П. Куліша.

Джерельну базу дослідження становлять матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ – м. Київ), Інституту рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського та архіву Г. Барвінок (дружини П. Куліша), який зберігається у літературно-меморіальному музеї М. Коцюбинського (м. Чернігів).

Творчі зв'язки П. Куліша з відомими діячами науки і культури проглядаються на основі особистих фондів М. Марковича (ЦДАМЛМ.– Ф.243), О. Бодяньського (ЦДАМЛМ – Ф. 90), В. Петрова (ЦДАМЛМ – Ф.730).

Життя і діяльність П. Куліша у 1845–1848 рр. віддзеркалює щоденник, підготовлений до друку відомим українським літературознавцем, віце-президентом ВУАН С. Єфремовим наприкінці 1920-х рр., опублікований вперше 1993 р. за сприяння Академії наук України, НБУ ім. В. Вернадського, Інституту української археографії [14].

Останні дослідження та публікації. Проблема Слова, мови як носія ментальних структур духовного світу людини належить до числа «вічних». Питання зв'язку мови з національним менталітетом, національним характером вперше в Україні підняли П. Куліш [11] та О. Потебня [18]. Досить широко мовні погляди П. Куліша досліджені сучасними українськими дослідниками В. Кравченко [10], О. Кумеда [12]. Є. Нахліком [16], О. Федоруком [22] та ін.

Духовне життя нації, національний прогрес, розвиток національної культури, зростання національної свідомості, національне самовиявлення і, нарешті, державність неможливі без існування національної мови. Українська мова – не лише засіб спілкування українців, а й один із найважливіших репрезентантів національності. В українській історії процеси виборення волі та існування мови щільно переплетені. Мова, рідне слово в багатьох випадках існували для української нації як єдине джерело, що підтримувало дух народу, віру в існування нації, єдність. Це джерело живилося також постійним прагненням українського народу свободи, боротьбою за незалежність і державність.

Мета статті – розкрити складові тріади «картина світу – ментальність – національна культура», що складають у пізнавальному плані діалектичність поєднання різних форм національної самоідентичності.

Виклад матеріалу дослідження. Романтизм, на відміну від Просвітництва, зорієнтований не на універсальні категорії буття, а на індивідуальні, самотутні його прояви. Все оригінальне, пов'язане з особливостями «національного духу» чи «місцевого колориту», одразу потрапляло в поле зору романтиків. Україна, поряд з іншими «екзотичними» провінціями Російської імперії (Кавказ, Крим, Фінляндія тощо) стала об'єктом зацікавлення російських романтиків. Вона приваблювала до себе не лише яскравим місцевим колоритом, а й давала багатий матеріал для російських шукачів національної ідентичності, коріння споконвічної «руськості», яке вело їх, звичайно ж, до Києва. Інтерес до України в російському суспільстві, помножений на зазіхання урядової політики, викликали справжній бум навколо української тематики в охопленій романтичними віяннями російській культурі вказаного періоду [7, 8, 9]

До героїко-патріотичних ремінісценцій на теми колоски російського православ'я (Києва) та місця звитяжної воїнської слави (Полтави) у романтичній культурі додалися сюжети козацько-селянських повстань та Визвольної війни українського народу, звичайно ж, в інтерпретації «возз'єднання Русі». «Зачарування Україною було таке дуже, – свідчив відомий російський та український вчений В. Сиповський [21], – що ідеалізація українського культурного життя зробилася літературною традицією».

Так міф про Україну у російській романтичній культурі набув свого довершеного вигляду, ставши важливим компонентом російської національної ідентичності. Українці в ньому виступали народом, що втілював у собі риси ідеальної «руськості», тобто близькості до слов'янської

першооснови, побожності та вірнопідданності. Російські та українські діячі культури сприяли розвитку українського народознавства, заохочуючи молодь до збирання українського фольклору (С. Шевирьов, І. Сахаров й ін.) і навіть розвитку української мови, про що свідчить листування І. Срезневського з І. Снегірьовим. Деякі з російських учених і письменників навіть робили спроби (досить успішні) писати українською мовою, як, приміром, М. Погодін. Найпопулярніші загальноросійські журнали різного спрямування, у т. ч. «Московський телеграф», «Библиотека для чтения», «Отечественные записки», «Москвитянин» та деякі ін., особливо «Маяк» доволі регулярно надавали свої сторінки українським авторам і сюжетам. Ідейно-естетична єдність українських та російських літераторів у широкому розумінні цього слова на ґрунті романтичного українства деякий час відсував на другий план різницю їхнього походження. В умовах зростаючої культурної асиміляції, політики державницького централізму та націоналізму українські патріоти об'єктивно перетворювалися на традиціоналістів, що, в свою чергу, М. Максимовича, Й. Бодянского, М. Маркевича, М. Гоголя наприкінці 20-х рр. – початку 30-х рр. XIX ст. наближало до російських слов'янофілів: М. Погодіна, С. Шевирьова, братів Аксакових.

Російсько-українське єднання на ґрунті романтизму супроводжувалося кореляцією різних жанрів українознавства: фольклористики та етнографії, історіографії та художньої літератури. Всі вони зливалися в єдиний потік новітнього народознавства, творили ідеальний образ України, що став у недалекому майбутньому основою для виникнення української національної ідеї.

Епоха романтизму була апогеєм російсько-українського культурного взаємозближення, торжества культурного «росизму». Одночасно, в міру формування націй у кожного з цих народів, створювались об'єктивні умови, що призвели до розходження української інтелігенції з російською. Цьому сприяв подальший розвиток тих сфер культурного життя суспільства, які найбільшою мірою відображали особливості його існування, у минулому і сучасному: мови, літератури, етнографії, фольклористики, історіографії [10; 19]

Із 30-х рр. XIX ст. розпочалася історія української прози та публіцистики (Г. Квітка), драматургії, літературної критики (М. Костомаров). Українська література успішно додала бурлескні традиції попередньої доби перетворюючись із жарту, курйозу, пародії на серйозну художню творчість, здатну до висловлення складних почуттів та абстракцій. Найвищим здобутком української літературної мови в той час стала творчість Т. Шевченка; після публікацій його «Кобзаря» в 1840 р. українська література стала доконаним фактом і не потребувала жодних аргументів, щоб довести своє існування.

На початку 40-х рр. XIX ст. відбулася ще одна знаменна подія в українській культурі – українська мова вийшла за межі художньої літератури. Створена П. Кулішем у 1843 р. «Книга о ділах народу українського і славного війська козацького запорозького» стала першою історичною працею, написаною *новою українською літературною мовою*.

Програмні документи кирило-мефодіївців розширили діапазон її використання. Але до опанування українською літературною мовою інших сфер суспільного життя залишалося ще майже півстоліття. Літературні успіхи української мови у 30 – початку 40-х років XIX ст. викликали неоднозначну реакцію з боку російської громадськості. У виступах деяких журналістів лунали слова про недоцільність і «нездійсненність» зусиль українських патріотів відродити рідну мову [10; 20]. Така думка викликала рішучі заперечення з боку російських ідеологів загально-руської народності, а також руських патріотів. Проте дискусії стосовно української мови і літератури в умовах широкого зацікавлення життям російських провінцій, культурою слов'янських народів ще не мали політичного характеру і лише стимулювали український літературний процес. Мова ставала одним з основних критеріїв національної приналежності, сприяючи вивільненню української самосвідомості з вузьких регіональних та станових рамок.

Український письменник та історик М. Маркевич [15; 8] на початку 40-х років XIX ст. стверджував «...там Малороссия, где народ говорит по малороссийски».

Одним із найважливіших чинників розвитку української культури епохи романтизму стала її фольклоризація. Важливе значення в цьому процесі відіграли численні публікації, що розгорнули перед читачами багатющий світ української народної творчості. Видана М. Максимовичем 1827 р. у Москві збірка українських історичних пісень стала сенсацією в культурному житті обох столиць імперії, відкривши простір для численних збирачів та інтерпретаторів українського фольклору.

Слідами М. Максимовича пішли молоді харківські романтики на чолі з І. Срезневським: М. Гоголь, Й. Бодянский та багато інших аматорів українознавства і народознавства. 1834 р. з'явилася друком нова збірка українських народних пісень, видана М. Максимовичем [14].

Публікації українських народних пісень інколи супроводжувалися порівняльними характеристиками українського та російського текстів, які, в свою чергу, поглиблювали у суспільстві усвідомлення різниці в культурі і ментальності обох народів. Таку ж роль відігравали і етнографічні дослідження України, активізація яких спостерігалася в 30–40-х рр. XIX ст.

Потужна хвиля фольклористики охопила письменників, поетів, композиторів, істориків, дала могутній поштовх вітчизняному мовознавству. Впливу української народної творчості не unik жоден автор із числа тих, що зверталися до української тематики. Увагу істориків притягали насамперед найбільш яскраві, героїчні сторінки історії народу. При цьому увагу привертало питання побуту й культури середніх і нижчих верств суспільства, їхніх вірувань і звичаїв. Те, що просвітителі розглядали як прояви людської темноти, варварства і марновір'я, почали посилено вивчати, оспівувати, набувати рис шляхетності. Романтичне бачення минулого вимагало від автора не моралізаторства і повчальних сентенцій, а захоплюючого оповідання, яскравого малюнку, емоційної напруженості. Романтики апелювали передусім до почуття, а не до розуму чи здорового глузду свого читача, як це робили їхні попередники. Інакше не могло й бути для авторів, котрі намагалися вловити і передати такі абстрактні поняття, як «дух епохи» чи «душа народу» [22].

Зміна уявлень про предмет і завдання історіографії викликала до життя новий жанр історичної праці, в якій здійснювався синтез історичних факторів з їх художньо-філософським осмисленням у формі історичного оповідання, роману. Зразком такого розуміння історіографічної творчості стали романи видатного шотландського романіста – В. Скотта. Під його впливом перебували деякий час ті дослідники, чії праці визначали рівень європейської історіографії: О. Тьєрі, Ф. Гізо, Л. Ранке, Т. Маколей та деякі інші [24].

Романтична культура 30–40-х рр. XIX ст. відчутно вплинула на розуміння предмету, завдань, навіть форми історіографії, що стає у той період етно-центричною, тобто зорієнтованою передусім на виявлення неповторності, оригінальності історичного процесу конкретної нації, представники якої намагаються при цьому довести пріоритет «свого» народу в світовій історії. Так, французький дослідник Мішле вважав своїх співвітчизників першими серед усіх європейських народів; англієць Маколей віддавав це звання англійцям, а німець Л. Ранке, природно, своїм землякам [24]. «Так, пора б народитися і в нас Вальтер-Скотту», – меланхолійно писав на початку 30-х рр. XIX ст. критик М. Гоголя А.Стороженко [3].

Такої ж думки були харківські романтики, М. Гоголь, письменник-початківець й історик П. Куліш та багато їхніх сучасників. Проте реалізувати новітні уявлення про історію на українському матеріалі виявилось непростю справою. До цього виявилася не готовою передусім професійна, академічна наука [16].

Основи романтичного розуміння історії України були закладені наприкінці 1820 – початку 1830-х років не професійними дослідниками, а численними ентузіастами, аматорами з числа чиновників, журналістів, письменників, фольклористів. Спробу сформулювати особливості українського історичного процесу одним із перших здійснив молодий український фольклорист М. Максимович [14] у передмові до збірника українських пісень, виданого в 1827 р. Для нього українське минуле мало вигляд бурхливої, непорядкованої стихії, що увібрала в себе азіатсько-наїзницькі впливи Сходу і своєю вибуховою динамікою, подібно до руху комети, породжувала самі лише хвилювання та біди для сусідніх народів. Пізніше М. Максимович поглибив своє розуміння української історії, звернувшись до вивчення минулого Київської Русі та м. Києва, окремих проблем історії, історіографії та джерелознавства України.

Важливу роль у становленні романтичного розуміння історії України відіграв відомий російський історик, письменник, журналіст М. Полевой. У 1830 р. він виступив із рецензією на «Історію Малої Росії» М.Бантиш-Каменського. В основу своєї публікації М. Полевой поклав ідею самостійності українського історичного процесу, його відрубності від російського. Обґрунтовуючи її, автор висловив низку цікавих, оригінальних ідей, відлуння яких можна знайти в українській історіографії. Однією з них була думка про те, що Київська Русь являла собою не монолітну, суворо централізовану монархію, а своєрідний федеративний союз окремих володінь на чолі з князями одного роду. Історик здійснив також «ревізію» попередньої історіографії історії України, закинувши їй некритичність і брак уваги до національних особливостей українського народу та його історії. Цікаво, що при цьому він нічим не виділив «Історію Русі» з загальної маси «неправильних та потворних» українських літописів. Автор склав українській минувшині натхненний панегірик, порівнявши його з історією Чехії, Шотландії, Ірландії та деяких інших країн. Водночас для критика була зрозумілою слабкість громадянського суспільства впродовж усієї історії України, що, на думку

історика, дало російському уряду змогу русифікувати місцеву верхівку, скасувати її права та привілеї, підпорядкувати Україну загальноросійським законам.

Єдино правильною тактикою розв'язання українського питання П. Куліш вважав наполегливу літературну працю, поширення творів українською мовою серед різних верств українства, пробудження історичної пам'яті.

Сакралізація рідної мови у П. Куліша заміняє скинуте з п'єдесталу козацтво як об'єкт поклоніння. У 1920-ті роки М. Зеров [6] охарактеризував цей проект досить прихильно: «На висновки Костомарова, що українська література має стати літературою хатнього вжитку та що російська мова є мовою «общеруською» не своїм державним значенням, а своїм походженням, П. Куліш відповідає теорією староруського відродження та змаганням до якнайширше сформульованих задач українського письменства: староруська (українська) літературна мова, відроджуючись, має синтезувати здобутки старої книжної мови і вимовні ресурси мови народно-поетичної» [6].

Незважаючи на беззаперечний авторитет П. Куліша серед київської молоді, його підкреслений аполітизм і культурництво вже не могли задовольнити нове покоління українофілів. Концепція М. Костомарова їй імпонувала більше. Така теорія фактично відмовляє українцям у праві бути самостійною нацією, натомість заохочуючи їх до плекання своєї древньої, незрівняної мови та своїх істинних духовних цінностей. Проте, ця теорія не передбачала жодної самостійності українського письменства. Відроджена староруська мова могла лише посісти гідне місце поруч із великоруською.

Куліш досить байдуже ставився до запальних промов своїх молодших однодумців В. Білозерського і М. Гулака про необхідність організаційного єднання всіх свідомих українців. Спроба В. Білозерського була вдалою і після поневірянь він одержав дозвіл на видання журналу «Основа», що виходив з січня 1861 по жовтень 1862 р. у Петербурзі. Для нащадків залишилися 22 номери журналу. Він справді став центром консолідації розпорошених українських сил. Т. Шевченко, М. Максимович, О. Кістяківський, О. Свидницький, Марко Вовчок, О. Кониський, І. Карпенко-Карий, І. Нечуй-Левицький і ще багато українських літераторів працювали у журналі. Історичні, етнографічні і лінгвістичні розвідки писали П. Куліш, М. Костомаров, Т. Рильський, В. Антонович, П. Єфименко, О. Лазаревський.

Працюючи в «Основі», П. Куліш послідовно проводив лінію на утвердження в свідомості сучасників переконання про історичну необхідність формування української мови як літературної, наукової, без якої неможливе, немислиме становлення національної наукової інтелігенції на засадах української культури з орієнтацією на культурні здобутки інших народів.

Найбільше зусиль «Основа» спрямовувала на висвітлення таких питань як селянська реформа, народна освіта, процес самовизначення з національного та міжнародного погляду, економіки тощо.

«Основа» активно відгукнулася на підсумки Кримської кампанії й початок царювання Олександра II. Ці події збудили громадські сили й започаткували епоху великих реформ зі скасуванням кріпацтва у першу чергу, а також надихнули молоде покоління «Основи» на творчу працю, відродили демократичні гасла.

Із П. Кулішем пов'язані мало відомі події в житті «Основи», які за кращих обставин могли б позитивно вплинути на втілення тих ідей, що їх проповідувало тодішнє українство. При чому, П. Куліш уже тоді мав величезний авторитет громадського діяча. Йдеться про переклад українською мовою «Маніфесту 19 лютого 1861 р.» та «Положення про селян» [2].

Місія, покладена на П.Куліша, й сьогодні має величезне історичне та культурологічне значення. Це було ще одним підтвердженням його прагнення довести, що українці є самобутній народ, а не частина якоїсь іншої нації. Думка про переклад цих документів українською мовою, його виконання та клопотання видання з дозволу Канцелярії державної ради належить виключно одному Кулішеві, який щиро радів за своїх співвітчизників, що нарешті отримували «сподівану волю».

1905 р. «Київська старовина» з цього приводу надрукувала коментар до листування П. Куліша з Держсекретарем В. Бутковим, датованого травнем 1861 р. Автор коментаря – Г. Вашкевич [2]. писав, що 15 березня 1861 р. одержано дозвіл на переклад і П.Куліш завзято розпочав роботу над ним. Уже 16 березня він запрошував М. Костомарова, головного редактора «Основи» В. Білозерського і О. Маркевича прослухати спільно перший аркуш перекладу та допомогти встановити й виробити українську юридичну термінологію. Питання термінології були у центрі майбутньої праці і згодом стали предметом суперечок між Кулішем, як автором перекладу, та Держсекретарем В. Бутковим.

На початку травня 1861 р. В. Бутков повідомив П. Куліша, що характер мови надісланого до Канцелярії державної ради перекладу визнаний таким, що не відповідає тому значенню, яке Уряд

бажає приділити перекладу українською мовою «Маніфесту» і «Положення» та для допущення перекладу до друку ставив таку вимогу: «Щоб перекладач дотримувався якомога тієї мови й тих виразів, якими користуються нині малоросійські селяни» [2].

П. Куліш у своєму листі до В. Буткова писав: «Дозвольте Вас засвідчити, що у представленій мною спробі перекладу зроблено все, що було можливо зробити по відношенню до загальнонародної мови української, вивчення якої та введення до писемності складають предмет постійного мого сумління». У відповідь він отримав коректурні аркуші, виправлені чиновниками Державної канцелярії.

10 травня 1861 р. П. Куліш не без злої іронії надіслав Держсекретареві листа з відмовою продовжувати розпочату працю. Саме в цій відмові сповна виявив свій «гарячкуватий» характер П. Куліш. Можна уявити, якими болючими для нього були, наприклад, ось такі зауваження: «Якщо виключити заміни малоросійських термінів «державець», «підданий», «скарб» термінами російськими «поміщик», «крестьянин», «казна», то залишиться незначна кількість виправлень та зауважень, що вони могли б внести якихось істотних змін до смислу і характеру мови перекладу».

Може комусь таке втручання здавалося незначним, для когось, можливо, не важко було б піти на компроміс із можновладцями – та не такий був П. Куліш. Справа перекладу стала для нього принциповою. Він надавав великого значення її громадській стороні, нехтуючи інколи практичним боком видання. Цей погляд перекладача зрозумілий для всіх, хто прочитав бодай одну сторінку цих документів. Цінуючи саме практичне значення перекладу, Куліш не міг піти на жодні поступки, яких вимагав від нього В. Бутков. Авжеж, рясно пересипавши українську мову російською термінологією, він позбавив би свій переклад переваг і значення для справи подальшого розвитку рідної мови.

Під впливом журналу поживішало суспільне життя в Україні. У Києві та Полтаві виникають просвітні організації – «Громади». Громадівці закладають недільні школи, друкують популярні книжки для народу. Без перебільшення можна було говорити про початки досить широкого освітянського руху. І, як слушно зазначав Д. Дорошенко [4], «спочатку російське громадянство й російська преса прихильно ставилися до української літератури й до українських національно-просвітницьких змагань. Російські журнали обох головних напрямів, так званих «західників» і «слов'янофілів», охоче друкували на своїх сторінках твори українською мовою або статті в оборону прав української мови на самостійний літературний розвиток, розвідки з поля української історії або етнографії. В українцях вони бачили союзників і товаришів у ділі виборення емансипації для кріпацької маси [4]. 18 липня 1863 р. з'явився сумнозвісний циркуляр міністра внутрішніх справ Валуєва про заборону друкувати шкільні підручники та релігійні видання українською мовою, викладати нею у школах. Для української літературної мови знову настали важкі часи. Безумовно, ситуація після 1863 р. докорінно різнилася від ситуації 1847 р. Копітка праця українських літераторів та вчених дала свої наслідки. Значно зросло число прибічників українства, з'явилися молоді талановиті письменники, вчені, театральні діячі. Однак слід визначити, що вони спілкувалися у досить вузькому колі і, крім того, дуже вразливо реагували на дії царського уряду.

Усе життя П. Куліш працював для розвитку української культури, доводячи, що українська мова має стати мовою високої культури. Нездоланність цієї культури в народі: «Велика бо сила в простому народному слові і в простій народній пісні, а тайна моєї сили – в людських серцях, а не в людському розумі. Те слово серцем люди вимовили» [23].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, проблему української мови П. Куліш сприймав на емоційному, суто культурницькому рівні. З історіософського погляду такий підхід був хибним. І не випадково «суб'єктивіст» П. Куліш за два десятиріччя поміняв кілька схем, як історії України, так і вирішення українського питання. «Від українців, – писав він у січні 1862 р., – по ідеї не знайдено нічого кращого, але в дійснім житті я не почуваю до представників українзму спеціальної пошани».

На противагу М. Костомарову П. Куліш був переконаний, що історія України пишеться ним самим, виходячи із завдань сьогодення. Його метод влучно описав ще 1929 р. вдумливий дослідник В. Петров у книзі «П.Куліш у 50-ті роки»: «Куліш не належав до тих осіб, що, нехтуючи сучасне, покладають надії на прийдешнє або утворюють культ минулого... Він вірив у сучасність, бо вірив у себе й своє призначення. Він вірив, що йому призначено в століттях зробити те, чого не зробили його попередники і чого не зроблять наступні покоління. Куліш дискредитував минуле задля сучасності» [17]. Відомий український етнограф П. Стебницький, який досить близько знав П. Куліша, підкреслював його надзвичайну самовпевненість, «невпинну завзяту боротьбу, яку він провадив проти власної минувшини», його «злісне нищення старих ідеалів, які, проте не давали йому спокою до кінця днів», і, нарешті, його осаженілість, з якою він накидався на «своїх ворогів, як Дон Кіхот на вітряки» [13; 202].

Визнання П. Кулішем пріоритетів національної мови у національно-культурному поступі, її ролі у підвищенні суспільного значення народної освіти, літератури лежить в основі його історіософського світобачення. Розроблене ним у «Записках о Южной Руси» наукове обґрунтування українського правопису логічно доповнювалися історичними розвідками щодо доби Київської Русі, якими доведено, що українська мова не є «наречием великорусского языка», а є елементом національної самоідентичності українського народу і має право на існування як літературна, наукова зі своїм понятійно-термінологічним апаратом [11].

Напрями подальших досліджень полягають у більш глибокому вивченні з позицій сучасної історичної науки дворічної історії «Основи» (1861–1863 рр.), оскільки деякі важливі моменти замовчувалися можновладцями й були недоступними широкому загалу.

Праця П.Куліша над перекладом українською мовою важливих урядових документів підкреслила спроможність цієї мови бути державною, довела, що її слід розвивати на користь суспільства. Так само вважали і автори «Основи», виступаючи на сторінках її публіцистичної частини, наприклад, у відомій «Моей исповеди» В. Антоновича [1], праці М. Костомарова [9].

Список використаної літератури

1. *Антонович В.* Моя исповедь / В. Антонович // Основа. 1862.
2. *Вашкевич Г.* Перевод Кулиша на украинский язык Манифеста 19 февраля 1861 года и Положения о крестьянах / Г. Вашкевич // Киевская старина. 1905 [відбиток].
3. *Долин А.* История, одетая в роман. Вальтер Скотт и его читатели / А. Долин. – М., 1988. – 196 с.
4. *Дорошенко Д.* Пантелеймон Куліш / Д. Дорошенко. – Лейпціг, 1928. – 114 с.
5. *Єфремов С.* Провіянний Куліш. Характер і завдання дослідів про Куліша / С. Єфремов // П. Куліш: Зб. праць Комісії для видавання пам'яток новітнього письменства. – Київ, 1927.
6. *Зеров М.* Твори: В 2-х т. / М. Зеров. – Київ, 1990.
7. *Комаров А. И.* Украинский язык, фольклор и литература в русском обществе начала XIX века / А. И. Комаров // Уч. зап. Ленингр. гос. у-та. сер. филол. наук, 1939. Вып. 4. – № 47. – С. 138–140.
8. *Корнієнко Н. М.* Культура: переходова доба і незалежна держава / Н. М. Корнієнко // Слово і час, 1992. – № 2. – С. 29–32.
9. *Костомаров М.* Перший український історичний роман «Чорна рада» / М. Костомаров : Рецензія // Современник. Т. LXVII, 1858. Кн. 1. – С. 1–28.
10. *Кравченко В. В.* Українська історіографія епохи національного відродження (друга пол. XVIII – середина XIX ст.): автореф. дис...д-ра історичних наук. – Київ : ІУАД ім. М. Грушевського НАН України, 1997. – 37 с.
11. *Куліш П.* Записки о Южной Руси: В 2-х т. / П. Куліш. – СПб, 1856–1857.
12. *Кумеда О. П.* Мовні погляди П. Куліша і мова його творів. <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/15855/1/Kumeda.pdf>
13. *Липа Ю.* Призначення України / Ю. Липа. – Львів, 1992.
14. *Максимович М. А.* Собр. соч. – Киев, 1877. Т. 2. – С. 440–441.
15. *Маркевич Н. А.* История Малороссии / Н. А. Маркевич. – М., 1843. Т. 5.
16. *Нахлік Є. К.* Українська романтична проза 20-60-х р. XIX ст. / Є. К. Нахлік. – Київ, 1988. – С. 25–26.
17. *Петров В.* Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки: Життя. Ідеологія. Творчість / В. Петров. – Київ, 1929.
18. *Потебня А. А.* О национализме // Потебня А.А. Мысль и язык. – Киев : Синто, 1993. – С. 186–190.
19. *Свідзинський А. А.* Це складне національне питання / А. А. Свідзинський. – Київ : Фондація ім. О. Ольжича, вид-во ім. О.Теліги, 1994. – 68 с.
20. *Семчишин М.* Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу / М. Семчишин. – Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1985. – 450 с.
21. *Сиповський В.* Україна в російському письменстві / В. Сиповський, – Київ, 1926
22. *Федорук О.* Пантелеймон Куліш: Письменник, філософ, громадянин / О. Федорук. – Київ, 2009. – 536 с. (Хроніка–2000. – Вип. 78).
23. *Чижевський Д. І.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. І. Чижевський. – Тернопіль : МПП «Презент», 1994. – 480 с.
24. *Copleston F.* Some ideas of history in different cultures / Copleston F. // Philosophies and culture. Oxford etc., 1980. – P. 99–119.

References

1. *Antonovych V.* Moia yspoved / V. Antonovych // Osnova. 1862.
2. *Vashkevych H.* Perevod Kulysha na ukraynskyi yazyk Manyfesta 19 fevralia 1861 hoda y Polozhenia o krestianakh / H. Vashkevych // Kyevskaia staryna. 1905 [vidbytok].
3. *Dolyn A.* Ystoryia, odetaia v roman. Valter Skott y eho chytately / A. Dolyn. – M., 1988. – 196 s.
4. *Doroshenko D.* Panteleimon Kulish / D. Doroshenko. – Leiptsih, 1928. – 114 s.
5. *Iefremov S.* Proviiany Kulish. Kharakter i zavdannia doslidiv pro Kulisha / S. Yefremov // P. Kulish: Zb.

prats Komisii dlia vydavannia pamiatok novitnoho pysmenstva. – Kyiv, 1927.

6. **Zerov M.** Tvory: V 2-kh t. / M. Zerov. – Kyiv, 1990.
7. **Komarov A. Y.** Ukraynskyi yazyk, folklor y lyteratura v russkom obshchestve nachala KhIKh veka / A. Y. Komarov // Uch. zap. Lenynhr. hos. u-ta. ser. fylol. nauk, 1939. Вып. 4. – № 47. – S. 138–140.
8. **Korniienko N. M.** Kultura: perekhodova doba i nezalezna derzhava / N. M. Korniienko // Slovo i chas, 1992. – № 2. – S. 29–32.
9. **Kostomarov M.** Pershyi ukraynskyi istorychnyi roman «Chorna rada» / M. Kostomarov : Retsenziia // Sovremennyk. T.LXVII, 1858. Kn. 1. – S. 1–28.
10. **Kravchenko V. V.** Ukraynska istoriohrafia epokhy natsionalnoho vidrodzhennia (druha pol. KhVIII – seredyna KhIKh st.): avtoref. dys...d-ra istorychnykh nauk. – Kyiv : IUAD im. M. Hrushevskoho NAN Ukrainy, 1997. – 37 s.
11. **Kulysh P.** Zapysky o Yuzhnoi Rusy: V 2-kh t. / P. Kulysh. – SPb, 1856–1857.
12. **Kumeda O. P.** Movni pohliady P. Kulisha i mova yoho tvoriv. <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/15855/1/Kumeda.pdf>
13. **Lypa Yu.** Pryznachennia Ukrainy / Yu. Lypa. – Lviv, 1992.
14. **Maksymovych M. A.** Sobr. soch. – Kyev, 1877. T. 2. – S. 440–441.
15. **Markevych N. A.** Ystoryia Malorossyy / N. A. Markevych. – M., 1843. T. 5.
16. **Nakhlik Ye. K.** Ukraynska romantychna proza 20-60-kh r. KhIKh st. / Ye. K. Nakhlik. – Kyiv, 1988. – S. 25–26.
17. **Petrov V.** Panteleimon Kulish u piatdesiati roky: Zhyttia. Ideolohiia. Tvorchist / V. Petrov. – Kyiv, 1929.
18. **Potebnia A. A.** O natsyonalizme // Potebnia A.A. Mysl y yazyk. – Kyev : Synto, 1993. – S. 186–190.
19. **Svidzynskyi A. A.** Tse skladne natsionalne pytannia / A. A. Svidzynskyi. – Kyiv : Fundatsiia im. O. Olzhycha, vyd-vo im. O.Telihiy, 1994. – 68 s.
20. **Semchyshyn M.** Tysiacha rokiv ukraynskoï kultury. Istorychnyi ohliad kulturnoho protsessu / M. Semchyshyn. – Niu-York, Paryzh, Sydnei, Toronto, 1985. – 450 s.
21. **Sypovskiy V.** Ukraina v rosiiskomu pysmenstvi / V. Sypovskiy, – Kyiv, 1926
22. **Fedoruk O.** Panteleimon Kulish: Pysmennyk, filosof, hromadianyn / O. Fedoruk. – Kyiv, 2009. – 536 s. (Khronika–2000. – Vyp. 78).
23. **Chyzhevskiy D. I.** Istoriia ukraynskoï literatury (vid pochatkiv do doby realizmu) / D. I. Chyzhevskiy. – Ternopil : MPP «Prezent», 1994. – 480 s.
24. **Copleston F.** Some ideas of history in different cultures / Copleston F. // Philosophies and culture. Oxford etc., 1980. – P. 99–119

THE UKRAINIAN LANGUAGE IN THE WORLD VIEW OF PANTELEIMON OLEKSANDROVYCH KULISH (1819–1897)

Grinberg Larisa, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The application of the theoretical approach to the national problem made possible the specification of P. Kulish's components of cultural activity and creativity with the help of such a methodological tool of cultural research as «the picture of the world». As a system, it contains linguistic and religious pictures of the world. But the dominant among them is linguistic, since the Ukrainian language at that time served as the only sign of national identity.

Key words: Panteleimon Oleksandrovich Kulish, Ukrainian language, Ukrainian culture, world view, mentality, national identity.

UDC 930+94(477)+008(477)+929(477)

THE UKRAINIAN LANGUAGE IN THE WORLD VIEW OF PANTELEIMON OLEKSANDROVYCH KULISH (1819–1897)

Grinberg Larisa, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the article. In 2019, there will be celebrated the 200 th anniversary of Panteleimon Oleksandrovych Kulish birth. He is the author of the first Ukrainian historical novel «Black Rada» (Chorna Rada), the founder of the Ukrainian phonetic spelling – «Kulishivka», the founder of the legislative acts and the Western European classics romantic poetry, as well as the Holy Scriptures translation.

Research methodology. P. Kulish was the first national idea speaker in the European sense, as he was the first to have realized the cultural stage importance for the Ukrainian people national liberation movement on the way to gaining the statehood. And nowadays the Ukrainian society faces the problems with the relevance been evident already in the times of P. Kulish.

The spiritual life of the nation, national progress, the national culture development, the national consciousness growth, national self-expression, and, finally, statehood is impossible without the national language existence.

Results. The purpose of the article is to uncover the components of the world – mentality – national culture triad, in cognitive terms forming the dialectic combination of the national identity's different forms.

Novelty. The work of P. Kulish on important government documents translation into Ukrainian has emphasized the ability of this language to be a public one, proving its development in favour of the Ukrainian society.

The practical significance. It is little known about P. Kulish activity in the «Osнова» magazine, which, for the best circumstances, would positively impact on the implementation of the ideas, preached by the Ukrainians of those times. P. Kulish already had a great authority as a public figure.

The mission entrusted to P. Kulish has a great historical and cultural significance. It was another evidence of his intention to prove the Ukrainians being a distinct and separate nation, not being a constituent part of any other nation. It is about the translation of the Manifesto (February 19, 1861) and the Regulations on the Peasants into Ukrainian.

Key words: Panteleimon Oleksandrovich Kulish, the Ukrainian language, Ukrainian culture, world view, mentality, national identity.

Надійшла до редакції 3.11.2017 р.

УДК [78.071.2 : 78.087.68] 78.01

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

Шевченко Вікторія Володимирівна, заслужений працівник культури України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв
Добронравова Світлана Альбертівна, народна артистка України, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
7vita7@ukr.net

Наведено огляд праць з окресленої вище проблеми. Використано міждисциплінарний підхід із залученням наукових доробків мистецтвознавства, теорії, практики виконавського мистецтва та психології. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера включає в себе комплекс «діяльностей», що утворює потенційні можливості розкриття внутрішньої енергії диригента-хормейстера, досягнення поставленої мети, реалізації художніх задумів. У встановленні критеріїв індивідуального стилю диригента значну роль відіграє специфіка його інтерпретації твору. Основою індивідуального диригентського стилю є художнє мислення, пов'язане з естетичною та психологічною складовими, які, у свою чергу, впливають на образно-емоційну й технічно-мануальну інтерпретацію хорових творів, що є показником диригентської майстерності.

Ключові слова: диригент, стиль, індивідуальний стиль диригента-хормейстера, художнє мислення, асоціація, емпатія.

Постановка проблеми. Сутність професії диригента-хормейстера обумовлюється поліфункціональністю, оскільки поєднує в собі функцію викладача, інтерпретатора, актора та режисера, а також організатора й вихователя, який об'єднує виконавців у колектив, допомагаючи кожному розвивати необхідні якості. Від уміння диригента виховати в колективі одностайності залежить не лише

Однією з головних складових комплексу професійної діяльності диригента-хормейстера є індивідуальний виконавський стиль. Володіння засобами «виконавської майстерності» визначає якість виконуваних вокально-хорових дій, їх творчий характер, повноту, точність відтворення музичних текстів. Ці характеристики в хоровому виконанні є константними. Вони обумовлені закономірностями виконавської творчості, яка, безумовно, не в останню чергу залежить від виконавського стилю хормейстера.

Останні дослідження і публікації. Теоретичне музикознавство випрацювало цілісну теорію музичного стилю, різновидом якого є індивідуальний виконавський стиль музиканта (роботи Б. Асаф'єва, Н. Горюхіної, В. Медушевського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Скребкова, Б. Яворського, О. Катрич, І. Коханік, В. Москаленка, С. Тишка, Ю. Ткач, О. Сокола та ін.). Водночас, беззаперечним є й те, що вивчення, поглиблення, уточнення проблеми індивідуального виконавського стилю можливе лише з урахуванням специфіки різних видів музичного виконавства. Слід констатувати, що індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера, не заважаючи на існуючі праці відомих хорових диригентів (О. Єгорова, В. Живова, С. Казачкова, В. Краснощочкова, П. Чеснокова), а також дослідження молодих українських науковців (Н. Даньшина, О. Засадна, Г. Макаренко, Г. Савельєва, Ю. Ткач), все ж залишається феноменом мало дослідженим, і таким, що потребує подальшого вивчення та уточнення деяких аспектів, чим і обумовлюється **актуальність даної розвідки.**

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера потребує розгляду

цього феномену у теоретичній та практичній площинах. У межах цієї статті, окреслимо проблему саме у теоретичному контексті, який може стати підґрунтям для дослідження практичної складової.

Мета роботи: аналіз існуючих праць щодо індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера у сучасному науковому доробку, узагальнення критеріїв аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

Виклад матеріалу дослідження. Вивчення проблеми індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, насамперед, потребує визначення понятійно-категоріального апарату, а саме «диригент», «стиль у музиці», «індивідуальний стиль».

Поняття «диригент» походить від французького *diriger* – направляти, управляти, керувати. «Диригент організовує і здійснює виконавчу діяльність колективу співаків: у процесі диригування ... стежить за ансамблевою стрункністю і інтонаційною досконалістю процесу відтворення партитури твору, його жанрово-стилістичних особливостей» [4]. Як зазначають Б. Критський та А. Драмбян, посилаючись на В. Даля, слова «виконати, виконувати» означають «наповнювати, приводити в дію, здійснювати, робити; здійснити, втілити в життя, відтворити для слухання, наповнити якимось почуттям» [4]. Музичне ж виконання, як стверджується в Музичній енциклопедії (1980 р.), є творчий процес відтворення музичного твору засобами виконавської майстерності. А диригування, в свою чергу, є одним із найбільш складних видів музично-виконавського мистецтва.

Стиль у музикознавстві визначається як система засобів виразності, що служить для втілення образного змісту. Він є категорією, що, характеризуючи своєрідність у розумінні і розкритті інтонаційного ладу музики, властивого тій чи іншій історичній епосі, школі, композитору, виявляється і в особливостях художнього трактування творів виконавцями. Не можна не погодитися з теоретиком-музикознавцем С. Тишком, який відзначає, що стиль у музиці є «системою стійких ознак музичних явищ, способом їх диференціації і інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка тощо), переходом їх семантики в конкретну систему музично-виразних засобів» [8; 4]. Стиль, як стверджує науковець, характеризується, по-перше, стійкістю, повторністю ознак; по-друге, багаторівневістю (розрізняють, зокрема, історичний, індивідуальний, національний та інші стилі); по-третє, проміжним положенням між формою і змістом музики; по-четверте, функцією «розпізнавального знаку» музики, яка дозволяє знаходити спільне у відмінних явищах [8; 3–4].

Необхідно також додати, що у музикознавчій літературі існують ще й такі поняття як «інтерпретуючий стиль» (термін В. Медушевського), «творчий метод митця» (за О. Сохором). Стиль і метод співвідносяться як формальне і змістове начала: творчий метод проявляється крізь стиль, як зміст крізь форму); завдяки В. Мартинову з'явився термін «неоканонічний стиль»; естонський композитор А. Пярт пропонує метафоричне визначення свого авторського стилю як *tinnabuli* (від лат. «дзвіночки», передзвони відзвуки), український композитор В. Сильвестров говорить про «неактуальний стиль». Отже, в усьому цьому «розмаїтті стилів» беззаперечним є те, що система рівнів музичного стилю допускає конкретизацію, зокрема в кожному зі стильових рівнів - історичному, національному, індивідуальному - можна виокремити композиторську та виконавську складові.

Як стверджують науковці, основні характеристики музичного стилю, – зокрема, стійкість ознак, здатність об'єднувати різні музичні явища, проміжне положення між формою та змістом музики, – притаманні всім стильовим рівням. Вони також залишаються справедливими для індивідуального виконавського стилю. На цьому, до речі, наголошують С. Тишко, О. Катрич, С. Копилова, Ю. Ткач. Зокрема, згідно з думкою О. Катрич, індивідуальний стиль виконавця це «відповідна до специфічності його музичного світобачення система виразальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [2; 90]. С. Копилова наголошує на тому, що виконавський стиль - це «сукупність виконавських засобів і особистісних якостей, притаманних даному виконавцю (виконавській школі), що обумовлюють художню цілісність продукту виконавської діяльності – інтерпретації» [3; 256]. Відтак, не можна не погодитися з тим, що наведені визначення акцентують факт сталості виразальних засобів, що дозволяють відрізнити інтерпретацію даного виконавця від інших виконань музичного твору.

Погоджуючись із наведеними визначеннями, додамо, що, на наш погляд, стосовно хорового мистецтва, виконавський стиль відображає характерні особливості вокально-хорової звучності, манери подачі звуку, властиві тій чи іншій епосі, національній школі, тому чи іншому диригенту-хормейстеру, і, як результат, - колективу, яким він керує. Зрештою, у цьому контексті, виконавський стиль узагальнює характеристики звучання, обумовлені майстерністю володіння процесами вокально-хорового інтонування співочого тексту, його жанрово-стилістичними особливостями. Слушну думку

висловлює український теоретик і хормейстер-практик Г. Савельєва, стверджуючи, що «хоровий виконавець осягає музичний твір за допомогою конкретних засобів виконавства, що підкреслює особливу роль практичної діяльності. Саме два фактори – хоровий твір та його практичне втілення – виявляють основні засади музичної діяльності особистості. В такому ракурсі хоровий твір набирає значення багаторівневої інформаційної структури, а практичне втілення постає як конкретний механізм обробки цієї інформації на основі досвіду особистості» [6].

У продовження цієї думки, виокремимо ще один аспект, на якому слід акцентувати увагу: оскільки існування музичного твору не мислиться поза виконанням, можна стверджувати, що виконавський стиль є формою прояву композиторського стилю, формою його реалізації, а можливо, і формою його існування. Стиль композитора виступає в цьому випадку як певна абсолютна істина, конкретні ж його втілення в тій чи іншій виконавській традиції являють собою істину відносну. У цьому випадку – в процесі виконання та інтерпретації – важливу роль відіграє специфіка художнього мислення інтерпретатора (диригента-хормейстера), яка, у свою чергу включає наступні складові: естетичну та психологічну.

Що стосується другої складової, то можна погодитись із запропонованою моделлю О. Катрич, яка виокремлює діонісійський та аполонічний музично-виконавські архетипи, що відповідають класичному та романтичному типу художньої творчості. Необхідно підкреслити, що з психологічною складовою пов'язана технічна, адже, «здатність передавати думки шляхом жестів і гіпнотичного навіювання і є головною рисою, без якої немає диригента» [5; 92]. Як зазначає Ю. Ткач, «підтвердженням єдності технічного та психологічного аспектів є теоретичні розробки диригентів-практиків, зокрема, Г. Єржемського, який вивчає мануальну техніку крізь призму психофізіологічних закономірностей рухового процесу як невід'ємну зовнішню форму цілісної системи керування колективом. Він вважає диригентський жест носієм закодованої інформації та засобом відображення творчої потреби виконавця» [7; 21].

Естетична ж складова пов'язана, насамперед, із такими поняттями як «асоціація», «емпатія», «катарсис», адже саме з цими поняттями корелюється проблема сприйняття та естетична оцінка образно-емоційного змісту будь-якого художнього твору, зокрема і музичного.

Асоціація, як відомо, - спосіб досягнення художньої виразності, заснований на виявленні зв'язку чуттєвих образів, що виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, що зберігаються в пам'яті або закріплені в культурно-історичному досвіді людської життєдіяльності. Особливо значуща роль асоціації в музичному мистецтві, де образ створюється в наслідок взаємодії і синтезу різних засобів виразності (лад, ритм, динаміка, регістр, мелодія, фактура тощо), а також їх протиставлення. Безперечно, життєві та художні асоціації тісно взаємодіють у процесі створення та сприймання творів мистецтва, однак слід акцентувати увагу на тому, що в музичному мистецтві дія життєвих та художніх асоціацій не відрізняється: перші часто виступають не самостійно, а лише за посередництвом інших, тому, скажімо, в музичній інтонації неможливо відокремити те, що асоціюється в ній з повсякденним мовним досвідом, від того, що стало наслідком відносно самостійного розвитку відповідних музичних структур, адже перше і друге тісно пов'язані одне з одним.

Емпатія (від гр. *empathēia* – співпереживання), за визначенням Є. Басіна є уявним перенесенням себе в думки, почуття і дії іншого» [1; 82]. Емпатія - це особливий психічний акт, при якому людина, сприймаючи предмет, проектує на нього свій емоційний стан, відчуваючи при цьому позитивні чи негативні естетичні переживання, а емпатичні процеси - це складові частини, що живлять ставлення людини до об'єктів. Незнайоме, неясне стає ближче і зрозуміліше людині, якщо до цього додається мірило вже відомого і зрозумілого їй. У ролі такого мірила, за Є. Басіним, часто виступає особистий досвід - досвід уявлень, сприймань, осмислених дій, які людина мимоволі переносить на оточуючу її об'єктивну реальність, адже дійсно художнім твором переживання не пробуджуються, а привносяться в нього. І не останню роль у цьому процесі відіграють емпатія та асоціації. Катарсис же проявляється у тому, що уявлення, яке виникає під час виконання твору (його інтерпретації) поступово змінюється більш розвинутих відчуттям – відчуттям наближеності до розуміння світобудови. Рівноправними складовими катарсису є етичне та естетичне почуття, адже кожний чуттєвий акт є, з одного боку, соціальним актом, який слід розуміти, як зауважує Н. Жукова, не лише як акт емоційного сприйняття, але й як відтворення цілісного стану людини. А з іншого, - як особливий пізнавальний процес, специфічний спосіб освоєння світу.

Безумовно, окреслені питання потребують більш детального вивчення та аналізу, в межах же цієї роботи, підсумовуючи зауважимо, що індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера включає в себе комплекс діяльностей – інтерпретаційну (аналітичну), виконавську (евристичну),

керуючу (реалізуючу), репетиційну (педагогічну) і організаційну (плануючу), - який утворює потенційні можливості розкриття внутрішньої енергії диригента-хормейстера, досягнення поставленої мети, реалізації художніх задумів. Відштовхуючись від теорії та практики інтерпретації, зокрема, так би мовити, базових праць у цій галузі, а саме, - Є. Гуценка, Л. Левчук та В. Москаленка, які виокремлюють наступні її складові: первинна, вторинна, суб'єкт, об'єкт, процес та результат інтерпретації, можна стверджувати, що у встановленні критеріїв індивідуального стилю диригента значну роль відіграє специфіка його власної інтерпретації твору. Основою індивідуального диригентського стилю є специфіка художнього мислення, пов'язаного з естетичною та психологічною складовими, які, у свою чергу впливають на образно-емоційну і технічно-мануальну (диригентські засоби втілення інтерпретації), інтерпретацію хорових творів, що є чинником та показником диригентської майстерності.

Список використаної літератури

1. **Басин Е. Я.** Философская эстетика и психология искусства / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. - М. : Гардарики, 2007. – 287 с.
2. **Катрич О. Т.** Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. Т. Катрич. – Київ : НМАУ, 2000. – 161 с.
3. **Копылова С.** Национально-психологический комплекс – ядро исполнительского стиля / С. Копылова // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. ст. / Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського. - Київ, 1999. - Вип. 37. – С. 257–264.
4. **Критский Б. Д.** Хормейстер и регент. Грани профессионального мастерства / Б. Д. Критский, А. А. Драмбян А. А. [Электронный ресурс] Режим доступа : http://pstgu.ru/download/1498132335.9_Kritskii_Drambian_152-161.pdf
5. **Рахлин Н. Г.** Статьи. Интервью. Воспоминания / Н. Г. Рахлин. - М. : Сов. композ., 1990. - 192 с.
6. **Савельева Г. В.** Стиль діяльності диригента-хормейстера як вираження його музичного мислення / Г. В. Савельева [Электронный ресурс] Режим доступа : file:///D:/Pvmp_2014_40_12.pdf
7. **Ткач Ю. С.** Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «ДУМКА»): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Ю. С. Ткач. – Київ : НМАУ, 2012. – 227 с.
8. **Тышко С. В.** Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков / С. В. Тышко. – Киев : КГК, 1993. – 118 с.

References

1. **Bassin E. J.** Philosophskaya esthetika i psihologija iskusstva / E. J. Bassin. – М. : Gardariki, 2007. – 287 s.
2. **Katrich O. T.** Individual`nyi styl` muzykanta-vykonavtsia (theoretychni ta esthetychni aspekty): Candidate`s thesis / O. T. Katrich. – Kyiv : NMAU, 2000. – 161 s.
3. **Kopylova S.** (1999). Natsionalno-psichologicheskii kompleks – yadro ispolnitel`skogo stilja / S. Kopylova // Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoria, vykonavstvo. Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Tchaikovskoho. – Kyiv : NMAU, 1999. – Issue 37. – P. 257–264.
4. **Kritsky B. D.** (2017). Chormeister i regent. Grani professional`nogo masterstva / B. D. Kritsky // Vestnik PSTGU, 26. Retrieved from http://pstgu.ru/download/1498132335.9_Kritskii_Drambian_152-161.pdf.
5. **Rakhlin N. G.** Stat`i. Interviu. Vospominaniia / N. G. Rakhlin. – М. : Sov. kompositor, 1990. – 192 s.
6. **Savelyeva G. V.** Styl` dial`nosti dyryghenta-chormeistera yak uvyraznennia joho muzychnoho myslennia / G. V. Savelyeva // Problemy vzajemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 40. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_40_12.
7. **Tkach Yu. S.** Individual`nyi vykonavs`kyi styl` dyryghenta-chormeistera: theoretychnyi ta praktychnyi aspekty (na prykladi Natsional`noi Zasluzhenoi Academichnoi Kapely Ukrainy «DUMKA»): Candidate`s thesis / Yu. S. Tkach. – Kyiv : NMAU, 2012. – 227 s.
8. **Tyshko S. V.** Problema natsional`nogo stilja v Russkoi opere. Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov / S. V. Tyshko. – Kiev : KGK, 1993. – 118 s.

INDIVIDUAL EXECUTIVE STYLE OF THE CHOIRMASTER AS A THEORETICAL PROBLEM

Shevchenko Viktoriya, Honored Worker of Culture of Ukraine
associate professor, Kyiv national university of culture and arts
Dobronravova Svitlana, people`s Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
Kyiv national university of culture and arts, Kyiv

An overview of the work on the identified problem is presented. The work uses an interdisciplinary approach involving scholarly achievements in the field of art studies, theory, practice of performing arts and psychology. The individual

performing style of conductor-choirmaster includes a complex of «activities» that forms the potential for the disclosure of the internal energy of the conductor-choirmaster, the achievement of the goal, the realization of artistic ideas. In determining the criteria of the individual style conductor plays a significant role in the specifics of his own interpretation of the work. The basis of individual conducting style is the specificity of artistic thinking, which is associated with aesthetic and psychological components, which in turn influence the figurative emotional and technical-manual (conducting means of interpretation of interpretation), the interpretation of choral works, which in general is a factor and indicator conductor's skill.

Key words: conductor, style, individual style of conductor-choirmaster, artistic thinking, association, empathy.

UDC [78.071.2 : 78.087.68] 78.01

INDIVIDUAL EXECUTIVE STYLE OF THE CHOIRMASTER AS A THEORETICAL PROBLEM

Shevchenko Viktoriya, Honored Worker of Culture of Ukraine,
Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts
Dobronravova Svitlana, People's Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
Kyiv national university of culture and arts, Kyiv

The aim of this paper is an analysis of existing works on the individual performing style of conductor-choirmaster in the modern scientific work, as well as generalization of the criteria of analysis of the individual performing style of conductor-choirmaster.

Research methodology. The work used an interdisciplinary approach, through which the analysis of the claimed problem is carried out with the involvement of scientific developments in the field of art history, theory, practice of performing arts and psychology. Also used general scientific methods: inductive, deductive, hermeneutic. The method of analysis and systematization, – to generalize information about the phenomenon of «individual performing style».

Results. The individual performing style of the conductor-choirmaster includes a set of «actions» – interpretive (analytical), performing (heuristic), managing (implementing), rehearsal (pedagogical) and organizational (planning), – which forms potential opportunities for revealing the internal energy of the conductor-choirmaster, achieving the goal, implementing artistic ideas. In setting the criteria for the individual style of the conductor, the specificity of his own interpretation of the work plays a significant role. The basis of the individual conductor style is the specificity of artistic thinking. It is associated with aesthetic and psychological components, which, in turn, affect the image-emotional and technical-manual interpretation of choral works. All this as a whole is a factor and an indicator of mastery of the conductor-choirmaster.

Novelty of research consists in the systematization of works devoted to the study of the problem of the individual performing style of the conductor-choirmaster; For the first time in the domestic humanities, attention is focused on the aesthetic components of the individual performing style of the conductor-choirmaster.

The practical significance. The information contained in this article may be useful for students in the field of choir conducting for developing their understanding of professional skills.

Key words: conductor, style, individual style of conductor-choirmaster, artistic thinking, association, empathy.

Надійшла до редакції 4.11.2017 р.

УДК069.1:379.822

СОЦІОКУЛЬТУРНА АНІМАЦІЯ ЯК РІЗНОВИД ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СКАНСЕНІВ УКРАЇНИ

Борисенко Юлія Станіславівна, аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
yborysenko@ukr.net

Розглянуто основні засади анімаційної діяльності скансенів України. Виокремлено найбільш популярні форми музейної анімації, що застосовуються в закладах просто неба в Україні, та наведено конкретні приклади реалізації даних форм роботи з відвідувачами. Охарактеризовано культурно-дозвіллеву діяльність скансенів України та історико-культурних комплексів. Уточнено такі поняття як: «музейний квест», «майстер-клас», «перформенс», «етно-шоу», «театралізація», «історична реконструкція», «культурно-мистецький» та «культурно-освітній проект». Досліджено специфіку реалізації конкретних видів музейної анімації в залежності від спрямування культурно-дозвіллевої діяльності скансенів та історико-культурних комплексів на території України.

Ключові слова: скансен, анімація, культурно-дозвіллева діяльність, анімаційна програма, музей просто неба.

Актуальність проблеми. На сьогодні музейні заклади, в т. ч. і музеї просто неба, скансени (різновид музеїв, де експонати розміщені на відкритому просторі) [4; 129] є не лише сховищами старовини, а й сучасними центрами культурного дозвілля. Серед основних функцій діяльності скансену

можемо виділити культурно-дозвіллеву та культурно-освітню. Поступово музейні заклади просто неба стають складовою індустрії розваг, де анімація відіграє важливу роль [7]. Сутність культурно-дозвіллевої функції полягає у реалізації заходів анімаційного характеру.

Огляд останніх досліджень. Анімацію як один із видів соціокультурної діяльності досліджували такі вітчизняні та зарубіжні науковці, як: Т. Гальперіна, С. Килимистий, Л. Курило, Г. Орлов, І. Петрова, Л. Поліщук. Найбільшу увагу приділено дослідженню анімації в туристичній діяльності, проте розвиток анімації в закладах культури, зокрема і музейних закладах просто неба, вивчено недостатньо [10; 71]. Зважаючи на це, обрана тема є недостатньо розробленою в українській історіографії і заслуговує окремого висвітлення.

Мета дослідження полягає у необхідності розкриття різновидів анімаційної роботи відповідно до форм соціокультурної діяльності.

У контексті досліджуваної проблеми варто уточнити поняття «анімація». Під ним розуміють: «особливий вид дозвіллевої діяльності соціальних груп та окремих індивідів, завдання якої полягає у подоланні соціального та культурного відчуження з метою усунення особистісної соціальної дезінтеграції (психологічних відхилень, девіантної поведінки, наркотичної та алкогольної залежності, тощо), реабілітації критичних станів людини, допомоги в творчій самореалізації» [12; 145].

Розглядаючи анімаційний процес з погляду системного підходу як «процес задоволення специфічних потреб людини у спілкуванні, русі, культурі, творчості, розвагах і приємному проведенні вільного часу», А. Вороніна виділяє декілька видів анімації:

- анімація в русі (дозволяє задовольнити потребу членів соціуму в мобільності, поєднано з приємним, позитивним хвилюванням);
- анімація через хвилювання (реалізує потребу у відкритті нових вражень під час спілкування, а також у процесі подолання певних проблем);
- анімація через спілкування (сприяє задоволенню потреби у змістовному, цікавому спілкуванні через обмін життєвим досвідом, самопізнанні шляхом комунікування);
- культурна анімація (передбачає потребу індивідів у духовному розвитку шляхом забезпечення доступу до культурно-історичних пам'яток національного та світового значення);
- творча анімація (спрямована на можливість самореалізації людини в творчості відповідно до її здібностей та контактування з однодумцями через спільну творчу діяльність) [2; 56].

Уточнимо основні функції анімації, які необхідно враховувати в цільовій розробці анімаційних програм:

- адаптаційна функція – надає можливість переключитися від буденного оточення до відпочинкового середовища;
- компенсаційна функція – сприяє звільненню індивіда від фізичного і психологічного щоденного навантаження;
- стабілізуюча функція – формує позитивні емоції, переживання через корегування психічної рівноваги;
- оздоровча функція – дозволяє відновити фізичний стан людини, ослаблений внаслідок повсякденної діяльності [8; 76].

В умовах сьогодення анімація починає досить активно впроваджуватися музейними закладами. Головне завдання музейної анімації – зацікавити відвідувача, створити асоціативний місток між експонатом і епохою, яку репрезентує експонат, викликати позитивні емоції [3; 109]. Саме скансен є найбільш оптимальною базою для реалізації анімаційної діяльності, оскільки музеї просто неба використовують у своїй роботі нетрадиційні форми спілкування з відвідувачами. Серед основних форм музейної анімації можемо виділити:

- 1) культурно-освітні, мистецькі проекти;
- 2) історичні реконструкції;
- 3) музейні квести;
- 4) етно-шоу;
- 5) театралізації;
- 6) фестивалі;
- 7) перформанси;
- 8) майстер-класи та ін.

Музеї просто неба виступають центрами організації дозвілля, відвідувачів цікавлять не лише автентичні пам'ятки минулого, але й спеціалісти-аніматори, що сприяють реконструкції народного побуту, поведінки, кращик зразків матеріальної й духовної культури наших пращурів [9].

Популярність анімації в музеях просто неба зумовлена тим, що представлені експонати можна не лише розглядати, але й торкатися, роздивлятися їх та навіть брати участь у реконструкції чи реставрації. Крім цього, анімаційні програми є джерелом додаткового прибутку в музейному закладі, що досить важливо у наш час. Анімація надає широкі можливості для колективного, сімейного та індивідуального відпочинку, робить діяльність музейного закладу просто неба якомога яскравішою, емоційно насиченішою, допомагає відвідувачам зняти стрес [1; 150].

На сьогодні українські скансени є полікультурними центрами організації дозвілля. Наведемо приклади реалізації окремих видів анімаційної роботи в деяких музеях просто неба та історико-культурних комплексах України.

На базі Етнографічного комплексу «Українське село» проводиться низка майстер-класів із народних ремесел. Майстер-клас – це особлива форма навчального заняття, заснована на практичних діях показу й демонстрації творчого рішення певного пізнавального та проблемного педагогічного завдання» [5; 196]. Серед основних майстер-класів, що проводить даний скансен, можемо виділити: «Ангели з тканини», «Валяння з вовни», «Вареники», «Випікання з тіста», «Витинанка», «Вовняна акварель» «Гончарство», «Дерев'яна іграшка», «Картини з круп», «Квілінг», «Ковальство», «Ліплення свистунців», «Лялька-мотанка», «Малярство на склі», «Народний оберіг», «Петриківський розпис», «Писанкарство», «Прикраси з біжутерії», «Прикраси з кераміки», «Різьба по дереву», «Розпис дзвоників», «Самогоноваріння», «Свічникарство», «Соломоплетіння», «Солоне тісто», «Чумацький куліш», «Яворівський розпис», «Металеві виблиски». Особливістю проведення перелічених майстер-класів є суто етнічна спрямованість. Указані майстер-класи проводяться виключно з давніх українських ремесел, що робить їх більш унікальними. Наприклад, майстер-клас із виготовлення ангелів із тканини, надає можливість власноруч виготовити свого ангела-охоронця. Даний майстер-клас надає можливість відразу опанувати два види народної творчості: мотання ляльки з тканини та вибірку – відштамповування, відтискання, вибивання візерунків дерев'яними штампами, спеціальною фарбою для тканини (стародавня техніка, що з'явилась на території України ще в XI ст.) [13]. Окрім величезної кількості різноманітних майстер-класів, на базі етнокомплексу діє міні-зоопарк, дитячий майданчик, колиба, де працівники готують страви традиційної української кухні [13].

Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини ініціатор проведення різноманітних форумів, культурно-мистецьких, науково-освітніх проектів, культурологічних заходів. Термін «проект» Р. Арчибальд визначає як «комплекс зусиль, здійснених із метою отримання конкретних унікальних результатів у рамках відведеного часу і в межах затвердженого бюджету, який виділяється на оплату ресурсів, що використовуються або споживаються в ході проекту» [6]. Саме під поняттям «культурологічний проект» або «культурний проект» можемо розуміти ті проекти, що проводяться безпосередньо в закладі культури. Серед основних заходів, що реалізуються на базі скансену, можемо виділити: Всеукраїнський фестиваль майстрів народної творчості «Переяславський ярмарок», Всеукраїнський історико-культурологічний форум «Сікорські читання», культурно-мистецький проект «Мир Вам», «Щоб зберегти на всі віки скарби козацької доби», культурологічні заходи «Кобзарський майдан», «Заповіт Великого Кобзаря», науково-освітній проект «Музейні гостини з археологом» [14]. У цьому році пройшов VI Всеукраїнський історико-культурологічний форум «Сікорські читання», співзасновником якого є Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав», до складу якого входить Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини. У межах заходу відбулося п'яте вручення Премії ім. Героя України М. Сікорського Національної Спілки краєзнавців України. Лауреатами цієї високої нагороди стали представники наукової та творчої громади України (21 діяч).

Традиційно програма «Сікорських читань» включила численні мистецькі виставки та майстер-класи. Наукова частина форуму представлена роботою круглого столу «Краєзнавство Переяславщини: дослідження, проблеми, постаті», присвяченого пам'яті вітчизняних археологів М. Сікорського, М. Кучери та О. Сухобокова [14].

Національний музей народної архітектури та побуту України є центром організації театральних постановок, народних гулянь, обрядових родинних подій і свят народного календаря. Працівниками скансену розроблені відповідні сценарії проведення заходів. Культурно-дозвіллева діяльність спрямована на такий вид анімаційної роботи, як театралізація (театралізація – це «використання різноманітних прийомів (образність, символічність, метафоричність, стилізація) і всіх

видів мистецтва (живопис, музика, література), при цьому хід дійства визначається сценарієм») [19]. У музейному закладі проводяться різноманітні театралізовані дійства, присвячені народним святкам – «Різдво», «Масляна», «Великдень», «Обжинки», «Покрова», «Івана Купала» та ін. Унікальним проектом є «Етнічний Театр Їжі» – авторська майстерня, де готують страви української народної кухні [15]. Згаданий захід передбачає проведення пікніків, де кваліфіковані фахівці з історико-культурологічних, фольклорно-етнографічних та кулінарних знань готують страви на вогнищах за старовинними рецептами пращурів. Організація пікніків супроводжується майстер-класами з народних ремесел та ігровими, захоплюючими програмами [15].

На базі скансену щорічно влаштовується оригінальний перфоманс «Skansen music Fest» (перфоманс – форма сучасного мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу) [19], що включає в себе майстер-класи, народні гуляння та виступи народних музичних колективів. Музей також є ініціатором різноманітних свят, обрядових родинних подій, весільних урочистостей, фольклорно-етнографічних, квестових, музично-розважальних програм [14].

У культурно-освітньому комплексі «Мамаєва слобода» пропонуються квести (технологія, що має чітко поставлену задачу, ігровий задум, правила і реалізується з метою підвищення знань та вмінь) [11; 30]. Серед них можна виділити корпоративний квест «У пошуках козацького скарбу», квест «День народження», «Казковий майстер-клас», «Романтичне освідчення», «Оглядини», «Сватання», «Заручини», «Дівич-вечір» [16].

Квест «У пошуках козацького скарбу» характерний тим, що має історичне підґрунтя. За переказами, наприкінці XVIII ст. козацько-гайдамацький загін сховав скарб із козацькими коштовностями, саме на місці, де сьогодні територіально знаходиться культурно-освітній комплекс «Мамаєва слобода». Тож працівники комплексу, скориставшись даними козацького переказу, запропонували захоплюючу пригоду, у якій учасники, виконуючи завдання, знайомляться з традиціями та побутом українців XVII–XVIII ст., демонструють свою винахідливість, спритність та витривалість, а в нагороду отримують знайдені козацькі скарби [16].

Музей народної архітектури та побуту у Львові відзначився організацією різноманітних фестивалів («фестиваль – масове, святкове дійство, що включає в себе огляд чи демонстрацію певних досягнень у різних галузях, які досягає людина» [19]. Скансен проводить фестиваль автентичного мистецтва «Веретено», фестиваль дитячих та юнацьких театральних колективів «Казка у гаю», фестини «Велика гаївка». На території скансену діє «Козацька слобода» – місце, де працівники музею відтворюють ковальське мистецтво, влаштовують вистави показу традиційного козацького військового мистецтва та козацького ремесла [17]. На нашу думку, «Козацька слобода» є також прикладом проведення етно-шоу як однієї з форм музейної анімації.

За визначенням Словника іншомовних соціокультурних термінів, під поняттям «шоу» мається на увазі «дія, розрахована на вражаючий ефект» [19]. Відповідно, етно-шоу – це розважальний захід, що включає етнічні обрядові мотиви. Особливістю діяльності «Козацької слободи» у львівському скансені є безпосереднє відтворення у реальному часі стародавніх козацьких ремесел, обрядів, звичаїв, приготування суто козацької автентичної їжі. На відвідувачів чекають українські козаки, що демонструють побут та звичаї українського козацтва [17].

Розважально-історичний комплекс «Парк Київська Русь» виступає центром проведення такої форми музейної анімації, як історична реконструкція («це – відтворення матеріальної і духовної культури тієї чи іншої історичної епохи або регіону з використанням археологічних, образотворчих і письмових джерел») [19]. Діяльність парку спрямована на розкриття матеріальної та духовної культури столиці Київської Русі – дитинця Києва. Завдяки архітектурним та історичним реконструкціям, відвідувачі мають змогу відчути атмосферу Києва V–XIII ст. Окрім цього, на території парку проводиться низка різноманітних майстер-класів: «Стрільба з лука», «Ковальська справа», «Гончарне мистецтво», «Слов'янська писемність», «Історичне фехтування». Парк також пропонує розважальні програми, серед яких: «Зима стукає у ворота», «Ворожіння на Андріївські вечорниці», «Новорічна казка», «Новорічна казка. Старий Новий рік». [18]

Слід зупинитися й на такому різновиді анімаційної роботи згаданого вище парку, як історична реконструкція, прикладом чого може бути одноденний тур «Подорож до Древнього Києва», під час проведення якого відвідувачі мають можливість поринути в епоху будівництва і процвітання Древнього Києва. Зауважимо, що даний проект не має аналогів в Україні. Екскурсія територією комплексу дає уявлення про те, яким було місто понад 1000 років тому в період правління князя Володимира Святославовича [18].

Висновки. За результатами дослідження можемо виділити основні види анімаційної роботи скансенів України відповідно до форм соціокультурної діяльності, а саме: культурно-освітні та культурно-мистецькі проекти, фестивалі, етно-шоу, театралізації, майстер-класи, історичні реконструкції, музейні квести, перформанси. Скансени України є потужними центрами організації дозвілля та проведення різноманітних видів анімаційної роботи. Загалом діяльність музеїв просто неба в Україні спрямована на поєднання декількох видів анімаційної роботи, проте можемо виокремити специфіку, притаманну тому чи іншому скансену. Так, наприклад, Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпряни є центром організації культурно-мистецьких та культурно-освітніх проектів.

Розважально-історичний комплекс «Парк Київська Русь» спеціалізується на такому виді анімаційної роботи, як історична реконструкція. Етнографічний комплекс «Українське село» є осередком організації й проведення різноманітних майстер-класів. А Музей народної архітектури та побуту у Львові, головним чином, спрямовує свою діяльність на організацію фестивалів.

Отже, окремі форми музейної діяльності (майстер-клас, театралізація, фестиваль) є більш розвинутими та активно використовуються у культурно-дозвіллевій діяльності скансенів. Інші форми (перформанс, етно-шоу, культурологічні проекти, музейні квести, історичні реконструкції) – недостатньо розроблені і знаходяться в стадії становлення.

Список використаної літератури

1. **Белікова М. В.** Інновації в музейній практиці України та світу: досвід та проблеми запровадження / М. В. Белікова, С. В. Гресь-Євреїнова. – Житомир : Вид-во ЖІ КІБІТ, 2013. – С. 149–151.
2. **Воронина А. Б.** Анимация в туризме / А. Б. Воронина. – Симферополь : ЧП «Предприятие Феникс», 2008. – 196 с.
3. **Дуликов В. З.** Социальные аспекты культурно-досуговой деятельности за рубежом / В. З. Дуликов. – М. : МГУК, 1999. – 109 с.
4. **Каднічанський Д. А.** Використання історико-культурної спадщини України в туризмі на прикладі скансенів / Д. А. Каднічанський // Краєзнавство. – 2012. – № 1. – С. 128–137.
5. **Кашлев С. С.** Технология интерактивного обучения / С. С. Кашлев. – Мн. : Белорусский вересень, 2005. – 196 с.
6. **Костіна Н. А.** Науково-методологічні підходи до трактування категорії «проект» у муніципальному управлінні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/Gosupravlenie/2_165611.doc.htm/ – Назва з екрану.
7. **Мазурик З.** Музеї: європейські тенденції та українські виклики [Електронний ресурс] / З. Мазурик. – Режим доступу: <http://zgroup.com.ua/uricle.php/>. – Назва з екрану.
8. **Орлов Г. П.** Активный отдых как фактор развития личности / Орлов Г. П., Букреев А. Б. – М. : Сов. спорт, 1991. – 222 с.
9. **Пінчук О. Є.** Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля» / О. Є. Пінчук. – Київ, 2004.
10. **Поліщук Л. О.** Анімація в діяльності закладів культури України / Л. О. Поліщук // Культура і мистецтво у сучасному світі. – 2014. – Вип. 15. – С. 71–77.
11. **Сокол І. М.** Квест: метод чи технологія? / І. М. Сокол // Наук.-метод. журн. «Комп'ютер у школі та сім'ї». – 2014. – № 2 (114). – С. 28–32.
12. **Челоусова В. О.** Соціально-культурна анімація як вид дозвілля / Челоусова В. О. // Матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. «Сучасні тенденції розвитку туризму». – Ч. II. – Миколаїв : ВП «МФ КНУКіМ», 2015. – 145 с.
13. **Отдых под Киевом:** разнообразие выбора [Електронний ресурс]. – 2012. – Режим доступу: <http://etno-selo.com.ua/ua/pro-nas/zmi-pro-nas/380-ukrainskyi-turystychnyi-portal-ukrturyzm-traven-2012r/> – Назва з екрану.
14. **Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://niez.com.ua/> – Назва з екрану.
15. **Національний музей народної архітектури та побуту України** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.pyrogiv.kiev.ua/> – Назва з екрану.
16. **«Мамасва слобода»** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mamajeva-sloboda.ua/>. – Назва з екрану.
17. **Музей народної архітектури та побуту у Львові ім. К. Шенцицького** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lvivskansen.org/> – Назва з екрану.
18. **Древній Київ. Князівство «Київська Русь»** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://parkkyivrus.com.ua/> – Назва з екрану.
19. **Словopedia** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovopedia.org.ua/search.html/> – Назва з екрану.

References

1. **Belikova M. V.** Innovacii v muzejnij praktici Ukraini at svitu: dosvid taproblemi zaprovadzhennya / Belikova M. V., Gres'-Єvreinova S. V. – Zhitomir : V-vo ZhI KIBIT, 2013. – S. 149– 151.

2. **Voronina A. B.** Animaciya v turizme / A. B. Voronina. – Simferopol' : ChP «Predpriyatie Feniks», 2008. – 196 s.
3. **Dulikov V. Z.** Social'nye aspekty kul'turno-dosugovoj deyatel'nosti za rubezhom / V. Z. Dulikov. – M. : MGUK, 1999. – 109 s.
4. **Kadnichanskiy D.A.** (2012), «Use of historical and cultural heritage of Ukraine in tourism on the example of skansen», *Regional studies*, vol. 1 – S. 128–137.
5. **Kashlev S. S.** Tehnologiya interaktivnogo obucheniya / S. S. Kashlev. – Mh. : Belorusskij veresen', 2005. – 196 s.
6. **Kostina N.** Naukovo-metodologichni pidhodi do traktuvannya kategorii «proekt» u municipal'nomu upravlinni, available at: http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/Gosupravlenie/2_165611.doc.htm/ (accessed 20 October 2017)
7. **Mazurik Z.** Muzei: evropejs'ki tendencii ta ukraïns'ki vikliki, available at: <http://zgroup.com.ua/urticle.php/> (accessed 10 October 2017)
8. **Orlov G. P.** Aktivnyj otdyh kak factor razvitiya lichnosti / Orlov G. P., Bukreev A. B. – M. : Sovetskij sport, 1991. – 222 s.
9. **Pinchuk O. E.** Materiali mizhnarodnoï naukovo-praktichnoï konferencii «Pedagogichni ta rekreacijni tehnologii v suchasnij industriï dozvillya». – Kyiv, 2004.
10. **Polischuk L.O.** Animation in the activities of cultural institutions of Ukraine / Polischuk L. O. // *Culture and art in the modern world*, vol. 15. – S. 71–77.
11. **Sokol I. M.** Kvest: metod chi tehnologiya? / Sokol I. M. // *Naukovo-metodichnij zhurnal «Komp'yuter u shkoli ta sim'ï»*. – 2014. – № 2 (114). – S. 28–32.
12. **Chelousova V.O.** Social'no-kul'turna animaciya yak vid dozvillya / Chelousova V.O. // *Materiali III Vseukraïns'koï naukovo-praktichnoï konferencii «Suchasni tendencii rozvitku turizmu»*. – Chastina II. – Mikolaïv: VP «MFKNUKiM», 2015. – 145 s.
13. **Otdyh pod Kievom: raznoobrazie vybora** (2012), available at: <http://etno-selo.com.ua/ua/pro-nas/zmi-pro-nas/380-ukraïnski-turystychni-portal-ukrturyzm-traven-2012.r/> (accessed 18 October 2017).
14. **Nacional'nij istoriko-etnografichnij zapovidnik «Pereyaslav»** (2017), available at: <http://niez.com.ua/> (accessed 15 October 2017)
15. **Nacional'nij muzej narodnoï arhitekturi ta pobutu Ukraïni**, available at: <https://www.pyrogiv.kiev.ua/> (accessed 21 October 2017)
16. **Mamaeva sloboda** (2015), <http://mamajeva-sloboda.ua/> (accessed 25 October 2017).
17. **Muzej narodnoï arhitekturi ta pobutu u L'vovi im. Klimentiya Sheptic'kogo**, available at: <http://lvivskansen.org/> (accessed 16 October 2017).
18. **Drevnij Kïv. Knyazivstvo «Kïvs'ka Rus'»**, available at: <http://parkkyivrus.com/ua/> (accessed 28 October 2017).
19. **Slovopedia**, available at: <http://slovopedia.org.ua/search.html> / (accessed 20 October 2017).

SKANSENS OF UKRAINE AS AN INSTITUTION OF ANIMATION CHARACTER

Borysenko Yulia, postgraduate student,
Kyiv national university of culture and arts, Kyiv

In the article the basic principles of the animation activity of Ukrainian skansen are considered. The most popular forms of museum animation are used, which are used in institutions in the opens air, and specific examples of the implementation of these forms of work with visitors are given. The cultural and leisure activities of the scans and historical and cultural complexes are briefly described. Clarified such concepts as: «museum quest», «master class», «performance», «ethnic show», «theatricalization», «historical reconstruction», «cultural-artistic» and «cultural and educational project». The specificity of the implementation of specific types of museum animation depending on the cultural and recreational activities of the scans and historical and cultural complexes of Ukraine is investigated.

Key words: skansen, animation, cultural and recreational activities, animation program, opens air museum

UDK 069.1:379.822

SKANSENS OF UKRAINE AS AN INSTITUTION OF ANIMATION CHARACTER

Borysenko Yulia, postgraduate student,
Kyiv national university of culture and arts, Kyiv

The main purpose of this study is to discover the variety of animation work in accordance with the forms of socio-cultural activities.

Results. The popularity of animation in the museums of the open air is due to the fact that the presented exhibits can not only be viewed, but also touch, look at them, and even take part in the reconstruction or restoration. In addition, animation programs are a source of additional income in a museum institution. In the article concrete examples of realization of types of animation activity in such skansen of Ukraine are considered: Ethnographic complex «Ukrainian Village», Museum of Folk Architecture and Life of the Middle Dnieper, National Museum of Folk

Architecture and Life of Ukraine «Pirogovo», Cultural and educational complex «Mamaeva Sloboda», Museum of Folk Architecture and Life in Lviv, The entertainment and historical complex Park of Kievan Rus. According to the results of the research, the main types of animation work of the skansen of Ukraine are identified in accordance with the forms of socio-cultural activities, namely: cultural and educational and cultural and art projects, festivals, ethno-shows, theatricals, master classes, historical reconstructions, museum quests, performances. However, it is determined which of these forms are more advanced in the skansen of Ukraine, and which are in the stage of formation.

Novelty. The article attempts to distinguish the main types of animation work in the skansen of Ukraine. The concrete examples of realization of these kinds of animation work are considered, and their classification is given.

The practical significance. The isolated types of animation work make it possible to attract more visitors to Ukrainian scansens, as well as their implementation brings additional profit for the museum institution.

Key words: skansen, animation, cultural and leisure activities, animation program, opens air museum.

Надійшла до редакції 26.11.2017 р.

УДК 008.379. 85

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПОНЯТТЯ МІЖНАРОДНОГО ТУРИЗМУ : ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Красовський Сергій Олександрович, асистент кафедри готельно-ресторанного бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
poisk007@ukr.net

Сформульовано та обґрунтовано основні положення, що визначають необхідність розширення культурологічних досліджень міжнародного туризму з урахуванням його розуміння як соціального інституту й загальнокультурного явища; окреслення системи координат, у межах яких його потрібно розглядати та розробки спеціального поняттєво-категоріального апарату. Акцентується, що спектр наукових поглядів на розуміння туризму і його значення поступово розширюється у бік гуманітаристики, позаяк у запропонованих авторитетних визначеннях туризму з'явилися такі поняття як міжнародний туризм, соціальна, культурна та освітня сфери, міжнародні відносини, відпочинок тощо.

Ключові слова: міжнародний туризм, культура, культурологія, міжкультурна комунікація, наукова концептуалізація

Актуальність дослідження. Нині міжнародний туризм набуває дедалі більшої популярності і в світі, і в нашій країні, особливо після отримання Україною 11 червня 2017 р. можливості безвізових подорожей до країн Європейського Союзу. Так, дані Прикордонної служби свідчать, що за перші півроку дії безвізу 355 000 українців побували в Європі за біометричними паспортами. Загалом за офіційними статистичними даними у 2016 р. кількість громадян України, що подорожували за межі країни, становила 24.668.233, а кількість іноземців, що відвідали Україну – 13.333.096. Для порівняння звернемо увагу на 2000 р.: тоді ця кількість становила 13.422.320 і 6.430.940 відповідно [11]. Навіть такий побіжний огляд даних дає змогу уявити масштаби туристичної «імміграції» на теренах нашої країни: українці стали майже у 20 разів активніше подорожувати на закордоння, а іноземці вдвічі частіше відвідувати Україну.

Відтак, актуальність дослідження міжнародного туризму не викликає заперечення. Крім того, актуалізують дослідження міжнародного туризму трансформації у преференціях як українських законодавців, так і світових організацій з туризму щодо визначення самого поняття «туризм». Вони зумовлені низкою чинників, пов'язаних як зі змінами в політичній конфігурації на світовій мапі, економіці та матеріальному забезпеченні населення тощо, так і з тими, які, на нашу думку, мають, насамперед, соціально-культурне забарвлення. У цьому контексті спробуємо сформулювати основні положення щодо необхідності розширювати культурологічні дослідження міжнародного туризму з урахуванням його розуміння як соціального інституту та загальнокультурного явища, що й визначає **мету нашої статті.**

Стан наукової розробки. Розробці, становленню і обґрунтуванню науково-теоретичних засад туризму, зокрема міжнародного, в українській гуманітаристиці присвячено не так багато досліджень. Серед них виокремимо праці В. Павловського [6], Т. Пархоменко [7], в яких аналізуються філософські аспекти туризму; В. Сіверса і І.Братусь [10], де обґрунтовується поняття туризму як явища культури. Л. Божко [1] досліджує генезу й еволюцію наукового дискурсу туризму, О. Кручек [2], В. Пазенок [5; 99] обґрунтовують теоретичні засади туризму, що концептуалізуються у специфічну галузь знання – туризмологію. При цьому науковій концептуалізації міжнародного туризму, як специфічного соціокультурного феномена, не приділено достатньо уваги, що також актуалізує продовження досліджень у цьому напрямі.

Виклад матеріалу. Найуживанішим визначенням туризму є те, що запропонували професори Бернського університету В. Хунзікер і К. Крапф (у 1954 р.), а згодом схвалила Міжнародна асоціація наукових експертів туризму: туризм – це низка явищ, зв'язків і взаємовідносин, що виникають у результаті подорожі, якщо вона не призводить до зміни постійного місця перебування у визначеному місці та не пов'язана з трудовою діяльністю і отриманням прибутку [1].

В офіційних джерелах у нашій країні туризм тлумачиться (як це відображено в Законі України «Про туризм» від 1995 р.) як тимчасовий виїзд особи з місця постійного проживання в оздоровчих, пізнавальних, професійно-ділових чи інших цілях без здійснення оплачуваної діяльності в місці, куди особа від'їжджає [9]. При цьому до 2003 р. визначення міжнародного туризму в Законі не існувало, натомість використовувалися поняття: «іноземний туризм» і «закордонний туризм». Водночас уже в Законі України «Про внесення змін до ЗУ «Про туризм»» організаційними формами туризму визначено міжнародний і внутрішній туризм.

До міжнародного туризму належать: в'їзний туризм – подорожі в межах України осіб, що постійно не проживають на її території, та виїзний туризм – подорожі громадян України та осіб, що постійно проживають на її території, до іншої країни [8].

Манільська декларація з соціального впливу туризму, ухвалена у 1980 р. на Філіппінах, визначає туризм як діяльність, що має важливе значення в житті народів завдяки безпосередньому впливу на соціальну, культурну, освітню й економічну сфери життя держав та їх міжнародні відносини [4].

Уже в наступному 1981 р. у Мадриді Всесвітня конференція з туризму, проведена Всесвітньою туристською організацією (ВТО), визначила туризм одним із видів активного відпочинку, серед яких подорожі з метою пізнання тих чи інших районів, нових країн. У 1993 р. статистична комісія ООН охарактеризувала туризм як діяльність осіб, що подорожують і перебувають у місцях, що знаходяться за межами їх звичайного середовища (...) з метою відпочинку, діловою й іншою метою [1].

Так поступово спектр поглядів на розуміння туризму і його значення розширився у бік гуманітаристики, позаяк у запропонованих авторитетних визначеннях з'явилися такі поняття, як міжнародний туризм, соціальна, культурна та освітня сфери, міжнародні відносини, відпочинок (поряд з економічним підходом, що домінує фактично і сьогодні). Це, у свою чергу, зумовило необхідність дослідження туризму як соціокультурного феномена, окреслення системи координат, у межах якого його потрібно розглядати, та напрацювання спеціального поняттєво-категоріального апарату, який почав виходити далеко за межі менеджменту, маркетингу, сфери послуг тощо.

Як зрозуміло з визначень поняття «туризм», його метою можуть бути і ділові поїздки чи т. зв. медичний туризм, що набирає популярності останніми роками, однак все ж таки найбільше значення туризм має як вид активного відпочинку та комунікації. На цьому здебільшого і зосереджена увага культурологічного підходу до дослідження туризму, зокрема міжнародного, хоча й у випадку інших різновидів (ділового, медичного) його соціокультурна роль не зменшується, а в деяких випадках навіть є більш суттєвою. Зупинимось на соціокультурних функціях міжнародного туризму більш ґрунтовано.

По-перше, міжнародні подорожі активізують зацікавленість, стимулюючи у людини бажання вивчати іноземні мови, культурно-цивілізаційні особливості інших народів. Пошук і прагнення зрозуміти відмінності впливають на формування дослідницького інтересу не лише до інших культур, а й до власної. Все це суттєво впливає на рівень освіченості, інформованість, комунікативні здібності, культурну ерудицію населення як країни-реципієнта, так і приймаючої сторони, що, безумовно, вимагає врахування міжнародного туризму як культурно-просвітницького чинника.

По-друге, уможливаючи прослідковування факторів історичної спадкоємності, звернення до дослідження різних аспектів міжнародного туризму дає змогу усвідомити специфіку і незворотність більшості домінуючих у глобалізованому сьогоденні смислових орієнтирів і принципів функціонування різних культур, історія формування яких не в останню чергу пов'язана не лише з суспільно-політичними трансформаціями, а й з активними діями людей, зокрема з їх вільним переміщенням, яке хоча й мало різну мету, проте завжди пов'язане зі знайомством з культурою інших країн, відкриттям нових земель, що, у свою чергу, привносило і багато нового в «рідні» культури на основі творчого переосмислених і оригінально спроектованих на місцеве підґрунтя здобутків інших цивілізацій.

По-третє, міжнародний туризм сьогодні, без сумніву, можна вважати загальноосвітнім соціокультурним феноменом, що дає змогу безпосередньо доторкнутися до матеріальних і духовних надбань різних культур, більш ґрунтовно зрозуміти їх особливості, різновиди, специфіку прояву. Так, міжнародні подорожі уможливають розуміння різних аспектів життєдіяльності суспільств, соціальних функцій культури, у т. ч. крізь призму їх ретроспективного історично-цивілізаційного розвитку, з

визначенням майбутніх перспектив удосконалення різних аспектів побутування соціуму та кожної окремої людини і в межах національної, і в межах загальносвітової культури.

По-четверте, своєрідно пов'язуючи групи людей відповідною індустрією, міжнародний туризм, крім задоволення потреби у відпочинку, дозвіллі та рекреації, має змогу змінювати і формувати сучасні світоглядні орієнтири. Зміни в останніх уможливають подолання не лише географічно-просторових кордонів, а й сприяють розширенню і виведенню на якісно новий рівень крос-культурної комунікації. Звичайно, таке розуміння значення туризму актуальне й для його «місцевого», внутрішнього різновиду, проте саме міжнародний туризм має здатність почасти на підсвідомому рівні формувати у подорожуючих толерантне ставлення до іншого, «чужого» і його культури, водночас поважливо ставитися і до власних національно-культурних здобутків, природи та й людини загалом, що особливо актуалізує антропоорієнтовані дослідження функцій міжнародного туризму в межах гуманітаристики як засобу ефективної крос-культурної комунікації.

По-п'яте, почасти складні й суперечливі взаємовідносини між народами вимагають пошуку більш адекватних сучасним викликам засобів і способів вирішення конфліктів, формування позитивного образу країни та її населення на міжнародному рівні. Не останню роль у цьому повинен і може відігравати міжнародний туризм, тому удосконалення ефективного використання його потенціалу як своєрідної народної дипломатії і засобу формування іміджу країни також вимагає теоретичної уваги.

Так поступово у системі сучасних соціокультурних та міжетнічних комунікацій особливе місце починає відводитися міжнародному туризму; він стає масовим явищем, важливою складовою соціальної культури як на регіональному, так і на світовому рівнях.

Насамкінець зупинимося на тих працях учених, які щонайкраще проектуються у площину культурологічного дослідження міжнародного туризму. Водночас тут можна виокремити декілька напрямів, які можна вважати специфічним підґрунтям дослідження туристичної проблематики, що потребує відбору адекватних джерел, які можуть сформувати основи відповідної наукової методології, яка уможливила б інтерпретацію певних явищ, що потрапили у поле зору дослідника міжнародного туризму.

Так, питання теоретичного і методологічного характеру, пов'язані з низкою аспектів, у т. ч. понятійним апаратом із проблем туризму і туристської діяльності, висвітлюються в працях, які, на нашу думку, заклали основи ґрунтовних культурологічних досліджень туризму. Серед них напрацювання філософів Ю. Лотмана, О. Ахієзера, Л. Лосева, В. Межуєва, Г. Ріккерта, Й. Гейзінґи, А. Флієра, М. Еліаде, М. Мамардашвілі, А. Швейцера, В. Дільтея, В. Вільденбанда та ін., які досліджували культуру і її історичний розвиток у зв'язку як із приватно-психологічними, так і соціально-груповими аспектами побутування, визначаючи формування конкретних смислів, що згодом фіксувалися в соціокультурних явищах, формування яких, відповідно, залежить як від індивідуальних базисних цінностей, так і від соціальної поведінки і комунікації людини.

Важливе місце в розробці культурологічного вивчення туризму належить дослідникам таких суміжних категорій, як «вільний час», «дозвілля», «відпочинок», «суспільство вільного часу», серед яких Д. Рісмен, Ж. Урден, Б. Грушин, І. Бутенко, Г. Пруденський, К. Абдульханова-Славська, Р. Стеббінс та ін.

Різні аспекти гостинності, подорожей, мандрівок, зокрема в контексті комунікації, аналізуються в дослідженнях Е. Бенвеніста, Б. Берштейна, В. Даля, М. Мішо, О. Погодіна, В. Колесова, В. Чистякова, У. Еко, Ю. Габермаса, Ф. Гізо, Ж. Ле Гоффа, В. Рогачевої, О. Лизіна та ін.

Серед українських науковців також активізувалися культурологічні дослідження туризму, серед яких найбільш ґрунтовні вийшли з-під пера культурологів, філософів, соціологів і істориків: Г. Гарбар, Д. Мусієнко, І. Бондарчук-Чугіна, В. Кулік, І. Голубець, Г. Вишнеvsька, В. Кушнар'ов, Е. Полушина-Брояко, В. Сіверс, В. Жадько І. Мініч, К. Сухарева, О. Головашенко, Е. Слободенюк та ін.

Загалом навіть побіжний огляд останніх досліджень туризму свідчить, що вони вже давно спираються на інклюзивну методологію, яка стала основою зарубіжних і вітчизняних напрацювань у цій сфері. І це не дивно, оскільки феномен туризму, зокрема міжнародного, знаходиться на перетині природничих, культурологічних, філософських, історичних, соціологічних, державницько-правових і економічних досліджень, що загалом характерно для всієї парадигми постмодерних наукових досліджень, основою якої є міждисциплінарність і системність.

Висновок. З огляду на вищезазначене можна зробити висновок, що міжнародний туризм як специфічний соціальний інститут та явище світової культури, а також його культурологічні дослідження мають не лише теоретичне, а й практично-прикладне значення. Поступово туризм дійсно з економічного явища перетворюється на соціокультурне, стає чи не однією з найбільш популярних форм проведення дозвілля та відпочинку, яка водночас має чи не найбільші переваги перед іншими формами наповнення вільного часу, позаяк сприяє не лише задоволенню рекреаційних потреб, а й

відіграє суттєву роль для культурної ерудиції і розширення світогляду людини. Відтак, у світлі сучасних антропоорієнтованих досліджень, які водночас передбачають опертя на міждисциплінарну методологію, інтегровану і з природничих, і з поведінкових наук, що завжди перебували у тісному зв'язку з гуманітаристикою, актуальність дослідження різних аспектів міжнародного туризму в культурології зростатиме, постійно розширюючи спектр наукових зацікавлень у цьому напрямі.

Список використаної літератури

1. **Божко Л. Д.** Генезис та еволюція наукового туристського дискурсу / Божко Л. Д. // Вісник Харків. держ. акад. культури. – 2012. – Вип. 37. – С. 56–66.
2. **Кручек О. А.** Туризмологія: процес формування теорії туризму / Кручек О. А. // Зб. наук. пр. Сер. Філософські науки / Київ. ун-т туризму, економіки і права. – Київ, 2010. – Вип. 8. – С. 139–166.
3. **Кулік В. В.** Теоретичні основи культурного туризму: автореф. дис... канд. культурології: 26.00.01 / Кулік В. В. Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімф., 2009. – 20 с.
4. **Манильська декларація по соціальному впливу туризму** // Правове регулювання туристичної діяльності в Україні: зб. нормат.-прав. актів / під заг. ред. В. К. Федорченка ; Київ. ун-т туризму, економіки і права. – Київ : Юрінком Інтер, 2002.
5. **Павловський В.** Становлення філософії туризму: онтологічний аспект / Павловський В. // Вісник Київ. нац. торгівельно-економічного ун-ту. – 2006. – № 5.
6. **Пазенок В. С.** Туризмологія : концептуальні засади теорії туризму / Пазенок В. С. – Київ, 2008. – 830 с.
7. **Пархоменко Т. С.** Антропологія туризму / Пархоменко Т. С. // Філософія туризму. – Київ, 2004. – С. 57–65.
8. **Про внесення змін до Закону України «Про туризм»** / Закон України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1282-15>.
9. **Про туризм** / Закон України 324/95-вр, чинний [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/324/95-%D0%B2%D1%80>.
10. **Сівєрс В. А.** Культурологічні аспекти туризму / Сівєрс В. А., Братусь І. В. // Вісник Нац. авіаційного ун-ту. – 2006. – № 1 (3). – С. 127–135.
11. **Туристичні потоки** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2007/tyr/tyr_u/potoki2006_u.ht.

References

1. **Bozhko L. D.** Henezys ta evoliutsiia naukovooho turystskoho dyskursu / Bozhko L. D. // Visnyk Kharkiv. derzh. akad. kultury. – 2012. – Vyp. 37. – S. 56–66.
2. **Kruchek O. A.** Turyzmolohiia: protses formuvannia teorii turyzmu / Kruchek O. A. // Zb. nauk. pr. Ser. Filosofski nauky / Kyiv. un-t turyzmu, ekonomiky i prava. – Kyiv, 2010. – Vyp. 8. – S. 139–166.
3. **Kulik V. V.** Teoretychni osnovy kulturnoho turyzmu: avtoref. dys... kand. kulturolohii: 26.00.01 / Kulik V. V. Tavr. nats. un-t im. V. I. Vernadskoho. – Simf., 2009. – 20 s.
4. **Manylskaia deklaratsiia po sotsyalnomu vozdeistviyu turyzma** // Pravove rehuliuвання turystychnoi diialnosti v Ukraini: zb. normat.-prav. aktiv / pid zah. red. V. K. Fedorchenka ; Kyiv. un-t turyzmu, ekonomiky i prava. – Kyiv : Yurinkom Inter, 2002.
5. **Pavlovskiy V.** Stanovlennia filosofii turyzmu i ontolohichni aspekt / Pavlovskiy V. // Visnyk Kyiv. Nats. torhovelno-ekonomichnoho un-tu. – 2006. – № 5.
6. **Pazenok V. S.** Turyzmolohiia: kontseptualni zasady teorii turyzmu / Pazenok V. S. – Kyiv, 2008. – 830 s.
7. **Parkhomenko T. S.** Antropolohiia turyzmu / Parkhomenko T. S. // Filosofiiia turyzmu. – Kyiv, 2004. – S. 57–65.
8. **Pro vnesennia zmin do Zakonu Ukrainy «Pro turyzm»** / Zakon Ukrainy [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1282-15>.
9. **Pro turyzm** / Zakon Ukrainy 324/95-vr, chynnyi [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/324/95-%D0%B2%D1%80>.
10. **Sivers V. A.** Kulturolohichni aspekty turyzmu / Sivers V. A., Bratus I. V. // Visnyk Nats. aviatsiinoho un-tu. – 2006. – № 1 (3). – S. 127–135.
11. **Turystychni potoky** [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2007/tyr/tyr_u/potoki2006_u.ht.

CULTURAL CONCEPTUALIZATION OF NOTION OF INTERNATIONAL TOURISM: PROBLEM STATEMENT

Krasovskiy Serhii, Assistant to Chair of Hotel and Restaurant Business
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article formulates and substantiates the main provisions that determine the necessity of expanding cultural tourism research in the light of its understanding as a social institution and general cultural phenomenon, the definition of the coordinate system, within which it should be considered, and the development of a special conceptual-categorical

apparatus. It is emphasized that the range of scientific views on the understanding of tourism and its importance is gradually expanding in the direction of humanitarian, because in the proposed authoritative definitions of tourism there are such concepts as international tourism, social, cultural and educational spheres, international relations, recreation etc.

Key words: international tourism, culture, cultural studies, intercultural communication, scientific conceptualization.

UDC 008.379. 85

CULTURAL CONCEPTUALIZATION OF NOTION OF INTERNATIONAL TOURISM: PROBLEM STATEMENT

Krasovskyi Serhii, Assistant to Chair of Hotel and Restaurant Business
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose is to formulate and substantiate the main provisions that determine the need to expand cultural studies of international tourism, taking into account its understanding as a social institution and general cultural phenomenon, the definition of the coordinate system, within which it should be considered, and the development of a special concept-categorical apparatus.

Methodology. The topic chosen for research has an interdisciplinary character, being at the intersection of cultural studies, historiography with an orientation to general scientific principles and methods of research – analysis, synthesis, and narrative.

Conclusions. Gradually, tourism from an economic phenomenon becomes socio-cultural and one of the most popular forms of leisure and recreation, which at the same time has the greatest advantages over other forms of filling leisure time, as it promotes not only the satisfaction of recreational needs, but also plays a significant role for cultural erudition and extension of human horizons. Therefore, in the light of modern anthropogenic research, which simultaneously involves the use of interdisciplinary methodology, integrated with both natural and behavioural sciences, which were always in close connection with Humanities, the study of various aspects of international tourism in culturology is being updated.

Scientific novelty. The article is the first attempt in culturology on the basis of determining the main functions of international tourism to substantiate the provisions on the need for its study using cultural methodology, integrated with other branches of scientific knowledge.

Practical meaning. International tourism as a specific social institution and the phenomenon of world culture, as well as its cultural studies, has not only theoretical but also practical significance. Research of socio-cultural functions of international tourism, in particular communicative, educational, axiological, and integrative make it possible to more effectively use of its potential, in particular, in building effective international relations and a positive image of the country.

Key words: international tourism, culture, cultural studies, intercultural communication, scientific conceptualization.

Надійшла до редакції 2.11.2017 р.

УДК 044.327

СУТНІСТЬ ПАРАДИГМИ ПРОФЕСІЙНОЇ МОБІЛЬНОСТІ

Майборода Римма Володимирівна, викладач кафедри іноземних мов,
Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського, м. Миколаїв
rimma.mayboroda@gmail.com

Розглядається сутність професійної мобільності крізь призму вимог до фахівців, що одержують вищу освіту. Феномен мобільності розглядається як показник якості освіти, а метою діяльності будь-якого вищого професійного навчального закладу є формування професійно мобільного кваліфікованого робітника. У зв'язку зі змінами, що відбуваються в різних сферах України, реформування економіки країни та виникнення ринку праці, світової економіки, прискорення впровадження нових технологій, з'явилась необхідність змін у сфері вищої професійної освіти з метою підвищення конкурентоспроможності і мобільності майбутніх фахівців, зріс попит на кваліфікованих робітників, які б були спроможними швидко, без адаптації й стажування виконувати специфічні професійні завдання і були готовими до перенавчання, підвищення кваліфікації і, навіть, зміни професії.

Ключові слова: професійна освіта, професійна мобільність, професійні компетенції, ринок праці.

Актуальність проблеми. У зв'язку з істотними змінами, що відбуваються в різних аспектах соціокультурного, політичного та духовного життя України, в умовах реформування економіки країни та виникнення ринку праці, глобалізації світової економіки, прискорення впровадження нових технологій, з'явилась необхідність змін у сфері вищої професійної освіти з метою підвищення конкурентоспроможності та мобільності майбутніх фахівців, різко зріс попит на кваліфікованих робітників, які б були спроможними швидко, без періоду адаптації та стажування, виконувати специфічні

професійні завдання і були готовими до перенавчання, підвищення кваліфікації і, навіть, до зміни професії. Сьогодні якість підготовки фахівця визначається його готовністю до ефективної професійної діяльності, здатністю адаптуватися до швидко мінливих та невизначених умов сучасного світу, володінням професійними навичками, а також умінням використовувати отримання знання при вирішенні професійних задач. Усе це потребує нової структури, змісту, форм та видів професійної підготовки випускників вузів економічного профілю.

Співзвучність цій думці можемо знайти у дослідженнях видатного американського вченого М. Ноулза. Він зазначив, що основним завданням на сьогоднішній час є «виробництво компетентних людей», які, перш за все, мають бути спроможними у змінених ситуаціях використовувати свої знання на практиці, для яких важливим є здатність учитися самостійно протягом усього життя [19]. Подібну точку зору висловлював у своїх дослідженнях відомий сучасний методолог професійної освіти О. Новіков. Робітник, на його думку, повинен бути готовим ефективно діяти на ринку праці, що швидко змінюється. Для цього йому, перш за все, слід уміти працювати з отриманою інформацією, бути гнучким, здатним аналізувати процеси, що відбуваються, бути «легким на підйом», комунікабельним [14].

Отже, педагогічним працівникам ВНЗ слід розуміти, що ефективна професійна підготовка – це така підготовка, результат якої є професійно мобільний кваліфікований працівник, який не тільки має необхідні знання, досвід роботи, духовні цінності, а й уміє ефективно діяти у необхідних ситуаціях, беручи на себе відповідальність [1; 64]. Таким чином, метою діяльності будь-якого вищого професійного навчального закладу є формування професійно мобільного майбутнього кваліфікованого робітника.

Дане дослідження базується на концепції, згідно з якою мобільність – це здатність особистості гнучко пристосовуватися до несприятливих змін, до постійної самозміни [15].

Слід зауважити, що український Уряд ухвалив декілька документів, а саме Концепцію професійної освіти України, Положення про професійну орієнтацію молоді, яка навчається, Національну Доктрину розвитку освіти, що зосереджують свою увагу на необхідності формування професійно мобільного фахівця, що є конкурентоздатним на ринку праці.

Мета роботи – визначити сутність професійної мобільності.

Виклад основного матеріалу. Основним завданням вищої освіти у сучасному суспільстві є формування таких знань, умінь, навичок, моделей діяльності, особистісних якостей та якостей, що у процесі реалізації професійної мобільності забезпечать успішне виконання професійних функцій та підвищення по професійних щаблях [18]. Реалізація цих завдань здійснюватиметься через освітні інституції, форми і методи навчання, ведення сучасного менеджменту. Аналізуючи зміст професійної діяльності фахівця-економіста, поділяємо думку Є. Клімова, який розглядає його на основі алгоритму опису професії [9]. Слід звернути увагу на такі аспекти, як предмет професійної діяльності, її цілі, засоби та умови, особливості професійної діяльності.

Тож, на початку ХХІ ст. акцентується увага на компетенціях, які слід сформувати у майбутніх випускників, що допомагають фахівцю швидко і гнучко реагувати на зміни, що відбуваються на ринку праці. А оволодіння цими компетенціями пов'язують із професійною мобільністю, яка стала новим показником якості освіти. Так, одним із головних завдань сучасної системи освіти є підготовка професійно мобільного фахівця на ринку праці, що визначається у «Національній доктрині розвитку освіти в Україні в ХХІ столітті», «Національній стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021» [16; 14].

У другій пол. ХХ ст. учені звернули увагу на таке поняття, як «мобільність». Слід зазначити, що до початку 90-х років минулого століття в Україні професійна мобільність не була такою популярною, в порівнянні з сьогоднішнім. Після закінчення школи молодь усвідомлено або неусвідомлено вибирала одну професію на все життя. У трудовій книжці вони мали лише один запис. Тих, хто часто змінював місце роботи або, навіть, професію, називали «летунами». Отже, професійна мобільність у ті часи була не актуальною. Необхідно погодитись, що в тих умовах це була вірна політика. Але в останні десятиліття багато чого змінилось. Конкуренція у боротьбі за краще життя розвивається завдяки сучасним соціально-економічним відносинам. «Правила гри» змінюються майже кожен день. У результаті, навіть упродовж життя одного покоління, можуть відбуватись конструктивні зміни в економіці. Тому слід бути готовим до того, що отримана первинна освіта буде недостатньою й потрібно буде упродовж життя постійно доучуватися та переучуватися у відповідності з розвитком виробництва та напряму професійної підготовки. Отже, мобільність є умовою та наслідком інтеграційних процесів, що відбуваються у світі, одним з яких став Болонський процес та пов'язані з ним перетворення.

У зв'язку з цим увага приділяється наявності кризи сучасної освіти, пов'язаної зі змінами, що відбуваються між отриманими знаннями та їх співвідношенням із практичною діяльністю особистості. Слід підкреслити, що пошук інформації стає важливим компонентом професійної діяльності людини та умовою підтримання стану сучасного виробництва. Значний обсяг інформації, який студент отримує у УНЗ, при виході на ринок праці стає неактуальним. Мобільність є важливим фактором виживання та досягнення успіху у сучасному суспільстві. В освітній мобільності зазвичай перемагають ті студенти, які вчаться швидше та мають можливість у короткі терміни протидіяти будь-якій проблемі. Настає час професіоналів. Згідно Є. Іванченко, в умовах нових соціально-економічних відношень, які все більше укріплюються на території України, саме ринок праці диктує підвищені вимоги до якості підготовки молодих спеціалістів, здатних до конкурентної боротьби за робочі місця [7; 25]. Отже, для того, щоб використовувати робочу силу у певній мірі при змінених обставинах, необхідно ще у студентські роки формувати професійно мобільного кваліфікованого спеціаліста. Адже сьогодні потрібні не лише професійно підготовлені працівники, а й фахівці, в яких є бажання та здібності вчитися і адаптуватися до нових умов.

Зазначимо, що від народження дитина не є мобільною. Тому, якщо у суспільстві мобільність не є важливою якістю для більшості, тоді держава, що відповідає за вирішення загальних питань, повинна спрямовувати населення до мобільності, заохочувати її прояви, активізувати сили, спрямовані до неї.

Дослідники визначали професійну мобільність як здатність робітника швидко адаптуватися до змін у виробничих задачах, здатність засвоювати нові спеціальності або зміни в них, що виникли під впливом технічних перетворень. Однак дане визначення є не повним, оскільки не враховує глобальні зміни, що відбуваються в природі, соціальні та культурно-історичні зміни у суспільстві, навколишньому середовищі.

Розглянемо дефініцію поняття у словниках та енциклопедіях (табл. 1.1).

Таблиця 1.1.

Визначення терміну «професійна мобільність»

№	Рік	Автор	Визначення
1	1987	Л. Вершиніна	професійна мобільність – здатність людини перебудовуватися в залежності від мінливих професійних функцій. Є вертикальна мобільність (зміна умов праці місця роботи) і горизонтальна мобільність (перебудова себе). У якості умов формування мобільності визначається запас знань, вмінь і навичок, адаптивні здібності, професійна спрямованість, достатній рівень професійної ідентичності [2; 10].
2	1993	А. Маркова	розглядає професійну мобільність як рису особистості, що є необхідною для інтеграції професійного розвитку, відповідність професійної свідомості до поставлених реалістичних цілей, знаходження істинного сенсу праці. Професійна мобільність – здатність пристосовуватися до нових умов праці [11; 34–35].
3	2000	С. Гончаренко	вважає, що професійна мобільність є здатністю швидко пристосовуватися до нових умов праці, завдяки змінам у техніці та технології виробництва і включає наявність загальних професійних знань, готовність до ефективних способів виконання виробничих та технічних задач [2; 194].
4	2001	Ю. Каліновський	професійна мобільність – здатність особистості реалізувати свою потребу в певному виді діяльності, проявляючи професійну компетентність» [8; 162].
5	2005	Е. Зеєр	досліджує професійну мобільність як швидку та ефективну адаптацію спеціаліста до обраного фаху [6; 102].
6	2005	Є. Іванченко	професійна мобільність – здатність ефективно переключатися з однієї діяльності на іншу у сфері економіки та фінансів згідно аналізу економічної і соціальної ситуації у країні; вона передбачає наявність спеціальних знань, узагальнення досвіду й самостійного його отримання [7; 11].
7	2006	А. Ващенко	професійна мобільність офіцера Збройних сил України – інтегрована сукупність соціальних, індивідуальних та професійних якостей

			особистості офіцера, що забезпечують ефективне виконання покладених на нього службово-професійних зобов'язань у встановлений термін із мінімальними витратами людських ресурсів та матеріальних коштів, на будь-якій посаді, як у мирний, так і у воєнний час, а також надають можливості планувати свою кар'єру та професійний ріст [1; 43].
8	2006	Л. Горюнова	професійна мобільність включає сформованість ключових та загальнопрофесійних компетенцій, діяльність людини та процес адаптації спеціаліста до професійних і життєвих умов навколишнього середовища, що є показником конкурентоспроможності особистості на ринку праці [4; 13-14]
9	2006	Н.Кожемякіна	розглядає професійну мобільність менеджерів-аграрієв як здатність фахівця працювати під час змін у рамках своєї професійної діяльності, в умовах певних соціальних змін (статусу, ролі, професії) [10; 28].
10	2007	Ю.Дворецька	професійна мобільність – механізм пристосування людини, що допомагає керувати професійною діяльністю [6; 7]. Її слід досліджувати щодо особистісних якостей фахівця (цілеспрямованість, критичне мислення, комунікабельність, самостійність, здатність до адаптації, самоосвіти, самопізнання, саморозвитку), характеристики (прогнозування, рефлексивність, креативність, цілеполягання, гнучкість), його діяльності по перетворенню власної особистості, діяльності, навколишнього середовища [5; 12].
11	2007	О.Нікітіна	професійна мобільність розглядається у контексті притаманних фахівцю, якостей, а саме, визначення цілей діяльності, планування дій, планування власного професійного розвитку, досягнення компетенцій, що є професійно значущими, адекватне оцінювання власних можливостей, уміння знаходити оптимальні варіанти розв'язання життєвих і виробничих ситуацій [13; 52].
12	2007	І.Шпакіна	стверджує, що професійна мобільність є умінням знаходити ефективні способи рішення проблеми та виконання нестандартних задач, критерієм професійної компетентності [18; 11].

Висновки. Отже, професійна мобільність – це готовність та здатність фахівця адаптуватися в залежності від мінливих професійних функцій у зв'язку із змінами техніки та технології виробництва, застосування навичок та узагальнених знань у сфері професійної діяльності для успішного виконання будь-якої задачі на суміжних за технологією ділянках виробництва, реалізації оптимальних способів виконання виробничих та технічних задач, можливість планувати свою кар'єру і професійний ріст, а також адекватна оцінка власних можливостей і самооцінка конкурентоспроможності особистості на ринку праці.

Таким чином, професійна мобільність не є притаманною якістю при народженні, а формується у процесі виховання, навчання, отримання життєвого досвіду та професійної діяльності. Найбільш якісно процес формування професійної мобільності спеціаліста може відбуватися у процесі вищого професійного навчання.

Список використаної літератури

1. **Ващенко А. М.** Формування професійної мобільності майбутніх офіцерів у процесі навчання у вищих військових навчальних закладах : дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / А. М. Ващенко. – Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. – Одеса, 2006. – 261 с.
2. **Вершинина Л. В.** Формирование социально-профессиональной мобильности студентов пединститута / Л. В. Вершинина. – Л., 1987. – 78 с.
3. **Гончаренко С.** Український педагогічний словник / С. Гончаренко. – Київ : Либідь. – 1997. – 375 с.
4. **Горюнова Л. В.** Профессиональная мобильность специалиста как проблема развивающегося обучения в России: автореф. дис.... д-ра пед. наук. – Ростов-на-Дону, 2006. – 39 с.
5. **Дворецкая Ю. Ю.** Психология профессиональной мобильности личности: дис. ... канд. псих. наук: 10.00.01 / Ю. Ю. Дворецкая. – Краснодар, 2007. – 169 с.
6. **Зеер Э. Ф.** Модернизация профессионального образования: компетентностный подход: Учебное пос. / Э. Ф. Зеер, А. М. Павлова, Э. Э. Сыманюк. – М., 2005. – 216 с.

7. **Иванченко Е. А.** Формирование профессиональной мобильности будущих экономистов в процессе обучения в высших учебных заведениях: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Иванченко Е. А. – Одесса, 2005. – 181 с.
8. **Калиновский Ю. И.** Развитие социально-профессиональной мобильности педагога в контексте социокультурной образовательной политики региона: дисс. ... д-ра пед. наук / Ю. И. Калиновский. – Омск, 2001. – 470 с.
9. **Климов Е. А.** Психология профессионального самоопределения / Е. А. Климов. – Ростов-на-Дону, 1995. – 512 с.
10. **Кожемякіна Н. І.** Соціально-педагогічні умови формування професійної мобільності майбутніх менеджерів-аграріїв: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Кожемякіна Н. І. – Ізмаїл, 2006. – 167 с.
11. **Маркова А. К.** Психология профессионализма / А. К. Маркова. – М. : Междунар. гуманит. фонд «Знание», 1996. – 312 с.
12. **Національна доктрина розвитку освіти в Україні в XXI столітті** // [Електронний ресурс: <http://osvita.ua/legislation/other/36322/>]
13. **Никитина Е. А.** Педагогические условия формирования профессиональной мобильности будущего педагога: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Никитина Е. А.. – Иркутск, 2007. – 199 с.
14. **Новиков А. М.** Постиндустриальное образование / А. М. Новиков. – М. : Изд-во «Эгвес», 2008. – 136 с.
15. **Новолодская С. Л.** Формирование у студентов неязыкового вуза профессиональной мобильности средствами учебного пособия по иностранному языку: дис. ... канд. пед. наук. – Иркутск, 2005.
16. **Про Національну стратегію розвитку освіти в Україні на період до 2021 року** [Електронний ресурс: <http://osvita.ua/legislation/other/36322/>]
17. **Сидорова Н. В.** Роль инновационного развития высшей школы в профессиональной мобильности молодежи / Н. В. Сидорова: автореф. дисс... канд. пед. наук. – Иркутск, 2006. – 24 с.
18. **Шпакина И. Г.** Развитие компетентности руководителей школ в вопросах управления персоналом в муниципальной системе образования / И. Г. Шпакина: автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – Омск, 2007. – 23 с.
19. **Knowles M. S.** The Modern Practice of Adult Education / Knowles M. S. – Chicago, 1980. – 280 p.
20. **Weber L. E.** The Globalization of Higher Education / Weber L. E., Duderstadt J. J. – Paris: Economica. – Glion Colloquium. Book 5. – April, 28, 2008. – 314 p.

Reference

1. **Vashchenko A. M.** Formuvannia profesiinoi mobilnosti maibutnikh ofitseriv u protsesi navchannia u vyshchikh viiskovykh navchalnykh zakladakh : dys... канд. пед. наук: 13.00.04 / A. M. Vashchenko. – Pivdenoukr. derzh. ped. un-t im. K.D. Ushynskoho. – Odesa, 2006. – 261 s.
2. **Vershynyna L. V.** Formyrovanye sotsyalno-professyonalnoi moylnosty studentov pedynstytuta / L. V. Vershynyna. – L., 1987. – 78 s.
3. **Honcharenko S.** Ukrainyskiy pedahohichnyi slovnyk / S. Honcharenko. – Kyiv : Lybid. – 1997. – 375 s.
4. **Horiunova L. V.** Professyonalnaia moylnost spetsyalysta kak problema razvyvaiushchehosia obucheniya v Rossyy: avtoref. dys.... d-ra ped. nauk. – Rostov-na-Donu, 2006. – 39 s.
5. **Dvoretkaia Yu. Yu.** Psykholohyia professyonalnoi moylnosty lychnosty: dys. ... канд. psyk. nauk: 10.00.01 / Yu. Yu. Dvoretkaia. – Krasnodar, 2007. – 169 s.
6. **Zeer E. F.** Modernyzatsyia professyonalnogo obrazovaniya: kompetentnostnyi podkhod: Uchebnoe pos. / Э. F. Zeer, А. М. Pavlova, Э. Э. Сыmaniuk. – М., 2005. – 216 s.
7. **Yvanchenko E. A.** Formyrovanye professyonalnoi moylnosty budushchikh ekonomystov v protsesse obucheniya v vusshykh uchebnykh zavedenyakh: dys канд. пед. наук: 13.00.04 / Yvanchenko E. A. – Odessa, 2005. – 181 s.
8. **Kalynovskiy Yu. Y.** Razvytye sotsyalno-professyonalnoi moylnosty pedahoha v kontekste sotsyokulturnoi obrazovatelnoi polytyky rehyona: dyss. ... d-ra ped. nauk / Yu. Y. Kalynovskiy. – Омск, 2001. – 470 s.
9. **Klymov E. A.** Psykholohyia professyonalnogo samoopredeleniya / E. A. Klymov. – Rostov-na-Donu, 1995. – 512 s.
10. **Kozhemiakina N. I.** Sotsialno-pedahohichni umovy formuvannia profesiinoi mobilnosti maibutnikh menedzheriv-ahrariiv: dys. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Kozhemiakina N. I. – Izmail, 2006. – 167 s.
11. **Markova A. K.** Psykholohyia professyonalizma / A. K. Markova. – М. : Mezhdunar. humanyt. fond «Znanye», 1996. – 312 s.
12. **Natsionalna doktryna rozvytku osvity v Ukraini v KhKhI stolitti** // [Elektronnyi resurs: <http://osvita.ua/legislation/other/36322/>]
13. **Nykytyna E. A.** Pedahohycheskye uslovyia formyrovaniya professyonalnoi moylnosty budushcheho pedahoha: dys. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Nykytyna E. A.. – Yrkutsk, 2007. – 199 s.
14. **Novykov A. M.** Postyndustrialnoe obrazovanye / A. M. Novykov. – М. : Yzd-vo «Эhves», 2008. – 136 s.
15. **Novolodskaia S. L.** Formyrovanye u studentov neiazыkovogo vuza professyonalnoi moylnosty sredstvamy uchebnogo posobyia po ynostrannomu yazyku: dys. ... канд. пед. наук. – Yrkutsk, 2005.
16. **Pro Natsionalnu stratehiuu rozvytku osvity v Ukraini na period do 2021 roku** [Elektronnyi resurs: <http://osvita.ua/legislation/other/36322/>]

17. *Sydorova N. V. Rol ynnovatsyonnoho razvytyia vusshei shkolu v professionalnoi mobylnosti molodezhy* / N. V. Sydorova: avtoref. dyss... kand. ped. nauk. – Yrkutsk, 2006. – 24 s.
18. *Shpakyna Y. H. Razvytye kompetentnosti rukovodytelei shkol v voprosakh upravleniya personalom v munitsypalnoi systeme obrazovaniya* / Y. H. Shpakyna: avtoref. dys... kand. ped.. nauk. – Omsk, 2007. – 23 s.
19. *Knowles M. S. The Modern Practice of Adult Education* / Knowles M. S. – Chicago, 1980. – 280 p.
20. *Weber L. E. The Globalization of Higher Education* / Weber L. E., Duderstadt J. J. – Paris: Economica. – Glion Colloquium. Book 5. – April, 28, 2008. – 314 p.

THE ESSENCE OF THE PROFESSIONAL MOBILITY PARADIGM

Maiboroda Rymma, Lecturer of the Foreign Languages Department,
Mykolayiv V. Sukhomlynskyi National University, Ukraine

The article reveals the essence of the professional mobility paradigm. The author draws attention to the requirements for specialists who receive higher education. The phenomenon of professional mobility is studied as an indicator of the quality of education. The purpose of any higher vocational training institution is the formation of a professionally mobile skilled worker. In connection with the significant changes taking place in various aspects of the socio-cultural, political and spiritual life of Ukraine, in the conditions of reforming the country's economy and the emergence of the labor market, globalization of the world economy, the introduction of new technologies, there is a need for changes in the field of higher professional education. In order to increase the competitiveness and mobility of future specialists, the demand for skilled workers has increased. They should be able to perform specific professional tasks quickly, without a period of adaptation and internship, and be prepared for retraining, advanced training and, even, for changing the profession.

Key words: professional education, professional mobility, professional competencies, labor market

THE ESSENCE OF THE PROFESSIONAL MOBILITY PARADIGM

Maiboroda Rymma, Lecturer of the Foreign Languages Department,
Mykolayiv V. O. Sukhomlynskyi National University, Ukraine

The aim of the article is to reveal the essence of the professional mobility paradigm.

The methodology of the study lies in applying methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as in the using of terminological, ideological and semantic, historical and cultural approaches.

Results. In the conditions of a market economy, information and technological development, the functions of vocational education are expanding considerably, which corresponds to the world tendencies of continuous professional education – education throughout life. In this regard, the following areas of development of this educational sector are of particular importance: intellectualization of a vocational education, taking into account scientific and technical achievements, the introduction of the latest technologies; the formation of a market of educational services; modernization of information, a scientific-methodical and logistical support of its functioning; a person-oriented approach in professional education and upbringing; the development of social partnership; an international cooperation.

It should be mentioned that in a modern society mobility becomes a condition for survival and success. When it comes to educational mobility, it implies the individual's ability to learn in general and to learn from something new, in particular. The winner is the one who learns faster and accordingly has the opportunity to respond in a short time to any «challenge». It's time for professionals. In order to make the full use of the labor force potential, it is necessary to form a professional mobile qualified specialist in the walls of the university. Today, we need not only well-trained professionals, but also specialists who can and wish to learn and adapt to new conditions.

The researchers have identified professional mobility as the willingness and ability of the worker to quickly change the performance tasks, jobs and even specialties within a profession or industry, the ability to quickly master the new specialties or changes that have come about as a result of technical transformations.

Thus, professional mobility is not an innate quality, but is formed in the process of education, training, obtaining life experience and professional activities. The process of creating a professional specialist mobility can be most effective in the process of higher professional education.

Novelty. The phenomenon of professional mobility is studied as an indicator of the quality of education. The paper provides the deep analysis of the professional mobility concept at the turn of the XX – XXI centuries.

The practical significance. The obtained results of the research can be used for teaching special courses on the problems of professional mobility in the fields of cultural studies, higher professional education, everyday life.

Key words: professional education, professional mobility, professional competencies, labor market.

Надійшла до редакції 2.11.2017 р.

УДК 130.2

КУЛЬТУРНА АНТИНОМІЯ «СЕЛО–МІСТО» В УЯВЛЕННЯХ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Рибчинська Ольга Василівна,

пошукувач кафедри культурології та хореографічного мистецтва,
Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
finovska04@ukr.net

З'ясовується питання адаптації сільської молоді в соціокультурному середовищі міста та її уявленнями про відмінність міської і сільської культур. Виявлено сприйняття сільською молоддю міської культури і бачення свого майбутнього в контексті антиномії сільської і міської культур. Сутність дослідження полягає в застосуванні методу масового опитування респондентів із застосуванням анкетування, що дозволяє визначити напрями й тенденції взаємодії сільської й міської культур у момент найбільшого їх протистояння. Розкрито ціннісні орієнтири молодого покоління, вихідців із сільської місцевості в процесі маятникової урбанізації та адаптації до культурних умов міста. Виявлено, що майже 85% сільської молоді вже в момент адаптації до умов міської культури орієнтується на подальше проживання в місті, однак не дуже переймається підвищенням своїх запитів у сфері спеціальної культури.

Ключові слова: культура, місто, село, антиномія, міщани, селяни, ідентифікація, руралізація.

Постанова проблеми. Проти вага міського й сільського в щоденному побуті існує здавна. Міська культура завжди була зразком для села. Міська мода, хоч із деяким запізненням, але потрапляла спочатку до найзаможніших верств населення, а згодом ставала набутком широких селянських кіл. Приклади тому – вишиті сорочки, шовкові пояси, кантуші та багато інших історично атрибутованих аксесуарів, що мають міське походження. В українському фольклорі пріоритет міської культури особливий вияв знаходить у весільних піснях: міські прикраси не дорівнюються до сільських, куплений на ринку коровай кращий за випечений вдома, міські коровайниці вправніші за сільських. Що більше місто, то й більша цінність куплених там речей, тому всі вони, «як не з Вільгова, то з Кийова», рідше з ближнього міста чи містечка.

Сучасний стан села іноді має вищий статус від міста. Особливо це стосується т. зв. «царських» сіл. Вони заможніші, платоспроможніші. І все ж слово «село» частіше звучить як приниження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Антитеза «село – місто» не вперше ставиться в наукову площину як у світовій, так і вітчизняній науці. В умовах різних країн це протиставлення має свої особливості. В західноєвропейських країнах різниця між міськими й сільськими умовами менша, ніж в Україні, в арабських та африканських країнах незмірно більша.

З'ясуванням різниці між містом і селом в українських реаліях в контексті трудової міграції населення займалися С. Панарін, А. Акаєв, Р. Капелюшников, М. Лукашевич, М. Туленков, О. Блинова та ін. Молодіжні аспекти міграційної активності та соціалізації в новій спільноті вивчали О. Блинова, І. Бондаревська, О. Бондарчук, В. Вагін, В. Васютинський та ін.

Особливість нашого дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати, якою бачиться ця різниця недавніми молодими носіями сільської культури та в чому бачать відмінності між ними й собою їхні ровесники з міста. В такому ракурсі це питання українськими науковцями ще не розглядалось.

Мета статті. З'ясувати, чим же відрізняються сільські мешканці від міських в очах найінтелектуальнішої частини молодого покоління – студентської молоді. Серед них мали бути як вихідці з села, так і міста, з тим, щоб скласти узагальнений образ антиномії «місто – село» в сучасному українському соціокультурному середовищі. З цією метою проведено анкетування студентів Хмельницького торговельно-економічного коледжу віком 16–18 років.

Основний інтерес нашого опитування стосувався сприйняття сільською молоддю міського побуту й культури та ким вони бачать себе у майбутньому, міщанами чи селянами, поки що не адаптувавшись до міста.

Результати цього дослідження й лягли в основу пропонованої статті. Термін антиномія передбачає парадокс або нерозв'язну суперечність [12; 23] Антиномія дефініції сільської й міської культур засадничо побудована на тому, що сільська культура – це культура села, села, творцями і носіями якої є селяни. Городяни-дачники, селяни, що працюють у місті, і службовці, що працюють у селі, не є носіями сільської культури. Міська культура – це культура великих і середніх не сільськогосподарських поселень, звичайно великих індустріальних і адміністративних центрів. Її представниками не можна вважати мешканців більшості українських районних містечок та селищ, які переважно вихідці з села і за інерцією тримають город, домашню живність, їздять у село обробляти

земельні ділянки і значною мірою з цього забезпечують свої потреби в харчуванні, водночас не залишаючи часу для задоволення специфічних для міста культурних потреб.

Відмінність між містом і селом вітчизняна соціологія культури підмічає в низці специфічних особливостей. Відомий фахівець із соціології культури Л. Коган, який займався вивченням особливостей сільської культури, головними серед них вважає нерівномірну завантаженість працею протягом року, що проявляється в наднапруженому у весняно-літній та осінній періоди та мінімальній зайнятості взимку, специфічні довірливо особисті взаємини представників сільської громади, взаємодопомога серед односельців, підпорядкування індивідів принципам традиційної моралі у виборі шлюбного партнера, вихованні дітей, особистої поведінки, що піддаються колективному обговоренню формуванню громадської думки, яка служить основою прийняття індивідуального рішення, що означає високий рівень колективізму при прийнятті індивідуальних рішень, обмежений життєвий досвід, локальна замкнутість, недоступність багатьох видів культурної діяльності, що не сприяє формуванню розвиненого культурного смаку та імунітету проти низькопробної продукції масової культури, що хлинула в село в останні роки [12; 65].

Міська культура в умовах України має такі ознаки: високу щільність забудови міської території, розвинену логістику, в культурному просторі міста безліч закладів дозвілля, побуту та культури, індивідуалізм, розкутість поведінки, можливість створювати або вибирати коло спілкування за інтересами, анонімність соціальних відносин, віртуальне спілкування замість особистого, високі психічні навантаження через великі витрати часу на дорогу і стояння в чергах, монотонної праці та постійного знаходження в натовпі, несприятлива екологічна ситуація, ослаблення здоров'я, необхідність занять оздоровленням та лікуванням, організований пошук рекреаційної діяльності [9; 45].

У соціально-економічному розвитку село відстає від міста. Відповідно й рівень добробуту селян та соціальна структура села нижчі. Тому село завжди рівняється на місто і переймає від нього все і не лише позитивне. Внаслідок цього стираються і сільські традиції. Відтак сьогоднішнє село – це ще й полігон для синтезу сільської й міської культур, основним призвідцем якого постає молодше покоління а також колишні селяни, що навідуються до рідних місць. Не завжди цей експеримент відбувається мирно. Як вважає низка вчених, «основний конфліктогенний потенціал культурної взаємодії в ХХІ ст. пов'язаний саме з зіткненням міської та сільської цивілізацій». Спочатку «він породжує конфлікт, який розвивається всередині кожної культури, порушеної модернізацією, і лише згодом, у міру глобалізації модернізаційних процесів і внаслідок їх неминучою асинхронності, починає сприйматися як міжкультурний». [9; 32].

Наявність цього конфліктогенного пласта в умовах масових міграцій надзвичайно загострює проблему міжкультурної взаємодії, ускладнює пошуки нової культурної ідентичності, причому не лише мігрантами, але й населенням приймаючих спільнот, старання яких зберегти свою культурну ідентичність виявляються марними. Перемішування культур неодмінно призводить до їх взаємопроникнення та синтезу.

Для зрілої освіченої людини місто – це, насамперед, вищий рівень культурних можливостей та самореалізації особистості. Тому міський житель, приїхавши в село на годину-другу зовсім не відчуває себе іншим. Різниця відчутна, коли доводиться прожити тут деякий час. Місто – це державні, наукові та освітні установи, театри, для більшості ж – супермаркети й торгові центри. Для селян це ще й перспектива кар'єрного росту для їхніх дітей. Вони наочно переконаються, що більша частина мислителів, науковців, митців були вихідцями з села, місто давало їм лише змогу втілити в життя свої ідеї.

У молодого покоління, звісно, критерії інші. У чому ж полягає культурна антиномія «село – місто» в уявленнях студентської молоді?

Уявімо собі пересічну дівчинку чи хлопчика, які є корінними селянами. Років 15–17 вони живуть у певному соціумі, де є свої правила та закони, стиль мовлення, поведінки, одягу, і раптом вони опиняються в незвичному для себе світі і не зовсім звичними обов'язками. Перше бажання – повернути все назад, як було. Але проходить якийсь час і сільська дитина починає розуміти переваги міського життя нехай і зі зрослими вимогами до себе, а через рік-другий взагалі не уявляє себе поза умовами міста.

Звісно, сьогодні не можемо узагальнювати всіх представників сільської місцевості, адже більшість із них майже не відрізняються від міщан. Та проведене нами анкетування серед студентської молоді показало, що вона бачить суттєву різницю між міщанином та селянином і сьогодні.

Серед 80 опитаних студентів 90% на запитання: «Чим відрізняється міська дівчина (хлопець) від сільської?» відповіли: «Манерою говорити, поведінкою, одягом». Були такі, що відповіли: «Всім».

Опитування доводить, що, не зважаючи наплинність часу, розвитку інфраструктури та комунікаційних систем, сільська і міська культура творять зовсім різних людей. Час вніс свої корективи, проте не викоринив цю різницю зовсім.

Щодо нашого опитування, то серед відповідей були і такі: «нічим не відрізняються», «майже не відрізняються», «дівчата відрізняються стилем одягу, а хлопці майже нічим».

Якщо відстежити «географію», то можна зробити висновок, що все залежить від розташування населеного пункту: чим ближче село до міста, тим менша відмінність. Окрім того, близьке розташування населених пунктів не змушує селян переїздити до міста; в цьому немає необхідності.

Дослідники вбачають дві форми культури: буденну (повсякденну) і спеціальну. Першу створює соціум у багатоманітті побутових чинників, серед яких такі вигоди, як наявність аптек, перукарень, хімічток, станцій обслуговування автотранспорту, заправок, ресторанів. Друга забезпечує умови для культурного розвитку особистості і стосується наявності театрів, музеїв, галерей, музичних та художніх шкіл [14; 21].

Більшість опитаних студентів, які походять із сільської місцевості не зауважує відсутності в селі об'єктів повсякденної культури. На це зважають майже усі міські мешканці, знайомі з селом. Більшою мірою і одні й інші вказують на відмінності в забезпеченні села об'єктами спеціальної сільської культури. Вже сьогодні в багатьох селах Хмельниччини не функціонують школи, бібліотеки; номінально існують, але не працюють Будинки культури. В результаті – молодь не має змоги культурно провести своє дозвілля.

Найлюднішим місцем для спілкування непомітно стали бари, а в літню пору – береги водойм. В окремих випадках по селах досі функціонують Будинки культури, де крім адміністратора, працює хореограф, вокаліст, формуються танцювальні (з шкільної молоді) та вокальні (з осіб старшого і похилого віку) колективи; окрім загальноосвітньої працює ще й музична школа. Та в більшості випадків сільські діти поняття не мають про музичну чи спортивну школу, спортивні секції також велика рідкість.

Тим-то вихідці з села почуваються обділеними в порівнянні зі своїми міськими ровесниками, хоча лише окремими. Незважаючи на постійне спілкування в межах нового колективу сільські мешканці знаходять собі нових друзів переважно серед сільських. З односельцями, як свідчить анкетування, вони щиріші, ніж із членами нового колективу. Більше з тим, що два дні на тиждень вони знову стають селянами, повертаючись на вихідні у рідне село; тож фактично перебувають у процесі маятникової міграції.

Незважаючи на нові можливості культурного розвитку, брак якого вони відзначають у своїх анкетах, їхні запити в сфері спеціальної культури майже не змінилися. Вони майже не бувають у театрі, на виставках, не відвідують тренажерних зал. «Окультурення» відбувається на рівні буденної культури: перукарні, манікюрні зали, кав'ярні, бари, супермаркети, торговища, навіть солярії вони освоюють із перших днів свого перебування в місті.

Респонденти зазначають, що їм не подобаються традиційні форми святкування родинних подій, особливо весіль, як і спілкування з молоддю, котра, як на них, не відповідає вимогам сучасності. Важко сказати місто чи самоідентифікація себе у місті так впливає на людину, у якої ще не сформований світогляд.

Новою тенденцією серед молоді Хмельниччини стало послугоування в побуті українською мовою, хоча представники старшого та середнього поколінь як масово розмовляли суржиком чи російською, так і продовжують це робити.

У загальному молодь із села всіляко прагне дотягнутися до міщан, вважаючи, що це життєво необхідно. Вони, як ніхто інший, бачать різницю між собою та молоддю міста і намагаються її різними способами нівелювати. Окрім того лад, у який вони потрапляють, на тлі попереднього життєвого досвіду, захоплює їх. Дослідження показало, що одиниці залишаються вірними сільському стилю, більшість перелаштовується на міську хвилю. Це загальна тенденція, яку вони переймають від своїх попередників.

На анкетне запитання: «Чи багато молоді, що навчається в обласному центрі, повертається у село?» була однозначна відповідь: «Майже ніхто». З цього можна зробити висновок, що в місті студентська молодь бачить свою реальну перспективу.

Майже 40% опитаних ідеалом міського побуту вважає західноєвропейські міста, про які знає переважно з телевізійних фільмів. Більша частина з них хотіла б жити за кордоном, хоча шляхи

потрапляння туди вбачає не такими, як в окремих знайомих їм односельчан. Вочевидь, причиною цього можна вважати юнацький максималізм.

Попри ефемерні ідеали, все ж зважаючи на конкретні реалії, майже 85% опитаних планує своє подальше життя в українському місті, ще 5% поки що не визначилося і допускають можливість подальшого проживання в селі. І лише 10% вбачає перевагу в сільському способі життя, але не в умовах теперішньої сільської культури, тому готова змінювати село на краще.

Висновки. Отож, більшість сьгоднішніх студентів зробить усе можливе, щоб залишитися в місті. В процесі своєї адаптації в умовах масової культури вони внесуть у міський побут чимало старих звичок і норм, що забезпечить явище руралізації міської культури і відживання певних її норм.

Список використаної літератури

1. **Блинова О. Є.** Психологічні засади міграційної активності сучасної молоді / О. Є. Блинова // Вісник Чернігів. держ. пед. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Психологічні науки : зб. наук. пр. : у 2 т. – Чернігів, 2009. – Вип. 74. Т. 1. – С. 45–49.
2. **Блинова О. Є.** Трудова міграція населення України у соціально-психологічному вимірі : монографія / О. Є. Блинова. – Херсон : РІПО, 2011. – 486 с.
3. **Блинова Т. В.** Социальная устойчивость сельского сообщества / Т. В. Блинова, Р. П. Кутенков, В. Н. Рубцова // Социологические исследования, 1999. – № 8. – С. 35–38.
4. **Бондаревська І.** Теоретичні підходи до вивчення соціальної ідентичності / І. Бондаревська // Соціальна психологія, 2011. – № 4 (48). – С. 14–25.
5. **Бондарчук О. І.** Модель особистісного розвитку студентської молоді / О. І. Бондарчук // Вісник Чернігів. держ. пед. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Психологічні науки : зб. наук. пр. : у 2 т. Чернігів, 2009. – Вип. 74. Т. 1. – С. 49–56.
6. **Боришевський М. Й.** Психологічні механізми розвитку особистості / М. Й. Боришевський // Педагогіка і психологія, 1996. – № 3. – С. 26–33.
7. **Вагин В.** Социология города [Электронный ресурс] / В. Вагин // Режим доступа : www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Vagin/
8. **Васютинський В. О.** Можливості та обмеження дослідження механізмів колективного самовизначення спільноти / В. О. Васютинський // Наук. студії із соціальної та політичної психології : зб. ст. – Київ : Міленіум, 2009. – Вип. 23 (26). – С. 77–86.
9. **Васютинський В. О.** Принцип інтеракційно-дискурсивного опосередкування соціалізації особи в спільноті / В. О. Васютинський // Психолого-педагогічні аспекти соціалізації особистості в умовах сучасного суспільства : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / за ред. М. І. Томчука. Вінниця, 2009. – С. 39–44.
10. **Васютинський В.** Психологічні виміри спільноти : монографія / В. Васютинський. – Київ : Золоті ворота, 2010. – 120 с.
11. **Васютинський В. О.** Соціально-психологічні властивості спільноти / В. О. Васютинський // Проблеми емпіричних досліджень у психології. 2010. Вип. 4. – С. 282–293.
12. **Коган Л. Н.** Социология культуры / Л. Н. Коган. – Екатеринбург, 1992.
13. **Лукашевич М. П.** Социология: основы заглавной, специальной і галузевих теорій / Лукашевич М. П., Туленков М. В., Яковенко Ю. І. – Київ : Каравела, 2008. – 345 с.
14. **Панарін С. А.** Демографічний перехід і культурне розмаїття / Панарін С. А., Акаєв А. А. Капелюшников В. Г. // Електронна версія бюлетеня «Населення і суспільство». – 2009. – № 2. – 395–396.

References

1. **Blinova O. E.** Psihologichni zasady migratsiynoyi aktivnosti suchasnoyi molodi / O. E. Blinova // Visnik Chernigivskogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu im. T. G. Shevchenka. Seriya : Psihologichni nauki : zb. nauk. prats : u 2 t. – Chernigiv, 2009. – Vip. 74. T. 1. – S. 45–49.
2. **Blinova O. E.** Trudova migratsiya naseleण्या Ukraini u sotsialno-psiho-logichnomu vimiri : monografiya / O. E. Blinova. – Herson : RIPO, 2011. – 486 s.
3. **Blinova T. V.** Sotsialnaya ustoychivost selskogo soobschestva / T. V. Blinova, R. P. Kutenkov, V. N. Rubtsova // Sotsiologicheskie issledovaniya. 1999. – № 8. – S. 35–38.
4. **Bondarevska I.** Teoretichns pidhodi do vivchennya sotsiainoyi identichnosti / I. Bondarevska // Sotsialna psihologiya. 2011. – № 4 (48). – S. 14–25.
5. **Bondarchuk O. I.** Model osobistnogo rozvitku studentskoyi molodi / O. I. Bondarchuk // Visnik Chernigivskogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu Im. T. G. Shevchenka. Seriya : Psihologichni nauki : zb. nauk. prats : u 2 t. Chernigiv, 2009. – Vip. 74. T. 1. – S. 49–56.
6. **Borishevskiy M. Y.** Psihologichni mehanizmi rozvitku osobistosti /M. Y. Borishevskiy // Pedagogika i psihologiya. 1996. – № 3. – S. 26–33.
7. **Vagin V.** Sotsiologiya goroda [Elektronnyiy resurs] / V. Vagin Rezhim dostupa : www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Vagin/

8. *Vasyutinskiy V. O.* Mozhlivosti ta obmezheniya doslidzhennya mehanizmiv kolektivnogo samoviznachennya spilnoti / V. O. Vasyutinskiy // Naukovi studiyi iz sotsiainoyi ta politichnoyi psihologiyi : zb. statey. Kyiv : Milenium, 2009. – Vip. 23 (26). – S. 77–86.

9. *Vasyutinskiy V. O.* Printsip interaktsiyno-diskursivnogo oposeredkuvannya sotsializatsiyi osobi v spilnoti / V. O. Vasyutinskiy // Psihologo-pedagogichni aspekti sotsializatsiyi osobistosti v umovah suchasnogo suspilstva : materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. / za red. M. I. Tomchuka. Vinnitsya, 2009. – S. 39–44.

10. *Vasyutinskiy V.* Psihologichni vimiri spilnoti : monografiya / Vadim Vasyutinskiy. – Kyiv : Zoloti vorota, 2010 – 120 s.

11. *Vasyutinskiy V. O.* Sotsialno-psihologichni vlastivosti spilnoti / V. O. Vasyutinskiy // Problemi empirichnih doslidzhen u psihologiyi. 2010. Vip. 4. – S. 282–293.

12. *Kogan L.N.* Sotsiologiya kulturyi / L. N. Kogan. Ekaterinburg, 1992. 3. Kogan, L.N. Teoriya kulturyi / L.N. Kogan. – Ekaterinburg, 1994.

13. *Lukashevich M. P.* Sotsiologiya: osnovi zagalnoyi, spetsialnoyi i galuzevih teoriy / Lukashevich M. P., Tulenkov M. V., Yakovenok Iu.I. – Kyiv : Karavela, 2008. – 345 s.

14. *Panarin S. A.* Demografichniy perehid i kulturne rozmayittya / Panarin, S. A., Akaev, R. Kapelyushnikov – Elektronna versiya byuletenuya Naseleennya i suspilstvo. – 2009. – S. 395–396.

CULTURAL ANTINOMY «VILLAGE – CITY» IN THE PERCEPTION OF YOUNG STUDENTS

Rybachyns'ka Olga, applicant of Culturology Department in Eastern European National University, teacher of Khmelnytsky College of Trade and Economics of Kyiv National University of Trade and Economics

The article is devoted to the problem of cultural paradox «village-city» in the light of these phenomena's perception by young people. The behaviour of peasants by birth in the urban community was analyzed. Also some factors influencing the consciousness of a modern teenager which change his ideas about culture in a wide sense of the word are presented. The study is based on a questionnaire survey, which was conducted among the students of Khmelnytsky Region.

A comprehensive analysis of the questionnaire survey showed that most peasants tend to become middle class and do everything possible to eradicate any signs of their rural culture. The study of the questionnaire survey conducted among the student youth of Khmelnytsky Region proves the fact that the product of urban culture, getting in the urban environment in most cases is modified.

Key words: culture, town, village, antinomy, middle class, peasants, identification.

UDC 130.2

CULTURAL ANTINOMY «VILLAGE – CITY» IN THE PERCEPTION OF YOUNG STUDENTS

Rybachyns'ka Olga, applicant of Culturology Department in Eastern European National University

The aim of the work is to investigate the factors influencing the development of Ukrainian culture in the villages and cities of Podillya. After all, recent studies prove that the modern Ukrainian city rarely cultivates fashion for national customs and traditions.

Research methodology consists in comparative-historical and culturological approach. In this vein, contemporary society is considered as a multi-level system of culture, which consists of three main relatively independent systems: «Nature», «Man», «Society».

Results. Understanding the development of urban and rural culture in Podillia in the 21st century raises many questions about their development in terms of nationality. The outlined components of these cultures prove that each of them develops in a separate channel, but when crossing, the city culture has some advantages. The study of the questionnaire survey conducted among the student youth of Khmelnytsky Region proves the fact that the product of urban culture, getting in the urban environment in most cases is modified. Antagonism of urban and rural life in the everyday life has long been. Urban culture has always been a model for the village. Urban fashion, albeit with some lag, but still fell first to the richest sections of the population, and subsequently became a gain for the broad peasant circles.

Novelty consists in the study of stereotypes contemplated by modern youth, and on the basis of them to prove or to refute the version that the culture of the city erects from the representative of the rural community any signs of Ukrainian national culture.

The practical significance. So, most of today's students will do their best to stay in the city. In the process of their adaptation in the conditions of mass culture, they will introduce into the city life a lot of old habits and norms, which will ensure the phenomenon of rusalization of urban culture and the rescue of certain its norms.

Key words: culture, town, village, antinomy, middle class, peasants, identification.

Надійшла до редакції 2.11.2017 р.

УДК [316.35:303.4](053.6) «XIX – поч. XX»

ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ МОЛОДІЖНОГО ДОЗВІЛЛЯ ОСТАННЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Перець Андрій, магістрант VI курсу спеціальності «Культурологія»,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
Perets1994@yandex.ru

Здійснено короткий огляд публікацій останнього десятиліття XX – початку XXI ст. вітчизняних та зарубіжних (близького зарубіжжя) дослідників, що стосуються проблемних питань молодіжного дозвілля.

Молодіжне дозвілля розглянуто науковцями крізь призму: соціально-філософських проблем, питань зміни ціннісних орієнтацій молоді людини та їх впливу на вибір дозвіллевих форм, трансформації видів і процесу організації дозвілля молоді, специфіки сучасних інноваційних форм молодіжного дозвілля, особливості розвитку молодіжних субкультур XXI ст.

Ключові слова: молодіжне дозвілля, історіографія, культурологічні дослідження.

Актуальність проблеми. У будь-якому суспільстві в усі часи сфера дозвілля була і залишається важливою складовою людської життєдіяльності. Саме тому проблема організації дозвілля завжди знаходилась в центрі уваги як пересічної людини так і науковців. В останній декаді XX ст. на теренах пострадянського простору відбулися значні політичні, економічні й соціально-культурні перетворення, в результаті яких здійснилися радикальні зміни всіх сторін життя суспільства. Ці зміни стали причиною виникнення низки гострих соціальних проблем. З поміж інших до розряду стратегічних увійшли проблеми дозвілля молоді, адже молодь є стратегічним ресурсом розвитку держави в найближчій перспективі. Тому проблеми молодіжного дозвілля, як чинника стратегічного розвитку держави, так активно досліджують вітчизняні й зарубіжні науковці.

Мета розвідки – проаналізувати історіографію досліджень молодіжного дозвілля останнього десятиліття XX – початку XXI ст.

Виклад матеріалу дослідження. В останньому десятилітті XX ст. на теренах України та й інших країн пострадянського простору відбулись перетворення, які негативно вплинули на розвиток культури загалом і в тому числі й на дослідження науковців. Так, на початку 90-х років наукових розробок, в яких висвітлювались проблеми молодіжного дозвілля, практично не було. Тим часом і в навчальному процесі підготовки фахівців, і в практичній діяльності, працівники культурно-дозвіллевих закладів, активно використовували наукові дослідження й методичні матеріали дозвіллезнавців, що були розроблені й опубліковані у радянський період.

Ми погоджуємося з думкою сучасника – російського дослідника А. Кудревіча [6] про те, що основною причиною відсутності у так званій «постперебудовчий період» ґрунтовних досліджень молодіжного дозвілля, була глибока криза в економіці, політиці і соціальній сфері, і як результат – активні наукові розвідки тогочасних проблем. Не слід забувати також і про те, що відсутність повноцінних досліджень і наукових розвідок пов'язана також із культурним шоком, в якому перебувало українське суспільство в перші 10-15 років державної незалежності. Під культурним шоком у даному випадку слід розуміти повномасштабні зміни, що відбулися у порівняно короткий (5 років) часовий проміжок після «відкриття кордонів». Відкриті кордони стали джерелом надходження величезного обсягу інформації у сфері культури (література, кіно, музика). На цьому тлі у 90-х роках минулого століття відбувався стрімкий розвиток нових технічних досягнень (касетні магнітофони, відеоманітофони, згодом й ігрові приставки, персональні комп'ютери тощо), які сприяли швидкому поширенню нових ідей в музичній культурі, кіноіндустрії та інших сферах культури і мистецтва. Соціум того часу відчув справжній культурний шок, який лише зараз, на думку А. Жаркова, О. Іонової та інших дослідників історії дозвіллезнавства, вдається «переварити» і адекватно сприйняти. У результаті таких перетворень, старі суспільні регулятори сфери культури та дозвілля припинили своє існування, в той час як нові ще не сформувалися. Можливо, саме тому в 1990-ті роки серед наукових розвідок відбувся спад інтересу до соціології дозвілля в цілому і до вивчення дозвілля молоді зокрема. Адже саме молодь, як соціальна група, виявилася найбільш чутливою до змін, які відбувалися в той період історичного розвитку.

Зважаючи на те, що саме в культурних мегаполісах Росії – м. Москві та Санкт-Петербурзі, ще за радянський період були зосереджені провідні культурологічні школи у зазначених наукових осередках у 90-х роках дослідники значно активніше, у порівнянні з вітчизняними дозвіллезнавцями, публікували результати наукових розвідок. Також визначальним чинником наукової активності російських

дозвіллезнавців кінця XX – початку XXI ст. є активна науково-педагогічна робота дослідників, чие становлення у науково-педагогічній сфері відбулось ще за радянської системи. Мова йде про М. Аріарського, А. Жаркова, Ю. Стрельцова, В. Туева та ін. Адже в часи їх роботи, у період становлення нового державного утворення, відбулась підготовка нового покоління – нових «імен» культурологів і дозвіллезнавців, так і нових напрямів досліджень. В Україні цей процес відбувається більш повільно, проте активність київського та харківського осередків науковців та їх доробків, має позитивні тенденції як до збільшення кількості, так і покращення якості змістового наповнення наукових публікації, предметом дослідження яких є молодіжне дозвілля.

У наукових розвідках вітчизняних і зарубіжних дослідників останнього десятиліття XX – початку XXI ст., молодіжне дозвілля розглядається крізь призму педагогіки – вказуючи роль і значення дозвілля як у педагогічному процесі, так і педагога сучасності; психології – вивчаючи інтереси, потреби, психологічні настрої тощо; соціології – виконуючи соціологічні дослідження, об'єктом дослідження є молодь, а предметом – дозвіллевий концепт; культурології – технології, види, форми, теоретико-методологічні аспекти молодіжного дозвілля та молодіжні субкультури.

У XXI ст. вивченням сфери дозвілля і питань організації культурно-дозвіллевої діяльності, із задоволення соціально-культурних потреб молоді, на академічному рівні продуктивно займаються як вітчизняні Н. Бабенко, О. Бойко, І. Петрова Н. Цимбалюк та ін., так і зарубіжні, у т. ч. представники Російської Федерації (А. Жарков, А. Захаров, О. Іонова, Т. Кисельова, Ю. Красільников, В. Чижигов та ін.) й білоруські дослідники (Е. Бабосова, Ю. Лопачький, С. Мойсейчук, І. Смарговіч та ін.).

Соціально-філософські проблеми молоді як важливої соціальної групи суспільства, знайшли своє відображення у дослідженнях С. Іконникової, І. Ільїнського, І. Кона та ін., розглядаючи сучасні проблеми молодіжного дозвілля під різним «кутом зору» всі вони одноставні у висновку про те, що в умовах XXI ст. у сучасних культурно-дозвіллевих установах потрібно добиватися подолання споживчого ставлення до дозвілля. Таке ставлення молоді до дозвілля властиве значній більшості представників цієї соціальної верстви населення, які вважають, що змістовне проведення вільного часу їм повинні забезпечити хтось із-зовні, але не вони самі. У ставленні до таких представників молодого покоління сучасності, філософи використовують термін «інертна маса».

Вивченням молодіжного дозвілля з соціологічної точки зору активно займаються не лише науковці (Н. Дмитрук, С. Кіреєв, Н. Цимбалюк, В. Шелепа та ін.) а й державні та незалежні центри соціологічних досліджень. Приміром, соціологічне дослідження становища молоді «Цінності української молоді», проведено на замовлення державних органів виконавчої влади. Зазначене вище соціологічне дослідження, було організоване незалежним центром соціологічних досліджень «ОМЕГА» на замовлення Міністерства молоді та спорту України у 2016 р. Результати проведеного дослідження використовують при плануванні роботи державного апарату у сфері культури та майбутньої діяльності підзвітних йому установ.

За останні двадцять років у наукових періодичних виданнях з'явилась низка оприлюднених результатів досліджень як вітчизняних (І. Бех, В. Бутенко, І. Белецька, Н. Гончар, В. Дряпіка, О. Крилова, О. Мороз, О. Поріцької, В. Радул, Л. Скокова, Т. Спіріна, Г. Шевченко, Г. Щерба, Р. Яремкевич та ін.), так і зарубіжних (А. Альбицької, Б. Лихачова, В. Лобицького, М. Огурцова, Є. Тонкова й ін.) учених, у яких знайшли відображення проблеми розвитку ціннісних орієнтацій молоді, що дає змогу розглядати людину як мету, а не засіб суспільного розвитку.

Практично всі науковці наголошують на тому, що формування духовних цінностей молоді XXI ст. відбувається в сучасній ситуації соціокультурних змін. Так вітчизняні дослідники Л. Скокова, Г. Щерба та Р. Яремкевич, зазначають: «Ціннісні орієнтації молодого покоління формуються під впливом нових статусних груп з особливим стилем життя, в результаті чого відбувається реконфігурація соціокультурних ідентичностей» [7; 275, 15; 103]. І. Белецька [3] вказує на динамічні зміни культурних цінностей молоді урбанізованого середовища на тлі трансформації традиційних (сформованих за радянські часи) уявлень про місце молоді людини в суспільстві. О. Бойко [5] також вважає, що розвиток сучасного суспільства йде по шляху зрушення ціннісних орієнтацій зі сфери праці у сферу споживання дозвілля і розваг. Саме тому змінюється і характер, форма й технології самих розваг. Вони набувають публічного, масового характеру. Дане явище у філософсько-культурологічній думці сучасників інтерпретується по-різному: одні вважають його деградацією людини, інші ж вважають його неминучим, або ж використовують його у професійних цілях з вигодою (маркетингові дослідження, дослідження на замовлення ЗМІ або шоу-бізнесу). Автор солідаризується з позицією А. Жаркова, Т. Кисельова, Ю. Красільникова та ін. у питанні впливу індустрії розваг сучасного світу, у поєднанні з сучасними технологіями на життєдіяльність значної кількості людей молодого покоління, і

створюється враження, що вся культура сучасного світу перетворюється на «розвагу». Поступово, згідно з позицією А. Захарова, дозвільні практики починають трансформуватися не лише в індивідуальні заняття, набір переваг і цінностей, а в особливий культурний код, що надає смислове забарвлення іншим явищам – для молодого покоління це і освіта, і розвиток, і профорієнтація.

Як вітчизняні (Н. Бабенко, О. Бойко, Н. Цимбалюк та ін.), так і зарубіжні (О. Іонова, С. Мойсейчук та ін.) дослідники, в наукових розвідках, описують зміни (у порівнянні з попереднім культурно-історичним періодом) у змістовній частині базових і інструментальних цінностей молоді XXI ст., указуючи на чітку тенденцію зміни ціннісних орієнтацій, від позиції «праці» («роботи») до позиції «цінності особистого життя».

Гуманістично-прагматичний підхід до формування соціокультурних цінностей молоді є предметом дослідження В. Бондар, І. Зязюна, О. Сухомлинської та ін. У роботах науковців пропагується науково обґрунтована позиція щодо єдності мети педагогічного процесу й розвитку культури, внутрішнього світу молодшої людини та засобів досягнення цієї мети шляхом створення певних педагогічних умов для досягнення молоддю особистих цілей, майбутньої життєтворчості, як у навчальній, так і поза навчальній діяльності.

Дослідники Б. Лихачова, О. Мороз, Є. Тонкова та ін. вказують на те, що формування ціннісних орієнтацій молоді, з дотриманням лише прагматичного підходу, може призвести до відчуження людини, що, у свою чергу, породжує відокремленість соціальних контактів, егоцентризм, песимістичні життєві перспективи тощо. Подолання відчуження, становлення життєвих ціннісних орієнтацій індивіда можливе за умов дотримання принципів: природо відповідності, культуро відповідності та цілісності. Змістовне ж майбутнє молодшої людини більш ефективно розкривається гуманістичною традицією у педагогіці (Ш. Амонашвілі, В. Загвязінський, Л. Занков, І. Зязюн, С. Лисенкова, В. Семенов, В. Сухомлинський та ін.), адже гуманістичний підхід визнає особистість, її перспективи як самостійну цінність. Співвідношення гуманістичного та прагматичного підходів до формування соціокультурних цінностей молоді, на думку науковців сприятиме вирішенню ряду культурологічних проблем педагогічними засобами.

Розглядаючи провідні риси соціокультурної діяльності молоді такі дослідники, як Л. Михайлова, Б. Єрасов, Т. Кисільов, Ю. Красильников, Б. Титов та ін., виокремлюють її гуманістичний, культурологічний і розвивальний характер, оскільки вона ґрунтується на культурних аспектах. Адже, сама по собі соціальна діяльність без культурного підґрунтя за своїм характером, може бути як прогресивною, так і регресивною, творчою або руйнівною. За таких умов виокремлюються два види ціннісних характеристик: позитивні (спрямовані на соціозначущі та особистісно-розвивальні цілі) й негативні (що завдають шкоду особі, культурі та суспільству).

Ще одним психологічним аспектом сучасних культурологічних досліджень є наукові розвідки Л. Акімової, П. Беспаленко Т. Кисельова, Ю. Красильнікова, В. Рябкова, Ю. Стрельцова, В. Суртаєва, В. Тріюдіна та ін., у яких досліджуються дозвілєві інтереси молоді XXI ст. У розвідках науковців, окрім авторського трактування визначень поняття «дозвілєвий інтерес», розглянуто питання соціально-культурних і соціально-психологічних причин його формування, визначено сучасний вектор культурної активності молоді, який сформований під впливом дозвілєвих інтересів молодшої людини XXI ст. Сучасні тенденції формування дозвілєвих інтересів молоді в умовах трансформації суспільства були розглянуті у науково-методичних публікаціях А. Зайнутдінової Г. Кудашова, В. Лутовинової, Р. Саубанової, М. Сєдової, Н. Шарковської та ін. Усі дослідники наголошують на тому, що процеси глобалізації, модернізації, стандартизації та інформатизації суттєво впливають на рівень дозвілєвих інтересів сучасної молоді, визначаючи їх спрямованість і широту. Описуючи процес формування дозвілєвих інтересів сучасної молодшої людини дослідниця А. Зайнутдінова вказує на факт руйнування механізму духовної спадкоємності поколінь, внаслідок загальної дезінтегрованості культури, розмивання її консолідуючих ціннісних засад. Г. Курдашов відзначає зниження інтересу молоді до національної культури, її історії та традицій, а також низька активність молоді у вирішенні загальнонаціональних, регіональних і місцевих проблем.

Культуротворчі форми й специфіка організації молодіжного дозвілля, стали предметом наукового дослідження І. Белецької, С. Виткалова, В. Виткалова, О. Іонової, О. Касаткіної, Т. Ковальчук, М. Ліберової, Д. Малкова, Л. Пелех, Н. Понукаліної, С. Скляр, Н. Шарковської І. Шапошнікової та ін. Досліджуючи даний вектор молодіжного дозвілля Н. Шарковська у науковій розвідці «Культуротворчі форми молодіжного дозвілля» [14], вказує на значимість розгляду сутнісних основ культуротворчих форм організації молодіжного дозвілля. Зазначаючи при цьому, що вибір форм базується на витальному і культурному досвіді молоді XXI ст., а також залежить від особистісних чинників.

Описуючи сучасні тенденції, усі дослідники акцентують увагу на прямому взаємозв'язку видів (форм) молодіжного дозвілля із технічною й технологічною модернізацією сучасного суспільства. Зокрема К. Варивода, О. Касаткіна, Т. Ковальчук, зосереджують увагу на сучасних засобах комунікацій (соціальні мережі – віртуальні співтовариства, Інтернет-мережа тощо) як провідних формах молодіжного дозвілля. Трансформації процесу організації та особливостям використання традиційних форм (клубні об'єднання) забезпечення соціокультурного дозвілля молоді, присвячені роботи Ю. Василькової, Н. Максимовської, Д. Малкова, Л. Пелех, І. Шевчук та ін.

Проблемні питання організації дозвілля молоді розглянуті у наукових розвідках Ю. Бабенко, А. Жаркова, Г. Коваль, Л. Поліщук та ін. Так, за твердженням провідного фахівця культурно-дозвілдової сфери Російської Федерації А. Жаркова, переважна більшість проблем організації дозвілля молоді виникають у результаті низького рівня забезпеченості населення соціальною інфраструктурою на тлі зниження дозвілдової активності молодого населення. Згідно позиції дослідника, в останнє десятиліття відбулось зміщення акценту у бік масової культури та розважальних її форм. Все це, у сукупності з недостатньо активним рівнем державної підтримки, призводить до зниження творчої активності молоді.

Інноваційні форми організації дозвілля молоді – теоретико-методологічні аспекти та практичне застосування теоретичних розробок розглядаються Л. Березовою, Н. Берляковою, Г. Кулічкіною, Н. Мельніковою, І. Мічуліною, С. Скляр, І. Смаргович, Т. Степановою, Н. Шарковською та ін. У наукових розвідках дослідники вказують на те, що на зламі епох (XX-XXI ст.) дозвілля відіграє особливу роль, воно не тільки відображає інноваційні процеси, що відбуваються у суспільстві, але стає «провідником» новацій, адже саме через дозвілля інновації інтегруються у суспільство.

Тема субкультур є однією з найбільш популярних у науковому дискурсі останніх років. Значну увагу у масиві загальної літератури з субкультурології, приділено проблематиці молодіжних субкультур, до якої зверталось чимало фахівців. Серед них, зокрема, М. Брейк, А. Кукаркін, Я. Левчук, К. Манхейм, М. Мід, В. Оборонко, Т. Парсонс, П. Рудик, Б. Ручкін, З. Сикевич, Н. Саркітов, О. Семашко, М. Соколов, М. Султанова, В. Суртаєв, Г. Шостак та ін. дослідники. З поміж інших особливої уваги заслуговує дисертаційне дослідження на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук, В. Суртаєва, в якому автор вказує на те, що особливістю сучасної молодіжної субкультури є одноманітність і стереотипізація форм культурно-дозвілдової діяльності значної частини молодих людей. У ході дослідження доведено, що в структурі сучасного молодіжного дозвілля часто переважають пасивно-споживчі види діяльності, які носять стандартні форми, що не сприяють духовному збагаченню особистості молодої людини. Дослідник наголошує на слабкій індивідуалізованості та вибірковості культури, позаінституціональній культурній і мистецькій самореалізації молоді, відсутності справжньої етнокультурної самоідентифікації молоді у XXI ст. [11].

Отже, наукові роботи дослідників останнього десятиліття XX – початку XXI ст. започаткували нові напрямки культурологічних досліджень, в яких переосмислено здобутки науковців передніх періодів та по-новому розглянуто ключові питання молодіжного дозвілля.

Молодіжне дозвілля, як об'єкт наукових розвідок, набуває дедалі більшої популярності серед науковців сфери соціології, філософії, педагогіки, дозвіллезнавства, які своїми розробками значно розширюють інформаційну базу досліджень сфери молодіжного дозвілля, адже предмет їх досліджень охоплює доволі широкий спектр структурних компонентів молодіжного дозвілля серед яких: соціально-філософські проблеми, питання зміни ціннісних орієнтацій молодої людини та їх впливу на вибір дозвіллевих форм, трансформація видів і процесу організації дозвілля молоді, специфіка сучасних інноваційних форм молодіжного дозвілля, особливості розвитку молодіжних субкультур XXI ст.

Список використаної літератури

1. **Ариарский М. А.** Педагогическая культурология: в 2 т. / М. А. Ариарский. – СПб. : Концерт, 2012. – 399 с.
2. **Бабенко Ю. А.** Вільний час і дозвілля української молоді в умовах нової соціокультурної реальності / Ю. А. Бабенко / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://2008.dif.org.ua/ua/analit/tkfej>
3. **Белецька І. В.** Особливості молодіжного дозвілля на сучасному етапі / І. В. Белецька // Вісник Луганськ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. «Педагогічні науки». – 2012. – № 22(8). – С. 220–229. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22\(8\)_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22(8)_29).
4. **Белецька І. В.** Сучасна соціокультурна ситуація у сфері дозвілля молоді / І. В. Белецька // Вісник Луганськ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – Луганськ, 2010. – № 9. – С. 71–76.
5. **Бойко О. П.** Культура дозвілля у суспільстві ризику: монографія / О. П. Бойко. – Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2011. – 285 с.
6. **Кудревич А. В.** Тема досуга молодёжи в российской социологии / А. В. Кудревич // Вести Волгогр. гос. ун-та. Серия 7: Философия. – 2011. – № 3 (15) – С. 154–157.

7. *Культура – суспільство – особистість*: Навч. пос. / За ред. Л. Скокової. – Київ : Ін-т соціології, 2006. – 396 с.
8. *Малков Д. Ю.* Діяльність клубів як соціокультурна умова оптимального впливу на соціалізацію молоді у сфері дозвілля / Д. Ю. Малков // Наук. зап. [Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова]. Серія : «Педагогічні та історичні науки». – 2013. – Вип. 110. – С. 92–101.
9. *Мічуліна І. І.* Інноваційні тенденції у сфері дозвілля сучасної української молоді / І. І. Мічуліна // Вісник ОНУ ім. І. І. Мечникова. Серія: «Соціологія і політичні науки». – 2013. – Т. 18. Вип. 2 (18) Ч. 1 – С. 353–358.
10. *Сокурянская Л. П.* Ценностная дифференциация украинского студенчества: Кластерный анализ / Л. П. Сокурянская, О. Н. Крылова // Методология, теория та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: 36. наук. пр. – Харків : Вид. ХНУ ім. В. Каразіна, 2003. – С. 534–539.
11. *Суртаев В. Я.* Молодежная культура / В. Я. Суртаев. – СПб. : Лань, 1999. – 430 с.
12. *Шапошникова І. В.* Особливості дозвіллевих практик сучасної студентської молоді / І. В. Шапошникова // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики. – 2012. – Вип. 55. – С. 76–83.
13. *Шарковская Н. В.* Инновационные формы организации досуга студенческой молодежи / Н. В. Шарковская // Вестник Моск. гос. ин-та культуры, – 2015. – № 4 (66). – С. 136–140.
14. *Шарковская Н. В.* Культуротворческие формы организации молодежного досуга / Н. В. Шарковская // Вестник Моск. гос. ун-та культуры. – 2014. – № 6. – С. 124–128.
15. *Щерба Г. І.* Формування духовних цінностей молоді, організація дозвілля і відпочинку як складова молодіжної політики в Україні / Г. І. Щерба, Р. В. Яремкевич // Український соціум. – Київ : Ін-т економіки та прогнозування НАН України, 2008 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ief.ua/Dok/US2008.doc., 12

References

1. *Aryarskyj M. A.* Pedagogicheskaja kul'turologija: v 2 t. / M. A. Aryarskyj. – Spb. : Koncert, 2012. – 399 s.
2. *Babenko Ju. A.* Vil'nyj chas i dozvillja ukrai'ns'koi' molodi v umovah novoi' sociokul'turnoi' real'nosti / Ju. A. Babenko / [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <http://2008.dif.org.ua/ua/analit/rkfej>
3. *Bjelec'ka I. V.* Osoblyvosti molodizhnogo dozvillja na suchasnomu etapi / I. V. Belec'ka // Visnyk Lugans'kogo nacional'nogo universytetu imeni T. Shevchenka. Pedagogichni nauky. – 2012. – № 22(8). – S. 220–229. – Rezhym dostupu: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22\(8\)_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22(8)_29).
4. *Bjelec'ka I. V.* Suchasna sociokul'turna sytuacija u sferi dozvillja molodi / I. V. Bjelec'ka // Visnyk Lugans'kogo nacional'nogo universytetu im. Tarasa Shevchenka. – Lugans'k, 2010. – № 9. – S. 71–76.
5. *Bojko O. P.* Kul'tura dozvillja u suspil'stvi ryzkyu: monografija / O. P. Bojko. – Sumy : DVNZ «UABS NBU», 2011. – 285 s.
6. *Kudrevych A.V.* Tema dosuga molodězhy v rossyjskoj socyologyy / A. V. Kudrevych // Vesty Vologogr. gos. un-ta. Seryja 7: Fylosofija. – 2011. – № 3 (15). – S. 154–157.
7. *Культура – суспільство – особистість*: Навч. пос. / За ред. Л. Скокової. – Київ : Ін-т соціології, 2006. – 396 с.
8. *Малков Д. Ю.* Діяльність клубів як соціокультурна умова оптимального впливу на соціалізацію молоді у сфері дозвілля / Д. Ю. Малков // Наук. зап. [Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова]. Серія : Педагогічні та історичні науки. – 2013. – Вип. 110. – С. 92–101.
9. *Michulina I.I.* Innovacijni tendencii' u sferi dozvillja suchasnoi' ukrai'ns'koi' molodi / I.I. Michulina // Visnyk OНU im. I.I. Mechnikova. Serija: Sociologija i politychni nauky. – 2013. – Т. 18. Vyp. 2 (18) Ch.1 – S. 353–358.
10. *Sokurjanskaja L. P.* Cennostnaja dyfferencyacija ukrajnskogo studenchestva: Klasternyj analiz / L. P. Sokurjanskaja, O. N. Krylova // Metodologija, teorija ta praktyka sociologichnogo analizu suchasnogo suspil'stva: Zb. na uk. pr. – H.: Vyd. HNU im. V. Karazina, 2003. – S. 534–539.
11. *Surtaev V.Ja.* Molodezhnaja kul'tura / V. Ja. Surtaev. – SPb.: Lan', 1999. – 430 s.
12. *Shaposhnykova I. V.* Osoblyvosti dozvilljevyh praktyk suchasnoi' students'koi' molodi / I. V. Shaposhnykova // Social'ni tehnologii': aktual'ni problemy teorii' ta praktyky. – 2012. – Vyp. 55. – S. 76–83.
13. *Sharkovskaja N. V.* Ynnovacyonnye formy organizacyi dosuga studencheskoj molodězhy / N. V. Sharkovskaja // Vestnyk Moskovskogo gosudarstvennogo ynstituta kul'tury, – 2015. – № 4 (66) – S. 136–140.
14. *Sharkovskaja N. V.* Kul'turotvorcheskije formy organizacyi molodězhnogo dosuga / N. V. Sharkovskaja // Vestnyk Moskovskogo gosudarstvennogo ynstituta kul'tury. – 2014. – № 6. – S. 124–128.
15. *Shherba G. I.* Formuvannja duhovnyh cinnostej molodi, organizacija dozvillja i vidpochynku jak skladova molodizhnoi' polityky v Ukrai'ni / G. I. Shherba, R. V. Jaremkevych // Ukrai'ns'kyj socium. – Kyiv : Instytut ekonomiky ta prognozuvannja NAN Ukrai'ny, 2008 [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: www.ief.ua/Dok/US2008.doc., 12

HISTORIOGRAPHY OF RESEARCH OF YOUTH LEISURE OF THE LAST DECADE OF THE XX - BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Perets Andrii, master of 6 course of specialty «Culturology»
of State Humanitarian University, Rivne

The article contains a brief review of the publications of the last decade of the 20th and beginning of the 21st century. domestic and foreign (near abroad) researchers, concerning the problematic issues of youth leisure.

Youth leisure is considered by scientists through the prism: social and philosophical problems, the issues of changing the young people's value orientations and their influence on the choice of leisure forms, the transformation of species and the process of organizing leisure for young people, the specifics of modern innovative forms of youth leisure, and the development of youth subcultures of the 21st century.

Key words: youth leisure, historiography, cultural studies.

UDC 316.35:303.4](053.6) «XIX -XX»

HISTORIOGRAPHY OF RESEARCH OF YOUTH LEISURE OF THE LAST DECADE OF THE XX - BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Perets Andrii, master of 6 course of specialty «Culturology»
of State Humanitarian University, Rivne

The aim. To analyze the historiography of research of youth leisure activities of the last decade of the XX - early XXI century.

Research methodology. In the process of carrying out research, theoretical, historico-bibliographic and analytical methods were used.

Results. Scientific work of researchers of the last decade of the XX - beginning of the XXI century. initiated new directions of cultural studies in which the achievements of early-period researchers were redefined and the key issues of youth leisure were discussed in a new way.

Youth leisure, as an object of scientific research, is gaining popularity among scientists of the sphere of sociology, philosophy, pedagogy, leisure studies, which by their developments considerably expands the information base of studies of youth leisure, since the subject of their research covers a quite wide range of structural components of youth leisure among which: social and philosophical problems, the question of changing the value orientation of a young person and their influence on the choice of leisure forms, the transformation of species and the process of organization youth livelihood, specificity of modern innovative forms of youth leisure, peculiarities of development of youth subcultures of the XXI century.

Novelty. The novelty of the study is to summarize the scientific researches of domestic and foreign researchers, the subject of their research which concerned various aspects of contemporary youth leisure.

The practical significance. The main findings and conclusions of the study are a contribution to the development of problems of applied culturology. The substantive part of the research can be used in the preparation of lectures and special courses on contemporary Ukrainian culture, cultural studies, applied cultural studies, sociology of culture, as well as in the system of retraining and professional development of specialists of the corresponding direction.

Key words: youth leisure, historiography.

Надійшла до редакції 22.11.2017 р.

УДК [330:005]

ФОРМУВАННЯ ЛЮДСЬКОГО КАПІТАЛУ ПІД ВПЛИВОМ СОЦІАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ БІЗНЕСУ

Панюк Тетяна Петрівна, кандидат економічних наук, доцент кафедри економічної теорії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
panjuk@ukr.net

Висвітлено принципи соціальної відповідальності бізнесу в контексті формування вартості та якості людського капіталу, доведено доцільність їх реалізації у площину економічного потенціалу підприємств, що позначиться на нарощенні вартості нематеріальних активів підприємств на світових ринках, підвищенні інвестиційної привабливості національної економіки, підвищенні якості і сертифікації продукції, зміцненні ділової репутації, створенні вітчизняних брендів, напрацюванні іміджу і, як наслідок, зниження соціальної напруги, мінімізації соціальних конфліктів та максимізації ринкової вартості бізнесу.

Ключові слова: людський капітал, соціальна відповідальність, конкурентоспроможність продукції, конкурентні переваги, стратегічне управління персоналом, персонал-стратегії.

Постановка проблеми. Сучасний економічний розвиток підприємств в Україні спирається на досвід та практику розвинених країн світу, де вагома роль у нарощенні ринкової вартості бізнесу, забезпеченні якості продукції, зниженні соціальних конфліктів відводиться соціально-відповідальній діяльності. Актуальним постає формування й пошук нових інноваційних підходів до соціального та економічного розвитку підприємств, що розвиває стратегічні напрями, серед яких знаходження нових і удосконалення існуючих механізмів нарощення вартості і якості людського капіталу.

Зарубіжний досвід впровадження програм соціально-відповідального бізнесу доводить, що рівень інтелектуального капіталу, розвиток професійних здібностей працівників, освіта та кваліфікація

вимагають постійного інвестування з боку працівників і роботодавця. Вони виступають основними якісними характеристиками й безпосередньо впливають на ефективність діяльності підприємства, що формує лідерську позицію компаній на світових ринках, лояльність споживачів, підвищує вартість нематеріальних активів. Проте, в умовах дефіциту фінансових ресурсів, недооцінки вартості людського капіталу, ці властиві соціально орієнтованим підприємствам риси, більшою частиною не реалізуються згідно вимог стратегічного розвитку сучасних національних підприємств у контексті нарощення їх ринкової вартості через безініціативну позицію менеджменту та фрагментарне управління соціальними конфліктами. Ця проблема постає у ряд важливих і актуальних, вимагає найшвидшого вирішення на рівні національної економіки.

Останні дослідження та публікації. Вагомий внесок у дослідження процесу формування людського капіталу в контексті нарощення ринкової вартості бізнесу, базуючись на механізмах активізації його соціальної відповідальності та реалізації у практичній діяльності національних підприємств зробили такі вітчизняні науковці як: О. Амосов [1], Х. Гальчак [2], Т. Гнатєва [3], А. Дегтяр [1], О. Красноруцький [4], О. Митяй [5], Т. Шабатура [7] та ін.

Створений науковцями вагомий набір у теоретико-методологічному ракурсі дослідження зазначеної проблеми, вирішує багато її методичних та прикладних аспектів. Проте окремі питання цієї багатогранної проблеми залишаються актуальними і такими, що потребують додаткових досліджень. Зокрема, дискусійними є проблеми нарощення якості та вартості людського капіталу в аспекті соціальної відповідальності бізнесу.

Метою статті є проблема формування людського капіталу, нарощення його вартості та якості на підприємствах у сучасних умовах асиметричного розвитку вітчизняної економіки під впливом активізації механізмів соціальної відповідальності бізнесу.

Виклад матеріалу дослідження. Діяльність та розвиток підприємств пов'язані з необхідністю забезпечення їх конкурентоспроможності як на території країни, так і за її межами. Одним із найважливіших факторів, що впливає на отримання максимального прибутку підприємствами, виступає їх конкурентною перевагою – є інноваційний напрям розвитку, тісно пов'язаний із соціальною відповідальністю бізнесу. Інноваційний розвиток висуває нові вимоги до якісних характеристик персоналу підприємств, що формують сучасний людський капітал, а саме: професійної компетентності, мобільності, готовності до професійного розвитку, якісне виконання поставлених завдань, уміння швидко реагувати на негативний вплив різноманітного роду факторів, ініціативність у прийнятті рішень. Впливаючи з того, що людський капітал є основним стратегічним ресурсом, що забезпечує підприємства конкурентними перевагами та якісною продукцією, виникає необхідність його розвитку і формування під впливом соціальної відповідальності бізнесу.

Ефективний та продуктивний розвиток підприємств визначається наявністю кваліфікованого персоналу і формуванням системи його управління, розвитку людського капіталу, враховуючи сучасні вимоги суспільства [7]. Динаміка і темпи здійснення економічних реформ в Україні, стратегічним завданням яких є досягнення європейських стандартів життя й гідного місця країни у світі, залежать від ефективного і доцільного використання результатів творчої та інтелектуальної діяльності людини.

За сучасних умов розвитку економіки, соціальна відповідальність бізнесу набула вагомого значення для функціонування підприємств. Їх сталий розвиток характеризується трьома складовими: економічною, екологічною та соціальною. За умови ефективної діяльності підприємств ці складові повинні гармонійно поєднуватись, проте соціальна є найвагомішою та найскладнішою, оскільки впливає на всі етапи життєвого циклу організації й суспільство в цілому. Потреби людини посідають першочергове місце, а їх задоволення – основне завдання на всіх рівнях. Персонал виступає основним ресурсом, від якого залежить ефективність діяльності та отримання максимального прибутку. Тому основним завданням управлінської ланки є його мотивування, створення сприятливого психологічного мікроклімату в колективі та забезпечення сприятливими умовами праці на робочому місці для продуктивної роботи, а отже удосконалення старих та пошуку нових методів розвитку і управління персоналом, де першочергове місце посідає значення соціальної відповідальності [5].

Вагому роль у забезпеченні конкурентоспроможності, підвищенні конкурентних переваг, досягненні вищої продуктивності і прибутковості виробництва відіграють не економічні показники роботи підприємств на мікро та макрорівнях. Дослідження системи соціальної відповідальності підприємств показують, що вона охоплює різні сфери та представляє відповідальність підприємства за суспільну користь бізнесу і використання таких способів виробництва, що позитивно впливають на суспільство й природне середовище. На нашу думку, обов'язковим у цьому розрізі є роль та функціонування не лише держави, роботодавців, соціальних та ділових партнерів, але й працівників,

інтелектуальний людський капітал яких є запорукою ефективного розвитку діяльності підприємств і роль якого постійно зростає.

В умовах процесу інтелектуалізації праці особливого значення набуває проблема збереження та примноження людського капіталу. Одним із головних чинників управління інноваційне орієнтованим підприємством стає підвищення рівня загальної та професійної освіти кадрів, посилення їх зацікавленості в розвитку та вдосконаленні виробництва, використання належних особистісних якостей працюючої людини, здатність швидко сприймати нову інформацію, цілеспрямованість, критичність мислення тощо. Для цього застосовуються різні форми підготовки та перепідготовки кадрів: програми стимулювання бізнес-лідерства, самоосвіта, вдосконалення навичок керівництва для спеціалістів різних ланок управління, курси підвищення кваліфікації тощо [1; 4].

Рівень соціального та матеріального забезпечення працівників, турбота про здоров'я і безпеку громадян, задоволення очікувань споживачів, обґрунтованість ціноутворення, відповідальність за власних постачальників, відповідальність за тих, хто займається реалізацією продукції (послуг); етичність і порядність у відносинах зі споживачами, відкритість інформації про підприємство і продукцію (послуги), постійне оцінювання рівня задоволення потреб споживачів, пріоритет інтересів споживачів при розв'язанні конфліктів; сумлінність та достовірність реклами; своєчасність сплати податків; підтримка суспільних рухів за якість і доброчинність; оновлення техніко-технологічної бази з метою покращення якості продукції та раціональне використання виробничих ресурсів з метою захисту навколишнього середовища – є першочерговими елементами, на які потрібно робити акцент підприємцям та постійно шукати інструменти для їх розвитку [3].

Сучасні інноваційні підходи до соціального розвитку підприємства стимулюють і формують принципово нові його стратегічні напрями. Один із них полягає в ефективному розвитку та управлінні персоналом, що ґрунтується на системі цінностей, яку формує саме підприємство. В сучасних умовах, розглядаючи механізм управління персоналом загалом, варто починати з системи цінностей, а далі підбирати форми і методи управління персоналом, які імпонують цій системі, будувати кадрову політику (підбір, навчання, розвиток персоналу), враховуючи вплив зовнішніх і внутрішніх факторів [3]. Фундаментом управління персоналом є організаційна культура з її функціями: охоронною, інтегруючою, регулювальною, мотиваційною, економічною тощо. При достатньо закріплених у діяльність підприємства уже перелічених функціях організаційної культури, вони стають впливовим фактором регулювання взаємовідносин персоналу на різних рівнях ієрархії. Якщо розглядати організаційну культуру і моделювання поведінки людей, то її можна вважати фактором психологічного впливу. Аспекти управління персоналом можна розглядати в контексті ієрархії, виділяючи верхню ланку – керівний персонал, і нижню – підлеглих працівників. Для нижнього рівня система цінностей організації не є домінуючою, оскільки ця категорія працівників приймає те, що декларується на вищих рівнях, тому вони виступають як суб'єкти прийняття (але не обов'язково сприйняття) системи нав'язаних цінностей, а не ідеологами. Таким чином, якщо розглядати систему цінностей як домінуючу в концепції управління персоналом, то вона ідеологічно формується представниками управлінської еліти та власниками, а наймані ж працівники, як правило, непричетні до формування культури організації [2]. Зважаючи на це, підприємці повинні розуміти важливість підвищення кваліфікації працівників різних ланок як основу власної продуктивності та самовдосконалення, що є системою соціальних гарантій, безпеки і формування нового, якісного людського капіталу. Економічна значущість працівника визначається кваліфікацією, загальними знаннями, здібностями ефективно вирішувати складні проблеми, які дозволяють швидко пристосовуватися до економічних і соціальних умов життя та є факторами його розвитку. Тому у концепції управління персоналом вагому роль повинні відігравати такі складові як управління мотивацією, розвитком та соціально-психологічні методи управління, що формують людський капітал, пристосовують його до сучасних вимог споживачів, а також розвивають корпоративні моделі компетенції, етику та естетику ділових відносин, формальні і неформальні норми поведінки.

Досліджуючи науку управління персоналом, можна зауважити, що головною конкурентною перевагою підприємств виступає персонал, тому витрати на формування якісного людського капіталу слід розглядати як вкладання інвестицій, а розвиток і управління персоналом розглядати як стратегічну функцію.

Стратегічне управління персоналом здійснюється через розробку персонал-стратегії [6]. Об'єктом даної стратегії є працівники, що характеризуються певними якісними і кількісними характеристиками, визначають їхню здатність до діяльності в інтересах підприємства. Суб'єктом персонал-стратегії є служби управління персоналом і структурних підрозділів підприємства.

Влучне застосування персонал-стратегії встановлюється вмінням персоналу до продуктивної та творчої праці, інтелектуального розвитку, генерування нових ідей, здобуття нових знань і навичок, що у гармонійному співвідношенні становить кадровий потенціал підприємства. Враховуючи потреби національної економіки, першочерговою проблемою є нестача висококваліфікованих кадрів, здатних продуктивно працювати на новітній техніці, виробляти якісну продукцію, що відповідає сучасним вимогам суспільства, їх діяльність направлена на інноваційний тип розвитку. Відбувається оновлення техніко-технологічної бази з метою розширення асортименту продукції та раціонального використання виробничих ресурсів з метою задоволення суспільних потреб та зменшення забруднення навколишнього середовища. Ці заходи також мають соціальний аспект, який в першу чергу стосується інтересів суспільства і виникає такий зв'язок: суспільство – підприємство – персонал. Цей ланцюжок можна пояснити таким чином, що задоволені потреби суспільства позитивно та прибутково впливають на підприємство, яке мотивує персонал для більш продуктивної й ефективної праці.

Кадрова політика також виступає важливою складовою стратегічного управління персоналом та має безпосередній вплив на формування людського капіталу. Це стратегія роботи з персоналом, що відповідає концепції розвитку підприємств. Більшість фірм у розвинених країнах світу розробляють власні принципи політики управління персоналом, націлені на розвиток інтелектуального капіталу компаній. До основних принципів та інструментів, що стимулюють стабільний розвиток персоналу, формують його людський капітал, належать: довічна зайнятість, найм персоналу високого класу, можливість кар'єрного росту, тривалий період підготовки, єдиний статус, система атестацій та співбесід, стійкі переконання, цінності, культура, повага до особистості, участь персоналу в управлінні, відповідальність, заохочення розбіжностей у поглядах між працівниками-працівниками та працівниками-роботодавцями й постійне підвищення кваліфікації.

Висновки. Отже, процес формування людського капіталу в аспекті соціальної відповідальності тісно пов'язаний з менеджментом на підприємствах, основними вимогами якого є: взаємозалежність функціонування стратегії управління персоналом та загальної стратегії підприємства; стабільність, гнучкість і сучасні вимоги споживачів щодо політики управління персоналом; індивідуальний підхід до кожного працівника, врахування ролі інтелектуального людського фактора у виробництві; соціальна спрямованість політики управління персоналом, спрямована на досягнення економічного ефекту і соціального захисту працюючих. Активна політика повинна спрямовуватися на усвідомлення підприємцями вкладення інвестицій в розвиток персоналу, а не витрат на його розвиток. Існують значні перспективи в дослідженні даної проблематики, оскільки під впливом сучасних вимог споживачів виникає новий тип мислення, змінюються інструменти сучасного формування людського капіталу з боку роботодавців, оснований на інноваційному типі розвитку.

Список використаної літератури

1. **Амосов О. Ю.** Формування людського капіталу в умовах інноваційної економіки: методологічний аспект [Електронний ресурс] / О. Ю. Амосов, А. О. Дегтяр. – Режим доступу: <http://www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/putp/2011-3/doc/3/08.pdf>.
2. **Гальчак Х. Р.** Сучасний механізм управління персоналом в умовах соціального розвитку підприємств / Х. Р. Гальчак // Сучасні проблеми економіки і менеджменту : тези доп. міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 10–12 листоп. 2011 р. / Нац. ун-т «Львівська політехніка». – Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2011. – С. 207–208.
3. **Гнатська Т. М.** Вплив соціальної відповідальності бізнесу на конкурентоздатність підприємств аграрного сектору / Т. М. Гнатська, О. В. Ніколюк // Вісник Чернігів. держ. технолог. ун-ту. – Чернігів. – 2014. – № 4 (76). – С. 151–158.
4. **Красноруцький О. О.** Концептуальні засади здійснення корпоративної соціальної відповідальності харчовими та переробними підприємствами / О. О. Красноруцький // Наук. вісник Херсон. держ. ун-ту. Серія «Економічні науки». – Вип. 10. – Ч. 3. – 2015. – С. 52–54.
5. **Митяй О. В.** Социальная ответственность бизнеса как направление улучшения социального развития агропромышленных предприятий / О. В. Митяй // Социальная ответственность бизнеса: междунар. науч.-практ. конф. (Тольятти, 10–11 декабря 2014 г.): сб. науч. тр. / отв. ред. Ю. А. Анисимова. – Тольятти : Изд-во ТГУ. – 2014. – С. 46–56.
6. **Романюк Л. М.** Теоретичні аспекти стратегічного управління підприємством та його персоналом / Л. М. Романюк // Наук. пр. КНТУ. – Економічні науки. – 2010. – Вип. 17. – С. 210–218.
7. **Шабатура Т. С.** Управление стоимостью предприятия в контексте социальной ответственности аграрного рынка Украины / Т. С. Шабатура, В. В. Кужель // Актуальные проблемы экономики и менеджмента. – Вып. № 3. – 2014. – С.127–132.

References

1. **Amosov O. Yu.** Formuvannia liudskoho kapitalu v umovakh innovatsiinoi ekonomiky: metodolohichniy aspekt [Elektronnyi resurs] / O. Yu. Amosov, A. O. Diehtiar. – Rezhym dostupu: <http://www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/putp/2011-3/doc/3/08.pdf>.

2. **Halchak Kh. R.** Suchasnyi mekhanizm upravlinnia personalom v umovakh sotsialnoho rozvytku pidpriemstv / Kh. R. Halchak // Suchasni problemy ekonomiky i menedzhmentu. : tezy dopovidei mizhn. nau.-pr. konf., Lviv, 10–12 lystopada 2011 r. / Natsionalnyi un-t «Lvivska politehnika». – Lviv : Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniki, 2011. – S. 207–208.

3. **Hnatieva T. M.** Vplyv sotsialnoi vidpovidalnosti biznesu na konkurentozdatnist pidpriemstv ahrarnoho sektoru / T. M. Hnatieva, O. V. Nikoliuk // Visnyk Chernihivskoho derzhavnogo tekhnolohichnoho universytetu. – Chernihiv. – 2014. – № 4 (76). – S. 151–158.

4. **Krasnorutskyi O. O.** Kontseptualni zasady zdiisnennia korporatyvnoi sotsialnoi vidpovidalnosti kharchovymy ta pererobnymy pidpriemstvamy / O. O. Krasnorutskyi // Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnogo universytetu. Seriya «Ekonomichni nauky». – Vyp. 10. – Ch. 3. – 2015. – S. 52–54.

5. **Mytiai O. V.** Sotsyalnaia otvetstvennost byznesa kak napravlenye uluchsheniya sotsialnoho rozvytyia ahropromyshlennykh predpriyatiy / O. V. Mytiai // Sotsyalnaia otvetstvennost byznesa: mezhdunarodnaia nauchno-praktycheskaia konferentsiia (Toliatty, 10-11 dekabria 2014 h.): sbornyk nauchnykh trudov / otv. red. Yu. A. Anysymova. – Toliatty : Yzd-vo THU. – 2014. – S. 46–56.

6. **Romaniuk L. M.** Teoretychni aspekty stratehichnoho upravlinnia pidpriemstvom ta yoho personalom / L. M. Romaniuk // Naukovi pratsi KNTU. – Ekonomichni nauky. – 2010. – Vyp.17. – S. 210–218.

7. **Shabaturova T.S.** Upravlenye stoymostiu predpriyatiya v kontekste sotsialnoi otvetstvennosti ahrarnoho rynku Ukrainy / T. S. Shabaturova, V. V. Kuzhel // Aktualnye problemy ekonomiky y menedzhmenta. – Vyp. № 3. – 2014. – S.127–132.

THE FORMATION OF HUMAN CAPITAL UNDER THE INFLUENCE OF SOCIAL RESPONSIBILITY OF BUSINESS

Panyuk Tetyana, PhD (Economics), Associate Professor of the Department of Economic Theory, Rivne State University of Humanitarian, Rivne

In the article deals with the principles of social responsibility in the context of formation of the cost and quality of human capital, the expediency of their realization in the plane of the economic potential of enterprises, which will affect the value of intangible assets of enterprises in the world markets, increase of the investment attractiveness of the national economy, increase of quality and certification, strengthening of business reputation, creation of national brands, time between image and, consequently, reduce social tension, minimize social conflicts and maximizing the market value of business.

Key words. human capital, social responsibility, product competitiveness, competitive advantage, strategic human resources management, personnel strategy.

UDC [330:005]

THE FORMATION OF HUMAN CAPITAL UNDER THE INFLUENCE OF SOCIAL RESPONSIBILITY OF BUSINESS

Panyuk Tetyana, PhD (Economics), Associate Professor of the Department of Economic Theory, Rivne State University of Humanitarian, Rivne

The aim of this paper is to explore the the principles of social responsibility in the context of formation of the cost and quality of human capital, the expediency of their realization in the plane of the economic potential of enterprises, which will affect the value of intangible assets of enterprises in the world markets, increase of the investment attractiveness of the national economy, increase of quality and certification, strengthening of business reputation, creation of national brands, time between image and, consequently, reduce social tension, minimize social conflicts and maximizing the market value of business.

Research methodology. The main objective of the article is the formation of human capital, the increase of its value and quality in enterprises in the current conditions of asymmetric development of the domestic economy under the influence of activating the mechanisms of social responsibility of business.

Results. Modern economic development of enterprises in Ukraine is based on the experience and practice of the developed countries of the world, which plays a significant role in increasing the market value of business, ensuring product quality and reduced social conflicts for socially responsible activities. The formation and the search for new innovative approaches to the social and economic development of enterprises is emerging, which stimulates and develops new strategic directions, including finding new and improving existing mechanisms for increasing the value and quality of human capital. The foreign experience of practical implementation of socially responsible business programs proves that the level of intellectual capital, the development of professional skills of employees, education and qualifications require constant investment by employees and employer. They are the main qualitative characteristics and directly affect the efficiency of the enterprise, which forms the leading position of companies in world markets, consumer loyalty and increases the value of intangible assets. However, in the face of a lack of financial resources and an underestimation of the value of human capital, these peculiar features of socially oriented enterprises are largely unrealized in line with the requirements of strategic development of modern national enterprises in the context of increasing their market value through a non-initiative

management position and fragmented management of social conflicts. This problem appears to be somewhat important and relevant; it requires the fastest solution at the national economy level.

Novelty. The debatable problems of increasing the quality and value of human capital in the aspect of social responsibility of business are over.

The practical significance. There are significant prospects in the study of this issue, since under the influence of modern consumer demands, a new thinking emerges and the tools of modern human capital formation by employers based on an innovative type of development are changing.

Key words. human capital, social responsibility, product competitiveness, competitive advantage, strategic human resources management, personnel strategy.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

Розділ III. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА УКРАЇНИ В РОЗМАЇТТІ ВИЯВІВ

УДК 738.3.04(477) «634.3»

СЕМАНТИКА КОЛЬОРУ В ДЕКОРІ ДАВНІХ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ ДНІПРОВСЬКОГО ЛІВОБЕРЕЖЖЯ

Щербань Анатолій Леонідович, кандидат історичних наук,
старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків
kozaks_1978@ukr.net

Концептуально охарактеризовано семантику кольорового декору, що використовувався для оздоблення глиняного посуду та дрібної пластики Лівобережної України III–I тис. до н. е. Зроблено висновок про те, що його застосування відбувалося внаслідок інокультурних впливів, було пов'язаним з релігійними уявленнями, магічними обрядами та божествами. За допомогою червоного кольору місцеві мешканці намагалися «оживити» окремі посудини і статуетки. Білим же, особливо на чорному тлі передавали магічні ідеограми, бажані жертводавцям процеси, на які мало впливати шановане божество.

Ключові слова: Лівобережна Україна, декор, кераміка, колір, катакомбна археологічна культура, початок доби заліза.

Постановка проблеми. Кераміка, випалена за температури, вищої ніж 600° С, зберігається цілою чи фрагментованою упродовж тисячоліть. Посуд, що безперервно використовувався з доби неоліту, належить до категорії масових археологічних предметів. Традиційний декор глиняного посуду вивчається понад двісті років. Упродовж майже 130 років досліджується декор кераміки Лівобережної України – регіону, традиційна культура мешканців якого динамічно розвивалася внаслідок внутрішніх еволюційних процесів та інокультурних інвазій. Закономірно, що йому присвячена значна кількість наукових і науково-популярних праць. Але досі бракує культурологічно спрямованих кольорознавчих керамологічно-орнаментознавчих студій.

Здійснивши макроісторичне дослідження трансформацій декору кераміки [19], автор з'ясував, що мешканці Дніпровського Лівобережжя зазвичай до модерних часів поверхню і орнамент кераміки спеціально не забарвлювали. Поверхня залишалася теракотовою, а зображення робили рельєфними. Лише в часи орнаментальних піднесень доби бронзи – початку доби заліза (до V ст. до н. е.) внаслідок інокультурних інвазій намагалися досягти чорно-сірого (іноді, блакитнуватою) кольору поверхні, а орнаменти малювали чи заповнювали речовиною охристого та білого кольорів.

Аналіз останніх публікацій. Димлений посуд використовувався в окремих мікрорегіонах і пізніше, але орнаменти на ньому спеціально не забарвлювалися. З XI ст., знову ж таки внаслідок інокультурних впливів, у декорі кераміки, використовуваної в господарстві представників вищих верств населення, зустрічалися поливи жовтого, брунатного та зеленого кольорів, вибір яких зумовлювався наявними барвниками. Барвистість кераміки досліджуваної території значно зросла з кінця XVI ст. Причинам цих явищ значну увагу присвячено в монографії автора [19; 156–161, 165–167], тому в даній роботі їх характеризувати не будемо.

Оскільки вивчення кольору – однієї з найважливіших естетично та семіотично наповнених виражальних ознак традиційної кераміки – допомагає глибше зрозуміти культурні процеси давнини, вважаємо дану тему **актуальною**.

Мета дослідження: розкриття семантики кольорового декору, котрий використовувався в гончарстві Лівобережної України III–I тис. до н. е.

Вклад основного матеріалу. Першими на досліджуваних теренах кольори для декорування посуду з глинистої маси розпочали використовувати, очевидно внаслідок імпульсу з Передкавказзя, представники катакомбної культурно-історичної спільноти доби ранньої бронзи (друга чверть – кінець III тис. до н. е.) у південній частині території. Більшість відомих нині тогочасних кольорових орнаментів нанесено вохрою на ритуальних з особливої («кальцитової») формуальної маси попелясто-сірих (іноді з блакитним відтінком) невипалених чи слабковипалених виробів [8; 72]. Іноді такі посудини повністю вкривалися вохрою зовні [10; 236–237, рис. 11 : 6]. Вохрою лаконічно позначено деталі одягу, зачіски та облич на випалених схематично-жіночих глиняних фігурках, покладених в одне з поховань найпізнішого періоду існування спільноти [1; 89–94]. Оскільки на поселенських пам'ятках таких виробів не виявлено, робимо висновок про їх пов'язаність із поховальним ритуалом. Червоно-

коричневе чи, іноді, біле заповнення контррельєфних орнаментів, покриття поверхні вохрою, фіксується на окремих поселенських і поховальних посудинах раннього етапу існування зрубної культурно-історичної спільноти доби пізньої бронзи (XVI–XIV ст. до н. е.) [зокрема, 2; 228, рис. 69:1, 4; 67, 212, рис. 53:13; 3; 100–102], котра також тісно пов'язана з східнішими культурними традиціями. Але, загалом, вироби доби бронзи з кольоровим декором були нечисленними й використовувалися епізодично.

Більш масово кольорові орнаменти (переважна більшість із них наносилася шляхом заповнення заглиблених ліній білою чи вохристою речовиною), використовувалися зазвичай на кераміці з зачорненою поверхнею на початку доби заліза (остання третина VIII–VI ст. до н. е.). Завдячуючи наявності виразніших ніж у попередні часи джерел, доповнених даними писемних пам'яток, є підстави для деталізації появи подібним чином декорованих виробів на лівобережно-українських теренах. За найбільш аргументованими висновками вони були привнесені невеликими групами переселенців із заходу – представників археологічних спільнот, розташованих на півдні між Карпатами та Східними Альпами [4; 85–86]. Дана традиція поширилася в лісостеповій зоні, близько до межі зі степом та «Голим полем» після посушливого періоду на початку сприятливої для землеробства зволоженості клімату, коли войовничі степовики – киммерійці (які також використовували подібні вироби), змогли створити на території, куди входили досліджувані землі, протодержавну спільноту. Жодних підтверджень наявності супротиву переселенцям від місцевого населення досі не знайдено. Очевидно його і не було, бо освоювані мігрантами землі були малозаселеними після посушливого періоду, в результаті якого значна частина попередніх мешканців переселилася на більш сприятливі для ведення господарства звичними методами землі. На інших лівобережно-дніпровських землях інноваційно декорований посуд не розповсюдився.

Структурно-функціональний аналіз дозволив висловити гіпотезу про те, що більшість посудин, що декорувалися шляхом зміни кольору поверхні та нанесення барвистих орнаментів, призначалися для напоїв, зокрема, алкогольних [19; 252–253]. Наприклад, подібного до відомого етнографам «меду», «пива», «браги», «вареної» чи ведичної «соми», споживання яких із глибокої давнини було пов'язано із сакральною сферою, а п'яний стан вважався богонатхненним [14; 206–207]. Саме посуд для нього гончарі досліджуваної території найбагатше прикрашали (в т. ч., зображеннями ідеографічних композицій) принаймні до IX ст. Для наливання і подачі до столу напоїв, як свідчать етнографічні матеріали, могли використовуватися навіть миски, частина з яких на початку доби заліза також прикрашалася білим орнаментом. Наприклад відомо, що українці наприкінці XIX ст. під час обрядів родинного циклу (зокрема, весілля) ложками з миски споживали «варену», яка в інших ситуаціях наливалася, зазвичай, з глечиків чи барилець і пилася кружками, куклями і чарками [15; 313–314, 5; 338]. Тому не дивно, що на початку доби заліза своєрідно декорований посуд поступово вийшов із побуту паралельно з поширенням імпортного алкогольного напою – виноградного вина з набором глиняного начиння, необхідного для його транспортування, зберігання та споживання. Цікаво, що першими припинили орнаментувати саме миски, а найдовше кольорова орнаментация (хоча й значно простіша композиційно), затрималася на черпаках.

Використовувані барви складають тріаду найсакральніших, найдавніших символів, відомих з історії людської культури. Як переконливо довів В. Тернер, ними позначалися основні форми людського психофізіологічного досвіду, що стосувалися розуму та всіх органів чуття, були пов'язаними зі здійсненням людських функцій, продуктами людського тіла, виділення яких супроводжується емоційною напругою, сильними фізичними переживаннями, що виходять за межі нормального стану суб'єкта, тому осмислюються як сакральні сили, опонуючі профанним. Наприклад, представники африканського племені ндембу асоціювали «червоні речі» з кров'ю чи червоною глиною. Вважали, що вони «володіли силою», оскільки кров – це сила. Ндембу вірили, що чаклуни, «даючи» дерев'яним фігуркам кров за допомогою червоного забарвлення, примушували їх рухатися. Догони червоний колір асоціювали також із сонцем і вогнем. У давніх індоаріїв цей колір символізував першовогонь [13; 57–58, 71, 74, 76–77, 79]. Відомо, що з доби неоліту на території Дніпровського Лівобережжя практикувалося посипання небіжчиків червоною вохрою [9,10; 148]. Ю. Шилов аргументовано довів, що цей звичай пов'язаний із символікою воскресіння, життя. Вохра в похованнях, на його переконання, пов'язувалася з активністю, подоланням смерті [16; 92–93]. У цьому сенсі має пояснення символіка червоних зображень на вищезгаданих виробах. Їх нанесено, щоб магічно оживити «помічників» похованої дівчинки катакомбної культурно-історичної спільноти, а також надати «живильних», «оживляючих» властивостей вмісту посуду.

Біла глина й інші «білі речі» у ндембу означали «білизна», що символізувала життя, благо, джерело сили та здоров'я, чистоту, безбідність, силу, зустріч із духами предків, споживання їжі, очищення й інші позитивні значення. Білизна вказувала на щедрість домінуючого партнера і водночас вдячність підлеглого. Живі приносили дари духам предків у формі білого. Вважалося, що мертві завдяки цим приношенням залежали від живих. Але й живі залежали від мертвих, завдячуючи їм здоров'ям, довголіттям, щастям, плодючістю, удачею на полюванні. Білизна репрезентувала денне світло. Сонце з місяцем – її символи. «Білою» вважалася вода, оскільки вона очищувала тіло від бруду. Першоводу білий колір символізував у давніх індоаріїв. Білий колір асоціювався у ндембу з материнським молоком. Разом із тим, ним позначали чоловіче сім'я [13; 54–57, 62–65, 74]. Важливо зазначити, що комбінація білого та червоного кольору в орнаменті одного предмета на досліджуваній території домодерних часів була дуже рідкісною. Нам відомі лише нанесені у верхній частині «кальцитової» посудині з поховання біля с. Заможне горизонтальні смуги [10; 229, 230, рис. 6.4]. Унікальність даної сакральної композиції свідчить про неординарність її семантики.

Поєднання контрастних чорного тла і білого заповнення на кераміці передскіфсько-ранньоскіфського має виразний сенс. У ндембу ним створювалась антитечна пара, котра відображала основну й найвищу антитезу в моделі дійсності [13; 62], а в давніх індоаріїв позначала початкову землю з первинною водою. У шонів (Північна Родезія) чорний колір символізував, серед іншого, провісників дощового сезону – дощові хмари; духам-хранителям, що надсилали дощ, жертвували чорних тварин, а жерці при цьому одягалися в чорне [13; 56–62, 71, 74].

Конкретизації семантики зображень на виробах, що декорувалися за допомогою зміни кольору поверхні та забарвлення орнаментів допомагає аналіз елементів орнаментальних композицій. Серед них домінують полісемантичні символи, сенс яких зазвичай пов'язується зі світилами (різноманітні хрестоподібні, концентричні елементи та розетки), «водою» – «зміями» (хвилясті лінії), а також фемінністю, родючістю та плодючістю (трикутники та дуги). Відзначимо також не поодинокість композицій, кількість елементів у яких належить до «календарних», «сакральних» чисел. Важливо, що в катакомбних «кальцитових» посудинах і «корчагах» початку доби заліза напоодиноким є чотири частинний поділ композиції та наявність чотирьох кінцевих виступів на плечах, під якими іноді зображували дуги [17; 110, рис. 49: 4]. Як і «кальцитові» вироби, «корчаги» з виступами використовувалися в культовій практиці. Наприклад, їх виявлено в ритуальних приміщенні та жертovníку Більського городища [18; 14, 17, рис. 2:3, 5:3]. Б. Рібаков висунув гіпотезу, що такі елементи на енеолітичному посуді символізували груди двох небесних богинь [12]. І. Ковалева перенесла цю гіпотезу без аргументації на «кальцитовий» посуд катакомбної культурно-історичної спільноти [6; 88]. Після аналізу орнаментованої кераміки Лівобережної України нами аргументовано висновок, що вони символізували груди однієї богині (вона, в свою чергу, асоціювалася з коровою), яку такі посудини уособлювали або були пережитком подібного уособлення [19; 238–244]. В даному контексті важливим є факт зображення у верхніх (небесних) частинах корчаг подібної до використовуваної на початку доби заліза форми зі схожими елементами з території Центральної Європи, звідки традиція виготовлення таких виробів транслювалася на терени Лівобережної України, жіночих фігур. Зокрема, на багато орнаментованому виробі з могильника Сопрон зображено три жіночі істоти (чи тричі повторювана одна істота). Одна з них жінка тче, інша – стоїть у позі благословення чи адорації й остання – щось передає чи наливає іншій [4; 101, рис. 15: II, 1]. До речі, жінок у благословляючих чи адораційних позах зображали й на інших «корчагах» із Центральної Європи [4; 101, рис. 14: 7–10]. Дана композиція допомагає аргументовано пояснити ще один факт – нанесення біло-чорних зображень у передскіфсько-скіфській час населенням Дніпровського Лівобережжя, окрім посуду – на вироби, пов'язані з прядінням і ткацтвом. Оскільки приготування їжі-напоїв і текстильне виробництво в традиційних суспільствах було прерогативою жінок, досить часто мало спільних божественних покровителів, вважаємо, що в обох випадках вони асоціювалися з однією богинею. Дана істота, очевидно, як і в більш давні часи мала сприяти родючості, плодючості, благополуччю.

Висновки. Використання архетипових кольорових символів мешканцями Лівобережної України в давнину відбувалося в часи піднесення орнаментованості кераміки внаслідок іншокультурних впливів. Воно пов'язане з релігійними уявленнями, магічними обрядами, божествами, жертвоприношенням яким і споживанням алкогольних напоїв для приведення adeptів до екстатичного стану мало на меті сприяти підвищенню родючості та плодючості. Подібні вірування базуються на взаємообміні між божеством і adeptом, яка міститься в основі релігійних культів загалом. Саме для цього, вважаємо, давні мешканці Дніпровського Лівобережжя намагалися за

допомогою червоного кольору «оживити» окремі посудини та статуетки, а білого, особливо, розташованого на чорному тлі передати магичні ідеограми, бажані жертводавцям процеси, на які мало впливати шановане божество.

Перспективи подальших досліджень полягають у порівнянні реалій використання кольорового декору в сусідніх із досліджуваним регіонах Євразії.

Список використаної літератури

1. *Антоненко Б. О.* Глиняні статуетки з катакомбного поховання / Б. О. Антоненко // *Vita Antiqua*. – Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 1999. – № 1. – С. 89–94.
2. *Берестнев С. И.* Восточноукраинская лесостепь в эпоху средней и поздней бронзы (II тыс. до н. э.) / С. И. Берестнев. – Харьков : ПФ Амет, 2001. – 264 с.
3. *Бровендер Ю. М.* Степановское поселение срубной общности на Донском кряже / Ю. М. Бровендер. – Алчевск : Донбас. гос. технический ун-т, 2012. – 234 с.
4. *Дараган М.* Памятники раннескифского времени Среднего Поднепровья и гальштатт : поиск хронологических реперов / М. Дараган // *Revista Arheologică, Serie nouă, Vol. IV, nr. 1*. – 2010. – С. 85–113.
5. *Иваница А.* Домашний быт малоросса Полтавской губернии Хорольского уезда / А. Иваница // *Этнографический сб., издаваемый ИРГО*. – СПб. : Тип. Министерства внутренних дел, 1853. – Вып. 1. – С. 337–371.
6. *Ковалева И. Ф.* Погребальный обряд и идеология ранних скотоводов (по материалам культур бронзового века Левобережной Украины) / И. Ф. Ковалева. – Днепропетровск : Изд-во Днепропетров. ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-та, 1983. – 108 с.
7. *Кулатова И. М.* Ранньоскіфський курган поблизу Більського городища / Кулатова І. М., Супруненко О. Б. // *Наук. зап. з української історії: Зб. наук. ст.* – Переяслав-Хмельницький : Золоті литаври, 2002. – Вип. 13. – С. 52–71.
8. *Лихачев В. А.* Об одном типе сосудов катакомбного времени / В. А. Лихачев // *Степное Поднепровье в бронзовом и раннем железном веках. Сб. науч. тр.* – Днепропетровск : ДГУ, 1981. – С. 72–75.
9. *Макаренко М.* Маріупольський могильник / М. Макаренко. – Київ : Вид-во Всеукр. акад. наук, 1933. – 152 с.
10. *Пустовалов С. Ж.* Моделирование лица по черепу у населения ингульской катакомбной культуры / Пустовалов С. Ж. // *Stratum plus. Археология и культурная антропология*. – 1999. – № 2. – С. 222–256.
11. *Рудинский М. Я.* Вовнигские поздненеолитические могильники (К вопросу об оформлении могильников Мариупольского типа) / Рудинский М. Я. // *Краткие сообщения Ин-та археологи АН УССР*. – 1955. – Вып. 4. – С. 147–151
12. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1994. – 608 с.
13. *Тернер В. У.* Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу) / В. У. Тернер // *Семиотика и искусствоведение*. – М. : Мир, 1972. – С. 50–81.
14. *Тиандер К.* Культурное пьянство и древнейший алкогольный напиток человечества // *Журн. Министерства народного просвещения*. – 1908. – Ч. XVIII. – С. 204–257.
15. *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования / собрал П. П. Чубинский. Т. 4 : Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны / изд. под наблюдением Н. И. Костомарова. – Санкт-Петербург: [Тип. В. Киришбаума]. – 1877. – XXX, 713, 45 с.
16. *Шилов Ю. А.* Прародина Ариев. История, обряды, мифы / Ю. А. Шилов. – Киев : СИНТО, 1995. – 744 с.
17. *Шрамко Б. А.* Бельское городище скифской эпохи (город Гелон) / Б. А. Шрамко. – Киев : Наук. думка, 1987. – 183 с.
18. *Шрамко І. Б.* Культурні споруди VI ст. до н. е. Західного Більського городища / Шрамко І. Б., Задніков С. А. // *Археологічний літопис Лівобережної України*. – Полтава : Археологія, 2006. – № 2. – С. 12–28.
19. *Щербань А. Л.* Трансформації орнаментування кераміки в традиційній культурі Лівобережної України (кінець VII тис. до н. е. – XIX ст.) / А. Л. Щербань. – Харків : Вид. О. Савчук, 2017. – 328 с.

References

1. *Antonenko B. O.* Hlyniani statuety z katakombnoho pokhovannia / B. O. Antonenko // *V. Antiqua*. – Kyiv : VPTs «Kyivskiy universytet», 1999. – № 1. – S. 89–94.
2. *Berestnev S. I.* Vostochnoukrainskaya lesostep v epohu sredney i pozdney bronzyi (II tyis. do n. e.) / S. I. Berestnev. – Harkov : PF Amet, 2001. – 264 s.
3. *Brovender Yu. M.* Stepanovskoe poselenie srubnoy obschnosti na Donetskom kryazhe / Yu. M. Brovender. – Alchevsk : Donbasskiy gosudarstvennyiy tehnichestkiy universitet, 2012. – 234 s.
4. *Daragan M.* Pamyatniki ranneskifskogo vremeni Srednego Podneprovya i galshtatt : poisk hronologicheskikh reperov / M. Daragan // *Revista Arheologică, Serie nouă, Vol. IV, nr. 1*. – 2010. – С. 85–113.
5. *Ivanitsa A.* Domashniy byit malorossa, Poltavskoy gubernii Horolskogo uезда // *Etnograficheskiy sbornik, izdavaemyiy IRGO*. – SPb. : Tipografiya Ministerstva vnutrennih del, 1853. – Vyip. 1. – S. 337–371.

6. **Kovaleva I. F.** Pogrebalnyi obryad i ideologiya rannih skotovodov (po materialam kultur bronzovogo veka Levoberezhnoy Ukrainyi) / I. F. Kovaleva. – Dnepropetrovsk : Izdatelstvo Dnepropetrovskogo ordena Trudovogo Krasnogo Znamenii gosudarstvennogo universiteta, 1983. – 108 s.
7. **Kulatova I. M.** Rannoskifskiy kurhan poblyzu Bilskoho horodyshcha / Kulatova I. M., Suprunenko O. B. // Naukovi zapysky z ukraïnskoi istorii: Zbirnyk naukovykh statei. – Pereiaslav-Khmelnitskyi: Zoloti lytavry, 2002. – Vyp. 13. – S. 52–71.
8. **Lihachev V. A.** Ob odnom tipe sudov katakombnogo vremeni / V. A. Lihachev // Stepnoe Podneprove v bronzovom i rannem zheleznom vekah. Sbornik nauchnykh trudov. – Dnepropetrovsk : DGU, 1981. – S. 72–75.
9. **Makarenko M.** Mariupil'skiy mohyl'nyk / Mykola Makarenko. – Kyiv : Vyd-vo Vseukr. akad. nauk, 1933. – 152 s.
10. **Pustovalov S. Zh.** Modelirovaniye litsa po cherepu u naseleniya ingul'skoy katakombnoy kulturyi / Pustovalov S. Zh. // Stratum plus. Arheologiya i kulturnaya antropologiya. – 1999. – # 2. – S. 222–256
11. **Rudinskiy M. Ya.** Vovnigskie pozdneoliticheskie mogilniki (K voprosu ob oformlenii mogilnikov Mariupolskogo tipa) / Rudinskiy M. Ya. // Kratkie soobscheniya Instituta arheologi AN USSR. – 1955. – Vyp. 4. – S. 147–151
12. **Ryibakov B. A.** Yazyichestvo drevnih slavyan / B. A. Ryibakov. – M. : Nauka, 1994. – 608 s.
13. **Terner V. U.** Problema tsvetovoy klassifikatsii v primitivnykh kulturakh (na materiale rituala ndembu) / V. U. Terner // Semiotika i iskusstvometriya. – M. : Mir, 1972. – S. 50–81.
14. **Tiander K.** Kultovoe pyanstvo i drevneyshiy alkoholnyy napitok chelovechestva // Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya. – 1908. – Chast HVIII. – S. 204–257.
15. **Chubinskiy P. P.** Trudyi etnograficheskoy statisticheskoy ekspeditsii v Zapadno-Russkiy kray, snaryazhennoy Imperatorskim Russkim Geograficheskim Obschestvom. Yugo-Zapadnyy otdel. Materialy i issledovaniya / sobral P. P. Chubinskiy. T. 4 : Obryady: rodinyi, krestinyi, svadba, pohoronyi / izd. pod nablyudeniem N. I. Kostomarov. – Sankt-Peterburg: [Tip. V. Kirshbauma]. – 1877. – XXX, 713, 45 c.
16. **Shilov Yu. A.** Prarodina Ariev. Istoriya, obryady, mify / Yu. A. Shilov. – Kyiv : SINTO, 1995. – 744 s.
17. **Shramko B. A.** Belskoe gorodische skifskoy epohi (gorod Gelon) / B. A. Shramko. – Kyiv : Naukova dumka, 1987. – 183 s.
18. **Shramko I. B.** Kultovi sporudy VI st. do n. e. Zakhidnoho Bilskoho horodyshcha / Shramko I. B., Zadnikov S. A. // Arkheolohichni litopys Livoberezhnoi Ukrainy. – Poltava : Arkheolohiia, 2006. – № 2. – S. 12–28.
19. **Shherban` A. L.** Transformatsiia ornamentuvannya keramiki` v trady`cijnij kul`turi Livoberezhnoyi Ukrayiny` (kinecz` VII ty`s. do n. e. – XIX stolittya) / A. L. Shherban`. – Xarkiv : Vy`davec` Oleksandr Savchuk, 2017. – 328 s.

SEMANTICS OF COLOR IN DECORATION OF ANCIENT CLAY PRODUCTS OF LEFT-BANK DNEPER

Shcherban Anatolii, candidate of historical sciences, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The semantics of color decoration, which was used for decoration of pottery and small plastics of the Left-bank Ukraine of the III–I millennium BC, was conceptually described. It was concluded that its application was due to other cultural influences, was connected with religious representations, magic rites and deities. With the help of red, local residents tried to «revitalize» individual vessels and figurines. White, especially, on a black background passed the magic ideograms, desirable donors' processes, which should not be influenced by a deified deity.

Key words: Left-bank Ukraine, decor, ceramics, color, catacombs archaeological archeological culture, the beginning of the age of iron

UDC 738.3.04(477) «634.3»

SEMANTICS OF COLOR IN DECORATION OF ANCIENT CLAY PRODUCTS OF LEFT-BANK DNEPER

Shcherban Anatolii, candidate of historical sciences, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of this paper is to the disclosure of the semantics of colored decor, which was used in the pottery of the Left-bank Ukraine of the III-I millennium BC

Research methodology. Eight major publications on the subject in scientific journal have been reviewed.

Results. The semantics of color decoration, which was used for decoration of pottery and small plastics of the Left-bank Ukraine of the III-I millennium BC, was conceptually described. It was concluded that its application was due to other cultural influences, was connected with religious representations, magic rites and deities. With the help of red, local residents tried to «revitalize» individual vessels and figurines. White, especially, on a black background passed the magic ideograms, desirable donors' processes, which should not be influenced by a deified deity.

Novelty. For the first time, on materials that reflect about three thousand years of history of pottery development of the Left-bank Ukraine reconstructed semantics of colored decor on ceramics.

The practical significance. Researchers can use the methodology, developed by the author.

Key words: Left-bank Ukraine, decor, ceramics, color, catacombs archaeological archaeological culture, the beginning of the age of iron.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК 784.3 (439) «18» : 1

ФІЛОСОФСЬКА ТЕМАТИКА В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ Ф. ЛІСТА

Дзюба Олег Андрійович, народний артист України, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, olegd@i.ua
Кдирова Інеш Осербаївна, заслужена артистка України, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
inesh-k@ukr.net

Стаття присвячена камерним вокальним творам Ф. Ліста релігійно-філософської тематики. На прикладі пісень-романсів «Дзвони Марліна» (на вірші Е. Ку) і «Прийди, прийди до мене» (на вірші Й. Гете) виявлено характерні особливості композиторського викладу музичного матеріалу. Вокальні твори епохи Романтизму трактуються Ф. Лістом як особлива форма прояву синтезу мистецтв й інтонаційного втілення поезії в музиці. У камерних вокальних творах Ф. Ліста важливу роль у передачі поетичного слова та художнього образу відіграє мелодекламація. Композитор використовує в своїй творчості нетрадиційні новаторські засоби музичної виразності.

Ключові слова: вокальне виконавство, романтизм, поетичні форми вірша, мелодекламація, синтез мистецтв.

Постановка проблеми. Аналітична робота з пізнання жанрово-стильової основи музичних творів власного репертуару – нагальна потреба виконавської культури нашого часу. Дослідження співаком іманентних законів вокальних творів поєднується з розробкою стратегії досягнення стильової відповідності виконання. Два визначних та складних твори вокальної спадщини Ф. Ліста, що різнобічно висвітлені у статті, надають базу для практичного відчуття та розуміння провідної для композитора-романтика ідеї синтезу мистецтв, яка відображена у музично-художньому комплексі засобів виразності пісень, розглянутих у статті – «Дзвони Марлінга» (на вірші Е. Ку) та «Прийди, прийди до мене» (на вірші Й. Гете) Ф. Ліста. Останні, до речі, ще не ставали предметом спеціального розгляду музикознавців та вокалістів.

Останні дослідження. Творчість композитора, піаніста, засновника угорської композиторської школи Ф. Ліста має вирішальне значення у світовій музичній культурі. Як представник епохи Романтизму він залишив прийдешнім поколінням унікальний творчий доробок, що складають численні симфонічні, камерні інструментальні та вокальні твори. Багатогранна творча діяльність Ф. Ліста охоплює майже 60 років. Упродовж свого життя він створив понад 1300 творів. Витоками композиторського стилю Ф. Ліста вважаються французька та німецька композиторські школи, а також угорський міський музичний фольклор.

Ференц Ліст був прибічником ідеї синтезу всіх мистецтв як вищої форми художнього вираження і тому його творчість є темою багатьох наукових досліджень. Широку увагу з боку науковців і мистецтвознавців отримали фортепіанні твори композитора. Використання інструменту в усій його реєстровій повноті та динамічності надавало універсальні можливості для відтворення оркестрових звучань. Крім інструментальної музики Ф. Ліст написав майже 90 пісень та романсів на вірші Г. Гейне, І. Гете, В. Гюго та інших видатних поетів того часу. На жаль, камерні вокальні твори композитора не знайшли достатньої уваги з боку мистецтвознавців. Це пов'язано з тим, що такі твори вкрай рідко виконуються. Їх мала репертуарна затребуваність пояснюється складністю музичної мови вокального доробку Ліста, який балансує на виконавській та стильовій межі вокального академізму й мелодекламації. Зауважимо, що в наукових статтях і монографіях є декілька робіт про пісенну творчість Ліста. Серед них праці А. Кенігсберга [2], С. Веня [5], що торкаються характеристики пісень та романсів Ф. Ліста. Вкажемо на методично вагому статтю К. Зенкіна для розуміння ролі поетичного слова в творчості композитора [1]; збірку статей комплексного характеру, автори якої досліджують різні аспекти синтезу мистецтв у його творчості [6] та критичні роботи самого композитора [3]. Попри це, бракує робіт з аналізу романсів та пісень філософського змісту; не зосереджена увага на новаторстві його гармонійної мови, що за фактурою і особливим речитативно-декламаційним стилем контрастує з характерними кантиленними мелодіями традиційного жанру «пісня-романс».

Мета статті – на основі музично-поетичного аналізу камерних вокальних творів релігійно-філософського спрямування «Дзвони Марлінга» (на вірші Е. Ку) та «Прийди, прийди до мене» (на вірші Й. Гете) виявити особливості гармонійного складу та фактуру мелодійно-декламаційного стилю вокальних творів малих форм Ф. Ліста для подальшого використання музичного матеріалу в педагогічній і виконавській діяльності.

Виклад основного матеріалу. «Дзвони Марлінга» (на вірші Е. Ку) та «Прийди, прийди до мене» (на вірші Й. Гете) – яскраві романтичні пісні-романси з вокального доробку Ф. Ліста релігійно-філософського спрямування. Власні вокальні твори трактуються композитором у стилевих канонах епохи Романтизму, тому у засобах виразності виникають та втілюються особливі форми інтонаційного побутування поезії в музиці. Саме тому зростає значення декламованого слова і роль мелодекламації у виконавському процесі співака. Розглянемо музичні характеристики зазначених творів.

Вокальний твір «Дзвони Марлінга» для мецо-сопрано в супроводі фортепіано Ф. Ліст написав 1874 р. на вірш «Ihr Glocken von Marling» – відомого у той час літератора Еміля Ку. Вперше «Дзвони Марлінга» були видані 1879 р. Лейпцигським видавництвом Kahnt-Verlag [7; 250]. Пісня-романс започаткувала серію вокальних творів композитора філософської тематики. Для Ф. Ліста – творця, витонченої і вразливої романтичної натури – філософське сприйняття світу і людства було невід’ємною частиною характеру. За літературно-поетичною основою «Дзвони Марлінга» – це пісня-молитва невеликого обсягу (в розмірі 65 тактів) в одночастинній формі. Романтичні мотиви страждання, нескінченні переживання почуттів мученицької любові, пошуки шляхів заспокоєння душі в іншому світі – почуття і прагнення, притаманні особливому і неповторному внутрішньому світові композитора-романтика. Саме ці якості допомогли Лісту створити свої найглибші за задумом і змістом вокальні твори. Якщо звернутися до тритомної збірки його вокальних творів [4], побачимо, що на філософсько-релігійну тематику Ф. Ліст написав серію пісень, серед яких такі відомі шедеври, як: «Молитва» на вірші М.Лермонтова, «Безмовною будь» на вірші Г. Шорн, «І мовив так» на вірші Р. Бігелебена і багато ін.

Між аналізованими у статті двома романсами («Дзвони Марлінга» та «Прийди, прийди до мене») є декілька спільних рис. Перш за все, це стосується загального для них жанру, літературно-поетичної основи – молитва. Але, якщо молитва як форма звернення до сил небесних, спрямована в ім’я любові і бажання помолитися, щоб позбутися страждань і мук, то молитва у трактуванні Ліста знаходить інше прочитання. Героїня цього романсу звертається з молитвою до дзвонів як до вічного й чистого символу, що зберігає все найпотаємніше, високе. Воно і близьке, і віддалене, щодо земної людини: «Який чистий і прекрасний ваш дзвін, дзвони! Мелодія ваша, як небо, є світлою...» [4; 114]. В даному літературно-поетичному тексті «дзвони» виступають у ролі катарсичного елемента – звуку, що заспокоює людські душі і рятує їх від труднощів і проблем повсякденного життя: «Візьміть мене ви в співаючий потік і душу зберігайте від пустопорожніх тривог» [4; 115]. Саме ці рядки передають основну ідею вірша. Вони ж згодом стають ключовими і для музичного твору. Композитор наполегливо і багато разів повторює ці рядки як заклинання.

Характерні риси твору визначаються вже на початку музичного розділу, що має узагальнений характер. Досить звернути увагу на ремарку автора «Ziemlich langsam, schwebend», що в перекладі означає «досить повільно, ніби в маренні». Саме ця ремарка, вміщена композитором на самому початку пісні, задає тон твору і лаконічно, а головне – максимально точно передає його незвичайний характер. Уже символіка дзвіниці, що лежить в основі літературної основи, зумовлює залучення в вокальному творі особливих засобів виразності, характерних для її реалізації. Перш за все, це ілюстративність інструментального супроводу, що вражає незвичайно яскравим втіленням образу-символу та реального звуку дзвонів: переважанням тихою динаміки. Тут важливого значення має гармонійний пласт супроводу, побудований за принципом контрасту нескладних за структурою гармонійних зворотів і досить частій їх зміни; а також цікава і виразна, з точки зору декламаційних мовних комплексів, вокальна лінія пісні. Восьмитактова інструментальна прелюдія вступу занурює нас в атмосферу таємничого і примарного далекого світу. Прозора і легка акордова фактура музичного супроводу побудована лише на монофункціональному акорді (це неповний септакорд II шаблю ладу). За допомогою тихої динаміки (піаніссімо), Ліст ілюструє чистоту церковного дзвону, який ніби луною, далеким за часом відгомонам доноситься з давнини. Цікаво, що обидві партії фортепіанного вступу, власне як і весь наступний супровід, викладені Лістом в скрипковому ключі – це рідкість у його запису, один з його унікальних важливих композиційних прийомів, що сприяє створенню легкого польотного характеру (перший період, 1-8 такти). Адже Ліст, створюючи даний вокальний твір, намагався донести до слухача не гомінкі удари дзвіниці, що об’єднують маси або закликають до

рішучих дій, а лише примарні відгомони «блаженного дзвону» храмів, що закарбували символи в просторі часу. Виразним і досить символічним за значенням стає невеликий інтонаційний зворот, яким розріджується безперервний звуковий потік (тло). І це не дивно, адже майже кожний новий мотив, фраза в кінцевому підсумку, зводиться Ф. Лістом до озвучення певних поетичних образів. Так, низхідний хід із подальшим широким стрибком на малу септиму вгору, це – риторична фігура, яку можна розшифрувати як символ нескінченного плину часу, символ раптової появи в пам'яті минулих подій. Сама по собі інтонація малої септими з її функціонально невизначеним та нерозв'язаним звучанням надає цьому оборотові деяку незавершеність. Тотожний структурний принцип інтонаційної побудови мелодії закладений в усіх вокальних рядках. Наприклад, на початку на словах «як чистий і прекрасний ваш дзвін, дзвони!», бачимо у нотах мелодійний зворот, в якому переважає плавний, поступовий рух на початку і раптовий, різкий стрибок – наприкінці. Чиста квінта у висхідному русі нагадує інтонацію церковних передзвонів, тому вона також стає символічною у Ліста (10-12 такти). Протягом усього твору вона з'являється чимало разів; з нею композитор ототожнює такі поняття як «краса», «політ у повітрі».

Подальший розвиток мелодійної лінії призводить до розширення діапазону мелодії. З появою октавних ходів до майже найвищого звуку пісні – *re #*, мелодійна лінія набуває бравурного характеру та озвучує рядки «мелодія ваша, як небо, світла». У цей момент, неначе демонструючи все тепло і світло образу, змінюється основна тональність (E-dur), і Ліст не залишає поза увагою фонізм гармонійної складової, в кожному такті змінюючи фарбу та функцію акорду, нанизуючи їх (домінантсептакорд на зменшений тризвук, а потім – на тризвук третьої ступені (такти 14–18).

Бажання Ф. Ліста зблизити інтонацію музичної фрази з мовними інтонаціями поетичного тексту, особливе прагнення надати мелодії широкий, кантилений характер не раз вже було зазначено в аналізі вокальних творів. Якщо проаналізувати вокальні рядки строф середини твору, то наявним буде інтонаційна природа, тісна взаємодія з поетичним текстом. Підкреслене, уривчасте «жовзання» по ч. 4 і м. 3, відсутність ліг і звуження ролі інструментального супроводу до мінімуму (наявність лише прозорого тла в ефірному верхньому регістрі) говорять про переважання мовної основи (28-32 такти). Насиченість цієї вокальної теми всілякими окличними зворотами походить від практики емоційно-гострої розмовної мови. А з поетичних строк слід, у даному випадку, особливо підкреслити при виконанні піднесений настрій наступних рядків: «..нехай нас оточує той милостивий дзвін!» [4; 117]. Але декламація Ліста не є штучно-механічною: вона залишається засобом виразності. Її сила полягає в дієвості, яскравій, емоційно-правдивій передачі поетичної ідеї. Слід також зазначити, що відсутність типового для Ф. Ліста багатозвуччя та щільного за фактурою інструментального супроводу теми компенсується дублюванням вокальної мелодики в оксамитовому середньому регістрі акомпануючої партії фортепіано. Взагалі, Ліст охоче вводить у свої вокальні твори інструментальні речитативи, основне призначення яких – сприяти появі життєвої експресії виконавця-вокаліста та концертмейстера. В подальшому розвитку цього речитативу в партії фортепіанного супроводу, композитор вдається до ще одного, досить поширеного прийому: він виокремлює з попереднього речитативу дві, цілком нейтральні інтонації (низхідний інтонаційний хід у пунктирною ритмі) і варіює їх за допомогою принципу фактурних варіацій. Наслідуючи принципи Л. Бетховена, у творчості якого цей прийом був улюбленим, Ліст оточує свої мелодійні фрагменти поліфонічною фактурою, переплетенням голосів, підлаштовує до них різні чисті досконалі інтервали (такі, як ч. 4, ч. 5 та ч. 8 – обертони дзону), в результаті чого в комплексі з багатозвучним широким акордом голосів виходить звукове нашарування, яке готує появу кульмінаційної зони: «Візьміть мене ви в співаючий потік і душу зберігайте від пустопорожніх тривог ..» (36-43 такти).

На завершення пісні, в кадансовій її зоні, ще раз підтверджуючи актуальність жанрових елементів молитви, композитор кілька разів повторює рядок: «..і душу зберігайте від пустих тривог..» – ключову думку поетичного і музичного твору співавторів (Ф. Ліста та Е. Ку). І щоб ще яскравіше і гостріше підкреслити важливість цієї думки, він уже за власною композиційною традицією повністю звільняє її від присутності інструментального плану, лише в проміжках між повторами вокальної мелодії знову вводить прозору і легку акордову фактуру, що складається з чистих досконалих інтервалів (кода твору: 52–56 такти).

Романс «Прийди, прийди до мене» на вірші Й. Гете написаний композитором для мецо-сопрано або баритона в супроводі фортепіано. Даний твір має декілька редакцій. Вперше був виданий у 1843 р., вдруге (для мецо-сопрано або тенора) – у 1856 р. Для аналізу обрано третю редакцію твору 1860 р. з другої збірки вибраних пісень композитора, що зберігаються в архіві Гете і Шиллера в Веймарі.

Перш за все, зазначимо, що в основі романсу полягає вірш Й. Гете, написаний в літературно-поетичному жанрі – молитва. Подібно «Дзвонам Марлінга», твір присвячений релігійно-філософській

темі людського буття: «прийди, прийди до мене, скорботу втішай, і дай забуття уві сні ...». Крім цього, на філософські міркування про високу любов, про нестерпні тяжкі страждання та муки на шляху до її досягнення, вказують такі авторські рядки Гете: «...Ах, я страждаю невпинно, всюди лише морок...». Слід наголосити, що саме ці рядки поетичного тексту стають ключовими. Повторюючи їх, композитор підкреслює їх важливість і глибокий сенс, змушуючи виконавця задуматися над ними, як проспівати кожен раз по-іншому, декламуючи, скандуючи. Саме на цих рядках у музиці знаходиться кульмінаційна зона, саме в ці слова вкладено найвище емоційне напруження почуттів героя.

Людину спіткало прекрасне почуття любові, але призвело до нестерпних мук і страждань, що не дають душі спокою. І людина втішає себе вокалізованою, декламованою молитвою. Таким чином сублімується і романтична творча, і людська природа композитора-романтика. Жанр музичного твору повністю слідує за літературним першоджерелом.

Романс-молитва «Прийди, прийди до мене» – невеликий за масштабами камерний вокальний твір (54 такти), що має дві частини.

Така проста, на перший погляд, форма для відображення глибокого філософського змісту знайшла у Ф. Ліста насиченість завдяки музичним засобам виразності. Композитор правдиво і емоційно передав серйозність і філософську велич поезії Гете. Тиха динаміка «приреченого» настрою, хоральна фактура навіває атмосферу середньовічної старовини. Виразна, але в той же час – лаконічна мелодична лінія, гра гармонійних та ладових колоритів, характер акомпанементу, що йде за словом та розкриває, ілюструє його, – всі ці фактори взаємодіють у комплексі і призводять до появи справжнього вокального шедедру.

Уже стала традиційною поява перед звучанням вокальної партії невеличкого вступу, який відіграє особливу роль та символічне значення. На тлі світлої і «теплої» тональності E-dur композитор викладає хорал, акорди якого розташовує з особливим значенням. У даному випадку використання хоралу закріплює релігійну тематику вокального твору. Цей хорал ніби занурює слухача в середньовічну епоху лицарів, які заради кохання були готові пожертвувати всім, навіть власним життям. За своєю функцією хорал має подвійний зміст: з одного боку він несе в собі зовнішню декоративну функцію, з іншого – є прямим вираженням ключової ідеї твору – звернення до сили Всесвіту: «...Прийди, прийди до мене, Світе бажаний! Ти мене спаси від біди».

Структуру цього невеликого хоралу складають дві ланки повторної структури, по три акорди в кожному. Вкладені половинними та цілими нотами на піаніссімо, в оксамитовому і насиченому середньому регістрі, вони нагадують ті старовинні хорали XVII ст., які виконувалися у величезних замках і соборах. Окрім цього, досягненню такого ефекту сприяє яскраве і виразне гармонійне зіставлення акордів D7 і тризвуку (а в другому випадку – секстакорду) третього ступеня (1-6 такти). Цей хорал (зі своїм лейтгармонічним комплексом D7–III ступінь), відіграє ще одну важливу роль у цьому романсі – роль «арки», що надає романсу цілісності. Він з'являється в коді (сім остинатних тактів), але звучить уже не так, як спочатку: хорал відіграє роль катарсису і постає більш просвітленим і далеким. Важливим фактором для образної характеристики в даному випадку стає ілюстративність – улюблений прийом Ф. Ліста. За допомогою згасаючого напрямку динаміки (піаніссімо), композитор неначе зображує досягнення героєм того далекого і «бажаного світу», що «врятує від біди» (37-49 такти). Особливої уваги педагога і виконавця заслуговує вокальна партія першого розділу. Вона просякнута мовними інтонаціями. Для вираження прохання «Прийди, прийди!» Ф. Ліст використовує висхідну інтонацію б. 2, при цьому «вимикаючи» партію супроводу. Ця інтонація звучить ще більш приречено і самотньо. Висхідна м. 3 при повторі «заклику» у другому реченні, дубльована в басовій партії і підкріплюється акордовим акомпанементом. Вона звучить більш пригнічено, і за допомогою фактурної підтримки ущільнює музичну тканину, роблячи її більш наповненою і глибокою. Цей початковий комплекс мелодійних елементів проводиться композитором двічі при незмінному акордовому супроводі. Цікаво, що Ф. Ліст при дводольній структурі й метрі віршованого тексту та музичному розмірі 4/4 використовує акомпанемент, схожий з вальсовим (7-11 такти). Спростовуючи першу долю такту, Ліст виписує синкопований ритмічний акцент на другу долю (неначе «присідання») і легке зняття на останній частці (то в висхідному, то в низхідному русі). Таким чином, ще яскравіше підкреслюється декламаційність вокальної лінії та виникає почуття додаткового акцентування поетичної основи тексту романсу.

На завершення першого розділу Ф. Ліст виділяє із загального музичного руху ще дві інтонації. Вони складають невелику кульмінацію, що завершує перший розділ простої двочастинної форми. Перша з цих інтонацій реалізується на словах «... забутися в мирному сні ...» (висхідний різкий стрибок на кварту з подальшим низхідним хроматичним рухом), друга – м'яке оспівування домінантового тону, що характеризує знесилоного, змученого героя (12-15 такти).

Необхідно наголосити на тісному зв'язку тексту та мелодії вокальної q інструментальної партії в романсі. Навіть там, де замість вокальної мелодії звучить інструментальний проґраш, композитор об'єднує обидва розділи тим, що повністю дублює мелодійну лінію, проводячи її в партії фортепіано на октаву нижче (16–20 такти).

Поява ланцюжка зменшених септаккордов і зміна дієзних знаків на бемольні природним чином тягне за собою зміну настрою, і тим самим указує на появу другого розділу. У ньому мелодійна лінія стає більш виразною та розгорнутою за структурою, хоча принцип повторності інтонаційних комплексів повністю зберігається. «Ах, я страждаю невпинно» – проголошує герой. Його страждання настільки емоційно підкреслені, виразні, що композитор, акцентує на них увагу і повторює цю фразу кілька разів від різних звуків, але не змінюючи структурну складову (20–26 такти). Як і раніше, Ф. Ліст виводить на перший план мовну складову та декламаційний тип мелодики. Заради цього він «вимикає» на ключових словах партію акомпанементу. Крім цього, напруженість цьому розділу надає гармонійний зворот (повторюється висхідний хроматичний хід в середньому голосі акомпанементу, що проходить на тлі затриманого баса D2).

У якості генеральної, Ф. Ліст використовує тиху кульмінацію на піаніссімо: «... всюди лише морок... і світло...». Різкий синкопований рух мелодії в висхідному напрямку на тихій динаміці стає ще більш приреченим і безвихідним.

Висновки. У ході дослідження встановлено, що романси і пісні Ф. Ліста «Дзвони Марлінга» (на вірші Е. Ку) та «Прийди, прийди до мене» (на вірші Й. Гете) на релігійно-філософську тематику належать до епохи пізнього Романтизму європейської романсової лірики. Типовим тут є переважання методу мелодекламації, закладеного у виконавську програму твору. Вокальні твори Ф. Ліста націлені на пошуки особливої форми інтонаційного втілення поезії в музиці (як на рівні жанру, так і відповідної мелодико-інтонаційної структури вокальної партії). Саме тому зростає значення декламованого слова та роль мелодекламації у виконавському процесі співака.

На завершення аналізу слід визначити низку музичних прийомів, характерних для індивідуального композиторського стилю та вокального доробку Ф. Ліста. Для романсу «Дзвони Марлінга» типовими є: 1) дотримання принципу декламаційності (зближення музичної фрази з мовними інтонаціями); 2) наявність інструментальних речитативів, що сприяють насиченню музичної фактури і досягненню експресивного характеру; 3) використання ілюстративності інструментального супроводу; 4) наявність лейтінтервалів і лейтінтонаційних комплексів у вокальній мелодії твору; 5) принцип переважання колористичної функції гармонії (зіставлення і миттєва зміна гармонії в комплексі з багатозвучною акордовою фактурою створює яскраве звучання); 6) використання бетховенського прийому фактурних варіацій в інструментальному супроводі.

Характерними особливостями композиторського стилю у камерній вокальній музиці Ф. Ліста, що домінують у творі «Прийди, прийди до мене» на вірші Й. Гете є: 1) наявний тісний контакт вокального та інструментального пластів – відбувається проникнення ключових мелодійних інтонацій в партію супроводу; 2) характерним є наявність лейттем і лейтгармоній; 3) мелодія та лінія вокальної партії зводиться до мелодекламаційності; 4) наявність композиційної арки, що додає формі цілісності і єдності; 5) характерна нескладна структура мелодійної лінії та використання принципу повторності в ній; 6) типовою є характерна інструментальна прелюдія у партії вступу, що вбирає в себе ключову думку твору.

Перспективи подальших досліджень. Творчий доробок видатного композитора і піаніста Ф. Ліста в жанрі камерної вокальної музики потребує поглибленої уваги з боку педагогів та мистецтвознавців. Глибокий аналіз вокальних творів Ф. Ліста надасть нових можливостей у використанні виконавських прийомів для збагачення художнього звучання голосу, а також, поширить світогляд молодих співаків і допоможе віднайти нові форми синтезу мистецтв у концертній і педагогічній діяльності.

Список використаної літератури

1. **Зенкин К.** Слово в фортепианних произведениях Листа / К. Зенкин // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. тр. – Харьков, 2002. – С. 43–47.
2. **Кенигсберг А. К.** Песни Франца Листа / А. К. Кенигсберг. – СПб. : СПбГПУ, 2013. – 46 с.
3. **Лист Ф.** Путевые письма бакалавра музыки. Письмо № 1 – К Жорж Санд от 23.11.1835 / Ф. Лист // Избранные статьи. – М. : Гослитиздат, 1959 – С.70–79.
4. **Лист Ф.** Песни для голоса в сопровождении фортепиано. В 3 томах. Т. 2 / Ф. Лист. – М. : Музыка. – 150 с.
5. **Сунь Вэнь** Песни Ф. Листа на тексты русских поэтов: к проблеме полиязычия и культурного диалога / Вень Сунь // Культура и цивилизация. – 2017. Том 7. – № 5А. – С. 246–252 [Sun Wen Songs of F. List to the texts of Russian poets: to the problem of multilingualism and cultural dialogue].

6. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*: Сб. науч. тр. / Сост. Г. И. Ганзбург. Под общей ред. Т. Б. Веркиной. – Харьков : РА – Каравелла, 2002. – 336 с.

7. *Heuer Renate Kuh Emil* // Neue Deutsche Biographie (NDB). – Berlin : Duncker & Humblot, 1982. – Bd. 13.

References

1. *Zenkyn K.* Slovo v fortepianskykh tvorakh Lysta // Ferents Lyst i problemy syntezy mystetstv. – Kharkov, 2002. – S. 43–47.

2. *Kenyhsberh A. K.* Pesni Frantsa Lysta. / A. K. Kenyhsberh Spb. : SPbHPU, 2013. – 46 s.

3. *Lyst F* Putevye pisma bakalavra muzyky. Pismo № 1. – K Zhorzh Sand vid 23.11.1835 // Vybrani statii. Hoslytyzdat. – M., 1959. – S. 70–79.

4. *Lyst F.* Pisni dlya holosu v suprovodi fortepiano v trokh tomakh. – T. 2 / F. Lyst. – M. : Muzyka. – 150 s.

5. *Sun Ven* Pisni F. Lysta na tekst ruskykh poetov: do problemy problemy pohlyadiv ta kulturnoho dialohu // Kultura i tsyvilizatsiya. – 2017. Tom 7. – № 5A. – S. 246–252.

6. *Ferents Lyst i problemy syntezy mystetstv*: Sb. naukovykh trudiv / – Kharkov: RA – Karavella, 2002. – 336 s.

7. *Heuer Renate Kuh Emil* // Neue Deutsche Biographie (NDB). – Berlin: Duncker&Humblot, 1982. – Bd. 13.

PHILOSOPHICAL THEMES IN THE ART SPACE IN A CHAMBER-VOCAL MUSIC OF F. LIST

Dzyuba Oleh, National Artist of Ukraine,

Professor of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

Kdyrova Inesh, Honored Artist of Ukraine,

Assistant professor of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

The article is devoted to the chamber vocal works of Franz Liszt of religious and philosophical themes. On the example of song-romances «The Bells of Marlene» (on the poems of Emil Ku) and «Come, Come to Me» (verses by I. Goethe), the characteristic features of the composer's presentation of musical material are revealed. Vocal works of the Romantic era are interpreted by F. List as a special form of manifestation of the synthesis of the arts and the intonation embodiment of poetry in music. In the chamber vocal works of Liszt, melodeclamation plays an important role in the transmission of the poetic word and artistic image. The composer uses in his creative work innovative means of musical expressiveness.

Key words: vocal performance, romanticism, poetic forms of verse, melodeclamation, synthesis of arts.

UDC 784.3 (439) «18» : 1

PHILOSOPHICAL THEMES IN THE ART SPACE IN A CHAMBER-VOCAL MUSIC OF F. LISZT

Dzyuba Oleh, National Artist of Ukraine,

Professor of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

Kdyrova Inesh, Honored Artist of Ukraine,

Assistant professor of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

The aim of this article is to show the special significance of melodeclamation in the vocal works of the religious and philosophical content of the outstanding composer and pianist Franz Liszt, using the example of musical and poetic analysis of the works «The Marlings of the Bell» on the poem of Emile Kou and «Come, come to Me» on the poem of Johann Goethe.

Research methodology. The basis of the research methodology is the integrated approach. The work is based on empirical and historical-biographical methods that involve the vocal and performing experience of the author and reveal the peculiarities of the creative formation of the singers. The analysis of literature from different areas of art studies, musicology is conducted.

Results. The bright romantic songs from the vocal edition of the Franz Liszt of the religious and philosophical direction «The Marlings of the Bell» (text by Emile Kou) and «Come, Come Me Me» (text by I. Goethe) are explored. Vocal works of the Romantic era are interpreted by the composer as special forms of expressing the synthesis of the arts and the intonation embodiment of poetry in music. The composer expands the circle of authors of poetic texts and embraces innovative non-traditional themes in his own novels. Therefore, in the singer's performing process, melodeclamation plays an important role in the transmission of the poetic word and artistic image.

Novelty. The features of vocal «sounding» of poetic text are described, techniques of performing melodeclamation are revealed. The essential features of vocal creativity of the composer on the basis of European romantic works are determined.

The practical significance. Ukrainian singers and art critics may find the information contained in this article useful for developing a new strategy understanding of the vocal style of songs and romances of romantics, correct execution of vocal art by Franz Liszt.

Key words: vocal performance, romanticism, poetic forms of verse, melodeclamation, synthesis of arts.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК [929:78] (Ф. Ліст 439)

БАЛАДА «ДОНЬКА РИБАЛКИ» У КОНТЕКСТІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА

Дзюба Олег Андрійович, народний артист України, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
olegd@i.ua

Розглянуто особливості вокального доробку Ф. Ліста (на прикладі балади 1871 р.). Окреслено багатомірність художнього образу музично-поетичного твору. Проаналізовано жанр романтичної вокальної балади у творчості композитора. Виявлено ті особливості його творчого методу, що відображають взаємовплив вокальної й поетичної складових балади. Охарактеризовано особливості вокального «озвучування» поетичного тексту та прийоми виконавської мелодекламації. З'ясовано суттєві риси вокальної творчості композитора на стильовому підґрунті європейських романтичних творів.

Ключові слова: вокальне виконавство, жанр, балада, поетичний символ, музична інтонація.

Постановка проблеми. Проблема розширення виконавського академічного репертуару та введення у педагогічну та концертну практику творів «жанрової периферії» творчого доробку видатних композиторів є актуальною для сучасної мистецької освіти. У колі творів сучасного співака все частіше постають твори синтетичної природи, де кожна складова несе значне семантичне та виразне навантаження. Саме такими рисами наділена вокальна творчість Ф. Ліста. Цей композитор-романтик практично втілював ідею синтезу мистецтв, величезне значення надавав поетичному слову у власних творах, а актуальна для актора-співака проблема мелодекламації пронизує його камерно-вокальну творчість. Сформувавшись як віртуоз-інструменталіст (виконавець та композитор), він розробив власну систему інтонаційної форми слова у романсах та піснях. Поезія світового рівня стала поетичною основою його вокальної творчості.

Останні дослідження. На жаль, спеціальних робіт відносно вокального доробку Ф. Ліста на сьогодні не існує. Окремі відомості про його пісні та романси можна знайти у монографіях біографічного характеру [4; 7]; загальний огляд його пісенної творчості надає Я. Мільштейн у передмові до нотного видання [7]; проблемне коло питань вокального виконавства досліджує Т. Мадишева [6]. Значущими для розуміння вокальної творчості Ф. Ліста у колі проблем романтизму та синтезу мистецтв є праці Г. Коваль [1] і К. Жабинського [2]; корисною для розуміння нашої теми є загальна збірка статей комплексного характеру [8]. Педагогічні ідеї самого композитора влучно характеризують особливості підходу до складних питань мистецтва загалом [3; 5]. Між тим, вокальні балади зовсім не досліджені музикознавцями, але посідають особливе місце у його творчості. Це – унікальний жанр, притаманний епосі романтизму, складний у стильовому та музично-поетичному відношенні, тим більше, що романтичні ідеї синтезу мистецтв творчості Ф. Ліста досконало відбилися у баладах на тексти видатних поетів Європи.

Мета статті – здійснити цілісний аналіз балади «Донька рибалки» на текст К. Короніні у контексті вокального доробку Ф. Ліста.

Виклад основного матеріалу. Вокальний спів набуває особливої уваги композиторів-романтиків. Майже всі вони пишуть вокальні цикли, пісні, романси. Пісенний доробок Ф. Ліста нараховує 90 творів. Але у загальному переліку його творів він видається чи не найменшою кількістю. Основні жанри творчості композитора, диригента та піаніста пов'язані, як відомо, з інструментальною творчістю. Але людському голосу він приділяє особливу увагу. Сам композитор розглядав людський голос як гнучкий інструмент, регістри якого можна використовувати як регістри фортепіано – «...повнозвучно, в усьому обсязі, з усіма тембровими, динамічними і емоційними відтінками». Саме так писав Ф. Ліст у статті про музику Х. В. Глюка [5; 165–166].

Витончена гармонія фортепіанного супроводу у такому сенсі його спеціалізації, природно, є одною з найголовніших складових виразності музичного цілого в піснях Ліста. Але її роль не однозначна. Вона спрямовується певним змістом і контрастними смисловими наповненням *тексту пісні*; вона буває то стійкою і ясною, то «мерехтливою» і легкою, то статичною, а часом і плавно «ковзаючою» по нестійким шаблям перемінного ладу. Цікаво, що в деяких випадках (наприклад, у піснях «Я втратив все, життя і сили» на текст А. де Мюссе або «Квітка і запах» на текст Ф. Геббеля), вокальна партія романсів взагалі цілими рядками залишається без супроводу, що говорить про наявність речитативного складу мелодії, в якому замість мелодійної співучості є декламація, скандоване «проголошення» тексту. Тобто, Ф. Ліст не лише прискіпливо ставився до відбору

текстів власних романсів і пісень, а й опрацював музичну стратегію їх утілення. При розгляді взаємовідносин музичної та поетичної складових у романсах та піснях Ліста, можна стверджувати, що, виходячи з образу поезії, композитор розробляв кожну лінію індивідуально: лінію солюючого голосу (мелосу), пласт її текстового навантаження (мелодекламація тексту) та лінію акомпанементу. При цьому, рельєфом фактури є вокалізований текст, а супроводом – фортепіанна партія.

До поетичного тексту майбутнього романсу Ліст ставився уважно, попередньо аналізував його. У цьому сенсі він був досить винахідливим; його комбінації окремих складів, голосних і приголосних були набагато сміливішими і вільнішими, ніж у композиторів-попередників, а це, як не дивно, сприяло найбільш повному розкриттю вокальних можливостей виконання. Композитор завжди намагався своєю музикою посилити художнє значення та зміст поетичного слова. Він прагнув не лише до втілення в музиці образів усього вірша, а й втілення властивої кожному персонажу поетичної мови авторського тексту. Звідси, тексти його романсів та пісень не лише проспівуються, а відповідно інтонуються засобами мовлення; вони звучать то стисло (скуто), з силою та піднесенням, то плавно і співуче, або стримано з романтичним піднесенням [1; 75]. Одним із найяскравіших прикладів утілення композитором персонажів такої «пісенної образності текстів» є невеликий цикл «Три пісні на слова Шиллера» (на тексти з п'єси «Вільгельм Тель»).

Кожен окреслений композитором образ – хлопчик-рибалка, пастух і альпійський мисливець, ретельно відображаються в музиці. Вона визначає їх характер і надає особливу поетичну картинність природи, пов'язану з характерами персон. Будь то незвичайні звукові барви, контрастні тембральні наспіви (флейта, сопілка імітуються у партії акомпанементу), або рельєфна, підкреслена ритміка – все до дрібниць продумано композитором і в комплексі створює потрібний йому образ.

Значно розширив він і жанрові можливості вокальної лірики. Як і інші автори-романтики, композитор звертався до *пісні-ліричної мініатюри* (перша група), до жанру *балади* (друга група) та *пісні рапсодичного складу* (третья група), але завжди трактував ці жанри і їх стилістичні особливості по-новому. Спробуємо підтвердити цю думку.

До *першої* групи ліричних, мрійливо-ширих пісень композитора можна віднести: «Золотокудрий ангел мій» на текст Ч. Бочеллі, «Ти промінь візьми у сонця» на текст Л. Рельштаба, до любовних – «Люби, поки дано любити» на текст Ф. Фрейліграта, «В любові все дивовижних чар повно» на текст О. Редвіца і ін. Ці пісні сповнені незвичайною спрямованістю почуттів, любовними стражданнями, світлим пафосом і чистим почуттям. У цій групі є жанрове відгалуження – релігійна тематика світлих почуттів любові до Господа. Найбільш повне вираження вона знайшла у хоровій творчості композитора. Але потрібно наголосити, що у пісенній спадщині вона відображена буквально в декількох піснях, зокрема таких як «Ви, дзвони Мерлінга» на текст Е. Ку та «Безмовним будь» на текст Г. Шорн.

Якщо говорити про музично-стилістичні типи першої групи пісень, то їх кілька. Перший малює нестримну радість любові, пристрасні захоплення – у мелодії почуття ллється широким, вільним потоком (Сонети Петрарки та пісні, пізніше оброблені для фортепіано під назвою Ноктюрни «Мрії любові»).

Наближені до них більш стримані пісні, що передають любовний смуток, м'юки, неясну мрію, мрію про любов. І тут знаходимо особливо вишукані гармонії, які нерідко будуються на зіставленні мажоро-мінору або віддалених тональностей другого ступеня спорідненості («Як дух Лаури», «Радість і горе», «Пісня Мін'йони» тощо). Чимало пісень присвячені втіленню настроїв скорботи, страждання, розлуки, самотності («Прощавай», «Отрутою сповнені мої пісні», «Сосна», «Той, хто свій хліб у сльозах не їв», «О, де він?», «Донька рибалки»).

В останній період творчості посилюються думки про смерть, тлінність усього земного: «Покинути!», «І ми думали про мерців». Особливу підгрупу складають пісні, пов'язані з образами природи – то спокійної, то бурхливої, але завжди величної («Гірські вершини», три пісні з «Вільгельма Телля»).

До *балад Ф. Ліста* (друга жанрова група) віднесемо нечисленні, але яскраві за образами пісні, в яких розгортаються та змінюють одне одного яскраві картини. Для них характерними є спокійна, оповідна мелодія, супровід із моментами звуконаслідування, вільна зміна темпу, тональності, фактури, наскрізна форма («Лорелея», «Три цигана»).

Пісні рапсодичного складу (третья група) нечисленні у вокальному доробку Ф. Ліста. Основу у цій жанровій групі складають твори героїчного характеру. Підкреслимо, що героїчна образна сфера більш властива інструментальним жанрам композитора. Такий вихід за сферу ліричних почуттів у вокальному жанрі часом призводив композитора до створення творів штучно урочистих, зовні

пафосних, позбавлених щирості. Серед більшості подібних вигідно виділяються пісні на угорські тексти і особливо богатирська «Угорська королівська пісня», що використовує старовинний народний наспів.

Узагалі, австро-німецька романтична пісенно-романсова традиція як фундамент творчості Ф. Ліста, базується на індивідуальному прочитанні традицій Lied. Але в його романсовій творчості всіх трьох жанрових груп спостерігається трансформація жанру Lied та наближення його до жанру інструментальної рапсодії.

Безумовно, пісня – невід’ємна частина вокального доробку композитора. Хоча Лист і не відкрив істотно нового в цьому жанрі, але, все таки винаходячи і йдучи на експерименти, він зумів сказати своє слово. Завдяки зверненню до текстів поетів різних країн, і перш за все – Німеччини, Франції, Італії, він відкрив щось особливе в самому підході до жанрів пісні та романсу. На створення чималої кількості пісень та романсів Ліста надихнули образи німецької поезії. Найбільш значні вокальні твори його доробку написані на слова Гете (6) і Гейне (7). Ці поети були «незримими супутниками» композитора протягом тривалих років: звернувшись до їх текстів ще на початку 40-х рр., композитор опрацював їх у романсах та піснях зрілого періоду творчості й залишив до чотирьох редакцій деяких романсів, що отримали завершений вигляд лише в 70–80 роки.

Розглянемо баладу «Донька рибалки» на текст К. Короніні, звертаючи особливу увагу на виконавські складнощі, надаючи власні рецепти їх подолання. «Донька рибалки» – вокальний твір, написаний Ф. Лістом для баритона (або мецо-сопрано з фортепіано) в 1871 р. на слова свого близького друга К. Короніні (у перекладі Г. Шохмана). Ця пісня несе в собі досить глибокий сенс і цілий спектр драматичних почуттів. Ліста-композитора хвилює і цікавить тема кохання, але кохання не щасливого і спокійного, а трагічного, сповненого муки. Вибір такого сюжету для композитора є не випадковим, адже і в його особистій долі були любовні історії, переповнені серцевими муками, тривалими розлуками з коханою, – досить згадати К. Вітгенштейн (дружину композитора), кохання якої так довго домагався Лист. Сім’я, політичні та релігійні погляди і інші життєві перепони увесь час перешкоджали Лісту і Вітгенштейн. Тому, саме Лист, як ніхто інший, зміг глибоко відчувати сенс цього літературного твору й настільки щиро і з почуттям передати його в музиці.

Жанровим першоджерелом літературно-поетичного твору є балада. В тексті твору присутня третя особа – оповідач, що викладає всі перипетії трагічної історії молодого юнака і дочки рибалки. Короніні, в свою чергу, у своїй романтичній літературній баладі, мимоволі перейняв елегантні тенденції Жуковського і зміг із великою теплотою розповісти про прекрасне і благородне почуття сильного і ніжного кохання, приреченого на вічні муки розбитих сердець. Природно, що, Ліста-романтика така тема не могла оминати.

Розглянемо словесний текст музичної балади і проаналізуємо його структуру, яка тягне за собою і формування музичної форми: увесь текст ділиться на п’ять строф, віршований розмір яких – чотирьохстопний ямб. Кожна з цих строф містить опис певного образу або дії.

Так, перша строфа є зав’язкою дії; вона розповідає про самотню рибачку, що чекає повернення з моря свого коханого. У цій же строфі з’являється образ чайки, до якої рибалка звертається з проханням не залишати в біді її коханого. Образ чайки має особливий зміст. Він проходить через усі строфи балади і виступає символом нескінченного і вічного кохання двох розлучених людей, є уособленням тривожних думок рибалки і вісником загибелі молодого юнга.

Друга строфа починає розвиток дії і малює образ сумного юнга, серце якого неспокійне і рветься до коханої: «... і сльози – вічний знак розлуки, сумний знак серцевої туги ...». Центральна третя строфа – це звернення юнга до чайки. Він, у свою чергу, передає полум’яний привіт своїй коханій. Ця строфа частково перегукується з першою, конструюючи тим самим певну внутрішню арку, що приводить як літературну, так і музичну форму до внутрішньої єдності. Це впливає з текстового повтору, спільності призовного вигуку, зверненого до чайки в першій строфі з вуст рибалки: «... бережи його, бережи його в дорозі!»; а в другій з вуст юнга: «бережи її, бережи її від горя!». Передостання п’ята строфа несе в собі кілька функцій. У ній зображено кульмінацію подій і миттєву їх розв’язку: «Але грізний шторм сильніше реве і гине човен у безодні вод ...». Тут, окрім чайки, яка зверху спостерігає за морською катастрофою, наявний ще один символ. Ним виступає хвиля, що є хранителем усіх морських тасмниць. Заключна ж строфа проголошує основну думку, закладену автором в баладі – ідею трагічного кохання.

Що ж стосується музичного втілення балади, то Лист будує його в тісному зв’язку зі словом, відштовхуючись від змістовної і образної канви обраної ним поетичної основи. Аналізуючи музичний текст, можемо побачити як чітко вказані нами межі літературних строф співпадають зі

зміною контрастних епізодів музичної форми. Головною метою композитора в даній баладі було якомога яскравіше і емоційніше, за допомогою засобів художньої виразності, передати той трагічний настрій й емоційне напруження, що панує на відстані між двома закоханими.

Отже, перший розділ відкривається невеликим вступом, інструментальної прелюдією (основна тональність *fis-moll*), де на тлі остинатних «тривожних» ритмів у партії супроводу (своєрідний образ хвиль) зароджується мелодійна лінія майбутньої вокальної партії. Поступовий висхідний рух, повторна структура мелодики і невеликий діапазон в обсязі кварта, характерний для народної пісенної творчості, в комплексі надають характеру музиці статичності і плинності. Таке характерне ритмічне тло з періодичним включенням початкової лейттеми супроводжує перший розділ. Повторність стає одним із характерних композиційних принципів першого розділу. Крім цього, Ліст удається до ще однієї особливості, ще більше зближує поетичні рядки і інструментальний план. Він по черзі проводить лейттему хвиль спочатку в партії супроводу, а потім у вокальній партії. В результаті звучить вокально-інструментальний канон (1–17 такти).

Узагалі, характер першого розділу досить одноманітний і статичний. Лише ближче до його кульмінації із загального плину руху композитор виділяє найбільш яскраві інтонації, що передають біль і тривожні думки доньки рибалки. Це «мотив запитання» й висхідна терцова інтонація невпевненого характеру, і, наступна за нею, різка стрибкоподібна інтонація кварта. Ще яскравішими і гострішими вони стають за інструментальною підтримкою. Композитор продовжує використовувати канонічний принцип, проводячи мелодійну тему спочатку в партії супроводу, а потім і у вокальній партії. Поява ключового символу балади – чайки, в середині першого розділу знаменується різкою зміною характеру музики. Це провідний образ балади, що символізує незгасну любов доньки рибалки і юнги, тому для його втілення композитор використав комплекс художніх засобів. Мелодійна лінія стає більш рельєфною і виразною. Для передачі звернення молодої дівчини до недосяжного символу, Ліст використовує повторювані стрибки на велику терцію якогось «заклично-приреченого» характеру, виразність яких підкріплюється форшлагами. Вони неначе зображують плач дівчини, її тремтячий голос. Крім цього, інструментальний супровід повністю змінюється: на зміну остинатним акордам приходять цілі ланцюжки «вируючих і бурхливих» шістнадцятих фігурацій. Їх легкий моторний рух передає політ чайки, її безперервне кружляння над морськими хвилями (29-36 такти). Мелодійна лінія заснована на принципі декламаційності. Ліст приділяє увагу розмовної декламації у вокальній партії, виділяючи яскравими інтонаціями важливі для нього звернення, словесні звороти. Характеризуючи образ юнги в другому розділі балади, композитор використовує багато спільних з образом юної рибалки засобів виразності. Він об'єднує дві характеристики двох персонажів одним прийомом, будуючи вокальні теми юнги на тій же темі, що була спочатку в партії доньки рибалки. Однак на цей раз вона проводиться в однойменному мінорному ладу при повному виключенні партії супроводу. Повільний темп, рівна спокійна хода мелодійного руху надають характеру глибини. Крім цього, проведення вокального речитативу при повному виключенні інструментального супроводу (один із найхарактерніших прийомів), робить його ще більш виразним, яскравим і проникливим. Виходячи зі змісту словесного рядка, юнга знаходиться в роздумах, сумуючи за своєю коханою.

У цьому невеликому розділі композитор використовує безліч пауз, причому тривалого характеру; вони закріплюють драматичність епізоду (50-59 такти). Поява лейттеми чайки, пов'язаної зі словами «Поспішаймо, о чайка, в дальній край ...» знаменує появу третього, центрального розділу форми (*f-moll*). Спочатку прозорі, хвилеподібного характеру групи шістнадцятих тривалостей змінюються композитором на більш ущільнену і важку фактуру. У партії акомпанементу навіть зароджуються тематичні елементи. У нього на *forte*, буквально «стрілою», вривається заклична хвилюючого характеру поспівка, в основі якої лежить хроматичної рух октавами. Воно «вихором», миттєво проноситься по всій фактурі. Вибір композитором саме такого супроводу не випадковий. Вкотре закріплюючи тісний зв'язок між словом і інструментальним супроводом романсу, він слідує за поетичною основою балади, передає момент стрімкого польоту чайки над хвилями моря. Особливістю цього розділу є те, що він виконує роль підготовки кульмінації. У ньому вкладено увесь згусток емоційної напруги, трагічних передчуттів; саме тому в завершенні розділу на словах юнги «бережи її, бережи її від горя!», композитор, в якості супроводу використовує жанр скорботної ходи – один із найяскравіших елементів балади. Елементи траурної ходи маршу проникають і у вокальну партію.

Відзначимо також одну з найбільш яскраво виражених вокальних інтонацій цього розділу. На тлі досить рівного і позбавленого будь-яких різких стрибків мелодійного руху з'являється раптовий низхідний стрибок мелодії на малу септиму. Так Ліст підкреслює інтонацію горя, зламу, жалоби. А

щоб надати ще більшої гостроти і напруження, він повністю виключає партію супроводу під час її проголошення (106–107 такти)

Передостанній розділ (розв'язка дії) відіграє синтезує роль. У ньому композитор зібрав деякі мелодійні, інтонаційні і фактурні елементи, які він використовував раніше для змальовування необхідних образів. Тут як сигнал загибелі юнги, з'являється зловісна тема траурного маршу; в останній раз, незвичайно грізно і з містичним забарвленням звучить перша тема (вона хроматично змінена). Ця тема чайки, що кружляє над морськими хвилями: «але грізний шторм сильніше реве ..» (вона набуває більш похмурого відтінку, оскільки чайка не лише передчуває біду, а знаходиться в самому її епіцентрі); використовується важка, щільна акордова фактура з багаторазовим повторенням одних і тих же акордів, що сприяє збільшенню емоційної напруги.

Слід зазначити, що в цьому розділі Лист діє як інструментальний композитор. Підкреслюючи провідну роль свого улюбленого інструменту, він трохи забуває про баланс виразності мелодійної лінії. Це той випадок, коли, перевантажений фактурними засобами, інструментальний пласт виходить на перший план, затьмарюючи тим самим вокальну партію (124–142 такти).

Останній, заключний розділ балади виконує роль коди. У ньому від імені третьої особи, оповідача, проголошується основна думка твору як вирок долі головної героїні. На тлі пауз в акомпанементі у вокальній партії композитор викладає надзвичайно виразну мелодію, дуже схожу на первісну тему зі вступу. За своєю пісенною природою і за структурою (поступовий висхідний рух, повторна будова мотивів, плавний початковий хід на терцію і невеликий діапазон у розмірі 4/4) вона нагадує колискову, яку, хитаючи у вічній колиски, співає юнзі море. Ламентозні інтонації – ключова ланка цієї теми. Саме вони виділяються із загальної музичної тканини і як відгомін звучать в інструментальному супроводі.

Необхідно зауважити, що Лист акцентує ще одну, вже знайому нам інтонацію. Це висхідна терцова інтонація «горя» з центрального розділу балади. Тут вона викладається тими ж звуками, що і в третьому розділі, але несе під собою інше значення – це інтонація «любви». Таким чином, у трагедії композитор символічно прирівнює кохання – горю і мукам.

Епілогом балади стає траурний марш, хорал. Композитор підкреслює його непохитний і жорсткий пунктирний ритм і похмуре забарвлення, розміщуючи його в басовому регістрі. Музично хорал складається лише з двох гармоній, що чергуються між собою великими тривалостями в повільному темпі. Цей хорал, як «пісочний годинник» відраховує останні секунди до кінця.

Висновки. У ході дослідження встановлено, що романси і пісні Ф. Ліста тонко передають зміст тексту, наближаються до інструментального типу висловлювання. В аналізованій баладі «Донька рибалки» можна акцентувати характерні для лістівської вокальної творчості риси, з яких відзначимо: 1) звернення композитора до романтичного, філософського сюжету з трагічною темою і поліобразність (тобто – наявність декількох образів та присутність образу-символу); 2) використання лейтмотивної і лейтжанрової системи в драматургії вокального твору баладного типу та у характеристиці його образів; 3) наявність принципу декламаційності (проникнення в вокальну партію характерних мовних інтонацій); 4) чільна ілюстративна роль інструментального плану романсу та пісні, а також його рівне значення з вокальною лінією; 5) повне виключення супроводу в гострих ключових інтонаційних ділянках вокальної партії (театральний принцип «говорять та співають паузи»); 6) наявність лейтмотивів («мелодій-характеристик» за термінологією Ліста), які не лише символізують стан або поетичну ідею, але, з'являючись у «різному фарбуванні», висловлює настрої героїв, а також робить доступними відтінки його почуттів.

Перспективи подальших досліджень. Цікавим видається ракурс розгляду традицій та новаторства камерно-вокальної творчості Ф. Ліста, що базується на австро-німецькому романтичному ґрунті традицій *Lied*. Але у його романсовій творчості спостерігається трансформація жанру *Lied* та наближення його до жанру інструментальної рапсодії.

Розгляд вокальної творчості Ф. Ліста під кутом зору аналітичних розвідок вокальної й текстової складової видатних зразків дозволить удосконалити виконавський процес, знайти фарби стильової відповідності для відтворення всіх відтінків образів та палітри почуттів, якій вкладає композитор-романтик у вокальний твір. Подібний ретельний аналіз романсу приверне увагу до тих перлин романтичної вокальної творчості, які не часто виконуються у концертній практиці.

Список використаної літератури

1. **Жабинский К.** Годы странствий Ференца Листа: от Байрона к Гете / К. Жабинский // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков, 2002. – С. 62–76.

2. *Коваль А.* Творческое мировоззрение Ф. Листа в контексте идей немецкого романтизма / А. Коваль // Музыка западной Европы XVII – XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика: Сб. науч. тр. – Сумы : СГПИ им. А. С. Макаренка. – 1994. – С. 81–85.
3. *Корыхалова Н. П.* Педагогическая деятельность молодого Листа (на материалах записок А. Буасье) / Н. П. Корыхалова. – Л., 1965. – 440 с.
4. *Левашева О. Е.* Ференц Лист. Молодые годы / О. Е. Левашова. – М. : Музыка, 1998. – 334 с.
5. *Лист Ф.* Избранные статьи / Ференц Лист; [пер. А. С. Бобовича и Н. В. Мамун; предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна] / Ф. Лист. – М. : Музгиз, 1959. – 463 с.
6. *Мадышева Т. П.* О синтетической природе вокального исполнительства / Мадышева Т. П. // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : Сб. науч. тр. / Сост.: Г. Ганзбург ; Под общ. ред. Т. Веркиной. – Харьков : Каравелла, 2002. – С. 351–359.
7. *Мильштейн Я. И.* Песенное творчество Листа. Вступительная статья // Песни для голоса в сопровождении фортепиано. В 3 т. – Т. 1. – М. : Музыка. – С.3–9.
8. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. тр.* / Сост. Г. И. Ганзбург. Под общ. ред. Т. Б. Веркиной. – Харьков : Р А – Каравелла, 2002. – 336 с.

References

1. *Zhabinskiy K.* Gody stranstviy Ferentsa Lista: ot Bayrona k Gete / Zhabinskiy K. // Ferents List i problemy sinteza iskusstv: sb. nauch. tr. – Khar'kov, 2002. – S. 62–76.
2. *Koval' A.* Tvorcheskoye mirovozzreniye F. Lista v kontekste idey nemetskogo romantizma / Koval' A. // Muzyka zapadnoy Yevropy XVII – XIX vekov: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika: Sb. nauch. trudov. –Summy: SGPI im. A.S. Makarenka. – 1994. – S. 81–85.
3. *Korykhalova N. P.* Pedagogicheskaya deyatelnost' molodogo Lista (na materialakh zapisok A. Buas'ye) / N. P. Korykhalova. – L., 1965. – 440 s.
4. *Levasheva O. Ye.* Ferents List. Molodyye gody / O. Ye. Levashova. – M. : Muzyka, 1998. – 334 s.
5. *List F.* Izbrannyye stat'i / Ferents List – M. : Muzgiz, 1959. – 463 s.
6. *Madysheva T. P.* O sinteticheskoy prirode vokal'nogo ispolnitel'stva / Madysheva T. P. // Ferents List i problemy sinteza iskusstv. – Kharkiv : Karavella, 2002. – S. 351–359.
7. *Mil'shteyn Y. I.* Pesennoye tvorchestvo Lista. Vstupitel'naya stat'ya / Mil'shteyn Y. I. // Pesni dlya golosa v soprovozhdenii fortepiانو v trokh tomakh. – T.1. – M.: Muzyka. – S.3–9.
8. *Ferents List i problemy sinteza iskusstv: Sb. nauch. tr.* – Khar'kov : R A – Karavella, 2002. – 336 s.

BALLADA «DAUGHTER OF THE FISHER» IN THE CONTEXT OF F. LIST CHAMBER-VOCAL ART

Dzyuba Oleh, People's Artist of Ukraine
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The vocal creative heritage of F. List is considered, his features are revealed on the example of a ballad in 1871. The multidimensionality of the artistic image of musical and poetic work is outlined. The genre of romantic vocal ballad in the work of F. List is examined. Attention is paid to the idea of synthesis of arts, and the selection of poetry composers. The features of F. List's creative method are revealed, which reflects the mutual influence of vocal and poetic components of the ballad. The features of vocal «sounding» of poetic text are described, techniques of performing melodeclamation are revealed. The essential features of vocal creativity of the composer on the basis of European romantic works are determined.

Key words: vocal performance, genre, ballad, poetic symbol, musical intonation.

UDC [929:78] F. LIST (439)

BALLADA «DAUGHTER OF THE FISHER» IN THE CONTEXT OF F. LIST CHAMBER-VOCAL ART

Dzyuba Oleh, People's Artist of Ukraine, Kyiv National
University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper provide a holistic analysis of the ballad «The Fisherman's Daughter» to the text of K. Coronini in the context of the vocal edition of F. List.

Research methodology. The basis of the research methodology is the integrated approach. The work is based on empirical and historical-biographical methods that involve the vocal and performing experience of the author and reveal the peculiarities of the creative formation of the singers. The analysis of literature from different areas of art studies, musicology is conducted.

Results. The vocal work of F. Liszt is considered, his features are revealed on the example of a ballad in 1871. The multidimensionality of the artistic image of musical and poetic work is outlined. The genre of romantic vocal ballad

in the work of F. List is examined. Attention is paid to the idea of synthesis of arts, and the selection of poetry composers.

Novelty. The features of vocal «sounding» of poetic text are described, techniques of performing melodeclamation are revealed. The essential features of vocal creativity of the composer on the basis of European romantic works are determined.

The practical significance. Ukrainian singers and art critics may find the information contained in this article useful for developing a new strategy understanding of the vocal style of songs and romances of romantics, correct execution of vocal art by F. List.

Key words: vocal performance, genre, ballad, poetic symbol, musical intonation.

Надійшла до редакції 3.11.2017 р..

УДК 781.7:785.11

ФОЛЬКЛОРИЗМ У РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ СИМФОНІЧНИХ ОРКЕСТРІВ

Фурдичко Андрій Орестович, кандидат культурології, докторант, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ
akniiaz@ukr.net

Визначено параметри засвоєння народнопісенного надбання українців у діяльності симфонічних оркестрів; виявлено сучасні тенденції його використання в академічному виконанні, досліджено динаміку еволюціонування музичного фольклору в сучасних умовах. Узагальнений мистецький досвід професійних симфонічних оркестрів в освоєнні українського фольклорного джерела. Констатована його наявність в репертуарі академічних симфонічних оркестрів. Парадигма використання: твори сучасних і класичних українських композиторів, яким притаманний фольклоризм, обробки народних пісень, їх сучасне аранжування, концерти спільно з народними виконавцями, запис на компакт-диски, Інтернеті, за кордоном для популяризації української народнопісенної спадщини.

Ключові слова: академічні симфонічні оркестри, музичний фольклор, фольклор, постмодернізм.

В одному зі своїх інтерв'ю видатний диригент А. Авдієвський (1933–2016 рр.) відзначив: «Наш народ мудрий, і такі ж його пісні. Багато з них мають вражаючу драматургію, глибоке філософське звучання. Це – не лише художня цінність, а й історія наша. Без розуміння і справжньої поваги до цього феномену наші патріотичні гасла нагадуватимуть бурю у склянці води» [13]. Проблема ідентичності (в якій музичний фольклор є формуючим чинником) достатньо актуальна на сучасному етапі становлення української державності. Тому справа збереження та популяризація усної народної пісенної спадщини набуває державницької ваги. Але народнопісенний здобуток українців знаходиться на роздоріжжі; на нього впливають як внутрішні, так і зовнішні обставини, він проходить період кризи.

Постановка проблеми. Демократичні засади внутрішньої політики України сприяють креативній діяльності митців. Одночасно знизився якісний рівень популярної естрадної музики. Глобалізація відкриває можливості культурного взаємозбагачення. У той же час в Україну приникає космополітична масова культура, що становить загрозу для народнопісенної спадщини. На думку З. Босик, поступальний розвиток людства ХХІ ст. вимагає, з одного боку, глибокого освоєння культурної спадщини, розширення обміну неосяжних культурних цінностей між народами, а з іншого – вміння вийти за межі звичних, підтримуваних консервативною силою традиції, але вже застарілих уявлень [1; 31]. Боротьба за збереження музичного фольклору у випадку сучасної України є складовою змагань за українську ідентичність. Палітра його існування й розвитку в українському культурному просторі є широкою, і різні її сегменти були досліджені в інших роботах [9-11].

Сьогодні ж у центрі уваги стануть українські симфонічні оркестри. Чи існує в їхньому репертуарі український музичний фольклор? Які тенденції його освоєння є домінуючими, яка його динаміка в подальшій перспективі?

Аналіз публікацій. Проблематика місця і ролі фольклору в сучасних умовах розглянуті в роботах С. Грици, А. Іваницького, Б. Путилова, Л. Іванової та ін. Матеріал, присвячений неофольклористичним тенденціям в академічному мистецтві, можна знайти в працях Л. Хрстіансен, О. Бенч-Шокало, Н. Пиж'янової, Ю. Карчової. Динаміка розвитку симфонічного мистецтва на сучасному етапі знаходилася у центрі уваги таких науковців, як О. Гужева, В. Іванченко, Е. Зінкевич, В. Рожок, О. Протопопова, Б. Сюта, О. Верещагіна, Л. Холодкова, Е. Шевляков, Л. Кияновська,

Т. Сідлецька та ін. Але цілісне дослідження фольклорного пласту в репертуарній політиці академічних симфонічних оркестрів, динаміки його розвитку на сьогодні відсутнє. Через брак джерельної бази в статті використані газетні публікації, дані з сайтів колективів обласних філармоній, інтерв'ю композиторів і диригентів

Враховуючи таку постановку проблеми, *метою* дослідження є параметри та парадигма засвоєння вітчизняного народнопісенного надбання в творчості таких академічних колективів України, як симфонічні оркестри, виявлення сучасних тенденцій його використання в академічному виконанні, вивчення динаміки еволюціонування музичного фольклору в сучасних умовах.

Подібний ракурс розгляду проблеми є малодослідженим і полягає в узагальненні мистецького досвіду професійних симфонічних оркестрів та освоєнні ними українського фольклорного джерела.

Для досягнення визначеної мети передбачається аналіз репертуару 10 симфонічних оркестрів. Критеріями відбору колективів є популярність у мистецькому світі і наявність публікацій про їх діяльність.

Вклад основного матеріалу. У репертуарній політиці більшості досліджуваних оркестрів України (Національний заслужений симфонічний оркестр України (худ. кер. і гол. диригент – В. Сіренко), Молодіжний симфонічний оркестр «НСО – Львів» (М. Скорик), Львівський камерний оркестр «Академія» (М. Скорик), Академічний інструментальний ансамбль «Високий замок» (А. Яцків), Академічний симфонічний оркестр Львівської філармонії (Т. Криса), Заслужений академічний симфонічний оркестр Українського радіо (В. Шейко), Академічний симфонічний оркестр Харківської філармонії (Ю. Янко), Національний академічний оркестр народних інструментів (В. Гуцал), Національний Одеський філармонічний оркестр (Х. Ерл), Рівненський симфонічний оркестр «BREVIS» (Г. Фіськов) надається перевага європейській і світовій класиці. Це обумовлено сталими смаками публіки, що любить симфонічну музику, а також бажаннями закордонного слухача, перед яким наші колективи виступають усе частіше.

В одному з інтерв'ю Хобарт Ерл зазначив: «Я був би радий, якби мені вдалося переконати західних імпресаріо в тому, що Одеський оркестр успішно може виконувати західноєвропейський репертуар, а не тільки російську та українську музику» [12]. Це висловлювання пояснює деякі мотиви формування репертуарної політики цих оркестрів.

Фольклорний матеріал у репертуарі більшості оркестрів присутній у дозованій кількості. Це відбувається в тих моментах, коли звучать обробки народних пісень, або виконуються твори українських композиторів різних епох. Об'єм статті не дозволяє розглянути творчість усіх композиторів, згаданих у цій розвідці, однак слід наголосити на фольклористичному спрямуванні тих творів, що виконують симфонічні оркестри. Вони посідають чільне місце в широкій палітрі напрямів композиторського письма та творчих уподобань сучасної України. Серед таких напрямів (ті, що працюють у техніці розширеної тональності з використанням атональності, модальності, алеаторики; твори, орієнтовані на використання здобутків європейського авангарду), за визначенням Б. Сюті, один характерний для продовжувачів традиції нового фольклоризму. Їх генеалогія сягає 1910-1920-х рр. [19]. Фольклор в їх творчості може бути використаний у вигляді цитат, опосередковано або на асоціативному рівні. Іноді композитор вдається до залучення первинного народнопісенного матеріалу, зберігаючи не лише структуру, але й виконавчу манеру. Сучасні композитори, що працюють у руслі неофольклоризму, часто за модель своїх творів обирають старовинні обрядові жанри (плачі, голосіння, заклички), епос, козацькі та історичні пісні, знаходячи в них матеріал для авторських новацій. Одним із методів роботи над народною мелодикою стає їх переінтонування, що проявляється в музиці неофольклористичного спрямування [2; 163]. Якщо говорити про обробку народних пісень, то в музичному мистецтві вона передбачає охоплення більш широкого кола явищ – парафрази, варіації, транскрипції, вільні обробки, аранжування, гармонізацію, будь-яку іншу переробку вже створеного матеріалу.

На думку І. Пясковського, тут залучатиметься значно більший масив музичного матеріалу, охоплюватиметься і дописемна імпровізаційна творчість, яка ґрунтується на певних канонізованих формах «передавання інформації» від покоління до покоління, від учителів до учнів (в Україні це передусім творчість кобзарів та лірників) [6; 45]. Кожний оркестр, звісно, має свої уподобання у виборі творів українських композиторів, але фольклористичне забарвлення в їх творчості є обов'язковим фактором, що, безумовно, прикрашає репертуар будь-якого колективу.

Національний академічний заслужений симфонічний оркестр упродовж багатьох років вважається лабораторією українських композиторів, диригентів і солістів. Перше виконання своїх творів довіряли оркестру Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович,

І. Карабиць (усі є представниками неофольклорної течії), інші вітчизняні автори. Головний диригент оркестру В. Сіренко підкреслює, що одним з основних напрямів їх роботи є виконання і популяризація творів українських композиторів [13].

Музика Б. Лятошинського посідає важливе місце в репертуарі оркестру. Привертає увагу Симфонія № 3 сі мінор, де музичний фольклор є складовою частиною твору. Автор використовує не цитати, а опосередковано та асоціативно передає відповідні мелодії, отримуючи власний змістовний ряд. Одне з народнопіснених джерел твору – «Журба за журбою, туга за тугою», аранжоване Б. Лятошинським для голосу і фортепіано. У симфонії побічно використані колядки. Для голосу і фортепіано у нього є багато обробок народних пісень: «Ой не спиться й не лежитьсья», «Хилітеся, густі лози», «Козака несуть і коня ведуть», «Мала мати одну дочку», «Сніжок іде, метіль мете», «Світи, світи, місяченьку», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «Ой коли б я була знала», «Вчора була суботонька», «Сама собі дівчина дивувалася», «Ой зацвіла червона калина», «Жито, мамцю, жито» та ін.

Твори Є. Станковича часто з'являються в репертуарі колективу. Його симфонії № 1, 2, 4 записані на компакт-диск № 22. У концертному сезоні 2007–2008 рр. оркестр виконував твори Є. Станковича з нагоди 65-річчя майстра, на «Музичних прем'єрах сезону» разом із Національним заслуженим академічним українським народним хором ім. Г. Верьовки (08.04.2011 р.) виконали фольк-оперу Є. Станковича «Коли цвіте папороть» (дир. В. Сіренко), в якій яскраво проявляються характерні риси фольклоризму (поєднання академізму симфонічного оркестру з автентичним звучанням народного хору, народнопіснених традицій – з новими засобами виразності, в оркестр були введені народні інструменти, тематика твору – купальська язичницька обрядовість) [8]. Сезони 2012–2013, 2013–2014, 2014–2015 рр. уміщували багато творів того ж автора («Страсті за Тарасом», сюїта з балету «Ніч перед Різдвом»). Твори Є. Станковича продовжували виконувати і в наступні роки; новими стали симфонія № 3 «Я стверджуюсь» на вірші П. Тичини для соліста хору та оркестру разом із хором «Думка» (солісти: О. Гринюк (фортепіано) і О. Бойко (баритон) (22.06.2016 р.) та концерт № 5 для скрипки з оркестром (15.06.2017 р.).

Твори іншого представника нефольклорної течії, Л. Дичко, симфонічний оркестр виконував у ювілейному концерті (24.10.2007 р.) та фестивалі «Київ Музик Фест» у сезоні 2007–2008 рр. Звернімо увагу лише на два опуси з великого доробку композиторки: «Червону калину» і «Чотири пори року». Перший – кантата на тексти українських пісень XVI – XVII ст. для хору, солістів, оркестру та ударних інструментів. На основі народних пісень авторка створила нову музику, жанрово-стильові джерела спираються на фольклор. Поетична основа кантати «Чотири пори року» складається з текстів українських народних пісень календарного обрядового циклу (веснянки, купальські, петрівчані та обжинкові пісні, колядки і щедрівки), композиторка не вдається до прямого цитування, проникаючи в суть музичного мислення народу.

Неодноразово оркестр виконував твори В. Сильвестрова, наприклад, 24 лютого 2016 р. слухачу запропонований «Реквієм для Лариси» для мішаного хору (капела «Думка»), солістів і симфонічного оркестру.

У Львові діяльність оркестрів пов'язана з творчістю М. Скорика, яскравого представника неофольклоризму. Принцип народності в його творах базується на фольклорній основі, особливо на гуцульській мелодиці. Згадаємо декілька творів із цієї тематики: «Коломийка», «Народний танець», «Лірник», «Жартівлива пісня», «Естрадна пісня» (на гуцульському фольклорі), фортепіанний цикл «В Карпатах», Партита № 5, «Карпатський концерт», «Гуцульський триптих» і всім знайома музика з фільму «Тіні забутих предків» та ін. [3–4]. Його вплив відчувається в *Академічному молодіжному симфонічному оркестрі «INSO – Львів»* Львівської обласної філармонії, де автор був художнім керівником. Протягом своєї діяльності (з 1998 р.) оркестр відкривав слухачам невідомі сторінки української музики різних часів і епох, у багаторазових щорічних турне країнами світу колектив оркестру продемонстрував багату українську музичну спадщину. Впродовж останніх років він спрямував свою діяльність на збагачення репертуару новими творами молодих українських композиторів таких, як Б. Сечін, Л. Сидоренко, Б. Фроляк.

Б. Фроляк отримала Національну премію України ім. Т. Шевченка за музику на твори Т. Шевченка: симфонію-реквієм «Праведная душе», хорову кантату «Цвіт», музичний твір «Присниться сон мені». Усі твори написані на якісному фольклорному матеріалі.

Колектив здійснив прем'єру творів М. Скорика та Ю. Ланюка (відомий інструментальною обробкою в академічній музиці «Щедрика»).

В одному з інтерв'ю М. Скорик говорив про колектив: «Чудовий оркестр «INSO – Львів», надзвичайно талановиті українські солісти А. Белов і В. Пришляк яскраво розкрили мій задум,

образи, які знайшли, як мені здалося, відгук у слухача» [15]. Йшлося про виконання останнього з дев'яти скрипкових концертів М. Скорика та прем'єри концерту для альту з оркестром, написані композитором після трагічних суспільних подій.

Автор залишається вірним своїм принципам неофольклоризму. В естетиці постмодернізму використовується музичний символ минулих епох: траурна хода; проста, майже народного складу мелодія, що трансформується крізь призму поліфонічного мислення, а також гротескного хроматизованого скерцо, що перебиває сакральність траурної ходи та завершує твір [16]. Непереборне фольклорне мислення, що визначило його манеру письма і стиль творчості. В уже згаданому інтерв'ю маестро з цього приводу висловлювався так: «Завжди був переконаний, що не можна відмовлятися від попереднього, від традицій; їх просто треба розвивати, перевтілювати, шукати власні можливості висловлювання» [15].

М. Скорик також є художнім керівником *Львівського камерного оркестру «Академія»* (заснований у 1959 р.). У його репертуарі класичні твори різних стилів і шкіл європейської музики XVII – XXI ст., транскрипції джазової і естрадної музики. Чільне місце посідають композиції: Г. Гаврилець (серед творів останніх років є Концерт для альту з оркестром, Симфонія, Квартет саксофонів, Квінтет для духових інструментів, рапсодія-діалог для флейти і фортепіано; музика відзначається тяжінням до тональної техніки з використанням типових інтонацій українського фольклору), В. Губаренка (українські традиційні обряди в симфонічній поемі «Купало»), І. Карабиця (у стилістиці поєднував різні пласти музичного фольклору: думи, протяжні пісні, інструментальні награвання), Г. Ляшенка (найбільш відомі фольклористичні твори: 5 симфоній «Дніпровські райдути», сюїта «Карпатські новели», «Український триптих»), Є. Станковича, А. Штогаренка (Сюїта «Пам'яті Лесі Українки», цикл «Шевченкіана»).

Оркестр уперше виконав камерні твори В. Камінського (Концерт для скрипки № 2 «Різдвайний», «Голоси прадавніх гір»: для кларнета, фагота та фортепіано, обробки народних пісень), О. Козаренка (традиції фольклоризму співіснують в його творчості з елементами «полістилістики»), М. Колесси (його нефольклорні пошуки: «Картинки з Гуцульщини» та «Три коломийки»), О. Криволап (обробки народних пісень), Ю. Ланюка (використання фольклорних інтонацій поєднується у його творах з міцною опорою на розширену тональність), Б. Фроляк, М. Скорика. Колективом здійснено майже 60 фондових записів для Українського радіо, виступи на телебаченні, записані 4 аудіокасети, 12 СД, серед них: «Львівські імпресії» (2005 р.), транскрипції М. Скорика «La belle musique» (2005 р.), «3 любов'ю в серці» (2004 р.), «Academia LIVE» (2008 р.), ювілейний диск «М. Скорик назавжди» (2014 р.) та ін.

З афіші Львівської філармонії за 2017 р. можна відмити виступ *Академічного інструментального ансамблю «Високий замок»* під керівництвом А. Яцківа. 22 лютого оркестр і солістки О. Фенюк та О. Мацелюх (фортепіано) представили програму, що поєднувала найкраще з української класики й обробки народних пісень. 23 квітня колектив брав участь у програмі «Гуцульські троїсті музики», в якій представили давні мелодії визначних скрипалів космацько-шепітської усної традиції та ансамблеві композиції видатних гуцульських скрипалів – віртуозів письмової традиції. Наприкінці цього ж місяця він брав участь у вечорі «Незабутня Квітка», організованому на честь ушанування пам'яті американської зірки українського походження К. Цісик, володарки «Оскара» і «Золотого Глобуса».

До скарбнички *Академічного симфонічного оркестру Львівської філармонії* (худ. керівник і гол. диригент Т. Крися) можна віднести участь у «Дні музики М. Скорика» (7.04.2016 р.), виконання симфонічної феєрії «Від щедрого вечора», кантати «Україна», 1 ч., «Щедрик» В. Зубицького разом із Галицьким академічним камерним хором (В. Яциняк).

Радіоефіри, записи музики для кінофільмів та понад 10 тисяч записів світової й української симфонічної музики, здійснені *Заслуженим академічним симфонічним оркестром Української радіокомпанії* (В. Шейко) [14] до Фонду Українського радіо, склали унікальну колекцію вітчизняної класики, творів сучасних українських композиторів та шедеврів світової класичної музики. У репертуарі оркестру твори українських композиторів, представників фольклоризму та неофольклоризму.

Упродовж останніх років оркестр періодично виконує твори сучасних українських композиторів, які використовують народнопісенне надбання та подають навіть сучасні теми через фольклорне мислення. У симфонічному концерті 6 квітня 2011 р. у виконанні колективу прозвучав парафраз М. Колесси «Ой у полі криниченька» Б. Кривоуста, «Пам'яті Т. Шевченка» (поема для симфонічного оркестру) В. Губаренка і прем'єра симфонії № 5 «Ностальгія» для великого симфонічного оркестру О. Яковчука. Останній написаний автором у Канаді (О. Яковчук зробив понад сто обробок народних пісень, які збирав в експедиціях). Використовуючи різноманітні прийоми

сучасної композиторської техніки (конкретна алеаторика, додекафонія, модальність, сонорика та ін.), він асоціативно підводить слухача до народної мелодики.

Оркестр цього ж автора виконав на фестивалі «Симфонічні паралелі» (02.10. 2012 р.), ораторію «Скіфська пектораль» – для солістів мішаного хору та симфонічного оркестру. У творі втілено волелюбний дух предків українського народу, описано їх незламне бажання обороняти рідну землю від ворогів.

У рамках міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» (29.09.2013 р.) разом із хором ім. П. Майбороди виконані твори Л. Колодуба (симфонічна сюїта за Т. Шевченком «Українські ескізи»), Л. Дичко (сюїта № 1 з балету «Катерина Білокур», М. Стецюна («Романс» для наї з симфонічним оркестром), В. Стеценка (Чотири солоспіви на народні пісні для сопрано та струнного оркестру), В. Губаренка (камерна симфонія для двох скрипок з оркестром). Солістами були М. Которович (скрипка), Б. Півненко (скрипка), Г. Братусь (сопрано), Г. Агратіна.

У «Днях музики Мирослава Скорика» (10.10.2013 р.) академічний симфонічний оркестр Українського радіо разом із колегами з академічного хору ім. П. Майбороди (Ю. Ткач) виконали низку творів українських композиторів: М. Скорик «Гуцульський триптих», Б. Фроляк «Симфонія № 2, ч. 2, Адажіо», О. Кива «Кантата № 3 для голосу та струнних» – солістка Н. Матвієнко, О. Козаренко «Острозький триптих для хору», В. Зубицький – пісня «Ой, у полі вітер» із кантати «Чумацький шлях» – солістка Н. Матвієнко; І. Карабиць «Концерт для оркестру «Музичне приношення Києву».

18 березня 2015 р. у Житомирі поряд із творами українських композиторів звучали українські народні пісні у виконанні оркестру.

Проект «Три С» (Національний проект «Три «С» (Скорик-Сильвестров-Станкович) охопив 5 основних міст України: Київ, Львів, Дніпро, Одесу, Харків. Протягом квітня – червня 2016 р. оркестр виконав «Гуцульський триптих» із кінострічки «Тіні забутих предків» М. Скорика, «Коли цвіте папороть» Є. Станковича. З афіші оркестру за останні роки відмітимо виконання увертюри до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (19.06.2017 р.), запис «Осінньої музики» для саксофона з оркестром Г. Гаврилець (соліст Ю. Василевич – саксофон) 01.06.2016 р., «Елегії мовчазного Майдану» І. Щербакова для сопрано з оркестром на тексти листів О. Ковача (солістка Т. Ходакова – сопрано) 31.05.2016 р., симфонічної поеми «Дніпро» з опери «Страшна помста» Є. Станковича 30.05.2016 р., участь у концерті «Козацькому роду нема переводу» до 500-річчя від дня народження першого українського гетьмана Д. Вишневецького, засновника Запорозької Січі (25.05. 2016 р.). Особливо насиченою була програма колективу за участі у фестивалях [17].

Академічний симфонічний оркестр Харківської філармонії (дир. Ю. Янко) новий сезон 2016–2017 рр. розпочав концертом сучасних українських композиторів А. Гайденка, М. Стецюна та В. Солянникова. Прозвучали концертна рапсодія «Циганіада», рапсодія для цимбалів з оркестром і прем'єра симфонічної поеми «Ріка життя» (соліст М. Кужба – цимбали). А. Гайденко у рапсодії «Циганіада» спирається на українську народну пісню «Ой на горі цигани стояли». Це динамічна музика на мотиви народних українських, угорських, циганських мелодій. Наголосимо на талановитому виконанні таких творів, де соло на цимбалах, або наї виконує народний артист України Г. Агратіна. В. Соляников звертається до північної символіки; йому добре вдається музична образотворчість.

У середині травня 2017 р. оркестр разом з Академічним хором (А. Сіротенко) концертували з програмою «3 С». До неї входили твори Є. Станковича – «Коли цвіте папороть» для хору, прем'єра концерту № 2 для віолончелі з оркестром (соліст: О. Пірієв (віолончель)). З нагоди Дня Конституції України колектив виступав у ювілейному концерті композитора М. Стецюна, де звучали «Елегія пам'яті Г. Хоткевича», «Український танець», пісні «Ой я знаю, що гріх маю», «Калинонька», «Романс для наї з оркестром», «Вишиванка», «Звела мене не біда» (28.06.2017 р.).

Національний Одеський філармонічний оркестр (Х. Ерл) практикує різноманітну програму: від світових шлягерів до забутих шедеврів, сучасні твори. У його репертуарі є і опуси українських авторів. Колектив підготував декілька програм української музики, зокрема твори Є. Станковича, М. Колесси та І. Карабиця, здійснив запис «Карпатського концерту» і «Гуцульського триптиху» М. Скорика, виконував увертюру до опери М. Лисенка «Тарас Бульба». У новому сезоні 2017–2018 рр. поряд із світовою класикою у виконанні оркестру будуть звучати твори Є. Станковича. Репертуарна політика оркестру, як уже згадувалось, спрямована на здобуття прихильності європейської публіки, що вимагає від колективу виконання української музики.

Репертуар *Національного академічного оркестру народних інструментів* (НАОНІ) (В. Гуцал) за своїм статусом відрізняється від програм аналізованих оркестрів. Основою концертної діяльності

колективу є народна інструментальна музика всіх регіонів України. У виступах оркестру часто звучать оригінальні ансамблі сопілкарів, троїстих музик, бандуристів, дрімбарів, виконавців на зозульках.

На думку Ю. Лошкова, оркестр за своїм складом є симфонічним [5; 76]. Не лише твори української і світової класики, як-от: Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Глинки, М. Леонтовича, А. Дворжака, Й. Брамса, а й твори сучасних композиторів були якісно оркестровані.

Характерними стильовими ознаками творів, що виконує оркестр, є синтез народної (використання фольклорних зразків, специфічних колористичних тембрів, відродження особливостей народного виконання) та професійної традиції (оркестрові обробки народного мелосу з використанням сучасних симфонічних методів мислення, застосування нових принципів тематичного розвитку). Це, на думку Т. Сідлецької, пов'язано зі збагаченням інтонаційного ладу музики оркестру – мелодики, гармонії, поліфонії, оркестрування, метроритму тощо [7; 192].

Відзначимо такі композиції на українську народну тематику: «Українська в'язанка» Ю. Алжнева, «Подільський козачок» І. Вимера, «Буковинські козачки» В. Гекера, закарпатський весільний танець «Березянка», «Троїсті музики», «Танцювальні награвання» В. Гуцала, «Свято на Буковині» О. Должикова, «Коло» Є. Кравченка, «Гуцульські старосвітські награвання для сопілки з оркестром» Л. Колодуба, твори крупної форми – «Гуцульська фантазія» С. Орла, музична фантазія «Калинонька» М. Стецюна, фантазія на тему української народної пісні «І шумить, і гуде» І. Щербакова, поема для сопілки з оркестром «Суголосся Світояру» Ю. Алжнева, низка мініатюр, здебільшого на народні теми – «Чернігівська полька» О. Должикова, «Гумореска» Ю. Шевченка, «Козачок», «Полька» І. Івашенка та ін. [7; 193–194].

Мелодика, відтворена оркестром, записана на багатьох дисках. Назвемо лише декілька: «Інструментальна музика України», «Капеліста музика» Ю. Яценка, «Євгенія Мирошниченко. Улюблені українські мелодії», «Думи мої, думи», «Мелодії України» (в мережі Інтернет виставлені 10 номерів). Звернімо увагу на зміст диску № 1 цього видання: М. Лисенко – рапсодія № 2 (соліст Г. Агратіна, цимбали), М. Завадський – «Козак», М. Різоль – «Дощик», М. Калачевський – романс, Д. Деминчук – «Полька» (ансамбль зозуль), С. Орел – «Гуцульська фантазія», І. Івашенко – «Безкінечна», І. Шамо – «Донецька кадрили 2», В. Гуцал – «Троїсті музики», А. Гнатишин – «Метелиця», Д. Попичук – фантазія для цимбал з оркестром, Я. Лапинський – «Веснянка» (ансамбль сопілок), М. Скорик – «Мелодія», Ю. Алжнев – «Дергунець», В. Гекер – «Буковинські козачки».

Рівненський симфонічний оркестр «BREVIS» (диригент Г. Фіськов) є, мабуть, уособленням творчої одиниці, що шукає нові шляхи розвитку симфонічного виконання. Керівник оркестру разом із молодим колективом не бояться експериментувати. У березні 2015 р. оркестр концертував у Києві разом із гуртом «ОНУКА» [18]. «ОНУКА» – музична група, особливістю якої є перетинання українських народних мотивів та інструментів з електронною музикою. До неї входять вокал, клавішні, електронні ударні, два тромбони, валторна, бандура. Тому гармонія звучання електронної та оркестрової мелодики приємно здивувала всіх глядачів.

У березні 2017 р. «BREVIS» звернувся до творчості українських рок-музикантів. У симфонічному виконанні були представлені популярні мелодії колективів, яким близька народнопісенна спадщина, а саме: «Океану Ельзи», «Другої ріки», «С.К.А.Й.», «Скрябіна», «Бумбоксу», Руслани, «Кому вниз», «Віа», «ВВ», «ТНМК», «Табули Раса», «Гартака», «Братів Гадюкиних», «Плача Яремії», «Грін Грея», «Пікардійської Терції» та ін. Виступи оркестру користуються популярністю в молодому середовищі.

Висновки. Таким чином можна констатувати наявність у програмах усіх досліджених академічних симфонічних оркестрів використання народнопісенної традиції в пропорціях, визначених репертуарною політикою, що базується як на вивченні бажань публіки, так і закордонних імпресаріо. У кількісних показниках фольклоризм у творчості проаналізованих симфонічних оркестрів поступається академічним хорам та ансамблям бандуристів. Домінуючими в освоєнні народнопісенної спадщини залишаються твори українських композиторів минулих поколінь, представників фольклористичної течії та сучасних митців, яких відносять до нефольклорної хвилі. Виконання народних пісень в обробці сучасних українських композиторів користується популярністю у публіки. Більша частина аналізованих симфонічних оркестрів ще практикують експедиційне збирання музичного фольклору та його обробку. Цей жанр має перспективи розвитку, особливо в умовах посиленого процесу самоідентифікації українців. Естетичний рівень їх сприйняття посилюється високопрофесійною виконавською майстерністю академічних колективів, які використовують сучасне аранжування, практикують жанрову універсальність та супровід народних інструментів. Додають популярності

спільні виступи з народними виконавцями. Більшість оркестрів урізноманітнюють свої виступи зверненням до джазової і «рокової» музики. Міжнародної популярності набуло виконання українського музичного фольклору в результаті гастролів українських симфонічних колективів за кордоном.

Ці тенденції, на нашу думку, не ведуть до зникнення фольклорного підґрунтя академічного виконання, а відкривають нові шляхи для подальшого еволюціонування народної культури.

Список використаної літератури

1. **Босик З. О.** Традиційна культура ХХІ століття у контексті життєздатності нематеріальної культурної спадщини України (на прикладі фольклору) / З. О. Босик // Вісн. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – 2015. – № 1. – С. 29–33.
2. **Верещагіна О. Є.** Історія української музики ХХ століття: навч. посіб. / О. Є. Верещагіна, Л. П. Холодкова. – Київ: Освіта, 2008. – 268 с.
3. **Івахова К.** Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика / К. Івахова // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Ч. 1. – С. 71–79.
4. **Кияновська Л.** Мирослав Скорик: людина і митець / Л. Кияновська. – Львів: СПОЛОМ, 2008. – 591 с.
5. **Лошков Ю.** Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (І пол. ХХ ст.): автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія і історія культури» / Ю. Лошков. – Харків, 2000. – 205 с.
6. **Пяковський І. Б.** Поліфонія в обробках українських народних пісень М. Лисенка / І. Б. Пяковський // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – 2012. – Вип. 15. – С. 45–53.
7. **Сідлецька Т. І.** Особливості функціонування та розвитку Національного оркестру народних інструментів України / Т. І. Сідлецька // Мистецтвознавчі зап. Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – 2009. – Вип. 16. – С. 191–196.
8. **Станкович-Спольська Р.** «Цвіт папороті» Є. Станковича: проблема жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Р. Станкович-Спольська. – Київ, 2005. – 21 с.
9. **Фурдичко А. О.** Стан досліджуваності фольклорного пласту в пісенній культурі українців кінця ХХ – початку ХХІ ст. / А. О. Фурдичко // Вісн. Маріуп. держ. ун-ту. – Маріуполь. – 2016. – Вип. 12. – С. 96–105.
10. **Фурдичко А. О.** Український поп-фольк початку ХХІ століття / А. О. Фурдичко // Sciences of Europa. – Praha. – 2017. – Vol. 2. – № 16. – Р. 3–6.
11. **Фурдичко А. О.** Історія і розвиток сучасного українського фольк-джазу: від африканських барабанів до українських бубнів / А. О. Фурдичко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2017. – Вип. 2. – С. 122–130.
12. **Шеремет А.** Людина-оркестр. Американський «одесит» Хобарт Ерл / А. Шеремет, І. Островський, Т. Поліщук // День. – 2002. – 19 лип. (№ 128).
13. **Інтерв'ю А. Авдієвського телерадіокомпанії «Глас»** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://glas.org.ua/famous/Avdievskii.html>.
14. **Національний заслужений симфонічний оркестр України** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nsou.com.ua/orkestr.html>.
15. **Олійник Л.** Видатні композитори Кшиштоф Пендерецький і Мирослав Скорик поділилися секретами творчості [Електронний ресурс] / Л. Олійник. // День: Music-Review Ukraine – Режим доступу: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8E9DACC734B77DCFC2257DB5002B01D5?OpenDocument>.
16. **Олійник С.** «Концерт концертів» на ХХІ фестивалі сучасної музики «Контрасти» [Електронний ресурс] / С. Олійник; Львів. Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Режим доступу: <http://conservatory.lviv.ua/novyny-uk/kontsert-kontsertiv-na-hhi-festyvali-suchasnoji-muzyky-kontrasty>.
17. **Офіційний сайт Володимира Шейка** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: vladimirsheiko.com/index.php?lang=ru.
18. **Піхун О. У** Києві рівненський оркестр «BREVIS» та популярний гурт «ОНУКА» грали неземну музику [Електронний ресурс] / О. Піхун. – Режим доступу: <http://old.vse.rv.ua/tabloyid/1426437321-u-kiievi-rivnenskiy-orkestr-brevis-ta-populyarniy-gurt-onuka-grali-nezemnu>.
19. **Сюта Б.** Українська музика молодшої генерації композиторів (стилий огляд) [Електронний ресурс] / Б. Сюта. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html.

Reference:

1. **Bosyk Z. O.** Tradytiina kultura KhKhI stolittia u konteksti zhyttiezdatnosti nematerialnoi kulturnoi spadshchynu Ukrainy (na prykladi folkloru) / Z. O. Bosyk // Visn. Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – 2015. – № 1. – S. 29–33.
2. **Vereshchahina O. Ye.** Istoriia ukrainskoi muzyky KhKh stolittia : navch. posib. / O. Ye. Vereshchahina, L. P. Kholodkova. – Kyiv : Osvita, 2008. – 268 s.
3. **Ivakhova K.** Osoblyvosti vykonannia folklornykh tvoriv Myroslava Skoryka / K. Ivakhova // Studii mystetstvoznavchi. – 2012. – Ch. 1. – S. 71–79.
4. **Kyianovska L.** Myroslav Skoryk: liudyna i mytets / L. Kyianovska. – L'viv : SPOLOM, 2008. – 591 s.

5. **Loshkov Yu.** Komarenka i narodno-instrumentalne vykonavstvo v Slobidskoi Ukraini (I pol. KhKh st.): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01 – «Teoriya i istoriya kul'tury» / Yu. Loshkov. – Kharkiv, 2000. – 205 s.
6. **Piaskovskiy I. B.** Polifoniia v obrobkakh ukrainskykh narodnykh pisen M. Lysenka / I. B. Piaskovskiy // Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – 2012. – Vyp. 15. – S. 45–53.
7. **Sidletska T. I.** Osoblyvosti funktsionuvannia ta rozvytku Natsionalnoho orkestru narodnykh instrumentiv Ukrainy / T. I. Sidletska // Mystetstvoznavchi zapysky Derzh. akad. kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. – 2009. – Vyp. 16. – S. 191–196.
8. **Stankovych-Spolska R.** «Tsvit paporoti» Yevhena Stankovycha: problema zhanru : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / R. Stankovych-Spolska. – Kyiv, 2005. – 21 s.
9. **Furdychko A. O.** Stan doslidzhuvanosti folklornoho plastu v pisennii kulturi ukrainsiv kintsia KhKh – pochatku KhKhI st. / A. O. Furdychko // Visn. Mariup. derzh. un-tu. – Mariupol. – 2016. – Vyp. 12. – S. 96–105.
10. **Furdychko A. O.** Ukrainskyi pop-folk pochatku KhKhI stolittia / A. O. Furdychko // Scienses of Europa. – Rraha. – 2017. – Vol. 2, №. 16. – R. 3–6.
11. **Furdychko A. O.** Istoriia i rozvytok suchasnoho ukrainskoho folk-dzhazu: vid afrykanskykh barabaniv do ukrainskykh bubniv / A. O. Furdychko // Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti : zb. nauk. prats. Kharkiv. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. – Kharkiv, 2017. – Vyp. 2. – S. 122–130.
12. **Sheremet A.** Liudyna-orkestr. Amerykanskyi «odesyt» Khobart Erl / A. Sheremet, I. Ostrovskiy, T. Polishchuk // Den. – 2002. – 19 lyp. (№ 128).
13. **Interviu A.** Avdiievskoho teleradiokompanii «Hlas» [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <https://glas.org.ua/famous/Avdievskii.html>.
14. **Natsionalnyi zasluhenyi symfonichniy orkestr Ukrainy** [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://www.nsou.com.ua/orkestr.html>.
15. **Oliinyk L.** Vydatni kompozytory Kshyshtov Penderetskyi i Myroslav Skoryk podilylysia sekretamy tvorchosti [Elektronnyi resurs] / L. Oliinyk // Den : Music-Review Ukraine. – Rezhym dostupu : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8E9DAC734BB7DCFC2257D B5002B01D5? Open Document>.
16. **Oliinyk S.** «Kontsert kontsertiv» na KhKhI festyvali suchasnoi muzyky «Kontrasty» [Elektronnyi resurs] / S. Oliinyk ; L'viv. Nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. – Rezhym dostupu : <http://conservatory.lviv.ua/novyny-uk/kontsert-kontsertiv-na-hhi-festyvali-suchasnoji-muzyky-kontrasty/>.
17. **Ofitsiyni sait Volodymyra Sheiko** [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : vladimirsheiko.com/index.php?lang=ru.
18. **Pikhun O. U.** Kyievi rivnenskyi orkestr «BREVIS» ta populiarni hurt «ONUKA» hraly nezemnu muzyku [Elektronnyi resurs] / O. Pikhun. – Rezhym dostupu : <http://old.vse.rv.ua/tabloyid /1426437321-u-kiievi-rivnenskiy-orkestr-brevis-ta-populyarniy-gurt-onuka-grali-nezemnu>.
19. **Siuta B.** Ukrainska muzyka molodshoi heneratsii kompozytoriv (styslyi ohliad) [Elektronnyi resurs] / B. Siuta. – Rezhym dostupu : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html.

FOLKLORISM IN THE REPERTOIRE OF THE MODERN UKRAINIAN SYMPHONY ORCHESTRAS

Furdichko Andriy, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

The aim of the article is to define the parameters and paradigm of assimilation of the folk music of the Ukrainians in the repertoire of symphony orchestras, to reveal the contemporary tendencies of its use in academic performances, to study the dynamics of evolution in musical folklore in modern conditions. The current status of musical folklore is confirmed in the repertoire of academic symphony orchestras. The paradigm of the use is the following: the works of contemporary and classical Ukrainian composers, who might have folklorism, folk songs, their modern arrangements in their own concerts. It is represented with folk performers, CDs, on the Internet and abroad for the popularization of the Ukrainian folk songs.

Key words: academic symphonic orchestras, folk song festival, musical folklore, folklore, postmodernism.

UDC 781.7:785.11

FOLKLORISM IN THE REPERTOIRE OF THE MODERN UKRAINIAN SYMPHONY ORCHESTRAS

Furdichko Andriy, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

The aim of the article is to define the parameters and paradigm of assimilation of the folk music of the Ukrainians in the repertoire of symphony orchestras, to reveal the contemporary tendencies of its use in academic performances, to study the dynamics of evolution in musical folklore in modern conditions.

The methodology of the research is based on a dialectical approach to the process of mutual influence of the art of academic orchestras and folklore, the analysis of their repertoire, parameters and paradigms of its assimilation. It is also based on general systematic and historical approaches to the study of general tendencies in the industry and genre, in style and comparative analysis.

Results. The current status of musical folklore is confirmed in the repertoire of the academic symphony orchestras. The paradigm of the use is the following: the works of contemporary and classical Ukrainian composers, who might have folklorism, folk songs, their modern arrangements in their own concerts. It is represented with folk performers, CDs, on the Internet and abroad for the popularization of the Ukrainian folk songs. According to the author, the new trends do not lead to the disappearance of the folklore basis of academic performance, but on the contrary, they open new ways for the further evolution of folk culture.

The novelty is realized in the summarized artistic experience of the professional symphony orchestras in the development of the Ukrainian folklore source.

The relevance of the study is growing against the backdrop of identification processes that take place in Ukraine.

Key words: academic symphonic orchestras, folk song festival, musical folklore, folklore, postmodernism.

Надійшла до редакції 21.10. 2017 р.

УДК 78.071.1(477)

СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ РОМАНТИЧНОЇ ОПЕРИ-ДРАМИ В. КИРЕЙКА «У НЕДІЛЮ РАНО...»

Шиленко Лада Анатоліївна, пошукувач, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ
shilenkol@gmail.com

Аналізується питання режисерських інтерпретацій на прикладі постановок опери В. Кирейка «У неділю рано...» за мотивами однойменної повісті О. Кобилянської. Розглянуто сценічні прийоми, що можуть бути застосовані для втілення оперного твору на сцені. Досліджено архівні документи, що стосуються сценічних інтерпретацій вищезазначеної опери, зокрема статті у періодичних виданнях 1960-х рр., рецензії, афіші, програми вистав. Співставлено архівні джерела щодо двох постановок цієї опери на сцені Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької (1966 р.) та Київської прем'єри опери у 2014 р. в Оперній студії Національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського для об'єктивної оцінки їх значення.

Ключові слова: опера, режисерська інтерпретація, Віталій Кирейко, сучасний театр

Постановка проблеми. Творчість видатного українського композитора, представника національної музичної школи В. Кирейка є недостатньо вивченою. Тому актуальним залишається звернення до цієї тематики. В європейському театральному просторі, коли на часі повернення до національних композиторів та їх музичних творів, увага українських театрів до вітчизняних опер залишається низькою.

Останні дослідження та публікації. Проблема інтерпретації в сучасному музичному театрі акцентувалася у статтях українських музикознавців: М. Черкашиної-Губаренко, І. Драч, Е. Овчаренка, В. Рожка, А. Терещенко, І. Шестеренко, а також театрознавців Г. Веселовської, А. Ставиченко та ін.

Мета статті – дослідити режисерські інтерпретації (на прикладі постановок опери «У неділю рано...») видатного українського композитора В. Кирейка за мотивами однойменної повісті О. Кобилянської.

Виклад матеріалу дослідження. Музична спадщина композитора, мистецтвознавця, музично-громадського діяча, народного артиста України, лауреата премій ім. М. Лисенка та І. Нечуя-Левицького, проф. Національної музичної академії ім. П. Чайковського Віталія Дмитровича Кирейка (1926–2016 рр.) посіла значне місце у скарбниці української академічної музики. Творчий здобуток композитора продовжив лінію української національної музичної школи М. Лисенка та Л. Ревуцького. Характерні риси музичних творів В. Кирейка з яскравим мелодизмом, що спирається на інтонації українського фольклору, – найбільш визначна ознака, що блискуче вирізняє авторський композиторський стиль.

Створивши 299 опусів, митець охопив у своїй творчості усі музичні жанри, крім оперети, великі й малі музичні форми. Для музичного театру ним написано п'ять опер та чотири балети, а саме: драма-феєрія «Лісова пісня» за однойменним твором Лесі Українки (1957 р.), романтична драма «У неділю рано» за повістю О. Кобилянської (1965 р.), гротесково-сатирична феєрія «Марко в пеклі» за твором І. Кочерги (1966 р.), камерна комічна опера «Вернісаж на ярмарку» за повістю Г. Квітки-Основ'яненка

(1986 р.) та опера-драма «Бояриня» за однойменною драмою Лесі Українки (2003 р.), а також балети «Тіні забутих предків» (1961 р.) за повістю М. Коцюбинського, «Відьма» (1967 р.) за поемою Т. Шевченка, «Орґія» (1976 р.) за драматичною поемою Лесі Українки та «Сонячний камінь» (1982 р.) за мотивами легенд донецького краю на лібрето Є. Кушакова. Проте жодного з цих творів немає зараз у репертуарі національних театрів.

Провідною лінією в операх композитора є українська тематика. Для його драматургічних концепцій характерним стало проводити в розвитку одразу декілька драматургічних ліній, що вело до своєрідної сюжетної роздвоєності. Таке спостерігається в усіх операх митця. Наприклад, в опері-феєрії «Лісова пісня» за однойменним твором Лесі Українки, присутній постійний вибір Лукаша між побутовим, матеріальним (Килина та Мати), і потойбічним, духовним (Мавка).

Із постановками опери «Лісова пісня» (1957–1958 рр.) В. Кирейко отримав перше справжнє визнання публіки. Гаряче і великою кількістю рецензій була сприйнята його «Лісова пісня». Вона стала предметом розгляду музикознавців у наукових дослідженнях, рецензіях та публікаціях.

Трагічна повість О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» надихнула композитора до його чергового шедевр – однойменної романтичної опери (1966 р.). В. Кирейко розкрив трагічні долі персонажів, приречених на загибель; їхні пристрасні почуття та мрії, що протистоять суворим традиціям та реаліям життя. Все це відтворено на тлі життя карпатських гуцулів початку ХХ ст., де вирувала атмосфера імпульсу, розкутості, стихійності, що відображено на способі існування героїв.

Оперу «У неділю рано» вперше втілено на сцені Львівського оперного театру ім. І. Франка 1966 р. (режисер М. Кабачек, диригент Ю. Луців, солісти: Л. Жилкіна – Тетяна, І. Попов – Гриць, З. Головка – Мавра, В. Чайка – Настка).

Про саму постановку можемо говорити лише на підставі аналізу історичних документів, взятих із державних архівів, зокрема Львівського театру опери і балету, а також відгуків мистецтвознавців та театральних критиків, адже ні аудіо-, ні відеозаписів даної вистави не збереглося.

Отже, мистецтвознавець А. Животенко у статті «Опера задумана в 1908», звернув увагу на якісну роботу режисера В. Кабачека. Що стосується сценографічного рішення, автор зазначав: «Кожна сцена, кожен епізод у виставі несе своє смислове навантаження» [1; 2]. Особливо критик відзначив динамічну роботу хору та яскраве виконання ролей солістами, розробку пластичної лінії хористів. Кожен учасник хору – це, перш за все, актор, що діє і має своє завдання на сцені. В той же час, солісти – не лише співаки. Вони актори, що створюють переконливі образи з іншими виконавцями.

Позитивну оцінку рецензент дав головним героям – заслуженому артисту УРСР О. Врabelю (в ролі Гриця), Л. Божко (в ролі Настки), Т. Поліщук в образі старої циганки Маври. У статті зазначено, що головна героїня Туркиня у виконанні двох солісток Т. Дідик та Л. Жилкіної прочитується по-різному. Одна Туркиня більш жвава, грайлива, приваблює запальною молодістю. Досвідчена співачка Л. Жилкіна стримана у своїх почуттях, більш лірична та мрійлива.

Ю. Станішевський теж високо оцінив роботу виконавців головних ролей: «Образ гарячого, примхливого Гриця створив прекрасний вокаліст і темпераментний актор О. Врabelь. Буйна, невгамовна вдача синьоокого легіня, барвисті коломийкові інтонації світяться вже в пісні «Ой, дана, дана, дівчино кохана!», в кожному рухові співака-актора» [7; 3].

За словами мистецтвознавця, молода солістка Т. Дідик в образі Туркині постає чарівною й палко закоханою в Гриця. Переконливо втілені образи циганки Маври у виконанні Т. Поліщук, її батька – скрипаля Андронаті (В.Луб'яний) та пристрасного чоловіка Маври Раду (Я. Головчук).

Особливо відзначена робота режисера, зокрема детальне відтворення психологічної правди почуттів, інтерес до глибокого розкриття характеру героїв, детальна розробка не лише головних, а й епізодичних ролей.

Проте не всі відгуки мали позитивний характер. С. Павлишин писала, що, змальовуючи образ Гриця, композитор не розвиває, а різносторонньо змальовує його. Два інші жіночі образи – Настки і Тетяни набагато менш вдалі. В повісті вони є контрастними антиподами. На думку мистецтвознавця, композитору не вдалося протиставити гордий, свободолюбивий, непокірний образ Тетяни тихій, скромній Настці. С. Павлишин зауважила, що обидві героїні змальовано жартівливо-танцювальними музичними інтонаціями. А образ Тетяни в опері мало чим відрізняється і від циганки Маври. Незадовільно критик оцінила і роботу режисера, зазначаючи, що не вдалим було рішення про купюру балетного прологу, задум якого є дуже цікавим. Проте, вона схвально оцінила роботу диригента-постановника, головного диригента оперного театру ім. І. Франка Ю. Луціва, який «провів кропітку роботу над партитурою опери» [5, 3].

Роботу сценографа вистави А. Сальмана теж оцінено позитивно. Зазначено, що хоча задум декорацій не є оригінальним, проте вони органічно вписалися в сценічне рішення.

На противагу критичному відгуку С. Павлишин, в архівах Львівського оперного театру ім. І. Франка віднайдено і відгук В. Сердюка, в якому зазначено, що вистава, яка за своїм масштабом вимагає залучення усіх творчих пластів, пророблена детально і з великою увагою до усіх елементів сценічного дійства: «Вдумливо прочитав партитуру головний диригент театру Ю. Луців. Оркестр під його керуванням звучить у широкому діапазоні специфічного дихання від піано до громового форте в кульмінаціях... Багате нюансування оркестрових епізодів створило хвилюючу сценічну атмосферу... Хороше враження справляє оформлення... О. Сальман розв'язав виставу у широкому живописному плані. Багато світла, повітря в монументальних картинах величних карпатських гір. Проте природа не придушує людей, а ніби зливається з ними. Яскраві барвисті костюми... підкреслюють характеристики персонажів і допомагають створенню художніх образів» [6; 3].

Неоднозначне враження справили на мистецтвознавця виконавці. Зазначено, що не усі персонажі розкриті повно та успішно. Так, наприклад, на думку критика, образ Андронаті вийшов у Я. Головчука дещо експансивним і істеричним. Так само суперечливим персонажем був Гриць. Його трактовано поверхово, як легковажного парубка-простачка, який летить життям. Але те, що він знайшов у собі сміливість чесно признатися Настці у своєму коханні до Тетяни, свідчить про драматичну глибину образу.

Єдина актриса, яка, на думку критика, ідеально вжилася в запропонований композитором образ – головна героїня Туркиня у виконанні Л. Жилкіної, якій вдалося тонко відчутти образ молодої закоханої дівчини, вдало передати емоційність, контрасти драматургії та зміну внутрішнього стану персонажу. Мистецтвознавець зауважив, що динаміки, масовості та образності, національної обрядовості надали насичені дією балетні сцени, створені балетмейстером вистави А. Заславським.

Відмічено, що глядачі надзвичайно тепло і гаряче сприйняли показ вистави, особливо бурхливими оплесками зустріли творців опери, присутніх на прем'єрі – композитора Віталія Дмитровича Кирейка та лібретиста М. Зоценка.

Схвальними були спогади про виставу і Я. Клименка. Зазначено, що «талановитий інтерпретатор «У неділю рано...» Ю. Луців досвідченим редакторським оком, чуттям тонкого художника музики торкнувся партитури – і ущільнив її, відгравіював виразними штрихами ліплення людських характерів, психологічним нюансуванням барв оркестру і голосів... Достойним тут співробітником Ю. Луціва є обдарований режисер М. Кабачек, який проникливо «розставляє» героїв, характери, доброчесність і пороки на терезах життя, приводить все у промовистий рух, заряджає мізансцени. Що ж до художника-оформлювача вистави О. Сальмана, то свою графіку він найкраще вписав у пісню, дію, відзначившись як чарівник барв і відповідної архітектури» [3, 3].

Тепло відгукнувся мистецтвознавець і про виконавців опери – головних героїв – Гриця, Туркині і Настки, зазначивши, що композитор створив вдалу музичну фактуру та сольні номери, де персонажі розкривають свої емоційні переживання.

Не зважаючи на те, що сценічна постановка 1966 р. була гаряче сприйнята публікою та мистецтвознавцями, вона так і не змогла залишитись у репертуарі театру, хоча згодом і відбулося поновлення опери у 1976 р. (реж. – В. Дубровський, диригент – І. Юзак, хормейстер – О. Олійник, балетмейстер – М. Заславський, художник – О. Сальман). Проте довго вона знову не змогла протриматись у репертуарі.

У поновленій виставі ролі виконували: Туркиня – Т. Дідик, Дубиха – Н. Богданова, Гриць – Чепурний, Мавра – Т. Нивіна, Андронаті – В. Луб'яний, Настка – М. Гапій.

Наступного разу опера побачила світло рампи лише в 2014 р. на сцені оперної студії НМАУ ім. П. Чайковського (реж. – Л. Шиленко, диригент – Н. Якобенчук, концертмейстер – Є. Кучеренко, балетмейстер – Л. Климчук, художній кер. – П. Ільченко). Майже всі виконавці – студенти НМАУ ім. П. Чайковського, що є вдалим у співпадинні віку акторів із персонажами драми.

З метою динамізації твору для цієї постановки здійснено купюри – з оригінальних чотирьох дій опери в постановці вона стала двоактною. Перші дві дії в оригінальному композиторському задумі перетворилися в одну в режисерській інтерпретації. Так само і наступні авторські дві дії, переосмислені постановником, стали другою дією.

Головним завданням у масових мізансценах стало намагання зробити кожен конкретну дійову особу окремим персонажем, зацікавленим у розвитку подій і активним його учасником. Деякі мізансцени у виставі, навпаки, передбачали злиття персонажів другого плану у так звану масовку для підсилення

конкретного ідейного навантаження (наприклад, у сцені свята Івана Купала з другої дії та у фінальній сцені смерті Гриця – з четвертої дії).

Важливим моментом у задумці сценографії є факт швидкої зміни епізодів, їх стрімкості та енергійності. У виставі зміни місця дії втілювалися не за рахунок зміни декорацій, а за рахунок елементів, що символічно відображали місце і суть події, що відбувалася.

Художнім образом для вистави обрано стовбури дерев, що сплавляли по річці (місце дії опери – Карпати). Це – точна аналогія з життями героїв, присутніх у творі. Як нестримно сплавляються дерева вниз течією, яку несе стихія природи, так і вириваються неконтрольовані емоції героїв у творі, невпинно рухаються їх стосунки і стихійно проявляються пристрасні почуття, що гублять людські життя.

Постановка опери «У неділю рано...» 2014 р., незважаючи на певні технічні огріхи, загалом схвально сприйнята глядачем, про що свідчать рецензії Е. Овчаренка (стаття «На межі вибору») та І. Шестеренко (стаття «Довгоочікувана вистава»).

Е. Овчаренко зазначив, що декорації у виставі не дуже різноманітні, очевидно, через брак коштів. Проте костюмне вирішення персонажів є вдалим. Актори-співачі «своєю щирістю і безпосередністю переносять глядачів у незвичний світ цієї романтичної історії» [4; 14]. Автор наголосив на тому, що композитор В. Кирейко, присутній на прем'єрі в Оперній студії НМАУ ім. П. Чайковського, не міг стримати сліз радості.

На думку самого композитора, режисерське втілення твору співпало з його композиторським задумом. Йому сподобалися виконавці головних ролей, переконливі як вокально, так і акторськи.

У статті «Довгоочікувана вистава» І. Шестеренко нагадала про те, що композитору довелося чекати майже півстоліття на прем'єру опери в Києві. Вона зазначила, що молоді актори-співачі – студенти НМАУ ім. П. Чайковського вразили присутніх професійною майстерністю, акторським умінням утілити психологічну глибину образів, а також відтворенням закладеного автором драматизму почуттів яскраво поданого у музиці [9; 10].

Висновки. Опера «У неділю рано...» була позитивно сприйнята глядачами: їх переконали образи головних героїв, т. б., відбулася взаємодія між глядачами і акторами, що є однією з найголовніших умов театру. Адже театр має відповідати запиту глядача, давати йому щось нове, або таке, чого він прагне. Прем'єри були вдалим ще й тому, що український глядач хоче бачити на театральних сценах національну класику, яку так мало ставлять зараз. У даному випадку співпала потреба глядача і акторів-виконавців.

Незважаючи на окремих технічний брак, виявлений під час необхідних для втілення цієї масштабної опери, обидві її постановки гаряче прийняті глядачем. Публіка та критики мали змогу переконатися у тому, що опера, достойно демонструє національну українську культуру і може органічно вписатися в репертуар театрів, презентувати національну культуру через її мелодику, камерні та масові етнографічні сцени, пронизані пристрасною історією кохання.

Ці сценічні постановки засвідчили й велике значення опери В. Кирейка для становлення і подальшого розвитку національного оперного мистецтва. Вони викликали певний розголос у пресі і стали значними мистецькими подіями, т. б. привернули увагу музичних критиків та театрознавців, що свідчить про високий професіоналізм, національну визначеність, щирість, гармонійність, логічність та емоційність музики В. Кирейка, а також потребу подальшого дослідження даної тематики.

Список використаної літератури

1. **Животенко А.** Опера задумана у 1908 // Молодь України. – 20.07. 1967.
2. **Загайкевич М.** Митець і доба. Опера Віталія Кирейка «У неділю рано зілля копала» / М. Загайкевич // Творець чарівних мелодій. Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Кирейка Віталія Дмитровича. – Київ : Криниця, 2002. – С. 84–88.
3. **Клименко Я.** Вистави проникливості і краси / Я. Клименко // Радянська Україна. – 19.07.1967.
4. **Овчаренко Е.** На межі вибору / Е. Овчаренко // Слово просвіти. 10–16 лип., 2014.
5. **Павлишин С.** Театр пригласає на прем'єру / С. Павлишин // Вільна Україна. – 14 жовт. 1967.
6. **Сердюк В.** У неділю рано... / В. Сердюк // Вільна Україна. – 11.10.1966.
7. **Станішевський Ю.** Натхненно, проникливо на оперних виставах львів'ян / Ю. Станішевський // Радянська Україна. – 12.10.1967.
8. **Черкашина-Губаренко М. Р.** Європейський оперний театр нового покоління / М. Р. Черкашина-Губаренко // Часопис № 5. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013.
9. **Шестеренко І.** Довгоочікувана вистава / І. Шестеренко // Культура і життя. – № 27. – 4 лип. 2014.
10. **Шестеренко І.** Творчість Віталія Кирейка: Навч.-метод. посібн. / І. Шестеренко. – Київ : Купріянова О. О., 2008. – 428 с.

References

1. *Zhyvotenko A.* Opera zadumana u 1908 / A. Zhyvotenko // Molod' Ukrayiny. – 20.07.1967.
2. *Zahaykevych M.* Mytets' i doba. Opera Vitaliya Kyreyka «U nedilyu rano zillya kopala» / M. Zahaykevych / M. Zahaykevych // Tvorets' charivnykh melodiy. Rozpovidi, virshi, eseji pro vydatnoho kompozytora suchasnosti Kyreyka Vitaliya Dmytrovycha. – Kyiv : Krynysya, 2002. – S. 84–88.
3. *Klymenko Ya.* Vystavy pronyklyvosti i krasny / Klymenko Ya. // Radyans'ka Ukrayina. – 19.07.1967.
4. *Ovcharenko E.* Na mezhi vyboru / E. Ovcharenko // Slovo prosvity /10–16 lyp. 2014.
5. *Pavlyshyn S.* Teatr pryhlashaet na prem'eru / S. Pavlyshyn // Vil'na Ukrayina. – 14 zhovt. 1967.
6. *Serdyuk V.* U nedilyu rano... / V. Serdyuk // Vil'na Ukrayina. – 11.10.1966.
7. *Stanishevs'kyi Yu.* Natknenno, pronyklyvo na opernykh vystavakh L'viv'yan / Stanishevs'kyi Yu. // Radyans'ka Ukrayina. – 1967.
8. *Cherkashyna-Hubarenko M. R.* Yevropeys'kyi opernyy teatr novoho pokolinnya / M. R. Cherkashyna-Hubarenko // Chasopys #5. – Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovskoho, 2013.
9. *Shesterenko I.* Dovhoochikuvana vystava / I. Shesterenko // Kul'tura i zhyttya. – #27. – 4 lypnya 2014.
10. *Shesterenko I.* Tvorchist' Vitaliya Kyreyka: Navchal'no-metodychnyy posibnyk / I. Shesterenko. – Kyiv : Kupriyanova O. O., 2008. – 428 s.

STAGE EMBODIMENTS OF V. KYREJKO'S DRAMATIC OPERA «ON SUNDAY MORNING...»

Shylenko Lada, PHD candidate of Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv

The issue of director's interpretations has been raised on the example of staged opera of Ukrainian composer V. Kyrejko. The stage ways and techniques that can be applied for the embodiment of the opera on the stage are also considered. The historical documents related to the stage interpretations of V. Kyrejko's opera «On Sunday Morning ...», particularly article's of the 1960's, reviews, posters and programs from performances, which are related to the history of the staging of the mentioned V. Kyrejko's opera, were researched and analyzed, were compared archived sources of two productions of the opera «On Sunday early ...»: on the stage of the Lviv National Opera and Ballet Theater named by S. Krushelnyska in 1966 and Kyiv premiere of opera in 2014 in the Opera Studio of the National Musical Academy named after them. P.I Tchaikovsky for an objective assessment of their significance.

Key words: opera, directing interpretation, V. Kyrejko, modern theater

UDC 78.071.1(477)

STAGE EMBODIMENTS OF V. KYREJKO'S DRAMATIC OPERA «ON SUNDAY MORNING»

Shylenko Lada, PHD candidate of Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to investigate all possible historical documents related to the production of V. Kyrejko's opera «On Sunday early ...» (1966) for an objective assessment of the significance of its stage performances. It cause such tasksas: to find in historical archives, particularly in Lviv National Opera and Ballet Theater named by S. Krushelnyska, little-known documents (articles, reviews from the press of 1960–s, posters, programs of performances) related to the history of the stage life of V. Kyrejko's opera and to analyze them. The relevance of this topic caused by inadequate of researches about productions of the opera by the prominent Ukrainian composer V. Kyrejko (1926–2016).

Research methodology was to apply analytical, logical and historical-comparative methods. This methodology helped to reveal the ways used by directors of the musical performance and to compare the productions of the opera on Ukrainian scenes.

Results. It was concluded that almost all responses to the opera production «On Sunday early ...» based on the novel by O. Kobylanska were positive (besides the review by S. Pavlyshyn). It was noted that these productions were significant for the establishment of the Ukrainian national opera and had an impact on the development of opera art in Ukraine.

Novelty is in discovering of the stage techniques which can be applied for the contemporary embodiment of the opera on a stage and compared the archival sources of two productions of the opera «On Sunday early ...»: on a stage of the Lviv National Opera and Ballet Theater named by S. Krushelnyska in 1966 and the Kyiv premiere in 2014 on the stage of the Opera Studio of the National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky.

The practical significance. This information can be used as a material in education programs and can be useful in subsequent studies.

Key words: opera, director's interpretation, V. Kyrejko, modern theatre.

Надійшла до редакції 5.10.2017 р.

УДК 780.8:780.614.131

СОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ (НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ З ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ СЮІТИ №1 Й. С. БАХА)

Сорока Володимир Олександрович, магістрант музичного мистецтва,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
oopsend@gmail.com

Розглядається специфіка трансформації фактури віолончельної прелюдії Й. С. Баха для зручного виконання на класичній гітарі. Як приклади, використовуються два зразки перекладення, виконані всесвітньо відомими композиторами – А. Сеговією та Дж. Дуарте. При порівняльному музично-виконавському аналізі перекладень з оригіналом, визначається їх цінність та потреба урізноманітнення репертуару гітариста музикою епохи бароко.

Ключові слова: перекладення, музика бароко, гітара, віолончель, сольний репертуар.

Постановка проблеми. На етапі становлення класичної гітари, як сольного академічного інструмента, існувала відносно невелика кількість різноманітного репертуару, оскільки вважалося, що вона обмежена в своїх технічних і виразових можливостях, передусім використовувалася як акомпануючий інструмент для голосу чи танців.

Докорінно цю точку зору змінили Ф. Таррега¹ і А. Сеговія,² які демонстрували не лише виконавську майстерність і віртуозність, що здавалися раніше неможливими, але й новий високохудожній репертуар. Також вони здійснили перекладення музичних творів Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, що були улюбленими у багатьох віртуозів як минулих століть, так і сьогодення. Велика частина репертуару гітариста складається з такого виду перекладень.

Огляд останніх публікацій. Проблематику перекладення музичних творів розглядали у наукових публікаціях такі автори, як А. Кригін [6; 58–63], Л. Скачко, Н [7; 19–38], Хмель [4; 444–451], В. Дейнега [2], Бородін Б. [5], Давидов Н. [1]. Ці публікації є дотичними до теми даної статті, розкривають інші грані проблематики перекладення; в них аналізується виконання творів епохи бароко на гітарі чи інших музичних інструментах.

Об'єкт дослідження – перекладений академічний музичний твір епохи бароко для виконання на класичній гітарі. **Предмет дослідження** – прелюдія з сюїти № 1 для віолончелі соло Й. С. Баха і її порівняльна характеристика з перекладеннями

Матеріал дослідження – прелюдія з сюїти № 1 для віолончелі соло Й. С. Баха, в перекладенні для класичної гітари Дж. Дуарте та А. Сеговією.

Вклад матеріалу дослідження. Шість сюїт Й.С.Баха (BWV 1007–1012) для віолончелі соло є найвідомішими сольними композиціями, написаними для виконання на цьому інструменті. Створені в період 1717–1723 рр., коли Бах працював капелмейстером у Кьотені. Зважаючи на технічну складність виконання, відсутність позначень темпу і нюансування в збережених екземплярах, ці сюїти залишалися маловідомі і рідко виконувалися на концертах. На початку ХХ ст. вони були відновлені і записані П. Казальсом; з того часу виконувалися і записані різними відомими віолончелістами [3; 512].

Цікава особливість цієї сюїти (прелюдії зокрема), що в ній досягається ефект тричотириголосся, властивий для поліфонічної музики чи контрапунктичного проведення лише в одній мелодичній лінії. Приховані голоси утворюють свої контрапункти, свої мелодійні вершини, педалі, ланцюги затримань. Вони так само непомітно виникають, як і розсіюються, створюючи другу, приховану сферу звучання в одноголосній фактурі [3; 513].

Прелюдія з віолончельної сюїти є улюбленим твором у репертуарі різних гітаристів, унаслідок чого існує безліч різноманітних перекладень, що, зазвичай, зроблені автором для власного виконання. В таких перекладеннях зберігаються нюанси динаміки виконання, темпові позначення згідно оригіналу. Тональність того чи іншого перекладення збігається з оригіналом у випадку зручності виконання, а також майстерності гри на класичній гітарі самого виконавця.

Перекладення барокової музики для виконання на гітарі потребує знань не лише особливостей стилю музики епохи, а й певного рівня майстерності гри на даному інструменті, розуміння його технічних та виразових можливостей, а також знання інструмента, з якого необхідно зробити дане перекладення. Варто зазначити, що виконання цієї музики ставить перед сучасним музикантом низку проблем, пов'язаних зі стилістичною точністю її звучання. Це пов'язане з тим, що композитори епохи бароко використовували невелику кількість детальних виконавських позначень у нотному тексті.

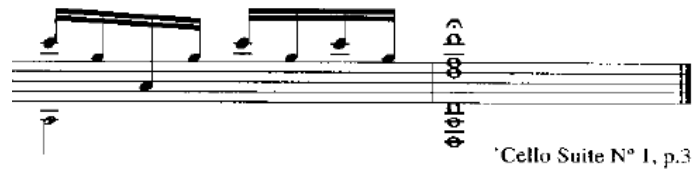


Рис. 5, фрагмент перекладення

Починаючи першими тактами прелюдії, перекладеної А. Сеговією, відчувається різниця з оригіналом – він використовує акомпануючий ритмічний бас (рис. 6).



Рис. 6, 1-й такт перекладення

Згодом бас виконує функцію підголоску у 6-му такті (рис. 7).



Рис. 7, фрагмент перекладення

Починаючи з 13-го, та 31-32-му тактах використовує акордові співзвуччя, відсутні в оригіналі (рис. 8, 9).



Рис. 8, 13-й такт перекладення



Рис. 9, 30-32-й такти перекладення

Ще однією вагомою відмінністю між оригіналом та перекладенням є використання акордів у 24-му і 26-му тактах (рис. 10).



Рис. 10, 22-26-й такти перекладення

Зрештою, хроматичний висхідний одноголосний мотив оригіналу звучить інакше в перекладенні – автор додає до нього нижню терцію чи сексту, досягаючи мелодичної вершини, використовує ритмічний басовий акомпанемент, завершує прелюдію шестизвучним акордом (рис. 11).



Рис. 11, 36-42-й такти перекладення

Щодо темпу і нюансів, то гітарист-виконавець, насамперед, повинен звернутися з виконанням на оригінальному інструменті, але не забувати про особливості гітари. Існує безліч інтерпретацій виконання даного музичного твору, що пов'язано з вільним трактуванням і розумінням барокової музики: зміна темпів виконання, агогіки, фразування, динаміки, тощо. Незважаючи на зміну тембру, звуковисотного положення та зміни зі сторони нотного акомпануючого наповнення, перекладена прелюдія в обох випадках зберігає свою інтонаційну мелодичну основу без змін.

Недостатня кількість наукових робіт, що стосуються проблематики перекладення барокової музики для класичної гітари, диктує перспективу для проведення подальших досліджень у цьому напрямі. Виконання таких перекладень барокової музики надає оригінальним музичним творам нового інтонаційного і тембрального забарвлення, урізноманітнює репертуар виконавців-гітаристів. Різноманітні перекладення барокової музики по праву стали справжнім шедевром світової культури, які головним чином вплинули на визнання класичної гітари повноправним академічним солюючим інструментом.

Примітки:

¹ **Франсіско Таррега** (1852–1909 рр.) – один із найвидатніших гітаристів і гітарних композиторів кінця XIX – початку XX ст., якого називали «Сарасате на гітарі».

² **Андрес Сеговія** (1893–1987 рр.) – іспанський гітарист, популяризатор гітари в академічній музиці.

³ **Джон Вільям Дуарте** (1919–2004 рр.) – англійський гітарист і композитор, автор перекладень різноманітних музичних творів Й. С. Баха.

⁴ Гітара звучить октавою нижче реального нотного запису.

Список використаної літератури

1. **Давыдов Н. А.** Методика переложений инструментальных произведений для баяна / Н. А. Давыдов. – М. : Музыка, 1982. – 173 с.
2. **Дейнега В. М.** Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. М. Дейнега. – Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. – 19 с.
3. **Розеншильд К. К.** История зарубежной музыки / К. К. Розеншильд. Вып. 1. Изд. 4. – М. : Музыка, 1978. – 544 с.
4. **Хмель Н.** Особливості перекладення партії арфи для бандури (на прикладі «Концерту для органу (або арфи) та струнного оркестру В-dur» Г. Ф. Генделя) / Н. Хмель // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. – 2014. – Вип. 19. – 519 с.
5. **Бородин Б. Б.** Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02 / Б. Б. Бородин. – М., 2006. – 434 с.
6. **Кригин А. И.** «Чакона» И. С. Баха в транскрипции для гитары А. Сеговии: Опыт интонационно-исполнительского анализа / А. И. Кригин // Южно-Росс. музыкальный альманах, изд. Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – 2014. – № 3 (16). – 91 с.
7. **Скачко Л. В.** Транскрипция в аккордеонном исполнительстве: К постановке проблемы / Л. В. Скачко // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. X междунар. науч.-практ. конф. Ч. II. – Новосибирск : Сиб АК, 2012. – 134 с.

References

1. *Davydov. N. A.* Metodika perelozheniy instrumentalnykh proizvedeniy dlya bayana / N. A. Davydov. – M. : Muzyka. 1982. – 173 s.
2. *Deineha V. M.* «Perekladennia yak protses pereosmyslennia zasobiv orkestrovoi vyraznosti» : avto-ref. dys. ... kand. Mystv. : spets 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / V. M. Deineha. – Odesa : ODMA im. A. V. Nezhdanovoi, 2006. – 19 s.
3. *Rozenshild K. K.* Istoriya zarubezhnoy muzyki vyip. 1 / Rozenshild K. K. – M. : Muzyka, izd. 4, 1978. – 544 s.
4. *Khmel N.* Osoblyvosti perekladennia partii arfy dlia bandury (na prykladi «Kontsertu dlia orhanu (abo arfy) ta strunnoho orkestru B-dur» G. F. Hendelia) / N. Khmel // Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovi visnyk ODMA imeni A. V. Nezhdanovoi. – 2014. – Vyp. 19. – 519 s.
5. *Borodin B. B.* Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya: dis. ... d-ra iskusstv.: 17.00.02 / B. B. Borodin. – M., 2006. – 434 s.
6. *Krigin A. I.* «Chakona» I. S. Baha v transkriptsii dlya gitaryi A. Segovii: Opyit Intonatsionno-ispolnitelkogo analiza // Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyi almanah, izd. Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Rahmaninova, 2014 god, #3 (16). – 91 s.
7. *Skachko L. V.* Transkriptsiya v akkordeonnom ispolnitelstve: K postanovke problemyi // V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii: sb. st. po mater. X mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Chast II. – Novosibirsk : SibAK, 2012. – 134 s.

PARTICULARITIES OF THE ARRANGEMENTS OF BAROQUE MUSIC THAT ARE TAILORED TO THE CHARACTERISTICS OF THE TODAY'S CLASSICAL GUITAR (WITH THE EXAMPLE OF THE PRELUDE FROM CELLO SUITE NO. 1 BY J. S. BACH)

Soroka Volodymyr, master of music art, Rivne state university of humanities, Rivne

The article discusses specifics of the transcription of the texture of J. C. Bach's cello prelude and a possibility of its successful and convenient performance on the classical guitar. As examples of such interpretations two samples are used in this publication, written and performed by two world-famous composers: Andrés Segovia and John Duarte.

For a purpose of this study a comparative musical-performing analysis, of the arrangements with the original work was concluded. It aided in better understanding of their value and stressed the need to diversify the repertoire of the guitarist with the music of the Baroque era.

Key words: arrangement, baroque music, classical guitar, cello, solo repertoire.

UDC 780.8:780.614.131

PARTICULARITIES OF THE ARRANGEMENTS OF BAROQUE MUSIC THAT ARE TAILORED TO THE CHARACTERISTICS OF THE TODAY'S CLASSICAL GUITAR. (WITH THE EXAMPLE OF THE PRELUDE FROM CELLO SUITE NO. 1 BY J. S. BACH)

Soroka Volodymyr, master of music art, rivne state university of humanities, Rivne

The aim. The article discusses specifics of the transcription of the texture of J. C. Bach's cello prelude and a possibility of its successful and convenient performance on the classical guitar. This study builds on analysis of six articles and publications, which, to a greater or lesser extent, relate to the discussion topic.

Research methodology. As examples of such interpretations two samples are used in this publication, performed by two world-famous composers: Andrés Segovia and John Duarte.

Results. Typically, in these type of transcriptions, the nuances of the mood indications and tempo markings are sustained according to the original piece. Because of the technical complexity of the performance, the absence of the tempo markings and mood indications in the original copies, cello suite was little known and rarely performed at public concerts until the beginning of the XX century.

Novelty. There are many interpretations of the performance of this musical piece, which is primarily due to the free interpretation and understanding of the Baroque music: change of pace of performance, agogics, phrasing, dynamics, etc.

For a purpose of this study a comparative musical-performing analysis, of the arrangements with the original work was concluded. It aided in better understanding of their value and stressed the need to diversify the repertoire of the guitarist with the music of the Baroque era.

The practical significance. As a result of the concluded analysis, it can be stated that the performance of such arrangements of baroque music, which mainly influenced the recognition of classical guitar as a full academic solo instrument, are also necessary for a contemporary musician.

Key words: arrangement, baroque music, classical guitar, cello, solo repertoire

Надійшла до редакції 2.11.2017 р.

УДК. 78. 03 (477) «19/20»

МИРОСЛАВ СКОРИК «КАРПАТСЬКА РАПСОДІЯ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДЕНЬ

Гумен Галина Олегівна, магістрантка, Рівненський
державний гуманітарний університет, м. Рівне
gumengalina95@gmail.com

Здійснено порівняльний аналіз «Карпатської рапсодії» М. Скорика. Як приклади використовуються перекладення для труби і баяна, а також проводиться порівняльний аналіз оркестрових викладень для камерного та українського народного оркестрів. Досліджуються композиційні, мелодико-ритмічні, темброво-акустичні, фактурні, характерні особливості твору. При порівняльному аналізі перекладень з оригіналом, визначається їх цінність та потреба урізноманітнення репертуару труби та баяна.

Ключові слова: перекладення, Мирослав Скорик, «Карпатська рапсодія».

Постановка проблеми: У вітчизняному та зарубіжному музикознавстві часто використовується поняття перекладень. Стало поширеною практикою, що збагачення репертуару будь-якого інструмента відбувається завдяки використанню як оригінальних творів, так і п'єс, написаних для інших інструментів. Така практика супроводжується пошуком нових виражальних засобів інструмента та виконавця. Перекладачами цих творів, зазвичай, є самі виконавці або композитори. Проте, на нашу думку, ця тема є ще не достатньо дослідженою, адже досі постає питання коректності змін в оригіналі та збереження художньої цінності твору.

Огляд останніх публікацій і досліджень: На сьогодні існує чимало праць, присвячених перекладенням для різних інструментів. Аналізом перекладень для різних інструментів у тій чи іншій мірі займалися В. Дейнега [1], Н. Хмель [5]. Однак, якщо у В. Дейнеги акцентується увага на перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності загалом, то у Н. Хмель – на перекладення певної партії на прикладі того чи іншого твору. Тому у даній роботі більша увага приділялася саме перекладенню «Карпатської рапсодії» для різних інструментів, аніж оркестровим викладенням цього твору

Мета статті – виявити характерні особливості перекладень «Карпатської рапсодії» для різних інструментів, здійснені автором.

Виклад основного матеріалу. Розкриття досліджуваної теми полягає у тому, що дає корисний комплекс знань, що стосуються перекладень. У даній роботі *об'єктом розгляду* є «Карпатська рапсодія» – популярний, концертний, віртуозний твір відомого українського композитора М. Скорика. В дослідженні акцентується увага на особливостях перекладень цього твору для таких інструментів як баян, труба та перекладення для різних складів оркестрів. Вирішення проблеми перекладення здійснюється способом збереження у ньому емоційного та художнього змісту, методами та прийомами перекладення, властивими для цього процесу: реєстрові переміщення, переосмислення штрихів, творче застосування пасажів, арпеджіо й трелей.

У музиці М. Скорика переважає та сфера почуттів, асоціацій і образів, що має здебільшого свій конкретний прототип; вона, на перший погляд, цілком земна, більше того – вбирає в себе не лише фольклорні, національно-своєрідні елементи, але й так звані «вуличний» пласт. Сюди ж додається і переосмислення як барокових, так і класичних, романтичних «знаків доби», а також усіх інших, породжених багатою і суперечливою художньою практикою ХХ століття, – аж до авангарду [3].

Для М. Скорика, уродженця Галичини, близьким є фольклорний первень карпатського регіону з притаманними йому ладо-інтонаційними особливостями [4; 9]. Трансформація фольклору є однією з важливих модерністських новацій і характерних стильових ознак творчості композитора. Фольклоризм¹ музики М. Скорика залишається яскравою прикметою українського національного композиторського стилю.

Розуміння композиторського задуму «Карпатської рапсодії» невіддільне від усвідомлення виконавцями обставин та умов, за яких виник цей твір. Як відомо, рапсодію написано в стилі Ф. Ліста для кларнета, проте цей твір став відомішим як скрипковий. М. Скорик переклав його для скрипки та фортепіано як обов'язковий твір II туру конкурсу скрипалів ім. Д. Ойстраха, що проходив у м. Одеса 2004 р. Саме цей варіант взятий нами для порівняльного аналізу як основний. Мирослав Михайлович підкреслював, що намагався написати твір у традиційній манері для народних рапсодійних композицій; йому хотілося, щоб він не лише виявляв виконавські можливості конкурсантів, а й сподобався їм. Водночас «Карпатська рапсодія» стала вираженням захоплення автора угорськими

Скрипка: Труба:

У тактах, де скрипка повинна грати акорди на пічкато, – труба таким ж ритмічним рисунком виконує верхню ноту акорду.

Скрипка: Труба:

У тактах, де у скрипки були подвійні ноти, у партії труби звучить тільки верхня нота, де проводиться мелодія, оскільки цей інструмент немає можливості грати в інтервал.

Скрипка:

«Карпатську рапсодію» М. Скорика можна почути у різних виконаннях, але у цій роботі ми вирішили порівняти партитури камерного оркестру та українського народного оркестру, зважаючи на те, що скрипка – частіше використовується в оркестрах саме такого складу.

Перше проведення теми не відрізняється майже нічим, єдина відмінність – це затакт у сопілки і перші три ноти теми у 6-му та 7-му тактах у партитурі для українського народного оркестру.

У наступних тактах конкретних змін не виявлено, але варто зазначити, що у виконанні українського народного оркестру більше можливостей краще виконати цю музику, бо велика кількість інструментів може дати більше барв, тембрів та урізноманітнить її звучання.

Із 11 такту партитури відрізняється тим, що народний оркестр може тембрально яскравіше виконати перегукування соліста і оркестру, оскільки тут короткі фрази у скрипки-соло з різними інструментами, а в камерному перегуки зі скрипками, що не складає такої цікавості для слухача.

Надалі спостерігаємо, що в партитурі народного оркестру затакт до 27-го такту грає майже увесь оркестр із солістом, а у камерного – оркестрова педаль; з чого можемо зробити висновок, що камерний оркестр віддає всю перевагу скрипкових барв солісту, а народний допомагає йому яскравіше та динамічно густіше виконувати твір.

Проведення другої теми відрізняється тим, що у камерній партитурі соліст один виконує цю мелодію, а оркестр просто акомпанує йому, а в народній – ще вступають інші інструменти для обіграння цієї теми, що цікавіше для слухача, та надає більшої танцювальності та грайливості музиці. Також у затакті до т. 40 такту можна побачити, що у камерному складі вступають лише скрипки в терцію, і грають тему з солістом, а всі решта акомпанують, а в народному – тільки 4 групи інструментів акомпанують, дві групи скрипок виконують тему, а решта і надалі обігрують її.

На нашу думку, саме таким способом можна передати всі задуми композитора, особливості цієї музики та її барви, які у камерному оркестрі замінені звичайною ритмічною фігурацією.

Проведення цієї ж теми з іншої ноти, яке спостерігаємо у т. 48 такті починається без відмінностей в обох партитурах, проте далі можна побачити, що у народному оркестрі скрипки, ніби каноном обігрують її, а в камерному лише акомпанемент. І потім знову цю тему в камерному грають перші скрипки терціями з солістом, а в народному, – крім скрипки-соло, ще чотири інструменти з різним тембром, що надає тембральної різноманітності, і чіткіше прослуховується тема, аніж акомпанемент.

Після зміни тональності твору відмінність можна помітити лише в тому, що у камерній партитурі під час пасажів шістнадцятими ще альт упродовж цілого епізоду виконує педальний звук, а у народній виконується лише пасаж і пунктирний ритм без нього. Перегуки соліста і оркестру відрізняються тим, що у камерному оркестрі лише перші скрипки «спілкуються» з солістом; це

тембрально однаково і нецікаво для слухача, а у народному – половина оркестру, що дає можливість почути різницю між тією та іншою фразою.

При проведенні третьої теми твору різна фактура у двох партитурах: якщо в камерному оркестр акомпанує солісту, то в народному оркестрі, у зв'язку з більшою кількістю інструментів та їх можливостей, деякі з них виконують ритмічні фігурації, а інші – підголоски цієї теми.

У наступних чотирьох тактах «спілкування» соліста з оркестром також складає відмінність між цими партитурами: у камерній – з скрипкою-соло перегукується група 1-х скрипок, а решту інструментів грають акцентовані синкопи, у народній – з солістом перегукуються тембрально різні інструменти, і інший ритмічний малюнок в усіх партіях.

Коли скрипка-соло грає акорди піцкато, то у камерному оркестрі тему виконує група 1-х скрипок, а у народному – кларнет та 2-гі скрипки. Це дає більшої звукової сили і яскравішого її проведення, а акомпанемент однаковий у двох партитурах.

Надалі знову спостерігаємо перегуки оркестру і соліста, тут як і в минулих подібних тактах, «народна» партитура тембрально та динамічно більше насичена, ніж камерна.

Якщо поглянути на партитури у т. 112, то можна побачити суттєву різницю між ними, адже у камерній тему виконує лише соліст, а решті всі йому акомпанують, а в народній – ще дві групи її виконують, 1-і та 2-і скрипки обігрують тему довгими тривалостями, мелодично та тембрально насичено, оскільки все грається на соль струні.

У 120-му такті в обох партитурах спостерігаються перегуки соліста з оркестром, але відрізняється ритмічний рисунок акомпанементу, в камерному він танцювального характеру, а в народному насиченіший та різний в кожному інструменті.

Надалі партитури твору нічим не відрізняються одна від одної, однаковий ритмічний рисунок акомпанементу, лише в народній можна помітити короткі фрази кларнета у проведенні теми з т. 136.

Каденція соліста однакова в обох партитурах, проведення початкової теми відрізняється лише в народній партитурі тим, що у сопілки звучать підголоски до теми.

Останнє проведення теми відрізняється тим, що в камерному оркестрі лише скрипка-соло її виконує, а в народному – п'ять груп інструментів, що дає більшої динамічної сили, різних тембрів та захоплює слухача. Тому можна зробити висновок, що ці дві партитури відрізняються фактурою, ритмічними рисунками в акомпанементі та іншим, партитура для українського народного оркестру може яскравіше передати всі образи і можна сказати, що таку музику краще виконувати народним оркестром, аніж камерним. Разом із тим мобільна простота партитури камерного складу підкуповує своєю універсальністю, широкими можливостями її виконання.

Висновок. Унаслідок виконаної аналітичної роботи, можна зробити висновок, що перекладення Карпатської рапсодії для інших інструментів актуальне тим, що народна музика, що лежить в її основі, легка для сприйняття, має рапсодійну форму, яскраво виражений емоційний характер. Цей твір є ефектним у виконанні різних інструменталістів і легкий для сприйняття будь-якою аудиторією.

Примітки:

¹ Фольклоризм – стиль популярної і масової культури з ознаками народності (цитати, стилізація) використовується у художній творчості (музика, мистецтво, письменство), моді, туризмі, рекламі; зміцнює почуття національної культурної приналежності.

Список використаної літератури:

1. **Дейнега В. М.** Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. М. Дейнега. – Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. – 19 с.
2. **Кияновська Л.** Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. – Львів : СПОЛОМ, 1998. – 216 с.
3. **Кумеда Т. А.** Особистість Мирослава Скорика в історії української музичної культури ХХ століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/349-osobistist-mirolava-skorika-v-istoriyi-ukrayinskoj-muzichnoyi-kulturi-hh-stolittja.html>
4. **Кушнірук О.** Феномен Мирослава Скорика / О. Кушнірук // Просвітницький тижневик «Слово Просвіти». – 2013. – Ч. 41.
5. **Хмель Н.** Особливості перекладення партії арфи для бандури (на прикладі «Концерту для органу (або арфи) та струнного оркестру В-dur» Г. Ф. Генделя) / Н. Хмель // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. – 2014. – Вип. 19. – 519 с.
6. **Краткий музыкальный словарь** / Сост. А. Должанский. – Л. : Музыка, 1964. – 518 с.

References

1. *Deineha V. M.* Perekladennia yak protses pereosmyslennia zasobiv orkestrovoi vyraznosti: avtoref. dys. kand. myst-va : spets 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / V. M. Deineha. – Odesa : ODMA im. A. V. Nezhdanovoi, 2006. – 19 s.
2. *Kyianovska L.* Myroslav Skoryk: tvorchy portret kompozytora v dzerkali epokhy / L. Kyianovska. – Lviv : SPOLOM, 1998. – 216 s.
3. *Kumeda T. A.* Osobystist Myroslava Skoryka v istorii ukrainskoi muzychnoi kultury KhKh stolittia [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/349-osobystist-miroslava-skorika-v-istoriyi-ukrayinskoyi-muzichnoyi-kulturi-hh-stolittja.html>
4. *Kushniruk O.* Fenomen Myroslava Skoryka / O. Kushniruk // Prosvitnytskyi tyzhnevnyk «Slovo Prosvity». – 2013. – ch. 41.
5. *Khmel N.* Osoblyvosti perekladennia partii arfy dlia bandury (na prykladi «Kontsertu dlia orhanu (abo arfy) ta strunnoho orkestru B-dur» G. F. Hendelia) / N. Khmel // Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyi visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi. – 2014. – Vyp. 19. – 519 c.
6. *Kratkyi muzykalnyi slovar* / Sost. A. Dolzhanskyi. – L. : Muzyka, 1964. – 518 s.

MYROSLAV SKORYK «CARPATHIAN RHAPSODY» : A COMPARATIVE ANALYSIS OF ARRANGEMENTS

Gumen Galina, master student at the Faculty of music art, State University of Humanities, Rivne

This article deals with the comparative analysis of the «Carpathian Rhapsody» by Myroslav Skoryk. As examples are arranged for trumpet and accordion, as well as a comparative analysis orchestra presentation for chamber and ukrainian folk orchestras. The compositional, melodic, rhythmic, timbre, acoustic, textural features, characteristics of the work are examines. In a comparative analysis of transcriptions of the original, determines their value and need of diversity of the repertoire of trumpet and accordion.

Key words: arrangement, Myroslav Skoryk, «Carpathian Rhapsody».

UDC. 78. 03 (477) «19/20»

MYROSLAV SKORYK «CARPATHIAN RHAPSODY» : A COMPARATIVE ANALYSIS OF ARRANGEMENTS

Gumen Galina, master student at the Faculty of music art, State University of Humanities, Rivne

The aim. The article deals with the specifics of the arrangements of the Carpathian Rhapsody by Myroslav Skoryk, the possibility of its successful and convenient performance on other instruments.

Research methodology. The samples «Carpathian Rhapsody» for trumpet and accordion, as well as an orchestral presentation for chamber and ukrainian folk orchestras are used in this article as examples of such interpretation. In such arrangements techniques, strokes and present register move rate are often changed, but dynamics and tempo are usually remain constant.

Results. In the result of the conducted comparative analyses it can be concluded that the expansion of new repertoire accompanied by the search for new means of expression, with preservation of image and ideological content of the original.

Novelty. The main problem was to put in the instrument solo and piano part for accordion arrangement. As accordion multi-function instrument it has more possibilities than any other instrument. In this arrangement we may notice the use of the piano part in both hands and some carrying themes performing by for accordion convincing and density of sound outlined by the chords or intervals, which has not the violin. The main problem was, to make the register shift at the time of transfer to the octave lower in arragment for trumpet, attention was drawn to the intervals between notes. In general we can say that there are no big difference between the violin and the trumpet parts. The difference is only in the diapason and playing techniques of these instruments.

The practical significance. Orchestral presentations are different in texture, rhythmic patterns in the accompaniment and others. The score for the ukrainian folk orchestra can brighter transfer all the images and we can say that this music is better to perform by folk orchestra than a chamber one. However mobile easy of score of chamber composition captivates by its versatility, wide possibilities of its implementation.

Key words: arrangement, Myroslav Skoryk, «Carpathian Rhapsody».

Надійшла до редакції 11.11.2017 р.

УДК 784.1:784.5 (477)

НАЦІОНАЛЬНИЙ КОЛОРИТ УКРАЇНСЬКОЇ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

Захарчук Володимир Іванович, магістрант кафедри хорового диригування,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
hxx151991@gmail.com

Кризу призму найрізноманітніших зв'язків й опосередкувань, під кутом зору музично-теоретичної аналітики, тлумачиться проблема національної своєрідності української сучасної хорової музики. У цьому контексті, звертаючись до творчості сучасних композиторів у жанрі хорової музики, представників українського авангарду М. Скорика, Л. Дичко, В. Сільвестрова та ін., здійснюється пошук народно-пісенної автентики, яка стає не лише невід'ємною складовою сучасної, ускладненої новітніми прийомами композиторського письма, музичної мови, а й «нейтралізатором», або ж елементом спрощення останньої, утримуючи художню образність такої музики у фарватері емоційної урівноваженості й природної доступності.

Ключові слова: українська сучасна хорова музика, фольклор, музична мова, народнопісенний колорит, стильова архітектоніка, етно-модерн

Постановка проблеми. Етап національного відродження в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст. супроводжується поживленням цікавості до хорової музики як феномену церковного та світського музикування, достатньо високого ступеня демократизму. На сучасному етапі український соціокультурний простір сповнений зразками цього виду мистецтва найрізноманітніших суспільно-історичних періодів, усе ж переважно епох класицизму та романтизму. Широкої популярності набувають твори визначних композиторів класиків – М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, композиторів романтиків – С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, К. Стеценка, О. Нижанківського, А. Вахнянина і ін. Творчість зазначених композиторів достатньо відома як серед професійних мистецьких кіл, так й серед широкої аудиторії любителів цього виду мистецтва. Достатньо вагомий пласт цієї культури піддається й мистецтвознавчому рівню його осмислення. Проте новітній етап національного відродження в Україні дав поштовх до стрімкого поступу сучасної вітчизняної хорової музики. В останні роки найкращі зразки цього виду мистецтва, попри їх виконавську складність, достатньо широко популяризуються, ретранслюючи багаті національні традиції в жанрі хорової музики наступним поколінням.

Сучасна хорова музика є цікавою, насамперед, своєю стильовою організацією, що характеризує її як феномен, що продукується системою ключових властивостей музики: жанровою палітрою, широким спектром тематизму, особливостями хорової фактури та специфікою еμβροколористики.

Разом із тим, ця музика, як пласт національного соціокультурного простору, відіграє чималу роль у формуванні самоідентичності українства, його національного коду. У цьому контексті актуальною постає проблема етноспецифіки досліджуваного феномену, регенерованої сьогоденням.

Стан розробленості теми. Українське музикознавство на сучасному етапі, на жаль, не пропонує достатньої кількості джерел, які б присвячувалися проблемі національної специфіки української музики. Все ж загальновідомими працями у цій сфері є монографії І. Ляшенка «Національні традиції в музиці як історичний процес» [8] та О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови» [6]. В окремих розвідках до цієї теми зверталися М. Гордійчук [2], Л. Кияновська [4], Б. Сюта [12], В. Драганчук [3], Т. Кривицька [7] та ін.

Зауважимо, що у національному науковому просторі відсутні будь-які системні теоретичні дослідження, які б піднімали проблему національної своєрідності української сучасної хорової музики. Сьогодення ж, з його глибинними трансформаційними процесами, що помітно по усьому периметру людської життєдіяльності, актуалізує найрізноманітніший спектр проблематики, що так чи інакше характеризує процеси глобалізації. Водночас стає зрозумілим і те, що не можна інтегруватися у культурну палітру міжнародного співіснування, чітко не означивши національної ідентичності.

Враховуючи те, що серед широкого видового музичного спектру вітчизняної культури хоровий жанр є найдемократичнішим, а отже одним із найзрозуміліших і найдоступніших – вважаємо, що хорова музика, а особливо сучасний її варіант відіграє неабияку роль у формуванні національної уяви українця, а отже національна своєрідність цього виду мистецтва складає неабияку цікавість для дослідництва.

Об'єктом дослідження є національна своєрідність української сучасної хорової музики, предметом же його механізм найрізноманітніших зв'язків й опосередкувань, який лежить в основі ключових виявів національного в українській сучасній хоровій музиці.

Основний зміст статті. Осмислюючи поставлену проблему, найперше варто, на наше переконання, вдатися до аналізу сутнісного тлумачення поняття «національний» й лише тоді відшукувати ознаки національного в сучасному вітчизняному хоровому музикуванні.

Рухаючись у чітко визначеному фарватері зауважимо – будь-яке явище, що функціонує в рамках тієї чи іншої культури, звісно ж набуває специфічних ознак, властивих тому етносу чи народності, серед яких поширюється. Що ж стосується української сучасної хорової музики то вона, зародившись і розвиваючись у рамках української культури, набуває специфічних, ознак, які, як стверджують науковці, сягають глибинних джерел національної культури України. Етнічна ж культура українського народу, як відомо, тримається на «трьох китах» української само ідентичності: «народному характері і світобаченні», «етнічній ментальності» та «духові народу» [11; 86]. Дослідники цієї проблематики стверджують, що зазначені складові детермінуються рядом чинників: природним середовищем, геополітичним розташуванням України, характером родинних стосунків і побуту, драматизмом історичних перипетій, а також специфікою культурних процесів, що тут розгортаються [11; 88]. Зауважимо, що увесь комплекс окреслених векторів формує й підґрунтя цивілізаційних основ в Україні. Більше того, вважається, що основу цивілізаційного утворення України складає «межовий» характер української культури, що обумовлюється синтезом культур Заходу і Сходу, Півночі і Півдня, культури лісу і культури степу, Римської та Візантійської цивілізацій, землеробського та козацького стилю життя, язичницької та християнської культур. Саме «межовий» спосіб цивілізаційного утворення, на думку наукового співтовариства, породжує ключові риси українського характеру, які проявляються: культурою толерантності, не агресивністю, довірливістю, терпимістю, відсутністю національної зневаги, естетизмом, ліризмом, емоційною чутливістю, індивідуалізмом, волелюбністю, демократизмом, шанобливим ставленням до природи. Разом із тим, українцям властиво бути покірливим долі, сповідувати комплекс неповноцінності, провінційності, бути схильним до анархічних настроїв та крайностей. Відтак основні риси українського характеру матеріалізуються у народні знання, народну мудрість та усну народну творчість, відповідно формалізуючись у фольклор, і музичний у тому числі [11].

Так з'являються народні пісні, у яких оспівуються знаменні події життя українського народу відповідно структуруючись у: календарні, родинно-обрядові, весільні, епічні, історичні, лірико-епічні, суспільно-побутові, козацькі, чумацькі, рекрутські та побутові.

У різні історичні періоди фольклор живив українську професійну музику й хорову в т. ч., надаючи їй ознаки національної своєрідності й неповторності. Що ж стосується української сучасної хорової музики, то вона «розвиваючись в рамках ускладненої постмодернової естетики, – як стверджує Л. Кияновська, – все частіше звертається до етнохарактерних елементів, спрощуючи цим самим сучасну музичну мову ускладнену новітніми прийомами композиторських технік» [4; 72]. Іншими словами, елементи народної мелодики та її мелізматики до певної міри спрощують загадковість й абстрактний постмодерн сучасної хорової музичної мови трансформуючи її на рівень зрозумілості й доступності.

Яскравим прикладом цьому слугує творчість сучасних композиторів-класиків М. Скорика, Л. Дичко, Є. Станковича, І. Карабиця, Л. Грабовського та ін.

Так М. Скорик уже в першому своєму масштабному творі, кантаті «Весна» демонструє свій новаторський підхід до опрацювання фольклорних джерел. Уже у першій частині кантати «Дивувалась зима» створюється експозиція образу весни. Весняна тема формується композитором у традиційній для української пісенності варіаційній формі (кожен куплет видозмінюється). Друга ж частина – «Гримить» будується на закличних інтонаціях, що підкреслюють буянню весни. Складна гармонічна мова наповнюється тут найрізноманітнішими підголосковими та інтонаційними поліфонічними елементами, що надає хоровій фактурі ознак національної автентичності. Третя частина «Гріє сонечко» – поєднує характерні веснянкові інтонації зі звукообразальними прийомами, що створює специфічну й неповторну тембральну колористику. Вкраплюючи у мелодику цієї частини мелізматику українського обрядового фольклору, композитор виводить ключову тему на рівень її варіаційного розвитку. Четверта частина – «Розливайся, зелена діброво» будується як фуга, що базується на двох темах – першій темі діатонічній, дисонантній, і другій темі – гаївці, жвавій, динамічній за характером. П'ята ж частина – «Земле моя» оспівує сенс поняття вічності буття нашого народу [5]. Звісно ж усі складові цієї частини, а саме діалог баритона-соліста з хором, фугатто і кода наскрізь пройняті, особливо в коді, фонемами народної пісенності, разом із тим урочистості й піднесеності, що і дозволяє, на наше переконання, вважати цю частину кантати гімном нашому народові.

Також розв'язує проблему національного в мистецтві і Л. Дичко. У своїй камерній кантаті

«Червона калина» композитор відмовляється від чіткої сюжетної лінії, натомість зміст твору формує завдяки поєднанню текстів українських народних пісень XVI – XVII ст. Як не дивно, проте Л. Дичко у цій кантаті відмовляється від прямого цитування фольклорних тем і мелодій, а пропонує авторські, все ж переосмислені інтонації українських народних пісень. Так перша частина базується на поетичному тексті народної історичної пісні «Побратався сокіл із сизокрилим орлом». Монолог складається з кількох блоків, що мелодично достатньо споріднені з думами – ліро-епічними творами української усної словесності про події з життя козаків XVI–XVIII ст. Друга частина кантати побудована на поезиці двох українських ліричних пісень – «Козак від їжджає, дівчинонька плаче» та «Чи я в лузі не калина була», яка в музичному сенсі сповнена ліризмом й кантиленною протяжністю українських народних пісень, де подано картини від'їзду козака на війну та прощання з ним коханої дівчини. У третій частині – «Пісня про Байду», створюється дуальна картина з двох, й до того ж протилежних художніх образів – Байди і турецького султана. Образ Байди сповнений козацькою завзятістю, відвагою, войовничою безшабашністю, що виражається рядом мелодичних зворотів, інтонацій й іншими музичними прийомами, що є характерними для українських історичних, лірико-епічних та козацьких пісень. Східні ж мотиви, що лежать в основі мелодики, яка створює образ турецького султана, лише посилюють контраст на користь нашого національного пісенного колориту. Четверта частина «Сину мій, дитино моя» через мелодичку гнітючих інтонацій народних дум, балад та голосінь створює картину страждальниці-матері, що звертається до сина, який загинув у бою з ворогом. П'ята ж, завершальна частина кантати «Пісня про Нечая», сповнюється органічним поєднанням героїки й драматизму, в основі яких лежить мелодика наших епічних, історичних, лірико-епічних та козацьких народних пісень [1].

Яскравим зразком продукування національного в сучасній хорovій музиці є й інші кантати композиторки, а саме кантата «Чотири пори року» та кантата «У Києві зорі». Перша створювалася на тексти українських календарно-обрядових пісень, мелодика якої сповнюється наспівами українських веснянок, купальських, обжинкових та петрівчаних народних пісень. У другій, що побудована на мелізматичній народній мелодії, Л. Дичко продовжує традиції своїх попередніх кантат «Червона калина» і «Пори року». У цьому творі на рівні поєднання архаїчної народної мелодики із окремими елементами сучасної композиторської техніки, композиторка створює образи древніх обрядів та святкувань нашого народу [1].

Національний колорит у жанрі хорovої музики помітний й у В. Сильвестрова. Його кантата для хору без супроводу на слова. Т. Шевченка наскрізь пройнята національною особливістю. Ключовий лірико-драматичний образ поета, який створюється композитором, вибудований виключно на матеріалі народнопісенної мелодики. Хорова фактура твору спорадично насичена ладovими зсувами квінт та інтонаційним варіюванням думного мотиву, що створює звукову картину нескінченного імпровізаційного народного пісенного «різнобар'я» [9].

Творчу взаємодію з фольклором спостерігаємо і у хорovій музиці В. Зубицького, Ю. Алжнева, В. Бібіка та ін. Так, музичною основою кантати-симфонії «Чумацькі пісні» В. Зубицького, стали чумацькі, козацькі та заробітчанські пісні, що й лягли в основу музичного мислення композитора.

Достатньо широкої популярності набувають і хорovі концерти митця наскрізь пройняті народною пісенністю. Скажімо, гуцульським колоритом неповторного закарпатського мелосу сповнений його концерт «Гори мої, гори». Хорова фактура цього твору насичена імітаційними награваннями найпоширеніших українських народних музичних інструментів: дрімби, сопілки, трембіти. Фінал концерту наповнюється кuarto-квінтовими перегукуваннями хорovих партій, що імітують звучання народного інструментального оркестру. Провідні теми фіналу створюють художні образи весільного обряду в горах та неповторних обривів Карпатських гір. Ритмічний же малюнок хорovої фактури (гостра синкопованість окремих хорovих партій, ритміка коломийки, що органічно вплітається в музичну тканину концерту) підсилює її гуцульський колорит [10; 28–32].

На фольклорному матеріалі створює свої хорovі композиції і Ю. Алжнев, доробок якого у жанрі хорovої музики (хорovі концерти й інші твори цього жанру) будується на прайнтонаціях та співацькому суголоссі, що виділяє в особливий ряд невидиму, все ж відчутну ментальну зернину самотності музичної культури українців [10; 33].

Доробок сучасних композиторів багатий найрізноманітнішими зразками трактування музичного фольклору. Прикладом такого підходу до творчості може слугувати вокально-хорovий «Триптих» В. Бібіка, мелодика якого наскрізь пройнята інтонаціями північного фольклору (плавність мелодичних зворотів у межах не широкого діапазону, дволадовість, чергування унісонів з елементами гетерофонії та підголоскової поліфонії, ланцюжки паралельних секунд, кварт тощо). Композитор широко застосовує у хорovій фактурі секундову мінливість у горизонтальному й

вертикальному їх поєднаннях, що є характерним для народної музики. Такі конструкційні утворення лягають в основу ладо-гармонічного мислення композитора, ба більше того стають головними елементами стильової архітектури твору, яка у ключових своїх проявах вирізняється різнобарвністю ладу, змінністю традицій тональних налаштувань та схем секундових зсувів. Органічне поєднання цих прийомів із закономірностями професійного ладового мислення композитора, зумовлює трансформацію музичного матеріалу загалом, на рівень етно-модерну, засобом якого й створюється художня образність хорової композиції [10; 33–34].

Подібний аналіз можемо продовжувати, проте в межах нашої розвідки констатуємо: українська сучасна хорова музика останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., має переконливу ознаку українськості, що не лише вирізняє її з поміж подібної музики інших народів, а й надає значимості як феномену, котрий так чи інакше впливає на формування світоглядних орієнтирів українця, його прагнень і звершень у близькій і далекій перспективах етно-ідентичності.

Висновки. Підсумовуючи сказане, можемо стверджувати, що сучасний етап розвитку української хорової музики в сенсі її національної виразності проявляється достатньо повно. А це означає, що однією з найважливіших якостей, властивих цьому виду мистецтва, що вирізняє його серед потужного жанрового спектру численних інших етнокультур, є національна особливість, що проявляється як на літературно-поетичному, так і на музичному рівнях організації явища, й стає естетичним універсумом де прадавні, архетипні фольклорні конструкти отримують нове життя у системі координат новітніх композиторських технік сучасного композиторського письма й виконавства.

Список використаної літератури

1. *Гордійчук М.* Леся Дичко / М. Гордійчук. – Київ : Муз. Україна, 1978. – 77 с.
2. *Гордійчук М. П.* Д. Демуцький / М. Гордійчук // Фольклор і фольклористика. – Київ : Муз. Україна, 1979. – С. 202–205.
3. *Драганчук В.* Триптих В. Тиможинського «Світ, розглянутий по частинах» на вірші українських поетів ХVІІ ст. у контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці / В. Драганчук // Вісник Львів. ун-ту. – Вип. 4. – Львів, 2004. – С. 77–85.
4. *Кияновська Л.* Національний образ світу в професійній музиці / Л. Кияновська. – Режим доступу: <http://www.musikology.com.ua>.
5. *Козаренко О.* Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму / О. Козаренко // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 10. – С. 23–30.
6. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
7. *Кривицька Т.* Трансформація різдвяних жанрів українського фольклору у творчості сучасних композиторів (на прикладі хорових мініатюр В. Тиможинського) / Т. А. Кривицька // Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка «Музикознавці студії»: зб. ст. Вип. 26. – Львів : ЗУКЦ, 2012. – 312 с.
8. *Ляшенко І.* Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ф. Ляшенко. – Київ : Муз. Україна, 1973. – 325 с.
9. *Павлишин С.* Валентин Сільвестров / С. Павлишин. – Київ : Муз. Україна 1989. – 87 с. Серія «Творчі портрети українських композиторів».
10. *Сенченко Л.* Українська сучасна хорова література. Навч. посібник для студ. вищ. та середніх навч. закладів мистецтв / Л. Сенченко. – Рівне : РДГУ, 2002. – 80 с.
11. *Сілаєва Т.* Філософія: Курс лекцій / Т. Сілаєва. – Тернопіль : Асторія. – 2003. – 216 с.
12. *Сюта Б.* Фольклорні джерела оновлення творчості українських композиторів (1970–1980-ті роки) / Б. Сюта // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 1. – С. 34–40.

Reference

1. *Gordiichuk H. M.* Lesia Dychko / M. Hordiichuk. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 1978. – 77 s.
2. *Hordiichuk M. P.* D. Demutskyi/ M. Hordiichuk // Folklor i folklorystyka. – Kyiv : Muz. Ukraina, 1979. – S. 202–205.
3. *Drahanchuk V.* Tryptykh V. Tymozhynskoho «Svit, rozghlianutyi po chastynakh» na virshi ukrainskykh poetiv KhVII stolittia v konteksti doslidzhennia proiaviv natsionalnoi mentalnosti v muzytsi // Visnyk Lvivskoho universytetu. – Vyp. 4. – 2004. – S. 77–85.
4. *Kyianovska L.* Natsionalnyi obraz svitu v profesiinii muzytsi / L. Kyianovska. – Rezhym dostupu: <http://www.musikology.com.ua>
5. *Kozarenko O.* Tvorchist M. Skoryka v konteksti postmodernizmu / Kozarenko O. Naukovyi visnyk NAU im. P.I. Chaikovskoho. – 2000. – Vyp. 10. – S. 23–30.
6. *Kozarenko O.* Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy / O. Kozarenko. – Lviv : NTSh, 2000. – 285 s.

7. *Kryvytska T.* Transformatsiia rizdvianykh zhanriv ukrainskoho folkloru u tvorchosti suchasnykh kompozytoriv (na prykladi khorovykh miniatur Viktora Tymozhynskoho) / T. A. Kryvytska // Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi akademii im. M. V. Lysenka «Muzykoznavtsi studii»: zbirka statei. – Vyp. 26. – Lviv : ZUKTs, 2012. – 312 s.

8. *Liashenko I.* Natsionalni tradytsii v muzytsi yak istorychni protses / I. Fedorovych Liashenko. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 1973. – 325 s.

9. *Pavlyshyn S.* Valentyn Silvestrov / Pavlyshyn S. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 1989. – 87 s. Seriia «Tvorchii portreti ukrainskykh kompozytoriv».

10. *Senchenko L.* Ukrainska suchasna khorova literatura. Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh ta serednikh navchalnykh zakladiv mystetstv. – Rivne : RDHU, 2002. – 80 s.

11. *Silaieva T.* Filosofiia : Kurs leksii. – Ternopil : Astoriia. – 2003. – 216 s.

12. *Ciuta B.* Folklorni dzhherela onovlennia tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv (1970–1980-ti roky / Ciuta B. // Narodna tvorchist ta etnohrafiiia. – 1991. – № 1. – S. 34–40.

NATIONAL COLORING OF UKRAINIAN CONTEMPORARY CHORAL MUSIC

Volodimir Zaharchuk, magistrate of choral conducting department
of Rivne State Humanitarian University

In the scientific research through the prism of the most diverse links and mediations, from the angle of view of the musical-theoretical analysts, the problem of national originality of Ukrainian contemporary choral music is interpreted. In this context, referring to the work of modern composers in the genre of choral music, representatives of the Ukrainian avant-garde M. Skoryk, L. Dichko, V. Silvestrov, etc., searches for folk-song authentication, which becomes not only an integral part of modern, complicated the latest techniques of the composer's writing of musical language, and also the «neutralizer», or the element of simplification of the latter, keeping the artistic imagery of such music in the wake of emotional equilibrium and natural accessibility.

Key words: Ukrainian contemporary choral music, folklore, musical language, folk song color, style architectonics, ethno-modern.

UDC784.1:784.5 (477)

NATIONAL COLORING OF UKRAINIAN CONTEMPORARY CHORAL MUSIC

Zaharchuk Volodimir, magistrate of choral conducting department
of Rivne State Humanitarian University

The aim of the article is the search and demonstration of elements of folk songs in the works of Ukrainian contemporary composers M. Skoryk, L. Dichko, V. Silvestrov and others, which not only visualize the structure of musical thinking but also «neutralize» folklore authenticity, or simplify the complexity of the new forms the composer's letter presented there, holding the artistic imagery of such music in the wake of emotional equilibrium and natural accessibility.

Research methodology. In the process of interpreting the topic of our research, we have analyzed twelve major publications that directly or indirectly relate to the identified problem. The used primary sources determined the incorporation style of the analyst followed in the scientific research.

Results. Analyzing the problem of national identity of Ukrainian contemporary choral music, we turn to the works of modern composers, in the genre of choral music, representatives of the Ukrainian avantgarde M. Skoryk, L. Dichko, V. Silvestrov, and others. In this context, we demonstrate concrete examples which indicate that the basis of musical thinking, which is sufficiently saturated with modern methods of composer writing, is still Ukrainian musical folklore, which, by virtue of its folk-song melody and the most diverse manifestations of melismatics, to some extent simplifies the complex manifestations of modern technologies. the latest composer techniques, making this music accessible and comprehensible to the general public.

Novelty. In the article for the first time on concrete examples, separate choral works: cantatas «Vesna» M. Skoryka, cantatas «Chervona kalyna», «Four seasons of the year» and «In the stars of Kiev» L. Dichko, cantatas for choir without accompaniment V. Silvestrov, cantatas-symphony «Chumatsky Pisni» and choral concert «Mountains, my hills» by V. Zubitsky, and a number of works by other Ukrainian contemporary composers, reveal the specifics and innovative approaches to the study of folklore sources in their compositions.

Practical meaning. The analytical material offered in the presented intelligence may be interesting and useful to researchers of Ukrainian contemporary choral music, teachers, choirs, students who qualify the choirmaster and the general public of those who are interested in Ukrainian choral music, and especially the modern stage of its development.

Key words: national revival, Ukrainian contemporary choral music, folklore, musical language, folk song color, style architectonics, ethno-modern.

Надійшла до редакції 21.11.2017 р..

УДК 793.3:39

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Грек Володимир Анатолійович, старший викладач кафедри хореографії,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
v.hrek@kubg.edu.ua

Висвітлюються проблеми, пов'язані з добором художньо-педагогічного репертуару і його роллю у вихованні співака-виконавця в навчальних мистецьких закладах України. Проблема репертуару – найважливіша естетична проблема виконавського мистецтва, є основою у художній творчості. З репертуаром пов'язана не лише ідейно-художня спрямованість мистецтва, але й стиль виконавства. На основі репертуару накопичуються музично-теоретичні знання, виробляються вокальні навички. Саме репертуар, його тематика мають вирішальне значення при формуванні співака.

Ключові слова: репертуар, виконавство, вокальні навички, співак.

Актуальність проблеми. Динамічний розвиток сучасного хореографічного мистецтва створює більше можливостей для того, аби хореографія збагачувалася, видозмінювалася та наповнювалася цікавим змістом. Кожен її напрям, не зважаючи на сталу систему основних технічних принципів та засобів пластичного вираження, постійно перебуває на шляху творчого пошуку нових прийомів. Упродовж останніх років спостерігається сплеск інтересу до розвитку народного танцю, який під впливом стилістичних особливостей сучасної хореографії набуває нового змісту, трансформується, видозмінюється. Як творчий експеримент це явище є популярним, виокремлюючись у самостійний танцювальний жанр та все частіше зустрічається на сценічних майданчиках конкурсів та фестивалів хореографічного мистецтва

Огляд останніх публікацій. В Україні це явище вивчали: О. Плахотнюк, яка у дослідженні «Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України» [6; 242–247], спробувала з'ясувати сутність зазначеного вище танцю та його витоки; І. Гутник [3; 251–257], у науковій праці «Основні принципи роботи над стилізацією народного танцю», простежуються принципи роботи над питаннями стилізації народно-танцювальної практики. І хоча ці дослідження розкривають проблематику та актуальність формування нового напрямку в хореографії, проте не розглядають процес обробки руху як складової пластичного наповнення хореографічного твору. Варто наголосити, що в початкових закладах із професійної підготовки фахівців хореографічного мистецтва, логічним було б вибудувати систему знань, яка б змогла сформувати серед майбутніх хореографів базові компетенції в роботі з інтерпретацією народного танцю. При цьому мають враховуватись специфіка та логічність дій в умовах творчого процесу постановки хореографічного твору. Тож незайвим було б розглянути засоби інтерпретації народного танцю, виділити основні аспекти обробки руху, визначити принципи та робочі інструментарії хореографа в цьому процесі.

Мета статті – дослідити вплив сучасної хореографії на розвиток народного танцю.

Народний танець – найдавніша форма хореографічної діяльності, що включає в себе рухи, ритми певної місцевості, характеризуючи у такий спосіб традиції та побут певного народу. Кожен народ по-своєму унікальний і, відповідно, у кожного є свій, неповторний народний танець. Спостереження наших пращурів за явищами, що відбувались у навколишньому середовищі, викликали у них певний емоційний стан. Так з'явилися перші рухи народних танців: імітація рухів тварин, птахів, пізніше – рухів у процесі виконання праці. Згодом танець поєднався з піснюю, що у подальшому мало відображення в календарно-обрядових дійствах українського народу. Проте на сьогодні слід чітко розрізняти поняття сценічного та фольклорного танцю. Фольклорний танець (від англ. folklore – мудрість народу) – це народний танець, що переважає у своєму природному середовищі і включає певні традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми тощо.

Сценічний танець – твір мистецтва, поставлений балетмейстером для сцени, проте містить у собі фольклорну основу, що попередньо була сценічно оброблена хореографом. Безумовно, сучасне хореографічне мистецтво і досі звертається до фольклорних джерел, тим самим наповнюючи і розвиваючи народно-сценічний танець.

Фольклорний та сценічний танці мають спільні та відмінні риси. Фольклорний танець – дія, викликана емоційним вираженням настрою, почуттів, спрямованих на внутрішній стан виконавця, а вже потім – на глядача. Сценічна ж форма танцю спрямовується на сприйняття дії глядачем, громадою. Оскільки культура та побут, традиції і обряди у кожного народу свої, то й візуальне сприйняття народного танцю має відмінні риси, що характеризують народний танець кожного народу по-своєму.

Лексика народного танцю у кожній країні неповторна, колоритна, оригінальна, як і сам народ, його костюми, звичаї та побут. Говорячи про характерні особливості лексики українського народного танцю, слід відзначити відповідність пластичного компоненту регіональним особливостям, що зумовлене правильними знаннями тексту танцю та музичного матеріалу, який використовує хореограф у постановочному процесі. К. Василенко в посібнику «Лексика українського народно-сценічного танцю» писав: «Традиційна українська народна хореографія має золотий фонд – певну кількість постійних рухів: різноманітних хороводних кроків, тинків, доріжок вихилясників, вірьовочок, дрібушечок, вибиванців, плескачків, присядок, повзунців, млинків, підсічок, обертів, голубців та кабріолей. До лексичних новоутворень належать рухи, яких не було в традиційній хореографії, а виникли вони внаслідок з'єднання та поєднання існуючих форм або окремих його частин, а також певні рухи, що створювали балетмейстери з ресурсів народно-сценічного танцю» [1; 58].

Оскільки музика є невід'ємною частиною створення хореографічної композиції, то часто робота над вибором музичної основи твору змушує постановника шукати нові форми звучання, на яких ґрунтуватиметься номер. Різноманіття музики, нове бачення композитором, обробка фольклорних ритмів, використаних автором, – усе це створює нове уявлення пластичного мотиву, що може бути використане хореографом для наповнення номера засобами танцювального руху.

Таким чином, виникає необхідність видозміни руху, надання йому особливих ознак, що змінять візуальну форму сприйняття, не порушивши його першооснови. У цьому процесі важливим є правильний та усвідомлений підхід до самого руху та процесу його обробки з використанням принципу, за яким він варіюватиметься.

У навчальному-методичному посібнику «Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії» В. Шевченко зазначає: «Звернувшись до автентичного народного танцю, хореограф щонайперше має уяснити окремі елементи фольклорної хореографії, визначити підходи його переосмислення і трансформації, що й дозволить приступити до його сценічного втілення, створити на основі народного танцю авторську версію» [7; 46].

Перші спроби сценічної обробки народного танцю в Україні були втілені в життя видатними українськими хореографами: К. Василенком, В. Верховинцем, П. Вірським. У процесі своєї професійної діяльності вони вдавалися до обробки фольклорного матеріалу та переносили його на професійну сцену, створюючи український народно-сценічний танець. М. Вантух зазначає: «Органічно впроваджуючи у практику поліфонію і метод симфонічного письма, поєднуючи елементи українського фольклору з класичною пластикою, Павло Вірський створив нову яскраву танцювальну мову-лексику сучасної української народно-сценічної хореографії» [4; 57]. Дійсно, поєднання рухів народного танцю та технічних особливостей класичного танцю створили нове бачення руху, який зберігає його основну форму, що була трансформована у пластичну основу танцю. «Інтерпретація народного танцю, спроба його адаптації на сучасній сцені вимагають глибокого знання основ народної хореографії і технології його пристосування в сучасній хореографічній культурі» [4; 46]. Часто при обробці танцю використовують поняття «стилізація» та «інтерпретація». Спробуємо дослідити їх.

Стилізація у мистецтві й літературі – свідоме наслідування формальних прикмет якогось стилю. Інтерпретація – це дія, результатом якої стає зрозуміле пояснення, бачення, сприйняття. Тож обробка твору мистецтва чи його складової, обумовлена дією, в результаті якої створюється нове сприйняття художнього твору засобами іншого стилю.

Оскільки сучасна хореографія має широкий спектр форм вираження, то й інструментарії, які хореограф може використовувати для обробки руху, теж необмежені. При виборі напрямів сучасної хореографії для обробки руху можна використовувати технічні принципи танцю модерн, джазового танцю, танцювальної техніки контемпорарі, що створить базу технічних характеристик стилю, на основі якої відбуватиметься видозміна руху. Тож перш ніж братися до інтерпретації руху, слід визначити стилістичні та технічні принципи. На прикладі вже сформованої системи розглянемо декілька напрямів сучасної хореографії та їхніх технічних принципів обробки руху.

Фольк-джаз-танець як явище – результат хореографічного твору, котрий увібрав у себе техніку танцювального стилю джаз та народного танцю. Джаз як танцювальна техніка має цікаву історію. Слід зазначити, що чималий внесок у розвиток світової хореографічної культури зробила танцювально-музична практика Африки. На сьогодні африканський танець розглядається не як вид творчості, а як невід'ємна частина повсякденного життя цього народу. Різноманітність танців вражає, адже без них не відбувалося жодне дійство, починаючи від щоденних трудових процесів і закінчуючи магічними діями, ритуалами. Кожне плем'я цього континенту для кожного конкретного випадку має певний набір танців зі своїми ритмами. Вся танцювальна культура настільки розвинена, що за

зовнішнім сприйняттям танцю можна визначити його етнічну належність. Протягом трьохсот років, від XVI до XIX століть, чорних рабів з Африки ввозили до країн Латинської Америки та США. Потрапивши туди, невільники досить швидко адаптувалися, продовжуючи дотримуватись своїх обрядів та традицій, проте використовувати магичні дії та ритуали їм заборонялося. Зважаючи на це, замість барабанів раби почали застосовувати вибивання ритму ногами та плескання в долоні.

Якщо в Африці у кожного племені були свої власні звичаї та обряди, то в Америці ця культура злилась у єдине ціле. До 1950-х років джазовий танець вважався танцювальним стилем, що виник на основі танцювальної культури африканського народу. На початку 1960-х з'явився новий жанр – сучасний джазовий танець. Його дослідник та хореограф К. Данхам виділила такі технічні особливості виконання рухів цього стилю: використання в танці пози колапсу (відсутність витягнутого, напруженого тіла, як, наприклад, у класичному балеті); активне просування виконавця в просторі; ізольовані рухи різних частин тіла танцівника; поліритмія танцю; використання складних ритмічно-синкопованих рухів; використання імпровізації в танці; комбінування і взаємопроникнення музики та танцю [5; 29]. Відтак, спираючись на виділені технічні особливості джазового танцю, можна використати ці принципи для обробки руху народного танцю. Нова пластична візуалізація руху буде наповнена новим змістом, а першооснова руху залишиться незмінною.

Народний танець у стилі модерн (або інколи його ще називають фольк-модерн) теж яскраво демонструє принцип поєднання пластики модерну та фольклорного танцювального мистецтва. Виник на початку XX ст. як напрям, що протистояв класичному балету. Це був експериментальний пошук індивідуального самовираження, відхід від умовностей та загальноприйнятих канонів класичного танцю. Термін «модерн» означає «новий, сучасний» і вперше з'явився у США для визначення напрямку в сценічній хореографії, кардинально відмінного від техніки традиційних балетних форм. Модерн у його сучасному вигляді завдячує багатьом хореографам, які зробили вагомий внесок у його розвиток, проводячи творчі пошуки нових форм самовираження через тіло танцівника та його фізіологічні можливості. Таким чином, з'явилося безліч технік, що на сьогодні носять ім'я хореографів-дослідників. Розглянемо декілька прикладів.

В основі техніки танцю М. Грехем велика увага приділяється стисканню та розкриттю, падінню та відновленню балансу й техніці роботи в партері. Вона використовувала напруження як один із головних виражальних засобів танцю через ударні імпульси, скорочення і розширення, що проходять тілом. Грехем робила акцент на розвитку рухливості спини, падіннях та підйомах.

Х. Лимон створив власну техніку, в основі якої – використання сили та енергії, гравітація та робота з масою тіла, падіння віддачі й відновлення балансу, дихання, важкої енергії в тілі, переміщення маси між різними частинами тіла, енергією і імпульсом.

Основною характеристикою техніки танцю М. Каннінгема є використання ритму та артикуляції. Приділяється увага активній роботі хребта, різноманітним скручуванням, спіралям, вигинам у поєднанні з різними рухами ніг, запозиченим з екзерсису класичного танцю.

Чимало творчих постатей працювали над пошуком самовираження через рух, проте обсяг даної статі не дає можливості згадати усі імена. На сьогодні існує низка технік, що мають свої характерні особливості використання можливостей тіла танцівника. Та все ж, спираючись на розглянуті особливості технік, можна виділити принципи, що можуть бути використані як інструментарій для обробки і видозміни руху народного танцю. Падіння та відновлення, імпульси та динаміка, гравітація та баланс, дихання, спіралі, скручування та вигини хребта можна застосовувати у процесі створення нового пластичного мотиву на основі лексики народно-сценічного чи фольклорного танцю.

Ще одним явищем, що яскраво демонструє можливості поєднання рухів сучасного і народного танцю, є контемпорарі-фольк. Контемпорарі-денс – це сукупність танцювальних систем та методів, що виникли внаслідок поєднання технік модерну та постмодерного танцю. Цей напрям у хореографії лише формується і є сплавом великої кількості технік, засобів роботи з рухами та тілом танцівника та індивідуального творчого підходу хореографа. Постійний експеримент із рухом, тілесним самовираженням танцівника дає змогу створити нову філософію танцю на основі внутрішніх відчуттів, природності руху і постійного підсвідомого занурення в себе.

Згадаємо й про використання трюкових елементів у процесі осучаснення народного танцю. На сьогодні велика увага приділяється внесенню до композиції хореографічного номера технічно складних трюкових елементів, що, на думку хореографа, збагачують номер видовищним ефектом. Та не завжди цей вибір є виправданим. Перенасичення такими рухами несе в собі ефектне сприйняття глядачем танцю та фізичних можливостей танцівника, проте, з точки зору композиції танцю порушує цілісність та самобутність танцю, особливо в умовах інтерпретації народно-сценічної хореографії. Саме цей

підхід у композиційній побудові номера повинен бути гармонійно поєднаним, враховуючи його зміст та форму. Не можна оминати й техніку популярних та масових форм танцю, які своїми характерними та технічними особливостями також можуть бути застосовані в процесі інтерпретації. Але слід пам'ятати про логічність використання цих стильових ознак, оскільки метроритмічні ознаки виконання руху традиційної форми танцю повинні співпадати та гармонійно поєднуватись із новою пластикою під час створення нового мотиву, не порушуючи при цьому першооснову руху в його структурі та технічні особливості виконання. Не варто забувати й про естетику руху, котра може значно змінитись під впливом технік, які відрізняються своєю манерою виконання та сценічною культурою.

Висновки. Таким чином, процес інтерпретації народного танцю засобами сучасної хореографії складний і творчий, що вимагає від балетмейстера неабияких знань та навичок роботи з лексичним наповненням народного танцю та технічних принципів сучасної хореографії. Сам процес повинен бути впорядкований певною послідовністю дій, які впроваджуватимуться поетапно. Оскільки сучасна сцена все більше наповнюється новими спробами стилізації народного танцю, то актуальність цього питання все частіше порушується хореографами, які працюють у цьому напрямі сценічної діяльності. Збереження народного танцю в умовах сучасної сцени є пріоритетним завданням для кожного фахівця, та поряд із цим не можна оминати увагою новий вектор розвитку сучасного стилізованого танцю, що збереже в своїй основі всі складові, характерні для традиційного танцю, одночасно збагативши його засобами сучасного хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. **Василенко К. Ю.** Лексика українського народно-сценічного танцю. Видання третє / К. Ю. Василенко. – Київ : Мистецтво, 1996. – 493 с.
2. **Галдин Л. О.** Африканская музыка : Музыкальная энциклопедия / Л. О. Галдин. – М., 1973. Т. 1. – 421 с.
3. **Гутник І. М.** До проблеми стилізації народного танцю / І. М. Гутник // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Київ : НАКККиМ, 2009.
4. **Литвиненко В. А.** Зразки народної хореографії: Підручник. 2-е вид. / В. А. Литвиненко. – Київ : Альтерпрес. 2008. – 468 с.
5. **Никитин В. Ю.** Мастерство хореографа в современном танце: Уч. пос. / В. Ю. Никитин. – М. : Росс. ун-т театрального искусства. – ГИТИС, 2011. – 472 с., ил.
6. **Плахотнюк О. А.** Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України / О. А. Плахотнюк // Вісник Львів. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 12. – Львів, 2013.
7. **Шевченко В. Т.** Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії: Навч.-метод. посібн. для ВНЗ культури і мистецтв України / В. Т. Шевченко. – Київ : ДАКККиМ, 2006. – 184 с.

References

1. **Vasylenko K. U.** Leksyka ukrainskogo narodno-scenichnogo tantsu. Vydannya tretye / K. U. Vasylenko. – Kyiv : Mystetstvo, 1996. – 493 s.
2. **Galdin L. O.** Afrikanskaia muzyka: Muzykalnaia Entsiklopediia / L. O. Galdin. – M., 1973. T. 1. – 421 s.
3. **Gutnyk I. M.** Do problem stylizatsii narodnogo tantsu: Aktualni problem istorii, teorii ta praktyku hudozhnii kultury / I. M. Gutnyk. – Kyiv : Natsionalna akademiia kerivnyh kadriv kultury i mystetstv, 2009.
4. **Lytvyunenko V. A.** Zrazky narodnoi horeografii: Pidruchnyk. Druge vydannia / V. A. Lytvyunenko. – Kyiv : Alterpress. 2008. – 468 s.
5. **Nikitin V. U.** Masterstvo horeografa v sovremennom tantse: Uchebnoe posobie / V. U. Nikitin. – M. : Rossiiskii universitet teatralnogo iskusstva GITIS, 2011. – 472 s.
6. **Plahotnyuk O. A.** Folk-jazz-tanets u konteksti rozvutku suchasnogo horeografichnogo mystetstva Ukrainy: Visnyk Lvivskogo universytetu. Seria «mystetstvovnavstvo». Vyp. 12 / O. A. Plahotnyuk. – Lviv. 2013.
7. **Shevchenko V. T.** Mystetstvo baletmeistera v narodno-scenichnii horeografii: Navchalno-metodychnyi posibnyk dlia vyschyh navchalnyh zakladiv kultury i mystetstv Ukrainy / V. T. Shevchenko. – Kyiv : DAKKКиМ, 2006. – 184 s.

THE INTERPRETATION OF FOLK DANCE BY MEANS OF MODERN CHOREOGRAPHY

Grek Volodymyr, senior Lecturer choreography chairs
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The influence of modern choreography on the development of folk dance at the present phase of scenic activity is being studied. The means of scenic processing of folk dance and its folkloric component are analyzed. The basic technical principles of different dance directions of modern choreography that can be used in the processing of folk dance movements are determined. The attention is focused on the main problem aspects of processed and interpreted motion modification. The necessity of forming the knowledge system of choreographic activity of a ballet master in conditions of stylization and interpretation of folk dance through modern directions of choreography is proved.

Key words: interpretation of folk dance, movement processing, movement modification, technical principles, choreography, stylization, modern choreography.

UDC 793.3:39

THE INTERPRETATION OF FOLK DANCE BY MEANS OF MODERN CHOREOGRAPHY

Volodymyr Grek, Senior Lecturer of Choreography Chairs,
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The aim of this paper is to underline the necessity of forming the knowledge system of choreographic activity of a ballet master in conditions of stylization and interpretation of folk dance through modern directions of choreography.

Research methodology. The major techniques of modern choreography have been review and deeply analyzed. The scientific works of competent Ukrainian choreographers and researches on the folk dance interpretation have been studied.

Results. The present stage of the development of choreographic art and choreographic education is marked by in-depth scientific and practical study of the laws of the formation of dance art, its development trends in present conditions. The influence of modern choreography on the development of folk dance at the present phase of scenic activity is being studied. The means of scenic processing of folk dance and its folkloric component are analyzed. The basic technical principles of different dance directions of modern choreography that can be used in the processing of folk dance movements are determined. The necessity of forming the knowledge system of choreographic activity of a ballet master in conditions of stylization and interpretation of folk dance through modern directions of choreography is proved.

Novelty. This article describes the main problems of the process of folk dance interpretation and the main ways of their elimination. Major phases of folk dance interpretation were formed and described.

The practical significance. Ukrainian choreographers may find the information contained in this article useful for practical process of folk dance stylization.

Key words: interpretation of folk dance, movement processing, movement modification, technical principles, choreography, stylization, modern choreography.

Надійшла до редакції 25.10.2017 р.

УДК 739.2

КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ТВОРІВ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА : СПЕЦИФІКА УТВОРЕННЯ ЗІБРАНЬ

Луць Сергій Васильович, кандидат мистецтвознавства,
викладач, Кам'янець-Подільський коледж культури і мистецтв,
м. Кам'янець-Подільський
luts_s@ukr.net

Аналізуються базові культурологічні чинники, що ведуть до утворення й формування колекцій творів ювелірного мистецтва, спираючись на вітчизняний і зарубіжний досвід приватного та музейного колекціонування. Колекціонування розглядається як важливий сегмент арт-ринку, загального культуротворчого і мистецького процесу. Від фахового застосування всіх можливих чинників, що призводять до формування колекції й залежить значимість зібрання ювелірних творів, його місце в контексті не тільки української, але й світової культури.

Ключові слова: ювелірне мистецтво, художник-ювелір, арт-ринок, колекціонер, колекція, символічний капітал.

Постановка проблеми. Традиційно твори мистецтва завжди ставали предметами колекціонування. Це справедливо й у ставленні до ювелірних прикрас. Але на відміну від антикварних цінностей, здобутків живопису, графіки чи скульптури, зібрання ювелірних раритетів відрізняється своїм прагматичним характером, тому що, крім естетичного задоволення для колекціонера, це є ще й надійною формою капіталовкладення. Нині в Україні утворився прошарок суспільства з високими статками. Питання їх збереження для таких людей не є другорядним. При економічній нестабільності світової фінансової системи гроші постійно знецінюються. Тому матеріальний стан нерідко оцінюється не лише грошми, але й чимось більш надійним, наприклад, творами ювелірного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед досліджень сучасного колекціонування творів мистецтва, що торкаються проблем приватного і музейного колекціонування, вирізняються наукові публікації: Л. Мельничука, С. Побожія, О. Федорука та ін. Зазначимо, що досліджувалися різноманітні утворення й функціонування приватних художніх колекцій, а також їх видові та типологічні ознаки. Приватне колекціонування характеризується як важливий «сегмент арт-ринку в існуванні та розвитку якого вони виконують важливі функції» [4]. Утім, «історія українського колекціонування слабо досліджена, і фактично не маємо універсального видання, в якому були б

поставленні крапки над численними «і», що стосуються цього питання. Сьогодні відомі імена багатьох людей, які збирали мистецькі цінності, формували приватні галереї, а потім їх передаровували, заповідали суспільству, як правило, кожен для рідного міста, своїх сучасників та їх нащадків...» [9]. Якщо увага до проблем колекціонування творів живопису, графіки та декоративно-прикладного мистецтва актуалізується, то вкрай мало досліджується аспект колекціонування саме творів ювелірного мистецтва. Тому тема колекціонування сучасного українського ювелірного мистецтва є надзвичайно актуальною і потребує поглибленого аналізу.

Сучасні колекціонери та їх ювелірні зібрання можуть і повинні відіграти важливу роль у загальному поступі українського мистецтва. Неабияка приватна творча амбітність власника цікавої колекції врешті-решт може стати культурним надбанням народу та держави.

Мета статті – спираючись на вітчизняний та зарубіжний досвід проаналізувати базові чинники, що ведуть до формування колекцій творів ювелірного мистецтва; окреслити фактори, від яких залежить цінність, виразність і значимість збірки, що є одним із головних показників культурної значимості зібрання.

Виклад основного матеріалу дослідження. На зламі ХХ–ХХІ ст. відбувся сплеск розвитку українського ювелірного мистецтва. В процесі формування та становлення національної школи ювелірного мистецтва розкрився потужний потенціал майстрів. Першість у цьому просторі належать як представникам авторського ювелірного мистецтва, так і колективам, що функціонують у формі державних та приватних ювелірних підприємств.

Українські ювелірні компанії, що досягли певного фахового рівня, сформували власну специфіку виробництва та вирізняються серед масиву українського ювелірного мистецтва, працюючи за принципами колективної роботи, здебільшого в пріоритети ставлять ексклюзивність творів. Серед них такі відомі бренди як Ювелірний дім «Дюльбер» (м. Сімферополь), Ювелірний дім «Кімберлі» (м. Вінниця), КюД «Лобортас», Ювелірні дома «Сова», «ZARINA», «Оберіг», Ювелірний дім братів Шуригіних, Ювелірний дім «Karpov&Karpova Jewellery» (м. Київ) та ін.

Серед учасників культурно-творчого процесу зазначеної галузі на головні позиції виходять ювелірні фірми, що вирізняються ексклюзивним виконанням ювелірних творів із використанням новаторських креативних конструктивно-формотворчих прийомів, де процеси взаємодії художньо-образної та технологічних складових утворюють композиційні концепції з глибокою філософією. Відзначимо, що активне суперництво в колі визнаних ювелірних брендів повною мірою стимулювало до появи на українському та світовому ювелірному арт-ринку нових творів високого мистецького рівня.

До прикладу, впродовж трьох останніх десятиліть у просторі українського ювелірного мистецтва плідно працює та прогресивно зростає Класичний ювелірний Дім «Лобортас». Це чи не єдина в нашій країні ювелірна фірма, що створює у своєму асортименті і передбачає сегмент унікальних родинних та колекційних коштовностей. Його творчим колективом розробляються ювелірні твори, що не поступаються за якістю виконання та неординарністю художнього вирішення шедеврам ювелірного мистецтва світового значення. Як правило це світські прикраси (гарнітури, комплекти, кольє, браслети, сережки, каблучки), предмети релігійного змісту (хрести, панагії, ладанки, іконки), кабінетні настільні прикраси (курильні, письмові та декоративні набори), а також речі інтер'єрного характеру – скульптура з листової міді й дорогоцінним покриттям. Художньо-образні концепції творів КюД «Лобортас» не рідко заздалегідь плануються та поєднуються в тематичні колекції, серії робіт, присвячені одній темі та об'єднані загальною ідеєю. Ювелірні твори створюються вручну та у більшості випадків без використання лиття й індустріальних тиражних технологій. При цьому вони виготовляються з урахуванням подальшої можливої реставрації. Кожний творчий здобуток «лобортасівців» – раритет, що існує в єдиному екземплярі, є неповторним [1]. Відомо, що І. Лобортасом, засновником та власником КюД «Лобортас», постійно поповнюється колекція власних напрацювань. Завдяки систематичним експонуванням на престижних спеціалізованих виставках в Україні і за її межами утворилася повноцінна представницька колекція ювелірних творів. За певний період часу творіння «лобортасівців» здобули популярність та мають уже рівень не лише якісно виконаних ювелірних виробів із дорогоцінних металів й каміння, а сформувалися у своєрідний символічний капітал. Постійне зростання цього капіталу для колекції є особливо важливим, оскільки це і є одним із головних показників мистецької та культурної значимості [7]. Родзинками їх колекції є фундаментальні твори – кабінетні прикраси: ювелірна симфонія «Душа світу», 2005 р. (золото, діаманти, срібло, сапфіри, ляпіс, раух, топаз, нефрит), скульптурна композиція ювелірного театру на столі «Містер Шанс», 2004 р. (золото, срібло, нефрит), ювелірна скульптура «Лавра небесна», 2006 р. (срібло, золото, діаманти, аметист, топаз, тигрове око, соколине око, чароїт, яшма, кахолонг, дерево венге, дерево амарант), а також низка інших високомистецьких творів.

Зазначимо, що І. Лобортас веде колекціонування сучасного мистецтва своїх колег – художників та майстрів ювелірного мистецтва, а також підтримує тісні стосунки з фахівцями колекціонування.

Український ювелірний арт-ринок утворює широку різноманітну палітру з представників авторського ювелірного мистецтва. Це художники та майстри з різних регіонів країни: К. Кравчук, В. Пержан (Чернівці), С. Вольський, О. Мірошніков, О. Івасюта (Львів), О. Гаркус, В. Гарматюк (Косов), О. Барбалат, В. Хоменко (Київ), О. Міхальянц, Ю. Федоров (Сімферополь) та ін. [10]. Тому, зважаючи на значний арсенал українського ювелірного мистецтва, можна сподіватися на утворення цікавих зібрань новітніх ювелірних творів.

Зауважимо, що в силу певних причин інформація про приватні колекції коштовностей є конфіденційною, проте дані про окремих колекціонерів є відомими (О. Фельдман, м. Харків). Саме він є власником колекції окімоно – японське мистецтво різьблення зі слонової кістки, один із різновидів дрібної пластики, втіленої у невеличких статуєтках інтер'єрного характеру. Це мистецтво демонструє віртуозну майстерність різьблення з кістки, техніка якого часто використовується в ювелірстві. Тому тут очевидні паралелі з колекціями ювелірних коштовностей. Переважна частина колекції окімоно вирізана зі слонової кістки, де розміри статуєтки визначалися розміром бивня. Поряд із кісткою, широко застосоване дерево самшиту та бронза. Вироби з бронзи рясно декоровані інкрустацією дорожочинними металами – золотом та сріблом, а також міддю. В творах окімоно комбінуються різні матеріали – кістка з деревом, бронзою, золотом, сріблом, перламутром та ін. [5; 17].

Колекція О. Фельдмана є на сьогодні однією з найбільших у Європі, має представницьке значення та привертає увагу як художників, мистецтвознавців, так і шанувальників мистецтва. Зібрання складається з 300 творів мініатюрної пластики, що демонструють розвиток окімоно від декоративного мистецтва до станкової скульптури.

Твори з бронзи складають окрему частину колекції. Серед її чисельних екземплярів можна виокремити: «Слон» (автор Сансьо, кінець XIX ст., дерево, перламутр, червоний корал, кістка, срібло, емаль, золотий лак); «Гусак» (автор Йортаке, кінець XIX ст., кістка, дерево, бронза); «Сокольничий» (1890 р., автор Міяо, бронза, дерево, золото) та чимало інших цікавих високохудожніх творів. Колекційна діяльність О. Фельдмана є відкритою для суспільства, що підтверджується проведенням виставок, виданням каталогів мініатюрної пластики та популяризацією колекціонером цього виду мистецтва [5; 24].

Відома також колекція народного українського ювелірного мистецтва XVII–XX ст. – дукачів О. Євпака (м. Біла Церква), що складається з 100 найрізноманітніших експонатів. Дукач (лиман) – традиційна жіноча прикраса XVII–XX ст. у вигляді медалеподібної монети з металевим бантом, оздобленим камінцями, який зазвичай займає головне композиційне місце у всьому комплексі нагрудних прикрас. У колекції є дукачі з недорогих матеріалів і неповторні екземпляри з золота. Серед них вирізняються срібні козацькі дукачі, викарбувані у XVII ст. українськими золотарями. Є тут і спрощені копії початку XX ст.

Географічно зібрання презентує всю Україну, засвідчуючи, що регіональний аспект намист та дукачів. Дукачі – пам'ятки народного мистецтва, що демонструють композиційні сюжети, властиві українському селянському побуту XVII – XX ст. Колекція відтворює культуру та історичну спадщину українського народу. Ця колекція збиралася протягом 15 років [8].

Збираються ювелірні колекції по-різному: одні – шляхом природного нагромадження родинних цінностей, що передаються у спадок, колись придбаних чи отриманих у дарунок, інші формуються цілеспрямовано. Чіткої межі між цими способами збирання немає. Так, спеціально зібрані коштовності можуть перейти у спадок і, навпаки, накопичені родинні прикраси підштовхують до формування колекції. Цінність будь-яких зібрань залежить від низки факторів. Найвагоміший серед них – стилістичний характер робіт, представлених у колекції. Важливу роль тут відіграють, зрозуміло, дорожочинні матеріали, у яких геній майстрів закарбовується на століття. Крім того, складність, а часом і неможливість копіювання віртуозних технік виконавців значно підвищує цінність предметів мистецтва, відокремлює їх від банальних речей та підробок. І чим виразніша колекція у цій ключовій ознаці, тим більше оригінальних та неперевершених творів входить до її зібрання.

Наступний, не менше важливий фактор, – кількість робіт у колекції. Наприклад, прикраси Р. Лаліка були прості у виконанні і виготовлені з недорогих матеріалів. Однак кількість, грамотність та системність їхнього підбору визначили цінність колекції Г. Гюльбенкьяна [3; 148]. Завдяки великому обсягові експозиції царські прикраси з зібрань князя Юсупова, виставлені на аукціоні, викликали справжній ажіотаж, підтвердивши значимість російських творів мистецтва епохи Романових як цінностей світового рівня.

Додаткову вартість колекції додають її публічні виставки і демонстрації, що супроводжуються випуском альбому або каталогу, що, власне, і підтверджує її значимість. Найчастіше ці каталоги згодом стають історичними документами.

Різноманітні спеціалізовані виставки, фестивалі, симпозиуми дають змогу висвітлити новітні тенденції ювелірного арт-ринку; інколи стають рушійним імпульсом для створення приватних колекцій. Колекціонери, оглядаючи експозиції, досліджують розвиток художнього пошуку в ювелірному мистецтві, інколи роблячи підбір творів для своєї колекції. Зазвичай, на виставках відбувається відкриття нових імен та оригінальних мистецьких творів і більшість музеїв сучасного мистецтва поповнюють свої колекції в основному за рахунок галерейних експозицій.

Треба зазначити, що участь колекціонерів у виставковій діяльності є доказом створення, власне, мистецького зібрання. Утворення колекцій ювелірства, сформованих із творів, що експонувалися на престижних спеціалізованих виставках в Україні та за її межами, зокрема таких, як щорічні Ювелір-Експо Україна (Київ, Україна), JCK (Лас-Вегас, США), симпозиум Гефайстон (Пшеров, Чехія) та ін., є важливим для репрезентації художніх процесів українського ювелірного мистецтва в контексті світової культури.

Надзвичайно важливим є знання й закордонного досвіду, співставлення зарубіжної та вітчизняної творчої практики, що дає змогу формувати повноцінні колекції сучасного ювелірного мистецтва. Утворення таких зібрань допоможе виявити місце українського ювелірства у світовому культурно-мистецькому процесі, висвітлити національну ідентичність творів та колекції загалом. Утім, передумовою створення подібних зібрань є колекціонери-меценати, незалежно від форм їх існування. Це можуть бути як приватні особи, так і музеї чи галереї.

Колекціонування ювелірних виробів, окрім звичайного їх збирання, є прагненням вибудувати певну сутність зібрання тієї чи іншої колекції. Аналізуючи досвід українських та зарубіжних колекціонерів зазначимо, що існує низка особливих чинників, що сприяють створенню й розвитку нових повноцінних і значимих колекцій. Сприятлива економічна ситуація призводить до утворення в суспільстві середнього класу та більш заможних верст населення, які намагаються формувати культурно-мистецькі цінності у вигляді колекцій ювелірних виробів.

Ознакою винятковості колекції є її міжнародне визнання. Справжня цінність таких зібрань у будь-якій країні та при будь-якій системі економічних координат не викликає сумнівів. Збирання предметів мистецтва, створення цікавої колекції, це також спосіб увійти в історію, стати особистістю, оскільки з ім'ям творця прикрас завжди фігурує ім'я їхнього власника. Рід Кельхів увійшов в історію не як рід золотопромисловців, а як нащадків-колекціонерів, що зібрали невелику, але надзвичайно коштовну колекцію яєць Фаберже [6]. Широко відоме значення колекційної діяльності українських родин Терещенків, Ханенків, росіян П. Третьякова та С. Морозова.

Західноєвропейські традиції дослідження розрізняють поняття «колекція», як спеціальне збирання та скарбниця накопичення багатств, протиставляючи колекціонування творів ювелірного мистецтва придбанню і накопиченню модних речей [2; 139].

Тож можна стверджувати, що для утворення, формування й подальшого культуро-творчого процесу колекціонування існують певні критерії відбору і від врахування цих передумов і вдалого використання всіх можливих чинників, що призводять до формування колекції, в подальшому буде залежати значимість зібрання ювелірних творів, його місце в контексті української, європейської чи світової культури.

Вимоги до відбору колекційних ювелірних творів прості. Зрозуміло, що твори високого ювелірного мистецтва не мають нічого спільного з тиражними виробами навіть самих знаменитих марок, крім складових тих чи інших дорогих матеріалів. Насамперед це свідчить, що першочерговою вимогою колекційного ювелірного виробу повинна бути саме рукотворність. Різницю між шедевром та модним виробом легко зрозуміти на прикладі олівцевого грифеля і діаманта: хімічну природу обох утворень складає вуглець, однак це не робить їх рівноцінними. До того ж у світі ювелірних раритетів існує кілька напрямів: I – дорогі прикраси, основу яких складає унікальне за походженням дорогоцінне каміння, II – предмети ювелірного мистецтва, основним досягненням яких є високий професійний художній та технічний рівень виконання. Отже, основна цінність ювелірних творів мистецтв – це єднання природних та рукотворних феноменів [6].

Висновки. Кожний поважний колекціонер повинний впевнитися в раритетності, винятковості предметів своєї колекції. Необхідно також забезпечити імідж зібранню, спромогтися надати колекції суспільного резонансу. Досягається це широким експонуванням. Збирання та демонстрація колекції може стати вигідним бізнесом. Одним із головних чинників створення колекції ювелірних творів є придбання та нарощування символічного капіталу, який, в свою чергу, прирівнюється до статусу

мистецького твору та має на меті здобуття престижу в суспільстві. Постійний комерційний і творчий обмін експонатами між колекціонерами, каталогізація і поповнення зібрань – все це надає ваги колекції і її власнику як у сучасному українському суспільстві, так і в історії країни та людства загалом.

Список використаної літератури

1. *Класичний ювелірний Дім «Лобортас»* // Режим доступу : <http://www.lobortas.com/>
2. *Мельничук Л.* Мистецькі зібрання польських колекціонерів на Слобожанщині / Л. Мельничук // Вісник ХДАДМ. – Харків : ХДАДМ, 2010. – № 1.
3. *Миллер Д.* Модерн. Путеводитель коллекционера / Д. Миллер. – М. : АСТ Астрель, 2005.
4. *Побожій С.* Приватні колекції як соціокультурний феномен / С. Побожій // Режим доступу : Pobozhiiy_11-3.pdf 6
5. *Рибалко С.* Зі сходу на захід : японська мініатюрна пластика з колекції Олександра Фельдмана / С. Рибалко. – Харків : Фоліо, 2010. – 191 с.
6. *Романтичний авангард* : альбом. – Київ : ЦНТ «Гопак», 2003. – 240 с.
7. *Суворов Н.* Галерейное дело / Н. Суворов. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2006. – С. 112–114.
8. *Тимченко Л.* Дукач – прикраса та культурна спадщина українського народу / Л. Тимченко // Режим доступу : <pda.myvin.com.ua/ru/news/.../25000.htm>.
9. *Федорук О.* Hobet homo in arte veritatem / О. Федорук // Режим доступу : НК-6_2009_p-563-566_Fedoruk.pdf
10. *Шмагало Р.* Ювелірне мистецтво України : авторський пошук і ринок / Р. Шмагало // Образотворче мистецтво, 2012. – № 4. – С. 34–35.

References

1. *Klasychnyi iuvelirnyi dim «Lobortas»* // Rejym dostupu : <http://www.lobortas.com/>
2. *Melnychuk L.* Mystecki zibrannia polskyh kolekcioneriv na slobojanshyni / L. Melnychuk // Visnyk HDADM. – Harkiv : HDADM, 2010. – № 1.
3. *Miller D.* Modern. Putevoditel kollekcionera / D. Miller. – M. : AST Astrel, 2005.
4. *Pobojii S.* Pryvatni kolekcii, iak sociokulturnyi fenomen / S. Pobojii. Rejym dostupu: Pbozhiiy_11-3.pdf 6.
5. *Rybalko S.* Zi shodu na zahid : iaponska miniatiurna plastyka z kolekcii Olersandra Feldmana / S. Rybalko. – Harkiv : Folio, 2010. – 191 s.
6. *Romantychnyi avangard* : albom. – Kiev : TsNT «Gopak», 2003. – 240 s.
7. *Suvorov N.* Gallerejnoe delo / N. Suvorov. – Sankt-Peterburg: Isd-vo : Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2006. – S. 112–114.
8. *Tymchenko L.* Dukach – prykrasa ta kulturna spadshyna ukrainskogo narodu / L. Tymchenko // Rejym dostupu : <pda.myvin.com.ua/ru/news/.../25000.htm>.
9. *Fedoruk O.* Hobet homo in arte veritatem / O. Fedoruk // Rejym dostupu : НК-6_2009_p-563-566_Fedoruk.pdf.
10. *Shmagalo R.* Iuvelirne mystetstvo Ukrainy : avtorskyi poshuk i rynek / R. Shmagalo // Obrazotvorche mystetstvo, 2012. – № 4. – С. 34–35.

COLLECTIONS OF CREATIVES JEWELRY ART : ASPECTS OF FORMATION COLLECTIONS

Sergiy Luts, candidate of art criticism,
teacher of the Kamyanets-Podilsky college of culture and arts

In the article base factors are analysed and constituents which conduce to education and forming collections of works jewelry art are important, leaning against domestic and foreign experience of private and museum collections. Collections is examined, as an important segment of «rt-market», general culture creative and artistic to the proceses. From able professional application of all possible factors which lead to forming of collection and meaningfulness of the jeweler collected works depends, his place in the context of the not only Ukrainian, but also world culture.

Key words: jewelry art, artist-jeweller, art-market, collector, collection, symbolic capital.

UDC 739.2

COLLECTIONS OF CREATIVES JEWELRY ART : ASPECTS OF FORMATION COLLECTIONS

Luts Sergiy, candidate of art criticism, teacher of the
Kamyanets-Podilsky college of culture and arts

The aim of this research is leaning against home and foreign experience, to analyse base factors and constituents that conduce to formation and forming of collections of works of jewelry art are important. Outline the factors on which the value, expressiveness and significance of the collection of objects depends, which is one of the main indicators of the artistic and cultural significance of the collection.

Research methodology. The row of researches of modern collections of works of art, that touch problems, is analysed, as private so museum collections, the scientific publications of: L. Melnychuk, S. Pobjiy, O. Fedoruk and other. Will mark that various formations and functioning of private artistic collections were investigated, and also to their kind and typology signs. Private collections is examined and is characterized, as a constituent of market of art-market is important in development of that she executes important functions.

Results. It is set that every serious collector that wishes to form the deserving collected of art works is guilty to make sure of rarity, exceptional nature of the articles of the collection. It is necessary to provide producing an image to collection, able to give collections of public resonance. It is arrived at wide exhibiting of works in the home country and abroad. Generally known, that famous auction of «Sothebys» accepts on tenders exceptional works of art, that participated in prestige exhibitions not less than three times. Collection and demonstration of collection, thus can become advantageous business. One of main factors of creation of collection of jeweller works there are acquisition and increase of symbolic capital that in turn is equated with status of artistic work and has for an object receipt of prestige in society. Permanent commercial and creative exchange by exhibits between collectors, cataloguing and addition to collections is all gives weights collection and collector, both in modern Ukrainian society and in history of country and humanity on the whole.

Novelty. In this research an attempt to light up basic methods, factors is done and constituents that conduce to formation and forming of the collected of jewelry art works are important, in particular the newest collections and their value on the whole.

The practical significance. Ukrainian judges of jewelry art and collectors, obtaining information, that is contained in this article can form new strategy for formation of collections and producing their image, able to give collections of public resonance.

Key words: collections, works of jewelry art, factors, symbolic capital, image of collection, resonance.

Надійшла до редакції 1.12.2017 р.

УДК 7.05: 746.41

ВИДИ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПОВЕРХНІ МАТЕРІАЛІВ В СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЯХ МОДИ

Кисельова Катерина Олександрівна, кандидат технічних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
Katerina.kiselova@gmail.com

Розглянуті основні прийоми формотворення на рівні трансформації поверхні матеріалів в сучасному одязі. Всі види поверхонь матеріалів запропоновано поділяти на первинні та вторинні. Виділені наступні види прийомів трансформацій поверхні матеріалів: зміна просторового розташування матеріалу (суцільнокроєне, вшивне, нашивне, зшивне), використання накладного декору, використання візерункових технік, зміна пакетного устрою, нанесення кольору на поверхню.

Ключевые слова: процес формотворення, прийоми формотворення, дизайн одягу, фактура, зміна поверхні матеріалів.

Переглядаючи модні огляди, все частіше стикаєшся з виразами на кшталт: «обирайте складні фактури», «особливий акцент на об'ємних матеріалах», «актуальний тренд – змішання фактур», «увага до об'ємних структур». На перший погляд все зрозуміло, але аналізуючи візуальний матеріал, що супроводжує ці вислови, доходиш висновку, що автори мають на увазі зовсім різні речі й по різному трактують навіть самі поняття фактури й структури матеріалу. Спробуємо з'ясувати, що мається на увазі під цими виразами і які прийоми формотворення використовують дизайнери в сучасному одязі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Стандартні прийоми формотворення, такі як шви, виточки, складки, широко розглянуті в науково-популярній літературі, але здебільшого вони мають прикладний характер. Серед найцікавіших ілюстрованих видань можна виділити праці Wolff Colette [5] та Alison Reid [4], присвячені зміні фактури тканин без використання додаткових елементів. Із вітчизняних дослідників заслуговує на увагу праця М. Кісіль [1], в якій розглянуто «фактурне формотворення» й запропонована його класифікація на чотири види: суцільнокроєні фактури, зшивні, нашивні та оригамі. Але метою її статті не був повний розгляд можливостей трансформації поверхні матеріалів, а лише її невелика частина, що стосується «характеристик пластичних ефектів та їх взаємозв'язку з концепціями формоутворення». Запропонована класифікація, на наш погляд, не охоплює всі види фактурного формотворення. В праці Bradley Quinn [3] представлений широкий аналіз сучасних фактур, але розгляд проводиться на рівні взаємовпливу концепцій формотворення в архітектурі та одязі без подальшої класифікації. Питанням аналізу форми, в яких наголошена важливість формотворення на рівні матеріалів, присвячена й стаття автора [2]. Таким чином, можливості трансформаційного формотворення розглянуто

недостатньо і, враховуючи важливість та актуальність даного напрямку в сучасних тенденціях моди, необхідними є його подальші дослідження та систематизація.

Мета статті – систематизація та класифікація видів трансформацій поверхонь матеріалів, представлених у творчості сучасних дизайнерів.

Виклад матеріалу дослідження. Художник-дизайнер, проектуючи будь-який об'єкт навколишнього середовища, незалежно від його призначення та функцій, завжди проектує форму. Дизайнерська річ починає існувати лише після того, як вона набуває форми – двовимірну в ескізі, або тривимірну в макеті чи виробі. Аналізуючи художню цінність форм, що набули популярності, або зацікавили громадськість у будь-який період часу, відмітимо, що вони мали показники інноваційності хоча б на одному з рівнів проектування костюма: рівні формування образу, рівні загальної форми, або основних деталей, чи конструктивно-декоративних елементів, або рівні поверхні матеріалу, рівні кольору та рисунку матеріалу, чи оздоблювальних елементів [2]. Зупинимо увагу на трьох останніх рівнях формотворення й розглянемо формотворні можливості поверхонь матеріалів, які останнім часом привертають до себе особливу увагу практикуючих дизайнерів.

Для початку внесемо ясність щодо фактури поверхні. Розрізнемо поняття первинної та вторинної фактури матеріалу. Під первинною фактурою будемо розуміти характер будови поверхні матеріалів, що визначається переплетенням, щільністю, будовою, видом сировини, матеріалу тощо. Під вторинною фактурою поверхні маємо на увазі форму матеріалу, набуту за рахунок зміни просторового розташування матеріалу або рельєфу чи вигляду (кольору, характеру малюнку) його початкової поверхні. Саме вторинним фактурам, або «вторинним поверхням», отриманим шляхом трансформації «початкового» матеріалу, приділимо увагу й спробуємо систематизувати їх розмаїття.

Найбільш поширеним видом вторинних фактур є зміна просторового розташування матеріалу, під чим маємо на увазі будь-які зафіксовані вигини початкової поверхні. Характер фіксації може мати фізичну природу й відбуватися за рахунок різного виду кріплень: швів, зварки, термічної обробки або зміни фізичних властивостей матеріалу на окремих ділянках, а також мати хімічне походження, коли фіксація настає за рахунок обробки різними хімічними засобами. В змінах просторового розташування матеріалу можна виділити декілька груп характерних прийомів. М. Кисіль називає даний вид трансформацій «фактурним формоутворенням» та виділяє суцільнокроєне, вшивне, нашивне формоутворення й орігамі [1]. Відкоригуємо і доповнимо дану класифікацію: виділимо суцільнокроєні, вшивні, нашивні та зшивні прийоми. Підкреслимо, що зшивні прийоми не можуть вилучатися з прийомів зміни просторового розташування матеріалу, оскільки мають не менш широке розповсюдження, ніж інші види трансформацій. Орігамі, на нашу думку, не можна виділяти в окремий вид, оскільки воно може мати як суцільно кроєний так і зшивний, або нашивний та вшивний характер. Орігамі з розрізами – кірігамі, взагалі, розглянемо в іншій групі прийомів.

Отже, до підвиду суцільнокроєних прийомів віднесемо всі трансформації поверхні матеріалів утворені при збиранні, стягненні, складанні, що не потребують розрізів, вставок та використання додаткових матеріалів (принаймні, на поверхні). До таких трансформацій можемо віднести: виточки, защипи, складки (односторонні, зустрічні, бантові, хаотичні та віялові), драпіровки, плісе, гофре, креш, фасонні і збірчасті буфи, скрутки (рис. 1).

Серед нетипових модних рішень із використанням різних видів складок, плісе та гофре можна виділити: збільшення масштабності складок у ставленні до розмірів фігури людини; відмову від традиційних місць розміщення складок (спідниця, рукава, комір) та пошук нових локацій (ліф, коліна, литки); зміну рівномірного ритму (збільшення або зменшення глибини складки), введення складного та «плаваючого» ритму; зміну типового вертикального напрямку на діагональний, горизонтальний, проміневий, ламаний, хвильовий, круговий; збільшення кількості складок до отримання цілноскладчатих поверхонь; часткова фіксація складок у нетрадиційних місцях, деформація малюнка складками; формування складок за схемами орігамі або іншими складними малюнками.

У трансформаціях на основі виточок популярності набули такі нетипові прийоми: зміна напрямлення та центру виточки, що дає змогу не підкреслювати природні контури фігури (виточка спрямована вершиною до випуклості), а деформувати та створювати власний рельєф фігури (виточка спрямована у сторону, відмінну від природної випуклості); подрібнення сумарного розхилу виточки; оформлення виточки припусками назовні; часткове з'єднання контурів виточок.

На сучасних подіумах помітне місце посідають трансформації на основі драпіровок, фасонних та збірчастих буфів, часто збільшені в масштабі й повністю формують зовнішні контури одягу або виконують роль виточок та рельєфів, підкреслюючи чи деформуючи фігуру.

Наступний підвид прийомів зі зміни просторового розташування матеріалів – нашивні прийоми.

До них віднесемо трансформації, в яких не ріжуться основні деталі та використовуються додаткові елементи, виконані з основних матеріалів і нашиті на поверхню. Найчастіше даний вид представлений воланами, оборками, рюшами, драпіровками, аплікаціями з основних матеріалів різних форм.

До нових рішень у даному підвиді можна віднести збільшення масштабності нашивних елементів, іноді до повного візуального заміщення основних та конструктивно-декоративних деталей (рукавів, коміру, кишень); гіперболізація об'ємів одягу за рахунок збільшення кількості нашивних елементів; створення змінного композиційного руху та складних ритмів за рахунок напрямів розташування воланів, оборок, рюшів; зміна традиційних локацій нашивних елементів; створення складних орнаментальних композицій з основних матеріалів різних за кольором чи фактурою; використання складних об'ємних модулів (які часто запозичуються з орігамі) для створення 3D візуальних ефектів (рис. 2).

До підвиду вшивних прийомів віднесемо трансформації, в яких використовуються розріз та з'єднання основних деталей для вшивання додаткових елементів виконаних з основних матеріалів. Такі ознаки мають різні види вставок. Також вшивними можуть бути волани, оборки, модулі інших форм (рис. 2). Нетипові рішення для вшивних прийомів будуть схожими на рішення, що використовуються для нашивних. Okремо відзначимо використання вставок простих геометричних форм (кола, прямокутника, трикутника), вставок зі складним крайовим контуром.

До підвиду зшивних прийомів віднесемо трансформації, в яких зміна просторового розташування та його фіксація відбувається за рахунок контуру й порядку з'єднань елементів. Це різні рельєфи, підрізи, шви криволінійних, прямолінійних і ламаних конфігурацій, які останнім часом набули фантастичного вигляду (рис. 2).

З нетипових рішень цього підвиду можна виділити: зміну традиційних напрямів та стандартного місця розташування швів; збільшення кількості рельєфів, підрізів й швів; створення за допомогою швів орнаментальних монорапортних композицій; досягнення за допомогою складних контурів 3D-середньовізерунчатих і 3D-дрібновізерунчастих ефектів, ефектів, що нагадують орігамі; часткового з'єднання контурів швів.

Цікавими виглядають поєднання в одному виробі декількох підвидів трансформацій зі *зміною* просторового розташування матеріалу. Наприклад, перехід складок, драпіровок чи буфів у скрутки, складні комбінації вшивних та нашивних модулів, уведення в розхил виточок або складки драпіровок додаткових елементів. У другий популярний вид трансформацій виділимо всі трансформації поверхні з *використанням накладного декору*. Він може накладатися як зверху, так і знизу основної поверхні. Це різні види вишивки, аплікації, виконані не з основних матеріалів, нашивання декоративних елементів, фурнітури тощо (рис. 3). Серед нетипових прийомів можна виділити: збільшення кількості та масштабності нашивних елементів; комбінацію різних видів вишивок; створення з фурнітури та нашивних декоративних елементів великих монорапортних композицій; створення суцільновишитих поверхонь; збільшення рельєфу композицій, отриманих за допомогою накладного декору; пошук нових нетрадиційних локацій накладного декору (коліна, литки, низ брюк).

У третій вид виділимо трансформації, в яких використовується розріз, зміна первинної структури матеріалу, плетення, що створюють додаткові візерункові ефекти (часто за рахунок отворів). До *візерункових технік віднесемо*: вирізання, гільйоширування, випалювання, наскрізну вишивку, плетиво та напівплетиво (вузелкові техніки, в'язання), кірігамі на текстильному матеріалі. (рис. 4). До нетипових прийомів третього виду трансформацій можна віднести: нарочиту необробленість отворів різного масштабу, від маленьких дірочок до дірок, що займають значну частину основних деталей; збільшення масштабності візерунків та отворів (плетиво зі смуг трикотажного полотна або використання ниток зі збільшеною об'ємністю); наскрізну масштабну вишивку; отвори, що повністю перерізають основні деталі); створення ділянок плетива в суцільних деталях (частини спинки, або рукава, чи коміру тощо); використання нерівномірного ритму (збільшення або зменшення петель чи отворів); введення секцій каскадних отворів; створення ажурного малюнку за рахунок необроблених дірок; плетиво з різних за фактурою та об'ємністю контрастних матеріалів; створення суцільноажурних образів.

До четвертого виду трансформацій (*зміни пакетного устрою*) віднесемо трансформації, що виникають за рахунок використання в одязі додаткових об'ємних матеріалів (синтепона, сілікона, інших прокладкових матеріалів, шнурів), зшивного з'єднання деталей з різними властивостями або використання різної кількості шарів матеріалів. Це печворк, стьожка, квілтінг, фелтінг, буфи зі шнурами (рис. 5).

Печворк у сучасній моді набув фантастичного вигляду. На подіумах часто бачимо з'єднання різних (часто контрастних) за фактурою, структурою, товщиною, малюнком матеріалів в єдине полотно (трикотажна сітка зі штучною шкірою або хутром). Збільшені в масштабі буфи з використанням шнурів або вигадливі візерунки стьожки вже не мають вигляду дрібного оздоблення,

а часто займають всю поверхню основної деталі. Товщина об'ємних прокладкових матеріалів вражає уяву масштабною, створюючи складні рельєфи поверхонь.

До п'ятого виду трансформацій віднесемо трансформації кольору або *нанесення кольору на поверхню*. Це може бути фарбування, батик, набійка, вибілювання, виварювання, принтування, друк (рис. 5).

До нетипових рішень цього виду трансформацій можна віднести: підвищену абстрактність візерунків (використання малюнків типу клякс, бризків, плям, м'ятих газет); використання навмисно зістарених та спеціально забруднених матеріалів; створення суцільнорисунчатих поверхонь; поєднання малюнків різних за масштабом та колоритом; принтування складних фотографічних композицій; використання двосторонньо принтованих матеріалів; збільшення масштабності малюнків; використання візуальних ілюзій в одязі.

Отже, здійснено спробу розглянути та класифікувати формотворення на рівні поверхні матеріалів, яке останнім часом активно розвивається. Виділені наступні види та підвиди прийомів трансформацій поверхні матеріалів: зміна просторового розташування матеріалу (суцільно кроєне, вшивне, нашивне, зшивне), використання накладного декору, використання візерункових технік, зміна пакетного устрою, нанесення кольору на поверхню. Розглянуті нетрадиційні вирішення даних прийомів у сучасному дизайні одягу. На жаль, у вітчизняній дизайнерській освіті, на відміну від західноєвропейської, даному напрямку формотворення не приділяється достатньої уваги; він мало систематизований та вивчений, але надзвичайно перспективний. Висновки аналізу подіумних та промислових колекцій дозволяють стверджувати, що за рахунок використання прийомів трансформації поверхонь можна значно збагачувати як класичні форми одягу, так і створювати абсолютно нові, інноваційні.

Список використаної літератури

1. *Кисіль М. В.* Фактурне формоутворення в сучасному дизайні одягу / М. В. Кисіль // Теорія та практика дизайну: зб. наук. пр. – Київ : Дія, 2016. – Вип. 9. – С. 90–96.
2. *Кисельова К. О.* Аспекти аналізу костюма в контексті формотворення / К. О. Кисельова // Теорія та практика дизайну : зб. наук. пр. – Київ : Дія, 2015. – Вип. 8. – С. 100–110.
3. *Quinn B.* The fashion of architecture / B. Quinn – Oxford, UK : Berg, 2003. – 254 p.
4. *Reid A.* Stitch Magic: A Compendium of Techniques for Stitching Fabric Into Exciting New Forms and Fashions / A. J. Reid. – New York : STC Craft, 2011. – 144 p.
5. *Wolff C.* The Art of Manipulating Fabric / C. Wolff. – New York : Krause Publications, 2000. – 290 p.

References

1. *Kisil M. V.* Texture shaping in modern fashion design / Kisil M. V. // Theory and practice of design. Vyp. 9. – Kiev : Dija, 2016. – S. 90–96.
2. *Kyselova K. O.* Aspects of costume analysis in terms of formbuilding / K. O. Kyselova // Theory and practice of design. Vyp. 8. – Kiev : Dija, 2015. – S. 100–110.
3. *Quinn B.* The fashion of architecture / B. Quinn. – Oxford, UK : Berg, 2003. – 254 p.
4. *Reid A.* Stitch Magic: A Compendium of Techniques for Stitching Fabric Into Exciting New Forms and Fashions / A. J. Reid. – New York : STC Craft, 2011. – 144 p.
5. *Wolff C.* The Art of Manipulating Fabric / C. Wolff. – New York : Krause Publications, 2000. – 290 p.

SURFACE TRANSFORMATION TECHNIQUES OF MATERIALS IN MODERN FASHION TRENDS

Kyselova Kateryna, PhD in Technical Sciences, Assistant Professor,
Kyiv National university of culture and Arts, Kyiv city

The article explores main form building tendencies in modern clothing in terms of materials transformation. All types of material surfaces are proposed to be subdivided into primary and secondary. It outlines the principal surface transformation techniques of materials: structural change of the surface (one-piece, set-in, sew-on), use of applied decorations, use of patterned techniques, change of material's package, application of color to surface.

Key words: form building process, form building techniques, fashion design, surface characteristics, change of materials surface.

SURFACE TRANSFORMATION TECHNIQUES OF MATERIALS IN MODERN FASHION TRENDS

Kyselova Kateryna, PhD in Technical Sciences, Assistant Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv city

The aim of *this article* is to organize and classify surface transformation techniques in modern fashion trends.

Research methodology. Over XX scientific printed sources have been reviewed in the fields of history of art, design and costume of the XXth century, technology, manipulation and transformation of fabric. Visual materials have been widely drawn from printed sources, journals and Internet network.

Results. An attempt to systemize secondary textures has been made.

Change in spatial arrangement of material was classified as the first type of secondary textures. This change is possible in several directions: one-piece, set-in and sew-on techniques.

The second type of secondary textures comprises all transformations of surface **using applied decorations**. Transformations using vents, change of original structure of material, weaving that create additional patterned effects are classified as the third type of secondary textures.

The fourth type – **change of materials package** – comprise transformations arising as a result of additional volume materials use in the clothing package (padding polyester, cords and other padding materials), combination of pieces with different properties or use of different number of layers of materials.

Color transformations or **application of color to surface** form the fifth type of the secondary textures.

Novelty. The article presents an overview and classification of form-building in terms of surface of materials that is actively developing in recent times. The surface transformation techniques may be used both to enrich classical forms of clothing and create entirely new, innovative ones.

The practical significance. Systemization and more profound specialization of the studies on formbuilding training. Introduction of more extended review of form building techniques into the training courses for fashion design students of higher educational institutions.

Key words: form building process, form building techniques, fashion design, surface characteristics, change of materials surface, fabric transformation.

Надійшла до редакції 3.11.2017 р.

Рис. 1. Суцільнокросні фактури колекціях дизайнерів: Isse Miyake SS15, Yohji Yamamoto AW17/18



Рис. 2. Нашивні, вшивні та зшивні фактури в колекціях дизайнерів: Eva Soto Conde 2013, Gareth Pugh SS09, Rachel Poulter 2010



Рис. 3. Накладний декор у колекціях дизайнерів: Marchesa Notte SS17, Burberry Prorsum



Рис. 4. Візерункові техніки в колекціях дизайнерів: Valentino SS15, Belstaff FW16/17, Chloe SS14



Рис. 5. Зміна пакетного устрою в колекціях дизайнерів: Balenciaga AW16, Etro



Рис. 6. Нанесення кольору на поверхню в колекціях дизайнерів: Isse Miyake SS18, Dries Van Noten F17, Claire Tagg 2017

УДК 747:72.012.8:728.5(477-25)

**МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО В ДИЗАЙНІ
ІНТЕР'ЄРІВ ГОТЕЛЮ «СЛАВУТИЧ» М. КИЄВА**

Смоляр Олена Василівна, аспірантка, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ
1234rose@ukr.net

Досліджено дизайн внутрішнього середовища громадського закладу готельного спрямування «Славутич» м. Києва. Висвітлено твори монументально-декоративного мистецтва, котрі мають ціннісну складову історії та культури столиці й України загалом. Наведено характеристику монументальних композицій: формування, концепції й особливостей художнього почерку, що нині є унікальними пам'ятками українського мистецтва. Виявлено вагомий внесок в організацію готельних інтер'єрів радянської доби та сьогодення. Проаналізовано сучасний стан готелю й долю неповторних настінних розписів, що в більшості залишилися лише в архівних матеріалах і спогадах авторів.

Ключові слова: монументально-декоративне мистецтво, дизайн інтер'єрів, композиція, художнє прочитання, декоративна подача.

Постановка проблеми. Важливим питанням сьогодні є збереження мистецьких пам'яток громадських будівель Києва, які в останні роки піддаються вандалізму, не залишаючи по собі жодних відомостей. Київський готель «Славутич» від часу збудування вирізнявся унікальністю монументально-декоративних панно, акцентуючи увагу на культурній спадщині і її ролі для молодого покоління. З плином часу твори зруйнували, не даючи можливості зберегти експонати для подальшого споглядання. Тож варто відновити провідні ідеї в композиціях минулої доби, а саме погляди, традиції, вірування, втілені художниками-монументалістами з метою збереження історичної пам'яті.

Огляд останніх публікацій. У цьому зв'язку згадаємо монографію М. Пекаровського, автор якої розглядає специфіку використання монументально-декоративного мистецтва в архітектурі громадських будівель з урахуванням готельного призначення [3]. Г. Степанов і В. Сперанська у своїх розвідках характеризують проблеми синтезу архітектури і монументально-декоративних мистецтв у громадському інтер'єрі з урахуванням вітчизняного й зарубіжного досвіду [7, 6]. Дисертаційне дослідження О. Голубця розкриває декоративну кераміку в архітектурно-просторовому середовищі України 1960–1980-х рр. [2]. Монографія й дисертаційне дослідження Г. Скляренка висвітлюють взаємозв'язок мистецтва в організації художнього простору міста, де монументально-декоративне мистецтво виконує роль естетизації зовнішнього середовища [4, 5]. Н. Велігоцька аналізує монументально-декоративне мистецтво в архітектурі України 1975–1985-х рр. та розглядає твори українського мистецтва, пов'язані з особливостями синтезу архітектурних форм радянської забудови [1]. Однак, матеріал стосовно обґрунтування творів монументально-декоративного мистецтва київського готелю «Славутич» як радянської доби, так і сучасності, не згадується в жодних публікаціях. Тож матеріал запропонованої роботи, на думку автора, вирізняється певною новизною у вивченні проблем мистецтва й дизайну громадських будівель України.

Мета статті – дослідження монументально-декоративних творів у формуванні дизайну інтер'єрів київського готелю «Славутич».

Вклад основного матеріалу. Мистецький почерк художників-монументалістів у формуванні історичної та сучасної забудови м. Києва визначається неповторністю творчих підходів із використанням декоративності. В радянський період, як наголошує М. Пекаровський: «Мірою краси в архітектурі все більше ставали ясність конструкцій, тактонічність форми. Стіни з несучих частин перетворювалися в площини, що огорожували об'єми; збільшувалося значення гармонічного зв'язку архітектури з навколишнім середовищем, внутрішніх приміщень між собою і т. п. Основні завдання творів монументально-декоративного мистецтва виявляли: а) зв'язок зображення з призначенням будівлі; б) роль національних особливостей; в) роль технічних засобів у підкресленні архітектурно-художнього образу» [3; 3].

Громадські будівлі закладів харчування, а особливо готельного призначення вирішувалися в контексті з унікальністю декоративності, виявленням краси художнього матеріалу та концепції тем, які запам'ятовувалися відвідувачам як естетична складова інтер'єрів у взаємозв'язку з джерелом мистецької інтерпретації. Одним із цікавих, дизайнерських споруд є готель «Славутич», розташований на лівому березі Дніпра м. Києва. Визначні архітектори (В. Ладний з Г. Кульчицьким) розробили проект

16-поверхового закладу, зверненого на споглядання краєвидів річки та зелених пейзажів. Будівництво об'єкту окреслюється 1966–1972 рр., а вже після зведення архітектурної споруди розпочалося оздоблення громадських приміщень.

Для розробки монументально-декоративних панно ресторану були запрошені відомі скульптори Б. Довгань і О. Рапай (Маркіш), що мали завдання розробити дві композиції. Великий простір ресторану поділявся однією перегородкою, що створювала дві окремі зали. Перегородка являла собою полотно для художнього оформлення з обох сторін. Таким чином кожна зала могла б мати власне монументальне оздоблення. Борис Степанович був автором ескізів, проте всю роботу настінної експозиції виконували художники разом.

«В інтер'єрі «вільні» за композицією керамічні панно створюють як масштабні кольорово-пластичні картини, обрамленні архітектурними формами і за характером взаємодії з навколишнім середовищем були близькими до монументального живопису. Зони взаємопроникнення стають широкими; виявити кордони декоративної кераміки практично неможливо» [2; 49]. Так, у згаданому вище готелі два панно склалися з 72 шматків кераміки квадратної форми. По довжині їх викладалося 12, а по висоті – 6 шт. Із матеріалів застосовували кераміку, солі, залізо, мідь, фарби.

Перша монументально-декоративна композиція мала назву «Історичний Київ» і презентована глядачам 1972 р. У центрі композиції масштабно розташований мужній чоловік у лежачому положенні з підкресленням гнучких рис фігури: рельєфно промальовані профіль обличчя, руки, ступні, вигини талії, колін. Зі слів автора, Бориса Степановича, це прообраз Києва, навколо якого розвивається концепція українського народу. Внизу зображені човни на р. Дніпро, а з Києва, рельєфом динамічно промальовані схили берегів. Із самого верху автори залишили напис: «Київ – мати міст руських», а вже під ним образи пантеону слов'янських богів.

У правому кутку зображений Перун – язичницький бог справедливості та грому. Виходячи з міфологічних уявлень, особливостями божества було посилення людям відваги, мужності, сили і вміння захистити свою землю, сім'ю, Батьківщину. В декоративному виконанні бог зображений стилізовано, як оголений чоловік, лежачи на хмарах. В одній руці він тримає блискавки, а з іншою – лье воду.

Поряд із Перуном підноситься Стрибог – бог вітру і повітряного простору. Саме від його імені здійснювалося керування повітряним військом й погодними явищами. Твір художньо промальовує чоловіка у довгому вбранні з луком. Поблизу пролітає птаха, яка не боїться стрільця, бо він зброю застосовує для повітряного середовища, не втручаючись у світ птахів і тварин.

Хорс – масивний, величний бог Сонця, розміщувався у лівому кутку. У слов'янському пантеоні він відповідав за рух і розвиток світу: динаміку зірок і планет, зміну дня й ночі, пір року. Керамічний сюжет ілюстрував масштабне сонце, як обличчя чоловіка, що посміхається і надає оточуючим світло, тепло, радість. Під Хорсом, що концептуально надихав на дружність, зображений Сварог – бог ковальства, який навчив людей користуватися вогнем, виготовляти мідь та залізо. Опанувавши ковальське ремесло, викував першого плуга і першу шлюбну обручку, населив Землю різними істотами, створивши перших людей, став покровителем шлюбу й родини.

У панно він представлений як один із громади чотирьох чоловіків: двоє з них кують метал, а інші сидять на траві, граючи на мідних трубах.

Під сюжетом Перуна справа, зображено історичні персонажі та богів: Велес, Мокоша й Микита (Кирило) Кожум'яка. Велес, зображений як пастух в оточенні овець та волів. Фігура сильного чоловіка, схожого на посланця темних сил, проте тут він інтерпретований богом скотарства, що несе людям багатство і достаток. Володіння великими стадами було ознакою заможності, тому Велес надавав слов'янам надію на благополуччя у веденні скотарства.

Навпроти Велеса зображена богиня милосердя – Мокош з візуальними особливостями родючості та животворчої жіночої сили. Саме вона, заступниця вагітних і породілей, мала властивості божества Сонця і прядіння. Люди вірили, що ця богиня пряде на ветерині Землі нескінченну нитку життя. В композиції Мокоша передає всю жіночість красивої молодиці у традиційному вбранні. Сюжет використовує елементи домашнього обладнання інтер'єру: лаву, ветерено для прядіння, а також домашню кішку, символізуючу добро й затишок родини.

Микита (Кирило) Кожум'яка – образ народного богатиря змібборця, ім'ям якого, згідно легенди, найменували Переяслав. Це персонаж давнього народного епосу, розповсюджений на території східнослов'янських етносів Київської Русі. Тут він являє мужність і переданий як образ сильного молодика з булавою, що бореться з жорстоким змієм. Порівняння добра й зла підсилюється тональним акцентом світлого й насичено темного відтінками.

Як наголошує В. Сперанська: «Національні традиції в оформленні радянських вітчизняних інтер'єрів полягали в ясності композиції, функціональної доцільності, формах, розумінні декоративних переваг традиційних матеріалів, раціональності і правдивості їх використання» [6; 44]. Це повною мірою підтверджується прикладом вище згаданої композиції.

Безперечно, на схилах Дніпра висвітлені засновники столиці України: брати Кий, Щек і Хорив із сестрою Либідь. Кий – князь дніпровських полян, став засновником міста. Родини проживали на дніпровських горах, а з часом заснували Київ на правому березі Дніпра. Персонажі панно зображують молодих чоловіків, де Кий стоїть, тримаючи в одній руці макет човна, а в другій – палицю-посох як атрибут князівства. Хорив стримано втілює образ стрільця, готуючись обрати стрілу для луку. Щек сприймається як постать із закарпатських традицій народного мистецтва. Важлива складова композиції належить Либіді, в образі якої поєднаний історичний і сучасний мотиви. У панно на руці Києва (берег Дніпра), стоїть молода дівчина в довгій сукні з текстилю – води.

У центрі панно автори поєднали художні складові язичництва й православ'я. Декоративний елемент поданий як образ православної орнаменталістики, а персонажі втілюють характеристику божественних птахів із практики вірувань Київської Русі. Верхній птах, зліва – Гамаюн, створений як напів – птах і напів – людина. Тіло у птаха з яскравим опірінням синього кольору, а голова і груди жіночі. Цей птах – посланець богів, і все своє життя він проводить у подорожах, передбачаючи людям їх долю і передаючи настанови богів. Декоративна подача цього образу розкриває цілком довершений сюжет, де дівчина-птаха в усій красі зображена з короною на голові.

Справа ілюструється витончена птаха, що прилетіла до свого гнізда – Жар-птиця. Вона схожа на павича, хоча має опіріння жовто-червоних кольорів. За віруванням слов'ян, пір'я на дотик мало обпікаючи властивості, проте навколо неї не помітно вогню. Чарівна птаха, за аналогом міфологічного Фенікса, збудувавши гніздо і поклавши яйця, сама себе спалювала, відроджуючи себе на молодість. Її функції полягали у використанні як домашньої істоти при дворі богів, що прослуховували чарівні пісні й захоплювалися її зовнішньою красою.

Другий ряд птахів включає Грифона й Сокола, у контурах яких помітні яскраво виражені характеристики чоловічої статі. Грифон зображений як тварина з левовим тулубом і головою орла. Він символізує силу лева, а також пильність й мудрість орла. Персонаж означає двоїстість, коли за даними язичницьких вірувань, Грифон може віднайти золото. Згодом ці істоти стали символом науки і лихварства.

Четвертий птах, що завершує групу літаючих посланців богів, – Сокіл. Зображений він фронтально, підноситься у повній величі, символізуючи мужність, відвагу й безстрашність. Такий птах є прихильником бога Сварога, що надає йому властивості чоловічого оберегу. Сокіл означений благородністю, виступаючи тільки на боці добра.

Цілісність монументально-декоративного панно чітко простежується в складових художнього засобу й актуальної теми. Г. Склярєнко наголошував: «Художній інтер'єр розвивається як система гнучка, рухома, що реагує на соціальні потреби. В його основі – не стилістичні рамки схеми, а прагнення до безпосереднього контакту з людиною. У самій природі монументально-декоративного мистецтва закладені величезні перетворюючі можливості. Воно здатне не лише зорво коригувати простір, вносячи в нього певні декоративні і пластичні акценти, ритм, динаміку, емоційне забарвлення, настрій, але й надати йому нового змістовного звучання, соціального масштабу» [4; 46].

В інтер'єрі «Славутича» друга зала ресторану мала також концептуальну змістовність в експозиції монументально-декоративного твору. Композиція «Молодий Київ» («Молода Русанівка») ілюструвала більш стриманий образ персонажів у декоративному зображенні. На відміну від вище згаданого твору, композиційним категоріям притаманний більш спокійний мотив, наближений до статичності, нюансності, перетікаючої в ритм. Панно відображене як стилізація молодої пари на тлі пейзажу, наближеного до реалістичного. Розлоге гілля дерева утримує юнака з гітарою та дівчину з квітами в руці, а тло прописане як панорама Дніпра з його берегами. Художня техніка розпису з рельєфом надає об'ємності, а на відстані набуває просторовості у зображенні. Ритмічність виявлена на корі дерева й динаміці коливання води. Фігури людей мають рельєфність випуклої форми, однак урівноважені гладкістю керамічної поверхні. Пейзаж розписаний як декоративне полотно зелені, води, неба й подекуди архітектурних форм.

Цікавою ідеєю теми композиції є розміщення цього твору в готелі, побудованому на березі головної річки Києва. Сюжет початку 1970-х рр. є знаковим, адже саме тоді на лівому березі масиву Русанівка розпочалася забудова житлових і громадських приміщень.

Нові проекти з готелем відбивали риси радянської доби, в час якої молоді люди мали змогу приємно відпочинку, ознайомлюючись із культурою, історією й мистецтвом, закарбованих у монументальності. Композиція за своїм задумом мала підтримувати настрої приїжджих і характеризує готель як архітектурну споруду в оточенні природного ландшафту. «Монументально-декоративний твір в інтер'єрі повинен бути, в першу чергу, функціонально виправданий. Це необхідно й можливо тільки там, де є просторові і тимчасові умови для їх сприйняття, і де це прийняття співзвучне тим процесам, котрі відбуваються в інтер'єрі, де засобами мистецтва організується простір, уточнюється і покращується функціональна організація інтер'єру» [5; 122]. Простір ресторану з двома залами виконував роль функціонального зонування за допомогою композиційної перегородки з монументальними композиціями. Така подача була унікальною в поєднанні конструктивної, функціональної й концептуальної моделей, які обґрунтовувалися як елемент конструкції архітектури, шляхом створення двох зал, а також надання мистецьких характеристик з ознаками вивчення Києва.

У 1980-х рр. зали ресторану неодноразово ремонтувалися й мали зовсім нове прочитання, на жаль, далеко від початкового. Керівництво готелю безжалюдно зруйнувало монументальні твори, не повідомивши навіть їх авторів. Утім, одним із варіантів їх збереження був спосіб сховати панно, що розміщувалися в нішах перегородки, таким чином перекрити їх гіпсокартоном, не торкачись самих композицій. Проте, ніхто не прислухався до прохання митців.

Н. Велігоцька наголошує «Збереження історичної спадщини в своєму духовному і діяльному аспекті сприймається як акт національного самостворення суспільства. «Стара» архітектура трактується як носій характерного аспекту культури, без якого неможливо виховати духовно повноцінну людину» [1; 135]. Це свідчить про неможливість підняття сучасного мистецтва до високого рівня, не зважаючи на творчі здобутки митців минулих десятиліть.

Повертаючись до дизайнерських проектів готелю «Славутич», можна сказати про те, що до 2000-х рр. ресторан не мав мистецького ексклюзиву. Це були стандартизовані планування з недосконалим вирішенням проектною організацією. Лише на початку XXI ст. ресторан дістав назву «Порто», сформований досконалим дизайном новітнього обладнання меблів, декоративними композиціями, доповнюючи проект домінантою монументально-декоративного оздоблення однієї із зал. Ресторан, розміщений на першому поверсі, має концепцію розкриття теми водного простору за допомогою стилізації форм й площин. Цінним мистецьким здобутком стала бенкетна зала, де помітне професійне виконання декоративного оздоблення однієї з подовжених стін. Її «розгортка» виявляє ритмічну експозицію широкоформатних елементів, що визначали оригінальність монументальної композиції. Чотири модулі розміщувалися в ніші, що презентувалися як прямокутні полотнища паспарту бежевого й бордового кольорів, а в центрі обрамлена чорно-біла фотографія в стилі ретро з ефектом зістарення. Величні елементи композиції зберігалися під склом і розподілялися торшерами та декоративними смугами з металу на стіні. Дизайнерський образ інтер'єру можна було змінити, закривши деякі панно пастельними завісами, що трималися на карнизах над всіма геометризованими картинами. Фото мали зображення кораблів, обриси яких не повторювалися.

Важливою складовою усіх зал ресторану загалом стала неординарна стеля, закомпонована модульно, підтримуючи складові головної монументальної композиції. Формування стелі включає підвісні площини з точковими лампами, а в середині кріпиться конструкція рельєфної спіралі з металу, яка динамічно з центру підіймається доверху пірамідальною формою, проте вузькою по товщині. На перший погляд, це стилізація хвилі, водного колообігу, що підсилює контрастність форм із категоріями динаміки й нюансу. Металева конструкція золотавого кольору збагачує інтер'єр теплом й яскравістю відблисків. Лише смужка, що знаходилась паралельно до підлоги, мала забарвлення блакитного відтінку за аналогом смуг, присутніх у композиції.

Характеризуючи інтер'єр як художній образ, можна визначити поєднання світлотіньових ефектів із колористичною моделлю зали ресторану. Світло утворювалося шляхом встановлення точкових світильників й торшерів, а професійне дотримання колірною заємозв'язку, урівноважувало всі деталі. Підлога, вкрита темно-синім ковровіном, була підосновою, утримуючи велику кількість стільців та видовжені столи для бенкетів. Меблювання з текстилем світлих відтінків, де скатертини й стільці підібрані у бежевому, білому та золотому кольорах, а стіни й стеля вирішувалися у насиченому бордовому тоні, надавали інтер'єру благородності.

Цікавими деталями в кожній із зал ресторану є макети кораблів, поставлені на полиці в зоні барної стійки, поєднуючи тему з монументально-декоративним панно.

Г. Степанов зазначає: «Категорії монументального і декоративного виявляють динамічну єдність змісту і форми в такому складному явищі як синтез мистецтв. Виражаючи міру оформлення

змісту і змістової форми, вони стверджують цінність цілісного художнього образу. Втрата змістового початку приводить до декоративізму, чи хибного монументалізму. Витонченість кольору і ліній, схематизм і не виправдане огрубіння форми не здатні збагатити внутрішній світ людини. Вплив твору мистецтва будується на тому, що в ньому проходить одночасно подвійний процес: стрімке прогресивне піднесення по лінії вищих ідейних ступенів свідомості і одночасно проникнення через будову форми і шари самого глибинного чуттєвого мислення» [7; 42].

Прикладом такого трактування, безперечно, можна назвати сучасний інтер'єр зали для бенкетів. Дизайн не лише підсилює виразність та домінують композиційних варіацій, а й експонує концептуальну ідею, розкриваючи середовище водного простору, апелювання до мотивації нинішніх реалій. Кораблі, що пропливають Дніпром, добре помітні відвідувачам із тераси балконів. Людина, перебуваючи у внутрішньому середовищі готелю, свідомо оцінює тематичне вирішення, відчуваючи комфорт закладу харчування з мистецьким навантаженням монументально-декоративного твору.

Висновки. Підсумовуючи, відзначимо, що монументально-декоративне мистецтво внутрішнього середовища – це масштабні об'ємно-просторові та площинно-рельєфні твори, що виступають домінують у презентації стилю й концепції теми, від якої виходять складові подальшого дизайнерського проекту. Настінне мистецтво готелю «Славутич» має неповторну специфіку відображення реалій різних періодів життя українського народу. Ціннісна складова композицій художників-монументалістів закладена, по-перше, у виборі актуальної теми твору. По-друге, – експозиції художнього образу ексклюзивом авторського почерку художника чи дизайнера. По-третє, – розробці функції сприйняття художнього оздоблення і його впливу на людину; комфортність зонування (відстань зорової співрозмірності) та вплив психофізіологічних властивостей людини на колір і тло. Панно готелю столиці України, витримані складовими, зазначеними вище, проте є потреба збереження пам'яток мистецтва минулих періодів, аби проникнути у царину творчого діалогу з творами живого мислення.

Подальші перспективи дослідження полягають у визначенні характеристики та особливостей монументально-декоративного мистецтва в інтер'єрах готелів Києва 2000–2010-х рр.

Список використаної літератури:

1. *Велигоцкая Н. И.* Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины (1975–1985 гг.) / Н. И. Велигоцкая, А. В. Жиздринская, Н. С. Коломиец. – Київ : Будивельник, 1989. – 175 с.
2. *Голубец О. М.* Декоративная керамика в современной архитектурно-пространственной среде: На материалах искусства декоративной керамики Украины 1960–1980-х гг.): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.05 – «Декоративно-прикладное искусство» / О. М. Голубец; Львов. отд. ИИФЭ им. М. Т. Рылского АН УССР. – Львов, 1984. – 152 с.
3. *Пекаровский М. П.* Монументально-декоративное искусство в архитектуре общественных зданий / М. П. Пекаровский. – М. : Центр научно-технич. инф. по гражданскому строительству и архитектуре, 1968. – 42 с.
4. *Скляренко Г. Я.* Мистецтво і місто. Роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища соціалістичного міста / Г. Я. Скляренко. – Київ : Знання. Серія б. «Література і мистецтво», 1987. – 48 с.
5. *Скляренко Г. Я.* Монументально-декоративное искусство в общественных зданиях Украины 1970-х годов: (к проблеме архитектурно-художественного ансамбля в городской среде): дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.04 – «Изобразительное искусство» / Г. Я. Скляренко; ИИФЭ им. М. Т. Рылского АН УССР. – Киев, 1984. – 211 с.
6. *Сперанская В. С.* Синтез архитектуры и монументально-декоративных искусств в интерьере общественных зданий. Отечественный и зарубежный опыт: (обзор) / В. С. Сперанская – М. : ЦНТИ по гражд. строительству и архитектуре, 1974. – 46 с.
7. *Степанов Г. П.* Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. – Л. : Художник РСФСР, 1984. – 320 с.

References

1. *Veligotskaya N. I.* Monumental'no-dekorativnoe iskusstvo v arhitecture Ukrainu (1975–1985 gg.) / N. I. Veligotskaya, A. V. Zhizdrinskaya, N. S. Kolomiets. – Kyiv : Budivel'nuk, 1989. – 175 s.
2. *Golubets O. M.* Decorativnaya keramika v sovremennoi arhitekturno-prostranstvennoi srede: Na materialah iskusstva decorativnoi keramiki Ukrainu 1960–1980-h gg.): dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.05 – «Decorativnoe iskusstvo» / O. M. Golubets; L'vovskoe otdelenie instituta iskusstvoved., fol'klora i etnografii im. M. T. Rul'skogo AN USSR. – L'vov, 1984. – 152 s.
3. *Pekarovskii M. P.* Monumental'no-dekorativnoe iskusstvo v arhitecture obschestvennuh zdaniy / M. P. Pecarovskii. – M. : Tsentr. nauchno-tehnich. informatsii po grazhdanskomy stroitel'syvy i arhitecture, 1968. – 42 s.

4. *Sklyarenko G. Ya.* Mustetstvo I misto. Rol' monumental'no-decorativnogo mustetstva y formuvanni estetichnogo seredovuscha sotsialistuchnogo mista / G. Ya. Sklyarenko. – Kyiv : Tovarusstvo «Znannya» Ukrain's'koi RSR, seriya 6 «Literatura i mustetstvo», 1987. – 48 s.

5. *Sklyarenko G. Ya.* Monumental'no-decorativnoe iskusstvo v obschestvennykh zdaniyakh Ukrainu 1970-h godov: (k probleme arhitekturno-hudozhestvennogo ansamblya v gorodskoi srede): disser. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04 – «Izobrazitel'noe iskusstvo» / G. Ya. Sklyarenko; Instityt iskusstvoved., fol'klora i etnografii im. M. T. Rul'skogo AN USSR. – Kiev, 1984. – 211 s.

6. *Speranskaya V. S.* Sintez arhitektury I monumental'no-decorativnykh iskusstv v inter'ere obschestvennykh zdaniy. Otechestvennui I zarubezhnui opyt: (obzor) / V. S. Speranskaya – M. : TsNTI po grazhd. stroitel'stvu i arhitekture, 1974. – 46 s.

7. *Stepanov G. P.* Kompozitsionnye problemy sinteza iskusstv / G. P. Stepanov. – Leningrad : Hudozhnik RSFSR, 1984. – 320 s.

MONUMENTAL AND DECORATIVE ART IN THE INTERIOR DESIGN OF THE HOTEL «SLAVUTICH» KYIV

Smolyar Olena, graduate student of Kyiv
National University of Culture and Arts

The design of the internal environment of the public building of the hotel direction «Slavutich» in Kyiv is being explored. The works of monumental and decorative art that have a valuable component of the history and culture of the capital and of Ukraine as a whole are underlined. The characteristics of monumental compositions are given: the creation, concepts and features of art's handwriting, which are now unique sights of Ukrainian art. A significant contribution to the organization of hotel interiors of the Soviet times and the modern interiors of the XXI century are described. The modern equipment of the hotel and the history of creation of the unique wall paintings, which are in most cases described in archival materials and are analyzed in the authors' descriptions.

Key words: monumental and decorative art, interior design, composition, artistic interpretation, decorative filing.

UDC 747:72.012.8:728.5(477-25)

MONUMENTAL AND DECORATIVE ART IN THE INTERIOR DESIGN OF THE HOTEL «SLAVUTICH» IN KYIV

Smolyar Olena, graduate student of Kyiv
National University of Culture and Arts

The aim of this paper is to investigate monumental and decorative works in the formation of interior design organization of «Slavutich» hotel in Kyiv.

Research methodology. The characteristics of monumental and decorative art of the 1970s is collected due to the interview with the panel author Dovgan' B. S. The compositions of the 2000s are studied with the help of the internet-resource scanning. The overall basis of the monumental art information of the USSR is taken from 7 literary sources: 2 thesis and 5 monographs.

Results. Sculptors Dougan B. S. and Rapai (Markish) O. P. (1929–2012) were invited to create monumental and decorative panels in the restaurant of «Slavutich» hotel. They created the compositions «Historical Kyiv» and «Modern Kyiv» (1972). At the beginning of the XXI century this restaurant was called «Porto». Its perfect design of new furniture and decorative compositions complemented the project with the dominant monumental-decorative design of one of its halls. Due to this fact, it was cleared up that the Soviet period appeals to works of art on their art level as well as cognitive ideology in studying history and traditions. Modern compositions are treated, first of all, as decorative in total with compound elements and conceptual content.

Scientific novelty. The material of monumental and decorative works of art of «Slavutich» hotel during the Soviet, as well as modern period, is not mentioned in any scientific survey. The unique novelty of research is connected with the investigation of study of design and art public buildings in Ukraine.

The practical significance. New recommendations on new design projects with monumental and decorative compositions – artistic monuments, such as monuments or modern panels with new tendencies of the XXI century, can be developed on the basis of this research.

Key words: monumental and decorative art, interior design, composition, artistic interpretation, decorative filing.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р



Мал. № 1 Монументально-декоративне панно «Історичний Київ», готель «Славутич»; м. Київ – 1972 р. Художники: Б. Довгань, О. Рапай



Мал. № 2 Монументально-декоративне панно «Порто», готель «Славутич»; м. Київ – 2000-і рр. Дизайнери: індивідуальне замовлення директора ресторану

УДК 008 : 312.421

АРТ-ТЕРАПІЯ ТА ЕСКАПІЗМ ЯК СТРАТЕГІЇ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

Пономаренко Юрій Володимирович, аспірант,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
Ponomarenkojura@i.ua

Охарактеризовано процес артизації культурних практик, зокрема артизацію культури повсякдення, соціопрагматику соціальної дії в мистецтві. Визначені екологічні механізми арт-практик: арт-терапія та ескапізм. Доведено, що утилітаризм у мистецтві призводить до того, що воно перетворюється на послугу, втрачає самодостатність, естетичну значущість. Проведено антропологічне, філософське, естетичне і етичне визначення арт-терапії та ескапізму як механізмів культуротворчості.

Ключові слова: культура, артизація культурних практик, арт-терапія, ескапізм

Актуальність теми. Арт-терапія – це переважно комплекс медичних, педагогічних засобів використання мистецтва з метою гармонізації стану та системних захворювань організму. Найчастіше арт-терапію визначають як певну субструктуру психотерапії, де широко застосовуються мистецькі технології (музичні артефакти, ліплення з глини або пластиліну, малюнок фломастерами, іншими матеріалами, фотографія як навчання «бачити світ» по-новому, у неочікуваному ракурсі, літературна творчість – поетичні, драматичні та ін. Засоби відображення й моделювання естетичної ситуації). В медицині навіть виникає нова професія «гештальт терапевт», де лікар стає медіатором у контексті кризових відносин людини та світу та намагається їх гармонізувати шляхом відшукування особистісних сенсів, потреб як певних мистецьких моделей світобачення. Творчість набуває суто інструментальних ознак. Так визначають «казко терапію», «драмо терапію», «бібліотерапію», «ігротерапію», «кольорову терапію» тощо. Отже переважно використовуються мистецькі технології, поетичні та естетичні засоби як певний терапевтичний інструментарій психологічного моделювання стану людини.

Утім, мистецтво як цілісність творчості та феномен культуротворчості у такому процесі використання арт-феноменів не стає цілісною моделлю світобачення й корекції цього бачення, а переважно «використовується» як певний тезаурус образних артефактів, що спонукає до отримання бажаного ефекту та афекту гармонізації психічного стану реципієнта. Проблема арт-терапії потребує культурологічного аналізу в контексті її психологічних та естетичних складових.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Проблема артизації культурних практик, зокрема в просторі арт-терапії й ескапізму вивчалася в роботах З. Баумана, В. Бичкова, Л. Виготського, С. Грузенберга, Д. Ельконіна, О. Іонова, Л. Лебедевої та ін. [1–8].

Мета статті – визначити механізми арт-терапії та ескапізму як гармонізуючих епіцентрів сучасних культурних практик.

Виклад матеріалу дослідження. Спробуємо визначити медико-терапевтичні, психологічні, естетичні аспекти арт-терапії як культурологічну цілісність за певною мистецькою домінантою. Так, О. Іонов констатує: «У групі хворих на шизофренію характер і способи художньої експресії протягом арт-терапії мали порівняно невисоку динаміку. Звертало на себе увагу те, що протягом усього процесу більшість хворих використовувало обмежений набір кольорів і матеріалів. З самого початку хворі прагнули жорстко контролювати образотворчий процес, що проявлялося у виборі переважно щільних матеріалів. По ходу арт-терапії хворі освоювали більш пластичні матеріали. Створювані образи на початкових етапах характеризувалися аморфністю, розпливчатістю меж, «стікання форм», «орнаментальністю», змішанням різних стилів, фантастичністю. Проте, на більш пізніх стадіях образи могли носити символічний, архетипний характер, набували структурності і завершеності» [6]. Автор визначає застосування засобів арт-терапії в суто психотерапевтичному просторі як певний рух від емотивного до знакового, символічного використання інструментарію мистецьких технологій в таких маргінальних групах, як пацієнти з психічними захворюваннями. Він відмічає, що домінантним стає «вербальний і проєктивно-знаковий способи комунікацій. Рідше використовувалися проєктивно-символічний спосіб, сенсоромоторний та драматично-рольовий способи» [6].

Педагогічні засоби арт-терапії теж легко описуються в рамках емотивної, суто тактильної рецепції при ліпленні, наприклад, як виникнення сенсорних, кінематичних гештальтів та патернів пластичного образу в процесі навчання пластиці, хореографічних вправах, малюнку тощо. Так, Л. Лебедева відмічає, що методами аналізу застосування арт-технологій у педагогічному процесі стають: «1. Теоретичний аналіз (системний, ретроспективний, порівняльно-порівняльний, описовий та графічне моделювання), логічні методи аналізу та формування категорій, понять. 2. Емпіричні методи: вивчення вітчизняної та зарубіжної літератури, документів, фактичних матеріалів, праксіометричний метод (аналіз продуктів діяльності, вивчення стану проблеми в масовій педагогічній практиці), діагностичні методи (бесіда, анкетування, тестування, методи самооцінок і експертних оцінок, контент-аналіз і якісний аналіз текстів, малюнків, тезаурус формальних елементів, графічні проєктивні методи, різні види спостережень, включаючи самоспостереження (інтроспекція), лонгитюдне «Я» та ін.). Обстеження, педагогічний експеримент (експериментальні методи). 3. Методи математичної обробки даних: значення середнього арифметичного, методи багатовимірного статистичного аналізу – метод рангової кореляції (коефіцієнт Спірмена), багатфункціональні статистичні критерії (кутове перетворення Фішера), методика імплікативних решіток» [7]. Отже, у такий спосіб фіксуються суто об'єктні, предметно-дієві константи творчої діяльності. Арт-терапевтичний процес має формуватися поетапно: «1. Підготовчий етап включав першу зустріч із пацієнтом, отримання від нього первинних даних і визначення показань для арт-терапії. На першому етапі арт-терапевтичного процесу (згідно системним визначенням А. Копитіна,

2002 р.) відбувається моделювання системи психотерапевтичних відносин і її структурно-функціональних параметрів (обумовлених знайомством клієнта і психотерапевта, позначенням достатньо рис часових кордонів арт-терапевтичної роботи, визначенням взаємних зобов'язань сторін і основних правил їх поведінки)» [7].

Методологія педагогічного застосування засобів мистецьких технологій теж описується як підіймання від емпіричного до знаково-символічного мислення: «1. Педагогічна модель арт-терапії, як альтернатива психотерапевтичної та соціальної моделям, побудована на педагогічних засадах – вихідних положеннях, що відповідають вимогам гуманістичної педагогіки.

Словосполучення «арт-терапія» в педагогічній інтерпретації розуміється як турбота про емоційне самопочуття в психологічному здоров'ї особистості, групи, колективу засобами художньої діяльності (спонтанний малюнок в поєднанні з іншими видами творчості).

Оскільки символічна мова малюнка точніше, ніж слово, передає зміст внутрішнього світу особистості, природний і привабливий, зрозумілий в будь-якому віці людям різних культур, використання учителем терапевтичного малювання в позакласній роботі дозволяє розширити діапазон гуманістично орієнтованих способів досягнення педагогічних цілей.

2. Педагогічна арт-терапія є системною інновацією в освіті і характеризується: 1) комплексом теоретичних і практичних ідей, нових технологій; 2) різноманіттям зв'язків з соціальними, психологічними і педагогічними явищами; 3) відносно самостійністю (відособленістю) від інших складових педагогічної дійсності (процесів навчання, управління та ін.); 4) здатністю до інтеграції; трансформації» [7].

Естетичний модус арт-терапії можна визначити як простір «катарсичної реальності», описану Л. Виготським. Саме він є засновником інтегральної теорії психології мистецтва, де домінують стає знакова діяльність. Фактично людина-творець у Виготського визначається як людина, що працює зі знаками. Мистецтво існує лише заради катарсису, заради очищення почуттів і лише заради того, щоб людина могла стати людиною. Як потрібно себе поводити в просторі мистецького твору? Дихати нормально – стверджував Л. Виготський в аналізі новели Буніна «Легке дихання» [3]. Відчувати себе в просторі можливих інтенцій, тобто спонук, бажань, конфігурацій бути людиною. Що для цього потрібно? Треба бути художником, або вміти чути, бачити, слухати художній твір. Робити мистецтво музики чи слухати, бачити – не так вже і важливо. Той, хто є художником, він і чує, і бачить, і творить. А той, хто не є художником, лише чує, бачить, слухає.

Якщо говорити про медичні концептуальні конфігурації, то це не лише лікування, а диференційне лікування, орієнтоване на певну хворобу. Якщо йдеться про екологію сприйняття цінностей культури, то слід говорити про екологію сприйняття взагалі, як це робить Дж. Гібсон. Утім, Гібсон надзвичайно універсально описує середовище у його екологічному вимірі: «Термін навколишній світ в цій книзі вживатиметься тільки стосовно оточення тварин – живих організмів із певною поведінкою, наділених здатністю відчувати. Оточення ж тих організмів, що позбавлені органів чуття і м'язів (наприклад, рослини), не має відношення до вивчення сприйняття і поведінки. До рослинного світу ми взагалі ставимося так, як ставляться до нього тварини, не роблячи відмінностей між рослинами і неорганічними мінералами. Таким чином, оскільки рослини не належать до числа неживих предметів, про рослинний світ можна говорити в тому ж сенсі, в якому говориться про світ фізичний, хімічний, геологічний тощо. Насправді, рослини ніколи не змінюють місця розташування і не пересуваються; у них немає нервової системи і вони позбавлені здатності відчувати. У цьому сенсі рослини подібні до об'єктів фізики, хімії і геології» [4]. Отже, розбудовується певна метаекологічна модель знаходження реципієнта у середовищі.

Так, зокрема музика у своєму функціонуванні – це музика великих просторів, музика, що публічно означена як репрезентативна, це музика камерна, музика маленьких просторів (романси, пісні), музика етнокультури, музика, що долає всі межі, існує як душа народу, музика душі загалом. Вважають, що найбільш ефективно використовує лікувальні артефакти мистецтва саме музика. Якщо говорити про інші види мистецтва, то вони теж модифікують ту ж саму конфігурацію публічний соціум як універсум цілісності нації, культури, світу в цілому і родинний простір, там де ми виростили, а також усі проміжні конфігурації, – поле дії естради, ТБ, шоу-бізнесу та ін., формують образ культури, музики і мистецтва як найближчої естетичної реальності людини.

Можна все спростити, говорити про галереї, музеї: власні музеї, музеї традиційні – державні, такі, як Ермітаж, Третьяковська галерея, що були спочатку власними музеями. Можна говорити про нетрадиційні музеї, що виникають постфактум, у домівці митця відтворюється образ життя цієї людини. Отже, в естетичному сенсі можна говорити про арт-терапію як катарсичну реальність,

вивільнення усіх негативних сил, які мистецтво дозволяє сублимувати і допомогти людині осмислити сенс, мотивацію життя.

Дослідника арт-терапії як інтегральної реальності культури цікавить не лише практики «втечі» від світу, що пригнічує, будь-то хвороба, неадекватний афективний стан (тут з'являється наступна номінація – ескапізм), адже образ присутності краси в світі, *Dasein*, за М. Гайдеггером. «Присутність» у Гайдеггера – одна з головних ідей філософії, яку підхопило чимало інтерпретаторів і послідовників, де підручність, «постав», надійність, зручність стають засадами спілкування як традиційний дрескод.

Ідучи в Третяковку, ви потрапляєте в залу О. Кіпренського, наприклад, а потім м'яко проходитье через величезний простір люмінізму з світлових і кольористичних спокус, перед вами виникають чудові візії портретів, особливо автопортретів майстра. Ви бачите, що після цієї зали, ви не вийдете такою людиною, якою зайшли в зали. Ви виходите очищеною людиною. Втім, бачите, що світ навколо не змінився, він буде таким, яким був завжди, але щось змінилося у вашій душі. Арт-терапія відбулась не лише як лікування вашої душі, організму, а як самоздійснення мистецької, естетичної функції, що проявляється у тому, що веде до катарсису, очищення почуттів, очищення свідомості, очищення негативних забруднюючих помислів.

Мистецтво продукує, зберігає культурно-історичний потенціал людства, дає можливість бути людиною. В естетичному комплексі ескапізму поєднуються бажання і неможливість досягти ідеалу в реальному житті. Ці образи не дають утіхи бажань або надбажань, вони свідчать про бажання намріяні, що є занадто ідеальними, абсолютними для пересічної людини. Ескапізм – це завжди втеча в світ ідеалу. Тут поєднуються ідеал чоловіка як надгероя і образ реципієнта, що отримує катарсис.

Можна жити у себе вдома і бути давнім греком, бути «великим інквізитором», за Ф. Достоевським, тікати від реальності, гортаючи сторінки роману. Тим паче, сьогодні віртуальна реальність дає всі можливості втечі. Ескапізм свідчить про те, що простір культури (роману, картини, екрану кінематографу, ТБ) залишається домівкою, власним помешканням, але в цьому у-топосі існують можливості зміни просторових координат власного «Я». В просторі віртуальної реальності, зокрема виникає естетична ситуація культури без адекватного простору, культурного часу завдяки ідентичності з віртуальними істотами, що не мають смертної форми існування (кіборгами).

Після твору Л. Виготського «Психологія мистецтва» вийшло декілька робіт, де катарсис визначається більш диференційовано. Особливо цікавим є дослідження О. Грузенберга, де він розглядає катарсис як моральну та естетичну анестезію [5]. Ескапізм і є певна «анестезія» почуттів.

Не можна не згадати героїчний вчинок львівського директора музею образотворчого мистецтва Б. Возницького, який в страшні тоталітарні часи знайшов і зберіг твори Пінзеля. Цей вчинок теж є катарсичним ескапізмом, втечею від брудної ідеологічної реальності. Зараз, коли відбувається реконструкція загублених пам'яток лише у віртуальному просторі, розуміємо, скільки втратило суспільство з більшовицькою агресією і взагалі з необдуманим катастрофічним самознищенням релігійного етосу.

Психологи та естетики починають «працювати» в сфері мистецтва як арт-терапевти, виникає низка диференційованих досліджень, де мистецтво інтерпретується в елементах стану, тобто – це екстаз, обурення, піднесення, самозаспокоєння, рівновага, гомеостаз тощо. Так, твори Ф. Грека інтерпретують як сучасного актора арт-бізнесу. До речі, в кінематографі це теж явно визначено, якщо переглянути фільм А. Тарковського «Андрій Рубльов». В екранному просторі відбувається експресивна психологізація мистецьких реалій творчості. Адже творчість великого останнього візантійського ізуграфа існує поза всіма реляціями людських доль та психологічних інтерпретацій. Важко уявити А. Рубльова «невротиком» у якомусь монастирі. Це самозаглиблений дух, який жив у своєму самодостатньому просторі. Теж саме стосується і Діонісія, всіх інших ізуграфів Давньої Русі.

Висновки. Арт-терапія, ескапізм не є функціональним утилітарним симбіозом диференційованої психології або медицини від мистецтва. Це одна з симбіотичних практик, що свідчить про те, що людина має отримувати катарсис як естетичну настанову у спілкуванні з творами мистецтва, або, застосовуючи мистецький інструментарій тих чи інших видів мистецтв.

Арт-терапія, арт-реальність, артизація і ескапізм – це такі вимірювання життя, що піднімають буденність у світі культури, мистецтва над деструктивними можливостями небуття. Мистецтво відкриває можливості бути у цілісному, гармонійному світі. Це відкриття належить усім: і тому, хто створює мистецький твір, і тому, хто може створити в собі можливість самовідкриття власного «Я», яке відбувається як самоздійснення вчинку бути разом, бути поруч із твором мистецтва. Тобто ескапізм, втеча, трансценденція, перехід, намагання жити в іншому світі і арт-терапія мають загальне коріння – гру як одночасне перебування в реальному та ідеальному світі.

Список використаної літератури

1. **Бауман З.** От паломника к туристу ; пер. с англ. / З. Бауман // Социологический журнал, 2003. – № 4. – С. 19–27.
2. **Бычков В. В.** Триалог / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
3. **Выготский Л. С.** Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
4. **Гибсон Дж.** Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ. / Дж. Гибсон. – М. : Прогресс, 1988. – 464 с.
5. **Грузенберг С. О.** Гений и творчество / С. О. Грузенберг. – Л. : Изд-во П. П. Сойкина, 1924. – 254 с.
6. **Ионов О. А.** Арт-терапия в комплексной реабилитации психических больных: автореф. Дис. ... канд. мед. Наук : спец. 14.00.18 – «Психиатрия» / О.А. Ионов. – М., 2005. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://w.w.w.disscat.com/art-terapiya-v-kompleksnoi-reabilitatsii-psikhicheski-bolnykh>
7. **Лебедева Л. Д.** Педагогические основы АРТ-терапия в образовании учителя: автореф. Дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.01 – «Общая педагогика, история педагогики и образования / Л. Д. Лебедева. – М., 2001. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://w.w.w.lib.ua-ru.net/diss/cont/111240.html>
8. **Эльконин Д. Б.** Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М. : Педагогика, 1978. – 304 с.

References

1. **Bauman Z.** Ot palomnika k turistu ; per. S angl. / Z. Bauman // Sotsiologicheskij zhurnal, 2003. – № 4. – S. 19–27.
2. **Bychkov V. V.** Trialog / V. V. Bychkov, N. B. Man'kovskaya, V. V. Ivanov. – M. : Progress-Traditsiya, 2012. – 840 s.
3. **Vygotskiy L. S.** Psikhologiya iskusstva / L. S. Vygotskiy. – M. : Pedagogika, 1987. – 344 s.
4. **Gibson Dzh.** Ekologicheskij podkhod k zritel'nomu vospriyatiyu: Per. S angl. / Dzh.Gibson. – M. : Progress, 1988. – 464 s.
5. **Gruzenberg S. O.** Geniy i tvorchestvo / S. O. Gruzenberg. – L. : Izdatelstvo P. P. Soykina, 1924.– 254 s.
6. **Ionov O. A.** Art-terapiya v kompleksnoy reabilitatsii psikhicheskikh bol'nykh: avtoref. Dis. ... kand. Med. Nauk : spets. 14.00.18 – «Psikhiatriya» / O. A. Ionov. – M., 2005. – [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://w.w.w.disscat.com/art-terapiya-v-kompleksnoi-reabilitatsii-psikhicheski-bolnykh>
7. **Lebedeva L. D.** Pedagogicheskiye osnovy ART-terapiya v obrazovanii uchitelya: avtoref. Dis. ... d-ra. Ped. Nauk : spets. 13.00.01 – obshchaya pedagogika, istoriya pedagogiki i obrazovaniya / L. D. Lebedeva. – M., 2001. – [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://w.w.w.lib.ua-ru.net/diss/cont/111240.html>
8. **Elkonin D. B.** Psikhologiya igry / D. B. Elkonin. – M. : Pedagogika, 1978. – 304 s.

ART THERAPY AND ESCAPISM AS A STRATEGY OF CULTURAL CREATION

Ponomarenko Yuriy, postgraduate,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

This article describes the process of artisation cultural practices, in particular the artisation of everyday life culture, and the sociopagmatics of social action in art. The ecological mechanisms of art practices are defined: at-therapy and escapism. It is proved that utilitarianism in art leads to the fact that it turns into a service, loses self-sufficiency, aesthetic significance. Anthropological, philosophical, aesthetic and ethical definition of art therapy and escapism was conducted as mechanisms of cultural creation.

Key words: culture, artisation of cultural practices, art therapy, escapism.

UDC 008 : 312.421

ART THERAPY AND ESCAPISM AS A STRATEGY OF CULTURAL CREATION

Ponomarenko Yuriy, postgraduate,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev.

The *aim* of this article is identifying the mechanisms of art therapy and escapism as:

- Harmonizing epicenter of modern cultural practices.
- strategies of the transformation of culture.

Research methodology. In the work on the research, methods of analysis, synthesis, comparison, generalization were used. Six major publications on this subject were considered (scientific articles, tutorials).

Results. This article describes the process of cultural practices artisation, in particular the artisation of everyday life culture, sociopragmatics of social action in art. Ecological mechanisms of art practice are defined: at-therapy and escapism. It is proved that utilitarianism in art leads to the fact that it turns into a service, loses self-sufficiency, aesthetic significance. The anthropological, philosophical, aesthetic and ethical definition of art therapy and escapism was conducted as mechanisms of cultural creation.

Novelty. For the first time, cultural practices are being studied as the only cultural practice in the context of globalization processes of cultural creation. Phenomenological, aesthetic, sacred dimensions of cultural creation are

defined as factors of humanization of the everyday life culture and as certain subcultures that become anti-globalization factors in the modern civilization space.

Practical meaning. The obtained results show that the problem of globalization as part of actualization of cultural practices is defined as an ethical and aesthetic attitude. Materials of research can be involved in the creation of training courses and programs on the theory of cultural practice, the evolution of subcultures.

Key words: culture, artisation of cultural practices, art therapy, escapism.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК 374:376.130.2

ГАЛЕРЕЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ «ЄВРО-АРТ» ЯК СУЧАСНА ПЛАТФОРМА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТА

Костюк Лариса Кіндратівна, кандидат історичних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
larusa.kostiuk@gmail.com

Проведено аналіз основних напрямів діяльності галереї європейського живопису «Євро-Арт». Проекти, що реалізовані галереєю, позиціонують її як сучасну мистецьку платформу культурного середовища міста Рівне. Здійснюючи розвідку в узгодженості з сучасним сприйняттям художнього процесу, вперше у науковий обіг включена значна частина фактологічного матеріалу про діяльність галереї. Довід входження галереї «Євро-Арт» у простір культури міста дає можливість виокремити основні тенденції арт-процесів в Україні на регіональному рівні.

Ключові слова: галерея європейського живопису «Євро-Арт», мистецька платформа, культурне середовище міста.

Постановка проблеми. Рівне – єдиний обласний центр України, який досі не має художнього музею в його класичному розумінні. Компенсує цю прогалину галереї європейського живопису «Євро-Арт», що започаткувала свою діяльність 9 червня 2011 р. Арт-група галереї, в яку входили мистецтвознавці та приватні колекціонери, упродовж двох років збирала матеріали для її відкриття та розробляла концепцію експонування творів мистецтва. Спочатку це була ідея представити відвідувачам лише роботи західноєвропейських художників XIX–XX ст. Але з часом домінуючу лінію отримало переконання, що «Україна і є Європою». Ось чому арт-колектив почав відбиратися полотна провідних українських митців, що презентують національну стилістику. Поряд із роботами західноєвропейських художників в експозиції з'явилися картини українських митців. За 7 років своєї діяльності «Євро-Арт» виборола власну нішу в культурному середовищі м. Рівного: популяризує європейський та український живопис минулих століть галерея також знайомить відвідувачів із кращими зразками сучасного художнього процесу. Напрацювання галереї за попередні роки засвідчують, що «Євро-Арт» є сучасною художньою платформою культурно-мистецького середовища міста, а її діяльність потребує узагальнення та наукового аналізу.

Дослідження та публікації, які висвітлюють етап становлення галереї «Євро-Арт», поставлені у контекст сучасних викликів розвитку мистецтва в незалежній Україні.

Зокрема, дослідник регіональної культурної практики С. Виткалов у своїй роботі зосереджує увагу на ролі галереї у сегменті духовного становлення гуманітарної сфери Рівненщини, ставить питання про значення розвитку галерейного бізнесу в Україні, а також наголошує на важливості для «Євро-Арт» такого напрямку діяльності як публікація каталогів та ін. друкованої продукції [2]. Це слушне зауваження автора в 2017 р. знайшло реалізацію у випуску першого в Україні каталогу робіт Д. Бурлюка за результатами організації виставки його творів у галереї, а пізніше і в Музеї сучасного мистецтва в Одесі [3]. До речі, нині ця виставка експонується у Львові в Національному музеї ім. Андрія Шептицького [5].

Значний матеріал зосереджений в публікаціях куратора «Євро-Арт» Л. Костюк, зокрема, про виставки художників Є. Безніска, Г. Косміади, А. Ерделі, Й. Бокшая, Й. Токата та ін., картини яких експонувалися у залах галереї [6–11]. У цих публікаціях подається не лише характеристика низки експонованих виставок, а й розкривається значення творчості художників в історії мистецтва, розвитку нових художніх напрямів. Варто наголосити, що серед невирішених проблем в історіографії теми чільне місце посідають питання систематизації матеріалу про діяльність галереї і виокремлення її просвітницької та дозвілдової складової в культурно-мистецькому середовищі м. Рівного.

Метою статті є виявлення основних характеристик діяльності галереї європейського живопису «Євро-Арт» як сучасної мистецької платформи культурного середовища міста.

Виклад матеріалу дослідження. Пройшовши семирічний шлях своєї діяльності, галерея перетворилася на осередок організаційного зібрання митців і культурних діячів Рівного, центром популяризації кращих зразків вітчизняного та європейського мистецтва, художньо-освітньою платформою для дітей, молоді та експозиційною візією талановитих аматорів образотворчого мистецтва. Владні структури міста разом із представниками культурних інституцій за період існування галереї «Євро-Арт» так і не вирішили нагальне питання міської спільноти щодо створення сучасного мистецького центру – художнього музею. Тому «Євро-Арт» у Рівному і надалі залишається акумулятором сучасного арт-життя міста та популяризатором європейського і вітчизняного живопису.

На відкритті галереї у чотирьох залах було презентовано 126 картини, що представляли творчий доробок 91 художника з України та Європи. Загалом це роботи з приватних зібрань українських колекціонерів. У першій залі галереї експонуються роботи українських художників, творчість яких уже вписана в історію мистецтва XIX–XX ст.: В. Орловського, К. Трохименка, Е. Ерба, О. Бізюкова, О. Шовкуненка, З. Шолтеса, С. Шишка, М. Глуценка, В. Стрельникова, З. Зацепіної, М. Бортнікова, А. Коцки та ін. Вони представляють київську, закарпатську, львівську, кримську, харківську, одеську школи живопису і входять складовою у загальноєвропейський художній простір.

У другій залі галереї експонуються роботи східноєвропейських художників: П. Стахевича, Ф. Байкова, Є. Камзолкіна, В. Вельтена, В. Стаховського, К. Вещилова, Я. Малєєва, В. Цветкової та ін., виконані в рамках стилістики останніх століть. Переважають твори, що репрезентують класику східноєвропейського мистецтва у синтезі з українським образотворенням.

У третій залі галереї експонувалися роботи бельгійського художника Г. Дж. Пауельса (1903–1983 рр.), який увійшов в історію мистецтва XX ст. як майстер імпресіоністичних новацій, створив сотні пейзажів, натюрмортів, краєвидів морських портів, в яких передав усі тонкощі вражень від сприйняття навколишнього середовища. Він писав серії картин-варіацій на один мотив, приміром, капличок, костелів, каналів або квітучих яблунь. Його художній доробок отримав визнання у світі, а роботи знаходяться у приватних колекціях Європи, Австралії, Америки та продаються на світових аукціонах (Крісті, Сотбі та ін.). Зауважимо, що нині галерея «Євро-Арт» володіє найбільшою колекцією картин цього художника-імпресіоніста.

У четвертій залі галереї експонуються роботи західноєвропейських художників XIX–XX ст.: В. Енгстрома, М. Кіслінга, Дж. Янсена, Х. Хансена, Х. Айха, Я. Саймонса, Х. Й. Рійкелікхусена, Т. Дезире, А. Рігера, К. Лайоша та ін., що презентують французьку, бельгійську, голландську, німецьку, іспанську, шведську та інші європейські школи живопису. Манера письма кожного з митців, як правило, тяжіє до класичного живопису, де крок за кроком старанно прописуються усі деталі задуму. Творчий доробок переважної частини художників знаходиться в музеях світу і приватних колекціях.

Культурно-мистецька еліта, науковці, викладачі, студентська та учнівська молодь Рівного, представники державної влади та громадських організацій – усі шанувальники мистецтва – вітали відкриття «Євро-Арту» і відзначали, що діяльність галереї буде спрямована не лише на розвиток культурно-художньої атури обласного центру, а й на створення творчої платформи для художнього середовища міста. У засобах масової інформації наголошувалося, що «...відкриття галереї європейського живопису «Євро-арт» для Рівного було на часі. Це вагома подія у рамках концепції сталого розвитку регіону «Західна брама» з погляду туристичної привабливості краю та культурного рівня його жителів. Галерея живопису також стане комунікативним майданчиком для мистецької спільноти» [12].

Звертаючись до аналізу подій, що відбулися в галереї, варто відмітити їх спрямованість на розширення інформаційно-культурного простору суспільства та популяризацію мистецтва в усіх його проявах і напрямках. Галерея зосередила увагу на реалізацію власних художніх програм, організацію публічних обговорень, дискусійних платформ, фешен-лекцій, лекторіїв та кінолекторіїв, квестів, проведення відкритих дискусій, наукових арт-флешів і майстер-класів. Значне місце в її діяльності відводиться організації тематичних екскурсій у супроводі гідів «Євро-Арт», а також проведенню оглядових турів для відвідувачів. У відповідності до концептуальних засад своєї діяльності галерея успішно реалізовує й студентську програму, що надає можливість молодим людям презентувати власні проекти. Нині у клубному кафе галереї успішно діє молодіжний проект «Євро-Арт» для талановитих». За результатами діяльності галерея у конкурсі X загальноміського відкритого Рейтингу популярності 2012 р. отримала визнання «Гордість міста» в номінації «Кращий представник культури та мистецтва» [4].

Варто відмітити, що в галереї відбувається чимало знакових подій. Попри їх розмаїття і значущість, найважливішими є виставки робіт корифеїв українського та західноєвропейського

живопису: «Симфонія кольору» (М. Глушенко), «Маруся, квіти, космос» (Д. Бурлюк), «Мистецька яфіна» (А. Ерделі і Й. Бокшай), «Загадка темпері» (Г. Косміаді), «Та не однаково мені...» (Є. Безніско), «Моя Україна» (П. Грегорійчук), «Верета» (О. Долгош, О. Кондратюк, Л. Радько-Корж, Н. Пономаренко), «Експресія кольору» (Е. Ерб), міжнародна виставка сучасного мистецтва «Йокосо» (Й. Токата, Д. Фляйс, Л. Дахова і В.Юхимов), «Таємничі метаморфози» (оригінальні літографії С. Далі), «Філософія мистецтва» (графіка П. Пікассо), «Східний зодіак» (Б. Рамазанов), «Кодування образу» (портретний живопис XIX–XX ст. В. Серова, А. Бастієна, Ф. Шенеса, Д. Дрюмона, Ф. Рерберга та ін.), «Відчути людину» (український натюрморт XX ст.), «Сакральність буття» (В. Красьоха) тощо. Презентує галерея й найкращі доробки місцевих художників (А. Іваненко, М. Пашковський, К. Литвин, О. Сташук та ін.).

Особливим визнанням престижу галереї серед художників є участь у проведенні унікального заходу – створення на очах мільйонів глядачів батального полотна «Перемога князя Острозького в битві під Оршею» у рамках Східноєвропейського форуму «Слава князів Острозьких: 500-річчя перемоги під Оршею». Упродовж двох тижнів з 31 липня по 15 серпня 2014 р. у центральній залі галереї вперше на очах відвідувачів та в режимі on-line відомий український художник Ю. Нікітін (м. Київ) творив унікальну картину розміром 1500x2500. Як визнав живописець, це був експеримент не лише в технічному, а й в творчому плані [1].

Під час виставки картин Г. Косміаді «Повернення в Україну» (березень-квітень 2016 р.), на яку завітала донька художника Надія, лауреат міської мистецької премії ім. Г. Косміаді та відомий художник О. Гурістюк упродовж трьох годин презентував незвичайний перформанс із написання портрету 93-річної Н. Саннов-Косміаді. В присутності відвідувачів виставки художник створив етюд, який завершив у майстерні. Нині цей портрет експонується в «Арт-ательє Г. Косміаді».

Перелік подій, що проводилися у стінах галереї «Євро-Арт», можна продовжувати: презентація книг, зустрічі з художниками, арт-фортеці, мистецькі чаювання, виготовлення монотипів, Дні проведення бельгійської культури за участі почесного консула, семінари, круглі столи тощо. Для жителів і гостей Рівного «Євро-Арт» стала уже знаковим місцем, де можна зустрітися з друзями, поспілкуватися з художниками, посилити свою духовну ауру красою, що випромінюється з картин відомих митців.

Активно популяризуючи шедеври українського та європейського живопису під час експонування виставок, проведення лекцій на мистецьку тематику, галерея позиціонує себе як майданчик новітніх арт-студій для дітей і дорослих. Під керівництвом художників у цих студіях, що працюють на базі «Євро-Арт», діти та дорослі опановують ази естетики, рисунок, композицію та живопис; вони мають майданчик для експонування своєї творчості безпосередньо в галереї. Але найбільшу зацікавленість у її роботі виявляють художники і мистецтвознавці. Інакше й не може бути: для них вона перетворилася на своєрідну платформу, де можна вести дискусії щодо творчості відомих митців, презентувати власний доробок, обмінюватися ідеями та реалізовувати нові арт-проекти.

Висновки. Отже, галерея європейського живопису «Євро-Арт» у м. Рівне являє яскравий приклад популяризації регіональної культурної практики. Досвід семирічної діяльності галереї у естетичній, просвітницькій, дозвілєвій, освітній площині засвідчує важливість існування такої платформи для культурно-мистецької спільноти міста, особливо в умовах входження України в європейський культурний простір. У перспективі дослідження про діяльність галереї можна розгорнути у площину туристичної сфери Рівненщини.

Список використаної літератури:

1. **Барановська В. В.** Діяльність галереї європейського живопису «Євро-Арт» в культурно-мистецькому середовищі міста Рівного / В. В. Барановська, Л. К. Костюк // Матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих» м. Рівне, 15 трав. 2014 р. Ч. 2. – Рівне : РДГУ, 2014. – С. 99–100.
2. **Виткалов С. В.** Культурно-мистецька сфера Рівненщини як сегмент її духовного становлення (галерея європейського живопису «Євро-Арт») // Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах : митці, художні колективи та організатори культурно-мистецького життя краю : монографія / С. В. Виткалов. – Рівне : Дятлик М., 2014. – С. 180–189.
3. **Давид Бурлюк** : Каталог / автори статей Є. Деменок, Д. Горбачов. – Київ : Аукціонний дім «Євро-Арт», 2017. – 168 с.
4. **Документи для участі у конкурсі X Загальноміського рейтингу популярності «Гордість міста» у номінації «Кращий колектив культури і мистецтва».** – Рівне, 2012. – 118 с. : Рукопис // Приватний архів галереї європейського живопису «Євро-Арт».
5. **Козирева Т. У.** Львові представили живопис Давида Бурлюка / Т. Козирева // День : щоденна всеукр. газета. – 2018. – 28 квіт.

6. **Костюк Л.** Стронцієві спалахи на картинах Георгія Косміади / Л. Костюк // Мистецькі грані. – 2012. – № 2 (29). – С. 6–7.
7. **Костюк Л.** Мистецька яфіна : виставка картин Адальберта Ерделі та Йосипа Бокшая / Л. Костюк // Мистецькі грані. – 2012. – № 3 (30). – С. 14–15.
8. **Костюк Л.** «Та не однаково мені...» : роботи лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, Заслуженого художника України Є. Безніска експонуються в галереї європейського живопису «Євро-Арт» / Л. Костюк // Мистецькі грані. – 2012. – № 5 (31). – С. 10–11.
9. **Костюк Л.** Йошікі та Людмила : виставка «Йокосо» в галереї «Євро-Арт» / Л. Костюк // Мистецькі грані. – 2013. – № 6 (45). – С. 14.
10. **Костюк Л.** «Кодування образу» : Валентин Серов, Олексій Харламов, Андрій Коцка, Альфред Бастієн та інші в портретному живописі галереї «Євро-Арт» / Л. Костюк // Мистецькі грані. – 2013. – № 8 (47). – С. 10–11.
11. **Костюк Л.** Відчуті людину : галерея європейського живопису «Євро-Арт» експонує виставку українського натюрморту / Л. Костюк // Мистецькі грані. – 2014. – № 2 (53). – С. 5.
12. **У Рівному відкрили першу картинну галерею** // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http : Zaxid.net/newsua/2011/6/10/72419/](http://Zaxid.net/newsua/2011/6/10/72419/); Уперше в Рівному з'явилася євро галерея // День : щоденна всеукр. газета. – 2011. – 15 черв. та ін.

Reference

1. **Baranovska V. V.** Diialnist halerei yevropeiskoho zhyvopysu «Ievro-Art» v kulturno-mystetskomu seredovyschi mista Rivnoho / V. V. Baranovska, L. K. Kostyuk // Materialy VII Mizhnar. nauk.-prakt. konf. studentiv ta molodykh naukovtsiv «Nauka, osvita, suspilstvo ochyma molodykh» m. Rivne, 15 trav. 2014 r. Ch. 2. – Rivne : RDHU, 2014. – S. 99–100.
2. **Vytkaiov S. V.** Kulturno-mystetska sfera Rivnenshchyny yak sehment yii dukhovnoho stanovlennia (halereia yevropeiskoho zhyvopysu «Ievro-Art») // Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh : myttsi, khudozhni kolektyvy ta orhanizatory kulturno-mystetskoho zhyttia kraiu : Monohrafiia / S. V. Vytkaiov. – Rivne : Diatlyk M., 2014. – S. 180–189.
3. **Davyd Burliuik** : Kataloh / avtory statei Ye. Demenok, D. Horbachov. – Kyiv : Auktsionnyi dim «Ievro-Art», 2017. – 168 s.
4. **Dokumenty dlia uchasti u konkursi Kh Zahalnomiskoho reitynhu populiarnosti «Hordist mista» u nominatsii «Krashchyi kolektyv kultury i mystetstva».** – Rivne, 2012. – 118 s. : Rukopys // Pryvatnyi arkhiv halerei yevropeiskoho zhyvopysu «Ievro-Art».
5. **Kozyrieva T. U.** Lvovi predstavly zhyvopys Davyda Burliuika / T. Kozyrieva // Den : shhodenna vseukr. hazeta. – 2018. – 28 kvit.
6. **Kostiuk L.** Ctrontsiievi spalakhy na kartynakh Heorhiia Kosmiadi / L. Kostiuk // Mystetski hrani. – 2012. – № 2 (29). – S. 6–7.
7. **Kostiuk L.** Mystetska yafyna : vystavka kartyn Adalberta Erdeli ta Yosypa Bokshaia / L. Kostiuk // Mystetski hrani. – 2012. – № 3 (30). – S. 14–15.
8. **Kostiuk L.** «Та не однаково мені...» : roboty laureata Natsionalnoi premii Ukrainy im. T. H. Shevchenka, Zasluzhenoho khudozhnyka Ukrainy Ye. Bezniska eksponuiutsia v halerei yevropeiskoho zhyvopysu «Ievro-Art» / L. Kostiuk // Mystetski hrani. – 2012. – № 5 (31). – S. 10–11.
9. **Kostiuk L.** Yoshiki ta Liudmyla : vystavka «Iokoso» v halerei «Ievro-Art» / L. Kostiuk // Mystetski hrani. – 2013. – № 6 (45). – S. 14.
10. **Kostiuk L.** «Koduvannia obrazu» : Valentyn Sierov, Oleksii Kharlamov, Andrii Kotska, Alfred Bastien ta inshi v portretnomu zhyvopysi halerei «Ievro-Art» / L. Kostiuk // Mystetski hrani. – 2013. – № 8 (47). – S. 10–11.
11. **Kostiuk L.** Vidchuty liudynu : halereia yevropeiskoho zhyvopysu «Ievro-Art» eksponuie vystavku ukrainskoho natiurmortu / L. Kostiuk // Mystetski hrani. – 2014. – № 2 (53). – S. 5.
12. **U Rivnomu vidkryly pershu kartynnu halereiu** // [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : [http : Zaxid.net/newsua/2011/6/10/72419/](http://Zaxid.net/newsua/2011/6/10/72419/); Upershe v Rivnomu z'iavyliasia yevro halereia // Den : shhodenna vseukr. hazeta. – 2011. – 15 cherv. ta in.

EUROPEAN PAINTING GALLERY EURO-ART AS A MODERN PLATFORM OF CULTURAL AND ARTISTIC CITY SURROUNDING

Kostiuk Larisa, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
Rivne State University for the Humanities, Rivne

The analysis of the basic directions of European painting gallery's activity «Euro-Art» is conducted in the article. Realized gallery's projects represent it as a contemporary art platform of the urban cultural environment. Researching the issues according to modern artistic process interpretation significant part of fact material about gallery's activity was included into scientific use. The experience of Euro-Art gallery integration into city cultural space gives a possibility to single out basic trends of art-processes in Ukraine and focusing on the regional level.

Key words: The gallery of European painting “Euro-art”, a modern art platform, the urban cultural environment.

UDC 374:376.130.2

EUROPEAN PAINTING GALLERY EURO-ART AS A MODERN PLATFORM OF CULTURAL AND
ARTISTIC CITY SURROUNDINGKostiuk Larysa, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
Rivne State University for the Humanities, Rivne

The aim is to reveal basic activity characteristics of European painting gallery Euro-art as a modern platform of artistic city surrounding.

Research methodology. It has been used research methods concerned with cultural studies, specific historical and artistic study analysis.

Results. Rivne is an exclusive regional centre of Ukraine that still does not have artistic museum. European painting gallery Euro-Art balances this empty space and has been beginning its activity since 9 June 2011. Euro-Art has won its own place in cultural and artistic city surrounding after 7 years. Paintings of such famous artists as M.Hlushchenko, D.Burliuk, A.Kotska, A.Erdeli, Y.Bokshai, E.Erba, H.Dzh.Pauels and S.Dali's lithographies, P.Pikasso's graphics and others were exhibited in its halls. The list of theme exhibitions in particular of Ukrainian still-life paintings, portrait paintings of the XIX-XX centuries was presented, international contemporary project Yokoso (Y.Tokata – Japan, D. Fliais – Germany, L. Dakhova, V. Yukhymov – Ukraine) was realized etc. Since 2014 the project *Euro-Art for talented* has been acting and promoting modern artists' creative work. Children art-studios, art-studios for amateurs take place in gallery's halls and up-to-date art-events are presented.

Novelty. Researching the issues according to modern artistic process interpretation significant part of fact material about gallery's activity was included into scientific use. The analysis demonstrates that the gallery has become a powerful platform of cultural and artistic of Rivne's surroundings.

The practical significance. The experience of Euro-Art gallery integration into city cultural space gives a possibility to single out basic trends of art-processes in Ukraine and focusing on the regional level.

Key words: The gallery of European painting "Euro-art", a modern art platform, the urban cultural environment.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК 0477.3

ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ РІВНЕНЩИНИ

Велінець Богдана, магістрантка спеціальності 034 – «Культурологія»,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне.
danavelinets@ukr.net.

Виявляється етимологія слова «фестиваль», розглянуто фестивальний рух у структурі культурно-дозвілєвої діяльності; зокрема йдеться про його роль у сфері культурного обслуговування місцевого населення. Наведено порівняльні характеристики фестивалів, організованих у Рівненській області, виявлено їх культурний вплив і особливості; розмежовано фестивалі за призначення та віковими групами.

Ключові слова: фестиваль, фестивальний рух, культурне обслуговування населення, регіональна культурна практика.

Постановка проблеми. Зміни майже в усіх сферах життєдіяльності населення, що відбулися після розпаду Радянського Союзу зумовили численні перебудови у сфері культури. Система народних колективів, що в радянську добу мала потужну програму централізованого обслуговування, припинила існування і перестала задовольняти необхідні культурні потреби населення. А людина, що жила в селі чи маленькому містечку, через брак коштів та часу, не мала змоги їздити до культурних центрів, аби відвідати черговий концерт чи свято. Як альтернатива, в життя населення прийшов фестиваль. Не даремно його називають «штучним заміником свята» [8], бо він урізноманітнює побут людей, насичує його емоціями радості і, головне, привносить елементи новизни і оригінальності. І хоча сьогодні поняття «фестивалю» лунає з усіх усюд, згадується засобами масової інформації, досліджень цього феномену з наукової точки зору недостатньо. Причин на це є декілька: перш за все це те, що фестивальний рух – відносно нова сторінка культури, що активно почав розвиватися лише у новітню добу; по-друге, кількість фестивалів, що проводиться щорічно, незліченна та різниться за тематикою; по-третє, не завжди вони організовуються державними структурами, тому документальний облік може бути не передбачений.

Таким чином, дана проблема є актуальною, адже розвиток фестивалів та їх потенціал дають можливість задовольнити культурні потреби, а також вирішати чимало проблем, пов'язаних з організацією дозвілля, естетичним вихованням молоді, кризою духовних цінностей.

Мета статті – представити фестивальний рух як діяльність, що посідає вагомe місце в культурно-мистецькому просторі країни та його роль у системі культурного обслуговування населення (на прикладі Рівненської області).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Судячи з поширення фестивального руху в нашій країні, можна було б припустити, що фахових досліджень даного феномену є чимало. Але, на жаль, реалії доводять протилежне, коли мова йде про його регіональний аспект. Загалом серед спеціальної літератури, що торкається даної проблематики, можна зазначити лише ґрунтовні монографії С. Виткалова [3–4], в яких тією чи іншою мірою порушено це питання. Варто згадати й статті з регіональної культурно-мистецької проблематики та статті з деяких наукових збірників, опублікованих переважно згаданим автором [1–6]. Важливе місце в розгляді даної теми посідають і періодичні видання: «Рівне вечірне», «7 днів», «Волинь», «Вісті Рівненщини», «ОГО» тощо, в матеріалах яких фіксується відгук на ці події [11]. Інформацію про ці заходи містять також інші видання.

Серед культурологічних збірників слід згадати альманах «Народна творчість Рівненщини», що друкується на замовлення КЗ «Рівненський обласний центр народної творчості»; різноманітні статистичні матеріали місцевого рівня [12], на основі яких можна виявити тенденції розвитку фестивального руху в регіоні та аналогічні матеріали всеукраїнського рівня [10, 15]. Отже, аналіз інформаційної бази даної теми засвідчив, що хоча й фестивальний рух посідає далеко не останнє місце в культурному розвитку регіону, все ж потребує більш ґрунтовного дослідження.

Вклад основного матеріалу дослідження. Фестиваль у сучасному розумінні являє собою масове свято, що презентує різноманітні досягнення в сфері музики, кіно, театру, народної творчості тощо [6]. Це актуальна форма соціально-культурної діяльності, що охоплює всі вікові категорії та не має обмежень у плані вияву творчого потенціалу. Для багатьох людей саме фестивалі стають особливою частиною світогляду, задовольняють естетичні, рекреаційні, ґносеологічні потреби.

Спробуємо пояснити дане явище, виходячи з етимології слова. Тут варто згадати, латинські поняття «feast» та «festival», які з самого початку були подібними і дослівно перекладалися як «свято». Але з часом «feast» стало використовувати для назв релігійних свят, а «festival» отримало більш сучасне обрамлення, яке залишило в собі обов'язкові елементи урочистості та святковості. Проте, не зважаючи на те, що ці два поняття несуть у собі подібні цілі, вони не тотожні. Відмінність полягає в тому, що фестивалі обов'язково організуються, спираючись на певну тематику та мають одного чи декількох організаторів, тоді як підставою для влаштування свята можуть бути народні традиції, обряди чи Дні пам'яті. Таким чином, фестивалем можна назвати організовану подію, що несе в собі святковість і має наперед визначену тематику (іноді декілька).

Ще однією характерною ознакою сучасного фестивального руху є те, що організатором цього руху є не держава, а ентузіасти чи фанати цієї справи. Саме тому сучасним заходам характерна тематична різноманітність, зумовлена культурним рівнем, досвідом, фінансовими можливостями, навичками менеджменту і маркетингу. Головними відмінностями цього феномену є те, що рушійні процеси в культурі 1991 р. значно підвищили інтерес до національно-культурної складової. Свідчення цього – вихід друком чималої кількості публіцистики, що є цінним джерелом вивчення фестивального руху. Адже нині в регіонах проводиться чимало фестивалів, метою яких збереження національно-культурної спадщини: народних звичаїв, довкілля, дитячого дозвілля тощо.

Отже, акцентуючи на близьких для населення поняттях, організатори передбачають і відповідний успіх. Якщо розглянути проблему ширше, то можна відзначити, що подібні заходи вирішують і чимало політичних чи політико-культурних (культурно-мистецьких) завдань: налагодження тісних контактів між окремими етносами; ознайомлення з культурною спадщиною інших народів. Саме в цьому і є головна заслуга фестивального руху, який активно сьогодні розвивається на регіональному рівні. Утім, не лише фестивалі народознавчого, краєзнавчого спрямувань популярні в регіонах. Нині в Україні, попри означені вище негативні чинники, чимало людей цікавляться проблемами високого мистецтва, джазового, органного, високої моди. Для прикладу, візьмемо фестивалі джазової музики. Наймасштабніший в цьому напрямі є фестиваль «ДжоДж» [13; 2], який щороку об'єднує прихильників джазу з різних куточків світу: Росії, Молдови, Грузії, США, Куби, Канади, Франції, Литви, Білорусії, Німеччини, Бразилії, Польщі тощо. Варто згадати і «Міжнародні літні музичні вечори», що тривалий час організовує в Києві Інститут музики ім. Р. Глієра [7] та фестиваль «Art Jazz Cooperation, що став візитною карткою Волині [2].

Щодо першого заходу, то народившись у Донецьку, за 40 років існування ці фестивалі пройшли різні етапи розвитку. Безсумнівним досягненням його стало започаткування конкурсу

молодих виконавців, що дозволяє прогнозувати подальші шляхи розвитку джазового мистецтва в Україні та за її межами.

Не меншою популярністю сьогодні користуються також фестивалі в індустрії моди. Kyiv Fashion – найбільший міжнародний виставковий проект, що має багаторічну успішну історію та зберігає кращі виставкові традиції. Цей захід є найбільш авторитетним форумом у світі модної індустрії України, свідченням чому є позитивна динаміка розвитку проекту. Щорічно в рамках виставки моди Kyiv Fashion проводяться спеціалізовані конкурси, навчальні програми, різні проекти. Невід'ємною частиною кожного такого фестивалю є бізнес-програма, завдяки якій учасники можуть отримати інформацію про можливості та перспективи розвитку компанії, відвідавши низку семінарів і конференцій з актуальних питань виробництва і реалізації продукції легкої промисловості, дизайну одягу, способів ведення бізнесу, а також франчайзинговими схемами.

Проведення подібних заходів засвідчує той факт, що значна кількість людей, знаходять місце у своєму житті для активного дозвілля, високої художньої освіти, вишуканого відпочинку, пошуку відповідного кола спілкування. Така система організації культурно-дозвілєвої чи музично-театральної професійної складової значно змінює систему цінностей місцевого населення: виникає інше ставлення до національної історії, народних звичаїв, нематеріальної духовної спадщини й, власне, своєї ролі в цьому процесі та культурному просторі. Змінюються самі учасники. Оскільки майже повна відсутність системи підвищення кваліфікації через брак коштів чи загалом фінансовий чинник надає митцям чи не найкращої можливості обмінятися власними методиками, багатьма професійними навичками. У цьому аспекті роль фестивального руху складно переоцінити.

Культурно-мистецьке життя на Рівненщині, в т. ч. і фестивальний рух сьогодні процвітає. Щорічно тут відбувається майже 25 фестивальних феєрій, що мають статус міжнародних. І більшість із них реалізуються не за рахунок коштів державного бюджету, а завдяки спонсорській допомозі та меценатській підтримці, що зайвий раз нагадує яким актуальним сьогодні є ухвалення нових редакцій Законів про спонсорство та меценатство.

Фестивалі сформували в регіоні своєрідний календар новітніх українських свят або «фестивальне коло» [3; 278]. І деякі з них проводяться за певними річними циклами. Уже стали традиційними міжнародні фестивалі з яскраво вираженою фольклорною чи ширше – народознавчою основою – («Коляда»). Заходи, проведені впродовж 17 років, говорять не лише про професійну організацію цих комплексних видовищ із залученням художніх колективів багатьох країн світу (в останньому, наприклад, узяли участь представники 14 країн), але й популярності зазначеної форми серед місцевого населення і значення народознавчого чинника в культурній практиці регіону й діяльності його керівників.

Свідченням цього є і два подібні фестивалі музичного мистецтва «Різдвяні піснеспіви», що, зазвичай, проводиться на різних локаціях (майданчики, церкви) з презентацією відповідного матеріалу, та «Древлянські джерела». Обидва фестивалі збирають у Рівному низку народних, художніх колективів із різних країн світу, що урочистою ходою у супроводі музики і танців крокують вулицями міста, створюючи незабутню атмосферу свята. Особливістю подібних заходів є те, що чимало з них орієнтуються на певну соціально-демографічну групу, тобто визначаючи репертуар або форму проведення заходу, організатор звертає увагу на вікову спільноту – дітей, молодь, доросле населення чи люди похилого віку. Це підтверджує, зокрема, Міжнародний фестиваль дитячого фольклору «Котилася торба...» ім. В. Скуратівського, на якому присутня змагальницька складова: країни-учасниці, перевіряють свої сили в численних спортивних змаганнях із футболу, баскетболу, волейболу, окрім цього учасники грають в фольклорні ігри та читають лічилки [3].

Це веселе фольклорне дійство, на думку організаторів, є «цілющим джерелом національної культури, невичерпною криницею для творчості молодого покоління, що за багато років його проведення посіло гідне місце серед культурно-мистецьких заходів, якими пишається Україна» [9]. До аналогічних заходів, основою яких є творча активність саме дитячої вікової групи, можна віднести Міжнародний фестиваль дитячих хорових колективів «Весняні дзвіночки», Міжнародний фестиваль дитячого хореографічного мистецтва «Слідами мавки». Окрім цього, в області проводиться низка спеціальних заходів, спрямованих на виховання патріотично налаштованого населення, такими є Регіональний фестиваль духовної музики «Дзвенить оркестрі мідь», обласний відкритий дитячий фестиваль патріотичної пісні «Наша слава козацька не вмере, не загине!» (сmt. Демидівка), обласний пісенний фестиваль «Повстанські ночі» у м. Костопіль. Завдяки цим фестивалям не тільки в області, а по всій Україні відроджується історична пам'ять народу, укріплюються національні традиції за рахунок екскурсій по історичних місцях, відвідування музейних комплексів та власне самої української пісні.

Як і для дітей, так і для іншої вікової групи – молоді, призначена низка молодіжних програм, у т. ч. Міжнародний конкурс молодих виконавців «Шоу – «Західний регіон», Міжнародний студентський фестиваль акустичної музики «Я і гітара», Міжнародний молодіжний фестиваль традиційної народної культури «Древлянські джерела» (м. Рівне), Всеукраїнський молодіжний рок-поп фестиваль «Тарас Бульба» (м. Дубно), Міжнародний молодіжний фестиваль «Партнерське музикування» (м. Рівне) [4].

Окремою віхою в культурній практиці області є міжнародний фестиваль студентських театрів естрадних мініатюр «Шалантух», пік розвитку яких припадав на 70-початок 80-х років. Такі заходи у попередню добу урізноманітнювали студентське життя та сприяли набуттю навичок міжкультурного спілкування. І хоча сьогодні їх готують режисери-постановники зовсім з іншим рівнем художньої культури, яка кардинально відрізняється від культури минулого століття, сам факт того, що подібні роботи діють, є позитивним, адже така форма залишається, в першу чергу, виявом соціальної активності [4]. Незважаючи на те, що сьогодні в суспільстві рівень духовності бажає кращого, за рахунок таких програм молодь зберігає інтерес до мистецтва, і на високому рівні представляє власні здібності в інструментальному, вокальному виконавстві та акторській майстерності.

Висновки. Основною метою проведення подібних заходів, окрім вияву творчого потенціалу населення, є завдання активізувати якість та підняти рівень обслуговування населення в сфері культури. Тому перераховані вище фестивалі є підтвердженням того, що Рівненщина справляється з ним добре. З кожним роком кількість масових культурно-мистецьких заходів збільшується і становить 100-120 щорічно. Навіть економічна криза, яка значно зменшила спонсорський потік та знизилася кількість та якість фестивалів, не вплинули на тенденцію використання їх потенціалу як важливого чинника зміни ціннісних орієнтацій. Тому сьогодні Рівненщина залишається краєм із досить потужним фестивальним рухом, який функціонує як за рахунок бажання самого населення брати участь у подібних дійствах, так і завдяки керівним структурам, які охоче підтримують його у фінансовому плані [4].

Список використаної літератури

1. *Актуальні питання культурології* : альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології РДГУ. Вип. 10–15. – Рівне : РДГУ, 2010–2015.
2. **Виткалов С.** «Art Jazz Cooperation» як форма відродження традицій джазового виконавства: культурно-мистецький аспект / С. Виткалов // Вісн. Маріуполь. держ. ун-ту, серія: Філософія. Культурологія. Соціологія. 2014. – № 7. – С. 60–65; Виткалов С. Фестиваль мистецтв як форма патріотичного виховання в умовах інокультурної та військової експансії / С. Виткалов // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 20, у 2-х тт. Т. 1. – Рівне : РДГУ, 2014. – С. 162–165.
3. **Виткалов С. В.** Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах : монографія / С. В. Виткалов. – Рівне : М. Дятлик, 2014. – 362 с.
4. **Виткалов С. В.** Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності : монографія / С. В. Виткалов. – Рівне : ПП ДМ, 2012. – 416 с.
5. **Виткалов С.** Фестивальна практика Рівненщини як культурний феномен доби / С. Виткалов // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2011. Вип. 17 : у 2-х тт. Т. 1. – С. 92–98; Виткалов С. Регіональна культурно-мистецька спадщина як предмет наукового осмислення / С. Виткалов // Острозький краєзнавчий зб. Вип. 6. – Острог, 2013. – С. 233–239; Виткалов С. Сфера регіональної культури: теоретико-прикладні питання / С. Виткалов // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 19, у 2-х тт. Т. 2. – Рівне : РДГУ, 2013. – С. 244–249; Виткалов С. Сучасні аспекти дослідження та побутування «серпанкового ткацтва» / С. Виткалов // Матеріали до української етнології. – 2015. – Вип. 14 (17). – С. 52–57.
6. **Давидовський К. Ю.** Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами IV міжнародного музичного фестивалю «Віртуози планети» // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 36. наук. пр. Вип. XXVI, 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2011_26/33.pdf
7. **Жигульський К.** Праздник и культура / К. Жигульский: пер. с польск. – М. : Прогресс, 1985. – 382 с.
8. **Зуєв С. П.** Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю : дис.... канд. мистецтвознавства / С. П. Зуєв. – Харків : ХДАК, 2007. – 207 с.
9. **Підсумки заходу** // Рівне вечірне, 2010. – 23 трав.
10. **Реалізація державної політики в галузі культури.** Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2012 рік. – Київ : НАКККіМ, 2013. – 255 с.
11. **«Рівне вечірне», «7 днів», «Волинь», «Вісті Рівненщини», «ОГО», «Правда Рівненська», «Рівне-експрес», «ЕВРО-СМІ», «Вісник+К», «Віче» (Луцьк), «Сарненські новини», «Високий замок» (Львів), літературно-мистецькі часописи «Погорина», «Мистецькі грані», а також Новини краєзнавчої літератури.** Поточний бібліографічний покажчик за 2010–2014 рр. – Рівне : ОУНБ, 2011–2015.
12. **Статистичний аналіз діяльності установ культури і мистецтв Рівненської області за 2012 р.** – Рівне, 2013. – 25 с.

13. *Токарева І.* «ДоДж» – це модно! / І. Токарева // Світлиця : Додат. до газет. «Донеччина». – 2005. – 20 трав. (№ 31).
14. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 16–24. – Рівне : РДГУ, 2010–2015; Актуальні питання вітчизняної і всесвітньої історії: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 5–23. – Рівне : РДГУ, 2006–2014.
15. *Хроніка культурного життя України*: оглядова довід. за матеріалами преси та неопублікованими док. Вип. 1–12. – Київ : НІБУ, 2008–2012.

References

1. *Aktualni pytannia kulturolohii* : alm. nauk. t-va «Afina» kafedry kulturolohii RDHU. Vyp. 10–15. – Rivne : RDHU, 2010–2015.
2. *Vytkalov S.* «Art Jazz Cooperation» yak forma vidrodzhennia tradytsii dzhazovoho vykonavstva: kulturno-mystetskyi aspekt / S. Vytkalov // Visn. Mariupol. derzh. un-tu, serii: Filosofiia. Kulturolohiia. Sotsiologiia. – 2014. – № 7. – S. 60–65; Vytkalov S. Festyval mystetstv yak forma patriotychnoho vykhovannia v umovakh inokulturnoi ta viiskovoi ekspansii / S. Vytkalov // Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 20, u 2-kh tt. T. 1. – Rivne : RDHU, 2014. – S. 162–165.
3. *Vytkalov S.* Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh : monohrafiia / S. Vytkalov. – Rivne : M. Diatlyk, 2014. – 362 s.
4. *Vytkalov S.* Rivnenshchyna : kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti : monohrafiia / S. Vytkalov. – Rivne : PP DM, 2012. – 416 s
5. *Vytkalov S.* Festyvalna praktyka Rivnenshchyny yak kulturnyi fenomen doby / S. Vytkalov // Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. RDHU. – Rivne : RDHU, 2011. Vyp. 17 : u 2-kh tt. T.1. – S. 92–98; Vytkalov S. Rehionalna kulturno-mystetska spadshchyna yak predmet naukovooho osmyslennia / S. Vytkalov // Ostrozkyi kraieznavchyi zb. Vyp. 6. – Ostroh, 2013. – S. 233–239; Vytkalov S. Sfera rehionalnoi kultury: teoretyko-prykladni pytannia / S. Vytkalov // Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhyrozvytku : nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 19, u 2-kh tt. T.2. – Rivne : RDHU, 2013. – S. 244–249; Vytkalov S. Suchasni aspekty doslidzhennia ta pobutuvannia «serpankovoho tkatstva» / S. Vytkalov // Materialy do ukrainskoi etnolohii. – 2015. – Vyp. 14 (17). – S. 52–57.
6. *Davydovskiy K. Yu.* Mystetski proekty – Mizhnarodnyi festyval «Kyivski litni muzychni vechory» ta «Mizhnarodna litnia muzychna akademiia» – u kulturno-mystetskomu seredovyskhi Kyieva 2000–2010 rr. / K. Yu. Davydovskiy // Aktualni pytannia kulturolohii : alm. nauk. t-va «Afina» kafedry kulturolohii RDHU. Vyp. 10, u 2 tt. T. 2. – Rivne : RDHU, 2010. – S. 135–140.
7. *Zhigul'skiy K.* Prazdnik i kultura / K. Zhigul'skiy: per. s polsk. – M. : Progress. 1985. – 382 s.
8. *Zuiev S. P.* Suchasnyi kulturnyi prostir ta semiotyka muzychnoho festyvaliu : dys. ... kand. mystetstvovnavstva / S. P. Zuiev. – Kharkiv : KhDAK, 2007. – 207 s.
9. *Pidsumki zahodu/* Rivnevechirne, 2010. – 23 travnya.
10. *Realizatsiia derzhavnoi polityky v haluzi kultury.* Analitychnyi zvit Ministerstva kultury ta turyzmu Ukrainyza 2012 rik. – Kyiv : NAKKKiM, 2013. – 255 s.
11. «Rivne vechirnie», «7 dniv», «Volyn», «Visti Rivnenshchyny», «OHO», «Pravda Rivnenska», «Rivne-ekspres», «EVRO-SMY», «Visnyk+K», «Viche» (Lutsk), «Sarnenski novyny», «Vysokyi zamok» (Lviv), *literaturno-mystetski chasopysy «Pohoryna», «Mystetski hrani»,* a takozh Novyny kraieznavchoi literatury. Potochnyi bibliografichni pokazhchyk za 2010–2014 rr. – Rivne : OUNB, 2011–2015 rr.
12. *Statystychnyi analiz diialnosti ustanov kultury i mystetstv Rivnenskoï oblasti za 2012 r.* – Rivne, 2013. – 25 s.
13. *Tokareva I.* «DoDzh» – tse modno! / I. Tokareva // SvItlitsya : Dodat. Do gazet. «Donechchina». – 2005. – 20 trav. (# 31).
14. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 16–24. – Rivne : RDHU, 2010–2015 rr.; Aktualni pytannia vitchyznianoï i vsesvitnoi istorii: nauk. zap. Rivnen. Derzh humanit. un-tu. Vyp. 5–23. – Rivne : RDHU, 2006–2014
15. *Khronika kulturnoho zhyttia Ukrainy*: ohliadova dovid. Za materialamy presy ta neopublikovanymy dok. Vyp. 1–12. – Kyiv : NPBU, 2008–2012.

FESTIVAL MOVEMENT AS A PART OF CULTURAL AND MUSICAL SPACE OF EQUATION

Velinets Bogdana, 5 th yearstudent, art-pedagogical faculty, specialty «Culturology»,
Rivne State Humanitarian University, Rivne.

In this article you can get acquainted with the etymology of the word «festival», consider the festival movement in the structure of cultural and leisure activities, in particular, it is about its role in the field of cultural services of the population. The comparative characteristics of festivals organized in the Rivne region are presented, their cultural influence and features are revealed, festivals are differentiated according to their purpose and age groups.

Key words: festival, festival movement, cultural service of the population, regional cultural practices.

UDC 0477.3

FESTIVAL MOVEMENT AS A PART OF CULTURAL AND MUSICAL SPACE OF EQUATION

Velinets Bogdana, 5 th year student, art-pedagogical faculty, specialty «Culturology»,
Rivne State Humanitarian University, Rivne,

The aim of the article is to consider the role and significance of the festival movement in the cultural system of Ukraine.

Research methodology. The study investigates this issue by examining the regulatory documents, literature review, and regional references. An analysis was conducted proceeding from the communication with the participants of the festival events organized in the Rivne region.

Results. The study shows that regional festivals are of great concern in the cultural services among the local population, making changes in the value formation, which is based on local cultural traditions. The region has created a specific festival circle that catches the interest of different social and demographic groups. The author has demonstrated that these events are aimed at promoting national historical and cultural heritage. The events with a distinct local flavour have gained in popularity. The analysis of the data clearly indicates what precisely is typical to a particular region – e. g. the presentation of the most popular art forms, music or cuisine in all its ranges or representation of the ritual practices. There is also considerable evidence for the dance culture or the diversity of artistic expression in arts and crafts.

Novelty. The position and role of the festival movement in the system of cultural and leisure activities of modern Ukraine are identified. Some comparative characteristics of the festivals organized in other regions of Ukraine and their differences are systematized and summarized.

The practical significance. The findings can be applied in new developments in the field of culture. The paper may be of a particular interest to the specialists in training the organizers of cultural events.

Key words: festival, festival movement, cultural service of the population, regional cultural practices.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК727 (477. 81) : 719

ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ МІСТА ДУБНА У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Костюк Лариса Кіндратівна, кандидат історичних наук, доцент
larusa.kostiuk@gmail.com

Воят Ірина Олегівна, здобувач вищої освіти V курсу,
магістрант спеціальності «Музеєзнавство, пам'яткознавство»,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

У рамках системного підходу розглядаються об'єкти архітектурної спадщини м. Дубно, що презентують церковне пам'яткознавство. Аналізуються окремі віхи історії цих пам'яток, їх стан збереження та використання в сучасних умовах. Пропонується вирішення проблеми збереження об'єктів православної, католицької та юдейської архітектури виключно у правовому полі функціонування пам'яток культурної спадщини із врахуванням їх богословського і світського трактування. Наголошується, що нинішній стан збереження сакральних пам'яток міста має знаходитися під постійним контролем органів місцевого самоврядування та активно використовуватися у площині розвитку туристичного сегменту культури регіону.

Ключові слова: сакральна архітектура, культурна спадщина, церковне пам'яткознавство, м. Дубно, об'єкти православної, католицької та юдейської архітектури.

Постановка проблеми. Одним із регіонів, багатих на сакральні пам'ятки, є Волинь із такими містами як Дубно, Острог, Луцьк та ін. На цій території в історичному минулому традиційно будували православні храми, монастирі. В часи, коли Волинь входила до складу Польщі, тут широкого розмаху набуло будівництво парафіяльних костелів, спорудження монастирів різних католицьких чернечих орденів (домініканів, бернардинів, кармеліток, єзуїтів); єврейські громади будували синагоги.

Яскравим прикладом церковного будівництва на волинській землі є сакральна архітектура міста Дубна, що на Рівненщині. Упродовж минулих століть стіни православних монастирів захищали жителів від нападу ворогів, а католицькі храми були фактично першими громадськими спорудами, в яких існували лікарні, усипальниці знатних міщан, друкарні. Юдейська святиня краю – Велика синагога, яка, на думку фахівців, є найбільшою не лише у Західній Україні, а й у Східній Європі – також у часи лихоліть виконувала охоронну функцію. Усі ці сакральні споруди є невід'ємною частиною культурного та мистецького минулого м. Дубна.

У сучасних умовах розбудови української державності і творення власних незалежних церковних структур вивчення пам'яток сакральної архітектури має важливе значення. Дана проблема набуває особливої актуальності у контексті збереження культурної спадщини України та пам'яткоохоронної діяльності місцевих органів влади. Окрім того, сакральна архітектура м. Дубна приваблива як об'єкт туристичної сфери Рівненщини. Тому виклики сьогодення ставлять проблему церковного пам'яткознавства у практичну площину розвитку культури і туризму регіону.

Останні дослідження та публікації. Історичні культові споруди м. Дубна досліджували краєзнавці, історики, архітектори, мистецтвознавці та інші. Значне місце у висвітленні предмета окресленої проблематики належить відомим дослідникам краю І. Свешнікову і В. Гупало («Звіт про роботи Дубенської археологічної експедиції Державного історико-культурного заповідника у м. Дубні Рівненської області за 1995 р.», 1995; «Історія монастиря оо. Бернардинів у Дубні на Волині», 2007) [5; 6], мистецтвознавцю Б. Возницькому («Історико-мистецькі пам'ятки міста Дубна», 2007) [3], історикам О. Прищепі («Міста Волині у другій половині XIX – початку XX ст.», 2010) [13], Т. Дмитренко («Історія Дубенського римо-католицького костелу Яна Непомуцена», 2005) [9], П. Смоліну «Дубно, княжий мій граде» [11], архітектору П. Ричкову («Дорогами Южної Ровенщини», 1989 і «Дерев'яні церкви Рівненської області : архітектурна спадщина», 2017) [14; 7] та ін. [4]. Важливі проблеми у контексті збереження культурної спадщини України ще наприкінці XX ст. поставили у своїх дослідженнях О. Шуба («Церковні пам'ятки як загальнонаціональні культурні надбання», 1996) [19], О. Шарлай («Історичні шляхи формування поняття архітектурна спадщина», 1997) [18] та ін.

Хоча дослідження даної теми розпочалося понад 100 років тому у роботах П. Батюшкова («Вольнь. Исторические судьбы Юго-Западного края», 1888) [2], М. Теодоровича («Историко-статистическое описание церквей и приходов Вольнский епархии», 1889) [16], В. Переговського («Бывшие православные монастыри в г. Дубне Вольнской губернии, основанные кн. Острожскими», 1880) [12] та ін., вона і сьогодні залишається предметом зацікавленості дослідників. Про це свідчать проведені науково-практичні конференції, зокрема, «Сакральна спадщина Дубенщини» (міжнародна наукова історико-краєзнавча конференція, присвячена 1025-річчю Хрещення Київської Русі, 2013) та ін., на яких актуально звучало питання про необхідність дослідження сакральних архітектурних пам'яток м. Дубна у площині пам'яткоохоронної діяльності [15].

Отже, проблема сакральної архітектури м. Дубна належить до церковного пам'яткознавства і її ґрунтовне дослідження розпочалося нещодавно. У радянську добу упереджене ставлення до релігії не давало можливості об'єктивно оцінити сакральні архітектурні пам'ятки, в результаті чого вони надовго були штучно вилучені із загальнонаціональної культурної скарбниці, а їх окремі споруди були зруйновані. Тому нині серед наукових проблем, що потребують нагального вивчення, знаходяться питання реставрації, збереження й охорони об'єктів церковної архітектури, виокремлення й дослідження богословського і світського (наукового) аспектів їх функціонування, вписування сакральних споруд у туристичні візії України тощо. Важливим завданням пам'яткознавства залишається вивчення об'єктів культурної спадщини на регіональному рівні.

Враховуючи сказане вище, у науковій розвідці ставимо за мету виявити окремі віхи історії сакральних пам'яток м. Дубна та особливості їх збереження і функціонування у сегменті культурної спадщини регіону. Адже питання пам'яткоохоронної складової сакральної архітектури цього міста ставиться у контекст проблем загальнодержавної ваги і потребує подальшого комплексного наукового дослідження і висвітлення в літературі.

Виклад основного матеріалу. Доцільно наголосити, що переважна частина сакральних об'єктів історико-культурної спадщини охороняється державою. Зокрема, у відповідності до вимог часу 14 червня 1993 р. постановою № 444 Кабінет Міністрів України закріпив створення Державного історико-культурного заповідника міста Дубна [1]. На баланс Заповідника у 1993 р. було передано наступні пам'ятки історії, культури й архітектури: Дубенський замок XV–XVIII ст., Луцька брама XVI ст., синагога XVI–XVII ст., Спасо-Преображенська церква XVII ст., Свято-Юріївська церква XVII ст., монастир кармеліток XVII ст., костел бернардинів і його келії XVII ст., костел Яна Непомуцена XX ст., Свято-Іллінський собор поч. XX ст., світські будівлі XVIII–XIX ст. у центральній частині Дубно, краєзнавчий музей. У даному переліку найбільше пам'яток належить до сакральної (православної, католицької та юдейської) архітектури. Вони є важливими свідками історії міста минулих століть у складі чужих державних об'єднань.

Окремі пам'ятки сакральної (церковної) архітектури м. Дубна формувалися упродовж багатьох століть у рамках православної культури українців і нині забезпечують її функціонування на теренах волинського краю. Сакральна архітектура православних церков і монастирів цього міста, зведена

переважно у візантійському стилі у XVII–XX ст., охороняється державою. Це Спасо-Преображенська церква, монастир Різдва Пресвятої Богородиці, Вознесінський монастир, Свято-Іллінський собор, Свято-Георгієвський храм. У своїй сукупності вони виражають особливості архітектурно-історичної спадщини України минулих століть. Нині в силу невизначеності меж власності між державою і релігійними конфесіями, недостатнього фінансування, пам'ятки православного зодчества потребують посиленої уваги щодо їх збереження та охорони відповідно до вимог законодавства про культурну спадщину.

Звернемо увагу на те, що у результаті різних історичних перипетій, міжконфесійних незгод, впливу навколишнього середовища пам'ятки сакральної архітектури м. Дубна піддаються об'єктивному законові старіння. Органи місцевого самоврядування і громада міста докладають усіх зусиль для належного підтримання технічного стану архітектурних споруд і забезпечення достатнього рівня фінансування пам'яткоохоронної справи у м. Дубно. Яскравим свідченням цих процесів є вирішення проблеми збереження пам'ятки юдейської культури – Великої синагоги XVI–XVII ст., збудованої у стилі бароко. На даний час стан цієї споруди аварійний, тому вона не придатна для використання у церковних цілях. Декілька років поспіль розроблявся кошторис на відновлення синагоги. А коли дах споруди прогнів остаточно, то керівництво ДІАЗ негайно взялося за відновлювальні роботи [17]. На реставрацію даного об'єкту культурної спадщини потрібно 4 мільйони гривень, які пообіцяли надати з міського і обласного бюджету. У планах громади – після капітального ремонту та реставрації споруди, організувати музей європейського рівня – музей Голокосту. Таке рішення місцевої влади Дубна відповідає правничим засадам охорони культурної спадщини України.

Попри тяжке історичне й церковне протистояння католицьких храмів із православною церквою, ці храми гідно витримали усі протистояння, але, на жаль, через певні історичні події багато католицьких храмів не зберіглося до нашого часу. На сьогодні в м. Дубно наявні лише три архітектурні пам'ятки католицької історії та культури, занесені до Державного реєстру пам'яток. Усі вони збудовані у XVII–XIX ст. і в архітектурному вираженні створені переважно у ранньобароковому і ранньокласицистичному (неоготичному, мавританському) стилях. Серед цих споруд – костел Святого Яна Непомучени, що зазнав руйнувань у радянські часи. Костел був закритий місцевою комуністичною владою на підставі розпорядження районної ради в Дубно № 538 від 21.10. 1959 р. У приміщенні був зроблений спортивний зал місцевої спортивної школи. Лише 28.07.1990 р. будівля отримала статус пам'ятки архітектури і тут відновилося діяльність римо-католицької парафії, яка підтримує технічний стан будівлі.

Ще однією архітектурною пам'яткою католицької історії та культури на теренах Дубна є монастир бернардинів – найбільший римо-католицький монастир міста, що становить архітектурно-сакральну доміную м'єського середовища. Релігійне і соціальне значення монастиря бернардинів в історії міста полягає у тому, що він слугував усипальницею для чималої кількості духовних та світських осіб (усього 129 духовних і 40 світських осіб). З кінця XVIII ст. після третього поділу Польщі переданий українській православній церкві і, як зазначають дослідники, від бернардинів у ньому нічого не залишилося [8]. Найбільший католицький монастир міста нині використовується для православних богослужінь – тут розмістився Миколаївський Собор. Стан збереження дозволяє здійснювати літургійні служби.

Наступна сакральна пам'ятка католицької архітектури – це монастир кармеліток XVII ст., який у 1936 р. було ліквідовано. Тут знаходився онкодиспансер, а нині хоспіс. «Ця споруда залишилася майже без зовнішньої образності. Зникли барочний фронтон, сам костел поділили на два поверхи, на південному фасаді знищена майже вся архітектурна деталізація» – наголошують дослідники [10]. У 2012 р. тут були завершені археологічні розкопки (експедиція ДП «Рівненська Старовина», керівник Б. Прищеп). На цій ділянці заплановано збудувати церкву Свято-Варваринського жіночого монастиря Рівненської Єпархії УПЦ КП. Таких ситуацій зі збереженням об'єктів культурної спадщини як у м. Дубно по усій Україні – безліч. Приміром, останнім часом викликають тривогу факти непрофесійних ремонтів, реставрацій, перебудов церковних об'єктів м. Дубно. Чимало відомо прикладів незадовільного утримання церковних пам'яток не лише релігійними, а й державними організаціями,

Висновки. Підсумовуючи, варто наголосити на тому, що сакральна архітектура міста відображає окрему сторінку української культури.

Найбільшою шкоди церковним пам'яткам було завдано у радянські часи, в період цілеспрямованої боротьби з релігією, коли безцінні шедеври культури свідомо нищилися лише на тій підставі, що були культовими. Сьогодні уцілілі споруди сакрального призначення мають статус пам'яток і знаходяться у полі зору пам'яткоохоронної діяльності органів місцевого

самоврядування та держави. Значна частина будівель знаходиться в аварійному стані чи потребує реставраційних робіт, а отже фінансових вкладень для їх технічної підтримки і збереження. Серед причин такого стану пам'яток є не лише брак коштів, а й відсутність відповідних фахівців, здатних належно оцінити і зберегти пам'ятки національної культури.

Не сприяє збереженню пам'яток сакральної архітектури і процес забудови міста сучасними будівлями, що впритул розміщуються біля культових споруд.

Разом із тим, заявлена тема потребує поглибленого вивчення тих проблем, що знаходяться у полі зору міжконфесійної боротьби. Нині розв'язання цієї проблеми лежить у площині прийняття виважених рішень у світському і богословському трактуванні, а також дотримання правових засад функціонування пам'яток культурної спадщини України. Адже без урахування того, що усі ці пам'ятки з'явилися під безпосереднім чи опосередкованим впливом релігії і церкви, неможливо осмислити їх загальнонаціональне значення і усвідомити призначення в надбаннях української культури. Серед спеціальних і невідкладних досліджень потребує уваги також проблема аналізу матеріалів про ті церковні споруди, які в різний час були понівечені або знищені. Такі наукові розвідки служили б справі збереження історичної пам'яті, вони були б неоціненним здобутком при відбудові деяких з них. Дослідження пам'ятоохоронної тематики важливі у площині розширення сегменту туристичної сфери регіону і вписування сакральної архітектури м. Дубна у контекст культурної спадщини України.

Список використаної літератури

1. *Про державний історико-культурний заповідник у м. Дубні Рівненської області. Постанова Кабінету Міністрів України від 14.06.1993 р. № 444* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/444-93-n>.
2. *Батюшков П.Н.* Вольнь. Исторические судьбы Юго-Западного края / П. Н. Батюшков. – С-Пб, 1888. – 130 с.
3. *Возницький Б.* Історико-мистецькі пам'ятки міста Дубна / Б. Возницький // Над Іквою-рікою : Літ.-мистець. краєзн. альбом. – Дубно, 2007. – С. 27–28.
4. *Воят І. О.* Пам'ятки сакральної архітектури міста Дубна у контексті розвитку національної культури України / І. О. Воят, Л. К. Костюк // Наука, освіта, суспільство очима молодих : Матеріали Х Міжнар. наук.-практ. конф. студентів та молодих науковців. – Рівне : РВВ РДГУ, 2017. – С. 318–319.
5. *Гупало В.* Звіт про роботи Дубенської археологічної експедиції Державного історико-культурного заповідника у м. Дубні Рівненської області за 1995 р. / В. Гупало, І. Свешніков. – Дубно, 1995.
6. *Гупало В. Д.* Історія монастиря оо. Бернардинів у Дубні на Волині / В. Д. Гупало // Магдебурзькому праву у місті Дубні – 500 років. Матеріали між нар. наук.-теор. конф.. – Дубно, 2007. – С. 102–120.
7. *Дерев'яні церкви Рівненської області : архітектурна спадщина. Ілюстрований каталог* / За наук. ред. проф. П. А. Ричкова. – Рівне : Дятлик М. С., 2017. – 160 с. іл.
8. *Державний історико-культурний заповідник* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : dubno-museum.do.am/
9. *Дмитренко Т.* Історія Дубенського римо-католицького костелу Яна Непомуцена / Т. Дмитренко // «Там, де Ікви срібні хвилі плінуть...» : матеріали Міжнар. наук.-теор. конф., присвяч. українсько-польським взаєминам на Дубенщині. 17-18 верес. 2005 р. / Дубен. міська рада, Генеральне консульство Республіки Польща у м. Луцьку, Держ. іст.-культ. заповід. м. Дубна, Т-во польської культури Дубенщини «Євро-Вена-Смига». – Дубно, 2005. – С. 33–34.
10. *Дослідження на території колишнього монастиря кармеліток у Дубні* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dubno-museum.do.am/publ/1-1-0-29>.
11. *Дубно, княжий мій граде : краєзнавчий нарис* / П. Смолін, Т. Дмитренко та ін. – Дубно, 2009. – 123 с.
12. *Пероговский В.* Бывшие православные монастыри в г. Дубне Вольнской губернии, основанные кн. Острожскими / В. Пероговский // Вол. епарх. вед. – 1880. – № 28, 29. – С. 1267, 1268, 1271, 1280, 1281.
13. *Прищепя О. П.* Міста Волині у другій половині XIX – початку XX ст. / О. П. Прищепя. – Рівне : ПП ДМ, 2010. – 287 с.
14. *Рычков П. А.* Дорогами Южной Ровенщины / П. А. Рычков. – М. : Искусство, 1989. – 122 с.
15. *Сакральна спадщина Дубенщини* : Матеріали міжнар. наук. історико-краєзнавчої конф., присвячної 1025-річчю Хрещення Київської Русі. – Дубно, 2013. – 369 с.
16. *Теодорович Н.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Вольнский епархии / Н. Теодорович. – Почаев, 1889. – Т. 2. – 431 с.
17. *У Дубно ремонтують синагогу* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://religions.unian.ua/judaism/10101302-u-dubno-remontuyut-sinagogu-18-stolittya.html>.

18. **Шарлай О.** Історичні шляхи формування поняття «Архітектурна спадщина» : Матеріали про збереження архітектурної спадщини України / О. Шарлай // Архітектурна спадщина України. – Вип. 4. – Київ : Українознавство, 1997. – С. 45–53.

19. **Шуба О.** Церковні пам'ятки як загальнонаціональні культурні надбання / О. Шуба // Пам'ять століть. – 1996. – № 3. – С. 78–84.

References

1. *Pro derzhavnyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk u m. Dubni Rivnenskoï oblasti. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 14.06.1993 r. № 444* // [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/444-93-n>.

2. **Batiushkov P. N.** Во́льн. Ъсторыческыѣ судьбы Юхо-Западноѣ краіа / P. N. Batiushkov. – Sankt-Peterburh, 1888 – 130 s.

3. **Voznytskyi B.** Istoryko-mystetski pamiatky mista Dubna / B. Voznytskyi // Nad Ikvoiu-rikoiu : Lit.-mystets.-kraiezn. albom. – Dubno, 2007. – S. 27–28.

4. **Voiat I. O.** Pamiatky sakralnoi arkhitektury mista Dubna u konteksti rozvytku natsionalnoi kultury Ukrainy / I. O. Voiat, L. K. Kostyuk // Nauka, osvita, suspilstvo ochyma molodykh : Materialy Kh Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii studentiv ta molodykh naukovtsiv. – Rivne : RVV RDHU, 2017. – S. 318–319.

5. **Hupalo V.** Zvit pro roboty Dubenskoï arkeolohichnoi ekspeditsii Derzhavnogo istoryko-kulturnogo zapovidnyka u m. Dubni Rivnenskoï oblasti za 1995 r. / V. Hupalo, I. Svieshnikov. – Dubno, 1995.

6. **Hupalo V. D.** Istoriia monastyria oo. Bernardyniv u Dubni na Volyni / V. D. Hupalo // Mahdeburzkomu pravu u misti Dubni – 500 rokiv. Materialy mizhnarodnoi naukovoteoretichnoi konferentsii. – Dubno, 2007. – S. 102–120.

7. **Dereviani tserkvy Rivnenskoï oblasti** : arkhitekturna spadshchyna. Iliustrovanyi katalog / Za nauk. red. prof. P. A. Rychkova. – Rivne : Diatlyk M. S., 2017. – 160 s.

8. *Derzhavnyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk* // [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : dubno-museum.do.am/

9. **Dmytrenko T.** Istoriia Dubenskoho rymo-katolytskoho kostelu Yana Nepomutsena / T. Dmytrenko // «Tam, de Ikvy sribni khvyli plynut...» : materialy Mizhnar. nauk.-teor. konf., prysviach. ukrainsko-polskym vzaiemynam na Dubenshchyni. 17–18 veres. 2005 r. / Duben. miska rada, Heneralne konsulstvo RespublikyPolshcha u m. Lutsku, Derzh. ist.-kult. zapovid. m. Dubna, T-vo polskoi kultury Dubenshchyny «Ievro-Vena-Smyha». – Dubno, 2005. – S. 33–34.

10. *Doslidzhennia na terytorii kolyshnoho monastyria karmelitok v Dubni* // [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://dubno-museum.do.am/publ/1-1-0-29>.

11. **Dubno, kniazhyi mii hrade : kraieznavchyi narys** / P. Smolin, T. Dmytrenko ta in. – Dubno, 2009. – 123 s.

12. **Perohovskiy V.** Byvshye pravoslavnye monastyry v h.Dubne Volynskoi hubernyy, osnovannye kn. Ostrozhsckymy / V. Perohovskiy // Vol. eparkh. ved. – 1880. – № 28, 29. – S. 1267, 1268, 1271, 1280, 1281.

13. **Pryshchepa O. P.** MistaVolyni u druhiipolovyni XX – na pochatku XX st. / O. P. Pryshchepa. – Rivne : PP DM, 2010. – 287 s.

14. **Rychkov P. A.** Dorohamy Yuzhnoi Rovenshchyny / P. A. Rychkov. – M. : Yskusstvo, 1989. – 122 s.

15. **Sakralna spadshchyna Dubenshchyny** : Materialy mizhnarodnoi naukovoi istoryko-kraieznavchoi konferentsii, prysviachnoi 1025-richchiu Khreshchennia Kyivskoi Rusi. – Dubno, 2013. – 369 s.

16. **Teodorovych N.** Ystoryko-statystycheskoe opysanye tserkvei y prykhodov Volynskiy eparkhy / N. Teodorovych. – Pochaev, 1889. – T. 2. – 431 s.

17. *U Dubno remontuiut synahohu* // [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <https://religions.unian.ua/judaism/10101302-u-dubno-remontuyut-sinagogu-18-stolittya.html>

18. **Sharlai O.** Istorychni shliakhy formuvannia poniattia arkhitekturna spadshchyna : Materialy pro zberezhenia arkhitekturnoi spadshchyny Ukrainy / O. Sharlai // Arkhitekturna spadshchyna Ukrainy. – Vyp. 4. – Kyiv : Ukrainoznavstvo, 1997. – S. 45–53.

19. **Shuba O.** Tserkovni pamiatky yak zahalnonatsionalni kulturni nadbannia / O. Shuba // Pamiat stolit. – 1996. – № 3. – S. 78–84.

DUBNO SACRAL ARCHITECTURE MONUMENTS IN THE ASPECT OF UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE

Kostiuk Larisa, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Voyat Iryna, Master's Degree Student Specialty
«Museum Studies, Monument Studies»
Rivne State University for the Humanities, Rivne

The objects of Dubno architecture heritage that present church monument studies were researched within a system approach. Separate lines of its history, preservation and use in modern conditions were analyzed. The author

suggests the solution of the issue of orthodox, catholic, and Jewish architectural works preservation exclusively in legal framework of cultural heritage works function and considering its theological and social interpretation. The study emphasizes that current state of town sacral architectural works preservation should be under a continuous monitoring of local government and be dynamically used in the aspect of touristy development of regional culture.

Key words: sacral architecture, cultural heritage, church monument studies, town of Dubno, orthodox, catholic, and Jewish architectural works.

UDC727 (477. 81) : 719

**DUBNO SACRAL ARCHITECTURE MONUMENTS
IN THE ASPECT OF UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE**

Kostiuk Larisa, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
Voyat Iryna, Master's Degree Student Specialty
«Museum Studies, Monument Studies»
Rivne State University for the Humanities, Rivne

The aim is to reveal separate history aspects of Dubno sacral monuments and its special features of function in the context of region cultural heritage preservation.

Research methodology. It has been used research methods within system, cultural, specific history analysis and synthesis.

Dubno history is presented by sacral architecture of orthodox churches and monasteries (Spaso-Preobrazhenska Church, Rizdva Presviatoi Bohorodytsi Monastery, Voznesinskyi Monastery, Sviato-Illinskyi Cathedral, Sviato-Heorhiievskyi Temple). These architectural works were mainly built in the Byzantine style. Nowadays it has been revealed three architectural works of catholic history and culture (Roman Catholic Church Sviatoho Yana Nepomuka, Bernardino's Monastery, and Carmelite Monastery). Preserved catholic (sacral) town architecture was mainly developed in the early baroque and classicism (neo-gothic, Moresque) styles. Jewish regional shrine – Great Synagogue – is the biggest not only in West Ukraine but also in East part of the country. The author suggests the solution of the issue of orthodox, catholic, and Jewish architectural works preservation exclusively in legal framework of cultural heritage works function and considering its theological and social interpretation. Modern challenges make the issue of church monument studies practical in the aspect of regional touristic development.

Novelty. The material dealing with Dubno sacral monuments history, its preservation conditions and use under the modern conditions was ordered.

The practical significance. The monument preservation issue as a constituent of Dubno sacral architecture is considered in the context of state level questions and needs the following complex scientific research and outlining in scholar literature.

Key words: sacral architecture, cultural heritage, church monument studies, town of Dubno, orthodox, catholic, and Jewish architectural works.

Надійшла до редакції 12.11.2017 р.

Розділ IV. ПЕДАГОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ

УДК 477.3.25

ФЕНОМЕН МЕТОДИКИ АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ ТАДАШІ СУЗУКІ

Хлистун Олена Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
with_joy@ukr.net

Уперше здійснено дослідження однієї з провідних інноваційних методик акторського тренінгу «Suzuki Method of Actor Training»; проаналізовано головні аспекти тренінгу Т. Сузукі – «Грамматика ніг»; виявлено інноваційні підходи до напрацювання навичок голосоведення та включення емоційного компоненту, що виникає і виконується актором природно, внаслідок формування тілесного усвідомлення; визначено вплив методики на процес формування й вдосконалення майстерності сценічного перевтілення, що ідеальна техніка голосоведення, максимальна концентрація на собі та виразність злагоджених мінімалістських жестів, досягається шляхом точного розподілу й використання внутрішньої енергії.

Ключові слова: Тадаші Сузукі, режисер, акторський тренінг, методика, сценічне перевтілення.

Постановка проблеми. Однією з найпопулярніших новітніх світових форм акторського тренінгу є методика відомого японського театрального режисера Тадаші Сузукі – «Suzuki Method of Actor Training».

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю у вітчизняному науковому обігу ґрунтовних праць, присвячених феномену методики акторського тренінгу Т. Сузукі у контексті особливостей формування й застосування засобів сценічної виразності актора у процесі створення сценічного образу.

Останні дослідження та публікації. Дослідженню визнаних систем, методик і шкіл театральної педагогіки, а також різноманітних акторських тренінгів, присвячено чимало наукових статей, розвідок та культурологічних, мистецтвознавчих, театрознавчих досліджень. Проте, тема особливостей і новацій методики всесвітньовідомого японського режисера Т. Сузукі «Suzuki Method of Actor Training» вітчизняними науковцями не висвітлювалася. Чимало монографій, наукових та публіцистичних статей, присвячених діяльності Т. Сузукі, дослідженню його методики, підготовлено зарубіжними науковцями, серед яких назвемо І. Каррузерса і Т. Ясанарі («The Theatre of Suzuki Tadashi», 2004), М. Рафта («Bodily awareness: the theatre writings of Michael Chekhov and Tadashi Suzuki», 2007), Р. Льюїса («Self discovery through voice and body», 2014), К. Фольк («Suzuki Method Acting»), Д. Кима («The East and the Nature», 2016), а також Р. Джеймса, Д. Гудмена, Т. Ішії, Я. Роговіч та ін. Утім, попри наявність значної кількості зарубіжних розвідок, особливості даного тренінгу та новації, запропоновані японським режисером у процесі формування й вдосконалення майстерності сценічного перевтілення, потребують комплексного опрацювання й аналізу.

Мета статті. Дослідити особливості методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі (Suzuki Method of Actor Training) у контексті виявлення новітніх засобів удосконалення майстерності сценічного перевтілення.

Виклад матеріалу дослідження. Незважаючи на беззаперечне визнання систем, шкіл та методик театральної педагогіки, а також акторських тренінгів К. Станіславського, М. Чехова, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова тощо, однією з найпопулярніших методик акторського тренінгу на сучасному етапі є «Suzuki Method of Actor Training» – методика Т. Сузукі, японського театрального режисера, письменника та філософа. Це одна з найбільш розповсюджених методик акторського навчання на території США, що викладається у найпрестижніших ВНЗ у галузі мистецтв – Джульєрдській (Juilliard School) та Колумбійській (Columbia University School of the Arts) школах Нью-Йорка, а також широко використовується провідними театральними компаніями світу – Московський художній театр, Royal Shakespeare Company (Стратфорд-на-Ейвоні, Великобританія) та ін.

Разом із режисером Е. Богард 1992 р. Т. Сузукі заснував Міжнародний театральний інститут Saratoga International Theatre Institute (Саратога Спрінг, Нью-Йорк), робота якого спрямовується на міжнародний культурний обмін та співпрацю. У зазначеній навчальній програмі поєднано методику викладання Е. Богард, метод навчання актора за Т. Сузукі – альтернативного тренінгу методу К. Станіславського. Окрім того, відбуваються численні майстер-класи з «Suzuki Method of Actor Training» у коледжах і університетах США.

Метод дії Т. Сузукі, заснований на можливості перевтілювати біологічну енергію людини у силу виразності, у якій велику роль відіграють вправи, побудовані на симбіозі театральних традицій Давньої Греції та бойових мистецтв і передбачають опрацювання значної кількості внутрішньої енергії й оволодіння навичками її концентрації, сприяє осмисленню або переосмисленню актором свого тіла, особливо його центру, розумінню ним власної природної виразності, усвідомленню фізичних і емоційних вимог до дії.

Т. Сузукі – автор низки теоретичних праць: «Драматична мова», «Горизонт брехні», «Що таке театр», «Ідеї режисера» та ін., колекція його робіт «The Way of Acting» опублікована англійською мовою американською компанією Theatre Communications Group, окремі аспекти методики містяться в книзі «The Theatre of Suzuki Tadashi», у серії «Directors in Perspective», присвяченій діяльності видатних театральних режисерів ХХ ст. (видання Cambridge University Press) [5].

Т. Сузукі – найвідоміший японський режисер сучасності. У 1966 р. він заснував у Токіо авангардний театр «Васеда Шо-Гекіо» (з 1984 р. театр переведено до містечка Тога (префектура Тояма) та перейменовано на «Театр Сузукі в Тозі»), що не лише став центром театального авангардизму Японії – режисерські адаптації класичних творів давньогрецьких драматургів:– дві постановки трагедії «Бакх» Еврипіда (назва другої вистави «Діоніс»), «Троянки», адаптація трагедій Еврипіда «Троянські жінки» та «Клітемнестра», вистава, побудована на поєднанні трагедій Есхіла «Орестея», Софокла «Електра» й Еврипіда «Електра» і «Орест» [8]; У. Шекспіра («Король Лір») та А. Чехова («Три сестри», «Вишневий сад», «Дядя Ваня»), а також вистави за творами Г.-Х. Андерсена («Дівчинка з сірниками»), Ц. Нанбоку, С. Беккета тощо, посприяли масовій популяризації японської культури. Т. Сузукі керував кількома міжнародними проектами – спільним проектом 4-х провідних регіональних театрів США «The Tale of Lear», постановкою вистав «Король Лір» у Московському Художньому Академічному театрі, «Цар Едіп», спільно з Cultural Olympiad та Düsseldorf Schauspielhaus, «Електра» в Ansan Arts Center / Arco Arts Theatre in Korea [6; 473] та Театром на Таганці в Росії.

Т. Сузукі – засновник і директор компанії Suzuki Company of Toga (SCOT), організатор першого міжнародного театального фестивалю в Японії (Toga Festival), генеральний арт-директор Центру виконавських мистецтв Shizuoka Performing Arts Center (1995–2007 рр.), член-засновник комітету з проведення Театральної Олімпіади (1993 р.) та фестивалю BeSeTo Festival (організованими спільно з провідними театральними діячами Японії, Китаю і Кореї), голова Ради директорів Japan Performing Arts Foundation, загальнонаціональної мережі театральних фахівців у Японії. З 1980 р. викладає у провідних університетах США.

У містечку Тога (нині – Toga Art Park) працює 6 театрів Сузукі, майстерні для репетицій, офіси, житлові приміщення та ресторани, проводиться літньо-зимовий сезон вистав, щорічно відбувається чимало симпозіумів, майстер-класів і змагань. У спеціальних акторських студіях, де навчаються понад 800 студентів із різних країн (при вступі вони проходять іспит; студентам призначається стипендія, а найкращих із випускників запрошують до трупі театру), Т. Сузукі викладає свій метод підготовки акторів, спрямований на розвиток нового стилю сценічної гри. Специфічною особливістю тренінгу є спрямування внутрішньої енергії на вироблення важливих акторських якостей – сильного голосового посилу, виразної пластики, міміки та надзвичайних можливостей у порівнянні з іншими відомими системами та методиками – здатності грати, рухатися та говорити на відкритих сценічних майданчиках перед понад 5 000 глядачів так, щоб їх чули і бачили навіть на останніх рядах. Можливості виражальних засобів актора у даному випадку є потужнішими за сили природи [2; 185].

Відповідно до теорії театального енергообміну Т. Сузукі, театральне мистецтво – єдиний із небагатьох видів творчої діяльності, у якій людина використовує природну «тваринну енергію» спілкування. Відтак, його методика акторського тренінгу спрямована на сприяння правильному її розподілу та використанню, внаслідок чого формується ідеальні техніка голосоведіння, максимальна концентрація на собі, виразність злагоджених мінімалістських жестів.

Методика Т. Сузукі досить специфічна навіть для японського актора. На думку режисера, система К. Станіславського – взірцева праця, проте не сприяє здатності до розкриття всіх можливостей зовнішньої виразності актора. Акцентуючи на тому, що вчення Станіславського сприяє досягненню граничної достовірності зображення повсякденного життя на сцені, він зазначає, що гра актора на сцені – це скоріше забіг спортсмена на 100 м – легкоатлет рухається досить неприродно, проте з трибуни виглядає абсолютно природним у кожному русі, навіть більш природним ніж людина –

скоріше навіть дика тварина. Отже, шляхом тривалого тренування за його методикою актори досягають такої майстерності у подачі енергії, яку глядач сприймає як природну [2; 187].

Повноцінний курс навчання за методом Т. Сузукі, розрахований на 3 роки. Перший етап – пошук бар'єру актора, який кожен має знайти сам і долати все життя, відтак боротьба є джерелом творчої енергії, що виникає лише у процесі подолання власних вад – страху спілкування, егоїзму, нарцисизму, замкнутості тощо. Величезне значення приділяється опануванню вміння зосереджуватися на собі, розвивати акторську особистість, що впливає на глядача [2; 188].

Центральне місце у методиці підготовки актора Т. Сузукі посідає практика спеціальної постановки дихання та руху. Поєднання при виконанні рухів та мови вимагає винайдення рівноваги дихання й сили тяжіння. У тренінгу руху центр тяжіння переноситься на ділянку нижче живота і пріоритет надається не миміці актора, а виразності нижньої частини його тіла – роботі м'язів ніг. Мовні засоби та рухи акторів на сцені осмислюються як продукт живої органічної енергії і містять індивідуальну, колективну та історичну пам'ять, завдяки чому історія і минуле зберігають й проявляються у сучасності.

Акцентована на переважанні значення тіла актора над текстом твору, методика фокусується, перш за все, на роботі з ногами – студенти демонструють найрізноманітніші фігури та кроки під ударну музику вуду. Під час виконання вправ тіло акторів залишається практично нерухомим вище від талії, обличчя ж – класична маска, що не відображає жодних емоцій. Багаторазове повторення вправ сприяє досягненню повного контролю над тілом і збагаченню можливостей вираження емоцій роботою м'язів.

Це одна з багатьох відмінностей методу Т. Сузукі від практично усіх відомих систем та тренінгів, у т. ч. й К. Станіславського, спрямованих переважно на підкреслення лише рухів голови та передачі емоційного стану героя мимікою обличчя.

Р. Льюїс зазначає, що унікальність методики акторського тренінгу Т. Сузукі, полягає у певному виклику поняттям «свідоме» та «несвідоме», особливо у ставленні до рухів й голосової практики. Артисти передають емоції й ідеї через звуки та ритм мови, а не слова. Величезне значення має володіння собою і розуміння поняття «осмислення». Головна увага концентрується на особистості актора – виконавця, інструмента та гравця, що повинен мати об'єктивне уявлення й бачення того, що його персонаж робить з точки зору намірів, мотивації, мети тощо, водночас усвідомлюючи свій голос та тіло, а також інших виконавців (як вони впливають на інших персонажів, як взаємодіють, реагують на них) та аудиторію.

Значимо, що створена японським режисером методика – універсальна система навчання актора будь-якої культури, театрального напрямку, а по суті, кожного тіла, не залежно від вікової, расової або статевої приналежності. Акцентування на понятті «сам» спочатку здається домінуючим у навчанні, проте варто зазначити, що воно значною мірою пов'язано з поняттям «его» та «свідоме», тобто елементами, від яких у більшості акторських тренінгів та методик пропонують відмовитися.

Апелуючи до ствердження, що єдине, чим справді володіє людина у світі – це її тіло, режисер багато уваги під час тренінгів приділяє теоретичному аспекту навчання, розкриваючи сутність езотеричного поняття «Центр», що створює осмислення більш глибокого відчуття фізичного і творчого «Я» – працюючи від центра, очищується розум та фокусується енергія [7; 136]. Практичними ж заняттями, спрямованими на роботу з центром, є комплекс досить складних вправ, розроблених Т. Сузукі. Однією з них є «Сидячі статуї» – актор, сидячи на фітболі, повинен перейти від розслабленого стану до віднайдення рівноваги за допомогою роботи стегон; голова та тіло спрямовані вперед, руки ж мають вільно кружляти по ногах; потім, витягуючи хребет вгору за маківкою, з прямою спиною, центр утримують відкритим [4; 112]. Цікаво, що «центр» може бути визначений актором як сталий, в єдиному конкретному місці, або тимчасовий, переходячи від одного місця тіла в інше.

Навчання фокусується на втраті власних якостей актора, що досягається за допомогою виконання вправ із жорсткими фізичними закономірностями, під час виконання яких актор повинен прийняти першу сталу позу і чекати на сигнал (що відбивається бамбуковою палицею по підлозі сцени), щоб прийняти другу і всі наступні позиції, доки не повернеться в першу сталу позу. Актор вчиться використанню потужних фізичних образів, щоб бути здатним виконати форми практично неможливі.

Тренування за методикою Т. Сузукі не зосереджене на емоціях, адже спочатку актор має осмислити, що означає «відкрити своє серце» і лише потім прагнути це зробити.

Головне завдання полягає у відновленні цілісності людського тіла у театральному контексті та виявлення вроджених експресивних здібностей. Методика Т. Сузукі спрямована на підвищення відчуття присутності актора на сцені, коли він виражає емоції в образі. Величезна увага приділяється нижній частині тіла, формуванню своєрідного «словникового запасу» ніг і сприяє посиленню контролю та концентрації акторського дихання, адже спосіб, у який використовуються ноги, на думку Т. Сузукі – основа сценічної постановки, навіть рухи голови та рук можуть лише підсилити відчуття, властиві положенням тіла, які встановлюють ноги. У багатьох випадках саме положення ніг визначають силу й нюанси акторської гри.

Унікальна методика Сузукі, що має назву «Грамматика ніг», спрямована на розвиток високого рівня сили та енергії і, в першу чергу, тілесного усвідомлення, вкрай необхідного для майстерності актора й побудована на взаємодії між актором і землею (сценою). Формуються навички міцного єднання актора зі сценою, використовуючи образ коріння, що росте з ніг у сцену. Наприклад, в одній із вправ актор має ковзати, не відриваючи ноги від підлоги, відчуваючи свою вагу, рухаючись на сцені, уявляючи, що ноги прибиті до підлоги. Практикуючи цей прийом протягом кількох годин, послідовно створюються підвищені стани усвідомлення і великою мірою руйнації «єго» актора, що є головною метою медитації.

Великою мірою на формування методу «Грамматика ніг» вплинули японські театральні форми но та кабукі, що помітно у побудові вправ – подібних до принципів побудови дисциплін у підготовці акторів традиційних японських театрів.

Уперше цей метод Т. Сузукі описав у книзі «The Way of Acting» (1986 р.) – збірці з кількох коротких розділів, у яких автор описує власну філософію театру і шлях актора, а також важливість відновлення зв'язку ніг актора із землею (перший розділ), головні аспекти даного методу акторського тренінгу та його унікальний внесок в акторську майстерність. З огляду на те, що в книзі не вказано чітку структуру методу та конкретних вправ, аналіз «Грамматики ніг» нами було здійснено за книгою П. Аляйна «The Art of Stillness: The Theatre Practice of Tadashi Suzuki» [4].

Вправи призначені для виявлення самосвідомості сутності тіла і успіху актора, здатного перевершити фізичні межі людського тіла, при підтвердженні його спроможності робити відкриття у собі чогось нового, осмислення багатьох шарів чутливості в його власному тілі. Наприклад, крок, як рух тиснення на землю, надає актору відчуття сили, властивої його тілу і може призвести до створення уявного простору, в якому тіло актора досягає переходу від особистого до універсального [9; 12]. Актор має не лише все знати про тіло, а й усвідомлювати середовище навколо нього та/або сприяти його створенню. Т. Сузукі вважає, що ключ розблокування цього усвідомлення в тілі відбувається через рух, особливо через ходьбу, хоча в його методі використано чимало рухів, у т. ч. стояння, сидіння тощо.

П. Аляйн, аналізуючи основні принципи методу Т. Сузукі, підкреслює чітку навчальну структуру та ієрархію тренінгу – вчитель розбиває вправи на розділи і особисто їх демонструє; потім розпочинається безпосередньо багаторазове повторення вправи актором із виправленнями, якщо потрібно. Енергія та концентрація уваги повинні залишатися стійкими протягом усього заняття, відтак усні коментарі або розмови не заохочуються – тренінг із тілом відбувається не через запитання, а внутрішній монолог в абсолютній тиші [4; 115]. Увага має зберігатися і при переході від однієї вправи до іншої. Повторення вправ, як центральний підхід Т. Сузукі, сприяє впровадженню рухів у пам'ять та фізичне тіло актора, накопиченню необхідної витривалості для підтримки рівня енергії під час роботи. Рух у поєднанні з повтореннями форми забезпечує постійне спостереження тіла – необхідного аспекту для підвищення усвідомлення. Дані початкові вправи сприяють виробленню витривалості та концентрації енергії в акторському тілі шляхом тиску ногами, що має стимулювати і активізувати відносини між актором та землею.

У даному випадку спостерігається вплив давніх традицій японського театру, в яких увага орієнтована на кроки та стукіт ногами – не лише у значення штовхання вниз ворога, а й закликаючи енергію об'єкта поклоніння (духів), приймання цієї енергії в себе та процесу дозрівання цієї життєвої енергії в акторі. Проте, Т. Сузукі зазначає, що театру потрібно набагато більше ніж ритмічні танці, аби передати своє повідомлення – засоби акторської виразності це не лише танці як рухи тіла, адже вміщує усі варіації положення та рухів тіла при розмові. Режисер пропонує розглядати позиції тіла, розподіливши їх у дві категорії – статичні (які, в свою чергу, поділяються на: положення стоячи, сидячи в кріслі, сидячи на підлозі) та під час руху (ходьби) [9; 14]. Оскільки тіло перебуває у постійному русі, надважливим стає тілесне усвідомлення, що впливає з постійного спостереження за рухами.

Розглядаючи різні типи розміщення тіла актора з точки зору зміни поз та рухів, режисер акцентує на тісному зв'язку між змінами позиції ніг – тренінг «Грамматика ніг» розроблений на відмінностях у відчуттях в організмі під час з'єднання ніг із землею, в різних положеннях та рухах, метою якого є забезпечення і збагачення історичного поєднання цілісного тілесного вираження з мовою. З огляду на тісний взаємозв'язок загального тілесного вираження та мови (обидва елементи побудовані на основі роботи актора з ногами), Т. Сузукі пропонує зосереджувати контроль над усіма рухами тіла і цілеспрямовано підключатися до думок й почуттів, оскільки мова є суспільно-спільною вербалізацією, представником думок актора, а відтак, завдяки спостереженню за рухом та вираженням думки, внаслідок різних способів переміщення та з'єднання із землею, виникають різні відчуття і почуття.

Основою «Грамматика ніг» є 4 вправи, що постійно практикуються протягом усього тренінгу Сузукі, оскільки торкаються тіла актора, забезпечують здатність точно контролювати його, відкриваючи розум для відчуттів, почуттів та думок. Вправи освоюються актором поступово, щоб потім поєднатися в єдину базову вправу.

Вправа «Кидок ніг» («Throwing Feet») або «Базова вправа один» («Basic Number One»), інструкції до якої настільки вимогливі, що активно залучають актора до координування рухами тіла за допомогою цілеспрямованої думки, починається зі специфічних рухів, поєднаних із належним глибоким диханням: «ступні та п'яти притискаються до підлоги, щоб створити легку напругу в ногах та нижній половині тіла, а ноги розвернуті на кут 45 градусів ліворуч та праворуч; відчуйте контакт із підлогою через цю позицію і знайдіть відчуття стійкості; з цієї позиції підніміть ногу трохи вперед уздовж діагоналі та зробіть крок прямо, праворуч – вести потрібно не від ноги, а відчувати як центр швидко рухається праворуч; крок на всю ступню має бути твердим та енергійним, щоб кинути виклик центрованому і заземленому тілу» [4; 102].

«Базова вправа два» («Basic Exercise Two») або «Натискання та Зміна» («Stamp and Change») практично є копія попередньої вправи, проте з певними змінами у роботі стопи та позиції рук: рухома нога піднімається у повітря, потім скидається на підлогу під стегном та ковзає вперед, поки інша нога, що несе навантаження тіла, не випрямляється позаду. Рухи виконуються у швидкому темпі, з концентрацією на підтримці балансу та ритму тіла.

Під час виконання вправ велика увага приділяється збереженню балансу та ритму тіла під час руху. Загалом, ритм – важливий аспект методу Сузукі – музичне оформлення підбирається лише з чітко визначеною метро-ритмічною пульсацією, відтак актор може практикувати рухи відповідно до структури, яку забезпечує кількість ударів на хвилину. Використання чіткого ритму у вправах показує актору як потрібно стати з огляду на зовнішні впливи, усвідомлюючи наслідки для тіла, змушує контролювати водночас тіло та музику.

Т. Сузукі вносить зміни у початкові форми базових вправ поступово, аби уникнути зайвих істотних перенавантажень.

Третя вправа тренінгу застосовує ті ж самі технічні елементи, проте вимагає більшої енергії, складніших рухів та використання діагоналей: виконання вимагає утримання незмінного рівня тулуба, а також стабільності, не зважаючи на швидкі рухи руками. Комбінація рухів рук та тиснень стопами вимагає координування й деталізації кроків з одночасним фокусуванням на верхній і нижній частині тіла, а також на точному позиціонуванні пальців [4; 106]. Використання у цій вправі верхньої частини тіла переміщує фокусування актора з ніг і сприяє, за рахунок використання різних компонентів дії (руху, думки та відчуття), розвитку координації всього організму.

Четверта базова вправа включає обертальний рух під час ходьби (обертання в обох напрямках) та продовження роботи з рухами рук. Складність вправи, спрямованої на тренування здатності актора миттєво зупинитися не втративши баланс, зумовлена високим темпом виконання і вимагає кінетичної координації.

Протягом усього тренінгу практикується використання елементів руху та думки задля потенційного стимулювання використання відчуттів і почуттів з урахуванням взаємозв'язків природи цих компонентів.

Наступні вправи – різні стилізації ходьби, засновані на базових, проте із залученням зміни рухів: перенесення предметів, вибір та зміна положення рук (наприклад, зміна положення рук завдяки рухам зап'ястка), ходьба назад, зміна ніг. Т. Сузукі надає у цих вправах актору свободу досліджувати рухи, використовувати рухи, що зустрічаються у повсякденному житті, проте наголошуючи на постійному використанні думок, почуттів та відчуттів для керування тілом.

Відчуття тіла, про які йде мова, – це орієнтація у просторі, відчуття часу, ритму та найголовніше – кінетичні відчуття (наприклад, відчуття болю), викликані збудженням пропріоцепторів, розміщених у суглобах, зв'язках та м'язах, завдяки яким людина із заплещеними очима легко визначає положення або рух членів свого тіла. У поєднанні з зором, дотиком та ін. кінетичні відчуття відіграють головну роль у виробленні просторового сприйняття та уявлення [1; 187], а також беруть участь у виробленні навичок – автоматизація рухів з'являється внаслідок переходу контролю над їх виконанням до пропріоцепторів.

Аналізуючи метод Т. Сузукі, зазначимо, що виконання вправ тренінгу активізують всі відчуття: відчуття часу – під час використання різних темпів; біль у м'язах, що виникає спочатку через виконання актором незвичних рухів, доповнюється болем під час швидкого і повного контакту із землею; відчуття орієнтації тіла у просторі здійснюється під час групових занять, а музичний супровід занять впливає на відчуття ритму. Відтак, тренінг сприяє розвитку відчуттів усередині тіла на багатьох рівнях, проте певним чином утилізує почуття, хоча, на нашу думку, все ж сприяє їх використанню.

Думки, почуття та відчуття (психологічний аспект), що складають внутрішню особистість, величезною мірою впливають на тип вправ ходьби, виражений актором, так само як і тип вправ впливає на психологічний аспект, наприклад, коли вправа виконана невдало.

На цьому етапі тренінгу Т. Сузукі не використовує безпосередньо компонент почуття, навмисно уникає його використання, оскільки воно перешкоджає розуму, формулюванню чіткої і цілеспрямованої думки, а відтак головна увага зосереджується на підтримці фокусування актора та спостереженні за тілом. Обґрунтування подібної теорії знаходимо у М. Фельденкрайза – засновника відомого метода соматичного навчання, системи розвитку людського потенціалу, заснованого на самосвідомості і осмисленні себе у процесі роботи над рухами тіла, який зазначає, що «умовою розвитку ефективного мислення є безперервний відхід від почуттів і відчуттів» [3; 52]. Проте, зазначимо, що подальші вправи тренінгу, призначені для опрацювання на новому етапі розвитку актора, у прямому сенсі стимулюють саме складову відчуття.

Наступні вправи тренінгу Т. Сузукі, описані П. Аляйном – «Повільне десять десять» («Slow ten tekka ten»), «Штампуння Шакухачі» («Stamping Shakuhach») і «Сидячі та нерухомі статуї» («Sitting and Standing Statues») подібні до десяти варіацій вправ ходьби, проте завершуються вони зміною швидкості. Ходьба у повільному темпі спрямована на напрацювання витривалості та координації, завдяки темпу актор має більше часу на глибинну і детальну перевірку руху тіла з урахуванням тих самих, що й у попередньому комплексі вправ компонентів дії – рух, думка та відчуття, без особливої концентрації на останньому. Значна частина вправи відбувається у статичному положенні: ходьба, своєрідна уявна подорож, породжена особистими образами актора. Мета полягає у вираженні та передачі цієї подорожі без залучення міміки обличчя, через конкретні форми навчання.

Під час виконання вправи «Штампуння Шакухачі», актор енергійно крокує під музику протягом 3-х хвилин, а потім падає на підлогу і піднявшись, завершує вправу ходьбою також протягом 3-х хвилин із м'язовою ізоляцією верхньої частини тіла, що має назву «Нерухома статуя». Зазначимо, що такі елементи вправ як «Нерухома статуя» та «Сидяча статуя» втілюються безпосередньо з усіх попередніх занять. З місця, на якому стоїть актор, він багаторазово переходить до вільних заморожених поз, які чергуються з низькими присідами. Пози передбачають підняття навшпиньки, а найголовніше – утримання тіла в єдиному напрямі або на одному рівні; голова або руки не повинні рухатися як окремі частини тіла [4; 111–112]. Це одна з кількох вправ у тренінгу, у якій очевидна робота уяви актора та залучення імпровізаційного методу – компоненти композиційного і образотворчого театрального мистецтва.

Хоча більшість вправ концентрують актора на увазі до думок та рухів тіла, а також на пов'язаних із ними відчуттях тіла, навмисно ігноруючи почуття, кілька спеціальних вправ у тренінгу спрямовані на віднайдення й розуміння актором почуттів.

Голосовий тренінг у цих вправах сприяє більшому використанню актором компонентів відчуття та думок. Голос включається протягом усієї вправи, пропонуються додаткові навантаження для тіла актора – вимовляння слів та вокалізація. Відповідно до методу Т. Сузукі, актор використовує голос у найбільш незручний для тіла час, що допомагає напрацювати витривалість та енергію для використання голосу незалежно від гальмуючих факторів (незручного положення тіла тощо).

Величезною відмінністю та новацією запропонованою Т. Сузукі в акторському тренінгу є підхід до напрацювання навичок голосоведення. Голос розглядається, перш за все, з точки зору енергії – відсутні будь-які вивчення голосових технік. На відміну від багатьох відомих систем та шкіл, які пропонують

використовувати голос у стані релаксації під час розвитку голосового апарату актора та постановки сценічної мови, метод Сузукі передбачає голосоведіння в напруженому м'язовому стані – під час утримання рівноваги, коли одна нога піднята вгору, у положенні лежачи, коли черевні м'язи тримають верхню частину тулуба над підлогою. Подібна практика вокального тренінгу, у поєднанні з інтенсивним тренуванням руху, сприяє органічному поєднанню слова та руху з метою створення підґрунтя для легкого та не вимушеного використання головних засобів зовнішньої акторської виразності.

У голосовій та мовній роботі Т. Сузукі пропонує використовувати тексти або текстові уривки, спеціально відібрані за унікальними емоційними якостями, читання яких сприяє вивченню використання руху, темпу і керування диханням. Як правило, це тексти класичних п'єс із репертуарних постановок його театру (наприклад, один із найвідоміших монологів Макбета «Tomorrow and tomorrow and tomorrow» – початок 5-ї сцени 5 акту, монолог Менелая з «Троянських жінок») [4; 113] та популярні пісні. Сузукі вважає, що мова виходить не лише з голосу, а слова, які вимовляємо, пов'язані з використанням наших тіл: «жест тісно пов'язаний зі словами, відтак не може бути слів, міцно не пов'язаних із тілесними відчуттями та ритмом» [9; 5], відтак жести та слова під час виступу йдуть від відчуття і почуття тіла.

Важливе місце в тренінгу Т. Сузукі посідає так звана групова динаміка, під час якої вправи виконуються синхронізовано членами групи. Вивчення дій власного тіла залежно від дій інших учасників, посилює фокусування актора на зовнішньому світі у поєднанні з зосередженням на внутрішньому тілі, а відтак сприяє досягненню балансу між внутрішнім та зовнішнім і дає змогу актору повноцінно використовувати енергію тіла.

Отже, рух і думка у даному тренінгу є основою, через яку Т. Сузукі займається психологією актора.

Метод Сузукі не сприяє безпосередньому розвитку почуттів актора, навпаки, він спрямований на осмислення того, що розвиток та розуміння почуттів – природний процес, що не потребує навчання. Тілесне усвідомлення не потребує цілеспрямованого тренування у використанні актором власних емоцій – рухи, думки, почуття та відчуття тісно взаємопов'язані, а відтак, через використання трьох компонентів дії (руху, думок і відчуттів), четвертий компонент незмінно виконується природно, а не штучно.

Певною мірою метод Т. Сузукі має на меті тілесне усвідомлення, подібне до описаного М. Чеховим, проте зі значними відмінностями у засобах його досягнення – тоді як вправи, розроблені М. Чеховим, сприяють руху тіла через психологію, М. Сузукі безпосередньо зосереджує тренінг на рухах тіла.

Унаслідок виконання тренінгу, в якому підібрані всі необхідні вправи для розвитку глибини зовнішнього та внутрішнього світу, актором осмислюється високорозвинений сенс тіла як неподільної сутності – єдності психології та тіла, а відтак можемо констатувати важливість методики Т. Сузукі для підвищення майстерності актора – створення передумов для можливості досягти прихованих потенціалів людини, для створення образу, природного процесу перевтілення та професійного розкриття засобами сценічної виразності.

Висновки. Проаналізувавши методику тренінгу Т. Сузукі, спрямовану на вдосконалення акторської майстерності та виконавських навичок, можемо зробити наступні висновки: метою даного тренінгу є розвиток уяви, внутрішнього фізичного сприйняття і вираження, концентрації та зосередженості, здатності контролювати кількість енергії і спрямовувати її у певну точку, осмислення взаємозв'язку між тілом, простором і глядацькою аудиторією; сприяє оволодінню майстерності використання тіла в контрольований і найефективніший спосіб, концентруватися й зосереджуватися на головній меті, а відтак – опанувати новими підходами засобів зовнішньої виразності актора. Метод Т. Сузукі тренує тіло функціонувати без зусиль та плавно. Тіло і розум актора здатні досягти максимально можливого потенціалу в кожному аспекті зовнішньої та внутрішньої виразності. На нашу думку, подібні методики мають бути центральним компонентом сучасної акторської підготовки, відтак очевидними стають перспективи подальших досліджень та включення одержаних результатів у театральній педагогіці та практичній діяльності.

Список використаної літератури

1. *Сеченов И. М.* Элементы мысли / И. М. Сеченов. – М. : Книжный Клуб Книговек, 2011. – 416 с.
2. *Смилянский А.* Барьер как вызов / А. Смилянский // Режиссерский театр. Разговоры под занавес века. – Вып. 1. – 1999. – С. 184–190.
3. *Фельденкрайз М.* Осознание через движение: двенадцать практических уроков / М. Фельденкрайз. – М. : Ин-т общегуманитарных исследований, 2007. – 244 с.

4. *Allain P.* The Art of Stillness: The Theatre Practice of Tadashi Suzuki / Paul Allain. – London : Methuen, 2002. – 188 p.
5. *Carrythers I.* The Theatre of Suzuki Tadashi / Ian Carruthers and Takahashi Yasunari. – England : Cambridge University Press, 2004. – 328 p.
6. *Kim J. K.* Electra (review) / Jae Kyoung Kim // The Project Muse : Theatre Journal. – Volume 61. – № 3. – October. – 2009. – P. 472–474.
7. *Linklater K.* Freeing the Natural Voice / Kristen Linklater. – Hollywood : Drama Publishers, 1976. – 222 p.
8. *Mc Donald M.* Features: fusing greek and asian drama Suzuki Tadashi's Theatre: A Japanese Export that Enriches [Elektronnyi resurs] / Marianne Mc Donald // Didaskalia. – Режим доступу : <http://www.didaskalia.net/issues/vol1no4/mcdonald.html>. – Назва з екрану. – Дата звернення 03.04.2018.
9. *Suzuki T.* The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki / Tadashi Suzuki. – New York : Theatre Communications Group, 1986. – 158 p.

References

1. *Sechenov I. M.* Elementy mysli / I. M. Sechenov. – M. : Knizhnyi Klub Knigovek, 2011. – 416 s.
2. *Smilyanskii A.* Bar'er kak vyzov /Anatolii Smilyanskii // Rezhisserskii teatr. Razgovory pod zaves veka. – Vyp. 1. – 1999. – S. 184–190.
3. *Fel'denkraiz M.* Osoznovanie cherez dvizhenie: dvenadtsat' prakticheskikh urokov / M. Fel'denkraiz. – M. : Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy, 2007. – 244 s.
4. *Allain P.* The Art of Stillness: The Theatre Practice of Tadashi Suzuki / Paul Allain. – London : Methuen, 2002. – 188 p.
5. *Carrythers I.* The Theatre of Suzuki Tadashi / Ian Carruthers and Takahashi Yasunari. – England : Cambridge University Press, 2004. – 328 p.
6. *Kim J. K.* Electra (review) / Jae Kyoung Kim // The Project Muse : Theatre Journal. – Volume 61. – № 3. – October. – 2009. – P. 472–474.
7. *Linklater K.* Freeing the Natural Voice / Kristen Linklater. – Hollywood : Drama Publishers, 1976. – 222 p.
8. *Mc Donald M.* Features: fusing greek and asian drama Suzuki Tadashi's Theatre: A Japanese Export that Enriches [Elektronnyi resurs] / Marianne McDonald // Didaskalia. – Rezhym dostupu : <http://www.didaskalia.net/issues/vol1no4/mcdonald.html>. – Nazva z ekranu. – Data zvernennia 03.04.2018.
9. *Suzuki T.* The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki / Tadashi Suzuki. – New York : Theatre Communications Group, 1986. – 158 s.

PHENOMENON OF ACTOR TRAINING METHODS TADASHI SUZUKI

Khlystun Olena, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

For the first time the research of one of the leading innovative methods of acting training «Suzuki Method of Actor Training»; the main aspects of the training of T. Suzuki «Grammar of the legs» are analyzed; innovative approaches to the development of vocal skills skills and the use of an emotional component that emerges and is performed by the actor in a natural way, as a result of the formation of bodily awareness; the influence of the methodology on the process of formation and improvement of the skill of stage transformation is determined; It has been found out that the ideal technique of voice preservation, the maximum concentration on itself and the expressiveness of harmonious minimalist gestures is achieved through the proper allocation and use of internal energy.

Key words: Tadashi Suzuki, director, actor training, methodology, stage reincarnation.

UDC 477.3.25

PHENOMENON OF ACTOR TRAINING METHODS TADASHI SUZUKI

Khlystun Olena, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to explore and analyze the features of the methodology of the acting training of Suzuki Method (Actor Training) in the context of discovering the latest tools for improving the skill of stage transformation.

Research methodology is the organic combination of the basic principles and methods of scientific knowledge: specific historical, statistical, logical and analytical. Nine major publications on the subject (monographs, scientific articles and thesis) have been reviewed.

Results. As a result of the cultural study of the methodology of the actor training «Suzuki Method of Actor Training», the main aspects of the training of T. Suzuki «Grammar of the feet» were analyzed; innovative approaches to the development of vocal skills skills and the use of an emotional component that emerges and is performed by the actor in a natural way, as a result of the formation of bodily awareness; the influence of the methodology on the process of formation and improvement of the skill of stage transformation is determined; It has been found out that the ideal

technique of voice preservation, the maximum concentration on itself and the expressiveness of harmonious minimalist gestures is achieved through the proper allocation and use of internal energy.

Novelty. For the first time the research of one of the leading innovative methods of acting training «Suzuki Method of Actor Training»; the main aspects of the training of T. Suzuki «Grammar of the legs» are analyzed.

The practical significance. Information which is given in this article can become useful the Ukrainian theorists and practitioners of theatrical art. Ukrainian educators may find the information contained in this article useful for developing a new strategy of teaching mastery of the actor.

Key words: Tadashi Suzuki, director, actor training, technique, stage reincarnation.

Надійшла до редакції 11.11.2017 р.

УДК 378.147:793.33

КОМПОНЕНТИ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ СПОРТИВНИМ БАЛЬНИМ ТАНЦЯМ : ПОЧУТИ – ПОБАЧИТИ – ВИКОНАТИ

Крись Андрій Іванович, викладач кафедри сучасної та бальної хореографії,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
ipcheranskiy@ukr.net

Наголошується на важливості застосування методичної матриці під час навчання бальним танцям у закладах вищої освіти в галузі культури і мистецтв. Проаналізовано структуру матриці, що складається з вербального, показово-демонстративного і виконавчо-діяльнісного компонентів, специфіка застосування яких визначається відповідним рівнем організації, чи то хореографічне училище, чи то хореографічний факультет. Зазначено, що у вищій школі втілення методичної матриці пов'язане з взаємодією щонайменше двох аспектів: посилення ролі вербального компоненту з огляду на підготовку викладачів і керівників хореографічних колективів та вплив вербального на невербальні компоненти, які від цього удосконалюються технічно.

Ключові слова: спортивні бальні танці, методика навчання, заклади вищої освіти, методична матриця, вербальний, показово-демонстративний і виконавчо-діяльнісний компоненти.

Актуальність проблеми. Займаючись зі студентами-хореографами, кожен викладач, виходячи зі специфіки напряму та власного досвіду спілкування, намагається виробити та представити педагогічну технологію, яка б ґрунтувалася на відповідній методиці навчання (традиційній, авторській або ж цікаве поєднання обох). Для цього замало теоретичних знань, оскільки танцювальне мистецтво є практико-орієнтованою сферою, в якій втілення або реалізація доповнює будь-яку теорію, по суті, формує її: теорія танцю – це вербально-письмова кристалізація пластично-ритмічних рухів та їх комбінацій. Особливо, якщо звернутися до спортивних бальних танців, які, будучи прикладом синтезу спорту та мистецтва, втілюють у собі чималі можливості для розвитку спортивної майстерності й естетичної культури. Поєднання рухів і дій із виражальними засобами художньо-музичних композицій у цьому виді танців, не лише створює умови для духовно-морального розвитку, залучення до світових цінностей фізичної культури та спорту, але й розкриває їх особливу феноменальність. Остання полягає у дивовижному й продуктивному поєднанні артистичності та емоційності, розвиненої рухової культури, за сприяння функціонування фізіологічних систем організму, здатності втілювати в межах простору танцювальної зали художньо-естетичний образ, створення якого пов'язане з формуванням особливого танцювального мислення та інших інтелектуальних якостей. «Сучасні бальні танці, – відмічають новітні автори, – з певної точки зору можна охарактеризувати як кульмінацію творчої діяльності людини, в якій об'єднуються мистецтво і фізична культура, відбивається вся краса світу, адже заняття танцями передбачають одночасно вдосконалення тіла фізичними вправами і підвищення рівня розвитку фізичних якостей, вивчення акторської майстерності, режисури, стилістики як складових мистецтва створення образу, аналіз музики, психології міжстатевих стосунків, проявів емоційності у творчому образі» [2; 33].

Саме ці змісти та якості має передати викладач бальних танців учневі чи студентові, коли починає займатися з ним в аудиторії. Ось лише у який спосіб? І тут одразу постає питання підбору методик і прийомів. Переглядаючи сучасні програми з методики викладання бальних танців (латиноамериканська та європейська програми), часто можна зустріти, поряд із пропедевтичними та історичними компонентами, методику вивчення елементів бальних танців, методику виконання, методику укладання танцювальних варіацій, методику послідовного розташування основних фігур, методику проведення заняття з бального танцю тощо. Всі ці складові мають місце і використовуються у навчальному процесі, однак, якщо краще придивитися, то можна помітити, що за всіма ними знаходиться певна *методична матриця*, вибудована на основі тріади компонентів, які

символічно винесені у назву статті під маркерами «Почути», «Побачити» і «Виконати». Їм відповідають основні методи навчання – *вербальний, показово-демонстративний та виконавчо-діяльнісний*, що послідовно реалізуються у відповідному наборі прийомів.

Огляд останніх публікацій. Враховуючи окреслений контекст проблеми, джерельною основою даної статті є роботи, що розкривають сучасний стан наукових досліджень бальних і спортивних танців (А. Коваленко), їх засад (Т. Осадців), методика навчання основним видам бальних танців (Л. Браїловська, Г. Чекетті, Г. Регацонні й ін.) та техніку рухів у сучасних танцях (Г. Гай, Т. Джала, У. Лерд тощо), контекст становлення хореографічної (у т. ч. вищої) освіти в Україні (О. Хендрик, В. Шеремета, А. Ветринська), методичні аспекти технічної підготовки за програмою стандарту та латини (Г. Бліннікова, Е. Борісанова, І. Зуєва, М. Ключин, І. Михайлов).

Метою статті є аналіз методичної матриці навчання спортивним бальним танцям. Реалізується ця мета у наступних завданнях: 1) розкрити зміст вербального, показово-демонстративного та виконавчо-діяльнісного компонентів і методів навчання спортивним бальним танцям, охарактеризувавши їх ефективність і функціональність відносно ступенів сигнальної системи; 2) означити основні прийоми навчання, в яких конкретизуються ці компоненти (на прикладі елементів програми стандарту та латини).

Виклад матеріалу дослідження. Для того, щоб зрозуміти і досягнути те, як рухи поєднуються у комбінації та утворюють спочатку хореографічну лексику, а згодом хореографічний текст, створюють сенс усього хореографічного твору, потрібно комплексно підходити до осмислення феномену бального танцю. Ця комплексність передбачає те, що ми не обмежуємось побаченим, почутим чи самостійно зробленим, а прагнемо поєднати це у єдину творчу потугу, завдяки якій можливі майстерність і власні танцювальні варіації на різні теми.

Звернення до поняття «метод навчання», засвідчує його обумовленість широким смисловим полем. Серед найбільш суттєвих ознак, що входять до цього поля, С. Бондар відмічає наступні: спосіб одержання інформації та оволодіння учнями вміннями і навичками; спосіб спільної діяльності вчителя й учнів, керівництва навчально-пізнавальною діяльністю учнів; сукупність упорядкованих прийомів, дій, операцій, достатніх для одержання результатів спільної діяльності вчителя та учнів; спосіб і форма руху змісту навчального матеріалу за правилами індуктивної чи дедуктивної логіки його розгортання; спосіб і рівень руху пізнавальної самостійності й активності учнів, спосіб стимулювання та мотивації учіння, спосіб емоційних переживань, спосіб формування оцінних суджень [1; 492–493].

Враховуючи цей дефінітивний контекст, за відправний пункт візьмемо поняття про метод навчання як про спосіб досягнення навчальної мети, що передбачає єдність навчальної діяльності викладача та студента. У нашому випадку такою метою є формування системи хореографічних знань і вмінь в останніх. А звідси й тлумачення терміну «спосіб», який, з позиції традиційного структурно-функціонального способу, визначається стосовно методу як частини до цілого. У лексикографічній праці І. Кочан і Н. Захлюпаной вказано, що прийом – «це елемент методу, засіб його реалізації, окремий пізнавальний акт. Його характерною рисою, порівняно з методом є, по-перше, здатність використовуватися в різних методах, по-друге, частковість. Тому прийом часто називають деталлю методу» [6; 220].

На рахунок підходів до класифікації методів навчання, то перший більш повний їх опис у 60-х рр. минулого століття вивів Е. Голант, який в основу своєї класифікації поклав рівень активності учня. Він розділив усі методи навчання на пасивні та активні в залежності від ступеня включеності учня в навчальну діяльність. До перших відніс ті методи, за сприяння яких учні лише слухають і дивляться (розповідь, лекція, пояснення, екскурсія, демонстрація), а до других – методи, що організують самостійну роботу учнів (робота з книгою, лабораторний метод) [3; 66].

Розглядаючи методи навчання, І. Лернер і М. Скаткін, виокремлюють, в залежності від характеру пізнавальної діяльності, пояснювально-ілюстративні або інформаційно-рецептивні (інформація подається різними методами), репродуктивні (багаторазовий повтор способів діяльності), проблемні (шляхи вирішення проблеми), частково-пошукові або евристичні (розвиток творчих здібностей) та дослідницькі (творче застосування знань) методи навчання [7; 181].

Є. Петровський та Д. Лордкіпанідзе запропонували класифікацію згідно джерел отримання знання, виокремлюючи три групи методів: словесні (усне та друковане слово), наочні (явища та предмети, що знаходяться в полі зору) і практичні (дії, орієнтовані на набуття знань, умінь і навичок). У педагогіці до такого підходу схилилися К. Ушинський, Ю. Бабанський, П. Підкасистий й ін. Словесні методи тривалий час посідали провідне місце у навчанні, однак К. Ушинський наголошував на необхідності доповнення їх наочним і практичним прикладом.

На прикладі власного досвіду можна стверджувати, що в ході викладання танцювальних дисциплін, хореограф використовує співпрацю вербального (від лат. *verbalis* – усне або письмове, словесне, повідомлення або інформацію про предмет вивчення), наочного й практичного методів навчання студентів. Але процес навчання танцю (в т. ч. і бальному) багато в чому відповідає його природі (невербальній), що проявляється в мінімумі словесного (вербального) методу і максимумі наочного і практичного методу.

Разом із тим, що досягнути продуктивного результату, педагог-хореограф має задіяти всю матрицю навчально-методичного впливу, куди входить вербальний, показово-демонстративний і виконавчо-діяльнісний компоненти.

На відміну від хореографічних училищ, що готують професійних виконавців, заклади вищої освіти в галузі культури і мистецтв випускають викладачів і художніх керівників танцювальних колективів, що мають володіти не лише методикою виконання рухів, але й умінням пояснити її специфіку та техніку. Це засвідчує вагомість вербального компоненту під час підготовки майбутнього педагога-хореографа в вищій школі [5; 3]. Його застосування, по-перше, розширює історичні, теоретичні та методологічні знання студентів про бальний танець, що дає підстави їм сформувати усне або письмове повідомлення про специфіку того чи іншого виду бального танцю, по-друге, додавання до невербального вербального компоненту навчання, сприяє більш ефективному засвоєнню студентами як самих танців, так і методів і прийомів їх виконання і, по-третє, про які методичні вміння і навички може йти мова, коли майбутній педагог-хореограф чи керівник танцювального гуртка не здатен буде фахово і грамотно розтлумачити та охарактеризувати зміст окремої теми.

Домінування невербального компоненту в хореографії з огляду на її специфіку, не виключає важливості вербального комплексу прийомів, які чинять вплив переважно на другу сигнальну систему. Більш того, вони активізують інтелектуальну діяльність майбутніх хореографів-педагогів та стимулюють розвиток їх професійної лексики. Як свідчить досвід, застосування викладачем опису, роз'яснення, інструкції, розповіді, команди, вказівки і, врешті решт, прохання, у поєднанні з демонстрацією, краще впливають на формування культури виконання та викладання бальних танців. Перш ніж почати танцювати самбу, румбу, вальс чи квікстеп, потрібно розібрати специфіку музичного розміру і темпу кожного з них, основні фігури та танцювальні кроки. Все це супроводжується коментарями, історичними екскурсами, зауваженнями, уточненнями, без чого неможливо сформувати цілісну картину про той чи інший бальний танець.

Показово-демонстративний метод є матеріалізацією окремого положення чи концепту, який викладач зобов'язаний застосувати після або під час опису чи роз'яснення будь-якого моменту. На відміну від вербального методу, схеми та конкретні рухи, що їх демонструє хореограф, впливають переважно на першу сигнальну систему. До цих процесів активно долучається зір. У студентів вимальовується зоровий образ танцювального руху і в свідомості залишається відбиток на підставі показаного руху. Тому чим точніше це відбиття відповідає техніці ідеально-показаного руху, тим швидше та вірніше учні його виконують.

Сучасна дослідниця Т. Дубських наголошує на важливому механізмові взаємодії, коли замість традиційного алгоритму: показ викладачем – виконання студентом руху, дозволяє активувати алгоритм: показ викладачем, пояснення – промовляння студентом уголос послідовності виконання елементів руху – виконання ним рухів, а також повторного алгоритму: виявлення студентом причин невірної та неточної виконання – показ викладачем – виконання студентом руху – оцінка студентом виконання руху [5; 10–11].

Цей алгоритм – чіткий приклад, з одного боку, теоретичного коригування техніки виконання, а з іншого боку – формування вербального компоненту, коли учень за допомогою розуму виокремлює та диференціює елементи руху, проговорює назви елементів рухів вголос, підправляє невірні зроблені рухи та оцінює якість виконання останніх. Помічниками йому у цьому відношенні є демонстрація наглядних прикладів, використання зовнішніх орієнтирів і обмежень рухів, спостереження, кіно– та відеофільмів тощо.

Підходячи поступово до методу виконавчо-діялісного, що зводиться до вправ, необхідно відмітити, що він створює сприятливі умови для впливу на рухову сферу. При цьому поступово формується образ руху, рухове вміння, а потім і навичка. Чуттєва форма пізнання поєднується з раціональною діяльністю, практикою, що, в кінцевому підсумку, призводить до технічно правильного виконання вправи. Потрібно пам'ятати, що цей метод завжди застосовується у поєднанні з вище розглянутими методами, що дозволяє педагогу швидше і краще навчити різного роду танцювальним рухам.

Окремий не менш важливий аспект полягає у тому, що метод вправи застосовується у двох формах цілісно-конструктивного та роз'єданого виконання вправи. Під час першого вправа виконується відразу після її назви, показу та пояснення техніки рухів без застосування підготовчих вправ і має від декілька різновидів: а) самостійне виконання рухів, що вивчаються; б) реалізація вправи за підтримки відповідної корекції; в) уповільнена або швидка дія. Недолік цього методу полягає в тому, що в неконтрольованих фазах або деталях рухової дії можливе закріплення помилок у техніці, тому під час виконання вправ зі складною структурою його застосування небажано, що відкриває перспективи для застосування роз'єданого (роз'єдано-конструктивного) методу.

Під час роз'єданого виконання вивчаються технічно складні рухи. Вони попередньо поділяються на відносно самостійні складові частини, і кожна з них вивчається окремо. Прийнято виокремлювати, на думку Г. Орлової та Е. Салімгарєєвої, два основні різновиди методу роз'єданого руху: по-перше, власне, роз'єданий метод із використанням стосовно великих рухових завдань, що охоплюють одну частину або кілька фаз досліджуваного руху, і, по-друге, метод вирішення вузьких рухових завдань, що застосовуються для уточнення уявлень про фази руху, поставу, величину суглобових кутів, момент кількості руху, про способи виправлення помилок у рухах. Коли вивчаються танцювальні рухи за допомогою цього методу, то можуть використовуватися методичні прийоми на кшталт тимчасової фіксації тіла або окремих його ланок у тій чи іншій фазі руху, проводка в частини або фази руху, що вивчається, імітація руху, зміна вихідних і кінцевих умов руху, засвоєння базового в техніці виконання руху [8; 38].

Автори також зауважують, що в ході використання окремого методу, доводиться враховувати індивідуальні особливості, здібності і підготовленість учнів й кваліфікацію тренера і його творчу активність.

І ще один важливий момент, на який чомусь побіжно звертають увагу, а він заслуговує на належне осмислення – умови, дотримання яких уможливить і покращить роботу методу, що відобразиться на успішності організації навчання танцювальним рухам. Серед подібних умов: а) точна оцінка ступеня готовності учня, його потенціалу, що здійснюється відповідно до певних параметрів (як, наприклад, рухова, фізична та психологічна підготовка), та залежить від того, яку саме вправу виконує студент; б) складання програми навчання на основі аналізу структури руху і знання індивідуальних особливостей того, хто вчиться (вона формується у вигляді алгоритмічного припису в лінійній чи розгалуженій формі, а її навчальна ефективність зростає в міру ускладнення техніки танцювальних рухів); в) уміле управління процесом освоєння руху, що здійснює викладач на основі аналізу результатів роботи учня та вибору коригувальних команд і контрольних завдань; г) наявність відповідних умов і засобів навчання (приміщення (зала, майданчик), методичні засоби навчання (схеми, малюнки, кінограм, методичні розробки з техніки та методики навчання і ін.), засоби технічного забезпечення (відеокамера, ноутбук, вимірювальні пристрої та прилади типу динамометрів, гоніометрів тощо, музичні центри та ін.) [8; 39].

Висновки. Таким чином, в основі навчання бальним танцям у закладах вищої освіти культурно-мистецького спрямування знаходиться методична матриця, що складається з вербального, показово-демонстративного та виконавчо-діяльнісного компонентів, представлена і в хореографічному училищі, проте у виші має власну специфіку. Остання полягає у двох взаємопов'язаних аспектах: по-перше, у посиленні ролі вербального компоненту з огляду на підготовку викладачів і керівників хореографічних колективів і, по-друге, у впливі вербального на інші невербальні компоненти, які від цього удосконалюються суто технічно. Ось, наприклад, теоретичне осмислення виконавчо-діяльнісного компоненту дає підстави виокремити в його структурі цілісно – та роз'єдано-конструктивні методи, а про ефективну наглядну демонстрацію прикладів і взагалі складно говорити поза уточнюючими коментарями, що апелюють до культивування кінестезичного мислення, яким повинен володіти педагог-хореограф.

Список використаної літератури

1. **Бондар С. П.** Методи навчання / С. П. Бондар // Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; голов. ред. В. Г. Кремень. – Київ : Юрінком Інтер, 2008. – С. 492–494.
2. **Бондарчук Н. Я.** Застосування диференційованого підходу при навчанні дітей молодшого шкільного віку / Н. Я. Бондарчук, В. Д. Чернов // Наук. вісник Ужгород. нац. ун-ту. Сер. : «Педагогіка, соціальна робота». – 2014. – Вип. 31. – С. 32–36.
3. **Голант Е. Я.** Методы обучения в советской школе / Е. Я. Голант. – М. : Учпедгиз, 1957. – 152 с.
4. **Дидактика средней школы: некоторые проблемы современной дидактики;** под ред. М. Н. Скаткина. – М. : Просвещение, 1982. – 319 с.

5. *Дубских Т. М.* Вербальный компонент в обучении студентов народно-сценическому танцу в вузах культуры и искусств: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Т. М. Дубских. – Екатеринбург, 2006. – 146 с.
6. *Кочан І. М.* Словник-довідник із методики викладання української мови / І. М. Кочан, Н. М. Захлюпана. – [2-е вид., виправлене і доп.]. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 306 с.
7. *Лернер И. Я.* Дидактические основы методов обучения / И. Я. Лернер. – М. : Педагогика, 1981. – 186 с.
8. *Теория и методика танцевального спорта.* Уч.-метод. пос. для самостоятельной работы студентов; сост.: С. В. Орлова, Е. Г. Салимгареева. – Иркутск : ООО «Мегапринт», 2011. – 94 с.

References

1. *Bondar S. P.* Metody navchannya / S. P. Bondar // Entsyklopediya osvity/ Akad. ped. nauk Ukrainy; holov. red. V. H. Kremen'. – Kyiv : Yurinkom Inter, 2008. – S. 492–494.
2. *Bondarchuk N. Ya.* Zastosuvannya dyferentsiyovanoho pidkholu pry navchanni ditey molodshoho shkil'noho viku / N. Ya. Bondarchuk, V. D. Chernov // Naukovyy visnyk Uzhhorodskoho natsional'noho universytetu. Ser.: Pedahohika, sotsial'na robota. – 2014. – Vyp. 31. – S. 32–36.
3. *Holant E. Ya.* Metody obuchenyya v sovet'skoy shkole / E. Ya. Holant. – M. : Uchpedhyz, 1957. – 152 s.
4. *Dydaktyka sredney shkoly: nekotorye problemy sovremennoy dydaktyky; pod red. M. N. Skatkyna.* – M. : Prosveshchenye, 1982. – 319 s.
5. *Dubskyykh T. M.* Verbal'ny komponent v obuchenyy studentov narodno-stsenycheskomu tantsu v vuzakh kul'tury y yskusstv: dyss. ... kand. ped. nauk: 13.00.08 / T. M. Dubskyykh. – Ekaterynburh, 2006. – 146 s.
6. *Kochan I. M.* Slovnyk-dovidnyk iz metodyky vykladannya ukrayins'koyi movy / I. M. Kochan, N. M. Zakhlyupana. – [2-e vyd., vypravlene i dop.]. – L'viv : Vydavnychyy tsentr LNU im. I. Franka, 2005. – 306 s.
7. *Lerner Y. Ya.* Dydaktycheskye osnovy metodov obuchenyya / Y. Ya. Lerner. – M. : Pedahohyka, 1981. – 186 s.
8. *Teoryya y metodyka tantseval'noho sporta.* Uchebno-metodycheskoe posobyе dlya samostoyatel'noy raboty studentov; sost.: S. V. Orlova, E. H. Salymhareeva. – Yrkut-sk : ООО «Mehaprynt», 2011. – 94 s.

UDC 378.147:793.33

SOME COMPONENTS OF TRAINING METHODS OF SPORT BALLROOM DANCING: HEAR – WATCH-DONE

Kris Andriy, teacher of the department of modern and ballroom choreography,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article is dedicated to the understanding of the importance and order to apply the methodical matrix during the teaching of ballroom dancing at the higher educational institutions in the sphere of culture and art.

Research methodology. During this research analytical and informative methods, the method of terminology analysis and also integration approach were applied, when the author speaks about the connection and co-operation of main components of this methodical matrix under the pedagogical process in the measures of ballroom direction in choreography.

Results. It was analyzed the structure of this matrix which consists of verbal, indicative- demonstrative and executive-activity components, specific of using of which is considered by the appropriate level of the organization (choreographic school or choreographic faculty) and was installed that in the higher school the embodiment of the methodical matrix is connected with the interaction, at least, of two aspects: strengthening the role of verbal component according to the teacher's readiness and to the leaders of choreographic groups and the influences of verbal and non-verbal components which are improving technically.

The novelty of the work is pointed out on the applying new integration methods, where the matrix is underlined, which allow to raise methodological and applied potential of the pedagogical technologies in ballroom choreography; moreover, the last one demonstrates the original connection of motions and actions with the expressive means of artistic and musical compositions. It not only creates conditions for spiritual and moral development, attraction to the world values of physical culture and sports, but also reveals their particular phenomenon, consisting of a productive combination of artistic and emotional, developed motor culture, with the help of the functioning of the physiological systems of the organism, and also ability to embody the artistic and aesthetic image within the limits of the space of the dance hall, the creation of which is connected with the formation of special dance thinking and other intellectual qualities.

The practical significance. The main results of the research can be used in drawing up practical and methodological recommendations of the teacher of ballroom dancing in institutions of higher education, for training of performers and during the work of heads of choreographic teams.

Key words: sport ballroom dancing, training methods, higher educational institutions, methodical matrix, verbal, indicative-demonstrative and executive-activity components.

Надійшла до редакції 5.08.2017 р.

УДК 378:316.454.52

РОЛЬ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ПЕДАГОГІЧНОМУ СПІЛКУВАННІ**Мелешук Людмила Валеріївна**, магістрант кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне**Казначесєва Людмила Миколаївна**, доцент, кандидат історичних наук, кафедра культурології та музеєзнавства,

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

Kaznachejeva1710@gmail.com

Розглядається вплив невербальних засобів комунікації в процесі спілкування педагога з учнями, студентами, особливості їх використання в процесі навчання. Наголошено на важливості вміння використовувати на практиці у професійній діяльності увесь арсенал педагогічного впливу. Ефективне використання педагогом невербальних засобів комунікації забезпечує його здатність до активного та ефективного спілкування, оптимальної організації взаємодії з аудиторією. Знання «мови тіла», зокрема жестів, поз, міміки, врахування зонального простору, їх доречно використання у педагогічному спілкуванні пришвидшує процес взаєморозуміння під час комунікації. Представлені матеріали спрямовані на поглиблення знань про роль невербальної комунікації у педагогічному спілкуванні.

Ключові слова: педагогічне спілкування, невербальна комунікація, жести, пози, міміка, зональний простір.

Постановка проблеми. Педагогічне спілкування як багатопланове професійне спілкування педагога в процесі навчання включає в себе встановлення, налагодження і розвиток комунікації, взаємодію і взаєморозуміння між педагогом та учнями, студентами. Важливою складовою цього процесу є володіння навичками невербального спілкування. Розуміння значимості використання педагогом невербальних засобів спілкування істотно підвищує ефективність і привабливість навчального процесу, допомагає у його регуляції, і навпаки, їх відсутність неминуче викликає комунікативні труднощі. Низка сучасних досліджень підтверджує важливість вивчення особливостей невербальної комунікації, вдале застосування якої дозволяє підвищити ефективність впливу усного слова. Цікавість до проблем ефективності педагогічного спілкування, зокрема ролі невербальної комунікації, зумовила актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми раціонального використання невербальних засобів комунікації присвячено чимало наукових праць вітчизняних і зарубіжних вчених. Г. Барташева досліджує автономне функціонування невербальних компонентів у комунікативній ситуації домінування [1]. Проблему реалізації невербальних засобів спілкування у спонукальному дискурсі вивчає С. Голощук [2]. Л. Солощук розглядає особливості функціонування невербальних компонентів комунікації [5], а Л. Харченко – особливості застосування невербальних засобів у діловому спілкуванні [7]. В. Кан-Калік досліджує різні аспекти педагогічного спілкування, зокрема наявність у суб'єктів спілкування здібностей до здійснення комунікації, переживання емоційного задоволення на різних етапах комунікації, можливість доступно, цікаво й емоційно передавати знання, формувати вміння й навички, пошук ефективних способів емоційної регуляції й саморегуляції експресивної поведінки педагога [4].

Метою статті є вивчення ролі невербальної комунікації у педагогічному спілкуванні.

Виклад основного матеріалу дослідження. У процесі комунікації ми часто посилаємо повідомлення, передаємо інформацію за допомогою невербальних повідомлень – поз, поглядів, міміки, жестів, які можуть підсилити, змінити, або навіть вступити в протиріччя з нашим вербальним повідомленням, впливаючи на одержання повідомлення й ставлення до нього. При цьому нерідко саме невербальна частина спілкування, яка може бути випадковим, або ж запланованим, навмисним, виявляється не менш важливою, ніж вербальна. У педагогічному спілкуванні ми не лише відзначаємо невербальні знаки, але й почасти за ними судимо про ситуацію. І педагоги, і студенти часто, не бажаючи того, виявляють своє ставлення й почуття один до одного саме невербальними знаками.

Невербальна комунікація як система знаків, що використовуються у процесі спілкування і відрізняються від мовних засобами та формою виявлення, налічує різні типології [2; 11].

Основними елементами невербального спілкування є жестикуляція, пози, міміка та зональний простір. Ці знаки утворюються і сприймаються різними сенсорними системами: зором, слухом, тактильними відчуттями, нюхом. Також важливим є врахування того, коли відбувається спілкування. Науковими дослідженнями доведено, що в процесі людської взаємодії майже 20–40% інформації передається за допомогою вербальних засобів, а решта 60–80% усієї комунікації відбувається за рахунок саме невербальних засобів самовираження людини [6; 51]. Причому понад половину повідомлень

сприймається через вираз обличчя, позу, жести, а майже 40% – через інтонацію та модуляцію голосу [4; 38].

Зупинимося на описі вищенаведених основних компонентів невербальних засобів комунікації детальніше. Жести, як рухи різних частин тіла (рук, ніг, голови), супроводжують мову людини, відображаючи справжнє ставлення до співрозмовника, обговорюваної події чи предмета, висловлюють приховані наміри або бажання людини. Вони несуть чимало інформації і зазвичай є не поодинокими, використовуються постійно, в поєднанні один з одним та точно свідчать про реальний стан людини в момент розмови, її настрій та ставлення до обговорюваної теми [7; 30].

Основне призначення жестів полягає в посиленні впливу сказаного слова: вони можуть супроводжувати, доповнювати, уточнювати, а інколи і замінювати його. Використовуючи жести, педагог зображує, вказує, виражає прохання, вимогу, вдячність, здійснює емоційні дії (вітання, прощання, запрошення тощо). Руками передають найтонші хвилювання, що не завжди вдається виразити словом. При цьому у жестах задіяні переважно пальці: перебуваючи у відповідному положенні, вони надають жестах певного значення. Ритмічно узгоджуючись з інтонацією, наголосами і паузами, вони допомагають зосередити слухача на опорних аспектах висловлювання, виражають емоційне ставлення педагога до своїх думок. Відчуваючи внутрішню необхідність у жестах, педагог має застосовувати їх у гармонії зі словом, адже жест, котрий не узгоджується з ритмом мовлення, може бути неправильно витлумачений слухачем.

Педагог має володіти системою жестів, адже характер його жестів створює настрій і нерідко є зразком для наслідування. Тому вони мають бути органічними, вмотивованими, природними, стриманими, синхронними з мовленням, правдивими, підсилювати думку, виражати почуття. Володіння жестами дається непросто, однак завдяки систематичній роботі над собою, виконанню певних вправ їх можна сформувати. При цьому педагог має враховувати особливості рівнів жестикіулювання: нижнього – від попереку вниз, верхнього – між попереком і плечима, високого – від плечей угору. Жестикіулюють здебільшого в межах середнього рівня, саме такі жести супроводжують більшість усних виступів.

Важливе місце у невербальному спілкуванні належить позам. Найуживанішою класифікацією виділяють відкриті та закриті пози. Важливим є врахування поз при першому знайомстві з аудиторією. Як відомо, перше враження про незнайому людину на 90% формується упродовж перших кількох хвилин спілкування з нею [5; 38]. Справити позитивне перше враження та допомогти у подальшій педагогічній діяльності педагогові допоможуть відкриті пози, під час яких демонструються відкриті руки з повернутими до співрозмовника долонями. Вони сигналізують про довіру, схвалення, підтримку, створюють відчуття психологічного комфорту. Відкрита догори долоня використовується як жест, що свідчить про прийняття співрозмовника таким, яким він є, миролюбність, відсутність загрози. Напрацювавши звичку в процесі розмови тримати долоні відкритими, педагог може підвищити до себе довіру, це позитивно впливає і на нього самого, спонукаючи до відвертості та відкритості в розмові.

Уникати ж слід так званих закритих поз, коли людина намагається закрити передню частину тіла та зайняти собою якомога менше простору. До них належить переплетення, зчіплювання пальців, що свідчить про розчарування та ворожість, схрещування рук та ніг, що означає незадоволення ситуацією, негативний стан людини, заперечену позицію.

Доповнити відкриті жести потрібно відповідним виразом обличчя – мімікою, що підкреслює позитивне ставлення до співрозмовника. Обличчя у людей, як правило, доволі експресивне і часто передає співрозмовнику чимало невербальної інформації. Вираз обличчя є одним із найважливіших джерел інформації про людину, особливо про її почуття на момент розмови. Саме мімічні реакції співбесідника повідомляють про його емоційний відгук та слугують засобом регуляції самого процесу комунікації, оскільки першу реакцію співрозмовника на виголошене речення можна отримати з виразу його обличчя. Особливо експресивними є губи та очі людини. Посмішка може нести в собі радість, доброзичливе ставлення, прагнення вступити в контакт зі співрозмовником, а може відображати сарказм, іронію, зверхність. Однак часта посмішка символізує потребу у схваленні. «Натягнута» посмішка у неприємній ситуації говорить про вибачення та хвилювання співрозмовника. Відомо, що посмішка з піднятими бровами свідчить про готовність підкоритись, посмішка з опущеними бровами – про перевагу, а зсунуті брови, наприклад, передають несхвалення співбесідника тощо.

Прямий візуальний контакт свідчить про зацікавленість у розмові; при цьому оптимальним варіантом вважається підтримка візуального контакту при тимчасовому відволіканні на інші об'єкти, не затримуючись довго на них. Однак досить часте відведення погляду може бути сприйнято

співрозмовником як неприхильність до нього. У той же час слід розрізняти відкритий прямий погляд і пильний погляд. Погляд може бути коротким, неухильним, прямим, косим, проникливим, оцінюючим, існує величезна кількість варіантів і всі вони сприймаються співрозмовником та несуть в собі невербальну інформацію.

З іншого боку, міміка може контролюватися людиною, і, коли є наміри приховати справжні емоції і переживання, обличчя може стати малоінформативним. У процесі спілкування педагогові необхідно контролювати свою міміку, навчитися користуватися виразним поглядом, уникати надмірної динамічності («бігаючі очі») і неживої статичності («кам'яне обличчя») м'язів обличчя. Гарною практикою є спостереження за спілкуванням сторонніх людей, їх мімікою, відпрацювання на собі такого виразу обличчя, що буде свідчити про відкритість та доброзичливість [3; 125].

Важливим елементом невербальної комунікації є зональний простір. Американський антрополог Едуард Т. Холл – один із основоположників вивчення просторових потреб людини – визначив, що важливим у спілкуванні є розташування співрозмовників у просторі відносно один одного. Оскільки кожна людина має відчуття особистого простору, просторові зони поділили на кілька умовних територій: інтимна зона (від 15 до 45 см.), особиста зона (від 45 см. до 1, 2 м.), соціальна зона від (1,2 до 3,6 м.) та суспільна зона (понад 3,6 м.). Як правило, під час педагогічного спілкування педагог та учні, студенти перебувають між собою в соціальній зоні. При переміщенні педагога по аудиторії, відстань скорочується до меж особистої зони, а часто і до інтимної зони. При першому знайомстві та початковому періоді співпраці з класом, педагог повинен звертати обов'язкову увагу на своє територіальне розміщення відносно учнів, триматися соціальної зони, щоб не викликати дискомфорту. З часом, коли відбудеться звикання один до одного, педагог може скорочувати відстань, не викликаючи в них негативних переживань. Ці правила значно варіюють залежно від віку, статі та рівня культури. Наприклад, діти і люди похилого віку тримаються ближче до співрозмовника, тоді як підлітки, молоді люди і люди середнього віку віддають перевагу більш віддаленому положенню. Зазвичай жінки стоять чи сидять ближче до співрозмовника (незалежно від його статі), ніж чоловіки. Особистісні властивості також визначають відстань між співрозмовниками: врівноважена людина з почуттям власної гідності підходить до співрозмовника ближче, тоді як неспокійні, нервові люди тримаються від співрозмовника подалі. Суспільний статус також впливає на відстань між людьми. Ми зазвичай тримаємось на великій відстані від тих, чиє становище чи повноваження вище наших, тоді як люди рівного статусу спілкуються на відносно близькій відстані.

А. Піз вказував, що відстань при спілкуванні між людьми скорочується тоді, коли люди пізнають один одного, стають ближчими [6; 43].

Знайти шляхи порозуміння з учнями, студентами завоювати їх довіру, складне завдання, яке потребує багатьох моральних та інтелектуальних якостей, мудрості, терпіння і тактовності педагога. Свідоме використання відкритих поз, уникання закритості, дотримання правильної дистанції, міміка, допомагає у цьому складному процесі.

Висновки. Отже, невербальна комунікація відіграє важливу роль у педагогічному спілкуванні. Комунікативна значущість жестів педагога, його міміки, пози, врахування особливостей зонального простору визначається особливостями ситуації спілкування, а педагогічний вплив, що здійснюється невербальними засобами, відбувається в умовах одночасного передавання вербальних сигналів і реагування на них. Знання мови тіла, його доречне використання може суттєво вплинути на процес спілкування загалом та педагогічного зокрема, спростити та пришвидшити процес взаємодії та взаєморозуміння. Жести, пози, міміка та інші рухи людського тіла мають особливе значення для взаєморозуміння людей, це мова тіла, на якій розмовляє кожен. Ефективне і доцільне використання педагогом невербальних засобів комунікації у педагогічній діяльності забезпечує його здатність до активного й ефективного особистісного спілкування, характеризує його вміння передачі та адекватного сприймання інформації, сприяє оптимальній організації взаємодії з аудиторією.

Список використаної літератури

1. *Барташева Г. І.* Автономне функціонування невербальних компонентів у комунікативній ситуації домінування / Г. І. Барташева // Вісник ХНУ. – 2012. – № 11. – С. 72–78.
2. *Голощук С. Л.* Реалізація невербальних засобів спілкування у спонукальному дискурсі / С. Л. Голощук // Вісник СумДУ. Серія «Філологія». – 2012. – № 1. – С. 19–23.
3. *Ильин Е. П.* Психология общения и межличностных отношений / Е. П. Ильин. – СПб. : Питер, 2011. – 576 с.
4. *Кан-Калик В. А.* Учителю о педагогическом общении / В. А. Кан-Калик. – М. : Просвещение, 1987. – 190 с.
5. *Солощук Л. В.* Особливості функціонування невербальних компонентів комунікації / Солощук Л. В. // Вісник ХНУ. – 2013. – № 1051. – С. 77–82.

6. **Пиз А.** Язык телодвижений / А. Пиз. – СПб. : Издательский дом Гутенберг, 2000. – 188 с.
7. **Харченко Л. П.** Особливості застосування невербальних засобів ділового спілкування / Л. П. Харченко // Соціальна педагогіка: теорія і практика. – 2013. – № 4. – С. 58–65.

References

1. **Bartasheva H. I.** Avtonomne funktsionuvannya neverbalnykh komponentiv u komunikatyvniy sytuatsiyi dominuvannya / H. I. Bartasheva // Visnyk KHNU. – 2012. – № 11. – S. 72–78.
2. **Holoshchuk S. L.** Realizatsiya neverbalnykh zasobiv spilkuvannya u sponukalnomu dyskursi / S. L. Holoshchuk // Visnyk SumDU. Seriya Filolohiya. – 2012. – № 1. – S. 19–23.
3. **Ylyn E. P.** Psykholohyya obshchenyya y mezhlychnostnykh otnoshenny / E. P. Ylyn. – SPb. : Pyter, 2011. – 576 s.
4. **Kan-Kalyk V. A.** Uchytelyu o pedahohycheskom obshchenyy / V. A. Kan-Kalyk. – M. : Prosveshchenye, 1987. – 190 s.
5. **Soloshchuk L. V.** Osoblyvosti funktsionuvannya neverbalnykh komponentiv komunikatsiyi / Soloshchuk L. V. // Visnyk KHNU. – 2013. – № 1051. – S. 77–82.
6. **Pyz A.** Yazyk telodvyzhenyy / A. Pyz. – SPb. : Yzdatelsky dom Hutenerberh, 2000. – 188 s.
7. **Kharchenko L. P.** Osoblyvosti zastosuvannya neverbalnykh zasobiv dilovoho spilkuvannya / L. P. Kharchenko // Sotsialna pedahohika: teoriya i praktyka. – 2013. – № 4. – S. 58–65.

THE ROLE OF NONVERBAL COMMUNICATION IN PEDAGOGICAL INTERCOURSE

Meleshchuk Lyudmyla, Master of the department of culturology and museology,
Rivne State Humanitarian University, Rivne
Kaznacheieva Lyudmyla – docent, Ph.D. in History (Rivne)

The article examines the influence of non-verbal means of communication in the course of intercourse between a teacher and his students, and the peculiarities of their use in the learning process. The importance of the ability to use in practice, in his professional activities, the whole arsenal of pedagogical influence, to improve the teaching strategy is emphasized. Due to the effective use of non-verbal means of communication by the teacher, it provides the ability to actively and efficiently communicate, optimize the organization of interaction with the audience. It is analyzed that due to the knowledge of body language, its proper use helps to accelerate the process of mutual understanding during communication. The presented materials are aimed at deepening knowledge about the role of non-verbal communication in pedagogical communication.

Key words: pedagogical communication, nonverbal communication, gestures, poses, facial expressions, zonal space.

UDK 378:316.454.52

THE ROLE OF NONVERBAL COMMUNICATION IN PEDAGOGICAL INTERCOURSE

Meleschuk Lyudmyla, Master of the Department of Culturology and Museology,
Rivne State Humanitarian University, Rivne
Kaznacheieva Lyudmyla, Docent, Ph.D. in History (Rivne)

The purpose of the article is to study the role of non-verbal communication in pedagogical communication.

Results. Pedagogical communication as a multifaceted professional communication of the teacher in the process of learning includes the establishment, debugging and development of communication, interaction and understanding between the teacher and students. An important part of this process is the possession of non-verbal communication skills. Understanding the importance of using the teacher of non-verbal means of communication significantly increases the efficiency and attractiveness of the learning process, helps in its regulation, and vice versa, their absence inevitably causes communication difficulties. The communicative significance of the intonation of a teacher's speech, gestures, facial expressions, taking into account the features of the zonal space is determined by the peculiarities of the situation of communication, and the pedagogical influence carried out by non-verbal means takes place in conditions of simultaneous transmission and response of non-verbal signals. Effective and expedient use of the teacher of nonverbal means of communication in pedagogical activity ensures his ability to actively and efficiently communicate personally, characterizes his ability to transfer and adequate perception of information, promotes optimal organization of interaction with the audience.

Practical meaning. Teacher of the XXI century should be able to use in practice in his professional activities the whole arsenal of pedagogical influence, including non-verbal means of communication, to improve the teaching strategy.

Key words: pedagogical communication, nonverbal communication, gestures, poses, facial expressions, zonal space.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК 792

**РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ ВИКЛАДАЧА ВНЗ У ФОРМУВАННІ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНИХ
І ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ**

Абрамович Олена Олександрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра режисури драматичного театру та акторської майстерності, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
oleksandrarudnitska@gmail.com

Розглянуто загальнокультурні та професійні компетенції майбутніх фахівців і роль особистості викладача вищого навчального закладу в їх формуванні. З'ясовано, що особистість викладача повинна являти собою для студентів наочний приклад тих якостей та здібностей, які викладач хоче розвинути у студентів. Якість реалізації поставлених завдань задля отримання у результаті сильної особистості та затребуваного роботодавцями фахівця, в першу чергу, залежить від якості діяльності викладача, який повинен бути справжнім носієм згаданих компетенцій.

Ключові слова: викладач, студент, особистість, компетенції

Постановка проблеми. Глибокі соціальні й економічні зрушення, що відбуваються на початку третього тисячоліття в Україні, спонукають до реформування системи освіти, яка сприятиме утвердженню людини як найвищої соціальної цінності. Лише компетентна, самостійна і відповідальна, з чіткими громадянськими позиціями індивідуальність, тобто вихована людина здатна до оновлення суспільства, забезпечення державності України, розвитку її економіки та культури. Виховання такої людини доручено освітянам.

У формуванні особистості викладача є два головних аспекти – професійний і культурний. Відтак, ВНЗ покликаний давати не лише знання, а й формувати особистість педагога та студента. Культурний педагог – не вірець формально-етикетної шляхетності, а інтелігентна людина з творчим та гуманним способом світобачення, світосприймання. Саме культура є підґрунтям формування особистості викладача.

Результат освіти визначають придбані компетенції, якими повинні оволодіти випускники до моменту закінчення ВНЗ – а, отже, в даний час однією з актуальних проблем вищої освіти стає розвиток загальнокультурних і формування професійних компетенцій майбутніх фахівців. Підрозділ компетенцій на загальнокультурні і професійні відповідає двом складовим вищої освіти – академічній і професійній.

Мета академічної освіти – розвиток особистості учня (студента), мета професійної – підготовка фахівців [1]. Як бачимо, основною метою сучасної вищої освіти є підготовка високопрофесійного, конкурентоспроможного і затребуваного на ринку праці фахівця і одночасно формування всебічно розвиненої особистості.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняній педагогічній літературі останніх років до проблеми особистості сучасного викладача звертались С. Гончаренко, Л. Губерський, М. Євтух, В. Журавський, І. Зязюн, В. Кремень, І. Бех, О. Савченко, О. Сердюк, І. Надольний, В. Огнев'юк та ін. Однак, незважаючи на студії згаданих та багатьох інших дослідників, проблема залишається актуальною.

Аналіз різних підходів до її вивчення дозволяє зробити висновок про «конструювання» своєрідних моделей особистості, кожна з яких має право на існування й одночасно потребує доповнення іншою. Проте сучасна педагогічна наука прагне до цілісного бачення особистості, сформованого не як формальне поєднання різнопланових підходів, а як залучення надбань, що відкривають ті чи інші грані особистості як цілісної істоти [1; 61–64]. Тому резюмуємо, що у прагненні до ідеалу викладач має синтезувати низку властивостей.

Метою статті є визначення ролі особистості викладача у формуванні загальнокультурних і професійних компетенцій студентів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Огляд літератури з даної теми виявив існування безлічі різних визначень компетенцій і підходів до їх класифікації. В академічному розумінні компетенція передбачає володіння методологією і термінологією, властивим галузі знання, а також діючих у цій галузі системних взаємозв'язків і здатність визначати їх аксіоматичні межі. У професійному контексті під компетенцією розуміється володіння правом за своїми знаннями або повноваженнями робити чи вирішувати щось, судити про будь-що [5].

Професійна компетенція в загальному сенсі в сучасній практиці визначається як здатність

співробітника успішно вирішувати завдання професійного роду діяльності відповідно до заданих стандартів. Відтак складовими професійної компетенції є знання, вміння, навички, професійно значущі якості особистості фахівця, що забезпечують його здатність виконувати роботу відповідно до вимог посади.

Узагальнюючи всі підходи до розуміння професійних компетенцій, можна виділити два основних напрями тлумачення цього поняття: здатність людини діяти у відповідності зі стандартами; характеристики особистості, що дозволяють їй домагатися результатів у роботі.

Перший підхід можна умовно назвати «функціональним», оскільки він заснований на описі завдань та очікуваних результатів, а другий – «особистісним», оскільки він робить акцент на якостях людини, що забезпечують успіх у роботі [2].

Завдання будь-якого ВНЗ – сформуванню все те розмаїття загальнокультурних і професійних компетенцій, необхідне майбутньому фахівцю для успішної реалізації у професійній діяльності як важливого складника життєвого успіху і самореалізації загалом.

Упровадження компетентнісного підходу в освітню систему ВНЗ зобов'язує заклад сформувати соціокультурне середовище, створити умови, необхідні для всебічного розвитку особистості. Вирішення цього завдання залежить від ефективності багатьох чинників. До основних із них належать:

- система управління ВНЗ;
- зміст освітніх програм;
- кваліфікація і мотивація діяльності викладацького складу;
- організація навчального процесу;
- технології навчання, матеріально-технічне забезпечення освітнього процесу;
- виховна робота;
- урахування потреб ринку праці у майбутніх фахівцях і організація зв'язків із роботодавцями;
- організація контролю освітнього процесу і його результатів [7].

Безсумнівно, що перегляд існуючих освітніх програм і навчально-методичних комплексів, використання в навчальному процесі активних та інтерактивних форм проведення занять, застосування інноваційних навчальних технологій є важливими чинниками успішної реалізації основного завдання компетентнісного підходу – формування у студентів здатності застосовувати знання, вміння та особистісні якості для успішної діяльності в певній професійній сфері. Але, не зважаючи на чималу кількість продуктивних технологій і засобів навчання, сьогодні, як і в усі часи, головним чинником якості освіти загалом і формування відповідних компетенцій у майбутніх фахівців зокрема виступає викладач – носій знань. Ефективність упровадження та реалізації інновацій в системі освіти залежить багато в чому саме від тих людей, що безпосередньо здійснюють цей процес. Реалізація конкретних нововведень лягає, головним чином, на плечі професорсько-викладацького складу ВНЗ як основного виробничого персоналу в системі вузівської діяльності. Інноваційні процеси в системі освіти зумовлюють багатогранність і багатоаспектність професійної діяльності сучасного педагога, вимагають від нього відповідності як традиційних вимог до якостей його особистості та професійної компетентності, так і нового педагогічного мислення.

Найважливішим чинником формування професійних і загальнокультурних компетенцій студентів є особистість викладача, його система цінностей, що включає розвинені професійні, загальнокультурні і педагогічні компетенції [4]. Вихователь сам повинен бути тим, ким він хоче зробити вихованця. Студенти чутливо і критично сприймають невідповідність педагога тим вимогам, які він висуває до них.

Величезного впливу на ставлення студентів до дисципліни, що вивчається, і загалом до навчального процесу надає їх ставлення до викладача, що цю дисципліну викладає. Викладач вищої школи – це не лише транслятор знань; основне завдання педагога – залучити студента до навчального процесу, а не змушувати його брати участь у ньому. Примус і погроза породжують байдужість та невдоволеність, формують у студентів низьку продуктивність праці, небажання вчитися взагалі [3].

Потреба студентів у сприятливому, довірливому спілкуванні з викладачами часто не отримує свого задоволення, що веде до формування підвищеної тривожності, нестійкої самооцінки, заважає професійному становленню і часто веде до розвитку невпевненості, зниження мотивації до навчання. Негативного впливу завдають викладачі замкнені, нетовариські, ті, що не вміють налагодити контакт зі студентами – або зневажливо ставляться до них.

Безсумнівно, процес навчання є ефективнішим тоді, коли студенти хочуть учитися у викладача. А хочуть вони вчитися у того, кого поважають, цінують і люблять. Саме викладач за допомогою особистих і професійних якостей здатен розвинути у студентів потяг до пізнання,

освоєння і отримання нових знань, розкрити їх ініціативність і творчий підхід до вирішення завдань, пробудити бажання працювати.

Якими ж якостями володіє викладач, що викликає повагу і любов студентів? Численні опитування засвідчують, що найбільше студенти цінують:

- шанобливе ставлення до них;
- глибоке знання дисципліни, що викладається;
- бажання навчити;
- уміння зацікавити;
- відповідальне виконання своїх обов'язків;
- вихованість, ввічливість, тактовність.

Ці дані свідчать про те, що студенти, головним чином, виділяють ті риси викладача, що характеризують моральні якості його особистості. І на першому місці стоїть повага. Саме повага, як одна з найважливіших вимог моральності, лежить в основі інших вищезазначених значущих характеристик: відповідальності, освіченості, тактовності. Лише той викладач, що поважає, у першу чергу, себе і свою професію, може поважати студентів, а, отже, бути для них і вчителем, і наставником, і зразком поведінки. Викладач, що знає і любить свою діяльність, захоплений своїм предметом, викликає щирю повагу з боку студентів, формує у них високий рівень мотивації не лише до пізнання самого предмета, а й значною мірою допомагає змінити їхнє ставлення до самих себе. Це відбувається як через освоєння навчальної дисципліни та набуття професійних знань, умінь і навичок, так і через механізм симпатії, ідентифікації студента з викладачем і наслідування йому. Викладача, що любить свій предмет і поважає тих, кому він передає свої знання, хочеться наслідувати [3].

Справжня повага до студента – це основа формування компетентної особистості в професійному, соціальному та культурному плані. Відомий соціолог, філософ, соціальний психолог Е. Фромм визначив повагу як «здатність бачити людину такою, якою вона є, усвідомлювати її унікальну індивідуальність» [6]. Лише при такому підході можливе формування особистісних компетенцій на основі вищих людських цінностей: моральності, порядності, відповідальності, – що актуально у наш час.

Повага до себе та інших людей, любов до своєї професії й пізнання, високий рівень культури спілкування і взаємодії з оточуючими, відповідальне ставлення до своїх обов'язків – найважливіші складники професійної компетенції педагога, що відповідають тим компетенціям, які повинні бути сформовані у студентів до моменту завершення навчання у ВНЗ.

Висновки. Отже, якість реалізації поставлених завдань задля отримання у результаті сильної особистості та затребуваного роботодавцями фахівця, в першу чергу, залежить від якості діяльності викладача, який повинен бути справжнім носієм перерахованих вище якостей. Видатний американський психолог, один із засновників біхевіоризму, Б. Скіннер зауважив, що люди вчать тому, чого ви їх вчите, а не тому, чому ви хочете їх навчити. Це твердження є доречним для розуміння суті проблеми, що розглядається. Особистість викладача повинна являти собою наочний приклад тих якостей, здібностей та компетенцій, які він хоче розвинути у студентів.

Список використаної літератури

1. **Бех І. Д.** Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посіб. / І. Д. Бех. – Київ : Академвидав, 2009. – 248 с.
2. **Бурькин К. Н.** Реферативный обзор по проблематике измерения компетенций в образовании / К. Н. Бурькин. – М. : СГА, 2007.
3. **Захаров Ю. А.** Основные пути повышения качества высшего образования / Ю. А. Захаров, В. А. Москинов // Университетское управление : практика и анализ. – 2005. – № 1. – С. 100–103.
4. **Калашникова А. В.** Мотивация педагога как фактор повышения качества высшего образования / А. В. Калашникова // Современные наукоемкие технологии. – 2010. – № 7. – С. 30–33.
5. **Томилин О. Б.** Образовательные технологии формирования компетенций в системе высшего профессионального образования / О. Б. Томилин, А. В. Бриттов, С. И. Демкина // Управление качеством высшего профессионального образования. – 2005. – С. 112–123.
6. Фромм Е. Мистецтво любові / Е. Фромм ; [пер. з англ. В. І. Кучменко]. – Харків : КСД, 2017. – 192 с.
7. **Чемеков В.** Грейдинг : компетенция и цели компании / В. Чемеков // Деловой журнал «Бизнес-ключ». – 2008. – № 1.

References

1. **Bekh I. D.** Psykholohichni dzherela vykhovnoyi maysternosti : navch. posib. / I. D. Bekh. – Kyiv : Akademvydav, 2009. – 248 s.
2. **Burykyn K. N.** Referatyvnyy obzor po problematyke yzmerenyya kompetentsyy v obrazovanuy / K. N. Burykyn. – M. : SHA, 2007.

3. **Zakharov YU. A.** Osnovnye puty povysheniya kachestva vyssheho obrazovaniya / YU. A. Zakharov, V. A. Moskyonov // Unyversytet-skoe upravlyeniye : praktyka y analiz. – 2005. – № 1. – С. 100–103.
4. **Kalashnykova A. V.** Motyvatsiya pedahoha kak faktor povysheniya kachestva vyssheho obrazovaniya / A. V. Kalashnykova // Sovremennye naukoemkiye tekhnolohyy. – 2010. – № 7. – С. 30–33.
5. **Tomylyn O. B.** Obrazovatelnye tekhnolohyy formirovaniya kompetentsyy v systeme vyssheho professyonalnoho obrazovaniya / O. B. Tomylyn, A. V. Bryttov, S. Y. Demkina // Upravlyeniye kachestvom vyssheho professyonalnoho obrazovaniya. – 2005. – С. 112–123.
6. **Fromm E.** Mystetstvo lyubovi / E. Fromm ; [per. z anhl. V. I. Kuchmenko]. – Kharkiv : KSD, 2017. – 192 s.
7. **Chemekov Valeryy.** Hreidyneh: kompetentsyya y tsely kompanyy / V. Chemekov // Delovoy zhurnal «Byznes-klyuch». – 2008. – № 1.

THE ROLE OF PERSONALITY OF THE TEACHER IN THE FORMATION OF GENERAL CULTURAL AND PROFESSIONAL COMPETENCES OF FUTURE SPECIALISTS

Abramovych Olena, Phd in Pedagogic sciences, Associate Professor of the Directing and Acting Art Department of The Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The author of the article examines the role of the teacher's personality in the formation of general cultural and professional competencies of the students. It was found, that the personality of the teacher should represent for the students an example of the qualities, abilities and competences that the teacher wants to be obtained by the students. The quality of the implementation of the tasks for obtaining as a result the strong personality and the specialist demanded by employers primarily depends on the quality of the teacher's work, which should be the true bearer of the mentioned qualities.

Key words: teacher, student, personality, competence

UDK 792

THE ROLE OF THE UNIVERSITY TEACHER IN SHAPING OF GENERAL CULTURAL AND PROFESSIONAL COMPETENCES OF FUTURE SPECIALIST

Abramovych Olena, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of department of the direction and actor's mastery in Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the work is to determine the role of teacher's personality in the formation of students' general cultural and professional competencies.

The methodology consists in applying analytical, structural, functional methods of studying the personality of a teacher as a holder of professional and general cultural competencies.

Results. The quality of realization of the set tasks for obtaining as a result a strong personality and relevant specialist for employers primarily depends on the quality of the teacher's work, which should be a real holder of the above-mentioned qualities. Outstanding American psychologist, one of the founders of behaviorism, B.F. Skinner pointed that people learn what you teach them, and not what you want to teach them. This statement seems to us very suitable for understanding the essence of the problem under consideration.

The scientific novelty. The research is to analyze the different approaches to «constructing» peculiar models of the individuality, each of which has the right to exist and simultaneously requires addition to the other, in the intention to reach the ideal teacher must synthesize a number of properties.

Practical significants. The personality of teacher should represent for students a clear example of qualities, abilities and competences that he wants to develop in his students.

Key words: teacher, student, personality, competence.

Надійшла до редакції 14.11.2017 р.

УДК 792

ПЕДАГОГІЧНА КУЛЬТУРА ВИКЛАДАЧА ВНЗ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ ЗІ СТУДЕНТАМИ

Гусакова Ніна Миколаївна, кандидат педагогічних наук, професор кафедри режисури драматичного театру та акторської майстерності

Штефюк Валерія Дмитрівна, викладач кафедри режисури драматичного театру та акторської майстерності, Київський національний університет культури і мистецтв, м Київ
14valeri777@gmail.com

Розглянуто особистісні якості викладача вищого навчального закладу, його педагогічні й спеціальні знання і уміння, необхідні для здійснення навчально-виховного процесу та формування морально-ціннісних стосунків зі студентами. З'ясовано, що педагогічне спілкування є сукупністю методів і засобів, застосування

яких забезпечує досягнення мети навчання та виховання і визначає характер взаємодії між двома головними суб'єктами педагогічного процесу, викладачем та студентом.

Ключові слова: викладач, студент, особистість, цінність, професійність, комунікативність, індивідуальність

Постановка проблеми. Педагогічна комунікативність належить до найважливіших якостей викладача, що сприяють успішному виконанню ним своїх функцій. Багато труднощів і невдач у педагогічній діяльності зумовлено саме недоліками сфери професійно-педагогічного спілкування.

Педагогічне спілкування – це сукупність методів і засобів, застосування яких забезпечує досягнення мети навчання та виховання і визначає характер взаємодії між двома головними суб'єктами педагогічного процесу.

На жаль, освітня галузь – одна з найбільш консервативних сфер людської діяльності. Її працівники вирізняються відданістю схемам і технологіям, які засвоїли, до яких звикли, стійкістю несприйняття нового, стереотипністю мислення і дій. Стрімко змінюються часи, студенти, а значна частина викладачів ВНЗ керується параметрами тієї системи координат, що їх сформувала. Як і раніше, найвагомими якостями студента вважаються дисциплінованість, слухняність, наслідування пропонованих викладачем зразків, тобто конформізм. Не приймається дисидентність студента: оригінальність мислення й поведінки, самостійність думок, суджень, вимога поваги до себе як до особистості й партнера в спільній справі.

Студенти, шкільний період навчання яких проходив в умовах часткової демократизації соціального укладу життя, гуманізації суспільних відносин, гостро відчують необхідність радикальних змін у форматі «викладач – студент», не бажають терпіти зневажливе ставлення до себе. Вони цінують не лише знання педагога, а й хочуть бачити в ньому душевну, розуміючу, справедливу, чесну, високоморальну й порядну людину. Нинішній викладач вищої школи має бути тонким психологом, глибоко емпатійною, атракційною особистістю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ретроспективний теоретичний аналіз вітчизняної і зарубіжної літератури та результатів досліджень педагогічної практики дає можливість стверджувати, що питання педагогічної культури викладача ВНЗ висвітлено недостатньо. Вимоги до особистості викладача вищого навчального закладу розглядали І. Зязюн, Н. Волкова, О. Котенко, А. Кузьмінський та ін. Аналіз шляхів впливу викладача ВНЗ на розвиток особистості студента здійснено у наукових працях Л. Спіріна, С. Вітвицької, О. Бондаревської, А. Капської, В. Гриньової. Професіоналізм викладачів із психологічної точки зору досліджувала С. Іванова. Проте проблема педагогічної культури викладача в контексті спілкування зі студентами знаходиться на етапі вивчення.

Проблема формування культури спілкування молоді, що актуальна і нині, представлена багатьма монографіями та навчальними посібниками. Актуальність обраної проблематики також зумовлюється тим, що вона виявляє протиріччя між:

- різноманітним мотивів і соціально значущими потребами студентів в отриманні освіти, а також професійних інтересів викладачів і знеособленістю, надмірної уніфікацією змісту, форм, методів, засобів навчання і виховання;

- зростанням вимог суспільства, що розвивається, до керівника-професіонала і нездатністю майбутніх фахівців швидко і ефективно адаптуватися в соціальному і професійному середовищі [6].

Метою статті є визначення тих особливостей педагогічної культури викладача вищого навчального закладу, що забезпечують здійснення навчально-виховного процесу та формування морально-ціннісних стосунків зі студентами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Згідно з класифікацією В. Кан-Калика, побутують наступні стилі педагогічного спілкування:

1. Спілкування на основі високих професійних установок педагога, його ставлення до педагогічної діяльності загалом. Про таких кажуть: «За ним студенти буквально по п'ятах ходять!»

2. Спілкування на основі дружнього ставлення. Воно передбачає захопленість спільною справою. Педагог виконує роль наставника, старшого товариша, учасника спільної навчальної діяльності. Однак при цьому слід уникати панібратства, студенти не повинні сприймати викладача як однолітка. Особливо це стосується молодих педагогів, що не бажають потрапити в конфліктні ситуації.

3. Спілкування-дистанція належить до найбільш поширених типів педагогічного спілкування. В цьому випадку у взаєминах постійно простежується дистанція у всіх сферах: у навчанні – з посиланням на авторитет і професіоналізм, у вихованні – з посиланням на життєвий досвід і вік. Такий стиль формує відносини «викладач-студенти».

4. Спілкування-залякування, негативна форма спілкування, антигуманна, що розкриває педагогічну неспроможність викладача, який вдається до неї.

5. Спілкування-загравання, характерне для молодих викладачів, що прагнуть до популярності. Таке спілкування забезпечує лише помилковий, дешевий авторитет.

Отже, педагогічне спілкування – специфічна форма спілкування, що має свої особливості і в той же час підкоряється загальним психологічним закономірностям, властивим спілкуванню як формі взаємодії людини з іншими людьми, що включає комунікативний, інтерактивний і перцептивний компоненти.

Педагогічне спілкування є сукупністю засобів і методів, що забезпечують реалізацію цілей та завдань виховання і навчання, визначають характер взаємодії педагога і студентів. Чи буде педагогічне спілкування оптимальним, залежить від педагога, рівня його педагогічної майстерності та комунікативної культури. Для встановлення позитивних взаємин зі студентами викладач повинен проявляти доброзичливість і повагу до кожного з учасників навчального процесу, бути причетним до перемог і поразок, успіхів і помилок студентів, співпереживати їм.

Культура ж, як сфера людської діяльності, пов'язана з самовираженням (культ, наслідування) людини, є проявом її суб'єктивності (характеру, навичок, умінь і знань). Саме тому будь-яка культура має додаткові характеристики, оскільки пов'язана як з творчістю людини, так і повсякденною практикою, комунікацією, відображенням, узагальненням і її повсякденним життям. Культура є маркером та основою цивілізацій, предметом вивчення культурології. Культура не має кількісних критеріїв у чисельному вираженні. Домінанти або ознаки є достатніми для відображення ознак культури. Найбільш часто розрізняють культури в періодах мінливості домінуючих маркерів: періодів та епох, способів виробництва, товарно-грошових і виробничих відносин, політичних систем правління, персоналій, сфер впливу тощо [1].

Таким чином, педагогічна культура – інтегральна якість особистості педагога, що проектує його загальну культуру в сферу професії. Педагогічна культура – синтез високого професіоналізму і внутрішніх якостей педагога, володіння методикою викладання і наявність культуротворчих здібностей. Це міра творчого присвоєння і перетворення накопиченого людством досвіду. Педагог, що володіє високою педагогічною культурою, має добре розвинене педагогічне мислення і свідомість, володіє творчим потенціалом і є осередком всесвітнього культурно-історичного досвіду [10].

Культурний розвиток педагога відбувається за допомогою різних дій, в яких він будує свої відносини з іншими людьми, суспільством, навколишнім світом. Спостерігаємо, що відбулася втрата початкового поняття освіти як формування особистості в умовах культури. «Людина освічена» усвідомлюється як «людина поінформована», а, значить, «культурна». У плані гуманізації потрібно змінити акценти у підготовці педагога – не лише фахівця будь-якої спеціальності, але, перш за все, культурної людини.

Для підвищення педагогічної культури дуже важливо вдосконалювати зміст самостійної роботи студентів. Вона повинна реалізовуватися у творчій співпраці, співтворчості викладачів і студентів. У зв'язку з цим виникає якісно нове завдання – перетворення навчального процесу в науково-педагогічний. Педагог має навчити культури соціально відповідального рішення і вчинку, тобто активної діяльності, в якій можна виділити три великі блоки:

- здатність до спілкування з культурою і в культурі;
- здатність до відтворення культури;
- здатність до самовідтворення в культурі.

Велике значення в продуктивному спілкуванні відіграє такт – уміння вести себе пристойно, поважаючи інших; почуття міри в поведінці, вчинках [2]. Наявність такту дозволяє викладачеві будувати спілкування на позитивних емоціях, встановлювати і підтримувати психологічний контакт з молоддю. Педагогічний такт відрізняється від загального тим, що позначає не лише властивості особистості викладача, а й уміння вибрати правильний підхід до студентів.

Педагогічний такт – це міра педагогічно доцільного впливу на студентів, вміння встановлювати продуктивний стиль спілкування [9]. Педагогічний такт передбачає гнучкість поведінки викладача. Вибір тактики в спілкуванні пов'язаний з умінням користуватися рольовими позиціями. Можна виділити чотири основні позиції: прибудова зверху; прибудова знизу; прибудова поруч; позиція неучасті [2].

Велика роль у процесі формування особистості юнаків та дівчат, задоволення їх духовних потреб належить спілкуванню. Особливо це важливо для студентів молодших курсів, що перебувають у своєрідному середньому віковому і освітньому становищі [4].

Слід підкреслити, що культура спілкування формується поступово, у міру дорослішання людини. У центрі даного дослідження, окрім викладача, розглянуто особистість студента, що перебуває на віковому етапі юності. Це вік світоглядних шукань, пошуку ідеалів, час самовизначення. Спілкування, будучи однією з сфер життєдіяльності, набуває в юності особливу роль. Воно стає тим соціальним простором, в якому реалізуються основні соціально-психологічні потреби юнацтва, що змушує розглядати виховання в умовах спілкування як найважливішу складову частину загального процесу виховання підростаючого покоління.

Розглядаючи самоствердження як універсальну ознаку спілкування, А. В. Мудрик підкреслює, що воно сприяє максимальній реалізації індивідуальних можливостей особистості і залежить від психофізіологічних, соціальних і культурних умов [8]. Ці умови забезпечуються певним рівнем матеріального добробуту суспільства, який є об'єктивним фактором, що впливає на зміст спілкування. Суб'єктивний фактор, що забезпечує його наповнення, на думку А. Мудрика, включає в себе культурні звички, потреби, що визначають ритм життєдіяльності людей, розвиток їх нахилів, інтересів, художніх задатків [8].

Педагогічна майстерність тісно переплітається з поняттям «педагогічне мистецтво». Помилкою є бачити близькість цих понять лише в прямій ієрархічній залежності: педагогічне мистецтво – найвищий рівень прояву майстерності. Насправді зв'язок між ними більш діалектичний, поняття «мистецтво» і «майстерність» взаємопов'язані: мистецтво виявляється через майстерність, а вона своєю чергою містить певні елементи творчої діяльності.

Висновки. Отже, сучасний викладач вищої школи відображає стан культури суспільства, узагальнює ступінь її розвитку, яка виявляється в системі свідомості, в стилі поведінки і діяльності, і проявляється як моральний орієнтир усього процесу життєдіяльності. Загальну культуру сучасного викладача відрізняють, перш за все, професіоналізм, знання своєї справи, його здатність до ідентифікації і рефлексії, соціальної комунікації, творчої самореалізації в будь-яких видах діяльності, а також глибина і конструктивність самовираження, самопізнання і самовдосконалення. Якщо найважливішим фактором професіоналізму педагогічних кадрів виступає загальна культура викладача, то психологічна культура є її ядром [3]. Психологічну культуру сучасного педагога можна розглядати як специфічну модель, що включає в себе професійне соціальне спілкування, взаємодію, високий рівень професійної та моральної мотивації. Все це забезпечує успішність особистості, як у професії, так і межах життєвої стратегії загалом.

Список використаної літератури

1. *Андреева Г. М.* Социальная психология / Г. М. Андреева. – М. : Просвещение, 1980. – 479 с.
2. *Анненкова І. П.* Формування емоційної культури майбутніх учителів у процесі вивчення педагогічних наук : автореф. дис... канд. пед. наук / І. П. Анненкова. – Одеса, 2002. – 25 с.
3. *Асмолов А. Г.* Психология личности / А. Г. Асмолов. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 366 с.
4. *Грехнев В. С.* Культура педагогического общения / В. С. Грехнев. – М. : Просвещение, 1990. – 144 с.
5. *Кузьмина Н. В.* Способности, одарённость, талант учителя / Н. В. Кузьмина. – Л. : Знание, 1985. – 32 с.
6. *Кокоева Р. Т.* Психологическая культура преподавателя высшей школы / Р. Т. Кокоева // Успехи современного естествознания. – 2009. – № 5. – С. 78–79.
7. *Мамчур І. А.* Формування комунікативного потенціалу майбутнього вчителя іноземної мови засобами культурологічно орієнтованого навчання : автореф. дис.... канд. пед. наук / І. А. Мамчур. – Київ, 2007. – 26 с.
8. *Мудрик А. В.* Социализация человека : учебн. пос. / А. В. Мудрик. – М. : Издат. центр «Академия», 2004. – 304 с.
9. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского язык / С. И. Ожегов. – М. : Изд-во «Азъ», 1992. – 816 с..
10. *Фатихова Р. М.* Культура педагогического общения и ее формирование у будущих учителей / Р. М. Фатихова. – Уфа, 2000. – 51 с.
11. *Воспитание детей в школе* : новые подходы и новые технологии / Под ред. Н. Е. Щурковой. – М. : Новая школа, 1998. – С. 76–77.

References

1. *Andreeva H. M.* Sotsyalnaia psykholohyia / H. M. Andreeva. – M. : Prosveshchentye, 1980. – 479 s.
2. *Annenkova I. P.* Formuvannia emotsiinoi kultury maibutnykh uchyteliv u protsesi vuvchennia pedahohichnykh nauk : avtoref. dys... kand. ped. nauk / I. P. Anenkova. – Odesa, 2002. – 25 s.
3. *Asmolev A. H.* Psykholohyia lychnosty / A. H. Asmolev. – M. : Yzd-vo MNU, 1990. – 366 s.
4. *Hrehnev V. S.* Kultura pedahohyeheskoho obshchentyia / V. S. Hrehnev. – M. : Prosveshchentye, 1990. – 144 s.
5. *Kuzmyna N. V.* Sposobnosty, odarënnost, talant uchytelia / N. V. Kuzmyna. – L. : Znanye, 1985. – 32 s.
6. *Kokoeva R. T.* Psykholohyeheskaia kultura prepodavatel'ia vysshei shkoly / R. T. Kokoeva // Uspekhy sovremennoho estestvoznanyia. – 2009. – № 5. – S. 78–79.

7. **Mamchur I. A.** Formuvannia komunikatyvnoho potentsialu maibutnoho vchytelia inozemnoi movy zasobamy kulturolohichno oriientovanoho navchannia : avtoref. dys. ... kand. ped. nauk / I. A. Mamchur. – Kyiv, 2007. – 26 s.
8. **Mudryk A. V.** Sotsyalizatsiia cheloveka : uchebnoe posobyie / A. V. Mudryk. – M. : Yzdat. tsentr «Akademyia», 2004. – 304 s.
9. **Ozhehov S. Y.** Tolkovyii slovar russkoho yazyk / S. Y. Ozhehov. – M. : Yzd-vo «AZЪ», 1992. – 816 s..
10. **Fatykhova R. M.** Kultura pedahohycheskoho obshchheniia y ee formirovaniie u budushchykh uchytelii / R. M. Fatykhova. – Ufa, 2000. – 51 s.
11. **Vospytanye detei v shkole** : novye podkhody y novye tekhnolohyy / Pod red. N. E. Shchurkovoii. – M. : Novaia shkola, 1998. – S. 76–77.

PEDAGOGICAL CULTURE OF UNIVERSITU TEATHER AS A COMPONENT OF HIS PROFESSIONAL COMMUNICATION WITH STUDENTS

Gusakova Nina, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor Department department of the direction and actor's mastery in Kiev, National University of Culture and Arts, Kiev
Stefyuk Valeriiy, assistant of the Department of the direction and actor's mastery in Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The athour of the article examines the personal qualities of higher education teacher, his pedagogical and special competence necessary for the realization of the educational process and the formation of moral and value relationships with the students.

It was found out that pedagogical communication is a combination of methods and means, the application of which ensures the achievement of the purpose of education and determines the nature of interaction between the two main subjects of the pedagogical process, the teacher and the student.

Key words: teacher, student, personality, value, professionalism, communicativeness, individuality.

UDK 792

PEDAGOGICAL CULTURE OF UNIVERSITU TEATHER AS A COMPONENT OF HIS PROFESSIONAL COMMUNICATION WITH STUDENTS

Gusakova Nina, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor Department departament of the direction and actor's mastery in Kiev National University of Culture and Arts, Kiev
Stefyuk Vaieriiy, Assistant of the Department of the direction and actor's mastery in Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this work is to determine the peculiarities of the pedagogical culture of the higher education teacher, which ensure the realization of the educational process and the formation of moral and value relationships with the students.

The methodology of the research is to apply the analytical, structural, and cooperative methods in the study of the personal qualities of the higher education teacher, his pedagogical and special competence necessary for the realization of the educational process and the formation of moral and value relationships with the students.

The results. It is possible to conclude that a modern higher education teacher reflects the state of society; culture, generalizes the degree of its development, which is expressed in the system of consciousness, in the manner of behavior and activities, and manifests itself as a moral benchmark for the entire process of life. The psychological culture of a modern educator can be considered as a specific model, which includes professional social communication, interaction, high level of professional and moral motivation. All this ensures the success of the individual, both in the profession, and within the life strategy in general. It was found out that pedagogical communication is a combination of methods and means, the application of which ensures the achievement of the purpose of education and determines the nature of interaction between the two main subjects of the pedagogical process, the teacher and the student.

The scientific novelty of the work is to define the concept of «teacher-student» and the peculiarities of the pedagogical culture of a modern higher education teacher.

Practical significant It was found out that pedagogical communication is a combination of methods and means, the application of which ensures the achievement of the purpose of education and determines the nature of interaction between the two main subjects of the pedagogical process, the teacher and the student.

Key words: teacher, student, personality, value, professionalism, communicativeness, individuality.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК 744+766:7.012/13

**ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ЗМІСТУ І МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНИХ
ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩІЙ ШКОЛІ**

Брюханова Галина В'ячеславівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,
Лежнев Олександр Олександрович, викладач кафедри дизайну Київського університету ім. Б. Грінченка, м. Київ
h.briukhanova@kubg.edu.ua

Вирішення завдань, що стоять перед вищою школою, покликане забезпечуватися рекомендаціями відповідної галузі педагогічної науки – педагогікою вищої школи, яка вивчає теоретичні і практичні проблеми професійної підготовки студентів та їх особистісного розвитку під час навчання у вищих навчальних закладах.

Зміст фахової підготовки та методики навчання дизайнерів повинні бути такими, що забезпечували б випуск фахівців міжнародного рівня з високим рівнем загальної та мистецької культури і розвинутим дизайнерським мисленням, готових до виконання художньо-дизайнерських проєктів різного призначення і самостійного вирішення дизайнерських задач з використанням новітніх інформаційних технологій.

Ключові слова: інформаційно-комунікаційні технології, вища освіта, дизайн реклами, професійна майстерність, освітнє середовище.

Постановка проблеми. Педагогіка вищої школи відіграє істотну роль при визначенні змісту вищої освіти, що знаходить відображення у державних стандартах вищої освіти, навчальних планах і програмах, а також формуванні змістовної моделі підготовки фахівця. Вона покликана забезпечувати реалізацію у навчальному процесі основних принципів вищої освіти: фундаментальність, безперервність навчання, спеціалізацію, намагаючись досягти високого загальнонаукового і культурного рівня студентів, утверджуючи їх свідому громадянську позицію.

Для виконання поставлених завдань у галузі підготовки дизайнерів, необхідно проаналізувати сучасний стан викладання дизайну реклами та з'ясувати необхідні і реальні умови для розвитку професійної майстерності викладачів дизайнерських дисциплін у вищих навчальних закладах мистецького профілю.

Державні стандарти вищої освіти забезпечують формування змісту освіти, яка дає змогу випускнику ВНЗ виконувати професійні завдання, визначені вимогами у сфері праці, науки, культури [4]. Але при формуванні і виконанні навчальних планів зміст кожної дисципліни багато в чому залежить від «людського фактору»: в першу чергу від керівництва закладу, хоча найбільшу відповідальність щодо змісту робочих програм та, як результат, знань і навичок, що отримує студент, несуть безпосередньо викладачі конкретної дисципліни.

Методика викладання спеціалізованих предметів у вищих мистецьких закладах, іноді, на жаль, позбавлена чіткої спрямованості, якщо мати за мету випуск компетентного дизайнера, фахівця міжнародного рівня. Спеціальні дисципліни («Комп'ютерні дизайн-технології», «Технології поліграфії», «Макетування та моделювання пакування», «Робота в матеріалах») викладаються часто без виразного уявлення про об'єкт предмету, обов'язкові елементи його наповнення.

Нині, в еру швидкого розвитку інформаційних технологій, систем і ресурсів, проектно-технічних комунікацій, дизайн стає домінуючим фактором підвищення конкурентоспроможності всіх соціально-економічних галузей. Це, в свою чергу, зумовлює інтеграцію дизайну в усі сфери життєдіяльності людини та вимагає модернізації професійної підготовки фахівців цієї сфери.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковій літературі досить широко висвітлюються творення візуально-образної мови (М. Опалев, О. Ганоцька та ін.), графічного дизайну (Т. Божко, Л. Білякович, О. Джеджула, Ю. Золотухін й ін.); у галузі методології дизайн-освіти досліджується роль мистецтва в системі виховання особистості майбутнього дизайнера (Н. Булгакова, О. Рудницька, В. Щербина і ін.); історичний аспект проблеми досліджували Є. Антонович, О. Генісаретський, В. Глазичев, питання теорії і методики дизайну з позицій творчості – О. Бойчук, В. Даниленко, Є. Лазарев, О. Фурса та ін.; розвиток дизайн-освіти у ВНЗ (С. Алексеева, Т. Божко, А. Дижур, О. Лаврентьев, С. Мізевіч, В. Савін).

Відповідні психолого-педагогічні розвідки (І. Бех, В. Огнев'юк) визначають основні характеристики особистісно-орієнтованого виховання: орієнтація на визнання індивідуальності, самобутності, самоцінності особистості, наділеної неповторним суб'єктивним досвідом; студент є центром навчального процесу, у якому відбувається зміна відносин між викладачем та студентом із

суб'єкт-об'єктних на суб'єкт-суб'єктні, де головним завданням процесу навчання є надбання студентом певної суми знань, умінь і навичок, а також лідерських якостей конкурентноспроможної європейсько зорієнтованої особистості.

Метою статті є дослідження проблеми розвитку професійної компетентності майбутніх бакалаврів із дизайну реклами та доцільне наповнення спеціальних дизайнерських дисциплін.

Вклад матеріалу дослідження. Сучасний навчальний процес у галузі дизайнерської освіти є багатограним, із складними внутрішніми взаємозв'язками, обумовленими фаховою специфікою, що ґрунтується на тісних міждисциплінарних поєднаннях. Організація такого процесу потребує високого рівня інформаційної забезпеченості і вимагає відповідного, створеного із застосуванням інноваційних педагогічних технологій, освітнього середовища, що сприятиме вихованню творчої особистості студента, розвитку його потенціалу, формуванню певних професійних компетенцій, потрібних для майбутньої діяльності у дизайнерській сфері [3].

Формування гармонійно розвинутої особистості, перехід кожного студента-дизайнера на більш високий освітній і професійний рівень, потребує поглиблення творчих здібностей, прагнення до зростання професійної майстерності студента, підвищення його інтелектуальних параметрів, що дозволять йому по завершенні бакалаврату стати фахівцем, який свідомо обиратиме свій подальший шлях – вступу до магістратури чи на виробництво [1].

У процесі навчання студент повинен отримати навички і знання, необхідні для конкурентноспроможного професіонала. Але «на місцях» кожен мистецький заклад формує своє наповнення спеціальних дисциплін і досить часто це дає однобічні результати, що залежать від власних уподобань чи вузької спеціальної підготовки викладача, тих чи інших специфічних причин. Зокрема, дисципліна «Комп'ютерні дизайн-технології» має на меті дати уявлення студенту про роботу програм для створення і обробки растрової, векторної графіки, програм для 3-D моделювання, в залежності від спеціалізації. Для досягнення найкращого результату цю дисципліну необхідно вводити у навчальний план починаючи з першого курсу. За перший рік навчання студент має засвоїти основні інструменти, навчитися налаштовувати середовище програми для виконання конкретних завдань, здійснювати прості операції. В той же час, у деяких закладах подібна дисципліна з'являється лише на третьому, а то і четвертому курсах, або ж вивчається без доступу до комп'ютерів (на жаль, у деяких мистецьких закладах вищої освіти трапляється і таке). На другому курсі дисципліна «Комп'ютерні дизайн-технології» дає поглиблені знання інструментів, використання команд меню, фільтрів та ефектів. Результатом засвоєння матеріалу програми стають більш складні проекти, які студент виконує на практичних заняттях.

«Комп'ютерні дизайн-технології» на третьому курсі передбачають надання знань про роботу програм, що вивчаються для даної спеціалізації; у 6 семестрі студент має вільно володіти широким спектром засобів для створення складних об'єктів дизайну, використовувати міжпрограмні зв'язки, працюючи одночасно у двох або більше програмах, наприклад, Adobe Photoshop та Adobe Illustrator.

Так, рухаючись поступово і закріплюючи знання виконанням практичних завдань, студент по завершенні 4 курсу виходить на рівень упевненого володіння спеціальними дизайнерськими пакетами програм, необхідних для досягнення рівня конкурентноспроможного фахівця.

Розглянемо ще один спеціальний і необхідний для дизайнера предмет – «Робота в матеріалах». Для різних спеціалізацій предмет має різне наповнення, наприклад, для дизайну реклами студент має вивчити різноманітні техніки створення зображення і види друку: плоский, високий, глибокий друк та їх різновиди. Для виховання фахівця широкого профілю, не обмеженого творчістю на комп'ютері, на практичних заняттях із цієї дисципліни він повинен виконувати завдання, що ускладнюються у міру набуття і засвоєння умінь та навичок роботи з матеріалами: від монотипії, графографії, ліногравюри до складних змішаних технік офорту.

Зазначена дисципліна має на меті дати уявлення про друк та поліграфію, ознайомити з різними, в залежності від спеціалізації, техніками друку. Для досягнення найкращого результату цю дисципліну також необхідно вводити до навчального плану, починаючи з першого курсу. На цьому ж курсі навчання студент має навчитися володінню основними графічними інструментами для виконання конкретних завдань, таких, як робота у техніках туш-перо, туш-пензель, монотипія, техніка графографії. На другому курсі вивчення цієї дисципліни студент, поглиблюючи свої знання, оволодіває новими інструментами та техніками, від лінориту та деревориту до літографії. Для кращого засвоєння матеріалу необхідним є виконання певного об'єму практичних завдань.

Навчаючись «Роботі в матеріалах» на третьому курсі, студенти повинні поглибити знання про роботу в різних графічних техніках і уміти використовувати їх, створюючи графічну роботу з

використанням двох, трьох або навіть п'яти технік, наприклад, кольоровий лінорит у три дошки і складний офорт із використанням різних манер, як меццо-тинто та акватинта.

На четвертому курсі, маючи вже глибокі знання, студенти повинні створювати графічні роботи з використанням різних технік, застосовуючи їх відповідно до свого творчого задуму, шукаючи притаманну кожному свою техніку (наприклад, кольоровий офорт у шість дошок та техніка інтагліо). На жаль, у деяких сучасних закладах вищої мистецької освіти цей предмет з'являється лише на III-IV курсах, що жодним чином не сприяє підготовці конкурентноспроможного фахівця, в той час як естамп, враховуючи його особливу цінність для художньої освіти та творчого розвитку майбутнього дизайнера, доцільно було б виділити в окрему дисципліну.

Процес професійної підготовки фахівців із дизайну, враховуючи світові інтеграційні тенденції та теорію і практику вітчизняної системи освіти, потребує детального розгляду й посиленої уваги. Цього потребує специфіка адаптації дизайн-освіти в Україні до загальноєвропейського освітнього та культурного простору [6].

Методологічна складова проблеми передбачає розробку навчально-методичного забезпечення професійної підготовки фахівців із дизайну реклами, де будуть враховані соціальні запити до професійної діяльності, специфіка викладання навчальних дисциплін та забезпечені науковий, інформаційний та методичний супровід навчального процесу та розробка й застосування методики викладання з метою формування професійної компетентності майбутніх фахівців із дизайну реклами, розвитку їх психологічної готовності до професійної діяльності. Це має бути забезпечено інтегруванням у зміст дизайн-освіти традиційних та інноваційних методів, прийомів і засобів за принципом взаємного доповнення та підсилення і сприятиме підвищенню рівня професійної компетентності майбутніх фахівців із дизайну, орієнтуючи їх на подальшу професійну самореалізацію.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, для підготовки фахівців високого рівня з належним рівнем загальної та мистецької культури і розвинутим дизайнерським мисленням, існує невідкладна потреба удосконалення існуючої моделі підготовки фахівців дизайну реклами.

У професійній підготовці фахівців напряму «Дизайн», зокрема, часто переважає традиційний підхід, що визначається теорією і методикою, покликаною вирішувати стереотипні проектні завдання, в той час як навчально-виховний процес у галузі дизайнерської освіти вимагає реальних зрушень, що відповідало б сучасним суспільним та державним потребам. Зважаючи на схильність нинішнього розвинутого споживача до високої якості, як технологічної, так і художньо-композиційної, «продуктів» дизайну, що, в свою чергу, вимагає високого професійного рівня самих дизайнерів, існує невідкладна потреба удосконалення існуючої моделі підготовки фахівців дизайну реклами.

Отже, враховуючи суспільні і державні вимоги, основним завданням сучасної освіти є підготовка компетентного дизайнера із сформованими професійними компетенціями, які забезпечують в умовах освітніх перетворень і цивілізаційних змін здатність до самостійного й творчого виконання професійних обов'язків, самоосвітню діяльність, реалізуючи готовність до саморозвитку й удосконалення. Тому важливим є доцільне наповнення спеціальних дизайнерських дисциплін («Технології поліграфії», «Робота в матеріалах» тощо) та своєчасне введення їх у навчальний процес, що стане дієвим засобом його активізації. Навчально-виховний процес у галузі дизайнерської освіти вимагає реальних зрушень, які відповідали б сучасним суспільним та державним потребам і має бути побудований таким чином, щоб відповідати високому рівню вимог до забезпечення студента фаховими знаннями, уміннями і навичками.

Список використаної літератури

1. **Алексєєва С. В.** Організація дослідницької діяльності учнів з дизайну у професійних навчальних закладах художнього профілю : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 – «Теорія і методика професійної освіти» / Алексєєва С. В. – Київ, 2010. – 22 с.
2. **Бех І. Д.** Виховання особистості: У 2 кн. Кн. 1: Особистісно орієнтований підхід: теоретико-методичні засади: навчально-методичне видання / І. Д. Бех. – Київ : Либідь, 2003. – 280 с.
3. **Булгакова Н. Б.** Методика викладання у вищій школі : навч. посіб. / Н. Б. Булгакова, В. О. Рахманов. – Київ : НАУ, 2012. – 204 с.
4. **Вища освіта в Україні** : [навч. посіб.] / [за ред. В. Г. Кременя, С. М. Ніколаєнка]. – Київ : Знання, 2005. – 327 с.
5. **Глазычев В. Л.** О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе [Електронний ресурс] / В. Л. Глазычев. – М. : Искусство. – 1970. – Режим доступу до ресурсу: http://www.glazychev.ru/books/design/design_01.htm.
6. **Огнев'юк В. О.** Університетська освіта України в контексті перспектив європейської інтеграції / В. О. Огнев'юк // Громад.-політ. і теор. журн. Верховної Ради України «Віче». – 2010. – № 20 (281). – С. 16–21.

Reference

1. *Alekseeva S.V.* (2010) Orhanizatsiia doslidnytskoi diialnosti uchniv z dyzainu u profesiinykh navchalnykh zakladakh khudozhnogo profilu (Organization of research activity of students of design in professional educational institutions of the artistic profile): author's abstract. dis for obtaining sciences. Degree Candidate : special 13.00.04 «Theory and Methods of Professional Education» / Alekseeva S. V. – Kyiv, 2010. – 22 p.
2. *Bekh I. D.* (2003), Vychovanna osobystosti: U 2 kn. Kn. 1: Osobystisno oriyentovany pidkhid: teoretyko-tenolohichni zasady: navchal'no-metodychne vydannya (Education of the person: At 2 books. Kn. 1: Personality oriented approach: theoretical and ethical principles: educational-methodical publication) / I. D. Bekh. – Kyiv : Lybid. – 280 p.
3. *Bulgakova N. B.* (2012), Metodyka vykladannya u vyshchii shkoli : navch. Posib (Methodology of teaching in high school: teaching. Manual) / N. B. Bulgakov, V. O. Rakhmanov. – Kyiv : NAU. – 204 p.
4. *Vyshcha osvita v Ukraini* [navch. posib.] (Higher education in Ukraine: [curriculum vitae] manual.) / [ed. V. G. Kremen, S. M. Nikolaenko]. – Kyiv : Znannya. 2005. - 327 p.
5. *Glazychev V. L.* (1970), O dyzaine. Ocherky po teoryi y praktyke dyzaina na Zapade (About Design. Essays on the theory and practice of design in the West) [Electronic resource] / VL Glazychev // Moscow, Art. – 1970. – Mode of access to the resource: http://www.glazychev.ru/books/design/design_01.htm.
6. *Ognevyuk V. O.* (2010), Universytetska osvita Ukrainy v konteksti perspektyv yevropeiskoi intehratsii (University Education of Ukraine in the Context of Prospects for European Integration) / V. O. Ognevuyuk // The Political, Political and Theoretical Journal of the Verkhovna Rada of Ukraine «Veche». – № 20 (281). – P. 16–21.

PROBLEMS FORMATION OF THE CONTENT AND METHODOLOGY OF TEACHING DESIGN DISCIPLINES IN HIGHER EDUCATION

Bruchanova Galina (Associate Professor of the Design Department of the Institute of Arts of the Kiev University named after Boris Grinchenko, Ph.D. ped. Sciences, Kiev)

Lezhnev Oleksandr (Lecturer of the Design Department of the Institute of Arts of the Kiev University named after Boris Grinchenko, Kiev)

The solution of the problems facing the higher school is to be ensured by the recommendations of the relevant field of pedagogical science – higher school pedagogy, which studies the theoretical and practical problems of professional training of students and their personal development during their studies at higher educational institutions.

The content of training and teaching methods designers must now be such that would ensure the release of international specialists with a high level of general and artistic culture and development of design thinking, ready to run artistic and design projects for various purposes and the independent decision of design problems using the latest information technologies.

Key words: information and communication technologies, higher education, advertising design, professional skills, educational environment.

UDC 744+766:7.012/

PROBLEMS FORMATION OF THE CONTENT AND METHODOLOGY OF TEACHING DESIGN DISCIPLINES IN HIGHER EDUCATION

Bruchanova Galina (Associate Professor of the Design Department of the Institute of Arts of the Kiev University named after Boris Grinchenko, Ph.D. ped. Sciences, Kiev)

Lezhnev Oleksandr (Lecturer of the Design Department of the Institute of Arts of the Kiev University named after Boris Grinchenko, Kiev)

The aim The article explores the teaching special design disciplines, with an emphasis on their methodological content and scope in the curriculum; researching problems of development of professional competence of future bachelors in design of advertising and expedient filling of special design disciplines.

Research methodology. The publications about the organization of the educational process were considered: scientific articles, reports and monographs. The data used in the study for educational institutions was obtained from formal and informal sources.

Results. Higher educational institutions take into account the state standards of higher education in the formation and implementation of curricula. But the content of each discipline largely depends on the «human factor». Special subjects such as «Computer Design Technology», «Printing Technology», «Work in Materials» are sometimes taught without a clear idea of the subject discipline, compulsory elements that make up it.

Each artistic institution forms its own filling of special disciplines. It depends on many specific reasons. In particular, a number of disciplines such as «Computer Design Technology» should be introduced to the curriculum from the first year and continue until the 4th year inclusively. At the same time, in some institutions such disciplines appear only on the third, or even the fourth year of the bachelor's degree, or they are studied without providing the necessary resources.

Novelty. Therefore, in order to train international level specialists with a high general and artistic culture and advanced design thinking, there is an urgent need to improve the existing model of training design professionals.

The practical significance. In the professional training of design specialists, the traditional approach often prevails. This is determined by the theory and methodology, designed to solve stereotyped design problems, while the educational process in the field of design education requires real changes that would meet modern social and public needs.

Key words: information and communication technologies, higher education, advertising design, professional skills, educational environment.

Надійшла до редакції 28.10.2017 р.

УДК 785:792.7

ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ В АМАТОРСЬКОМУ ЕСТРАДНОМУ ОРКЕСТРІ

Филипчук Мирослав Степанович, кандидат педагогічних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
mirojazz@ukr.net

Розкрито поняття «навчально-виховна робота» в аматорському естрадному колективі, що є важливою складовою творчого процесу. Розглянуто основні напрями навчально-виховної роботи в діяльності аматорського естрадного оркестру: засвоєння музично-теоретичних і естетичних знань; набуття музично-виконавських умінь і навичок; знань і навичок творчої діяльності. З'ясовано, що зазначені напрями навчально-виховної роботи мають будуватися на педагогічних принципах: систематичності, доступності, послідовності, тісному зв'язку з теоретичними знаннями й практичною діяльністю тощо.

Ключові слова: навчально-виховна робота, оркестровий колектив, репертуар, творча діяльність, музиканти.

Постановка проблеми. Поряд із професійним естрадним мистецтвом широкого розповсюдження набула аматорська музична естрада, що охоплює різноманітні жанри і стилі, постійно оновлюючись у міру розвитку сучасних засобів виразності, досягнень звукоакустичної техніки. Популярність аматорської музичної естради пов'язують із тим, що вона як жоден інший жанр музичного мистецтва миттєво реагує на всі важливі події сучасності. Проте відповідної навчально-методичної літератури, що висвітлювала б досвід роботи з естрадними колективами, на жаль, обмаль.

Вивчення досвіду роботи кращих керівників естрадних музичних колективів свідчить про те, що правильно організований навчально-виховний і творчий процес сприяє не лише зростанню художньо-виконавської майстерності учасників, але й ідейно-моральному та естетичному вихованню, формуванню соціальної активності.

Основні дослідження та публікації. Як відомо, значна кількість літератури присвячена саме проблемам підготовки професійних музикантів, керівників до роботи з професійними оркестровими колективами. У науково-педагогічній літературі немає праць, які б спеціально висвітлювали проблему навчально-виховної і творчої роботи з аматорськими естрадними оркестрами. Праці О. Большакова, В. Коновалова, В. Кузнецова в основному розглядають питання організації навчально-виховного і творчого процесу аматорських естрадних оркестрів і ансамблів. Відтак, ця проблема в педагогічному аспекті залишається актуальною і потребує систематичного вивчення та наукового дослідження.

Мета статті – розкрити специфіку навчально-виховної роботи в аматорському естрадному оркестрі та виокремити основні напрями навчально-виховного процесу, що є важливими в творчій діяльності колективу.

Виклад матеріалу дослідження. Навчально-виховна робота – це складова частина та необхідна умова життя будь-якого аматорського колективу. Від її якості значною мірою залежить виконавський рівень, стабільність, перспектива творчого зростання оркестру чи ансамблю. Не вірне розуміння мети і завдань часто призводить до неадекватних дій і помилок у розробці методики навчально-виховного процесу в естрадних колективах. Найбільш характерним недоліком є копіювання методів роботи професійних музичних колективів, механічне перенесення їх в аматорство. Як зауважував В. Кузнецов, це відбувається тому, що деякі керівники естрадних колективів бачать мету навчально-виховної роботи лише в підготовці учасників до музично-виконавської діяльності в оркестрі або ансамблі. Досягненню цієї мети й підпорядковується весь педагогічний процес, забуваючи часто про те, що основне завдання аматорської підготовки спрямоване на естетичний розвиток учасників, формування певного складу якостей особистості [3; 48].

Мета навчально-виховної роботи в аматорському колективі має сприяти всебічному гармонійному розвитку і, перш за все, формуванню духовного складу учасників, виховання якостей,

що відповідали б певному комплексу моральних, естетичних та інших рис, в утвердженні яких зацікавлене суспільство. Визначаючи мету, варто наголосити на ідейно-моральному аспекті навчально-виховного процесу, світоглядній складовій всієї роботи, спрямованої на виховання естетичних почуттів і поглядів, що важливо для діяльності колективів естрадного жанру.

Саме поняття «навчально-виховна робота» визначає дві грані цього єдиного процесу: вивчення і виховання. Це означає, що керівник, навчаючи відповідному жанру музичного мистецтва, володіючи своєю специфічною музичною мовою, творчими закономірностями, формує в учасників колективу естетичні та художні смаки, ідеали, почуття тощо. На глибоке переконання Д. Кабалевського, музика лише тоді може створювати естетичні, пізнавальні й виховні дії, коли музиканти навчаються по-справжньому слухати і розмірковувати над нею. Виховання музикою формує художні знання, а відтак розвиває мислення. У процесі сприйняття формується єдність емоційного і свідомого, що є основою для вдосконалення практичної діяльності [2; 247].

Творча робота, що проводиться керівником естрадного колективу, повинна сформувати в учасників систему художніх уявлень, поглядів та переконань, що допоможуть виробити справжні критерії художніх цінностей. Забезпечуючи навчально-виховну роботу в аматорських естрадних оркестрах, можна виокремити основні напрями та зміст цього процесу:

- засвоєння музично-теоретичних і естетичних знань;
- набуття музично-виконавських умінь і навичок;
- набуття знань і навичок творчої діяльності.

Музично-теоретична й музично-естетична підготовка учасників оркестру передбачає вивчення основ музичної грамоти (елементарна теорія музики, елементи гармонії, поліфонії, аналіз музичних творів, історія становлення й розвитку вітчизняної і зарубіжної джазової та естрадної музики; ознайомлення з основами естетики та іншими видами мистецтва). У процесі теоретичної підготовки учасники колективу здобувають навички елементарного аналізу музичних творів. Одночасно відбувається формування музично-естетичного виховання, уміння самостійно оцінювати і висловлювати думку про прослуханий музичний твір, пізнавати основні закони музичного мистецтва.

Теоретичне вивчення розширює творчі можливості учасників, спонукає до формування музично-естетичних смаків, розвитку розумових здібностей, що є необхідними умовами для участі в аматорській творчості. Практика свідчить, що музично-теоретичне навчання допомагає виконавській і творчій роботі, підвищуючи загальний рівень культури музикантів, розвиваючи свідоме ставлення до творчого процесу виконання.

Методика музично-навчальної роботи в естрадному оркестрі повинна будуватися на педагогічно-дидактичних принципах: систематичності, доступності, досконалості навчання, цілеспрямованості, тісному зв'язку теоретичних знань із практичною діяльністю, всебічним музичним навчанням. Практика роботи кращих колективів засвідчує, що доцільно один раз на тиждень проводити заняття з музичної теорії та бесіду або лекцію з музично-естетичних проблем. Якщо в колективі з'являються початківці, то з ними слід займатися додатково з теорії музики. Це дає можливість не затримувати розвитку деяких учасників, не перериваючи навчально-творчого процесу, поступово піднімаючи останніх до рівня музично-теоретичної підготовки загалом.

За словами В. Кузнецова, велике значення для методики музично-теоретичного навчання аматорських музикантів має взаємозв'язок вивчення теорії гармонії та інших теоретичних дисциплін у поєднанні з циклом предметів із практичною діяльністю оркестру або ансамблю під час вивчення репертуару. Штучний відрив музично-теоретичної підготовки учасників від творчої практики спричиняє сухе зазубрювання відомих теоретичних положень – розміщення звуків на нотному стані, тривалостей, інтервалів, акордів тощо. Лише в тісному зв'язку з вивченням творів та практичною роботою над твором, піснею тощо може бути заняття з музичної теорії змістовним, захоплюючим, результативним [3; 53].

В організації теоретичної підготовки учасників оркестру важливе значення має принцип усебічності музичного навчання. З учасниками слід систематично проводити бесіди, лекції з різноманітних питань музичної культури, організувати прослуховування платівок із подальшим їх аналізом, перегляд концертних програм майстрів естради і джазу, аматорських естрадних колективів з обговоренням їх репертуару та виконавської майстерності. Якщо таку практику проводити регулярно, це спонукатиме учасників колективу до розвитку музично-естетичної культури і творчого зростання. На думку Г. Нейгауза, потрібно всіляко збуджувати в учня його професійне честолюбство: рівнятися на кращих, розвивати фантазію вдалими метафорами, поетичними образами, аналогіями з явищами природи і життя, особливо духовного й емоційного, доповнювати і тлумачити музичну

думку твору, поступово розвивати любов до інших мистецтв, особливо поезії і живопису, а головне – дати йому відчутти (чим швидше, тим краще) гідність художника, його обов'язок, його відповідальність і його права [6; 27].

Музично-виконавські уміння і навички посідають важливе місце в навчально-виховній роботі, де формуються, закріплюються та вдосконалюються художньо-виконавська та технічна складова і вміння гри на музичному інструменті. Учасники здобувають знання про закономірність музичного мистецтва, про реалістичний метод виконавського мистецтва, здатність легко прочитати нотний текст, самостійно розібратися в його змісті, знайти оригінальне творче вирішення й застосувати набуті раніше знання, уміння і навички для відтворення музичного твору на інструменті.

Навички читання нот із листа формуються в процесі індивідуальних, групових і репетиційних занять в оркестрі. Керівникові потрібно уважно розподілити роботу з набуття та вивчення техніки читання нот з листа. Це уміння означає, що учасники колективу можуть із першого разу правильно інтонаційно й ритмічно зіграти без зупинок незнайомий художній твір або нову партію в темпі, близькому до оригіналу, що відповідає технічним можливостям виконавця.

Від правильного і швидкого виховання цих навичок здебільшого залежить зростання виконавського рівня колективу, оскільки процес розучування партій групами або всім складом навіть нескладних творів пов'язаний з цим.

Перш ніж читати музику безпосередньо на інструменті в оркестровому колективі, потрібно ознайомитися з нею за допомогою уявного читання, програвши її «в голові». Так, Р. Шуман рекомендував молодому музиканту: «Якщо тобі пропонують зіграти з листа незнайомий твір, то спочатку пройди його очима» [10; 360].

«Скільки читаємо – стільки знаємо» – ця давня перевірена істина повністю зберігає своє значення і в музичному вихованні. Спостереження показують, що музичне мислення учасників колективу під час читання – природне за умови достатньо вмілого кваліфікованого читання – сприйняття стає більш світлим, живим, загостреним. За висловлюванням І. Гофмана: «Кращий спосіб навчитися швидко читати – якомога більше читати» [1; 176].

Часто учасники колективу стикаються з деякими труднощами музично-виконавської підготовки під час виконання музичних творів, тому завдання керівника чітко пояснити їх та шляхи їхнього подолання. Виконавці повинні знати, що за допомогою нотного запису автор передає думки, фрази, оформлені у відповідну форму мелодичного, метроритмічного, гармонічного й динамічного малюнку музичного твору. Окрім цього, у нотному тексті є чимало додаткових позначень: штрихи, апікатура, динамічні відтінки тощо. Щоб відразу охопити таку їх кількість, необхідно мати певний досвід читання нот із листа: уміти групувати різні тривалості, знати апікатурні позиції на інструменті, штрихи, мати відчуття ритму тощо, що набувається тривалим і постійним тренуванням. Практика свідчить, що більшість аматорських, а також і професійних музикантів, відчують труднощі у сприйнятті та відтворенні темпоритмічної складової, знаків альтерації, штрихів. Це пов'язане зі специфічними особливостями естрадної та джазової музики, її ритмічною складністю й особливою манерою читання нот, до чого музиканти-початківці поки що не навчені.

Підсумовуючи сказане вище, слід зазначити, що читання нот із листа доцільно розпочинати за спеціально дібраним матеріалом, що складається зі знайомих мелодій у спокійному характері та повільному темпі. Завдання керівника – від вправи до вправи, від п'єси до п'єси поступово формувати й відпрацьовувати з учасниками колективу читання нот дедалі складніших, характерних для цього жанру ритмічних малюнків і штрихів.

Знання і навички творчої діяльності учасників естрадних оркестрів є важливою частиною навчально-творчого процесу. Вона специфічна для естрадного виконання, а саме: вивчення основ композиції та інструментознавства, формування навичок написання музики, обробка й інструментування невеликих творів, пісень. Без сумніву, не ставиться завдання підготовки аматорських композиторів та аранжувальників, проте заняття з композиції, як свідчить практика діяльності кращих естрадних і джазових колективів, є ефективним засобом розвитку, стимулювання творчих сил учасників.

Усі основні розділи змісту навчально-виховного процесу відображаються в плані роботи керівника естрадного колективу і реалізуються через вивчення репертуару.

Реperтуар є основою творчого зростання колективу і важливим засобом ідейно-естетичного виховання учасників. Тому керівник під час формування репертуару повинен користуватися принципами, розробленими в методичній літературі з питань аматорської творчості: художньою цінністю та естетичною значущістю музичних творів, доступністю для виконання аматорським

естрадным оркестром або ансамблем, педагогічною змістовністю. Формування репертуару визначається конкретними завданнями, що вирішує колектив, рівнем музичної підготовки його учасників тощо.

Важливо, щоб під час складання репертуару керівник дотримувався принципу «від простого – до складного». Практика підтверджує: у кожному музичному колективі з плином часу формується відповідний репертуарний напрям, нагромаджується репертуарний багаж, що відповідає кількісному і якісному складу оркестру або ансамблю. Досягнувши певних висот, творчий колектив продовжує шукати ґрунт для розвитку в більш складному репертуарі. Тому не виникає сумніву – репертуар завжди має передбачати перспективу [7; 31].

Добираючи твори для навчальної і творчої діяльності оркестру або ансамблю, потрібно враховувати те, наскільки змістовний музичний матеріал, над яким будуть працювати учасники (які думки, почуття, закладені в ньому автором, які якості виховують в учасників) і наскільки він здатний розвивати музично-творчі здібності (удосконалення технічної майстерності, виховання відчуття форми, навичок ансамблевої гри тощо). З цією метою в навчальний процес введені не лише твори сучасних композиторів, але й твори класичних жанрів, вивчення яких дає можливість музикантам оволодіти найрізноманітнішими стилями виконавської майстерності.

Л. Шаміна вважає, що репертуар цих колективів повинен бути розмаїтим за тематикою; твори за багатством образів повинні добиратися в такому поєднанні, що було б неможливим зіставлення з них єдиних, схожих за композицією концертних програм [9; 173]. Важливо, щоб він не поступався за художньо-естетичним рівнем репертуарові професійних колективів і був доступний у технічному відношенні для виконання аматорським колективом. Для його створення можна інструментувати твори, написані для професійного колективу, урахувавши особливості аматорського музикування, або писати нові оригінальні твори. Завдання керівника – уміти самостійно інструментувати та обробляти музичні твори, особливо українські народні мелодії, поповнюючи тим самим репертуарний запас колективу.

Враховуючи специфіку жанру, передусім видовищність, характерну естрадному виконанню, доцільно використовувати в навчально-виховному процесі роботу над сценічною культурою. Слід встановити тісний контакт із керівниками інших колективів: вокальним, хореографічним, театральним, адже вони зможуть допомогти музикантам в оволодінні пластикою, вокалом, авторським мистецтвом. Як свідчить практика, це значно підвищує інтерес до занять, сприяє створенню сприятливого мікроклімату в колективі, атмосфери товаришування, колективізму, творчої ініціативи.

Висновки. Отже, у зміст навчально-виховної роботи зі всіх накопичених виконавською та педагогічною практикою надбань виокремлюються лише ті, що необхідні для організації навчального і творчого процесу в кожному конкретному випадку. І тут потрібно враховувати завдання, які вирішує аматорський колектив. Неправильне розуміння мети і завдань часто призводить до помилок у розробці методики навчально-виховного процесу в колективі. Завдання керівника приєднати учасникам аматорського естрадного колективу необхідні знання, уміння й навички, необхідні для досягнення художнього втілення музичних творів, гармонійного розвитку морально-ціннісних орієнтацій та формування естетичного смаку.

Список використаної літератури

1. **Гофман И.** Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре / Гофман И. – М. : Изд-во «Классика XXI», 2002. – 192 с.
2. **Кабалевский Д. Б.** Прекрасное пробуждает доброе / Д. Б. Кабалевский. – М. : Педагогика, 1973. – 334 с.
3. **Кузнецов В. Г.** Работа с самостоятельными эстрадными оркестрами и ансамблями. – 2-е изд. / В. Г. Кузнецов. – М. : Музыка, 1986. – 148 с.
4. **Кузьмина Н. В.** Способности, одаренность, талант учителя / Н. В. Кузьмина. – Л. : Знание, 1985. – 181 с.
5. **Лапченко В. П.** Методика початкового навчання гри в оркестрі народних інструментів / В. П. Лапченко. – Київ : Муз. Україна, 1985. – 64 с.
6. **Нейгауз Г. Г.** Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога : учеб. пособ. / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 298 с.
7. **Сверлюк Я. В.** Формування готовності студентів вузів культури до роботи з дитячим духовим оркестром : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Я. В. Сверлюк ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 1999. – 31 с.
8. **Терлецький М. М.** Методика роботи з духовим оркестром : навч. посіб. / М. М. Терлецький. – Рівне : Перспектива, 2000. – 156 с.

9. *Шамина Л. В.* Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. В. Шамина. – М. : Музыка, 1988. – 176 с.
10. *Шуман Р.* Жизненные правила для музыкантов // Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. – М. , 1971. – С. 358–370.

References

1. *Gofman I.* Fortepiannaya igra: Otvety na voprosy o fortepiannoј igre / Gofman I. – М. : Izd-vo Klassika XXI , 2002. – 192 s.
2. *Kabalevskij D. B.* Prekrasnoe probuzhdaet dobroe / D. B. Kabalevskij. – М. : Pedagogika, 1973. – 334 s.
3. *Kuznecov V. G.* Rabota s samodeyatelnymi ehstradnymi orkestrami i ansamblyami. 2-e izd. / V. G. Kuznecov. – М. : Muzyka, 1986. – 148 s.
4. *Kuz'mina N. V.* Sposobnosti, odarennost', talant uchitelya / N. V. Kuz'mina. – L. : Znanie, 1985. – 181 s.
5. *Lapchenko V. P.* Metodika pochatkovogo navchannya gri v orkestri narodnih instrumentiv / V. P. Lapchenko. – Kyiv : Muz. Ukraina, 1985. – 64 s.
6. *Nejgauz G. G.* Ob iskusstve fortepiannoј igry. Zapiski pedagoga : ucheb. posob. / G. G. Nejgauz. – М. : Muzyka, 1982. – 298 s.
7. *Sverlyuk YA. V.* Formuvannya gotovnosti studentiv vuziv kul'turi do roboti z dityachim duhovim orkestrom : avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. : 13.00.02 / YA. V. Sverlyuk ; Kiiv. nac. un-t. kultury i mis-tv. – Kiiv, 1999. – 31 s.
8. *Terlec'kij M. M.* Metodika roboti z duhovim orkestrom : navch. posib. / M. M. Terlec'kij. – Rivne : Perspektiva, 2000. – 156 s.
9. *Shamina L.V.* Rabota s samodeyatelnym horovym kollektivom / L.V. SHamina. – М. : Muzyka, 1988. – 176 s.
10. *Shuman R.* Zhiznennye pravila dlya muzykantov // Izbrannye stat'i o muzyke / R. Shuman. – М., 1971. – S. 358–370.

FEATURES OF EDUCATIONAL AND EDUCATIONAL WORK IN THE AMATORIAN EXTRAORDINARY ORCHESTRA

Fylypchuk Myroslav, Candidate of pedagogical sciences, Associate Professor,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The article deals with the concept of «educational work» in the amateur pop group, which is an important part of the creative process. The main directions of educational work in the activity of the amateur pop band: the mastering of musical theoretical and aesthetic knowledge; acquiring musical performance skills; acquisition of knowledge and skills of creative activity. It has been found out that the mentioned directions of educational work should be based on pedagogical principles: systematic, accessible, consistency, close connection with theoretical knowledge and practical activity, etc.

Key words: educational work, orchestral team, repertoire, creative activity, musicians.

UDC 785:792.7

FEATURES OF EDUCATIONAL AND EDUCATIONAL WORK IN THE AMATORIAN EXTRAORDINARY ORCHESTRA

Fylypchuk Myroslav, Candidate of pedagogical sciences,
Associate Professor, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The aim – to reveal the specifics of educational work in the amateur pop band and to identify the main directions of the educational process, which are important in the creative activity of the collective.

Research methodology. Educational work in the amateur pop band is an important part of rehearsal work, which is based on the didactic principles of holistic coverage of a musical work; the principle of availability and consistency of training; principle of consciousness and activity of musicians; the principle of sound visibility; the principle of assimilation of musical and performing skills and abilities.

Results. Consequently, the contents of the educational work of all the accumulated executive and pedagogical practices of achievement distinguish only those that are necessary for the organization of the educational and creative process in each particular case, and here it is necessary to take into account the tasks that the amateur team solves. Misunderstanding of goals and objectives very often leads to errors in the development of the methodology of the educational process in the variety group. The task of the director to instruct the members of the amateur pop band is to have the knowledge, skills and skills necessary to achieve the artistic embodiment of musical works, the harmonious development of moral value orientations and the formation of aesthetic taste. Taking into account the specifics of the genre, it is expedient to use work in the stage culture in the educational process. It is necessary to establish close contact with the leaders of other groups: vocal, choreographic, theater, because they can help musicians in mastering plastic, vocal, and copyright art.

Novelty. The concept «educational work» as an important component of the creative activity of the amateur pop band is clarified, the main directions and content of this process are outlined.

The practical significanse. Educational work in the amateur pop band provides the necessary conditions for the establishment of creative atmosphere in the collective and influences the formation of the performing skills of the orchestral game.

Key words: educational work, orchestral team, repertoire, creative activity, musicians.

Надійшла до редакції 28.10.2017 р.

УДК 78. 087. 5

ВИКОРИСТАННЯ МЕЛОДИЧНИХ ТА ГАРМОНІЧНИХ РОЗСПІВОК У ВОКАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ

Михайлюк Христина Олександрівна, професор, заслужений діяч мистецтв України,
Черсак Ольга Миколаївна, доцент, заслужена артистка України, ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
olga_chersak@ukr.net

Розкривається значення вокальних вправ як ефективного засобу формування співацьких навичок учасників вокального ансамблю середньої та старшої вікової категорії. Розспівки є необхідною умовою розвитку вокально-технічних навичок і ефективним засобом формування співацьких навичок. Узагальнення й обґрунтування теоретичних і, особливо, практичних аспектів упровадження моделі використання розспівування у процесі розвитку вокально-інтонаційних навичок учасників вокального ансамблю й складає мету та завдання дослідження.

Ключові слова: спів, музичне мистецтво, музична освіта, розспівки, вокальні вправи, співацькі навички, манера співу.

Постановка проблеми. Спів є доступним видом музичного мистецтва і удосконалення методики навчання співу завжди актуальні. У процесі його навчання дитина розвивається фізично, розширює свій світогляд, розвиває музичні здібності. Спів в ансамблі розвиває музичний слух, вокальні навички, сприяє розвитку навичок колективного співу. Мета й завдання музичної освіти сьогодні не викликають суперечок, але шляхи їх досягнення, зміст, методи і форми музично-виховної діяльності, вокальної педагогіки й досі залишаються важливими темами педагогічної дискусії. У зв'язку з цим комплекс проблем вокально-інтонаційної підготовки не втрачає актуальності в сучасній психолого-педагогічній літературі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемі музичного навчання присвятили свої фундаментальні праці видатні педагоги О. Апраксина, Б. Асаф'єв, Н. Ветлугіна, Д. Кабалевський, М. Леонтович, Г. Падалка, О. Ростовський, В. Шацька, Б. Яворський та ін. Ґрунтовні дослідження проблеми виконавської майстерності містять роботи з теорії та історії вокального виконавства С. Бутовського, О. Мишуги, О. Муравйової, І. Улуханової. Питання вокальної підготовки майбутніх учителів співу висвітлені у дослідженнях І. Зелененької, Г. Павловської тощо. Але, незважаючи на наявність публікацій, присвячених вивченню сфери вокальної підготовки, залишається відчутною потреба в роботах, що порушують питання розвитку вокально-інтонаційних навичок та впровадження різноманітних методик вокальної підготовки в практику музичної освіти загальноосвітньої школи.

Метою статті є узагальнення та обґрунтування теоретичних і, особливо, практичних аспектів упровадження моделі використання розспівування у процесі розвитку вокально-інтонаційних навичок учасників вокального ансамблю.

Вклад основного матеріалу. Спів – один із найулюбленіших видів музичної діяльності на уроці музики. Він викликає у школярів яскраві емоції, впливає на естетичні і моральні почуття. Відомий психолог А. Виготський підкреслював, що творчість виявляється не лише тоді, коли створюється щось нове, але й коли людина вносить своє розуміння певного явища, по-своєму відтворює, змінює вже створене. Відтак, спів надає широкі можливості для самовияву особистості, вираження змісту твору, оскільки смисл співу не в механічному розучуванні пісень, а в їх творчій інтерпретації. Важливої ролі тут набувають музичне навчання, накопичення знань і художнього досвіду, оволодіння співацькими уміннями і навичками, які стають основою творчості [1].

Навчальний процес у вокальному колективі включає два взаємозв'язані моменти:

а) технічну роботу над твором: сольфеджування, вокалізацію, спів на склади, вироблення способів звуковедення, штрихів, дикції, тощо;

б) роботу над художнім образом.

Техніка співу є основою художнього виконання творів, оскільки без комплексу технічних навичок неможливо повно і глибоко висловити почуття, розкрити психологічну сторону художнього образу. У процесі навчання співу вокально-хорові навички виробляються не відразу. Для того, щоб виробити навички співацького дихання, дикції, рівного звуковедення, правильного звукоутворення, слід використовувати вокальні вправи, які застосовуються у визначеній послідовності і у відповідності із закономірностями розвитку співацьких навичок. Щоб зберегти ці навички на певному рівні, необхідно якомога різноманітніше тренувати голосовий апарат.

Учитель повинен кваліфіковано і гнучко володіти методикою використання вправ під час вокального навчання учнів, знати психолого-педагогічні основи застосування вправ, чітко і ясно уявляти собі призначення тих чи інших вокальних вправ. Вправи – це багато разів повторювана спеціально організована вокальна дія.

Усі три компоненти вправ: повторність, визначена організація і цілеспрямованість на покращення якості звукоутворення – є обов'язковими. Кожна вправа перетворюється в непотрібне повторення, якщо не буде спеціально організована у відповідності з конкретно поставленою метою.

Наприклад: різні звуки в межах діапазону можна співати окремо, безсистемно багато разів, але від цього їх звучання не вирівняється. Коли ж ці звуки розставимо поступенево (по три – п'ять звуків) і будемо співати зв'язно, наспівно на будь-який склад, то такі вправи сприятимуть вирівнюванню звучання голосу. На початковому етапі навчання співу вправи повинні бути простими за мелодичним і ритмічним малюнком, легко запам'ятовуватись.

Спів не може бути без емоційним, тому навіть при виконанні вправ необхідно намагатися надавати емоційних фарб голосу. Спів краще асоціювати з радісним настроєм, тому вправи здебільшого співаються в мажорі.

Вправи починаємо співати в середині діапазону і у вигляді моделюючої секвенції йдемо по півтонах вгору і вниз. На початковому етапі навчання мелодію вправи можна підігравати на інструменті. Якщо вправа добре засвоєна інтонаційно, то даємо лише гармонічну підтримку. Для закріплення і вдосконалення вокальних навичок, для вироблення чіткої координації між слухом і голосом слід співати вправи без супроводу з попередньою ладовою настройкою. Паузи між вправами повинні бути однаковими, такими щоб співаки могли спокійно підготуватися до наступного повторення вправи.

Надзвичайно важливо знайти потрібну силу звука. Голосний спів, форсування звуку шкідливі для всіх голосів, а особливо дитячих. Хоча спів «наспівом» і не рекомендується, він приносить менше шкоди, ніж занадто голосний. Ф. Лисек (Чехословаччина) з цього приводу писав: «от интенсивного пения голос слабеет, а при слабом пении голос крепнет» [3; 291].

Спів вправ слід починати з природних, не напружених красивих нот у діапазоні співака, так званих примарних тонів. Зазвичай це ноти в середньому відрізку діапазону дитячого голосу (фа першої – ля, сі першої октави). Поступово, під час занять об'єм звуків збільшується до всього діапазону голосу. Крайні ноти діапазону вводяться в спів на пізніших етапах навчання. У дітей їх краще не зачіпати. Формування крайніх нижніх і верхніх звуків може відбуватись лише на базі добре озвученої середини, тому перш за все укріплюємо середню частину діапазону. Тож мета вправ – підготувати голосовий апарат до активної роботи і довести до автоматизму основні вокальні навички [2].

Складаючи вправи вчитель повинен керуватися такими принципами:

1. Вправи складати з урахуванням вокально-хорових завдань. Їх доцільно будувати так, щоб одночасно з вокальними навичками вироблялися навички чистого інтонування, хорові навички (спів в унісон, терціями, квінтами, спів інтервалів, акордів).

2. Вони повинні поглиблювати вокально-хорові навички і ускладнювати завдання, що стоять перед ансамблем.

3. Вправи повинні бути посильними.

4. Їх необхідно виконувати у вигідній для співаків зоні з поступовим розширенням діапазону.

5. Вправи слід виконувати, по можливості, без інструменту.

6. Вправи доцільно будувати на контрастному співставленні нюансів, способів звуковедення, руху мелодії.

Кожен керівник ансамблю повинен піклуватися про те, щоб усі учасники співали в єдиній манері. З цією метою на початковому етапі рекомендується співати в середньому регістрі діапазону

staccato – дозволяє не змінюючи коливання голосових зв'язок тренувати їх змикання і координацію з рухом діафрагми, активізувати атаку.

I II

мі - ї
мі - є
мі - ре

до- ре

Вправа для приближення, концентрування звука. Якщо появляється «носовий» призвук – змінюємо склади (як II варіант).

Рухливо, весело

ду-ду-ду-ду-ду-ду ду-ду-ду

вгору до А і вниз
в поч. тональності

Вправа для відчуття високої вокальної позиції, на вироблення відчуття чіткого ритмічного малюнку. Співається легким звуком, підкреслюючи ритм.

Мі ме

Цю вправу можна співати тоді, коли співаки оволоділи вмінням поєднувати декілька звуків підряд. Вправу потрібно співати повільно і спокійно, пов'язуючи попередній тон з наступним і слідкуючи за економним, рівномірним видихом. Усі ноти тризвука за тембром повинні звучати однаково. Дуже важливо слідкувати за нижнім тоном тризвука – витримувати на рівному звучанні, зберігаючи дихання для цього тону.

А ...

Ця вправа сприяє формуванню основ наспівності (кантилени). Співати її слід повільно, пов'язуючи попередній звук із наступним, не перериваючи дихання до кінцевого тону звукоряду. Правильно сформована верхня нота мусить зберігати свій характер і на наступних нижніх тонах.

Співати вправу можна не тільки на голосну «а», або вимовляючи на першому тоні склад «ля» (при якому більш звільняється нижня щелепа і м'язи горла), але і на всі інші голосні. Корисно співати дану вправу з текстом «краю рідний мій». Спів вправи з текстом допомагає виробленню чіткої дикції, формуванню різних голосних, поєднанню їх із приголосними, а також допомагає надати голосу забарвлення відповідного до тексту.

Швидко

Мі- мі- мі мі

Склад «мі» проспіваний відривчасто в швидкому темпі допомагає резонуванню звука. Спів наступних звуків на legato треба підпорядкувати тому звучанню, якого ми досягли на перших звуках.

Гармонічні розспівки

Ла - ла - ... - ...

Вправа для вироблення навичок співу в терцію. Акценти допомагають чистому інтонуванню.



Вправа для співу в терцію з переходом в унісон. Слід звернути увагу співаків на те, що при співі звуків в унісон потрібно зменшити силу звучання голосу і особливо звернути увагу на стрій і ансамбль, щоб ніхто зі співаків не виділявся темброво. Зокрема, з II голосом відпрацювати хроматичний хід в 4-му такті.



Вправа на спів терціями з елементами 3-голосся. Спів на склад «ду» допомагає активному звучанню голосу, чіткому відтворенню ритму.



Ми – ме - ма

Вправа сприяє відчуттю переходу однієї голосної в іншу, зберігаючи при цьому одну позицію звука. Необхідно слідкувати за частковим і загальним ансамблем.



Ре - мі - ре

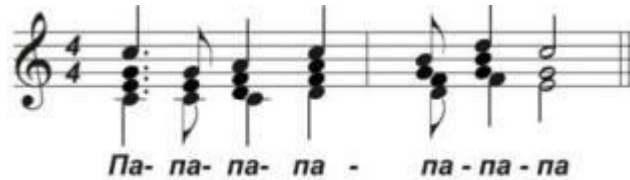
При співі даної вправи звертаємо увагу на стійку інтонацію в II голосі (спів на одному звуці). Корисно співати акорди окремо і тільки тоді, коли всі звучать чисто інтонаційно і ансамблево – співати зв'язно.



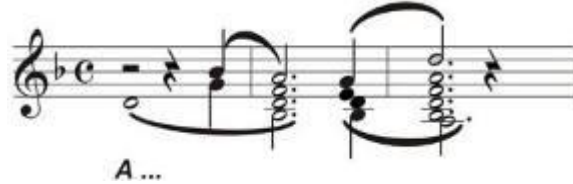
Вправа з елементом 4-хголосся. Для ансамблю естрадного плану, досить добре підготовленого. Дещо змінена манера співу. Зняття акордів придихальне, чіткий ритм. Спів із вібрато на витриманих нотах.



Вправа з елементом багатоголосся. Спочатку бажано вистроїти кожен акорд зокрема, а потім поєднувати по два. Корисно робити зняття після четвертого акорду. Співаків не попереджуємо про зняття, що викликає посилену увагу і примушує не тільки слухати інтонацію, стрій, ансамбль, але й слідкувати за рукою керівника.



Рекомендується для вироблення естрадної манери співу при чотирьохголосому викладі. Вся вправа співається на одному диханні.

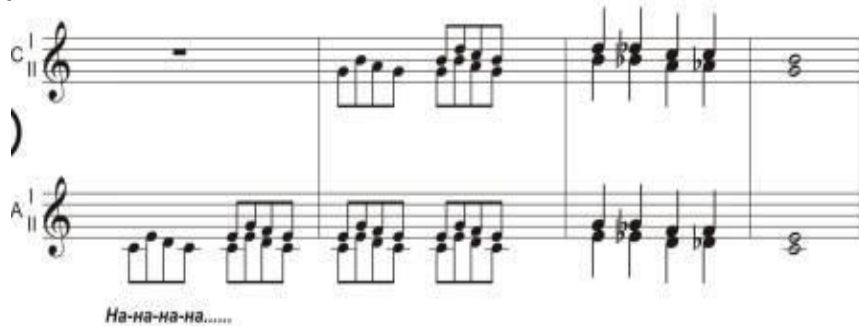


Вправа лірична, в мінорі. Багатоголосе закінчення вимагає чистої інтонації, відчуття сили звука в акорді. При розучуванні вправи можна брати дихання перед останнім акордом. Слід звернути увагу на стрій терцій між першим і другим голосом, на м'яку атаку звука. Звук світлий, легкий.



Па на-да на- да на-да на

Розспівка, що виробляє естрадну манеру співу. Необхідно слідкувати за чітким ритмом, інтонаційно точним розходженням в акорд. Останній акорд співаємо світлим звуком з вібрацією.



Поліфонічна вправа з імітацією голосів. Може бути використана добре підготовленим ансамблем.

Висновки. Спів – один із найулюбленіших видів музичної діяльності, що викликає яскраві емоції, впливає на естетичні і моральні почуття. Водночас, розвинути співацькі навички можливо, використовуючи закріплені, автоматизовані прийоми і способи співу, що забезпечуються лише через відповідність реального звучання і внутрішніх музично-слухових уявлень. Модель розвитку вокально-інтонаційних навичок за допомогою розспівок базується на використанні вправ, які поділяються за типами видами та напрямками. Розспівки є необхідною умовою розвитку вокально-технічних навичок. Без їх співу з поступовим зростанням складності, високого технічного рівня досягти неможливо.

Отже, ефективним засобом формування співацьких навичок є вокальні вправи – багаторазово повторювані, спеціально організовані вокальні дії, під час яких слід дотримуватись принципу єдності художнього і технічного. Прагнення до емоційно-виразного забарвлення голосу, психофізіологічного комфорту за допомогою спеціальних вправлянь й може скласти перспективні напрями подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. **Выготский Л. С.** Педагогическая психология / под ред. В. Давыдова / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1991. – 480 с.
2. **Кушка Я. С.** Методика музичного виховання дітей: навчально-метод. посібн. для студ. вищих муз. навчальних закладів I-II рівня акредитації / Я. С. Кушка. – Вінниця : ВДПУ, 2002. – 224 с.
3. **Лисек Ф.** Развитие детского голоса / Ф. Лисек. – М., 1960.

References

1. *Vyhotskyi L. S.* Pedahohycheskaia psykholohyia / pod red. V. Davydova / Vyhotskyi L. S. – M. : Pedahohyka, 1991. – 480 s.
2. *Kushka Ya. S.* Metodyka muzychnoho vykhovannia ditei: navchalno-metodychnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh muzychnykh navchalnykh zakladiv I-II rivnia akredytatsii / Ya. S. Kushka. – Vinnytsia : VDPU, 2002. – 224 s.
3. *Lysek F.* Razvytye detskoho holosa / F. Lysek. – M. , 1960.

THE USE OF MELODIOUS AND HARMONIC EXERCISES IS IN VOCAL BAND

Mykhailiuk Krustina – professor department of performance arts of Educational and Scientific Institute of State Higher Educational Establishment «Carpathian national university V. Stefanyk».

Chersak Olga – associate professor of Chair of Pedagogy of Primary Education of pedagogical faculty of State Higher Educational Establishment «Carpathian national university V. Stefanyk»

The article reveals the importance of vocal exercises as an effective means of forming the singing skills of participants in the vocal ensemble of the middle and senior age categories. Mourning is a prerequisite for the development of vocal skills and an effective means of forming singer skills. The generalization and substantiation of theoretical and, especially, practical aspects of the implementation of the model of the use of chanting in the development of vocal and intonation skills of the participants of the vocal ensemble and form the goal and objectives of the study.

Key words: singing, musical art, music education, vocal warm up, vocal exercises, vocal skills, singing manner.

UDC 78. 087. 5

THE USE OF MELODIOUS AND HARMONIC EXERCISES IS IN VOCAL BAND

Mykhailiuk Krustina – professor department of performance arts of Educational and Scientific Institute of State Higher Educational Establishment «Carpathian national university V. Stefanyk».

Chersak Olga – associate Professor of Chair of Pedagogy of Primary Education of pedagogical faculty of State Higher Educational Establishment «Carpathian national university V. Stefanyk», Ivano-Frankivsk

The aim Summary and justification of theoretical and especially practical aspects of implementing the model of using vocal exercises in the process of vocal and intonation skills of the vocal ensemble participants development is the research purpose and objective.

Research methodology. There are mach major publications on the subject (O. Apraksina, B. Asafiyev, N. Vetlugina, D. Kabalevsky, M. Leontovich, H. Padalka, A. Rostovsky, V. Shatskaya, B. Yavorsky and others) have been reviewed. However, despite the existence of a number of publications devoted to studying the field of vocal training, there remains a tangible need for works that violate the development of vocal-intonational skills and the introduction of a variety of vocal training techniques in the practice of musical education in a comprehensive school.

Results. To develop skills of singers breathing, diction, sound maintaining, proper sound formation vocal exercises should be used. Vocal exercises are used in a certain order and in accordance with the development laws of the singers' skills. To maintain these skills at a certain level, you need to train your vocal apparatus as diverse as possible. Teacher should have efficient and flexible method of using vocal exercises during students' vocal training, know the psychological and pedagogical bases of exercises application, and clearly imagine the purpose of various vocal exercises. Exercise is many times repeated specially organized vocal performance. All three components of exercise: repetition defined organization and commitment to the sound quality improvement are mandatory. Each exercise turns into unnecessary repetition, unless it is specifically organized according to specific intended purpose. Singing exercises should begin with a natural, relaxed, beautiful music in the singer's range, so-called phantom tones.

Novelty. Vocal exercise is a prerequisite for the development of vocal and technical skills. Without practicing them (from simple to gradually increasing level of complexity) high technical level cannot be achieved. A model of vocal and intonation skills is based on using vocal exercises that we divided into types, kinds and directions. The main purpose of these exercises is to prepare the vocal apparatus to active work and bring to automatism basic vocal skills.

The practical significance. Composing exercises the teacher should be guided by the following principles: make exercises on the basis vocal-choral tasks. It is expedient to be built so that together with the vocal skills the skills of pure intonation, choral skills were produced (singing in unison, tierce, quint, singing of intervals, chords); exercises should deepen vocal and choral skills and complicate the ensemble task; exercises should be feasible; exercises must be performed in a favorable zone for singers with gradual expansion of the range; exercises should be done, if possible without instrument; exercises should be built on the contrast comparison of nuances, methods of sound maintaining, melody movement.

Key words: singing, musical art, music education, vocal warm up, vocal exercises, vocal skills, singing manner.

УДК 378.096:78:37.091.33(477)

**РОЛЬ ТРЕНІНГІВ ТА МАЙСТЕР-КЛАСІВ У РОЗВИТКУ ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНОЇ СВОБОДИ
СТУДЕНТІВ-СПІВАКІВ**

Обух Людмила Василівна, кандидат мистецтвознавства, асистент,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ,
obuchmila@bigmir.net

Спираючись на джерелознавчий матеріал, порушується питання психофізіології виконавства. Оскільки проблема формування навичок самоконтролю є чи не найважливішою в розвитку співочого голосу, то вона криє в собі значний пласт ще досі не вивченого педагогічного досвіду й різноманітних практичних напрацювань. Досліджено самоконтроль із психофізіологічної точки зору. Завдяки проаналізованим тренінгам та майстер-класам пропонуються різноманітні варіанти уможливлення психофізіологічної свободи співака. Пропоновані вправи для звільнення співацького апарату можуть бути використані як доцільні компоненти навчально-виховного процесу студентів у класі постановки голосу, а також у практичній виконавській діяльності.

Ключові слова: тренінги, майстер-класи, психофізіологічна свобода, навчальний процес, студенти-співаки.

Постановка проблеми. Працюючи у класі постановки голосу кожен педагог усвідомлює, що голос студента являє складне та багатогранне явище. З одного боку, це досконалий, «живий» інструмент, безпосередньо пов'язаний з виконавцем, його думками, почуттями. Тому саме від настрою співака, його психічного стану залежить якість звучання. Тож на заняттях, на думку провідних фахівців, слід застерігати від пасивної, інертної роботи, тому що такий стан негативно впливає на якість звуку і тягне за собою збільшення кількості приспівування для досягнення певних завдань.

З другого боку, як і будь-якому інструменту, співакові притаманно чимало властивостей, ступінь розвитку яких свідчить про його вокальну майстерність. Тому, співацький голос вимагає систематичної, педагогічно грамотної роботи та професійного, дбайливого ставлення. Головна особливість цієї роботи міститься в тому, що керування процесом співу здійснюється виключно за допомогою якісного оцінювання звучання, а контроль – сформованого слуху. Велику роль у формуванні співацького звуку відіграє емоційне підґрунтя. Студент повинен пам'ятати, що жодного звуку не має бути виконано без певного емоційного навантаження. Кожна дія процесу співу має підпорядковуватися емоційній забарвленості, яка залежить від образного змісту виконуваного твору.

Оскільки спів, насамперед, мусить бути фізіологічно вірним, то голос людини постає як наслідок її фізичного і психічного (духовного) здоров'я. Запорукою успіху співака в сучасному гіперстресовому світі буде вміння звільняти тіло й душу від певних психофізіологічних перевантажень (завдяки певним вправам, тренінгам тощо).

Останні дослідження та публікації. Джерелознавчим матеріалом для даної розвідки є методичні рекомендації провідних фахівців сучасного зарубіжжя: англійця Р. Берклі [2, 8], американця С. Рігса [6], а також розвідка Г. Карась про майстер-клас відомого англійського співака українського походження П. Гуньку [5]. Серед сучасних вокально-методичних праць слід виділити дослідження Г. Стасько [9, 10].

Оскільки проблема формування навичок самоконтролю є чи не найважливішою в розвитку співочого голосу, то вона криє в собі значний пласт ще досі не вивченого педагогічного досвіду й різноманітних практичних напрацювань. Тож *мета статті* полягає в дослідженні ролі самоконтролю виконавця з психофізіологічної точки зору.

Виклад матеріалу дослідження. Для кожного співака (оскільки береться до уваги унікальність будь-якого індивіда) слід підбирати окремий комплекс спеціальних вправ, шукати відповідні методичні прийоми для виховання психофізіологічної свободи під час співу як і встановлювати індивідуальний співацький режим. Проте, не буде зайвим для підвищення інтонаційного самоконтролю практикувати й загальнодоступні психофізіологічні тренінги, розраховані на вирішення масових суспільних проблем. Зокрема, варто дослухатись порад відомих американських психологів А. Еліса [4] щодо доцільних і недоцільних хвилювань («звичайно, я не хочу, щоб так сталося, але якщо так станеться, то я якось із цим упораюсь»), раціональних і нераціональних, нелогічних думок («якщо сьогодні я спроможусь на більше, то завтра я зможу відповідно...») та Д. Бернса [1] щодо конкретних мрій і планів: відкинути всі надто ідеальні мрії і братися лише за здійснення реальних, доступних задач. Принаймні, це дозволить уникнути розчарувань та пригніченого емоційного стану.

Принципи подібних тренінгів наштовхують на те, що ірраціональне, панічне або ілюзорне

мислення є головною причиною емоційних зривів та власних негативних проєкцій майбутнього. Звідси, доцільним слід вважати покрокове здійснення професійних планів, що дозволить співаку поступово нарощувати свій співацький потенціал та уникнути не потрібних стресових ситуацій через власні амбіції, виховуючи так звану «цілеспрямовану професійну терплячість».

Ще однією перепоною на шляху до професійної кар'єри співака можуть стати постійні стресові ситуації [7]. Проте стрес характеризують ще і як захисне явище організму на різке збільшення зовнішнього навантаження. Для нього характерне зростання біоелектричної активності мозку, підвищення частоти серцебиття, зростання притоку крові, розширення судин, збільшення лейкоцитів у крові, тобто низка фізіологічних змін в організмі, що сприяють підвищенню його енергетичних можливостей, успішності виконання складних і небезпечних дій. Тому стрес є не лише захисною реакцією людського організму, але й механізмом, що сприяє успіху її діяльності в умовах певних перешкод, труднощів і небезпек.

Слід розуміти, що стрес позитивно впливає на результати праці лише доти (мобілізуючи організм), доки не перевищить певного критичного рівня. За межою критичного рівня він може стати причиною багатьох психосоматичних захворювань: психозів, неврозів, захворювань судин мозку, інфаркту міокарда, гіпертонії, шлунково-кишкового тракту, зниження імунітету, онкології. Стрес впливає на статеві функції, генетичний апарат клітин; згубна дія стресу проявляється у зростанні алкоголізму та наркоманії, підвищенню рівня травматизму, збільшенню кількості інвалідів та випадків самогубств.

З точки зору медицини, для профілактики попередження та реабілітації наслідків психоемоційного стресу рекомендується застосовувати вправи, що включають психотерапію, фізичні, водно-повітряні процедури, фізіотерапевтичні процедури, масаж, адекватне харчування, приймання вітамінів та мінеральних речовин, релаксуючу музику, медитацію (молитву), аутогенне тренування тощо [7].

Акцент на поглибленні знань із фізіології та медицини для досягнення продуктивної життєдіяльності, що дотичний постановці голосу, ставить у своїй монографії С. Генік [3]. Оскільки головною причиною більшості людських невдач та проблем зі здоров'ям він вважає негативну думку й емоцію про себе і свій потенціал, то висловлює наступне: «Тільки ми самі... формуємо ті чи інші події у нашому житті за допомогою наших думок і почуттів. Тому краще взяти себе в руки й заставити мислити лише позитивно, бачити себе таким, яким вам хочеться бути» [3; 52].

Далі лікар висловлює низку порад стосовно того, як тримати своє психічне й фізіологічне здоров'я в постійному тонусі. Подамо деякі з них:

- побоювання невдачі і страх бути смішним, – саме вони ускладнюють просування до успіху та реалізації свого потенціалу;
- здатність помилятися, що є суттєвою частиною життєвого досвіду і якщо уникати помилок, то не можливо навчитися й розвиватися;
- звичка відкладати справи на потім. Саме постійна дія здатна привести до успіху, а це в значній мірі допоможе уникнути турбот, які часто виникають у людей стосовно своїх планів;
- маючи терпіння і наполегливість, людина навіть із невеликими здібностями часто досягає успіху там, де геній без наполегливості був би неспроможним;
- слід звертати увагу на свої знання, навички, вміння, отримувати якомога більше інформації, радитися з іншими і постійно тренуватися. Саме тому головним показником особистого зростання є здатність людини доводити справу до кінця;
- не боятися помилок, адже здатність помилятися є частиною життєвого досвіду;
- слід вірити в себе і ця думка повинна переважати, щоб знаходити вихід із будь-якої критичної ситуації;
- вірити у власний талант та відповідати за свій успіх. Талант, котрий є в кожному, потрібно відкривати самому, активно діючи і шукаючи своє покликання [3; 45–51].

Ефективною у плані вокальної методики є позиція відомого британського співака українського походження П. Гуньки, описана Г. Карась [5]. У 2015 р., на запрошення ректора ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка», проф. І. Цепенди та ініціативи завідувача кафедри академічного й естрадного співу, проф. Г. Карась, маестро зміг поділитися виконавським досвідом із студентами-вокалістами старших курсів. Він провів майстер-клас, суть якого полягала у «максимальній увазі до слова, художнього образу, звільненні голосового апарату».

Володіння голосом кожного студента щохвилини змінювалося на краще. Безперечно, що основою для досягнення такого ефекту була технічна підготовка студентів, що і відзначив маєстро. Він вважає, що коли співак освоїв правильну техніку, то голос буде у його розпорядженні завжди. Інтелектуальна робота переключає увагу співака із зосередженості на техніці на створення образу. І тут велику увагу співак надає чіткій дикції, фразуванню, акторській грі, сценічній майстерності. Занурення у музику і слово допомагає йому завоювати серця слухачів» [5; 42].

Методи та прийоми П. Гуньки дотичні до педагогічної практики ще одного відомого британця – Р. Берклі. Майстер-класи й поради цього професора вокалу, професіонального тенора та актора – це «ноу-хау» в сучасній вокальній практиці, які ще не настільки популяризувались як парадоксальне дихання за методикою О. Стрельнікової і спів на мовному рівні від американського гуру вокального шоу-бізу С. Рігса (описані Я. Кушкою). Саме його методика перегукується з вищезазначеними тренінгами А. Еліса, Д. Бернса, С. Геніка і спрямована на звільнення психофізіологічних відчуттів вокаліста, розширення його професійних можливостей [8].

Практику «звільнення голосу» за Калабіним-Багруновим пропонує у своїй монографії Г. Стасько [9], де прописані основні секрети спеціаліста-вокаліста А. Калабіна щодо виховання співака, серед яких той, що думка (і уява) керує інтонацією, а інтонація – всім. Це – психологічний «секрет» роботи голосотвірної системи керівництва голосом, уміння співака передавати інтонацією емоційний характер твору, його інформаційне наповнення.

Г. Стасько переконує, що формування вокальних можливостей людини лежить у площині психоемоційної сфери діяльності. Науковець пропонує алгоритмічний підхід до вокального навчання, що дозволяє систематизувати і конкретизувати творчу роботу у вокальному класі (за методикою розвитку голосу Н. Гонтаренко).

Для автогенного настроювання організму можуть бути корисними вправи, що набули алгоритмічної структури для формування відповідного психологічного настрою для виконання конкретних вокально-технічних завдань. Таких вправ п'ять: самоусвідомлення себе як особистості; настроювання і самонавіювання; виховання внутрішньої свободи; голос як засіб вираження самого себе; зняття психічної скутості і перешкод [9; 123–125].

На переконання Г. Стасько, психологія інтелектуально-творчого підходу до навчання співу передбачає, насамперед, опанування психологічними закономірностями механізмів вокальної діяльності: вокально-моторним слухом, образно-асоціативним мисленням, широкою палітрою художньо-творчої уяви і вокальної пам'яті в процесі формування техніки співу та умінням використовувати психоемоційні сили для розв'язання вокально-виконавських завдань [9; 126].

Висновки. Оскільки від настрою співака, його психічного стану залежить якість звучання, то можливість використання у навчальній практиці психофізіологічних теорій лише підсилить професійну підготовку студента.

Психофізіологічне вирішення проблеми інтонаційного самоконтролю можливе завдяки використанню на практиці загальнодоступних психофізіологічних тренінгів Д. Бернса, А. Еліса та С. Геніка. На звільнення психофізіологічних відчуттів вокаліста, розширення його професійних можливостей спрямовані методи й прийоми Р. Берклі та П. Гуньки. Дієву практику «звільнення голосу» за Калабіним-Багруновим пропонує й Г. Стасько, яка переконує, що формування вокальних можливостей людини повністю лежить у площині психоемоційної сфери її діяльності. Тому дослідження й упровадження цікавих методик і практик провідних спеціалістів не лише з вокальної педагогіки, а й психології, фізіології та медицини у навчальний процес, що складе перспективу подальших наукових розвідок, сприятиме розширенню співацького потенціалу, удосконаленню роботи голосового апарату та підвищенню виконавського самоконтролю.

Список використаної літератури

1. **Бернс Д.** Хорошее самочувствие : Новая терапия настроений / Д. Бернс [Пер. с англ. Л. Славина]. – М. : Вече, Персей, АСТ, 1995. – 400 с.
2. **[Б. а.]. Вокальний тренінг британського проф. Р. Берклі** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : jazzinkiev.com/.../vokalniy-trening-britanskogo-profesora-richarda-berkli. Html
3. **Генік С.** Мистецтво бути здоровим / С. Генік. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2005. – 657 с.
4. **Еліс А.** Психотренінг по методу Альберта Еліса / А. Еліс. – СПб. : Питер Ком, 1999. – 288 с.
5. **Карась Г.** У полоні мистецької пісні / Г. Карась // Музика. – Ч. 5–6. – Київ, 2016. – С. 39–42.
6. **Кушка Я.** Методика навчання співу : Посібник з основ вокальної майстерності / Я. Кушка. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2010. – 288 с.
7. **Психофізіологія стресу** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : megasite.in.ua/62547-psihofiziologiya-stresu.html

8. *Ричард Беркли в Києве!* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : creation-reality.com.ua/?p=78.
9. *Стасько Г.* Психотехніка співу у вокальній педагогіці / Г. Стасько. – Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2011. – 176 с.
10. *Стасько Г.* Тенденції впровадження креативних методик у практику виховання голосу людини / Г. Стасько // Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи : зб. ст. / ред.-упор. Г. Карась. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. – С. 166–177.

Reference

1. *Berns D.* Khoroshee samochuvstvye : Novaia terapiya nastroyeni / Davyd Berns [Per. s anhl. L. Slavyna]. – М. : Veche, Persei, АСТ, 1995. – 400 с.
2. [B. a.]. *Vokalnyi treninh brytanskoho profesora Richarda Berkli* [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : jazzinkiev.com/.../vokalny-trening-britanskogo-profesora-richarda-berkli.html
3. *Genyk S.* Mystetstvo buty zdorovym / S. Genyk. – Ivano-Frankivsk : Nova Zoria, 2005. – 657 s.5. [In the grip of the artistic song]
4. *Ellys A.* Psyhotrenynh po metodu Alberta Эllysa / A. Ellys – SPb. : Pyter Kom, 1999. – 288 s.
5. *Karas H.* U poloni mystetskoi pisni / H. Karas // Muzyka. – Ch. 5-6. – К., 2016. – S. 39–42. [Singing psychotechnique in the vocal training].
6. *Kushka Ya.* Metodyka navchannia spivu : Posibnyk z osnov vokalnoi maisternosti / Kushka Ya. – Ternopil : Navchalna knyha-Bohdan, 2010. – 288 s.
7. *Psykhofiziologhiia stresu* [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : megasite.in.ua/62547-psihofiziologiya-stresu.html
8. *Rychard Berkly v Kyeve!* [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : creation-reality.com.ua/?p=78
9. *Stasko H.* Psykhotehnika spivu u vokalnii pedahohitsi / Halyna Stasko. – Ivano-Frankivsk : PNU im. V. Stefanyka, 2011. – 176 s.
10. *Stasko H.* Tendentsii vprovadzhennia kreatyvnykh metodyk u praktyku vykhovannia holosu liudyny / Halyna Stasko // Vokalne mystetstvo: Istorii. Suchasnist. Perspektyvy : zbirnyk statei / red.-upor. H. Karas. – Ivano-Frankivsk : Foliant, 2015. – S. 166–177.

THE ROLE OF TRAINING COURSES AND MASTER CLASSES IN THE DEVELOPMENT OF STUDENT SINGERS PSYCHOPHYSIOLOGICAL FREEDOM

Lyudmila Obukh, ph.d., assistant professor, Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

In the article, thanks to an interesting source-study material, the important issue of the psychophysiology of performance is violated. Since the problem of self-control skills is perhaps not the most important in the development of the singing voice, it encodes a significant layer of still untaught pedagogical experience and a variety of practical experiences. In particular, self-control from the psycho-physiological point of view was investigated. Thanks to the analyzed trainings and master classes, there are many different options available to enable psycho-physiological freedom of the singer. The proposed exercises for the liberation of the singing apparatus can be used as absolutely expedient components of the educational process of students in the class of voice, as well as in practical performing activities.

Key words: training courses, master classes, psychophysiological freedom, educational process, student singers.

UDC 378.096:78:37.091.33 (477)

THE ROLE OF TRAINING COURSES AND MASTER CLASSES IN THE DEVELOPMENT OF STUDENT SINGERS PSYCHOPHYSIOLOGICAL FREEDOM

Obukh Liudmyla, Ph.D., assistant professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The aim. While working in the voice class, every educator realizes that, the student's voice is a complex and multifaceted phenomenon. On the one hand, it is a perfect instrument directly related to the performer, his thoughts and feelings. That is why the quality of the sound depends on his mental state. In the leading specialists' view, the work in the classes should not be passive and inert; as such, a state negatively affects the quality of sound and entails an increase in the number of chanting to achieve certain tasks.

Research methodology. The methodological recommendations of such leading foreign experts on vocal as British R. Berkeley [2, 8] and American S. Riggs [6] and also the Hanna Karas's investigation on the activity of the famous Ukrainian origin singer Pavlo Gunko [5] are very interesting sources of data. The study should also highlight the monograph and article of the singing teacher Galina Stasko [9; 10]. Since the problem of formation of self-control skills is the most important in the development of the singing voice, we are convinced that it involves a significant layer

of still not studied educational experience and preliminary work. In particular, it is interesting to investigate self-control from the psychophysiological point of view.

Results. Since singing, first of all, must be physiologically correct, then the voice of a person is the result of his physical and mental (spiritual) health. In the modern stressful world, the key success of the singer will be his ability to free the body and soul from certain psychophysiological overwork (through certain exercises, trainings). The psychophysiological solution to the problem of intonational self-control is possible using Burns's, Ellis's and Genyk's generally accessible trainings in real life. The Berklee's and Gunko's methods and techniques are aimed at releasing the vocalist's feelings, and expanding his professional abilities. Offering the effective method of «voice releasing» according to Kalabin-Bagrun, Stasko is convinced that the formation of person's vocal abilities lies in the field of psychoemotional sphere of his activity.

Novelty. Of course, for each singer's body (since the uniqueness of any individual is taken into account) a separate set of special exercises should be selected and appropriate methodological techniques for the accomplishment of psychological and physiological freedom during singing found. The establishing of an individual vocal regimen is also very important. However, to improve the intonational inner monitoring it would be nice to practice public psychophysiological training, designed to solve social problems.

The practical significance. Therefore, the research and introduction into the educational process the new interesting methods and practices of leading specialists not only in the field of vocal training, but also in psychology, physiology and medicine will promote the expansion of singing potential, improving the work of the vocal apparatus and increasing the student-singers' performance self-control.

Key words: training courses, master classes, psychophysiological freedom, educational process, student singers.

Надійшла до редакції 12.11.2017 р.

УДК 378.147:784.1.011.26 (477)

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ІЗ НАРОДНОГО ХОРОВОГО СПІВУ В СИСТЕМІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Дріневська Ванда Сергіївна, заслужена артистка України,
викладач кафедри народно-хорового мистецтва та фольклору,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
ipecheranskiy@ukr.net

Розглянуті питання методики викладання народного хорового співу в закладах вищої освіти сфери культури і мистецтв. Наголошено на тому, що народний спів продовжує існувати в ролі інструменту збереження культурної самобутності і національної ідентичності як складова українського гуманітарного простору. Одну з ролей у цьому процесі відіграють навчальні заклади, в межах яких, враховуючи орієнтацію цієї освіти на процеси гуманізації й гуманітаризації, створюється простір для самовизначення та самореалізації учнів, які опановують народний хоровий спів. Стверджується, що викладачі повинні приділити увагу проблемі структури методу відповідно до вимог професійної педагогіки та культурно-мистецького змісту, питанням практичної реалізації методики вокально-хорового навчання, що вимагає застосування комплексу методів і підходів, а також проблемі вдосконалення вокально-хорового досвіду.

Ключові слова: народний хоровий спів, заклади вищої освіти, професійна освіта, методика викладання, гуманітаризація.

Актуальність теми. Україна пройшла нелегкий шлях в своєму духовному й суспільно-політичному становленні як нація та держава. Не зважаючи на сумні та суперечливі сторінки в нашій історії, українцям удалося закласти міцний духовно-матеріальний фундамент і на його основі створити власний світ культури, що подарував людству визначних дослідників, митців, поетів, музикантів, співаків, спортсменів тощо. Саме вони формували ідеали, цінності та духовний потенціал українського суспільства. Чимало з них продовжують робити це і нині.

На початку XXI ст., коли впливи сучасних цифрових технологій і глобальних інформаційних систем трансформуються в маргінальні антикультурні наративи, що загрожує знищенням національної і етнічної автентичності в українській культурі, заміною її на масові та комерційні симулякри, загострюється увага на особливій місії тих освітніх інституцій та ресурсів, що покликані бути «оберегами» й інструментами уможливлення спадкоємності і розвитку соціокультурного і гуманітарного потенціалу країни. Якщо згадати ті транснаціональні та євразійські впливи, у фокусі яких сьогодні перебуває Україна, то актуальним постає питання національної безпеки, котре вирішується й шляхом формування нового типу культури. Останній має бути захисним бар'єром від крайнощів капіталістичного та соціалістичного розвитку, акумулюючи та розкриваючи в межах

країни духовно-творчий потенціал, що напрацьовувався талановитими українцями століттями, і який може бути використаним в професійній освіті в галузі культури й мистецтв під час підготовки фахівців відповідного профілю.

Одним із напрямів у контексті культурно-мистецького поля України, що запобігає руйнуванню традиційно-культурного середовища, попереджає кризу ідентичності та стабілізує ціннісно-сміслову ядро, сприяючи збереженню моральної відповідальності людини перед національним надбанням, є народний хоровий спів.

Ті заклади вищої освіти (ЗВО) в Україні, що опікуються вокально-хоровим навчанням і підготовкою педагогічних кадрів у цьому напрямі (КНУКіМ, НАКККіМ, НМАУ ім. П. Чайковського, ХДАК, ОНМА ім. А. Нежданової та ін.), звертають увагу на методіку, при чому не лише в прикладному, а й в теоретичному аспекті, беручи до уваги інноваційні підходи. У зв'язку з цим акцентуємо на відкритості української вищої вокально-хорової освіти до нововведень і різного роду методик, що ґрунтуються на сучасних педагогічних технологіях, які лише підвищують якість підготовки фахівців вокального мистецтва. Тому тенденції та процеси, пов'язані з методикою підготовки спеціалістів народно-хорового співу в системі ЗВО, потребують належного осмислення з позицій сучасної мистецтвознавчої та педагогічної науки.

Огляд останніх публікацій. З-поміж тієї групи дослідників, що займалися розробкою загально-педагогічних і методичних аспектів професійної підготовки фахівців із вокального мистецтва, варто згадати В. Луканіна, Д. Люш, Л. Мещанову, І. Назаренко, І. Рахімбаєву, Г. Тенюкову та ін. Окремо відмітимо внесок численних представників вітчизняного «хорознавчого» дисциплінарного дискурсу, серед яких чільне місце посідають українські митці і теоретики минулої доби: М. Леонтович, О. Кошиць, М. Колесса, С. Людкевич, Є. Козак, Л. Колодуб, а також сучасні дослідники: Л. Андреева, Л. Бутенко, Р. Дмитревський, А. Єгорова, В. Живова, Д. Загребський, С. Казачков, Н. Киреева, П. Коломієць, А. Лашенко, А. Мархлевський, Ю. Мостовий, М. Канерштейн, К. Ольхов, К. Пігров, В. Шип та ін.

Метою даної статті є висвітлення та аналіз змістовно-методичних аспектів у контексті підготовки фахівця з народного хорового співу в ЗВО культурно-мистецького спрямування, розгляд напрямів удосконалення цієї підготовки, пов'язані з вищезазначеними аспектами.

Вклад матеріалу дослідження. Перш ніж перейти безпосередньо до висвітлення методичного ракурсу, зупинимося на контексті, пов'язаному з вищою школою та її гуманітарною місією, що може сприйматися як місія національного масштабу. ЗВО в галузі культури та мистецтв повинні через власні освітні практики на системному рівні піднімати та закріплювати в національній свідомості, ба більше, в межах державних програм, важливість розуміння культури як ефективного ресурсу в сучасних модернізаційних процесах, орієнтувати вищу професійну освіту на процеси гуманізації та гуманітаризації, створювати необхідний простір для самовизначення й самореалізації випускників ЗВО культури і мистецтв тощо. Важливо, щоб на рівні керівництва інституцій подібного профілю було відчутне усвідомлення необхідності збалансованого та комплексного підходу в системі вищої школи культури і мистецтв. Поряд зі становленням системи відкритого типу та інтеграцією закладу в статусі унікального інноваційного проекту до світового освітнього простору на базі єдиних і зрозумілих стандартів, поряд із впровадження інноваційних технологій відносно популяризації культури та формуванням компетенції фахівця на міждисциплінарних засадах, створюється платформа, що забезпечує коволюцію людини та традиції, її обумовленість зі сторони духовно-моральних засад і ціннісно-сміслових орієнтирів, задовольняє потребу людини в творчій самореалізації та самовизначенні [3; 7–8].

Останній момент є важливим, адже без відповідного механізму самоактуалізації та вольового компоненту, тісно пов'язаного з ним, не буде особистісного та професійного становлення, а також відданості своїй улюбленій або національній справі. Згадаймо А. Маслоу: «...люди, які самоактуалізуються, всі без винятку, залучені до якоїсь справи, до чогось, що знаходиться поза ними. Вони віддані цій справі, вона є чимось дуже цінним для них – це свого роду покликання, в старому, проповідницької сенсі слова. Вони займаються чимось на кшталт покликання долі і настільки люблять цю справу, що для них зникає поділ «праця – радість». Один присвячує своє життя закону, інший – справедливості, ще хтось – красі або істині» [7; 285].

Уже на прикладі цього помітно, яку роль відіграє духовно-особистісна складова в структурі професійної культури вокаліста, що займається народно-хоровим співом у ЗВО. Сучасні українські дослідники все частіше звертаються до обґрунтування прийомів, методів і принципів підготовки фахівців із народного хорового співу, відмічаючи, що в українських ЗВО культурно-мистецького спрямування поняття методу тісно пов'язане з вимогами професійної педагогіки. Враховуючи це, структура методу, що застосовується під час підготовки вокалістів-народників, поряд із розвитком

професійних якостей (принципи складання репертуару та методика розучування твору з хоровим колективом, постановка і виховання голосу в народному хорі, особливості дикції, принципи роботи над ансамблем тощо), передбачає ще й виховний та загальноосвітній елемент, а ще ідею синтезу даних фізіології, анатомії та психології. О. Філіппов наголошує, що цей синтез, що є структурним компонентом методики підготовки вокалістів, належить не лише до зазначених дисциплін, але й стосується єдності творчості й репродукції, емоції і раціо [5; 39].

У ході практичної реалізації методики вокально-хорового навчання, остання вимагає від учня оволодіння технікою, тобто механікою співочого процесу та конкретними вокально-хоровими навичками. Разом із тим, важливим є не лише вироблення народної манери співу, але й культивування уміння «вчитися співати», формування такої настанови, коли потрібно опанувати прийоми та методи самостійної роботи і самоконтролю, розвивати музичне мислення на основі вокально-слухової й аналітичної роботи. У цьому ключі продуктивним є застосування комплексу методів і підходів, що підвищують рівень виконавської культури студента ЗВО, що також є показником рівня його музичної грамотності, котра, в свою чергу, сприяє оволодінню методикою диригентсько-хорової роботи. З-поміж складових цього комплексу варто виокремити метод усвідомлення м'язових дій, герменевтичний (роз'яснювальний) метод, метод демонстрації голосу, заснований на прийомі наслідування, метод художнього та вокально-технічного пошуку, методи самостійного пошуку впродовж періоду навчання, з виходом на актуалізацію неперервно-освітнього потенціалу, метод вправ. Усі ці методи лише додають до фахової компетентності вокаліста-народника, збагачуючи його музично-вокальну культуру, що є важливим компонентом професійного становлення народного хорового співака.

Відзначимо, що відповідно до сучасних досліджень професійні знання та вміння, з одного боку, є складним структурним утворенням, котре вміщує емоційно-чуттєві, вольові та інтелектуальні якості особистості, а з іншого – передбачає спроможність спеціаліста використовувати отримані знання та вміння на практиці, вдосконалюючи свій вокально-хоровий досвід. І саме тут важливо зрозуміти обмеженість тих підходів, що ґрунтуються на суто лекційній методиці, яка нівелює продуктивний ефект від практичної частини занять. Викладачі ЗВО, що закладають позицію учня як пасивного реципієнта, якому залишається бути лише заручником усного слова вчителя, порушують логіку цілісного еволюційного розвитку учня, ігноруючи творчий аспект, що підвищує інтерес до хорового співу як виду мистецтва. Звісно, що все це спричиняє збій у вокально-педагогічному процесі, зокрема й внаслідок відхилень від законів професійного становлення вокаліста.

Український народний хоровий спів залежить від стану та розвитку емоційно-чуттєвої культури носія або виконавця, особливо якщо згадати його глибоку інтегрованість у поле звичаєвої традиції та національної культури. Надмірна теоретизація та формалізація, по суті, блокує розвиток образно-емоційної сфери у цьому напрямі, а разом із нею і прагнення, тобто вольову силу, занепад якої переходить у втрату інтересу до предмету, створюючи додаткові перешкоди не лише для учня, але й для викладача. Народний хоровий спів – це практично-орієнтований предмет і під час підготовки вокалістів має бути добре поставлена робота між студентом і викладачем у рамках ЗВО, де окрім обов'язкових технічних аспектів, особливо, коли йдеться про принципи постановки та виховання голосу в народному хорі важливими є методи художнього та самостійного пошуку. Викладач не повинен вводити в рамки, а, навпаки, має створювати умови, за яких вокальні здібності учня будуть розкриватися; він зобов'язаний давати йому шанс брати активну участь у своєму навчанні, що дозволить останньому почуватися досить комфортно. У педагогіці подібний підхід ототожнюється з принципом активізації творчої ініціативи студентів в системі їхніх художніх цінностей [4; 23], коли звернення уваги на розвиток творчої уяви та становлення авторського Я дає змогу більше цінувати техніку виконання. Дуже часто трапляється ситуація, коли педагог на заняттях подав максимальне роз'яснення, тоді як студент виніс мінімальне розуміння предмету з того матеріалу. Ключовими тут є два моменти: по-перше, неналежне поєднання теорії та педагогічної майстерності в контексті підходу викладача, а, по-друге, необхідність збільшення в процесі підготовки вокалістів сегменту практичних занять, доповнивши їх теорією. Надати змогу студентові ЗВО відчувати та проявити самовиховний момент, активну педагогічну позицію у ставленні до себе, це значить зрозуміти на практиці теорію педагога, під керівництвом якого він займається.

Також потрібно прагнути до забезпечення цілісності у ставленні до системи професійного тренування, в основі якої має знаходитися синергія групових та індивідуальних занять. Якщо індивідуальна робота зі студентом орієнтована здебільшого на вирішення проблем із вокальною технікою, наявні в окремого виконавця, то групове тренування розвиває творчі вміння студентів, критичне сприйняття ними тієї чи іншої манери виконання, без чого неможливе підвищення власного

професійного рівня. Тим більше, коли йдеться про специфіку хорового співу, який, за висловом В. Краснощекова, є «ансамблем вокальних унісонів» [2; 81]. Окрім того, що хоровий спів покликаний гармонійно розвивати індивідуальність кожного виконавця, його музичні, інтонаційні та ритмічні здібності, він ще й на етапі групових тренувань і практичної реалізації створює особливий вокальний простір, у межах якого розширюється суб'єкт-суб'єктна залежність, що розвиває професійні та зміцнює морально-вольові якості окремо кожного виконавця в народному хорі.

Останній момент на рахунок окремого вокального простору є цікавим і під час осмислення специфіки українського хорового співу, в якому, про що писав Л. Куба, дивним чином переплелися воля і творчі здібності кожного окремого співака, що забезпечують «змінюваність голосів», та закони ладу і гармонії, що передаються крізь час і простір у звичаєвих традиціях українців. «Народний хор не має керівного осерддя, воно в кожному співакові; те, що воно рідко єдине, викликає тим більше захоплення. Співаки зв'язані могутньою постійною силою, керованою, крім вродженого музичного таланту, успадкованими традиціями і самобутнім духом. Вони створюють атмосферу, яка віками існує в даній місцевості і якою живляться покоління, атмосфера змінюється лише під впливом подихів із чужих світів, і в такий спосіб зазнає поступових змін і єство народу» [6; 258].

У цьому ключі й актуалізується проблема створення національної моделі вокальної професійної освіти в Україні, де хоровий спів посідав би вагоме місце. Глобалізаційні процеси, загострившись на початку ХХІ ст., попри негативні транснаціональні впливи, створюють підстави для взаємозбагачення національних культур. Вокальна професійна освіта повинна поширювати і пропагувати українську національну культуру, в межах якої хорове виконавство з його основними принципами (духовності, соборності та толерантності) відіграє одну з ключових ролей. У цьому контексті, повертаючись до питань методики, викладач ЗВО в межах вокально-педагогічного процесу має виходити з базового розуміння того, що рідна мова лежить в основі будь-якої культури та її традицій, що вона наділяє вокал і хоровий спів особливим колоритом, дозволяючи кожній країні впроваджувати власні моделі вокальної освіти. Тому програмними й раціональними інтенціями тут виступають опора на звичаєві традиції й народні діалекти, а також формування фахівця, знайомого з кращими досягненнями вокально-музичної культури власної країни, що розуміє та добре відчуває душу свого народу.

Викладаючи в ЗВО народний хоровий спів, педагог повинен пам'ятати про поліфонію регіональних пісенних стилів, без якої навряд чи можна передати багатство української музичної культури. Локальні форми фольклору, природні терени й ландшафти, діалекти української мови, – все це обумовило появу та розвиток регіональних пісенних стилів. Як зауважував свого часу Ф. Колесса, «українські народні пісні, відповідно до території, з якої походять, виказують доволі значні відмінні» [1; 531], що дає підстави стверджувати про існування окремих музичних діалектів, що покриваються відповідними мовними діалектами. До основних ареалів автохтонного побутування українського фольклору можна віднести: північний (пісенна культура північних кордонів по обидва береги Дніпра, що передбачає поділ на Західне та Східне Полісся), південно-східний (пісенна культура лівобережної та степової України) і південно-західний (Волинь, Поділля, Галичина, Буковина, Закарпаття).

На перший погляд здається, що зазначені моменти не мають стосунку до методики викладання хорового співу, проте це лише на перший погляд, оскільки такі аспекти як «народна манера співу», фольклорні вокальні ансамблі чи методика розучування окремого твору без урахування регіональної специфіки, по суті, втрачають своє змістовне наповнення, а разом із ним і вокальний колорит. Саме тому викладачам ЗВО, що працюють зі студентами «народниками», важливо розуміти відмінності між північним і південно-східним ареалами, що, зокрема, в межах першого більш за все відчувається стилістична різноманітність у виконавській манері, що тут культивується гуртовий спів календарно-обрядових пісень, наявний «крикливий» тип інтонування, а ще те, що Ф. Колесса називав «вокалізацією шиплячих» і т. ін. У межах південно-східного ареалу натомість існує самобутня виконавська манера, що вирізняється пісенною підголосковою поліфонією, що поєднує у собі «горловий» та «голосовий» (тонкий) тип виводу, є широко представленою в жіночому ансамблевому співі. Не кажучи вже про народно-вокальне різноманіття південно-західного регіону, де власна самобутня стилістика й манера виконання.

Висновки. Таким чином, розглянувши окремі актуальні питання методики викладання народного хорового співу в ЗВО культурно-мистецького спрямування, можна зробити наступні висновки.

По-перше, народний хоровий спів у сучасних освітніх і соціокультурних реаліях, урахувавши впливи глобалізаційних трендів, продовжує існувати як один із передових «форпостів» та важливих інструментів збереження культурної самобутності й національної ідентичності, як невід'ємна складова української гуманітаристики. По-друге, ЗВО культурно-мистецького спрямування в Україні, виходячи зі

своєї цивілізаційної місії, – що полягає у розвитку та закріпленні не лише в межах національній свідомості, а й на рівні державних програм, важливості розуміння культури як ефективного ресурсу в сучасних модернізаційних процесах, орієнтації вищої професійної освіти на процеси гуманізації та гуманітаризації, – має створювати необхідний простір для самовизначення та самореалізації учнів і випускників, зокрема й тих, що опановують спеціалістів народно-хорового співу. По-третє, серед актуальних питань методики викладання народного хорового співу в ЗВО, на які сьогодні викладачам потрібно приділити належну увагу, що виводить їх вже в теоретико-методологічну площину, є проблема структури методу, його зв'язку з вимогами професійної педагогіки та культурно-мистецьким змістом; питання практичної реалізації методики вокально-хорового навчання, що вимагає застосування комплексу методів і підходів, котрі підвищують рівень музичної грамотності та виконавської культури учня (метод усвідомлення м'язових дій, герменевтичний (роз'яснювальний) метод, метод демонстрації голосу, заснований на прийомі наслідування, метод художнього та вокально-технічного пошуку, методи самостійного пошуку впродовж періоду навчання, з виходом на актуалізацію неперервно-освітнього потенціалу, метод вправ); проблема вдосконалення вокально-хорового досвіду, що для свого вирішення потребує врахування принципу активізації творчої ініціативи та збагачення емоційно-чуттєвої сфери виконавця, співвідношення групових і індивідуальних занять і поліфонії регіональних пісенних стилів.

Список використаної літератури

1. *Колесса Ф.* Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – Київ : Наук. думка, 1970. – 590 с.
2. *Краснощеков В. И.* Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 299 с.
3. *Кузнецова Т. В.* Гуманитарная миссия образования в сфере культуры и искусств: навстречу VI Международному симпозиуму «Вузы культуры и искусств в международном образовательном пространстве: традиции славянского мира и современные межкультурные взаимодействия» / Т. В. Кузнецова // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 2 (46). – С. 6–10.
4. *Федоришин В.* Акмеологічний аспект підготовки викладачів мистецьких дисциплін у контексті європейського освітнього простору / В. Федоришин // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали II міжнар. наук.-практ. конф.; ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. – Дрогобич : Ред.-вид. відділ Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2012. – С. 22–26.
5. *Филиппов А. В.* Принципы, методы и приёмы вокально-педагогической деятельности и их процессуальное наполнение / А. Филиппов // Голос и речь. – 2012. – № 3 (8). – С. 37–47.
6. *Шокало-Бенч О.* Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. / О. Шокало-Бенч. – Київ : Ред. журн. «Укр. світ», 2002. – 440 с.
7. *Maslow A.* Self-actualizing and Beyond / A. Maslow // Challenges of Humanistic Psychology. – N.-Y. : Mc Graw-Hill, 1967. – P. 278–286.

References

1. *Kolessa F.* Muzykoznavchi pratsi / F. Kolessa. – Kyiv : Naukova dumka, 1970. – 590 s.
2. *Krasnoshchekov V. Y.* Voprosy khorovedeniya / V. Y. Krasnoshchekov. – M. : Muzyka, 1969. – 299 s.
3. *Kuznetsova T. V.* Humanitarnaya myssyya obrazovaniya v sfere kul'tury y yskusstv: navstrechu VI Mezhdunarodnomu sympozyumu «Vuzy kul'tury y yskusstv v mezhdunarodnom obrazovatel'nom prostranstve: tradytsyy slavyanskoho myra y sovremennye mezhkul'turnye vzaymodeystviya» / T. V. Kuznetsova // Vestnyk Mosk. gosudarstvennogo unyversyteta kul'tury y yskusstv. – 2012. – №2 (46). – S. 6–10.
4. *Fedoryshyn V.* Akmeolohichnyy aspekt pidhotovky vykladachiv mystets'kykh dystsyplin u konteksti yevropeys'koho osvith'oho prostoru / V. Fedoryshyn // Khorove mystetstvo Ukrayiny ta yoho podvyzhnyky : materialy druhoyi mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi; red.-upor. P. Hushovaty, Z. Hnativ. – Drohobych : Redaktsiyno-vydavnychyy viddil Drohobyt's'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. I. Franka, 2012. – S. 22–26.
5. *Fylyppov A. V.* Pryntsypy, metody y pryemy vokal'no-pedahohycheskoy deyatel'nosti y ykh protsessual'noe napolnenye / A. Fylyppov // Holos y rech'. – 2012. – № 3 (8). – S. 37–47.
6. *Shokalo-Bench O.* Ukrayins'kyy khorovyy spiv: Aktualizatsiya zvychayevoyi tradytsiyi: Navch. posib. / O. Shokalo-Bench. – Kyiv : Red. zhur. «Ukr. Svit», 2002. – 440 s.
7. *Maslow A.* Self-actualizing and Beyond / A. Maslow // Challenges of Humanistic Psychology. – N.-Y. : McGraw-Hill, 1967. – P. 278–286.

AS FOR THE QUESTIONS OF METHODOLOGICAL ASPECTS OF FOLK CHORAL SINGING SPECIALISTS' TRAINING IN THE SYSTEM OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF UKRAINE

Drinevska Vanda, Honored Artist of Ukraine teacher of the Department of folk-choir art and folklore, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

In the article some separate actual points of teaching methodology of folk choral singing specialists training in the system of higher education institutions in the sphere of culture and art are considered. Is it emphasized that nowadays the

folk choral singing continues to be in the role of «outpost» and is the important instrument of keeping the cultural originality and national identity as the integral part of the Ukrainian humanitarian space. Here is proved that the one of the important role in this process play the institutions of higher education in the measures, including the orientation of the higher professional education, at the processes of humanization and humanitarization, the space for students' self-determination and self-realization is being built who master the specialty of folk choral singing. It is confirmed that the teachers must pay special attention to the problem of structure of method according to the requirements of professional pedagogic and cultural artistic content, to the questions of practical realization of vocal choral training method which requires the whole complex of methods and approaches and also the problem of vocal choral experience improvement.

Key words: folk choral singing, higher education institutions, professional education, training method, humanitarization.

UDC [378.147:784.1.011.26] (477)

AS FOR THE QUESTIONS OF METHODOLOGICAL ASPECTS OF FOLK CHORAL SINGING SPECIALISTS' TRAINING IN THE SYSTEM OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF UKRAINE

Drinevska Vanda, Honored Artist of Ukraine teacher of the Department of folk-choir art and folklore, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

In the article some actual points of teaching methodology of folk choral singing specialists' training in the system of higher education institutions in the sphere of culture and art of Ukraine are considered.

During this investigation the method of content-analysis and contextual analysis was applied, the principle of correlation between theory and methodology and also methodological potential of art studies approach.

It was considered that the folk choral singing in modern educational and social cultural realities including the influence of globalization trends continue existing as one of the advanced «outpost» and the important instrument of keeping cultural originality and national identity as the integral part of the Ukrainian humanitaristics. Besides, the institutions of higher education in the sphere of culture and art based on their civilization mission must create the necessary space for self-determination and self-realization of students and graduates especially for those who master the folk choral singing. Among the actual problems of folk choral singing training methodology in the higher school, nowadays teachers must pay special attention which leads them to the theoretical-methodological area; it is the problem of structure of method and its connections with the requirements of the professional pedagogic and cultural artistic content.

The novelty of the work is the emphasis on the use of additional methods (method of awareness of muscle actions, hermeneutic (explanatory) method, method of voice demonstration which was based on the receptions to follow, method of art and vocal-technique search, method of self search during the whole period of study with the release to actualization of continuous educational potential, method of exercises) for solving the problem of the improvement of vocal – choral experience, which for its own solving needs taking into consideration the principle of activating the creative initiative and enriching the emotional-sensory sphere of the artist, the ratio of group and individual classes and polyphony of regional song styles.

Applying these methods and approaches for the vocal-pedagogical process will promote to increase, from one side, the professional skill of the teacher and from another side to the level of musical literacy and executive student's art.

Key words: folk choral singing, higher education institutions, professional education, training method, humanitarization.

Надійшла до редакції 5.10.2017 р

УДК 371.132:78

РОЛЬ СУЧАСНИХ МУЗИЧНО-КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Кушнір Катерина Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент,
Ніжинський державний університет ім. М. Гоголя, м. Ніжин
kusnir katerina@gmail.com

Розглядається одне з актуальних питань музичної педагогіки – оновлення змісту фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, що ґрунтується на упровадженні музично-комп'ютерних технологій в навчання та застосуванні нових інформаційних технологій. Досліджується значущість наданих комп'ютером принципово нових можливостей у розвитку професійного мислення майбутнього вчителя музичного мистецтва, що дозволяє доповнити і змінити сам характер його діяльності, що сприятиме духовному розвитку особистості та формуванню її ціннісних компетентностей. Виявляється можливість інтеграції музично-комп'ютерних технологій в навчальному процесі, на прикладі дисципліни «Хорове аранжування».

Ключові слова: музично-комп'ютерні технології, хорове аранжування, ціннісні компетентності, вчитель музичного мистецтва.

Постановка проблеми. Характерною рисою сучасного суспільства є його інформатизація, створення нових комп'ютерних технологій, перетворення інформації на найважливіший глобальний ресурс людства. Одним із завдань вищої педагогічної освіти, зокрема музично-педагогічної, є підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до роботи в сучасних інформаційних умовах, сприйняття й відтворення у власній діяльності соціальної, наукової, художньої та естетичної інформації, усвідомлення наслідків її впливу на духовний світ особистості, розвитку її ціннісних компетентностей, використання засобів спілкування на основі невербальних форм комунікації за допомогою сучасних музично-комп'ютерних технологій.

Останні дослідження та публікації. На важливість формування медіа – та інформаційної грамотності у студентів наголошують у своїх працях С. Дьомін, Н. Ковальова, Х. Лау, Є. Мурюкіна, А. Новікова, А. Растрігіна, Н. Рижих, А. Федорова, С. Фейлітцен, А. Харт й ін. Дослідженню проблеми професійної підготовки майбутнього вчителя музики присвятили свої роботи Т. Бодрова, В. Дряпіка, Л. Масол, Н. Миропольська, О. Олексюк, В. Орлов, О. Отич, Г. Падалка, Л. Предтеченська, О. Ростовський, О. Рудницька. Проблему підготовки майбутнього вчителя музики в умовах комп'ютеризації навчання розглядають Н. Белявіна, Ю. Дворнік, О. Дітчук, О. Коневщинська, К. Кабріль, О. Чайковська, В. Штепа та ін.

Актуальність даної теми зумовлена широким можливостями комп'ютера у сучасній музично-педагогічній практиці, значним обсягом наукових праць у сфері теорії комп'ютерних технологій і недостатнім його використанням у навчально-творчому процесі студентами музичних спеціальностей.

Мета статті – розкриття ролі та значення особливостей впровадження інноваційних підходів до застосування сучасних комп'ютерних технологій в музично-педагогічній освіті, що зумовлює позитивні зміни в розвитку особистості студента, формує ціннісні компетентності як передумову ефективної фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Виклад матеріалу дослідження. Музично-комп'ютерні технології – молода, але прогресуюча галузь знань, пов'язана з безперервним оновленням досягнень науково-технічного прогресу. Вона знаходиться на межі техніки й мистецтва, а як галузь досліджень – викликає множинність поглядів. Їх можна класифікувати як систему знань, що об'єднує інформатику, звукорежисуру, педагогіку та музикознавство.

Нотні цифрові технології настільки масштабно увійшли до діючої практики, що перетворилися на важливу одиницю музичної культури. При цьому цифрові ноти відіграють роль не лише знаків на екрані, але й безпосередньо пов'язані зі звуком і його тембрами (електронні ноти звучать), вони стають мультимедійними навчальними матеріалами (аудіо- та відео-ноти навчають музиці), автоматизованим помічником (наприклад, розгорнуті інструментальні нотні партитури в цифровому форматі миттєво транспонуються), вбудованим цифровим модулем (наприклад, до аудіо- або відео-редактору) тощо. Це впровадження нотних засобів у суміжні галузі творчості і освіти стало головним принципом розвитку нотно-цифрових технологій ХХІ ст.

Період масового застосування комп'ютера в музичному мистецтві почався 40 років тому, коли за ініціативою відомих фірм був розроблений стандартний інтерфейс цифрових музичних інструментів MIDI. У результаті визначилась структура сигналів, схеми поєднання інструментів, порядок обміну даними між ними. На базі цього створювалися прилади для роботи з музикою, які з кожним роком ставали продуктивнішими. У навчальних закладах відкривалися факультети, на яких люди могли отримати спеціальність комп'ютерного звукоінженера, виконавця естрадної музики, керівника естрадного колективу, що передбачало освоєння електронної та комп'ютерної музики.

За ці роки здійснено відкриття, завдяки яким створювались неординарні музичні продукти. Вчені, пристосовавши комп'ютер для роботи з музикою, розробили програми, за допомогою яких студенти та викладачі можуть займатися: нотно-видавничою діяльністю, підготовкою цифрових фонограм, звукорежисерською роботою, створенням аранжувань і оригінальних композицій, розучувати окремі хорові чи оркестрові партії, створювати мультимедійні презентації.

Медіаосвіта володіє специфічними педагогічними технологіями, які дали можливість використати інформаційно-інноваційні технології в процесі диригентсько-хорової підготовки. Студенти перших курсів музичного факультету Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя впродовж понад 10 років мають можливість вивчати 4 семестри курс із «Музичної інформатики». На базі цієї дисципліни викладаються «Музично-комп'ютерне інструментування» та «Комп'ютерне аранжування музичних творів». Засновником цих дисциплін є заслужений артист України, проф. М. Шумський. Впровадження музично-комп'ютерних технологій в навчальний процес на факультеті

культури та мистецтв ім. О. Ростовського – ще один крок на шляху до практичного втілення інформаційно-комп'ютерних технологій в системі мистецької освіти.

На прикладі дисципліни «Хорове аранжування» спробуємо більш детально дослідити роль сучасних музично-комп'ютерних технологій у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Метою вивчення дисципліни є набуття студентами систематизованих теоретичних знань та формування умінь і навичок, необхідних для створення хорових аранжувань й запису нотного інструментального супроводу на основі комп'ютерних технологій. Серед іншого – змінити роль студента з пасивного слухача на активного, творчого, самостійно мислячого учасника процесу. Мета і завдання навчального курсу не зводяться до освоєння комп'ютерного обладнання та музично-орієнтованого програмного забезпечення. Комп'ютер виступає як технічний засіб, що допомагає студентам у процесі навчання та в подальшій професійній діяльності. При вивченні дисципліни студенти у формі лекційних, практичних, лабораторних, індивідуальних занять опановують необхідні комп'ютерні програми, в індивідуальній та самостійній формі самопідготовки закріплюють отримані знання та навички роботи з комп'ютерними програмами і зовнішніми комп'ютерними пристроями; знайомляться з навчально-методичною, вокально-хоровою літературою, інструктивними матеріалами.

Навчальний курс «Музичні комп'ютерні технології у хоровому аранжуванні» формує у майбутніх фахівців ціннісні компетентності, необхідні для раціонального використання засобів сучасних інформаційних технологій під час розв'язання навчальних завдань; зацікавлює студентів можливостями технологічного розвитку у сфері музики; створює передумови для зростання особистості і творчої самореалізації кожного студента. Елементами курсу є слухання, розуміння, виконання, аранжування музичних творів.

Дисципліна має три кредити ECTS і стільки ж модулів. Підсумковий контроль здійснюється наприкінці навчального року. Формою підсумкового контролю є залік.

На першому етапі домінує активне пристосування студентів до нових умов діяльності й усвідомлення мети й завдань вокально-хорової підготовки до професії майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Другий етап спрямований на активне засвоєння інноваційної діяльності, де, поряд із традиційними методами хорового аранжування, студенти набувають практичного досвіду роботи з програмою набору нотного тексту «Finale 2005», системи оптичного розпізнавання знаків «ABBYY Fine Reader» і текстовим процесором «Word»; навчаються робити інструментування та аранжування у реальному часі, прослуховувати кожний голос окремо або декілька голосів у будь-якій комбінації, усіх партій разом, використовувати різноманітні тембри, застосовувати електронні ефекти й інші сучасні технічні засоби передачі звуку тощо.

Третій етап полягає в цілеспрямованому забезпеченні орієнтації виконавської диригентсько-хорової діяльності на формування професійної мобільності як альтернативи вузькопрофесійній підготовці майбутнього вчителя музики, створення хорових аранжувань та інтерпретацій дитячих хорових творів.

У процесі навчання студенти опановують різновиди аранжування: полегшений виклад для виконання на тому ж інструменті; фактурні, гармонічні змінення, характерні для різноманітних за складом виконання композицій; транскрипції, обробки, парафрази, редакції, перекладення для іншого в порівнянні з оригіналом складу виконавців. Сучасні технології знімають усі принципові обмеження; факторами обмеження тепер можуть бути лише можливості й уміння студента, його творча фантазія. В процесі освоєння навчального курсу «Музичні комп'ютерні технології у хоровому аранжуванні» студент має всі необхідні засоби для власної творчості: зручний інтерфейс, що дає можливість зосередитись на творчості, не відволікаючись на суто технічні питання; мультитембральні засоби, що забезпечують створення звуку будь-якого тембру й аранжування навіть традиційно не підвладного виконання музичного матеріалу [3].

Тож, музично-комп'ютерні технології в сучасній системі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва розглядаємо як засіб його професійного вдосконалення з огляду на те, що: 1) підвищений інтерес до предмета, який викладається із застосуванням комп'ютерних технологій; він стає більш цікавим, наочним, сучасним, має позитивний вплив на статус самого предмета; 2) «відкритий спосіб» роботи дозволяє залучити студентів до активної навчально-пізнавальної діяльності, активізувати творчу уяву, розвинути внутрішню музичну пам'ять, долучати їх до більш складних творчих ситуацій, які потребують зосередження, активізувати студентів, щоб прагнули проявити свої можливості; 3) результати робіт у музикантів, що користуються музично-комп'ютерними технологіями кращі, в порівнянні з тими, хто здобуває результати за допомогою

традиційних засобів; 4) збільшується відсоток студентів, що виявляють бажання продовжувати роботу з музично-комп'ютерними технологіями в позаурочний час, підвищується якість навчання.

На завершення необхідно вказати на те, що описані вище заняття з цифрового введення нотних текстів жодним чином не заперечують традиційних занять, не можуть їх замінити, але доповнюють їх і сприяють їх ефективності.

Висновки. Застосування сучасних інформаційних технологій в навчанні суттєво доповнює традиційні погляди на методику викладання, структуру й організацію навчальної діяльності, робить навчання предметів більш цікавим, змістовним, наочним. Воно дозволяє підготувати студентів музичних спеціальностей з певними якостями і практичними вміннями, здатних не лише вміло користуватися накопиченим досвідом своєї професії, але й активно збагачувати його новими цінностями, сприяючи розвитку ціннісних компетентностей, надає безмежні можливості для реалізації творчих задумів як викладача, так і студента, змінюючи роль студента з пасивного слухача на активно-творчого, самостійного учасника процесу.

Список використаної література

1. *Гаврілова Л. Г.* Оновлення методів музичного виховання у професійній підготовці майбутніх учителів музики в контексті інформатизації сучасної мистецької освіти [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://pptma.dn.ua/index.php/uk/arkhiv-vipuskiv/za-2016-rik/vipusk-4-2016/309-onovlennya-metodiv-muzichnogo-vikhovannya-v-profesijnij-pidgotovtsi-majbutnikh-uchiteliv-muziki-v-konteksti-informatizatsiji-suchasnoji-mistetskoji-osviti>.
2. *Дворник Ю. Ф.* Формування творчих якостей майбутнього вчителя музики засобами комп'ютерних технологій : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02 / Ю. Ф. Дворник; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – Київ, 2013. – 20 с.
3. *Кабриль К. В.* Формування ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики у процесі диригентсько-хорової підготовки: дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / К. В. Кабриль; Нац. Акад. пед. наук України, Ін-т вищ. освіти. – Київ, 2013. – 226 с. : рис., табл.
4. *Коневицька О. Е.* Формування медіа-культури майбутніх учителів музики : автореф. дис... канд. педагогічних наук : 13.00.04 / О. Е. Коневицька; Ін-т педагогічної освіти і освіти дорослих АПН України. – Київ, 2009. – 23 с.
5. *Олексюк О.* Музична педагогіка : навч. посіб. / О. Олексюк. – Київ : КНУКіМ, 2006. – 188 с.

References

1. *Gavrilova L. G.* Onovlennia metodiv muzychnoho vykhovannia v profesiinii pidhotovzs maibutnikh uchyteliv muzyky v konteksti informatyzatsii suchasnoi mystetskoji osvity . – Retrieved from <http://pptma.dn.ua/index.php/uk/arkhiv-vipuskiv/za-2016-rik/vipusk-4-2016/309-onovlennya-metodiv-muzichnogo-vikhovannya-v-profesijnij-pidgotovtsi-majbutnikh-uchiteliv-muziki-v-konteksti-informatizatsiji-suchasnoji-mistetskoji-osviti>
2. *Dvornik Yu. F.* Formuvannya tvorchikh yakostey maybutnogo vchitelya muziki zasobami kompyuternikh tekhnologiy : avtoref. dys... kand. ped. nauk : 13.00.02 / Yu. F. Dvornik; Nats. ped. un-t im. M.P. Drahomanova. – Kyiv : 2013. – 20 s.
3. *Kabril K. V.* Formuvannya tsinnisnikh kompetentnostey maybutnogo vchitelya muziki u protsesi dirigentsko-khorovoї pidgotovki: disertatsiya... kand. ped. nauk: 13.00.04 / Nats. akad. ped. nauk Ukraїni, In-t vishch. osviti. – Kyiv : 2013. – 226 s. : ris., tabl.
4. *Konevshchinska O. E.* Formuvannya media-kulturi maybutnikh uchiteliv muziki : avtoref. dis... kand. ped. nauk : 13.00.04 / O. E. Konevshchinska; In-t ped. osviti i osviti doroslikh APN Ukraїni. – Kyiv : 2009. – 23 s.
5. *Oleksjuk O.* Muzichna pedagogika : navch. posib. / O. Oleksjuk. – Kyiv : KNUKiM, 2006. – 188 s.

THE ROLE OF MODERN MUSICAL-COMPUTER TECHNOLOGIES IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF THE FUTURE TEACHER MUSICAL ART

Kushnir Kareruna, candidate of pedagogical sciences, associate
Professor at Nizhyn Gogol State University, Nezhin.

The article deals with one of the topical issues of musical pedagogy – updating the contents of the professional training of the future teacher of musical art, based on the introduction of music-computer technologies in the training and application of the new IT. The significance of the computer-aided new skills in the development of professional thinking of the future teacher of musical art and it is substantiated by the computer, which allows to supplement and change the nature of the teacher's activity, which will contribute to the spiritual development of the individual and the formation of their valuable competencies. The possibility of integrating music-computer technologies in the educational process, for example, from the discipline «Choral arrangement» is considered.

Key words: music-computer technologies, choral arrangement, valuable competencies, teacher of musical art.

UDC 371.132:78

THE ROLE OF MODERN MUSICAL-COMPUTER TECHNOLOGIES IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF THE FUTURE TEACHER MUSICAL ART

Kushnir Kateruna, candidate of pedagogical sciences, associate Professor at Nizhyn Gogol State University, Nezhin.

The purpose of the article. Exploration of the role and significance of the peculiarities of introducing innovative approaches to the use of modern computer technologies in musical-pedagogical education, which leads to positive changes in the development of the student's personality, forms valuable competencies as a prerequisite for effective professional training of future teachers of musical art.

Research methodology. Fifteen main publications on this subject were reviewed (abstracts, review reports, scientific articles). The solution of the set tasks was possible due to the complex scientific-based approach and the step-by-step organization of the research process on the basis of studying and generalization of scientific and methodological literature, analysis of the works of precursors, mastered methods and methodology of scientific research.

The results. It was found that the emergence of the latest computer technologies provides the educational process with a qualitatively new level, the development and active introduction of the practice of training the art teacher of music and computer technology changes the content in the context of quality, forms and methods of training, and opens new ways to further improve them. Thus, the necessity of using computer technologies in the professional training of the future teacher of musical art is conditioned by its positive influence on the educational process.

Novelty. Media education often uses specific pedagogical technologies that have enabled us to use innovative technologies in the process of conducting-choral training, for the formation of students' valuable competencies, contributed to the development of a training course on «Music Computer Technologies in Choral Arrangement» and the perception of cultural diversity by providing endless possibilities for the realization of creative intentions of both the teacher and the student.

Practical meaning. Specialists of higher education institutions can find the information contained in this article useful for improving the training of future teachers of musical art and use it in teaching disciplines of the conducting-choral cycle.

Key words: music-computer technologies, choral arrangement, valuable competencies, teacher of musical art.

Надійшла до редакції 30.11.2017 р.

УДК 377.011.33.016:78.03(=161.2)

ІСТОРИЧНІ, ЖИТТЄВОРЧІ Й МОТИВАЦІЙНІ ЗАСАДИ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ В СИСТЕМІ ССМШ

Кобрин Наталія Володимирівна, кандидат історичних наук, учитель-методист, Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької, м. Львів
kobryn.natalya@gmail.com

Досліджено причини сучасних проблем і статусу викладання української музики в системі ССМШ Міністерства культури України в контексті модерних потреб соціокультурного й національного розвитку суспільства. Проаналізовано національну музично-педагогічну спадщину й висвітлено ключові ідеї використання української музики в цілях музичного виховання й освіти. Визначено головні напрями й принципи, на основі яких повинна формуватися концепція функціонування української музики на всіх шаблях навчально-пізнавальної діяльності (початковому або пропедевтичному, базовому й основному) в системі мистецьких шкіл України.

Ключові слова: мистецька освіта України, музична школа, українська музика, українська музична література.

Постановка проблеми. Професійна музична освіта, як один із базових напрямів нової мистецької школи в Україні, покликана виховувати генерації фахівців у сфері музичного мистецтва, творча діяльність яких має вагомий (навіть вирішальний) вплив на різні аспекти майбутнього соціокультурного простору держави: зміст і якість національного музично-інформаційного простору, мистецький імідж України в світі, напрями розвитку мистецької освіти на різних рівнях (загальноосвітньому, масовому, любительському, професійному). Не випадково, український музикознавець і композитор С. Людкевич стверджував, що «українська музична культура – це одна з найважливіших частин української культури взагалі, а українська музична фахова школа – це одна з найважливіших органічних частин нашої рідної школи» [9; 393]. Актуальні й сьогодні ідеї щодо розвитку національної музики митець висловив далекого 1934 р. – року, позначеного не лише репресіями, але й закриттям одного з провідних осередків української музичної освіти Музично- драматичного інституту

ім. М. Лисенка в Києві. В цьому контексті особливої актуальності набуває потреба осмислити традиції та перспективи української музики в системі середньої спеціалізованої музичної освіти України не лише як окремого навчального предмета, але у площині цілісної концепції опанування національною музичною спадщиною на різних етапах підготовки музиканта.

Огляд останніх публікацій. Сучасна наукова література приділяє значну увагу питанням музичної освіти в аспекті історичних і регіональних традицій, зокрема в їх інституційному вимірі (у Л. Мазепи [10; 11], К. Шамаєвої [20], Л. Шевчук-Назар [21] й ін.) і щодо загальної музичної педагогіки (працях Л. Масол [12], З. Гнатів [5]). Концептуальні, методологічні, методичні й інші проблеми викладання української музики в працях майже не виділяються окремо, хоча є доволі значна кількість дидактичної літератури («Українська та зарубіжна музичні літератури» Я. Бодака, «Українська музична література» в ред. Л. Яроевич, «Українська музична культура» Л. Кияновської, «Історія української музики» Л. Корній). Виховні аспекти української дитячої музики розглядають автори спеціалізованих студій, наприклад у сфері фортепіано (М. Данілішина [6]).

Мета статті – спираючись на досвід і традиції української педагогіки та музикознавства розглянути концептуальні принципи вивчення української музики в сучасній середній спеціалізованій освіті в контексті нової української школи.

Виклад дослідницького матеріалу. Свого часу С. Людкевич писав: «І найбільших артистів, що їх штука може мати претензію до інтернаціоналізму, ніхто не звільнив від сього, щоб вони всі свої сили, усю свою штуку посвятили на услуги своєї нації» [9; 356]. Так стисло видатний український композитор, музикознавець і педагог понад сто років тому окреслив вагому виховну ідею діяльності генерації митців, у творчості яких українська музика набула функцій одного з оберегів українства в ХХ ст. Ідея національної та суспільної значущості музики найвиразніше зазвучала в середині 30-х рр. ХХ ст. Музика – це величезна зброя «у боротьбі за існування нашого народу» [13; 5], стверджував композитор Н. Нижанківський, осмислюючи тогочасний стан українського музичного мистецтва і його майбутнє. «Музика – гостра ідеологічна зброя», – писав того ж 1934 р. доповідач на зборах Оргкомітету Спілки радянських музик України О. Білокопитов, звинувачуючи провідних музикознавців України у пієтеті до національної музичної спадщини загалом і творчості М. Лисенка зокрема [3; 44]. Ця своєрідна «зустріч» двох подібних, але різних за сенсом визначень музики позначила апогей сталінських репресій в українському мистецтві. Суспільні й мистецько-ідеологічні полеміки, події, символами яких стали обидва гасла, мали величезний вплив не лише на розвиток національної музики загалом, але, *на стан і зміст української музичної освіти.*

Наскільки серйозними і негативними були наслідки масових репресій сталінського періоду в царині мистецької освіти стає зрозуміло зі змісту ідеологічних публікацій тогочасної преси. У значному масиві матеріалів варто виділити серію статей «В розгорнений наступ на церковщину в музиці» [4] та доповідь О. Білокопитова [3], з яких постає доволі зрозуміла логіка змін у професійній музичній освіті України ХХ ст.

Автор статей «В розгорнений наступ на церковщину в музиці» (які, ймовірно, були відгомонам процесу довкола СБУ та УАПЦ) докладно перераховував заборонених українських композиторів, вилучені твори, ознаки т. зв. «шкідництва» в образному змісті, композиції, драматургії, врешті у найдрібніших нюансах музичної мови, аж до кількості голосів і тембральних ефектів. Характерне явище – численні звинувачувальні «ярлики», головні з яких, за тогочасною термінологією: «церковщина» – асоціації чи аллюзії з церковною музикою (за змістом, інтонацією, складом музичної тканини, гармонією, ритмом тощо) та «сліпцівщина» – переосмислення елементів українського музичного епосу козацької доби. Цікаво, що головним способом боротьби з усіма т. зв. «шкідницькими» тенденціями, заборона яких торкнулася величезних і вагомих пластів української музики, визнано саме музичну освіту, її зміст і способи викладання музичного матеріалу [4; ч. 7–8; 9]. Автор підкреслював вирішальне значення для такої боротьби змін у методиці викладання предметів музично-теоретичного та музично-історичного напрямів. Наприклад, детально пояснено чому саме треба модифікувати викладання гармонії, адже традиційні способи (як-от, вправи для початківців рівними тривалостями) походили з хорального церковного стилю [4; ч. 3–4; 12]. Вилучення з освітнього обігу пласта неповторної композиторської творчості Середньовіччя і Ренесансу (співзвучного з тенденціями в інших мистецтвах), відтак, вокальної поліфонії, багатьох постатей українських композиторів, теж можна пояснити, спираючись на вказану добірку публікацій. Адже композитори минулих епох тісно співпрацювали з церквою – одним із головних провідників професіоналізму в музиці.

О. Білокопитов у своїй доповіді теж присвятив музичній освіті цілий розділ, гучно називаючи його «Націоналістична отрута в галузі музичної освіти» [3; 33–36]. До цієї т. зв. «націоналістичної

отрути», яка спрямовувала «композитора на націоналістичний шлях, відривала його від російської музичної культури» [3; 31], автор відніс такі опорні ідеї: єдність світового, європейського й українського музичного процесу; давність української музики; безперервність формування національного стилю в музиці; важливість народної пісні як її бази; своєрідність національної музичної мови. Отже, автор доповіді охопив концептуальні для української музичної освіти принципи, реалізація яких формує майбутнього митця як спадкоємця традицій національної спадщини та його широкий мистецький світогляд. Саме ці опорні ідеї здатні спрямувати навчально-пізнавальну діяльність у руслі *української* освіти з опорою на національні музично-педагогічні традиції.

Зміст і мета навчальних програм зі спеціальних предметів у середньому спеціалізованому музичному шкільництві до сьогодні тією чи іншою мірою визначаються радянською і пострадянською освітньою спадщиною. Такий висновок напрошується, якщо зіставити радянські та сучасні навчальні програми, наприклад, з української музичної літератури для ССМШІ Міністерства культури України [16–18]. Деяке розширення змісту предмету, його переміщення в освітні програми тих чи інших класів, окремі вкраплення українського ілюстративного матеріалу на слуханні музики чи музичній літературі спричиняють несуттєві й дещо хаотичні зміни, однак не переосмислюють його концептуальне і функціональне значення загалом. У контексті сучасної реформи української школи негативними явищами є: асинхронність змісту близько суміжних дисциплін «всесвітня – українська музична література», нестача координації між музичним (музично-історичним) та загальноосвітнім циклом, зокрема в лінії історія – література – українська музична література (хоча, власне, інтеграція є суттю системи освіти в ССМШІ), релікти ідеологічного впливу, наслідками яких є відсутність низки знакових постатей в українській музиці та вагомих мистецьких періодів. Наприклад, якщо керуватися логікою авторів програми «Українська музична література» (2013 р.) і визнаною історичною термінологією, за якою давньоукраїнське мистецтво чи давнє мистецтво – це, переважно, доісторичний, дописемний період, між темами «Давньоукраїнська музична культура» (у програмі без жодних хронологічних меж) і «Музична культура XVII – першої половини XVIII ст.» у 10 класі утворюється прогалина тривалістю майже у тисячу років. Власне виклад української музики автори починають орієнтовно від XVII ст. у контексті Московської держави [17; 9]. Перерва у півстоліття (з програми виконавських відділів «зникла» перша половина XIX ст.) також утворилася між творчістю А. Веделя і С. Гулака-Артемовського [17; 10]. Як наслідок, порушуються принципи системного й поступового опанування матеріалу в курсах української музичної літератури (він вкраплений окремими роками), а стверджене авторами національне виховання залишається декларативним.

Українська музично-педагогічна й дидактична література, хоча й розвивалася впродовж минулих століть в умовах іноземного поневолення (Російська імперія, Австро-Угорська монархія, Польща тощо) з усіма його наслідками (обмеженими матеріальними ресурсами й можливостями практичної реалізації певних концепцій), акумулювала значний масив матеріалів і містить чимало актуальних освітніх ідей. Аналізуючи цей великий пласт української спадщини музичної педагогіки в аспекті сучасних потреб функціонування в освіті української музики, варто виокремити такі важливі постулати діячів минулого:

1. Учасниками Першого Українського педагогічного з'їзду у Львові було проголошено культ звуку й чистоти музично-звукового середовища через плекання музики й музичної мови як провідний етичний чинник виховання [14; 236–249], наголошуючи тим самим важливість музично-інформаційної екології в національному розвитку суспільства. Розшифровуючи частково тогочасну увагу до питань екології звукового середовища С. Людкевич твердив про необхідність розбудувати державну систему музичного виховання супроти масових впливів низько вартісної («зблязованої», за словами автора) музичної культури на молоде покоління, що «втискається, мов стоголава, у наївні душі і серця тисячним гомоном...» [9; 298].

2. Як свідчать матеріали діяльності і спадщина багатьох українських музичних педагогів (М. Лисенка, В. Верховинця, Ф. Колесси, Г. Терлецького й ін.), на початковому етапі виховного навчання провідною опорою була концепція рідного доквілля. В аспекті музичної освіти ця теза втілювалися через вивчення українського фольклору, а також авторської творчості, близької до світу українського дитячого фольклору й дитинства за образно-змістовими та стилістичними ознаками. «Висока художність і поетичність, які притаманні народним пісням, це наймогутніші виховні чинники», писав Ф. Колесса у передмові до «Шкільного співаника» [7; 10]. Адже саме через них, продовжував думку Г. Терлецький, дитина отримує емоційно тривалі враження й відомості з української мови, літератури, історії, географії тощо, проходить неначе в мініатюрі шлях музичного розвитку людства і своєї нації [19; 131].

3. Обов'язковий національний зміст музично-теоретичних дисциплін у дидактичних матеріалах початку ХХ ст. засвідчувався відповідним добором вправ на українських мелодіях та ілюстрацій з національної творчості (наприклад, у матеріалах З. Лиська, В. Матюка, І. Левицького, С. Людкевича). Вартий уваги такий факт: композитор В. Барвінський, рецензуючи опублікований в Празі підручник із гармонії Ф. Якименка, критикував автора за надмірне використання конструктивних вправ порівняно з мелодіями народних пісень та авторськими композиціями [1].

4. Органічне включення української музики в загальноосвітній мистецький процес підтверджується одними з перших взірців україномовних дидактичних матеріалів з історії музики, авторами яких були І. Левицький та В. Витвицький.

5. Ще більшої ваги у той час набула ідея введення в загальний контекст розвитку української музики на різних її етапах жанрів національного фольклору, реалізована в «Огляді історії української музики» В. Барвінського та «Українській музиці» М. Грінченка.

Мотиваційні аспекти переоцінки значення й ролі української музики в освітніх програмах ССМШ України варто узагальнити у двох взаємопов'язаних напрямках: індивідуально-особистісне формування майбутніх музикантів; вплив музично-професійної сфери на соціокультурне середовище в державі. Передовсім, важливо зазначити таке: *єдиною державою світу, де професійні музиканти від перших щаблів освіти повинні вивчати українську музику, є Україна, а значення відповідних знань для формування їхньої естетичної свідомості та світогляду можна порівняти до загальних мовних і читацьких компетенцій в українській мові та літературі*. Адже, як стверджував композитор і музикознавець С. Людкевич, «всяка штука, відтак і музика, мусіла бути зі своїх починів і весь час творчого розвитку національна (підкреслення С. Л.), т. є. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла, а яка витворилася серед певних географічно-історичних чи інших яких умов» [8; 35].

Індивідуально-особистісне формування музиканта у процесі вивчення української музики повинне передбачати: вироблення слухового досвіду розуміння індивідуальних особливостей української музики як самоцінності, у європейському та світовому контекстах; усвідомлення співпричетності до українських традицій; розуміння власної національної ідентичності в музичному мистецтві через знання національної музичної мови й творчої спадщини на різних етапах розвитку; визначення власної ролі у збереженні, розвитку й пропагуванні національної музики через виконавську й творчу діяльність; реалізацію власного шляху в просторі української музичної культури через ґрунтовне знання традицій та можливість вибору в багатстві сучасних мистецьких явищ.

Компетентності, що формуються у процесі вивчення української музики в спеціалізованій музично-освітній сфері, мають вагомий вплив на відповідні напрями соціокультурного життя. Йде мова, зокрема, про роль високо кваліфікованого музично-мистецького середовища у формуванні масових естетичних смаків через загальну, позашкільну освіту, аматорство, зміст музичних програм у мас-медіа; кількісні та якісні показники звучання української музики в національному та світовому соціокультурному просторі; розвиток і розмаїття національних музичних традицій; врешті, дотримання мистецько-інформаційної екології та безпеки, наприклад, унеможливлення ситуації абсолютного засилля в музичному житті України музики (до того ж низько вартісної музики) лише однієї іноземної держави.

Функціонування української музики в системі середніх спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів, як лінії цілісної та наскрізної підготовки музикантів, повинно охоплювати всі роки навчання (вертикальний зріз) та всі основні напрями фахового виконавства, музично-теоретичних (через вправи) та музично-історичних предметів (горизонтальний зріз). Особливої ваги в цій системі набуває навчально-пізнавальна діяльність учнів на музично-історичних дисциплінах, яка синтезує їхні інтелектуальні, психоемоційні, теоретико-аналітичні, логічні, виконавські, творчі уміння й навички, дає можливість застосовувати набуті на інших предметах знання до різних музичних явищ та постатей. Зважаючи на вікові аспекти розвитку, наскрізну вертикаль вивчення української музики доцільно розділити принаймні на три етапи – початковий, базовий та основний, які суттєво відрізняються за своїми цілями й навчальним матеріалом. Передовсім, важливими є два перші рівні навчання – початковий (пропедевтичний) і базовий, де українська музика постає в контексті інтегрованого викладання на предметах «Слухання музики» та «Музичної літератури».

Початковий (пропедевтичний) рівень – це опанування української музичної творчості в контексті навчального предмету «Слухання музики» впродовж 1–4 класу на рівні початкової школи. Перевага емпіричного пізнання (за о. Ю. Макселоном [15; 135–136]), конкретно-образного мислення й мимовільної уваги у дітей молодшого шкільного віку спонукає окреслити концепцію навчання на цьому етапі терміном С. Людкевича «омузикалення» на первинному рівні [9; 281]. Протягом перших

трьох роки навчання учні на елементарному рівні вивчають основні виразові елементи музичного твору, найпростіші компоненти музичної мови та їхній образний зміст, спираючись на відчуття (слух, зір), рух, танцювальну пластику, ігрові й театралізовані чинники, художню уяву. Слухова фіксація окремих властивостей музики, відтворення їх у найпростіших ігрових і музично-творчих формах, передовсім з допомогою голосу і власного інструменту, є для майбутнього музиканта співзвучною до вивчення літер, цифр, читання, найпростіших елементів мови тощо, дозволяє формувати первинні навички осмисленого слухання й відтворення музики, розвивати прагнення до творчості. *Истотну, навіть наріжну частину ілюстративного й аналітичного музичного матеріалу, зокрема для вокального виконання, в молодшій школі повинна становити саме українська народна та авторська музика – природне (рідне) для дитини музичне довкілля.* Головні завдання початкового етапу – прищепити стійке зацікавлення українською музикою та українською народною творчістю; ознайомити учнів із дитячою музичною літературою українських композиторів різної тематики й жанрів; виховувати через зміст та образи українських фольклорних й авторських музичних композицій повагу до національної та інших європейських і світових культур, морально-етичні, соціальні й естетичні цінності; врешті – опанувати на елементарному рівні найважливіші складники національної музичної мови (її інтонаційні, ладові, гармонічні, фактурні, тембральні й інші ознаки). IV рік навчання підсумовує пропедевтичний етап й готує до наступного рівня пізнання музики крізь призму її жанрової природи. Матеріалом для навчально-пізнавальної діяльності школярів четвертого року навчання на «Слуханні музики» повинна стати найближча для них музично-жанрова система – український фольклор у всіх його різновидах і формах, образно-змістові та музично-виразові ознаки національних фольклорних жанрів.

Базовий рівень – викладання предмету «Музична література» охоплює перший адаптаційний етап основної школи, оптимально впродовж трьох років, співпадаючи з періодом формування в учнів раціонально-логічного і понятійного мислення. Це дозволяє сконцентрувати увагу на вивченні жанрової системи музичного мистецтва, жанру як форми та умови існування музики, функцій і зв'язків музично-виразових засобів у цілісному музичному творі, доповнюючи заняття образотворчістю на основі жанру музичними й іншими поза музичними засобами. В контексті інтегрованого викладання «Музичної літератури» на базовому рівні, наскрізна лінія української музики ставить дещо ширші цілі: ознайомити зі своєрідністю жанрової системи українського музичного мистецтва; зіставляти особливості перевтілення класичних жанрів світової та європейської спадщини із творчістю українських митців; розглядати й обговорювати взірці творів українських композиторів у різних жанрах; розуміти етимологію та функціонування жанрів світового мистецтва в українській музичній традиції, формувати національний музичний понятійний та категоріальний апарат. *Українська музика на базовому рівні музичної освіти повинна становити вагомий частину (понад половину) ілюстративного матеріалу, виявляючи розмаїття та своєрідність жанрів і форм у національній музичній творчості, пріоритетність тих чи інших жанрів (зокрема, у камерно-вокальній та хоровій творчості), суто національні жанрові різновиди тощо.*

Основний рівень – вивчення предмету «Українське і світове музичне мистецтво» має охоплювати останні класи основної та старшу школу й спирається на здібності відтворюючого, творчого, критичного мислення. Мета цього етапу – інтелектуальний і творчий розвиток учнів, синтез отриманих знань на рівні вивчення музичного твору в соціально-життєвому, національно-культурному, історичному контексті, досвід їхнього застосування на найкращих взірцях музичного мистецтва різних етапів його розвитку від давнини до сучасності, у творчій спадщині видатних представників української та світової музики. Важливим аспектом музичної освіти основного рівня є побудова паралельного та синхронного викладання предметів «Українське музичне мистецтво» і «Світове музичне мистецтво», акцентуючи розуміння належності української музики до європейської та світової спадщини, розвиваючи уміння оцінювати й аналізувати творчість українських композиторів в соціокультурному й мистецькому контекстах, викладати й аргументувати власні враження про музичні явища української творчості й т. ін.

Під таким кутом зору і враховуючи компетентнісні принципи сучасної освіти, курс «Українське музичне мистецтво» (чи «Українська музична література») потребує змістового, якісного й концептуального переосмислення. Його побудова в системі ССМШ повинна базуватися на низці принципів: а) Безперервності – розглядати музичні явища та взірці творчості на всіх етапах розвитку України від найдавніших часів до сучасності. б) Поступеневості – в курсі не повинно утворюватися хронологічних прогалин, які створюють враження начебто українського мистецтва в ті чи інші століття не існувало. Виклади, спираючись на сучасні музикологічні дослідження та видання, у свідомості майбутніх музикантів повинні вибудовувати розвиток

української музики в цілісну лінію еволюції. в) Комплементарності – представляти розмаїття національних музичних традицій регіонів України та української діаспори, узгоджуватися з іншими українознавчими гуманітарними дисциплінами (історія України, українська література), а також суміжними спеціальними предметами (особливо, світове музичне мистецтво), й поглиблювати таким чином загальноосвітню й фахову знаннєву базу. г) Життєтворчості – сприяти формування критичного й креативного мислення через створення власних проєктів, обговорення проблем розвитку української музичної творчості на різних етапах, зіставлення її зі світовими мистецькими процесами тощо. г) Варіативності ілюстративного матеріалу, особливо в сучасній музиці.

Змістова та знаннєва база навчального предмету під таким кутом зору розшириться за рахунок низки оглядових тем: архаїчного періоду розвитку українського музичного мистецтва, особливості якого розкриває, зокрема, календарно-обрядовий та родинно-обрядовий фольклор, а також музичних стилів різних епох, які висвітлюють українську музику як невід’ємну частину загальноєвропейських і світових мистецьких процесів. Слід підкреслити, що включення фольклору в цілісний музично-історичний процес не лише відкриє давність, багатство й неперервність традиції української музики, але дозволить краще розуміти специфіку національної композиторської школи та сучасні явища творчості. Не випадково В. Барвінський вказував, що фольклор – це «вихідна точка, з якої починається історія культури українського народу, а отже, й історія української музики» [2; 623].

Належне місце у навчальних програмах з української музики ССМШ повинна посісти й творчість низки замовчених композиторів, у т. ч. й представників мистецтва української діаспори (йдеться про повноцінне вивчення спадщини, а не лише оглядово). Серед них варто назвати автора державного гімну, але також симфоній та театральних композицій М. Вербицького, композитора й диригента, діяльність якого дала поштовх до світової популярності обробки «Щедрик» М. Леонтовича, О. Кошиця, Ф. Якименка, М. Вериківського, П. Козицького, В. Барвінського, піаніста й композитора Н. Нижанківського, С. Туркевич-Лукіянович та ін. У музиці XIX–XX ст. доцільно акцентувати лінію української музичної Шевченкіани як вагому частину національної музичної спадщини – від «Заповіту» М. Вербицького й до композицій В. Сильвестрова, зокрема виділити унікальний за своїм значенням та обсягом жанрів цикл М. Лисенка «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка».

Висновки. Переосмислення ролі й функцій української музики, яка повинна стати стрижневим чинником музичної освіти України, зокрема освітніх програм ССМШ, є однією з найвагоміших проблем сучасної мистецької школи. Виховання в майбутніх музикантів слухового й творчого досвіду, який ввібрав би тисячолітню національну музичну традицію, розуміння індивідуальної специфіки стилю української музики в контексті європейських і світових тенденцій, осмислення власного шляху в українському соціокультурному та мистецькому просторі – все це є вагомими цілями навчально-пізнавальної діяльності оновленої мистецької освіти України. Отже, українська музика – це не лише окремий предмет «Українська музична література», але концептуально цілісна й продумана система виховання особистості через виконавські традиції, музично-теоретичну та широку музично-історичну знаннєву базу в контексті інтенсивного модерного світу й потреби поступального національного розвитку України.

Список використаної літератури

1. **Барвінський В.** З нової музичної літератури. / В. Барвінський // Діло. – 1926. – Ч. 16. – 24 січ. – С. 2–3.
2. **Барвінський В.** Огляд історії української музики. / В. Барвінський // Українська культура / Ред. І. Крип’якевич. – Київ : Либідь, 1994. – С. 621–648.
3. **Білокопитов О. О.** Викрити й розтрошити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР / О. О. Білокопитов // Рад. музика. – 1934. – Ч. 1. – С. 18–44.
4. **В розгорнений наступ на церковницю в музиці** // Музика мас. – 1931. – Ч. 3–4. – С. 6–17; Ч. 5. – С. 4–17; Ч. 6. – С. 15–18; Ч. 7–8. – С. 5–10.
5. **Гнатів З. Я.** Музична освіта в Україні: філософсько-праксеологічний підхід як методологічний концепт дослідження / З. Я. Гнатів // Філософські обрії. – 2017. – Вип. 37. – С. 136–143.
6. **Данілішина М. Ф.** Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості / М. Ф. Данілішина // Актуальні питання мистецької педагогіки. – 2016. – Вип. 5. – С. 21–25.
7. **Колесса Ф.** Шкільний співаник / Ф. Колесса. – Київ, 1991. – 224 с.
8. **Людкевич С.** Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. – Т. 2 / Упор. З. Штундер. – Львів, 1999. – 496 с.
9. **Людкевич С.** Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. – Т. 2 / Упор. З. Штундер. – Львів, 2000. – 816 с.

10. *Мазепа Л.* Шлях до Музичної Академії у Львові у двох томах / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Т. 1. – Львів : Сполом, 2003. – 288 с.
11. *Мазепа Л.* Шлях до Музичної Академії у Львові. У двох томах / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Т. 2. – Львів : Сполом, 2003. – 199 с.
12. *Масол Л. М.* Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія / Л. М. Масол. – Київ : Промінь, 2006. – 432 с.
13. *Нижанківський Н.* *Наші музичні болячки* / Н. Нижанківський // Діло. – 1934. – Ч. 308. – 16 лист.
14. *Перший Український Педагогічний Конгрес*, 1935. – Львів, 1938. – 252 с.
15. *Психологія* : Навч. посібник // Ред. Ю. Макселон. – Львів : Свічадо, 1998. – 319 с.
16. *Українська музична література* (дожовтневий період). Програма для середніх спеціальних музичних шкіл. – Київ, 1987. – 17 с.
17. *Українська музична література* (5, 10–11 класи). Програма для державних середніх спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів, що належать до сфери управління Міністерства культури України / Уклад. Авраменко Н. О. та ін. – Київ, 2013. – 16 с.
18. *Українська музична література* (виконавські відділи, старша школа). Програма для державних середніх спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів, що належать до сфери управління Міністерства культури України / Уклад. І. П. Земляна, А. М. Петрашек. – Київ, 2017. – 10 с.
19. *Українське Дошкілля: для дітей дошк. віку.* – 2 вид. – Київ : Муз. Україна, 1991. – 142 с.
20. *Шамаєва К.* Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст. : навч. посіб. / К. І. Шамаєва. – Київ, 1996. – 112 с.
21. *Шевчук-Назар Л.* Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX ст. / Л. Шевчук-Назар // Musica Galiciana. – Жешув, 2000. – Т. 5. – С. 231–245.

References

1. *Barvinskyi V.* Z novoi muzychnoi literatury / Vasyl Barvinskyi. // Dilo. – 1926. – Ch. 16. – 24 sich.
2. *Barvinskyi V.* Ohliad istorii ukrainskoi muzyky / Vasyl Barvinskyi // Ukrainska kultura. / Red. I. Krypiakovich. – Kyiv: Lybid, 1994. – S. 621–648.
3. *Bilokopytov O.* Vykryty u roztroshchyty do kintsia natsionalizm na muzychnomu fronti USRR/ O. O. Bilokopytov // Radianska muzyka. – 1934. – Ch. 1. – S. 18–44.
4. *V rozghornenyi nastup na tserkovshchynu v muzytsi* // Muzyka mas. – 1931. – Ch. 3–4. – S. 6–17; Ch. 5. – S. 4–17; Ch. 6. – S. 15–18; Ch. 7–8. – S. 5–10.
5. *Hnativ Z.* Ya. Muzychna osvita v Ukraini: filosofsko-prakseolohichni pidkhid yak metodolohichni kontsept doslidzhennia / Z. Ya. Hnativ // Filosofski obrii. – 2017. – Vyp. 37. – S. 136–143.
6. *Danilishyna M. F.* Ukrainska dytiacha fortepianna muzyka ta yii dydaktychno-vykhovni mozhlyvosti/ M. F. Danilishyna // Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky. – 2016. – Vyp. 5. – S. 21–25.
7. *Kolessa F.* Shkilnyi spivanyk / F. Kolessa. – Kyiv, 1991. – 224 s.
8. *Liudkevych S.* Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy. U 2 t. – T. 2 / Upor. Z. Shtunder. – Lviv, 1999. – 496 s.
9. *Liudkevych S.* Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy. U 2 t. – T. 2 / Upor. Z. Shtunder. – Lviv, 2000. – 816 s.
10. *Mazepa L.* Shliakh do Muzychnoi Akademii u Lvovi u dvokh tomakh / L. Mazepa, T. Mazepa. – Т. 1. – Lviv : Spolom, 2003. – 288 s.
11. *Mazepa L.* Shliakh do Muzychnoi Akademii u Lvovi u dvokh tomakh / L. Mazepa, T. Mazepa. – Т. 2. – Lviv : Spolom, 2003. – 199 s.
12. *Masol L. M.* Zahalna mystetska osvita: teoriia i praktyka: monohrafiia / L. M. Masol. – Kyiv : Promin, 2006. – 432 c.
13. *Nyzhankivskiy N.* Nashi muzychni boliachky / Nestor Nyzhankivskiy // Dilo. – 1934. – Ch. 308. – 16 lyst.
14. *Pershyi Ukrainyskyi Pedahohichnyi Kongres*, 1935. – Lviv, 1938. – 252 s.
15. *Psykholohiia* : Navch. posibnyk // Red. Yu. Makselon. – Lviv : Svichado, 1998. – 319 s.
16. *Ukrainska muzychna literatura* (dozhovtnevyi period). Prohrama dlia serednykh spetsialnykh muzychnykh shkil. – Kyiv, 1987. – 17 s.
17. *Ukrainska muzychna literatura* (5, 10–11 klasy). Prohrama dlia derzhavnykh serednykh spetsializovanykh muzychnykh shkil-internativ, shcho nalezhat do sfery upravlinnia Ministerstva kultury Ukrainy / Uklad. N. O. Avramenko ta in. – Kyiv, 2013. – 16 s.
18. *Ukrainska muzychna literatura* (vykonavski viddily, starsha shkola). Prohrama dlia derzhavnykh serednykh spetsializovanykh muzychnykh shkil-internativ, shcho nalezhat do sfery upravlinnia Ministerstva kultury Ukrainy / Uklad. I. P. Zemliana, A. M. Petrashek. – Kyiv, 2017. – 10 s.
19. *Ukrainske Doshkillia: dlia ditei doshk. viku.* – 2 vyd. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 1991 – 142 s.
20. *Shamaieva K.* Muzychna osvita v Ukraini u pershii polovyni 19 st.: navch. posib. / K. I. Shamaieva. – Kyiv : 1996. – 112 s.
21. *Shevchuk-Nazar L.* Rozvytok ukrainskoi muzychnoi osvity ta vykhovannia v Halychyni pershoi polovyny 20 stolittia / Liliia Shevchek-Nazar // Musica Galiciana. – Zheshev, 2000. – Т. 5. – С. 231–245.

**HISTORICAL, VITAL-MEANING AND MOTIVATIONAL BASIS OF TEACHING OF UKRAINIAN MUSIC
AT SECONDARY SPECIAL MUSIC SCHOOLS SYSTEM**

Kobryn Nataliia, PhD in History of Ukraine,
a teacher, Solomiya Krushel'nyts'ka
Speciale Secondary Music School of L'viv

The historical causes of contemporary problems and the status of Ukrainian music in teaching process at the system of Ukrainian Secondary Special Music Schools are examined in the context of the modern needs of the sociocultural and national development of society. The national musical and pedagogical heritage is analyzed and the main ideas on which the Ukrainian music was a means of musical upbringing and education are revealed. It is determined the main directions and principles which should form the conceptional basis of the important role of Ukrainian music in different levels of educational and cognitive activities (primary or propaedeutic, basic and central) at the system of art schools of Ukraine.

Key words: artistic education of Ukraine, music school, Ukrainian music, Ukrainian Music history.

UDC 377.011.33.016:78.03(=161.2)

**HISTORICAL, VITAL-MEANING AND MOTIVATIONAL BASIS OF TEACHING OF UKRAINIAN
MUSIC AT SECONDARY SPECIAL MUSIC SCHOOLS SYSTEM**

Kobryn Nataliia, PhD in History of Ukraine,
a teacher, Solomiya Krushel'nyts'ka Special Secondary Music School of L'viv

The aim of the paper is to analyze the causes and the aspects of teaching of Ukrainian music history at secondary specialized music schools at present as well as to consider the main ideas of Ukrainian musical pedagogy on this theme in the context of new educational trends.

Research methodology. It is compared the actual studying programs on Ukrainian music history, the papers related to issues of national musical educations and the instructive publications of the last century. Analysis and classification scheme as well as hystoriographic and comparative methods are used in the paper.

Results. The soviet legacy is still determining the educational programs on Ukrainian music at speciale schools of Ukraine. The articles in soviet magazines «Music of masses» and «Soviet music» elucidate the reasons of absences some art periods and composers in the actual school subject «Ukrainian music». Based on scientific, pedagogical and instructive publications by Ukrainian musicians S. Liudkevych, M. Hrinchenko, F. Kolessa, V. Barvinskyi, H. Terletskyi, I. Levytskyi and etc. it is studied the important principles of Ukrainian music teaching. The fundamentals of modern teaching on Ukrainian music should be the continuity, the step-by-step movement, the complementariness, the vital-meaningness and the variability. Three levels in studying of Ukrainian music are the primary (the propaedeutic), the basis and the central ones. They are characterized by their own features, goals and methods of educational and cognitive activity.

Novelty. It is defined the basis ideas of Ukrainian music teaching at the secondary speciale music schools of Ukraine. The end-to-end training scheme of Ukrainian music and its specific features on the different educational levels are considered.

The practical significance. Ukrainian pedagogs can use the results of this research to develop the new national concept of school subject «Ukrainian music» and textbooks for it.

Key words: artistic education of Ukraine, music school, Ukrainian music, Ukrainian music history.

Надійшла до редакції 30.11.2017 р.

УДК 378.1:373.61

**МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ : ІННОВАЦІЙНИЙ ПІДХІД ТА
КРЕАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ОСВІТИ**

Тадля Олександр Миколайович, старший викладач кафедри шоу-бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
tadlya@ukr.net

Здійснено обґрунтування якості креативної освіти, необхідної для організації освітньої програми, у т. ч. підготовки менеджерів соціокультурної сфери. Автором розглядаються методологічні підходи до визначення сутності поняття «інновація», «креативність». Проаналізовано погляди щодо ролі інноваційного підходу в освітньому процесі закладу вищої освіти. Акцент зроблено на визначенні основних рис креативного менеджера соціокультурної діяльності.

Ключові слова: інновація, інноваційний підхід, креативність, креативна освіта, інноваційне навчання, менеджмент соціокультурної діяльності.

Постановка проблеми. Інноваційний підхід в освітньому процесі закладу вищої освіти – це не лише підготовка студентів до певного виду економічної діяльності, а й формування необхідного мислення особистості для аналізу, бачення і вирішення системи координат, певного кола актуальних проблем, що ставляться перед організацією, у якій буде здійснювати свою діяльність майбутній фахівець соціально-культурної сфери. Це не стільки накопичення суми певних знань із різноманітних академічних дисциплін протягом чотирьох, п'яти років навчання, скільки розвиток навичок та здібностей, здатних спонукати творчу діяльність, що, у свою чергу, формує інноваційний потенціал особистості в оволодінні потрібними знаннями. Досягнення місії та цілей організації в умовах конкурентної ринкової економіки залежить у першу чергу від якості управління, тобто потребує залучення до цього процесу кваліфікованих фахівців із менеджменту. Ефективна діяльність у реаліях сьогодення та гнучке пристосування організації до змін, можливе на підґрунті вирішення стратегічних і тактичних завдань, що передбачають необхідність освітньої підготовки та підвищення кваліфікації управлінських кадрів, здатних реалізувати сучасні підходи, у т. ч. і у менеджменті соціокультурної сфери.

Таким чином, враховуючи вище зазначене, темою нашого дослідження є проблема, що розкриває сутність інноваційного підходу та креативних технологій освіти у менеджменті соціокультурної діяльності.

Останні дослідження та публікації. На сьогодні питання ролі інновацій в економічній системі, аналіз проблем інноваційного підходу, освіти менеджерів, орієнтовані на креативні технології посіли одне з провідних місць у дослідженнях вітчизняних та зарубіжних учених. До них, передусім, належать праці Г. Козлова, Н. Лисенкової, Ф. Ніксон, А. Пригожина, Б. Санто, Б.Твісс, Р.Фатхутдінова, Й. Шумпетера. Інноваційно-креативний компонент зазначається в працях Дж. Гілфорда, А. Морозова, Д. Лук'яненко, О. Тітова, Е. Торранса. Соціокультурні й креативні освітні чинники формування професійної компетентності майбутніх фахівців менеджерів соціокультурної сфери в дослідженнях С. Костильова, Н. Сапельнікова, Д. Солохи, В. Степанова, А. Татарнікова. Незважаючи на значне накопичення знань та теоретичних концепцій, ще відсутня узагальнююча теорія з інновації, існують розбіжності з ряду важливих методологічних питань, тлумачення основних категорій з креативних технологій освіти у менеджменті соціокультурної діяльності.

Метою дослідження є висвітлення інноваційного підходу та встановлення основних напрямів креативної освіти, необхідної для її реалізації в просторі закладу вищої освіти з підготовки фахівців з менеджменту соціокультурної діяльності.

Вклад матеріалу дослідження. Досліджуючи основи інноваційного підходу необхідно приділити увагу терміну «інновація», який походить від англійського слова «innovation», що в перекладі означає «нововведення» або «втілення у життя нових ідей, новаторства». Термін «інновація» вперше дослідив та обґрунтував австрійський (згодом американський економіст) Й. Шумпетер (Joseph Alois Schumpeter) (1883-1950 рр.), у своїй роботі «Теорія економічного розвитку» (1911 р.), до речі у 1909–1911 рр. він був професором Чернівецького університету. Згідно Й. Шумпетеру є п'ять типів нових комбінацій змін або інновацій: 1) виробництво нового продукту, чи відомого продукту в новій якості; 2) впровадження нового методу виробництва; 3) залучення для виробничого процесу нових джерел сировини; 4) освоєння нового ринку збуту; 5) впровадження нових організаційних форм [15; 159]. Існують деякі розбіжності у визначенні самого поняття «інновація».

А. Пригожин вважає, що інновації зводяться до розвитку технології, техніки, управління на стадіях їх зародження, освоєння та дифузії на інші об'єкти [8; 44]. Б. Твісс зазначає, що інновація – це процес, в якому винахід або ідея набувають економічного змісту [17; 116]. За визначенням Р. Фатхутдінова «інновація» – кінцевий результат впровадження нововведення з метою зміни об'єкта управління та отримання економічного, соціального, екологічного, науково-технічного або іншого виду ефекту. [13; 52]. Ф. Ніксон робить висновок, що інновація – це сукупність технічних, виробничих і комерційних заходів, що призводять до появи на ринку нових та вдосконалених промислових процесів і устаткування [6; 164]. За Б. Санто, інновація – це такий суспільно-техніко-економічний процес, який шляхом практичного застосування ідей та винаходів призводить до створення кращих за властивостями виробів, технологій, і в випадку, якщо інновація орієнтована на економічну вигоду, прибуток, її поява на ринку може принести додатковий продукт [9; 98]. Згідно міжнародних стандартів поняття «інновація» визначається як кінцевий результат інноваційної діяльності, що одержала втілення у вигляді нового або вдосконаленого продукту, що впроваджений на ринку, нового або вдосконаленого технологічного процесу, що використовується в практичній діяльності або в новому підході до соціальних послуг [6; 167].

Таким, чином проведений нами аналіз різних визначень, приводить до висновку, що «інновація» – це підсумковий кульмінаційний результат діяльності організації або особистості, що створює та презентує новий продукт на ринку товарів чи послуг розглядаючи його як в технологічному процесі створення, так і в системі (статика – дії), або вносить зміни і вдосконалює існуючий продукт, уже впроваджений на ринок.

На наш погляд, перевагами інноваційного підходу, що є продовженням і розвитком системного та ситуаційного підходу в менеджменті є єдина універсальна основа, можливість сполучення новітніх теоретичних розробок і практичного застосування їх для підвищення ефективності; шлях ефективного розвитку на основі прогнозування; використання колективної єдності. Система управління на засадах інноваційного підходу також ураховує динаміку інноваційних процесів, на основі чого формуються відповідні зміни у структурі управління [11; 73–74]. Система управління організації на основі інноваційного підходу має на меті поетапне забезпечення високих темпів розвитку та зростання ефективності діяльності організації і його підрозділів. Діяльність із такою системою управління є найбільш ефективною формою, що, відповідно, позначається і на механізмі управління. В цьому механізмі головна увага має бути приділена інноваційним завданням, функціям управління та відповідному моделюванню системи управління на засадах інноваційного підходу.

Таким чином, розгляд закономірностей та принципів формування системи управління в менеджменті соціокультурної сфери на засадах інноваційного підходу дозволяє виробити чітку систему методів розробки та реалізації креативних технологій [4; 39–54].

У практиці закладів вищої освіти інноваційний підхід знаходить своє втілення у так званій креативній освіті [5]. Термін «креативність» (від лат. *creatura* – творення) набув поширення у 60-ті рр. ХХ ст., після публікацій робіт Дж. Гілфорда (1967) [16], завдяки яким фактично народжується сучасна психологія креативності. Дж. Гілфорд та його співробітники виділили 16 гіпотетичних інтелектуальних здібностей, які характеризують креативність. Серед них: швидкість (кількість ідей, що виникають за деяку одиницю часу); гнучкість (здатність швидко переключатися з однієї ідеї на іншу); оригінальність мислення (здатність продукувати ідеї, що відрізняються від загальноприйнятих); допитливість (підвищена чутливість до проблем, що не викликають інтересу в інших); іррелевантність (логічна незалежність реакцій від стимулів) [16; 328–331]. Для Е. Торранса (1979 р.) [18], креативність – це здібність до загостреного сприйняття недоліків у знаннях та елементах, яких бракує. Він запропонував модель креативності, що містить у собі три чинники: швидкість (продуктивність), гнучкість, оригінальність. Критерієм творчості, на його переконання, є не якість результату, а характеристики й процеси, що активізують творчу продуктивність [7; 25]. У сучасний період терміном «креативність» позначають процес і продукт творення чогось нового; його суб'єкт та обставини, в яких творчий процес відбувається; чинники, що його обумовлюють. Під поняттям «креативний» розуміється творча людина, схильна до нестандартних способів розв'язання завдань, здатна до оригінальних і нестереотипних дій, відкриттю нового, створення унікальних продуктів [3; 266].

Таким чином, креативність – це здатність породжувати екстравагантні ідеї, відхилятися від звичних схем мислення, швидко вирішувати проблемні ситуації [14; 225], у той час як творчість – це процес, діяльність, результатом якої є створення нових матеріальних і духовних цінностей.

Креативна освіта у системі закладу вищої освіти має низку відмінних якостей:

1) освітній процес побудований на системній основі, що проявляється у однаковій цілісності та взаємному доповненні отримуваних знань, коли гармонійна структура знань особистості студента генерує та заохочує творчість, є фундаментом для ефективного нарощування професійних знань;

2) технологія освітнього процесу, формує у свідомості студентської молоді певних професійних взаємовідносин, та їх практичну значущість у реальних ситуаціях;

3) методи передачі та отримання знань, метою застосування яких є не лише навчання управлінським операціям професійної діяльності, а вивчення особистісного фактору в співвідношенні сукупності цих операцій;

4) в освітній діяльності набули значного поширення методи інтерактивного навчання: ділові ігри, диспути, «круглий стіл», прес-конференція, «мозкова атака», кейси, ігрове проектування, робота в малих групах, презентації, що формують і втілюють у життя раціональне зерно технологій освіти і не зосереджуються лише на засвоєнні навчальних дисциплін фундаментального циклу;

5) головним чинником її побудови та методичного забезпечення є проблема, яку потрібно розв'язати менеджеру організації. [1; 187].

Таким чином, можна зробити висновок, що креативна освіта орієнтована на розвиток творчих здібностей майбутнього фахівця, реальне осмислення власної індивідуальності, саморозвитку та

закріплення в професійній свідомості установок на пошуки інновацій, аналізу проблем і різновидів діяльності.

Діяльність менеджера соціокультурної діяльності – це вирішення актуальних проблем і лише в їх рішенні він використовує знання та бачить їх закономірність і значущість [10; 33–41]. Принцип проблемного навчання реалізується в методиці представлення знань, що надаються в основному не у вигляді сталих загальноприйнятих положень, трафаретів, шаблонів, апробованих рекомендацій, безперечних трактувань тощо, а у вигляді постійного циклічного операційного процесу, в якому головну роль відіграє насущна проблема та різноманітні шляхи її вирішення.

Важливою ознакою креативної освіти є її мотивація (з лат. *movere*) – спонукання до дії. Мотиваційними чинниками можуть бути: реалізація особистих здібностей з використанням уяви, фантазії та інтуїції; застосування для фахових цілей ерудицію, життєвий досвід, професійні амбіції, або потреба в актуальних знаннях і навичках згідно вимог сучасної професійної діяльності. При організації підготовки менеджерів варто врахувати, що у процесі своєї професійної діяльності вони виступають у тій чи іншій ролі. На практиці усі ці ролі реалізуються в певних комбінаціях [12; 344–352]. Тому освіта повинна бути орієнтована не лише на функції діяльності, але й на роль сучасного менеджера. Ось тут виникає потреба і необхідність у креативній освіті, тому що лише вона здатна орієнтувати на ролі генератора ідей [1; 188].

Таким чином, креативна освіта є найважливішою умовою та критерієм якісної підготовки сучасних менеджерів соціокультурної діяльності; це освіта майбутнього, що народжується сьогодні.

Принципи і характеристики інноваційного навчання менеджерів соціокультурної діяльності в останній час знаходять свою реалізацію у компетентнісному підході до організації освітньої діяльності, при якому основною метою стає формування на основі здібностей і мотивів кожним студентом свого діапазону і глибини особистих та професійних якостей – компетенції [12; 345–346]. Компетенції нині є відправною крапкою при створенні навчального плану і навчальних програм, вибору методик навчання і способів діагностики якості освіти. Тому під «інноваційним менеджментом» [13], розуміємо мистецтво управління змінами впродовж його життєвого циклу з використанням для цього новітніх підходів у технології соціокультурної сфери та іншої новаторської діяльності [2]. Мистецтво інноваційного управління, на наш погляд, означає більш широке поняття, що включає в себе гармонійне поєднання наукових розробок та інноваційного підходу до їх реалізації в динаміці креативної діяльності і розвитку організації [3; 80–84]. На сьогоднішній день інноваційний підхід повинен бути обов'язковим елементом менеджменту будь-якої організації соціокультурної сфери. У зв'язку з цим відзначимо, що Київський національний університет культури і мистецтва здійснює підготовку фахівців галузі знань: 02 – «Культура і мистецтво», спеціальність: 028 – «Менеджмент соціокультурної діяльності», спеціалізація: «Менеджмент шоу-бізнесу», покликаної сприяти формуванню цілісного і системного управлінського світогляду студента, стимулювати розвиток лідерської, підприємницької і громадянської позиції майбутнього фахівця, здатного захищати культурні цінності та просувати економічні інтереси України у конкурентному національному й міжнародному середовищах. У системі компетенції менеджера відповідно до основних сфер і особливостей його професійної методик діяльності виділяються такі їх групи: функціональні компетенції, соціальні компетенції, інтелектуальні компетенції, ситуативні компетенції. Реалізація компетентного підходу до організації освітньої діяльності, у т. ч. й до підготовки менеджерів шоу-бізнесу, потребує створення нових форм підтримки навчального процесу.

Унаслідок вивчення дисципліни «Менеджмент шоу-бізнесу» студент повинен знати і розуміти сутність та межі ідентичності предмету; позиціонування культури, мистецтва, шоу-бізнесу у соціокультурному просторі; джерела виникнення й етапи розвитку шоу-бізнесу як певного виду соціокультурної діяльності; внутрішню структуру шоу-бізнесу – його напрями, типи організацій, основні види суб'єктів і типових професій, ключові механізми підприємницької та управлінської діяльності; особливості ринку шоу-бізнесу, його структуру, основні типи його товарів і послуг; засади брендингу та принципи перетворення «звичайного артиста» у «зірку» шоу-бізнесу; будову й функціонування інфраструктури шоу-бізнесу й індустрії розваг; найважливіші історичні події, факти, логіку процесів розвитку світового та вітчизняного шоу-бізнесу.

Підводячи підсумок, слід наголосити на основних рисах майбутнього креативного менеджера шоу-бізнесу, який визначає, втілюючи інноваційний підхід: проблемне бачення світу, працюючи з фактами та об'єктами у сфері шоу-бізнесу; здійснює моделювання ситуацій; провадить продуктивну пізнавальну, комунікаційну та презентаційну активність під час практичних, тренінгових занять; демонструє креативні підходи з використанням уяви, фантазії та інтуїції; ставить і формулює

управлінські цілі й завдання; здійснює системне і панорамне сприйняття дійсності, психологічну саморегуляцію, проникливість, інерційність мислення, здатність залучати людей до спільної діяльності, здібність швидко перебудовуватися.

Нові дослідження зазначеної проблеми мають спрямовуватися на уточнення складу елементів системи креативного менеджера та розробку нових інноваційних методів.

Висновки. Проведене дослідження дозволило розв'язати поставлені завдання відповідно до визначеної мети і зробити наступні висновки:

1. Узагальнивши погляди різних учених, не зайве зазначити, що термін «інновація» варто тлумачити як підсумковий кульмінаційний результат діяльності організації або особистості, який створює та презентує новий продукт на ринку товарів чи послуг розглядаючи його як у технологічному процесі створення, так і в системі, або вносить зміни і вдосконалює існуючий продукт, який уже впроваджено на ринок.

2. Функціонування соціокультурної системи та принципів формування системи управління на засадах інноваційного підходу дозволяє виробити чітку систему методів розробки та реалізації креативних технологій. Креативна освіта є найважливішою умовою та критерієм якісної підготовки сучасних менеджерів соціокультурної діяльності; це освіта майбутнього, яка народжується сьогодні і орієнтована на основі аналізу проблем і різновидів діяльності, розвитку творчих здібностей та закріплення в професійній свідомості установок на пошуки інновацій.

3. Сьогодні менеджер стає ключовою ланкою в соціокультурній сфері, а відтак виконує провідну роль, що забезпечує фактично організацію всього процесу реалізації проекту. Менеджмент соціокультурної діяльності можна визначити як діяльність з управління, що здійснюється у сфері культурних індустрій і полягає в стратегічному мисленні, ідейній розробці, структурній організації, створення художніх цінностей для просування та реалізації товарів і послуг на ринок масового споживання. Креативний менеджер соціокультурної діяльності, що втілює інноваційний підхід, це фахівець, що здійснює: проблемне бачення світу, працюючи з фактами та об'єктами діяльності; провадить продуктивну пізнавальну, комунікаційну та презентаційну активність під час практичних, тренінгових занять; демонструє креативні підходи з використанням уяви, фантазії та інтуїції; ставить і формулює управлінські цілі й завдання; здійснює системне і панорамне сприйняття дійсності, психологічну саморегуляцію, проникливість, інерційність мислення, здатність залучати людей до спільної діяльності, здібність швидко перебудовуватися та досягти цілей організації.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні отримано подальший розвиток комплексу рішень, методичних рекомендацій щодо застосування інноваційного підходу та креативних технологій освіти у менеджменті соціокультурної діяльності, здатний забезпечити динамічну та ефективну соціокультурну діяльність організації.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що запропоновані теоретичні положення можуть бути використанні для формування політики управління організаціями культурних індустрій, що дозволить підвищити ефективність роботи як фахівців із менеджменту, так і організацій загалом.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у ґрунтовному дослідженні складу елементів системи креативного менеджера та розробку нових інноваційних методів соціокультурної сфери.

Список використаної літератури

1. **Козлова Г. М.** Освіта менеджерів, орієнтована на інновації. Стратегічні імперативи сучасного менеджменту: зб. матеріалів (міжнар. наук-прак. конф. до 20-річчя кафедри менеджменту) [2–3 лютого 2012 р., м. Київ]. – Київ : КНЕУ, 2012. – С. 186–188.
2. **Костылев С. В.** Технологии арт-менеджмента в структуре социокультурного технологического комплекса / С. В. Костылев // Вестник КрасГАУ. 2014. – № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-art-menedzhmenta-v-strukture-sotsiokulturnogo-tehnologicheskogo-kompleksa> (дата звернення: 25.10.2017).
3. **Лисенкова Н. В.** Інноваційний підхід до розвитку економічних процесів у соціокультурній сфері / Н. В. Лисенкова // International scientific journal. – 2016. – №. 4 (2). – С. 80–84.
4. **Лук'яненко Д.** Інноваційно-креативний компонент глобального менеджменту / Лук'яненко Д., Тітова О. // Журнал європейської економіки. – 2017. – Т. 11. – №. 1. – С. 39–54.
5. **Морозов А. В.** Формирование креативности преподавателя высшей школы в системе непрерывного образования / А. В. Морозова : дис. ... д-ра пед. наук. – М., 2004. – 445 с.
6. **Пашкус Н. А.** Современные теории управления: теории менеджмента на пороге XXI века / Пашкус Н. А., Пашкус В. Ю., Савельева З. А. – СПб. : Изд. дом «Сентябрь», 2002. – 268 с.
7. **Педагогика:** большая современная энциклопедия. Сост. Е. С. Рапацевич. – Мн. : Соврем. Слово, 2005. – 720 с.

8. **Приймак В.** Концептуальні основи методології управління (теоретичний аспект) / В. Приймак // Вісник КНТЕУ. – Київ : 2001. – № 3. – С. 45–53.
9. **Санто Б.** Инновация как средство экономического развития / Санто Б. – М. : Прогресс, 1989. – 278 с.
10. **Солоха Д. В.** Моделирование системы оценки эффективности менеджменту соціокультурної діяльності / Солоха Д. В., Спельнікова Н. Л. // Менеджер. – 2016. – №. 2. – С. 33–41.
11. **Степанов В. Ю.** Управління інноваційною діяльністю в соціально-культурній сфері / В. Ю. Степанов // Вісник Харків. держ. акад. культури. – 2014. – №. 44. – С. 72–78.
12. **Татарнікова А. А.** Соціокультурні й освітні чинники формування професійної компетентності майбутніх фахівців-музикантів з арт-менеджменту / А. А. Татарнікова // Проблемы современного педагогического образования. – 2016. – №. 51–4. – С. 344–352.
13. **Фатхутдинов Р. А.** Инновационный менеджмент / Р. А. Фатхутдинов. – С-Пб. : Питер, 2002. – 400 с.
14. **Шапар В.** Сучасний тлумачний психологічний словник / В. Шапар. – Харків : Прапор, 2005. – 640 с.
15. **Шумпетер Й. А.** Теория экономического развития (Исследование предпринимательской прибыли, капитала и цикла конъюнктуры) / Й. А. Шумпетер: Пер. с нем. – М. : Прогресс, 1982. – 453 с.
16. **Guilford J. P.** The nature of human intelligence. N. Y. : McGraw-Hill Series in Psychology, 1967. – 538 p.
17. **Mensch G.** Stalemate in technology: Innovations overcome the depression. Ballinger. Cambridge (Massachusetts), 1979. – 212 p.
18. **Torrance E. P.** The Search for Satori and Creativity. Buffalo N.Y.: Creative Education Foundation, 1979. – 321 p.

References

1. **Kozlova H. M.** Osvita menedzheriv, oriientovana na innovatsii. Stratehichni imperatyvy suchasnoho menedzhmentu: zb. materialiv (mizhnar. nauk-prak. konf. do 20-richcha kafedry menedzhmentu) [2–3 liutoho 2012 r., m. Kyiv]. – Kyiv : KNEU, 2012. – S. 186–188.
2. **Kostulev S. V.** Tekhnolohyy art-menedzhmenta v strukture sotsyokulturnoho tekhnolohycheskoho kompleksa / S. V. Kostulev // Vestnyk KrasHAU. 2014. – № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-art-menedzhmenta-v-strukture-sotsiokulturnogo-tehnologicheskogo-kompleksa> (data zvernennia: 25.10.2017).
3. **Lysenkova N. V.** Innovatsiinyi pidkhid do rozvytku ekonomichnykh protsesiv u sotsiokulturnii sferi / N. V. Lysenkova // International scientific journal. – 2016. – №. 4 (2). – S. 80–84.
4. **Lukianenko D.** Innovatsiino-kreatyvnyi komponent hlobalnoho menedzhmentu / Lukianenko D., Titova O. // Zhurnal yevropeiskoi ekonomiky. – 2017. – T. 11. – №. 1. – S. 39–54.
5. **Morozov A. V.** Formyrovanye kreatyvnyosti prepodavatel'ia vysshei shkoly v systeme nepretyvnoho obrazovaniya / A. V. Morozova : dys. ... d-ra ped. nauk. – M., 2004. – 445 s.
6. **Pashkus N. A.** Sovremennyye teoryy upravleniya: teoryy menedzhmenta na porohe XXI veka / Pashkus N. A., Pashkus V. Yu., Savelieva Z. A. – SPb. : Yzd. dom «Sentiabr», 2002. – 268 s.
7. **Pedahohyka:** bolshaia sovremennaia etsyklopedyia. Sost. E. S. Rapatsevych. – Mn. : Sovrem. Slovo, 2005. – 720 s.
8. **Pryimak V.** Kontseptualni osnovy metodolohii upravlinnia (teoretichnyi aspekt) / V. Pryimak // Visnyk KNTU. – Kyiv : 2001. – № 3. – S. 45–53.
9. **Santo B.** Ynnovatsiia kak sredstvo ekonomycheskoho razvytyia / Santo B. – M. : Prohress, 1989. – 278 s.
10. **Solokha D. V.** Modeliuvannia systemy otsinky efektyvnosti menedzhmentu sotsiokulturnoi diialnosti / Solokha D. V., Sapelnikova N. L. // Menedzher. – 2016. – №. 2. – S. 33–41.
11. **Stepanov V. Yu.** Upravlinnia innovatsiinoiu diialnistiu v sotsialno-kulturnii sferi / V. Yu. Stepanov // Visnyk Kharkiv. derzh. akad. kultury. – 2014. – №. 44. – S. 72–78.
12. **Tatarnikova A. A.** Sotsiokulturni y osvitni chynnyky formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnykh fakhivtsiv-muzykantiv z art-menedzhmentu / A. A. Tatarnikova // Problemy sovremennoho pedahohycheskoho obrazovaniya. – 2016. – №. 51–4. – S. 344–352.
13. **Fatkhutdynov R. A.** Ynnovatsyionnyi menedzhment / R. A. Fatkhutdynov. – S-Pb. : Pyter, 2002. – 400 s.
14. **Shapar V.** Suchasnyi tлумachnyi psykholohichnyi slovnyk / V. Shapar. – Xarkiv : Prapor, 2005. – 640 s.
15. **Shumpeter Y. A.** Teoryia ekonomycheskoho razvytyia (Yssledovanye predprynymatelskoi prybuli, kapytala y tsykla koniunktury) / Y. A. Shumpeter: Per. s nem. – M. : Prohress, 1982. – 453 s.
16. **Guilford J. P.** The nature of human intelligence. N. Y. : McGraw-Hill Series in Psychology, 1967. – 538 r.
17. **Mensch G.** Stalemate in technology: Innovations overcome the depression. Ballinger. Cambridge (Massachusetts), 1979. – 212 p.
18. **Torrance E. P.** The Search for Satori and Creativity. Buffalo N.Y.: Creative Education Foundation, 1979. – 321 r.

MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY : INNOVATIVE APPROACH AND CREATIVE EDUCATIONAL TECHNOLOGIES

Tadlyia Oleksandr, Senior Lecturer of the Department of Show Business
Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

The article substantiates the quality of the creative education necessary for the organization of an educational program, including the preparation of managers of the sociocultural sphere. The author examines methodological approaches to the definition of the essence of the concept of «innovation», «creativity». The views on the role of the innovative approach in the educational process of the institution of higher education are analyzed. The emphasis is on certain key features of the creative manager of sociocultural activity.

Key words: innovation, innovative approach, creativity, creative education, innovative teaching, management of sociocultural activity.

UDC 378.1: 373.61

MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY: INNOVATIVE APPROACH AND CREATIVE EDUCATIONAL TECHNOLOGIES

Tadlyа Oleksandr, Senior Lecturer at the show business department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article. The purpose of our research is to highlight the innovative approach and identify the main areas of creative education necessary for its implementation within the framework of a higher educational institution in the training of specialists in the management of socio-cultural activities. The following tasks are needed for this purpose: to consider methodological approaches to the definition of the essence of the concept of «innovation», «innovative approach», «creative», «creative technologies of learning»; analyze the principles that should be guided by the manager of the socio-cultural sphere in the process of performing organizational and managerial functions.

Research methodology. The methodological bases of the research became the fundamental positions of domestic and foreign scientists devoted to the problems of management in the organizations conducting their practical activities, including in the socio-cultural sphere. During the study, methods of analysis, synthesis, abstract-logical and terminological methods were used. The information base of the study served as researchers of both economic and cultural, pedagogical sciences, reference resources of the Internet.

Results. The conducted studies allowed to solve the tasks in accordance with the stated purpose and make the following conclusions: 1. Summing up the views of various scholars, it should be noted that the term «innovation» should be interpreted as the last culmination of an organization or person who creates and presents a new product in the market of goods or services, taking into account both the technological process of creation and the the organization's system, or makes changes and improves the existing product that has already been introduced to the market. 2. The functioning of the socio-cultural system and the principles of a management system based on an innovative approach allow us to develop a clear system of methods for the development and implementation of creative technologies. Creative education is the most important condition and criterion for the qualitative preparation of modern managers of socio-cultural activities. It is the upbringing of the future, which is born today, and is guided by an analysis of problems and varieties of activity, the development of creative abilities and consolidation in the professional consciousness of installations in search of innovations. 3. Today the manager becomes a key link in the socio-cultural sphere, and, therefore, plays a leading role in providing, in essence, the organization of the whole process of project implementation. Management of social and cultural activities can be defined as management activity in the field of cultural industry, consisting of strategic thinking, ideological design, structural organization, creation of artistic values for the promotion and sale of goods and services to the mass consumer market. The creative leader of socio-cultural activity, which determines the innovative approach, is a specialist who carries out: productive cognitive, communicative and presentation activity, using imagination, fantasy and intuition; formulates the purpose, task of management; reaches the mission and goals of the organization.

Novelty. The scientific novelty of the results obtained is that the study received further development of a complex of decisions, methodological recommendations for the application of innovative approach and creative learning technologies in the conduct of socio-cultural activities. What can provide a dynamic and effective socio-cultural activities of the organization.

Practical meaning. The practical significance of the results obtained is that the proposed theoretical positions can be used to formulate a policy of management of organizations of the cultural industry, which will increase the efficiency of both management specialists and organizations in general. Prospects for further research – this is a thorough study of the elements of the creative manager system and the development of new innovative methods in the socio-cultural sphere.

Key words: innovation, innovative approach, creativity, creative education, innovative teaching, management of sociocultural activity.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

ЗМІСТ

<i>Постоловський Р. М.</i> Вітальне слово	3
<i>Виткалов С. В.</i> Вища школа і сучасні реалії України	4

Розділ I. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕТРОСПЕКТИВА ЛЮДСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

<i>Даниленко М. П., Чумакевич І. М.</i> Реймське Євангеліє як визначальна пам'ятка оригінальної літератури Київської Русі	6
<i>Дульська О. В.</i> Ремінісценція антично-гуманістичного знання епохи Просвітництва	10
<i>Завальнюк Х. В.</i> Специфіка підготовки диригента-регента до богослужбового хорового виконавства на Прикарпатті	15
<i>Горбатова Н. О.</i> Дуальна форма хореографічної освіти в Україні	20
<i>Бичковська Ж. О.</i> Генеза вокального музикування в Україні	25
<i>Зваричук Ж. Й.</i> Формування традиції богослужбового хорового виконавства Станиславова кінця ХІХ – початку ХХ століття	30
<i>Чернета Т. О., Овчарова С. В.</i> Бандура у Дніпропетровській філармонії : історія і сучасність	35
<i>Черняк Г. П., Шеремета Х. Р.</i> Постать М. Пимоненка в українському мистецтві останньої чверті ХІХ – початку ХХ століття	40
<i>Синько Г. П.</i> Монументальна спадщина Івана Кавалерідзе у світовому культурному контексті	43
<i>Іваниш А. І.</i> Тенденції декору в народному одязі гуцулів Закарпаття міжвоєнного періоду ХХ ст. : різновиди, композиційні прийоми в оздобленні	49
<i>Шолудько Н. Г., Хіміна К. О.</i> Асоціація українських письменників і вітчизняний літературний процес	55

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

<i>Яковлев О. В.</i> Синергетична парадигма саморозвитку культурного континууму України	61
<i>Соловйов В. А.</i> Науково-методичні підходи до вивчення хорового виконавства ХХ століття	65
<i>Бєдакова С. В.</i> Методологічні підходи до пізнання музичного твору в контексті музичного виконавства як фактор громадянського виховання майбутніх учителів музичного мистецтва	70
<i>Свірідовська Л. М.</i> Особливості стилістики української фортепіанної музики першої третьої ХХ століття як чинник виховання громадянськості майбутніх учителів музичного мистецтва	75
<i>Грінберг Л. Ф.</i> Українська мова у картині світу Пантелеймона Олександровича Куліша (1819–1897 рр.)	79

<i>Шевченко В. В., Добронравова С. А.</i> Індивідуальний виконавський стиль диригента –хормейстера як теоретична проблема.....	87
<i>Борисенко Ю. С.</i> Соціокультурна анімація як різновид дозвіллевої діяльності скансенів України	91
<i>Красовський С. О.</i> Культурологічна концептуалізація поняття міжнародного туризму : постановка проблеми	97
<i>Майборода Р. В.</i> Сутність парадигми професійної мобільності	101
<i>Рибчинська О. В.</i> Культурна антиномія «село–місто» в уявленнях студентської молоді	107
<i>Перець А.</i> Історіографія досліджень молодіжного дозвілля останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ століття	112
<i>Панюк Т. П.</i> Формування людського капіталу під впливом соціальної відповідальності бізнесу	117

Розділ III. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА УКРАЇНИ В РОЗМАЇТТІ ВИЯВІВ

<i>Щербань А. Л.</i> Семантика кольору в декорі давніх глиняних виробів Дніпровського Лівобережжя	123
<i>Дзюба О. А, Кдирова І. О.</i> Філософська тематика в художньому просторі камерно-вокальних творів Ф. Ліста	128
<i>Дзюба О. А.</i> Балада «Донька рибалки» у контексті камерно-вокальної творчості Ф. Ліста	134
<i>Фурдичко А. О.</i> Фольклоризм у репертуарі сучасних українських симфонічних оркестрів	140
<i>Шиленко Л. А.</i> Сценічні втілення романтичної опери-драми В. Кирейка «У неділю рано...»	148
<i>Сорока В. О.</i> Особливості перекладення барокової музики для класичної гітари (на прикладі прелюдії з віолончельної сюїти №1 Й. С. Баха)	153
<i>Гумен Г. О.</i> Мирослав Скорик «Карпатська рапсодія» : порівняльний аналіз перекладень	158
<i>Захарчук В. І.</i> Національний колорит української сучасної хорової музики	163
<i>Грек В. А.</i> Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії	168
<i>Луць С. В.</i> Колекціонування творів ювелірного мистецтва : специфіка утворення зібрань	172
<i>Кисельова К. О.</i> Види трансформацій поверхні матеріалів в сучасних тенденціях моди	177
<i>Смоляр О. В.</i> Монументально-декоративне мистецтво в дизайні інтер'єрів готелю «Славутич» м. Києва	183
<i>Пономаренко Ю. В.</i> Арт-терапія та ескапізм як стратегії культуротворчості	189
<i>Костюк Л. К.</i> Галерея європейського живопису «Євро-Арт» як сучасна платформа культурно-мистецького середовища міста.....	195
<i>Велінець Б.</i> Фестивальний рух як чинник культурно-мистецького простору Рівненщини	198
<i>Костюк Л. К., Воят І. О.</i> Пам'ятки сакральної архітектури Дубна у контексті культурної спадщини України	203

Розділ ІV ПЕДАГОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ

<i>Хлисту́н О. С.</i> Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі	209
<i>Крись А. І.</i> Компоненти методики навчання спортивним бальним танцям : почути – побачити – виконати	217
<i>Мелешук Л. В., Казначеева Л. М.</i> Роль невербальної комунікації у педагогічному спілкуванні	222
<i>Абрамович О. О.</i> Роль особистості викладача ВНЗ у формуванні загальнокультурних і професійних компетенцій майбутніх фахівців	226
<i>Гусакова Н. М., Штефюк В. Д.</i> Педагогічна культура викладача ВНЗ як складова професійного спілкування зі студентами	229
<i>Брюханова Г. В., Лежнев О. О.</i> Проблеми формування змісту і методики викладання навчальних дизайнерських дисциплін у вищій школі	234
<i>Филипчук М С.</i> Особливості навчально-виховної роботи в аматорському естрадному оркестрі	238
<i>Михайлюк Х. О., Черсак О. М.</i> Використання мелодичних та гармонічних розспівок у вокальному ансамблі	243
<i>Обух Л. В.</i> Роль тренінгів та майстер-класів у розвитку психофізіологічної свободи студентів-співаків	250
<i>Дринецька В. С.</i> Методичні аспекти підготовки фахівців із народного хорового співу в системі закладів вищої освіти України	254
<i>Кушнір К. В.</i> Роль сучасних музично-комп'ютерних технологій у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва	259
<i>Кобрин Н. В.</i> Історичні, життєтворчі й мотиваційні засади викладання української музики в системі ССМШ	263
<i>Тадля О. М.</i> Миколайович Менеджмент соціокультурної діяльності : інноваційний підхід та креативні технології освіти	270

CONTENTS

<i>Postolovskiy R.</i> Congratulatory word	3
<i>Vitkalov S.</i> Higher school and modern realities of Ukraine	4

Part I. HISTORICAL AND CULTURAL RETROSPECTIVE OF HUMAN CREATIVITY

<i>Danilenko M., Chumakevich I.</i> The Reims Gospel as a prominent book of original literature of Kyivska Rus	6
<i>Dulska O.</i> Reminiscence Of Antique Humanistic Knowledge of the enlightenment	10
<i>Zavalniuk K.</i> Specific training of preparation of the conductor-regent to the liturgical chorus performance at the Carpathian	15
<i>Gorbatova N.</i> Dual form of choreographic education in Ukraine	20
<i>Bychkovska Z.</i> Genesis of vocal music in Ukraine	25
<i>Zvarychuk Z.</i> The formation of the liturgical tradition of the choir performance in Stanislaviv (now ivano-frankivsk) in the late 19th – early 20th century	30
<i>Cherneta T., Ovcharova S.</i> Bandura in the Dnipropetrovsk philharmonic : history and modernity	35
<i>Chernyak A., Sheremeta K.</i> Figure of N. Pymonenko in the ukrainian art of the last quarter of the XIX – the beginning of the XX th century	40
<i>Synko G.</i> Monumental heritage of Ivan Cavaleridze in the world cultural context	43
<i>Ivanysh A.</i> General trends in hutsul folk clothes décor in Transcarpathia during the 20th century interwar period: varieties, compositional techniques in decoration	49
<i>Sholudko N., Khimina K.</i> Association of Ukrainian writers and domestic literary process	55

Part II. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECT OF CULTURAL ACTIVITY

<i>Yakovlev O.</i> Synergetic paradigm of self-development of cultural continuum of Ukraine	61
<i>Soloviov V.</i> Scientific methodological approaches in the XX century choral performance teaching	65
<i>Bedakova S.</i> Methodological approaches to the cognition of musical work in the context of musical performance as a factor of civil education of future musical art teachers	70
<i>Sviridovskaya L.</i> Features of ukrainian piano music stylistics of the first third of the XX century as a factor of education of civil consciousness of future musical art teachers	75
<i>Grinberg L.</i> The Ukrainian language in the world view of Panteleimon Oleksandrovych Kulish (1819–1897)	79
<i>Shevchenko V., Dobronravova S.</i> Military-patriotic education of the Ukrainian youth in modern conditions	87
<i>Borysenko Y.</i> Skansens of Ukraine as an institution of animation character	91
<i>Krasovskyi S.</i> Cultural conceptualization of notion of international tourism: problem statement	97
<i>Maiboroda R.</i> The essence of the professional mobility paradigm	101
<i>Rybchyns'ka O.</i> Cultural antinomy «village – city» in the perception of young students	107
<i>Perets A.</i> Historiography of research of youth leisure of the last decade	

of the XX - beginning of the XXI century	112
<i>Panyuk T.</i> The formation of human capital under the influence of social responsibility of business	117

Part III. PEDAGOGICAL PROBLEMS OF MODERN HIGH SCHOOL

<i>Shcherban A.</i> Semantics of color in decoration of ancient clay products of left-Bank Bnieper	123
<i>Dzyuba O., Kdyrova I.</i> Philosophical themes in the art space in a chamber-vocal music of F. Liszt	128
<i>Dzyuba O.</i> Ballada «Daughter of the fisher» in the context of F. List chamber-vocal art	134
<i>Furdichko A. O.</i> Folklorism in the repertoire of the modern ukrainian symphony orchestras	140
<i>Shylenko L.</i> Stage embodiments of V. Kyrejko's dramatic opera «On sunday morning...»	148
<i>Soroka V.</i> Particularities of the arrangements of baroque music that are tailored to the characteristics of the today's classical guitar. (with the example of the prelude from cello suite no. 1 by J. S. Bach)	153
<i>Gumen G.</i> Myroslav Skoryk «Carpathian rhapsody» : a comparative analysis of arrangements	158
<i>Zaharchuk V.</i> National coloring of Ukrainian contemporary choral music	163
<i>Grek V.</i> The interpretation of folk dance by means of modern choreography	168
<i>Luts S.</i> Collections of creatives jewelry art : aspects of formation collections	172
<i>Kyselova K.</i> Surface transformation techniques of materials in modern fashion trends	177
<i>Smolyar O.</i> Monumental and decorative art in the interior design of the hotel «Slavutich» Kyiv	183
<i>Ponomarenko Y.</i> Art therapy and escapism as a strategy of cultural creation	189
<i>Kostiuk L.</i> European painting gallery Euro-Art as a modern platform of cultural and artistic city surrounding	195
<i>Velinets B.</i> Festival movement as a part of cultural and musical space of equation	198
<i>Kostiuk L., Voyat I.</i> Dubno sacral architecture monuments in the aspect of Ukrainian cultural heritage.....	203

Part IV. CULTURAL AND ARTISTIC PARADIGM OF UKRAINE IN THE DIVERSITY OF MANIFESTATIONS

<i>Khlystun O.</i> Phenomenon of actor training methods Tadashi Suzuki	209
<i>Kris A.</i> Some components of training methods of sport ballroom dancing : hear – watch-done	217
<i>Meleschuk L., Kaznacheieva L.</i> The role of nonverbal communication in pedagogical intercourse	222
<i>Abramovych O.</i> The role of the university teacher in shaping of general cultural and professional competences of future specialist	226
<i>Gusakova N., Stefyuk V.</i> Pedagogical culture of universitu teacher as a component of his professional communication with students	229
<i>Bruchanova G., Lezhnev O.</i> Problems formation of the content and methodology of teaching design disciplines in higher education	234

<i>Fylypchuk M.</i> Features Of Educational And Educational Work In The Amaturian Extraordinary Orchestra	238
<i>Mykhailiuk K., Chersak O.</i> The use of melodious and harmonic exercises is in vocal band	243
<i>Obukh L.</i> The role of training courses and master classes in the development of student singers psychophysiological freedom	250
<i>Drinevska V.</i> As for the questions of methodical aspects of folk choral singing specialists' trainin in the system of higher education institutions of Ukraine	254
<i>Kushnir K.</i> The role of modern musical-computer technologies in the professional training of the future teacher musical art	259
<i>Kobryn N.</i> Historical, vital-meaning and motivational basis of teaching of ukrainian music at secondary special music schools system SSMI	263
<i>Tadlya O.</i> Management of socio-cultural activity: innovative approach and creative educational technologies	270

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

АЛЬМАНАХ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА «АФІНА» КАФЕДРИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА
МУЗЕЄЗНАВСТВА РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК 17

Наукове редагування і коректура – *проф. Виткалов В.Г.*
Упорядкування, верстка та макет – *доц. Виткалов С.В., Федорук Л.М.*
Відповідальний за випуск – *Виткалов В.Г.*

Підписано до друку 24.11.2017. Замовлення № 201/1.
Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 37.6. Наклад 100 прим.

Адреса редакції: м. Рівне, вул. С.Бандери, 12.
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства. Тел. 0 (362) 63-42-62

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. – Вип. 17 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2017. – 283 с.

*Свідотство про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р.
Зареєстрованого Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.*

ISBN 978-966-8424-77-9

**ББК 71.0
УДК 08:168.522**

Редакційно-видавничий відділ
Рівненського державного гуманітарного університету
33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12