Міністерство культури і туризму України
Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Український центр культурних досліджень

МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської науково-практичної конференції

Духовна культура

ЯК ДОМІНАНТА УКРАЇНСЬКОГО ЖИТТЄТВОРЕННЯ

22 – 23 грудня 2005 р.

Частина ІІ

Київ

Духовна культура як домінанта українського життєтворення: Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 22-23 грудня 2005 р. – К.: ДАКККіМ, 2005. – Ч. ІІ. – 344 с.

Збірник укладено на основі матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з теоретичних і практичних проблем духовності як життєстверджуючої парадигми українського народу, проведеної Державною академією керівних кадрів культури і мистецтв спільно з Українським центром культурних досліджень Міністерства культури і туризму України 22-23 грудня 2005 року. До збірника увійшли статті та тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі проблеми: "Історико-культурологічні витоки духовної культури", "Стан духовної культури в українському суспільстві", "Художньо-мистецькі аспекти духовної культури України", "Духовність і освіта: взаємозумовленість процесу", Духовна музика як складовий елемент у формуванні національної свідомості".

Редакційна колегія:

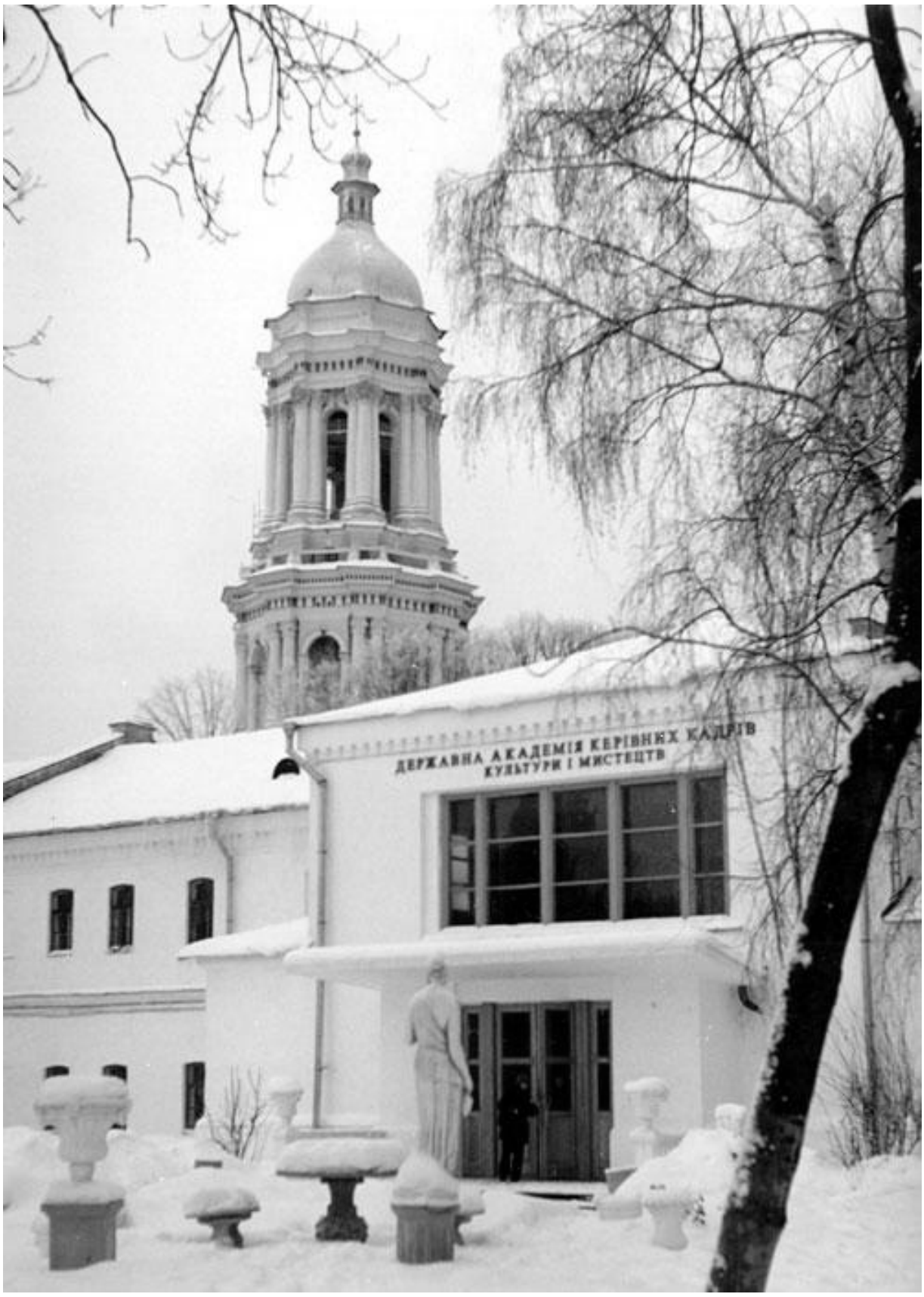
Чернець В.Г. – ректор Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України (голова редколегії); *Троєльнікова Л.О.* – керівник Інституту норм і права в галузі культури УЦКД Міністерства культури і туризму України, кандидат педагогічних наук (заст. голови редколегії); *Бітаєв В.А.* – проректор з наукової роботи ДАКККіМ, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (заст. голови редколегії); *Кузнєцова І.В.* – вчений секретар ДАКККіМ (відповідальний редактор); *Підгорбунський М.А.* – начальник науково-редакційного відділу ДАКККіМ, кандидат історичних наук (секретар редколегії).

Науковий редактор *І.Ю. Вільчинська*
Редактори*:* *Е.М. Айлярова*
О.В. Петриченко

Комп'ютерна верстка *С.І. Супруненко*
Коректура: *Ю.І. Смульська*
Т.Г. Шитікова

ISBN 966-8683-31-5
ISBN 966-8683-33-1

© ДАКККіМ, 2005
© Автори, 2005


ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Шановні учасники!

Щиро вітаю Вас із початком Всеукраїнської конференції “Духовна культура як домінанта українського життєтворення”!

Переконаний, вона має особливе значення в суспільно-політичному та культурному житті Української держави, оскільки українська культура є ключовим фактором національного державотворення та культуротворення, провідним чинником консолідації України та духовного зростання її громадян.

Справедливо зауважив визначний майстер української культури Панас Мирний: “Найбільше й найдорожче добро в кожного народу – це його мова та культура”. Дійсно, наша культура, витворена у віках, стала однією з універсальних форм самовияву та самореалізації духовного потенціалу української нації.

Сучасна Україна – вільна й незалежна держава, народ якої свято оберігає національні традиції і культуру. Зберігати і примножити національні скарби – наша спільна з вами мета.

Сподіваюся, що цей захід буде місцем фахових дискусій та дружнього співдіалогу. А глибокий сучасний аналіз культурно-історичного розвитку в Україні, обмін досвідом та новітніми технологіями в галузі науки, техніки, освіти та культури, стане здобутком для вашої подальшої наукової і практичної діяльності.

Бажаю активної творчої роботи та успіху в розпочатій справі.

З повагою,
Міністр **С. М. Ніколаєнко**

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

Учасникам та гостям Всеукраїнської науково-практичної конференції “Духовна культура як домінанта українського життєтворення”

Шановні колеги!

Щиро вітаю Вас з початком роботи Всеукраїнської науково-практичної конференції “Духовна культура як домінанта українського життєтворення”!

Духовна культура України формувалася протягом багатьох століть і є яскравим віддзеркаленням творчості української нації, її самобутності і неповторності.

Неперевершені твори музичного, театрального, візуального мистецтва, унікальні зразки народної творчості та літератури здавна увійшли в скарбницю світової культури. На благо української нації, на її гармонійне входження у світовий культурний простір творило не одне покоління митців.

Переконаний, що Ваша плідна творча праця стане важливим фактором подальшого розвитку української культури. Запорука цьому – Ваша самовіддана духовна практика, великий професійний досвід і талант.

Бажаю усім міцного здоров'я, наснаги, невичерпної енергії та успіхів у Вашій творчій роботі заради розквіту України!

Міністр культури і туризму **І.Д. Ліховий**

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Александрова І.В.,
молод. наук. співробітник УЦКД

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ВЕСНЯНО-ЛІТНІХ СВЯТ У СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Основою життєтворчості українського народу є народжені в сиву давнину свята, обряди, традиції. Вони сповна розкривають духовний світ українців, їхній Божий Дар творити його добрим, щедрим, щирим, милосердним, співчутливим та гостинним. Отже, характерною ознакою українського народу є його духовний світ. Без нього сьогодні вже важко уявити талант науковця, робітника, службовця. Виховання духовного світу, високої моральності в людині перш за все залежить від родини, школи, культурного середовища.

Таким чином, народні свята, обряди, традиції є тією ланкою минулого, сьогодення та майбутнього високодуховного, талановитого народу, яким є український. В окремих працях науковців народні звичаї, традиції, свята та обряди розглядаються як найважливіші серед інших засобів виховання в процесі формування духовної культури особистості, моральних засад, патріотизму, екологічної свідомості, естетичного виховання, формування гуманістичних взаємин тощо. Цю проблематику висвітлювали у своїх працях видатні українські письменники, етнографи, науковознавці, культурологи: В. Скуратівський, О. Воропай, А. Обертинська, Г. Булашев та інші.

Разом з пробудженням природи від зимового сну на нашій землі починається цикл народних весняно-літніх свят, пов’язаних з стародавніми міфами та віруваннями, які супроводжуються піснями, іграми, хороводами. Розглянемо два найбільш відомих свята, які обов’язково святкує наш народ – це Великдень та Івана Купала.

Народний образ весни – це образ краси, сили, надії. Головним святом весняного циклу є Великдень – найбільше християнське свято в Україні, яке пов’язано із воскресінням Ісуса Христа. Започатковується обряд удосвіта сповістю священика: “Христос Воскрес!”. Після урочистого обходу храму починали святити паски і крашанки. Потім люди розходилися по домівках, щоб сповістити про велику радість, вітаючи одне одного: Христос Воскрес! Їм відповідали: Воістину Воскрес! І цілувались тричі.

Загалом Великдень – родинне свято, а тому в гості майже не ходили. Лише молодь по обіді збиралася в центрі села, і дівчата водили хороводи, а підлітки, набравши крашанок, грали “навбитки”. Дівчата заздалегідь готували писанки й дарували тим хлопцям, до яких лежало серце.

Обряд Великодня у давнину асоціювався з вмираючими та воскресаючими богами. Очевидно, звичай пекти паски і фарбувати яйця перейшов ще з дохристиянських вірувань.

Особливості театралізації свята на Великдень пов'язані з тим, що режисер міг взяти за основу в сценарії тільки ту її частину, що відповідала періоду після церковногоритуалу, закінчення служби та родинного застілля. Звісно, режисер міг взяти тільки окремі елементи прадавнього дійства. Існувало багато можливостей для відтворення духу свята – духу воскресіння. Образами цього свята можуть стати дзвони, що уособлюють радість воскресіння, очищення від всього злого, лихого. Можна використовувати у святі розваги та ігрища у вигляді гойдалок, змагань з крашанками, водіння хороводів.

Можна внести сучасні акції, як-то: благодійні пожертвування на користь дітей-сиріт, інвалідів: роздати свячені подарунки, а також організувати збір коштів на будь-яке добре діло.

Найкращими дарунками на цьому святі стануть виступи народних самодіяльних колективів. Всі персонажі свята веселі, наприклад: господиня свята, дівчата, парубки та ін.

Також до свят весняного циклу належить Благовіщення Пресвятої Богородиці – Бог в цей день благословляє всі рослини, навіть птиця не в'є гнізда. Свято Благовіщення символізує останній прихід весни.

Свято великомучеників і побідоносця Юрія, що припадає на 6 травня: Весняний Юрій – захисник хліборобства і тваринництва, а також патрон молодих жінок, особливо дівчат.

Цикл літніх свят пов'язаний із зеленими святами – Трійцею. Це ряд святкових дійств: завивання вінків, Клечальна субота, п'ятидесятниця, Русалії, поминання предків і т. ін. Всі вони пов'язані з головною ідеєю – проводи весни і вшанівкою пращурів.

Одним із прекрасних свят, пов'язаних з возвеличенням Матінки-Природи, є свято Івана Купала, який припадає на 7 липня і збігається з літнім сонце-воротом. Купала є найвищим культом сонця, і тому основним стрижнем заходу, довкола якого відбувається дійство – купальський вогонь. Хлопці готували вогнище, а дівчата відбирали Марену – живу гілку. Із настанням сутінків парубки підпалювали ватру, через яку попарно перестрибували. Натомість юнки топили Марену, яка символізувала русалку і пускали на воду віночки, завбачаючи своє майбутнє подружнє життя. У цей день годилося обов'язково скупатися, а дітям пострибати через кропиву замість вогню. Всі, хто йшов з купальського дійства, намагалися не одягатися, аби не наздогнала відьма, котра обов'язково мала бути присутньою на святі. Люди вірили, якщо піти в ліс проти Купала, то можна побачити, як цвіте папороть. Коли ж зірвану квітку сховати за капелюх, то обов'язково пощастить знайти під землею золотий скарб.

Театралізація свята на Івана Купала полягає в осучасненні цього язичницько-християнського свята. Режисер бере за основу обрядові та ритуальні дійства, образи – персонажі, символіку, які є характерними атрибутами свята, долучає реалії сьогодення. Для цього свята необхідно: основне видовище повинно відбуватися на березі річки, за практикою діяльності закладів культури, свято Купала розпочинається після обідньої пори і триває до пізнього вечора. Як свідчить вітчизняний досвід паркобудівництва, паркове середовище має прекрасні можливості для здійснення народних свят, обрядів, що присвячені

возвеличуванню Матінки-Природи, приміром: Стрітення, Масниця, Івана Купала, Зелена неділя, Водохреща та ін., що пов'язані з релігійними віруваннями, народним календарем українського народу, його світоглядним морально-етичним кодексом.

Наприклад, у Гідропарку (м. Київ) свято проходить з ночі до ранку. Основні ритуальні події свята, що залишаються ціннісними і цікавими для наших сучасників, особливо для молоді: гадання на вінках, стрибання через вогнище, "пошуки цвіту папороті", ігри, конкурси (наприклад, на кращий костюм, вінок), прикрашання Марени, опудала Купали. Відомі персонажі – русалки, Стецько, Водяний, лісовики, різні звірі і обов'язково залучення найкращих фольклорних колективів, які відтворюють прадавній дух свята.

Основне дійство може бути побудоване на яскраво вираженій боротьбі або конфлікті двох протилежних сил – Добра і Зла. Актуальним завданням цього свята є виховання любові до природи, охорони навколишнього середовища.

Таким чином, провідну роль у процесі формування духовної культури особистості та цілого народу відіграють свята, традиції та звичаї українського народу, які охоплюють усі ланки громадського, родинного і суспільного життя. Вони є тими неписаними законами, якими керуються в щоденних і всенаціональних справах, об'єднують народ, одну націю і сприяють вихованню національної свідомості та самосвідомості, формуванню національного типу особистості, що забезпечує духовну єдність поколінь, наступність національної культури і процвітання української нації.

Література:

1. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К.: Довіра, 1993. – 414 с.

2. Воропай О. Звичаї нашого народу /етнографічний нарис/. – К.: Оберіг, 1991.

3. Обертинська А. Історія масових свят: Навчальний посібник. – К., 1992.

4. Скуратівский В.Т. Свят-вечір (У 2 кн.). – К.: Перлина, 1994. (Укр. пізнав. б-ка "Земляни". Сер. "Українці"). – 288 с.

Андріяшко В.Д.,
доцент, декан КДІ ДПМіД
ім. М. Бойчука

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ІКОНОГРАФІЧНИХ СХЕМ В КОМПОЗИЦІЯХ СУЧАСНИХ МИТЦІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ

Київська школа художнього текстилю – мистецьке явище, яке виникло у 1920 – 30-х рр. і завершило своє формування у 80-х рр. XX ст. Причетні до формування цієї школи художники спиралися на багату мистецьку спадщину попередніх поколінь творців у галузі текстильного мистецтва, яка залишила для нащадків чудові зразки шпалер, килимів, гобеленів, вибивних тканин домашнього і фабричного виробництва, а також різноманітних візерункових тканих виробів.

Розмаїття іконографічних схем цих виробів слугує творчою базою, стильовим опертям для сучасних майстрів-текстильників. У пропонованій статті неможливо осягнути весь спектр принципів побудови іконографічних схем, тому торкнемося тільки одного з аспектів теми – трансформацію традиційних композиційних схем, що їх було поширено в українському народному килимарстві і ткацтві.

Художній текстиль в Україні, як і інші види монументального та декоративно-прикладного мистецтва, набув значного розвитку в останній чверті ХХ ст. Такий стан було зумовлено загальною тенденцією надавати інтер'єрам архітектурних об'єктів, збудованих індустріальним способом, самобутнього, оригінального звучання, прагненням внести "теплоту і душевність" в урбанізовано-уніфіковане середовище. Введення в архітектурні форми рукотворних мистецьких робіт мало на меті підсилити позитивні емоції людини при спогляданні пластично спрощених, малоцікавих за вирішенням інтер'єрів.

Для оформлення громадських приміщень київські художники проектували різні твори художнього текстилю: декоративні килими та сюжетно-тематичні гобелени, завіси для сцени, декоративні портьєри, настінні панно тощо. Майстри київської текстильної школи у своїй творчості спирались на величезну європейську та світову мистецьку спадщину, на кращі традиції текстильних шкіл радянських республік. Багато київських митців зверталися до українського традиційного народного ткацтва та килимарства, до іконографії тематичних килимів 1930-х років. Джерелом натхнення для них слугували також роботи художників школи Михайла Бойчука 1920-30-х рр., творчість яких базувалась на засвоєнні мистецьких принципів не тільки класичних культур попередніх епох – єгипетської, візантійської, епохи раннього Відродження, але й українського народного мистецтва [3].

Народна творчість в усіх її проявах – пісенно-поетичний фольклор, танцювальні ритми, орнаментальний стрій ужиткових виробів, є тим глибинним стрижнем, підмурівком, на якому будується сучасне образотворче та декоративно-прикладне мистецтво. "Голос" народної культури містить в собі природні умови, уклад життя людей з їх звичками і навичками, формально-стилістичні особливості народного мистецтва. Якщо говорити про роль останнього в сучасному міському середовищі, то тут варто шукати той рівень засвоєння традицій, який може бути матеріалізований у формулі "місто – природа – людина", коли регіональна своєрідність землі набуває значення художньої метафори" [1].

Протягом століть у народному ткацтві та килимарстві викристалізувався ряд іконографічних та композиційних схем, які сучасні майстри художнього текстилю творчо переосмислюють при розробці власних робіт. Найпоширенішою схемою будови традиційного килима є наявність орнаментального поля, яке облямовується каймою – різноманітною за шириною, орнаментальною структурою, колористичним та тональним рішенням. Саме орнаментальне поле також має декілька варіантів композиційного розташування, наприклад, рослинного мотиву, що повторюється, утворюючи рапортну сітку. Найпростіша схема побудови орнаменту на полі килима полягає в повторі одного мотиву, який розташовується рядами. За іншою схемою мотив у наступному ряді зміщується на один

інтервал і розміщений посередині між двома попередніми. Така орнаментальна сітка нагадує розташування клітин на шаховій дошці. Існують й інші схеми компонування орнаментальних модулів у структурі килима. Поширеним є принцип центричної будови, коли в середині килима розташований один великий або декілька дрібних мотивів, що утворюють єдиний, більший за розміром мотив, який стає композиційним центром [2].

Використання деякими сучасними митцями традиційних композиційних схем, що застосовувалися в килимарстві, ткацтві, вибійці, здійснюється в залежності від творчого задуму автора, але домінуючим принципом при цьому є не копіювання зразка текстильного виробу певної епохи чи регіону, а творче переосмислення композиційної структури твору, його інтерпретація, що призводить до появи "художнього продукту" нової якості.

До традиційних схем, за якими створювалися народні килими, звертаються, зокрема, київські художники О. Владимирова і В. Прядка. Протягом 1989–99 рр. ними створено ряд творів (килими "Полтавський" (1989), "Українське бароко" (1991), "Київський" (1997), "Козацький" (1994), "Солов'ї" (1999), композиції яких побудовано з використанням іконографії та композиційних схем народних килимів. Для прикладу розглянемо килим "Пелікан" (1989), композицію якого О. Владимирова вирішує за характерною для Центральної України традиційною схемою, використовуючи поширений сюжет з птахом, що годує пташенят. У центрі твору зображений пелікан (завдяки майстерній стилізації він трансформувався у квітку), що сидить у гнізді-квітці. Навколо центрального мотиву розташовані квіти, однакові за масою і способом стилізації, але різні за конфігурацією частин (стебла, пелюстки, пуп'янки тощо). Таке рішення дозволило уникнути одноманітності в трактуванні мотивів, внести елемент творчої імпровізації. Облямовує центральне поле килима золотава кайма, орнамент якої складають стилізовані птахи-квіти. Загальний теплий колорит з холоднішими оливково-зеленими вкрапленнями створює піднесено святковий настрій.

Твір В. Прядки "Солов'ї" (1999) – це орнаментальний килим рослинного типу, вертикального спрямування, структура якого будується за однією з традиційних іконографічних схем – зображальні мотиви розташовані на площині поля без кайми. На чорному тлі килима розміщені птахи, що по горизонталі та по вертикалі чергуються з квітами та гронами винограду. Стилізація птахів та квітів здійснена автором однією пластичною мовою, тому зображення цих мотивів органічно поєднані. Килим нагадує рапортну тканину, в якій сумарна кількість композиційних елементів і площі тла однакова. Кількісно урівноважені в композиції золотаво-оранжеві та синьо-зеленуваті кольори.

Попри загальну подібність до традиційного килима Київщини, цей твір цілком оригінальний і свідчить не тільки про опанування стилістики, а й про осягання самої сутності народного килимового узоротворення. Загальне вирішення килима засвідчує високу культуру автора, знання народних традицій та вмілу їх інтерпретацію.

До тих київських художників, хто прямо чи опосередковано у своїй творчості трансформують традиційні схеми народних килимів, слід віднести Н. Саєнко та О. Майданець, доньку та онуку знаного художника, послідовника

школи “бойчукістів” О. Саєнка. Розробляючи килим “Світанок” (1993), Н. Саєнко не дотримувалася прямої аналогії з відомими композиційними схемами. Стилістика використаних нею мотивів походить від полтавських рослинних килимів, але виконана у власній інтерпретації. Квіти, стеблини з листочками ніби виростають з однієї квітки, розміщеної в центрі, і розходяться по всьому вертикальному полі килима. Графічний малюнок стеблин підсилює динаміку їхнього руху, створюючи відчуття торжества природи.

Своєрідно ставиться до використання мистецької спадщини О. Майданець. У килимі “Присвята Олександрові Саєнку” (1992) художниця створила образ рідної української землі. Мотиви фігур людей, коней, птахів, квітів зображені настільки умовно, а геометрична стилізація настільки наближає їх до знаковості орнаменту, що вся композиція постає як символ будови Всесвіту, як формула світосприйняття. Особливо такому відчуттю сприяє ромбовидний центр композиції, в якому зображена квітка-дерево життя, потрактована в стилістиці подільського килимарства. Автор глибокого за змістом та сучасного за формою твору доводить, що народні традиції у декоративному мистецтві є невичерпним джерелом натхнення для сучасних митців.

До витоків народного ткацтва звертається у своїй творчості один із найдосвідченіших “традиціоналістів” київського текстилю С. Нечипоренко, який досконало володіє зображальним і технологічним арсеналом ручного ткання. Знаючи всі способи утворення візерунка на тканині, митець створює художні вироби різного типу та призначення. Це й поперечносмугасті, плахтові тканини, пояси, крайки, вироби в техніці перебірного ткацтва. У цій техніці в 1995–99 рр. художником створено серію невеликих декоративних панно “Мої Берегині”. Кожна з численних мініатюр зображає фігуру Берегині, що за стилістикою нагадує вирішення кролевецьких рушників. Завдяки варіативності зображень та різному колористичному трактуванню образів серія не здається одноманітною.

У короткій статті неможливо згадати всіх митців київської текстильної школи, які в своїй творчості звертались до трансформації традиційних схем народного ткацтва та килимарства. Це художники А. та В. Буйгашеви, Н. Бондаренко, Г. та В. Верес, Н. Грибань, В. Задорожний, Г. Корень, І. та М. Литовченки, Н. Литовченко, Т. Мороз, О. Машкевич, В. Федько та ін.

Підсумовуючи важливість ролі традиційних іконографічних схем у творчості багатьох київських художників, слід зазначити, що, трансформуючи запозичені схеми у власних творах, митці насичують їх своїм світобаченням, пам’ятаючи, що вони живуть і творять в іншій епосі, якій притаманні певні, співзвучні часу естетичні ідеали.

Література:

1. Велигоцкая Н.И., Жиздринская А.В., Коломиец Н.С. О национальном своеобразии // Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. – К.: Будивэльнык, 1989. – С. 91.

2. Запаско Я.П. Українське народне килимарство. – К.: Мистецтво, 1973. – С. 39.

3. Соколюк Л.Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.). Автореферат дисертації. – 2004. – С. 10-11.

Бабенко Н.Б.,
канд. пед. наук, доцент ДАКККіМ

САМОМЕНЕДЖМЕНТ ВІЛЬНОГО ЧАСУ: ТЕХНОЛОГІЯ РОЗРОБКИ І ПЛАНУВАННЯ

Вільний час ми називаємо вільним тому, що це час вільний від трудових обов'язків; час, який належить самій людині, котра може за певних умов відносно вільно розпорядитися ним за своїм бажанням; час, вільний від невідкладного задоволення людиною потреб, пов'язаних лише із збереженням її життєдіяльності та працездатності. Використовуючи вільний час, людина має можливість змінювати конкретні затрати часу і черговість видів діяльності, порядок задоволення тих чи інших потреб.

Соціологічним процесам використання вільного часу і дозвілля присвятили свої праці українські науковці Л. Аза, М. Андрєєва, Г. Головаха, О. Гончарова, Г. Загадарчук, О. Ковтун, В. Піча, Р. Садова, О. Семашко, Н. Цимбалюк; сучасним дозвіллєвим технологіям та інноваційним організаційно-методичним формам роботи закладів культури – Н. Бабенко, Ю. Ключко, В. Ковтун, Н. Самойленко; системі виховання духовності на принципах християнських і національних цінностей – представники української діаспори Г. Ващенко, Н. Іреней, П. Ковалів, В. Лаб, В.Мельник, В. Янів, С. Ярмусь та інші.

У кожної особистості складається певний спосіб використання вільного часу протягом доби, тижня, місяця, року і всього життя, типове проведення вільного часу, що характеризується певним набором, тривалістю видів діяльності і часу доби, в який воно здійснюються; а також своїм рівнем культури вільного часу, способом і цілеспрямованістю у його заповненні. Звідси важливе завдання соціологічної науки – вивчення специфіки, освоєння різними соціальними групами та індивідами свого вільного часу, особливостей їхнього духовного життя.

Самоменеджмент вільного часу це – розробка певних прийомів і методів (технології) індивідуального освоєння вільного часу та його організації, що є назрілою сучасною проблемою сьогодення. У системі самоменеджменту вільного часу певне значення має впровадження людиною планування використання свого вільного часу (на день, вихідні, тиждень, місяць, відпустку, квартал, рік тощо). Планування реального (хронологічного) часу своїх дій на майбутнє є стратегією активного перетворення вільного часу в умову свого розвитку, реалізації своїх життєвих цілей [5].

Приклад знаходити "спільну мову" з часом надав знаменитий радянський вчений, державний діяч, один з відкривачів Північного морського шляху, академік Отто Юльєвич Шмідт. У 14-річному віці він склав план свого життя, в якому було детально записано, які книги він повинен прочитати, якими знаннями оволодіти, які проблеми вирішити, як розвиватись фізично. Але коли він все підрахував, то виявилося, що для виконання своєї програми йому потрібно 900 років. Скоротивши до мінімуму свою програму (150 років), залишивши найнеобхідніше, О.Ю. Шмідт зупинився. Розпланувавши все своє життя до хвилини, працюючи на "творчій межі", вчений (Шмідт помер у 65

років) виконав майже всю 150-річну програму. За 50 років життя він прожив творчо 150 років, перекривши “норму” у три рази. Для нас це дуже повчальний приклад самоменеджменту.

Вчений Микола Олександрович Морозов у Петропавловській, потім в Шлісельбурзькій фортеці написав 26 томів наукових праць, створених в нелюдських умовах. Багато з цих праць побачили світ і частина відкриттів визнані сьогодні за пріоритетн. Це був вчений, з різними галузями знань: обізнаний в астрономії, фізиці, математиці, хімії, біології, історії народознавства, культури, релігії, наукового атеїзму тощо. Він знав 11 мов (частину з них вивчив у “камері”). Його наукові та літературні праці складають 46 солідних томів, а науковий та громадський подвиг – велике явище світової культури, символ могутності людського духу і талановитості. Він був справжнім “Людством”.

Активний відпочинок не має вікового цензу. Коли великому Л. М. Толстому задавали питання: “З якою метою йому в 65 років знадобилось вчитися їздити на веломашині? Чому в 75 років потрібно ставати на ковзани та робити знаменитий крос 68-літньому Льву Миколайовичу з 20-річним піаністом Гондельвейзером?” На ці питання Толстой сто років тому відповів: “Я постоянно упражняюсь в физической работе, сам пашу землю, колю дрова, ношу воду, много хожу пешком. Благодаря физическому труду я чувствую себя вполне здоровым, как юноша”[1].

Таким чином, поєднання фізичної і розумової праці, регулярне її чергування та вміння вчасно розвантажувати себе від розумової чи фізичної напруги приносить тільки позитивні результати людині в будь-якому віці.

Відомий український хірург, академік Н. М. Амосов вважав, що найбільшу небезпеку для життя сучасної людини приносять гіподинамія, стрес та шкідливі звички. А серед факторів-продовжувачів життя перше місце посідають праця, ходьба чи біг. Ціль в житті – чіткий режим праці і відпочинку, робота без перевтоми, а в період відпочинку – обов’язковий перехід на інший вид діяльності. Раціональне харчування з достатньою кількістю вітамінів протягом року, нормальний сон (7–8 годин), уміння володіти емоціями, відмова від шкідливих звичок (лінощів, паління, алкоголю), закалювання повітрям, сонцем, водою, саморегуляція – все це основні складові здорового способу життя, способи його продовження [3].

Особливе місце в багатогранному дозвіллі посідає також туризм. Подорож у будь-якому її вигляді постійно стає нагальною потребою сучасної людини. Адже тільки в дорозі можна по-справжньому пізнати та відкрити свою сутність. Подорож – це перевірка або підготовка своєї душі до того, що стародавні називали “роботою життя”. Так вважали великий російський художник і мандрівник Микола Костянтинович Реріх та Фритоф Нансен. Сучасний письменник В Солоухін говорив: “Спішіть літати, їздити, ходити, плавати. Одним словом, подорожувати по землі. Спішіть побачити землю” [4].

Таким чином, ті або інші види людської діяльності можуть здійснюватися з різним ступенем інтенсивності. На основі параметрів активності особи, а також деяких її загальних характеристик можна виділити чотири типи саморегуляції вільного часу:

1) творчо-перетворюючий – людина пролонговано здійснює регуляцію свого вільного часу, пов'язуючи його з розв'язанням важливих життєвих планів;

2) споглядально-пролонговий – людина пасивно ставиться до свого вільного часу, без чіткого його регулювання;

3) функціонально-діючий – людина активно організовує свій вільний час лише в окремі періоди своєї життєдіяльності або лише при здійсненні окремих видів діяльності;

4) стихійно-буденний тип – людина перебуває у полоні стихії, часу, не спроможна організувати в певній послідовності дозвіллєву і більш піднесену діяльність, пасивна в регуляції свого вільного часу.

Ця типологія є досить умовною і вимагає подальшої розробки та уточнення. Проте вона свідчить, що в одних людей проблема вільного часу є усвідомленою життєвою проблемою, а в інших її просто не існує [5].

Раціональне використання вільного часу – це поєднання видів занять, їх активних і пасивних форм, яке найефективніше впливає на особистість, розвиток її сутності, фізичної емоційної, інтелектуальної сфер життєдіяльності.

У теорії та практиці соціології вільного часу науковці визначають ряд чинників, які позитивно впливають на раціональне проведення власного часу, зокрема:

перший чинник – наявність достатнього вільного часу (його кількість);

другий чинник – віддаленість житла не тільки від місця роботи, а й від розміщення закладів культури і мистецтв, спортивних споруд та закладів;

третій чинник – соціальний статус та культурно-освітній рівень особистості;

четвертий чинник – соціально-психологічні особливості людини, її готовність до проведення вільного часу і дозвілля, вміння поєднувати активні та пасивні форми відпочинку, прагнення до спілкування;

п’ятий чинник – матеріальна та фінансова забезпеченість людини тощо.

Таким чином, раціональне використання вільного часу та змістовно проведене дозвілля сприяють підвищенню продуктивності праці, фізичному та інтелектуальному розвитку індивіда, членів сім’ї, суспільства в цілому.

У кожного з нас є багато справ, які ми хочемо зробити, проте нам буває дуже важко знайти достатньо вільного часу. Досягти гармонії в житті можливо через правильне планування свого бюджету часу. Для цього необхідно скласти схему або план розподілу бюджету часу, тобто зразок, шаблон розкладу, який допоможе досягти ідеальної рівноваги між різними видами діяльності.

План розподілу бюджету часу – наочна схема, яка відображає ваш щоденний, щотижневий, і щомісячний графік життя. Такий план стане хорошим інструментом, який допоможе залишатися проактивним у коловороті питань і проблем. які зустрічаються на вашому шляху. План розподілу часу – це розклад, який розподілено на зони діяльності, що відповідають різним аспектам життє-діяльності і містять завдання у списку поточних справ, зокрема: робота, сімейне життя, особистий розвиток, відносини з коханою людиною, відносини з друзями, фінансове благополуччя, освіта, оселя, житло, духовне життя тощо.

Такі дії сприятимуть реалізації поставлених цілей у зазначених сферах життєдіяльності. Наприклад, для досягнення своїх цілей у сфері освіти можна

створити зони діяльності для занять на курсах підвищення кваліфікації чи перекваліфікації, вивчення іноземних мов, удосконалення комп'ютерних технологій тощо; у сфері дозвілля створити окремі почергові зони діяльності для відпочинку та самовдосконалення: в один день – на березі річки, стадіоні чи в кафе, в інший – в Інтернеті, з фотокамерою чи фотоапаратом тощо.

Для ефективного планування необхідно правильно визначати альтернативу тих чи інших справ, надавати перевагу запланованим, тим видам діяльності, які допоможуть досягти поставлені цілі – продуктивно попрацювати, відпочити, культурно та інтелектуально збагатитися.

Для прикладу наведемо кілька приблизних планів розподілу бюджету часу людьми різного соціального статусу. При цьому слід відмітити зміну кількості часу, відведеного на кожний вид діяльності залежно від особистості: Софії – медсестри і матері двох дітей; Ірини – підприємця і спортсменки-марафонця одночасно; Лідії – студентки ДАКККіМ, соціолога (табл. 1, 2, 3).

Таблиця 1

План розподілу бюджету часу Софії – медсестри, матері

<table>
<tr><th>Час</th><th>Понеділок</th><th>Вівторок</th><th>Середа</th><th>Четвер</th><th>П'ятниця</th><th>Субота</th><th>Неділя</th></tr>
<tr><td>6.30</td><td>Підйом</td><td>Підйом</td><td>Підйом</td><td>Підйом</td><td>Підйом</td><td rowspan="2">Особистий час: виспатися</td><td rowspan="2">Особистий час: виспатися</td></tr>
<tr><td>6.30-8.00</td><td colspan="5">Сім'я: підйом, зібрати дітей у школу</td></tr>
<tr><td>8.00-8.30</td><td colspan="5">Сім'я: відвезти дітей у школу</td><td rowspan="5">Сім'я: у дітей заняття в гуртках, покупки</td><td rowspan="5">Сім'я: відпочинок з дітьми</td></tr>
<tr><td>8.30-10.30</td><td colspan="5">Сон або заняття в тренажерному залі</td></tr>
<tr><td>10.30-13.30</td><td colspan="4">Сім'я: прибирання в оселі, приготування обіду для дітей, інші домашні справи</td><td>Оплата рахунків</td></tr>
<tr><td>13.30-14.00</td><td colspan="5">Дорога на роботу /друзі: розмови по телефону</td></tr>
<tr><td>14.00-22.00</td><td colspan="5">Робота: чергування в лікарні</td></tr>
<tr><td>22.00-22.30</td><td colspan="5">Повернення з роботи додому; друзі: розмови по телефону</td><td rowspan="3">Сім'я: вечірній перегляд відеофільмів</td><td rowspan="3">Сім'я: виконання домашніх завдань з дітьми, читання</td></tr>
<tr><td>22.30-23.00</td><td colspan="5">Сім'я: укладання дітей спати, читання книг на ніч</td></tr>
<tr><td>23,00-1.00</td><td colspan="5">Особистий час: читання, перегляд теленовин, відпочинок</td></tr>
<tr><td>1.00</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td></tr>
</table>

Таблиця 2

План розподілу бюджету часу Ірини – підприємця, спортсменки

Час	Понеділок	Вівторок	Середа	Четвер	П'ятниця	Субота	Неділя
5.00	Підйом	Підйом	Підйом	Підйом	Підйом	Підйом	Підйом
5.00-8.00	Особистий час: тренування	Робота: стратегічне планування	Особистий час: тренування	Робота: стратегічне планування	Особистий час: тренування	Особистий час: тренування	Особистий час: тренування
8.00-9.00	Особистий час: душ, сніданок						
9.00-12.00	Адміністративна робота	Робота: зустрічі з клієнтами				Сім'я: домашні справи, самоосвіта	
12.00-12.30	Обід						
12.30-18.00	Робота: маркетинг, робота з клієнтами, ділові зустрічі					Сім'я: домашні справи, відпочинок	
18.00-19.00	Вечеря						
19.00-22.00	Особистий час: відпочинок	Робота: організаційна робота	Особистий час: відпочинок	Робота: організаційна робота	Особистий час: вечеря з друзями	Особистий час: вечір з коханою людиною	Сім'я: робота з паперами, звіти
22.00	Сон	Сон	Сон	Сон	Сон	Сон	Сон

Вдало складений план розподілу бюджету часу повинен відповідати на всі питання наведені нижче:

1 – план розподілу часу відображає ваші стратегічні цілі;

2 – план містить час для всіх видів діяльності, якими ви хочете опановувати;

3 – план складений таким чином, що ви можете зосередитися на вибраному завданні (в період часу, відведеного на сім'ю, ви зможете зосередитись на сім'ї; в період часу, відведеного для конкретної роботи, ви зможете зосередитись на роботі);

4 – займайтесь кожним видом діяльності в найкращий для вас період;

5 – виконуючи свій план розподілу часу, ви відчуваєте гармонію і рівновагу в житті, він додає вам енергії і сили.

Для правильного та ефективного планування необхідно вибрати такий його вид, який найбільш підходить. Джулія Моргенстен – засновник американської компанії Task Masters визначає основні чотири види планування:

настільні та настінні календарі;

спеціалізовані планувальники у формі записника (або на основі взаємозамінних паперових бланків): блокноти, органайзери, тайм-менеджери тощо;

комп'ютерні програми для планування часу;

портативні електронні прилади: електронні планувальники, органайзери та записники [2].

Таблиця 3

План розподілу бюджету часу Лідії – студентки ДАКККіМ, соціолога

<table>
<tr><td>Час</td><td>Понеділок</td><td>Вівторок</td><td>Середа</td><td>Четвер</td><td>П’ятниця</td><td>Субота</td><td>Неділя</td></tr>
<tr><td>7.45</td><td>Підйом</td><td>Підйом</td><td>Підйом</td><td>Підйом</td><td>Підйом</td><td colspan="2" rowspan="3">Особистий час: виспатися, душ, сніданок, побутові справи</td></tr>
<tr><td>7.45-8.30</td><td colspan="5">Особистий час: душ, сніданок, тощо</td></tr>
<tr><td>8.30-13.00</td><td colspan="5">Заняття в Академії</td></tr>
<tr><td>13.00-13.30</td><td colspan="7">Особистий час: обід</td></tr>
<tr><td>13.30-14.00</td><td colspan="5">Дорога на роботу</td><td rowspan="2">Бібліотека</td><td rowspan="3">Прогулянки з друзями, коханим</td></tr>
<tr><td>14.00-17.00</td><td colspan="5">Робота</td></tr>
<tr><td>17.00-17.30</td><td colspan="5">Дорога додому, телефонні розмови з рідними та друзями</td><td rowspan="2">Прогулянка, зустрічі з коханим</td></tr>
<tr><td>17.30-19.00</td><td colspan="5">Домашні справи: приготування їжі, прання/прибирання тощо</td><td>Підготовка до занять</td></tr>
<tr><td>19.00-21.00</td><td colspan="4">Підготовка до занять</td><td>Бібліотека</td><td>Домашні справи</td><td rowspan="2">Відвідування культурних заходів</td></tr>
<tr><td>21.00-22.00</td><td colspan="6">Особистий час: спортивні заняття, душ</td></tr>
<tr><td>22.00-23.30</td><td colspan="7">Зустрічі з коханим, перегляд телепередач, читання</td></tr>
<tr><td>23.30-24.00</td><td colspan="7">Особистий час: водні процедури, макіяж тощо</td></tr>
<tr><td>24.00</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td><td>Сон</td></tr>
</table>

Залежно від особистих нахилів і здібностей необхідно вибрати найбільш ефективний спосіб планування, при якому слід враховувати, крім роботи і вільний час. При цьому треба звернути увагу на три основні складові: 1) галузі життя (особистий розвиток); 2) стратегічні цілі (зміцнення здоров’я); 3) конкретні види діяльності (достатньо спати, регулярно ходити на тренування, їсти тільки домашню їжу).

План розподілу часу – це добре структурований розклад, який враховує всі види діяльності. Першим кроком складання плану розподілу часу є опис і схематичне відображення діяльності на даний час з метою подальшого аналізу. На аркуші паперу або за допомогою комп’ютера (можна використати текстовий редактор Word, зробивши в ньому таблицю із восьми колонок, або редактор таблиць Excel) слід накреслити власний незаповнений бланк плану розподілу часу; записати назви днів тижня по горизонталі зверху і години дня зліва по вертикалі. Розпочати свій розклад необхідно з моменту підйому зранку і завершити часом, коли ви лягаєте спати. До плану слід записати регулярні перерви на їжу, внести всі зустрічі, заняття, наради – ті, які проходять регулярно і систематично в зазначений час.

Протягом тижня або двох слід вести записи годину за годиною того, що ви робите. Якщо робочий час триває з 9 годин ранку до 18 годин вечора і не завжди можна виконати заплановане, то це означає, що план не зовсім вдалий. Необхідно свій план зіставити з записами протягом тижня і збалансувати його так, щоб рівномірно витрачати час на ті чи інші види діяльності, в тому числі на вільний і дозвіллєвий час.

Сама по собі діяльність у вільний час є настільки специфічною, що її не можна здійснювати у будь-якому просторовому оточенні. Вона ставить до своєї просторової сфери особливі вимоги і повинна максимально сприяти ефективному, раціональному використанню вільного часу, бути зручною для занять у вільний час.

Література

1. Бабенко Н.Б. Дозвілля сім'ї. Теоретичні та емпіричні аспекти: Монографія. – К.: ДАКККіМ, 2001. – 157 с.

2. Моргенстер, Джулия. Тайм менеджмент. Искусство планирования и управления своим временем и своей жизнью. – М.: ООО "Издательство "Добрая книга", 2004. – 256 с.

3. Пича В. М. Ваше свободное время. – К., 1988. – 223 с.

4. Пича В. М. Культура досуга. – К., 1988. – 240 с.

5. Соціологія культури: Навч. Посібник / О.М. Семашко, В.М. Піча, О. І. Погорілий та ін.; За ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі. – К.: Каравелла, Львів: Новий світ – 2000. – 334 с.

Басса О.М.,
здобувач, викладач ЛДМА
ім. М. Лисенка

ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО СВІТУ СУЧАСНИКА У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО

Антін Рудницький – талановитий український композитор, диригент, піаніст, педагог, музиколог та музично-громадський діяч належить до тих особистостей, діяльність яких ще не отримала ґрунтовного вивчення через деякі обставини біографії А. Рудницького. Вимушене перебування в еміграції та проживання до кінця життя в Америці перешкодили його "входженню до провідних течій музичного життя" [2, 175]. Сьогодні вивчення таких маловідомих сторінок історії української культури є особливо актуальним.

Об'єкт дослідження – українська камерно-вокальна лірика першої третини XX ст. як акумулятор деяких рис, характерних для духовного світу митців цього періоду. Предметом виступає вокальна творчість галицького композитора Антіна Рудницького в її жанрово-стильовому розмаїтті. Мета статті – привернути увагу науковців і виконавців до композиторської спадщини одного з найяскравіших представників галицького модернізму першої третини XX ст. Ставимо такі завдання: проаналізувати вокальну творчість А. Рудницького в контексті світових модерністичних напрямків і в загальноукраїнському музичному контексті,

визначити коло образів і риси стилю камерно-вокальної музики композитора, окреслити особливості відображення в його музиці духовного світу українського інтелігента першої третини XX ст.

Великий доробок А. Рудницького є вдячним матеріалом для досліджень у різних ракурсах, проте музикознавці (Є. Дзюпина [8], М. Дитиняк [7], С. Вайс [2], В. Витвицький [4; 5]) здебільшого зосереджують свою увагу переважно на описі життєвого і творчого шляху композитора. Про його камерно-вокальну творчість оглядово йдеться у одному з розділів Історії української музики (автор – Ю. Булка [1]), у дослідженнях Р. Стельмащука [16] та Н. Костюк [10], де автори фокусують увагу на специфіці прояву модерністських тенденцій в західноукраїнській музиці. У цій статті твори А. Рудницького для голосу з фортепіано аналізуються вперше.

Одним із факторів звернення А. Рудницького (як і деяких інших галицьких композиторів-піаністів – В. Барвінського, Н. Нижанківського) до камерно-вокальної музики була співпраця зі співаками. Блискучий піаніст-соліст і ансамбліст, він часто виступав у концертах зі своєю дружиною – примадонною Київської опери Марією Сокіл. Співачка була, безперечно, своєрідною музою композитора, інспірувала його камерно-вокальну творчість, і більшість солоспівів для високого голосу написано саме для неї (дружина була і першою виконавицею всіх творів Рудницького). До цього жанру композитор звертався протягом усього життя: перші твори датовано 1920-м роком, останні – 1975-м.

Всі солоспіви А. Рудницький поєднував у цикли (всього 15). Коло поетів, до яких звертався композитор, – дуже широке: це українські, російські, американські автори. Інтерпретує не тільки всесвітньовідомих – Т. Шевченка, К. Бальмонта, І. Франка, – але і твори поетів-аматорів – Фр. Кокольського, Л. Полтави, Л. Штаффа, "молодомузівців" – М. Голубця, М. Рудницького, С. Чарнецького, тексти стародавніх китайських поетів, що було новим для української музики. Його цикл "Китайська флейта" ор. 6, створений майже одночасно з циклом Б. Лятошинського "Три вірші старовинних китайських поетів для голосу з оркестром" (1925 р.), став одним з перших зразків звернення українських композиторів до теми Сходу, віддзеркалюючи тенденції, характерні для мистецтва того часу.

Особливо приваблювала А. Рудницького поезія сучасників – О. Олеся, А. Малишка, П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, в якій відобразився новий світ образів, духовний світ людини нової епохи. Значна частина вокальних творів написана на тексти українських символістів і модерністів, що творили в першій третині XX ст. Їхні поезії "резонували" з атмосферою тієї доби, позначеною драматичними подіями, складними суспільно-політичними, ідеологічними, морально-психологічними умовами, що втілились в мистецтві. Основним змістом багатьох творів стає відображення неспокійного, суперечливого стану душі сучасного героя, контрастних почуттів, хворобливих емоцій (велику роль у цьому відіграло захоплення багатьох європейських митців теорією З. Фрейда, новітніми філософськими течіями). А. Рудницького приваблювала гострота психологічного аналізу, проникнення в глибину людських переживань; естетизація смутку, зневіри; заглиблення у підсвідоме. Композиторська інтерпретація таких

текстів призвела до пошуків нових виразових засобів, стилістики, адекватної до мовних засобів поезії, особливої драматургії.

Водночас у його вокальній творчості є приклади урбаністичної тематики (цикл "Три гімни індустріальній добі" ор. 9), яка віддзеркалювала захоплення тогочасної людини технічним прогресом, гомінким життям великого міста. Водночас у циклі "Три гумористичні балади" ор. 34 простежуються риси дещо іронічного ставлення до оточуючого світу.

Сильні впливи новітніх музичних течій, що мали місце на той час в європейській художній культурі, простежуються в циклі "Пісні любові" ор. 3 (1921 р.). На стилістиці твору (як і на індивідуальному стилі митця в цілому) позначилося і навчання автора в Берлінській Вищій музичній школі, і близьке знайомство з Б. Бартоком, і особистий авторизований переклад маніфесту нової музики Ф. Бузоні "Спроба нової естетики". Сам композитор вважав, що його твори цього періоду "яскраво модерні" [14, 176].

У циклі, де розробляється "вічна" тема кохання, Рудницький не йде традиційним для української музики шляхом. Він не створює лірично-кантиленні солоспіви, а продовжує лінію, яка накреслилася ще у творчості західноєвропейських романтиків (Р. Шуман, Г. Вольф) і владно заявила про себе на початку XX ст.: на формування мелодики активно впливає текст. Як і у багатьох вокальних композиціях цього періоду, в циклі А. Рудницького спостерігається тенденція до переростання романса у "вірш з музикою" [13; 15]. Розвиток цього різновиду камерної вокальної лірики відбувався по двох напрямках: для одного була характерною тенденція до мініатюризації, психологізації. Для іншого – прагнення вийти за межі камерного жанру, надати творам для голосу з фортепіано симфонічної масштабності.

У циклі "Пісні любові" А. Рудницького виявляється перша тенденція. Це – новий зразок української любовної лірики, де помітне прагнення до розширення емоційно-образного змісту солоспівів такої тематики. У нього, як і у вокальних циклах його зарубіжних та українських сучасників (Я. Степового, М. Вериківського, Б. Лятошинського), спостерігаємо тяжіння до "монологізації" (визначення Васіної-Гроссман) [3, 134], трансформації образної сфери, типової для романсу. У музичних номерах циклу знаходимо не лише ніжні звернення до коханої, елегійно-сумні настрої, традиційні для українських ліричних солоспівів. До любовної тематики проникають трагічні мотиви, часто звучать теми самотності, смерті. Відбувається заглиблення у внутрішній світ героя, передаються його філософські роздуми, діалоги із самим собою, еротичні фантазії і мрії. У циклі Рудницького переважають настрої смутку, безнадії, туги за втраченим коханням (майже всі солоспіви написані в мінорних тональностях), домінуючими є мотиви приреченості, смерті; часто згадується образ домовини, любов прирівнюється до фізичного болю, несе тілесні і душевні страждання. Такі есхатологічні прояви були притаманні тогочасній літературі, філософії.

Споріднені настрої спостерігаємо у ранніх романсах В. Косенка: "Мне хочется безгласной тишины" (сл. К. Бальмонта), "Слезы" (сл. Ф. Тютчева), Б. Лятошинського "Проклятое место" (сл. Ф. Геббеля), "Листья шумели уныло" (сл. О. Плещеєва), "Зарыт на дальнем перекрестке" (сл. Г. Гайне), К. Стеценка

“Забудь мене” (сл. П. Кармaнського), “Зустрітися, щоб зразу розлучитись”, “Нащо, нащо тобі питати” (сл. О. Олеся).

Романси циклу А. Рудницького вирізняються мініатюрністю (ця риса притаманна і циклу Я. Степового “Пісні настрою”, написаному у 1907–1908 рр.). М. Грінченко пояснював це суб’єктивністю змісту, що випливає з особистісних відчуттів композитора, “індивідуальністю переживань” [6, 289]. А Н. Костюк вважає, що “тенденція до мініатюризації, особливо інтимної, задушевної камерності солоспівів вочевидь є аналогом бідермаєрівської уваги до “маленької людини” у експресіоністичному віддзеркаленні” [10, 18].

До циклу “Пісні любові” Рудницький відбирає, в основному, поезію молодомузівців і митців, близьких до їх кола, яка вирізняється багатством барв, вишуканістю лексики, нахилом до філософствування. Музичній інтерпретації піддаються тексти М. Рудницького – оригінальний вірш (№ 3, “Вибачення”) і переклад Л. Штаффа (№ 5, “Коли в устах твоїх...”), С. Чарнецького (№ 4, “Не йди від мене”), М. Голубця (№ 1, “Люблю тебе”), О. Олеся (№ 7, “Нащо тобі питати”). Є тут і романс на текст І. Франка (№ 6, “Не знаю, що мене до тебе тягне”). Композитор обирає три початкові строфи поезії з першого жмутку ліричної драми “Зів’яле листя”, причому не з друкованого видання, а з автографа поета, в якому третя, четверта та п’ята строфи мають відмінності від остаточного варіанта вірша [17, 476]. Один романс створює на власний текст (№ 2, “В годині мрій”).

Для всіх поетичних замальовок характерним є змалювання імпресіоністичними барвами різноманітних відтінків людських почуттів, митєвостей невимовного щастя і розпуки. Цікаво, що композитор уникає в циклі темпових позначень (крім одного – valse lente), зазначаючи лише характер музики, тип емоції (amoroso, desire, con passione, preghierando, dolce, misterioso).

Зосереджуючи увагу на поезії надзвичайно мелодійній, композитор свідомо не підкреслює, а нівелює цю її якість. У циклі домінує сфера мовно-речитативних та інструментальних інтонацій. Вокальна партія насичена хроматикою, зменшеними і збільшеними інтервалами. Підсилює напругу експресивна і загострена дисонансами акордика, до музичної тканини вводяться елементи поліфонії. Вишуканість ладогармонічних засобів, індивідуалізоване розгортання пластів вокально-фортепіанної партитури, часті модуляції, ладотональні зміни, альтерації, політональні поєднання надають романсам особливої загостреної виразності. Завдяки широкому діапазону викладу фортепіанної фактури, залученню всіх регістрів, створюються ефекти просторовості. Інструментальна партія сприймається, за виразом Т. Лєвої, як “прозора глибина образу” [11, 47].

Атмосфера любовної “знемоги і томливості” панує в першому романсі “Люблю тебе”, звукові барви якого апелюють до романсів К. Дебюссі. У другому романсі “В годині мрій” панує “живописна статика”. Тремоло в діапазоні двох октав створює ефект просторовості, імітує шепіт вітру, коливання повітря. Цей найсвітліший романс циклу відтворює трепетні почуття під час романтичного побачення, коли душа співає і бажає, щоб “хвиля та вічною була”. Контраст вносить романс “Вибачення”, де хоральний поступ акордів надає музиці суворо-аскетичного характеру. Звертає на себе увагу мініатюрність четвертого романсу –

“Не йди від мене” (він “складається” з 9 тактів). Це – ніби раптовий одномоментний “крик душі”. Дві фрази-прохання уриваються на півслові, щоб після двотактової перегри прозвучало останнє: “не йди!”. Різким контрастом звучить п’ятий романс “Коли в устах твоїх...”. Це – кульмінація. Різноманітність фактурного викладу, його насиченість і повнозвучність, наявність розгорнутих інструментальних прелюдії (13 т.) і інтерлюдії (6 т.), багатство гармонічних барв створюють образ апофеозу кохання. Музика сповнена чуттєвості, емоційної відвертості.

Злам почуттів настає з романсу на сл. І. Франка, де з’являються образи “виритої могили”, любові, що “з обійм виходить гробових”. Настрої останніх романсів “затроєні песимізмом, безнадійністю, розпукою” [17, 120]. Останній, сьомий романс “Нащо тобі питати” на слова О. Олеся близький до настроїв поезії П. Карманського, в яких “обкутування серпанком таємничості нічного неба, місяця як світила мертвих та цвинтарної тиші” [9, 23].

У вокальній творчості А. Рудницького 20-30-х років, в якій він звернувся до новітньої поезії, до певної міри відобразився складний і суперечливий духовний світ його сучасника, схильного до пошуку, самоналізу, рефлексії. У ній віддзеркалилася і особистість митця нового ХХ століття, схильного до ламання мистецьких стереотипів, який прагне до розширення образно-емоційного світу музики. В його вокальній творчості прагнення до національної самовизначеності співіснує з інтересом до екзотики (китайська лірика), громадянсько-патріотичні почуття – зі сферою інтимно-любовних образів, захоплення технічним прогресом – з намаганням проникнути у потаємні глибини людської душі.

Література:

1. Булка Ю. Музична культура Західної України // Історія української музики. Т. 4. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 545–589.

2. Вайс С. Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920–1930-х років // Українсько-німецькі музичні зв’язки минулого і сьогодення: Зб. статей. – К., 1998. – С. 174–188.

3. Васина-Гроссман В. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков // Музыка и современность: Сб. статей / Ред.-сост. Фришман Д.В. – М.: Музыка, 1975. – С. 131–160.

4. Витвицький В. Антін Рудницький – музичний критик і музикознавець // Витвицький В. За океаном: Зб. статей / Ред.-упор. Ю. Ясиновський. – Львів, 1996. – С. 55–57.

5. Витвицький В. Передмова // Рудницький А. 4 пісні про поневолену Україну. – Наук. т-во ім. Т. Шевченка. Муз. б-ка. Ч. І. – 1985.

6. Грінченко М. Вибране / Ред.-упор. М. Гордійчук – К., 1959.

7. Дитиняк М. Українські композитори: біо-бібліографічний довідник. – Едмонтон, 1986.

8. Дзюпина Є. А. Рудницький (1902–1975) // Musica Humana: Зб. статей. Ч.1.– Львів, 2003. – С. 269–271.

9. Ільницький М. Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-х – 30-х рр. ХХ ст.). – Львів, 1994.

10. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. – К., 1998.

11. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991.

12. Людкевич С. Дослідження,статті, рецензії, виступи. Т.1 / Ред.-упор. Штундер З. – Львів: Дивосвіт, 2000.

13. Ніколаєва Л. "Вірш з музикою" як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: Зб. наук. ст. Вип. 9. – Мелітополь: Сана, 2002. – С. 361–380.

14. Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.

15. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: Сб. ст. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 65–110.

16. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2003.

17. Франко І. Зібр. творів у 50-ти т. Т. 2. – К.: Наук. думка, 1976.

Бєдакова С.В.,
викладач Миколаївського
філіалу КНУКіМ

МУЗИЧНА ПРАГА ЯК ЦЕНТР МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН

Чеська музична культура має багатовікову історію. На кінець XIX ст. столиця Чехії Прага стала одним із найвідоміших музичних центрів Європи. Особливим визнанням користувався композиторський факультет Празької консерваторії. До Праги приїздили на навчання талановиті музиканти з усієї Європи – виконавці та композитори.

На той час окрасою чеської музичної культури вже була творчість Б. Сметани та А. Дворжака. Розвинені ними традиції реалізму в музиці лягли в основу діяльності празької школи. Остання сформувалася на основі таких класичних жанрів, як опера, симфонічна поема, камерно-інструментальний ансамбль, хорова і фортепіанна мініатюра. Спираючись на неосяжні скарби народної творчості, на багатий досвід, накопичений чеськими музикантами-професіоналами, які до того часу встигли встановити міцні зв'язки з російською музичною культурою, Б. Сметана і А. Дворжак створили в цих галузях твори, що характеризувалися ідейною глибиною, силою й ясністю художніх узагальнень. Своєю творчістю Б. Сметана і А. Дворжак утвердили національну своєрідність чеської музичної класики, визначивши її естетичні ідеали, патріотичні цілі та демократичну спрямованість.

Прага була не лише освітнім центром, а й осередком концертної діяльності. До кінця XIX ст. у місті не існувало муніципального, постійного симфонічного оркестру, його функції виконував оркестр консерваторії. В різні часи у Празі концертували Л. Бетховен (1798), Я. Л. Дуссек (1802), Н. Паганіні (1828), Ф. Ліст (1840, 1846, 1856), Г. Берліоз (1846), Р. Вагнер (1863), М. А. Балакірєв (1867),

К. Сен-Санс (1882, 1886), Г. Бюлов (1886), І. Падеревський (1888), П. Чайковський (1888 і 1892; диригував симфоніями й оперою “Євгеній Онєгін”, у Празі в нього зав’язалася дружба з А. Дворжаком) та інші всесвітньо відомі майстри музичного мистецтва.

Ослаблення габсбурзької монархії в 60-х роках XIX ст. сприяло демократизації громадського життя Чехії і пов’язаному з цим розвитку музичного життя Праги, найбільш важливими подіями якого було відкриття “Тимчасового театру” (1862), що не залежав від впливу німецької національної меншості, і Національного театру (1881), побудованого на народні кошти (збір грошей відбувався під гаслом “Народ – собі”). Тут виконувалися опери Б. Сметани (до 1874 р. він був головним диригентом “Тимчасового театру"), а також А. Дворжака, К. Бендля, К. Шебора, К. Скугерського, В. Блодека, З. Фібіха, що стали основою національного оперного репертуару. У Національному театрі ставилися й опери французьких, італійських, а також композиторів інших слов'янських народів. У 1888 р. відкрився Новий німецький театр (для німецької публіки), керівники якого запрошували кращих солістів з інших країн. У період керівництва А. Неймана (до 1910) у ньому ставилися музичні драми Р. Вагнера (з вагнерівським репертуаром театр гастролював у 1889 р. у Москві та Петербурзі). Оперна трупа існувала також у “Театрі на Виноградах” (1907-1919; до 1914 р. ним керував Л. Челанський, потім О. Острчил) [1].

На початку 60-х років виникло багато чоловічих, а пізніше – змішаних хорових колективів. Найбільшим хором був “Глагол Празький" (заснований у 1861 р., існує й нині); у 1868 р. організували Об’єднання чеських співочих товариств (пізніше назване “Співоча чеська громада”). З 1863 р. у місті працював Художній клуб (поєднував чеських літераторів, художників і музикантів). Його метою було створення високомистецьких національних творів. Клуб мав власне видавництво, в якому друкувалися нотні видання і книжки з музики. У Празі працювали також видавництва Ф. Урбанека і М. Урбанека, виходили музичні журнали “Slavoj”(1862-1865), “Dalibor” (1858-1864; 1869). Інший журнал з такою самою назвою видавався в 1873-1875, 1878-1913, 1919-1927), “Hudebni listy” (1870-1875, 1889-1890), “Cyril” (1874-1907, 1909-1944, 1946-1948).

Публічні симфонічні концерти у ІІ половині XIX ст. ще не мали міцного організаційного й економічного підґрунтя; крім оркестру консерваторії виступали оркестри чеського і німецького оперних театрів. Постійний професійний симфонічний оркестр було створено тільки в 1896 р., коли під керуванням А.Дворжака вперше виступив оркестр Національного театру. У 1894 р. він отримав назву “Чеська філармонія” (з 1901 р. оркестр став самостійним). У 1874 р. був заснований “Каммермузікферайн” – товариство, що організовувало публічні концерти камерної музики (у 1884 р. з нього виокремилося Чеське товариство камерної музики, що сприяло діяльності Чеського квартету, заснованого в 1871 р., та інших камерно-інструментальних ансамблів). Концерти проходили в залі “Рудольфінума”. Ораторії і кантати виконувалися двічі на рік у концертах Об’єднання музикантів (1803-1903).

Високим рівнем характеризувалася музична освіта. Серед випускників Празької консерваторії (заснована у 1811 р.) – видатні музиканти, особливо

скрипалі – Я. В. Каливода, И. Славик, Ф. Лауб, О. Шевчик. Ф. Ондржичек, Я. Кубелік та ін. Чимало випускників Празької консерваторії отримували ангажементи в іноземних оркестрах, переважно російських (В. Сук, Ф.Ступка, родина потомствених музикантів Гржималі та ін.). У 1888 р. до консерваторії було приєднано Органну школу (заснована в 1830 р.; навчання продовжувалося 2-3 роки). У ній навчалися А. Дворжак, К. Бендль, Л. Яначек, Й. Б. Ферстер, Е. Направник та інші музиканти, які згодом зробили визначний внесок у розвиток чеської і словацької музики.

Після утворення Чехо-Словацької республіки (1918 р.) Прага, як столиця самостійної держави, стала центром чеської національної музичної культури, що вперше за кілька сторіч почала розвиватися самостійно. Було створено наново і реорганізовано чимало старих музичних установ. При Празькій консерваторії (з 1919 р. – державний навчальний заклад) організували так звану Школу майстерності (власне, аспірантура у нинішньому розумінні), у якій викладали композицію В. Новак, И. Сук, Й. Б. Ферстер, пізніше Й. Кржичка. Продовжували функціонувати старі музичні училища й інші спеціальні організації для німецької меншості населення, у тому числі Німецька академія музики (з 1920 р.; керівник композиторського відділення, пізніше директор – Ф. Функе).

Становий театр був переданий у відання дирекції Національного театру. Оперною трупою Національного театру став керувати (після К.Коваржовіца, 1900-1920 рр.) О.Острчил. Під час його роботи (1921-1935) Празька опера славилася широтою національного репертуару (за 15 років було поставлено 86 творів 28 чеських композиторів) і виконавською майстерністю. Найбільш значними в 20-30-х роках ХХ ст. були постановки опер Б. Сметани, А. Дворжака, З. Фібіха; підготовлено прем'єри опер Л. Яначека і Б. Мартіну; у 1926 тут був також поставлений "Воццек" А. Берга.

У новому німецькому театрі після відходу з посади його керівника А. Цемлинського (1911-1927) рівень оперних спектаклів трохи знизився, однак диригенту Дж. Селлу (1929-1937) вдалося знову домогтися високих художніх результатів.

У 1923 р. було створено музичний відділ Чеського радіо, з 1925 р. транслювалися оперні вистави Національного театру і концерти Чеської філармонії, що широко розгорнула свою роботу. Її успішній діяльності особливо сприяв диригент, керівник філармонічних оркестрів у Празі В.Таліх (керував із перервами в 1919-1954). З 1927 р. концерти філармонії транслювалися за кордон (з 1935 р. - на Москву). У 30-ті роки був сформований симфонічний оркестр Чеського радіо.

Високою виконавською майстерністю славилися камерно-інструментальні ансамблі Праги: квартети Празький (заснований 1920), Пешека (з 1928 р. називався "Чехословацький квартет"), Ондржичека (у 1927-1948 рр. виступав також на радіо). Чеський нонет (заснований 1923), "Празькі тромбоністи" (заснований 1930) та ін. Наприкінці 20-х років було організовано студії звукозапису "Еста" і "Ультрафон".

У 1920 р. в Празі створено об'єднання "2Сприяння сучасній музиці" ("Spolek pro moderni hudbu"). Ці колективи вперше у Празі виконали камерно-інструментальні твори І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, А. Шенберга та інших композиторів-новаторів. Ними ж була створена чехословацька секція Міжнародного товариства сучасної музики, що організувало в Празі у 1924 та 1925 рр. міжнародні фестивалі оркестрової музики (у 1924 р. з нагоди відкриття фестивалю Німецьким оперним театром підготовлено прем'єру монодрами А. Шенберга "Чекання"; виконувалися також твори композитора і теоретика музики А. Хаби для чвертьтонового фортепіано).

З 20-х років видавалися музичні журнали: "Listy Hudebni matice – Tempo" (1921-1938 і 1946-1948), "Klič" (1930-1934) і "Rytmus" (1935-1948; випускався об'єднанням "Пршитомност"), Союз німецьких музикантів і педагогів видавав журнал "Der Auftakt" (1920-1938) [7].

В 20-ті рр. А. Дворжак, Й. Сук, В. Новак, Л. Яначек відігравали значну роль у розвитку чеської культури загалом. Саме тоді в Празькій консерваторії, потім у Школі вищої майстерності вчилися українські композитори М. Колесса, В. Барвінський, Р. Силович, З. Лисько, Н. Нижанківський. Навчання в кращих закладах чеської столиці – Празькій консерваторії, Школі вищої майстерності, університеті сформувало їхню професійну майстерність, світоглядні позиції, сприяло зближенню слов'янських культур.

Потрібно зазначити, що зв'язки західноукраїнських музикантів із чехами мали давні традиції, які ґрунтувалися на симпатіях до розвитку національної культури кожного народу [4]. Ще в минулому українці не раз брали участь у різних національних святах, які влаштовували львівські чехи [8]. Наприклад, тепло зустріли хор львівського „Бояна" під час гастрольної подорожі до Праги в 90-х роках XIX ст. Організатором і керівником цього музично-хорового товариства був український композитор А.Вахнянин [2]. Багато чеських музикантів працювали в Галичині, яка ставала для них другою батьківщиною.

Оскільки ж Прага вказаного періоду славилася багатим музичним життям, передовими музичними ідеями, музиканти отримували змогу глибше познайомитись не тільки з чеськими, словацькими, а й російськими літературою і мистецтвом.

Надзвичайно цікавими були гастрольні виступи в концертних залах і театрах Праги співаків, інструменталістів і диригентів усього світу. Наприклад, М. Колессі пощастило бути присутнім на концерті під орудою славетного Артуро Тосканіні, який виступав у Празі з Філадельфійським симфонічним оркестром.

Визначними мистецькими подіями були концерти композиторів-виконавців – С. Рахманінова, Б. Бартока, О. Респігі, диригентів – В. Таліха, В. Фуртвенглера, О. Клемперера, Б. Вальтера, Ф. Буша, співака Ф. Шаляпіна, віолончеліста П. Казальса, скрипаля Я. Кубеліка. Так, М. Колесса, згадуючи майстерне виконання ними творів класичної музики, запевняв, що отримав поштовх до ґрунтовного вивчення творчості російських композиторів [3]. Зокрема, у Празі він уперше в належному професійному виконанні почув Шосту симфонію П. Чайковського, "Шехерезаду", "Світле свято" і оперу "Садко" М. Римського-Корсакова, скрипковий концерт О. Глазунова.

У виконанні оркестрів Віденської, Дрезденської, Берлінської та інших філармоній звучали твори світової класики і своєрідні, часто перші, інтерпретації новітньої музики.

Одночасно з музикою композиторів старшого покоління Л. Яначека, Й. Ферстера, В. Новака, Й. Сука, що продовжували розвивати класичні традиції, з'явилися твори експериментаторського, модерністського напряму, який очолив О. Хаба .

У 1920 році виникло Товариство виконавців сучасної музики, члени якого брали участь у постановці в Празі опер І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Б. Бартока.

Музиканти відвідували вистави Національного чеського та німецького театрів, їх симфонічні оркестри виконували музику різних епох і стилів. У залі Чеської філармонії слухали концерти мішаного хору "Глягол" Празький", хору празьких учителів, хору "Зори", симфонічного оркестру Чеського радіо, виступи різних професійних і аматорських гуртків, серед них високопрофесійні колективи: квартет ім. Ондржичека, Празький духовий квінтет, Чеський нонет, Ансамбль празьких тромбоністів.

Активне концертне життя розгорталося на фоні зростання громадської активності, поширення революційних ідей.

На рубежі XIX–XX ст. чеська культура розвивалася у вкрай складній і суперечливій обстановці. Національна буржуазія відверто йшла на компроміс із габсбурзькою монархією. Створена в 1897 р. національно-соціалістична партія, очолювана Клофачем, розпалювала націоналістичні настрої, висуваючи тези про національні переваги чеських робітників і про необхідність підтримки ними "своєї" буржуазії. Водночас у широких колах чеської громадськості формувалися прогресивні переконання, що активно сприяло розвитку елементів демократичної культури в чеській літературі й мистецтві [5].

Прагнення до художнього осмислення визвольних ідей, поширених серед народу – основний чинник, що обумовив особливості творчого стилю величезної більшості чеських композиторів початку XX ст. Характерним для їхньої творчості є певне емоційно-вольове устремління, характерне для масового музикування в Чехії.

Наприклад, квінтесенцією художніх прагнень передової чеської інтелігенції того часу стала творчість А. Дворжака. Композитор свідомо і досить послідовно прагнув до демократизації чеського музичного мистецтва у всіх жанрах. Так, його концерт для віолончелі з оркестром позначений яскравістю настрою і художньої концепції, шляхетністю думок і почуттів, справжнім демократизмом ідей, образів і засобів виразності, національною самобутністю, блискучою майстерністю і сміливим новаторством [6].

Дотримуючися слов'янської традиції інструментального концерту, що найяскравіше проявилася у таких класичних зразках жанру, як концерти Шопена і Чайковського, Дворжак надав музичному матеріалу свого віолончельного концерту глибокого, значного змісту й розкрив його методами симфонічного розвитку, важлива роль у якому належить солюючому інструменту. Весь арсенал різноманітних прийомів віолончельної техніки, які застосовані у цій партії з воістину досконалою майстерністю, служить для композитора не

самоціллю (як у багатьох специфічно-віртуозних західноєвропейських концертах), а одним із засобів музичного втілення й узагальнення художніх образів, епічна спрямованість яких обумовлена оптимістично-мужньою, реалістичною концепцією твору в цілому.

Поряд з утвердженням професійних норм композиторської та виконавської майстерності, музикальна Прага відзначалась активною громадською діяльністю – культивування світоглядних прогресивних ідеалів активно сприяло розвиткові елементів демократичної культури в чеській літературі і мистецтві, водночас стаючи надбанням всієї слов'янської культури.

Література:

1. Ваницкий Я., Йиранек Я., Карасев Б. О чешской музыке / Пер. с чешск. – М.: Музгиз, 1965. – 436 с.

2. Вахнянин А. Спомини з життя. - Львів, 1908. - 137 с.

3. Волинський Й. Композитор Микола Колесса. – Львів, Книжково-журнальне видавництво, 1954. – 55 с.

4. Воробкевич С. Суд чеха о музиці славяньскій взагалі, а о южнорускій в особливости // Правда. - Львів, 1875. - Ч. 13. - С. 517-522.

5. История Чехии / под ред. акад. В. И. Пичета. – М.: Госполитиздат, 1947. – 644 с.

6. Неедлы З. Антонин Дворжак // Сов. искусство. - 11 сентября 1941 г. – С.7.

7. Helfért V., Steinhard E. Geschichte der Musik in der Tschechoslovakischen Republik. - Prag, 1938. – 542 S.

8. Szamajewa K. Nowe materialy archiwalne dotyczace polsko-ukrainskich kontaktow muzycznych w 2. polowie XIX w. // Kultura polska XVIII i XIX w. i jej zwiazki z kultura Rosji. - Wrozlaw — Warszawa - Krakow, 1984. - S. 153-169.

Бітаєва О.В.,
аспірантка ДАКККіМ

З ІСТОРІЇ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗЕЙНИХ ЗІБРАНЬ ПОЛЬЩІ

У Польщі в першому десятиріччі другої половини XIX ст. були свіжими спомини про національне повстання 1863 р. проти російського самодержавного гніту в ім'я визволення країни. Отже, у мистецтві тема про січневе повстання, патріотизм народу знайшла відображення в історичному жанрі і водночас трансформувалася в історичні композиції про героїчне минуле Польщі, апелювала до видатних історичних постатей та історичних подій, фактів. Ця тема була однією з провідних в усіх мистецтвах і літературі зокрема, тобто вона супроводжувала напрямки розвитку усієї культури, спрямовувала її еволюцію. У світлі загальнопатріотичних настроїв суспільства динамізувалося мистецьке життя, зросла виставкова діяльність, на загальномистецькому тлі розцвіло сузір`я блискучих імен, талановитих художників, набули актуального звучання думки про роль національної історико-мистецької спадщини у вихованні суспільства. Отже, ідея формування музейного зібрання, гуртування мистецьких пам`яток в єдину цілісну структуру визріла на грунті патріотично-культурницьких наставлень інтелігентного середовища Кракова, що було тісно пов`язане з

високими ідеалами польської інтелігенції й брало активну участь у формуванні патріотичних ідей та високохудожніх мистецьких постулатів.

Всередині XIX ст. суспільство визріло для організації музейних зібрань, усвідомивши їх значення й роль у зростанні культури, вшануванні історичної пам`яті. Немалу роль відіграв для Кракова той факт, що 1862 р. у Варшаві було утворено музей мистецтва, який з часом набув статусу національного. Велика збірка творів мистецтва знаходилася у варшавському Товаристві заохочення мистецтва (так званій Захенті), яке постійно закуповувало нові мистецькі твори з діючих виставок, такими акціями підтримуючи матеріально митців.

Захента була об`єднуючим центром, свого роду координатором діяльності митців. У грудні 1860 р. вона виникла і протягом другої половини XIX ст. поширювала здобутки національного мистецтва, популяризувала творчість знаних і молодих художників.

До важливих музейних інституцій слід віднести колекцію Любомирських у Львові, яка відкрилася для публіки 1870 р. і немало прислужилася справі популяризації польського мистецтва, була важливим осередком, що сприяв розвитку польської культури. Через чотири роки у Львові було організовано музей декоративного мистецтва, який розгорнув збирацьку діяльність, підтримував народне мистецтво і сприяв розвитку народних промислів.

Велику роль в ідеях консолідації суспільства, у розвитку музейного руху належала Ягеллонському університету, професори якого, незважаючи на ряд офіційних спроб германізувати навчально-виховний процес, здійснювали політику, що відповідала інтересам нації. Не випадково в стінах університету була сконцентрована провідна професура з усієї Польщі. Формуванню й розгортанню колекціонування як приватного у Кракові, так і університетського, сприяли утворенню в університеті кафедри археології і першої на польській території кафедри історії мистецтва (відповідно 1866 і 1873).

Велике значення у вихованні кадрів з відповідними патріотичними відчуттями мало Краківське наукове товариство, яке 1873 р. було перейменоване в академію наук, що згуртувала усіх польських вчених. У тому самому році Академія утворила спеціальну Комісію, що займалася вивченням історії польського мистецтва, через писемні пам`ятки створювала йому відповідний імідж, доводила кінцеву необхідність збереження й належної охорони архітектурно-мистецької спадщини. Їй належить немала роль у виробленні засад утворення в Кракові музейної інституції.

Приватне колекціонування творів мистецтва, збирацька діяльність також немало спричинилися до ідеї становлення у Кракові музейної інституції. Пальма першості в цій справі належить славетному зібранню родини Чарторіських. Збірка мистецьких творів, історико-культурних раритетів почала формування наприкінці XVIII ст. завдяки ініціативі високоосвіченої, вихованої у традиціях англійської культури Ізабелли Чарторіської.

Колекція Чарторіських мала велике значення для піднесення рівня польської культури протягом усього XIX ст., і це належним чином усвідомлювали в польських інтелігентних колах. Ізабелла та її чоловік Адам Чарторіські сприяли розвитку багатьох культурно-просвітницьких закладів, поширювали знання та освіту серед творчої молоді, гуртували довкола себе інтелектуалів та художників,

засновували школи, в т.ч. знаний на першу половину століття Кременецький ліцей. Колекція Чарторийських, подарована Кракову з патріотичних міркувань, прискорила громадську думку про необхідність створення національного музею у Кракові.

Перепланованої у XVI ст. Сукєнниці мали стати центральним культурним осередком, що викликало їх реставрацію і перепланування, які було здійснено протягом десятиріччя (1869 – 1879). Отже, приміщення для Сукєнниць якраз надавалося для реалізації думки про музей і це розуміла міська рада, як можна судити з проекту перепланування й впорядкування Кракова, що його збирався здійснити перший президент міста Юзеф Дітл, у минулому – професор і ректор Ягеллонського університету. У згаданому проекті (5 січня 1871 р.) Юзеф Дітл писав: "В час, коли ми турбуємося про пам`ятки минулого, треба піклуватися не лише про минувшину предків, але настійно дбати і думати про збагачення пам`яток, їх поповнення, аби майбутні і любов до Вітчизни, емоційних споминів про минувшину і віри про майбутнє народу… У відреставрованих Сукєнницях слід створити галерею польських королів, героїв, вчених і митців. Там історичні картини, етнографічні зібрання, історичні військові обладунки прикрашуватимуть зали. Ці зали становитимуть основу національного музею". Таким чином, можна зробити висновок, що Дітл належав до гарячих ентузіастів культурної розбудови міста, прихильників організації у Кракові музею в Сукєнницях і цю думку він відстоював упродовж наступних восьми років, аж до відкриття музею. Діяльність Дітла, пов`язана з відкриттям музею, становить яскраву сторінку історії польської національної культури і є вагомим підтвердженням на користь активізації мистецьких процесів у давній столиці Польщі.

Тісні контакти Краківського національного музею з тогочасним мистецьким процесом, творчі взаємини з багатьма польськими митцями, підтримка його авторитетом Школи мистецтва і професурою Ягеллонського університету, академією наук, Товариством приятелів мистецтва – все це разом узяте склало культурологічний клімат Кракова. Образ культури Польщі (і не лише Польщі), створюваний польськими митцями за ініціативи національного музею в Кракові, мав розголос у багатьох країнах Європи та формували загальноєвропейські культурно-мистецькі цінності.

Бойко О.С.,
аспірантка КНУКіМ

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Згідно з традиційним визначенням, яке, не змінюючи його суті, в різних варіантах повторюють різні енциклопедичні видання, танець (від нім. Tanz) - є видом мистецтва, "у якому художні образи виникають із ритмічно чіткої зміни систематизованих положень людського тіла" [3, 594].

Підбір танцювальних положень та їхня організація здійснюються у процесі багатовікового культурно-історичного процесу. Танцювальні системи відображають особливості національного характеру, способу життя і побуту різних народів.

М. Грушевський підкреслює роль ритму як визначального організуючого фактора в житті первісної людини. Ритмічний рух (танець) і неартикульований хоровий спів у примітивній формі М. Грушевський відносить до найдавніших мистецьких форм, на ґрунті яких виростають і перші форми словесного мистецтва. Танець і пісню що побутували неподільні синкретичні єдності, називає дослідник засобами "піднесення настрою, енергії й солідарності (соціальної)" [4,63].

Видатний український історик особливо підкреслює значення психо-фізичного впливу ритму на людину, що зумовило віру в його (ритму) магічну силу. М. Грушевський справедливо наголошує і на первинності власне танцювально-музичного образу в синкретизмі народного мистецтва. Висновки, зроблені Грушевським, спонукають переглянути узвичаєну в українському мистецтвознавстві видову класифікацію хороводів. Він підкреслює, що первинним у хороводному синкретичному дійстві є ритм, а не мелодія, а основне "образно-тематичне начало" зосереджено в танцювальних рухах. Лише згодом до хореографічного образу додається образ музично-словесний (пісенний). Природно, що й хороводні танці повинні посідати у класифікаційній схемі перше, а не останнє місце як найдавніші жанрові різновиди хороводів. На жаль, у дослідженнях українських фольклористів головна увага приділялася пісенному образу та його зовнішній і внутрішній формі. Отже синкретизм народного мистецтва донині досліджений однобічно. На нашу думку, перед сучасними дослідниками народної хореографії стоїть важливе наукове завдання: доповнити інтерпретацію народних пісень рівнозначною інтерпретацією народних танців, ліквідувавши в такий спосіб традиційну невідповідність міри дослідженості пісенного й хореографічного образу синкретичному за своєю природою народному мистецтву. Такі комплексні дослідження, поза сумнівом, збагатять теоретико-методичну базу сучасного народно-сценічного мистецтва і сприятимуть його очищенню від елементів ілюстративності й того дефіциту художнього змісту, який компенсується віртуозністю і трюкацтвом.

Як відомо, основними виражальними засобами танцювального мистецтва є положення людського тіла – ніг, рук, корпусу, голови, що змінюються, створюючи образ; гармонійне співвідношення окремих частин тіла, яке створює пластичний малюнок; швидкість і сила рухів. До цього переліку в парних і масових танцях додаються такі виражальні засоби, як групи і зміна конфігурацій, створення ряду танцювальних образів, що зливаються в гармонійній єдності чи контрастують. Виражальні засоби танцю регламентовані руховими можливостями людського тіла і специфікою народного, народно-сценічного, балетного чи бального танцю. Традиціоналізм народно-сценічної хореографії, як необхідна умова збереження поетики цього виду мистецтва, на нашу думку, не є гальмом для його розвитку. Однак традиції мають здатність "застигати", мертвіти, потребуючи постійного оновлення, адаптування до швидкозмінності соціально-культурних ситуацій, що є спонукою до невпинного творчого пошуку хореографів й артистів-виконавців.

Якщо значна частина дослідників первісного мистецтва фіксує лише його утилітарний характер, то М. Грушевський відзначає і його естетичний характер та вплив: "Для того, щоб примітивна людина, взагалі не витривала в настроях,

недисциплінована, нездатна до діяльності постійної, зрівноваженої, методичної, могла виконувати такі довгі і тяжкі технічні завдання, як ми то у неї бачимо, був у тім невідмінно потрібний елемент забавний, естетичний: елемент мистецької творчості і естетичного задоволення. Тільки під цією умовою робота може захопити, і сим пояснюється, з одного боку, те нерозривне мішання в примітивній продукції чисто практичної й естетичної сторони…" [4, 62].

Хореографічний образ наділений унікальною здатністю максимально узагальнювати ті характерні риси народу, які лише певною мірою розкриваються виражальними засобами інших видів мистецтва.

На жаль, специфіка художнього образу в народно-сценічному танці донині залишається об`єктом переважно мистецтвознавчого, а не естетичного й культурологічного дослідження.

Сучасні праці з проблем художньої культури базуються в основному на матеріалі літератури, образотворчого мистецтва, музики, театру, хоч автори наголошують, що в їхніх дослідженнях йдеться про цілісний образ культури.

Простий перегляд змісту цілого ряду праць присвячених загальним проблемам культури, зокрема, художньої культури України, виданих порівняно недавно ("Людина і культура" В. Гриценко, "Культурологія: теорія та історія культури" за ред. І. Тюрменко, "Європейська та українська культура в нарисах", "Культурологія" Є. Подолинської, В. Лихвар, К. Іванової, "Західноєвропейська естетика XX століття" Л. Левчук, "Художня творчість у контексті гуманітарного знання" О. Оніщенко та інші) переконує у правоті цього спостереження.

Хореографічний образ – є самодостатня й самоцінна категорія естетики. Вплив танцювального образу на сприйняття глядача унікальний за своїм характером і тільки певною мірою надається до інтерпретації у понятійно-словесних категоріях. Специфіка хореографічного образу й пов`язані с цією специфікою труднощі в його інтерпретації, поряд із рядом інших об`єктивних і суб`єктивних чинників, зумовили його недостатню дослідженість в українській естетиці й мистецтвознавстві. Танець і художній образ у танці донині залишаються предметом переважно вузькофахового мистецтвознавчого, а не естетичного аналізу. Як наслідок, художній потенціал, змістовне багатство, складноструктурність хореографічного образу розкриті у вітчизняній науці недостатньо і потребують значної уваги дослідників, які спеціалізуються в різних галузях гуманітарного знання. Розкриття природи й суті хореографічного образу можливе лише в комплексних дослідженнях із використанням полімето-дологічності, "на стиках різних галузей гуманітарної науки".

Література:

1. Авраменко В. Українські народні танці. Музика і стрій. Кн. 1, 2. – Голівуд, 1947. – 80 с.

2. Антонович Д. Українське мистецтво.

3. Антонович Д. Український театр //У кн.: Українська культура. Лекції за ред. Д. Антоновича. – К.: Либідь, 1993.

4. Грушевський М. Історія української літератури. Т. 1. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.

5. Європейська та українська культура в нарисах. Навч. посібн. – К.: Центр навчальної літератури, 2003. – 320 с.

6. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX ст. Навч. посіб. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.

7. Оніщенко О. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. – К.: Вища школа, 2001. – 179 с.

8. Подольська Є., Лихвар В., Іванова К. Культурологія. Навч. посібн. – К.: Центр навчальної літератури, 2005. – 392 с.

Борисова Т.Б.,
засл. працівник культури України,
доцент ДАКККіМ

МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Формування нової людини – це реальна практична проблема, яка вимагає свого рішення на всіх рівнях суспільного життя. В практиці соціального розвитку принципове значення має якісно новий рівень духовного життя.

На кожному етапі суспільної практики виникають нові завдання, які вимагають свого рішення. Мобілізація духовної енергії народу на перетворення нашого життя вимагає більш ефективного використання всього арсеналу засобів освіти і виховання.

Основним елементом духовного життя суспільства виступає духовна культура, в сфері якої реалізується духовно-практична діяльність людини. Адже в духовній культурі розкривається внутрішня сутність людини, її думки, почуття, ідеали, устремління. Фундаментальна ж направленість духовної культури – створення самої людини як суб'єкта історії, формування її творчих сил, потреб і ціннісних орієнтацій.

Вагомий внесок у збагачення духовного життя людини вносить мистецтво. Воно здібне не тільки акумулювати соціально-історичний досвід освоєння дійсності, але й накопичувати духовний потенціал. Специфічність мистецтва полягає в тому, що воно є не теоретичним осмисленням світу, а духовно-практичним способом освоєння дійсності. Не можна недооцінювати й той факт, що мистецтво здібне синтезувати універсальний людський досвід, показувати конкретно-історичний характер світосприйняття людини. Мистецтво бере на себе функцію гармонізації розуму і почуттів, осягає світ у протиріччі реального та ідеального, дійсного і можливого, кінцевого і безкінечного. Тим самим мистецтво намагається спрогнозувати майбутній досвід людства.

Сутність мистецтва найбільш яскраво проявляється в "олюдненні" світу, в створенні цілісного образу людського існування. При цьому мистецтво виявляє неабияке прогресивне чуття всього нового, того, що ще не отримало відображення в інших сферах суспільної свідомості.

Мистецтво завжди цікавилось духовними проявами і потенціями людської індивідуальності. Воно шукало сенс людського існування та замислювалось над мотивами людської діяльності, долями людини і людства. Мистецтво виступає незмінним засобом духовно-практичного синтезу людської самосвідомості.

Як феномен духовної культури мистецтво відіграє значну роль в утвердженні принципу єдності істини, добра і краси. Мистецтво залучає

індивіда до інтелектуальних вершин людського духу, сприяє моральному і естетичному удосконаленню особи.

Впливаючи на світ перш за все через переживання, мистецтво володіє унікальною здібністю – активізувати емоційне сприйняття, формувати досвід почуттів. А це має неабияке значення для всебічного розвитку людини, для формування ціннісних установок, загальної культури особистості.

Характерним для мистецтва є активне виявлення суб'єктивних моментів. Художник обов'язково накладає відбиток своєї сутності на свою творчість, таким чином передаючи їм індивідуальну неповторність. І завдяки цьому соціально значимий досвід передається з покоління в покоління, стає надбанням всього людства.

З давніх-давен мистецтво допомагає людині зрозуміти саму себе, прояснити і розширити свій досвід. Воно допомагає вибрати оптимальну стратегію поведінки людини.

В часи загострення ідеологічної боротьби мистецтво послідовно відстоює загальнолюдські цінності і принципи.

В цьому плані яскравим показником дієвості мистецтва як духовно-практичного чинника освоєння світу є робота навчальних закладів галузі культури, а також всіх закладів культури і мистецтва України.

Брояко Н.Б.,
канд. мистецтвознавства,
професор КНУКіМ

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ

У сучасних умовах динамізації широкомасштабних процесів суспільно-політичного, соціально-економічного та національно-культурного відродження України особливо гостро постає питання морального оздоровлення нації на ґрунті духовної та культурної спадщини народу.

Сучасне мистецтвознавсто у своєму розвитку охоплює все ширше коло мистецько-духовних надбань, серед яких важливе місце посідає сучасне бандурне мистецтво. Суто інструментальний його різновид, сягаючи у глибину надбань багатьох поколінь талановитих виконавців, спираючись на давні і сучасні традиції, здобув принципово нові стимули та творче науково-методичне підґрунтя лише у ХХ столітті у системі професійно-академічного навчання бандуристів у дитячих музичних школах, музичних училищах та вищих професійних учбових закладах.

Саме в системі спеціальної музичної освіти відбулося виокремлення інструментального бандурного виконавства у самостійне русло, художньо-творчу доцільність якого переконливо доведено плеядою відомих виконавців – народних та заслужених артистів України, лауреатів Шевченківської премії та численних міжнародних і Всеукраїнських конкурсів. Відомо, що сольно-інструментальне виконавське мистецтво бандуристів в Україні за останні

десятиріччя досягло найвищого розвитку за всю історію цього жанру. Для бандури створено оригінальний навчальний та концертний репертуар композиторами М. Дремлюгою, В. Кирейком, А. Коломійцем, К. М'ясковим, В. Зубицьким, В. Павліковським та ін. Існує самостійна галузь бандурної музичної творчості – транскрипції, перекладення, аранжування для бандури, – до якої плідно прилучилися Я. Пухальський, С. Баштан, А. Омельченко, А. Шептицька, Л. Федорова, П. Чухрай, В. Єсипок, В. Павліковський, О. Герасименко, В. Петренко та ін. Стимулюється розвиток наукової думки, прагнення до узагальнення практичного досвіду та науково-теоретичного осмислення процесів професійно-академічного виконавства. Опубліковано праці присвячені методиці викладання гри на бандурі, зокрема – школи Г. Хоткевича, В. Кабачка та Є. Юцевича, С. Баштана та А. Омельченка, "Методика викладання гри на бандурі" Я. Пухальського. Захищені кандидатські дисертації А. Омельченка, В. Дудчак, Н. Брояко, О. Дубас, Н. Морозевич, проводиться активна науково-дослідницька діяльність у сфері бандурного мистецтва аспірантами та пошукувачами.

Специфіка сучасних культуротворчих процесів, особливості розвитку музичної культури і виконавства зокрема зумовлюють потребу науково осмислити феномен бандурного мистецтва з позиції системно-цілісного та еволюційно-процесуального підходів.

Як свідчить виконавська і педагогічна практика, все ще залишається неосмисленою та науково необґрунтованою ціла низка невирішених проблем та питань у сфері функціонування жанрово стилістичних засад бандурного мистецтва, проблем культури звуковидобування, створення цілісної теорії концепції художнього бандурного виконавства.

У повному занепаді на сучасному етапі перебуває аматорське бандурне музикування, повністю позбавлене фінансової державної опіки, забезпечення нотною репертуарною літературою, інструментарієм та репетиційною базою. Але ж, як відомо, саме культурно просвітницька і фольклорно-етнографічна діяльність аматорських колективів, заснування на їх основі студій як музично-освітніх осередків, активна гастрольна діяльність завжди відігравали важливе значення для розвитку і професіоналізації бандурного виконавства.

Отже, державне сприяння розвитку сучасного бандурного мистецтва відіграє позитивну роль у справі розбудови духовного українського суспільства.

Варивончик А.В.,
ст. викладач КНУКіМ

ЖИТТЄТВОРЕННЯ В ТВОРЧОМУ ШЛЯХУ ВИДАТНОЇ МАЙСТРИНІ-ВИШИВАЛЬНИЦІ ГЛИКЕРІЇ ЦИБУЛЬОВОЇ

Однією з найкращих вишивальниць України була Гликерія Кузьмівна Цибульова, яка усе життя прожила в Баришівці Київської області. Вона народилася 23 лютого 1896 р. у м. Полтава. Ще дівчинкою вона зацікавилася вишивкою і просиджувала за нею годинами, дивуючи цим знайомих і незнайомих людей. Закінчивши у Полтаві гімназію і земську вишивальну школу, Глікерія

Кузьмівна їде на Чернігівщину у село Дігтярі, куди її направили працювати інструктором земської школи-майстерні, відкритої там у 1896 році.

Школа розміщувалась у величезному (на 48 кімнат), будинку поміщиків Галганів. Тут жили і навчались дівчата різних повітів Полтавської, Чернігівської та Київської губерній. Коли учениці приїздили сюди, їм видавали полотно на сорочки, і вони повинні були пошити і вишити їх для себе так, як це робилося у них вдома.

Оскільки у школі навчалися одночасно до 120 людей, то можна собі уявити, яке велике пізнавальне значення мали їхні вишивки, виконані різними техніками і по-різному за компоновані. Сорочки дівчат з-під Лебедина цвіли пишними рослинними візерунками, виконаними схожим на ланцюжок тамбурним швом. Рукави київських сорочок прикрашали триколірні, ніби килимові, смуги геометричного орнаменту, вишиті так званим "набіруванням". Чорно-червоні густі дрібні геометричні візерунки, складені з різноманітних комбінацій восьми і чотирипроменевих зірочок, вишитих гладдю, або вкривалися виконаними хрестиком гвоздиками, дубовим листям з жолудями, виноградними гронами, кетягами калини, розкидалися у шаховому порядку по всьому рукаву або ж компонувалися кількома хвилястими вертикальними гілками.

Дівчата з Полтавщини і Чернігівщини найчастіше оздоблювали рукава своїх сорочок вишивкою білими нитками, так званою лиштвою, – безкінечними варіаціями геометричних і геометризованих мотивів, виконаних гладдю, що на Полтавщині часто комбінувалися з ажурним "вирізуванням" і мережками. Дівчата з Чернігівщини любили до білих вишивок уводити невеликими вкрапленнями чорні і червоні кольори. Одним словом, одяг учениць школи у Дігтярях нагадував постійно діючу експозицію української народної вишивки. Навчання було поставлене так, що учениці знайомилися з усіма етапами роботи ткалі, вишивальниці, килимарниці. Вони вирощували льон, збирали його, мочили, сушили, теліпали, пряли нитки. Їх вчили заправляти ткацькі верстати і працювати на них. Вони вчилися готувати рослинні фарби і фарбувати різними прийомами лляну і вовняну пряжу, освоювали килимарські техніки, вивчали найголовніші народні вишивальні шви та візерунки. Після дворічного навчання дівчата одержувати ткацький верстат. Випускниць зобов'язували у своєму рідному селі, куди вони поверталися, відкрити консультаційний пункт для поширення знань з технології ткацтва, килимарства та вишивки.

1913 року була запрошена викладати художню вишивку у дігтярівській школі Гликерія Кузьмівна, яка за програмою повинна була познайомити учениць із так званим "верхоплутом" – досить поширеною у центральних областях України вишивальною технікою, якої вона ще тоді не знала. У деяких місцевостях "верхоплут" називають іще "крученим Марком". Обидві назви передають характер цього шва, що утворює легкий, ніби прозорий малюнок. Зустрічається він здебільшого як контрастне доповнення до щільних, густих візерунків, викоханих гладдю. Маючи невеликий зразок такої вишивки, Гликерія Кузьмівна мало не всю ніч просиділа тоді над ним, самотужки розплутуючи загадки, аж поки не з'ясувала послідовність роботи, адже спитати було нікого.

Саме з цього і почалося глибоке вивчення Цибульовою української вишивки. Не маючи ні відповідних посібників, ні досвідченої керівниці-

вчительки, яка могла б, можливо, полегшити і прискорити її знайомство з багатьма техніками вишивки, Гликерія Кузьмівна починає збирати зразки вишивок і водночас вивчає їх техніку і прийоми композиції, принципи побудови орнаменту. Поступово те, що спочатку робилося за необхідністю, стало сенсом усього її життя, приносило величезну радість і насолоду, підтримувало у важкі хвилини.

Чим глибше Глікерія Кузьмівна знайомилася з народною вишивкою, тим більше її захоплював і поступово відкривав перед нею свої таємниці цей дивовижний світ краси. Його можна порівняти хіба що з народною музикою, зітканою з окремих розмірених у часі звуків, що укладаються то в чудову протяжну пісню, то у швидкий запальний танок. І так само, як у музиці, чарівність і природу якої визнають внутрішні ритми і гармонії, є свої закони і в народній вишивці.

Рік за роком Цибульова збирала зразки вишивки. І де тільки вона їх відшукувала! Немало рідкісних вишивок, які вже вийшли з обігу і були невідомі, знаходила Гликерія Кузьмівна у лантухах збирачів утильсировини – зовсім маленькі шматочки, які збереглися, інколи лише якась частина візерунка, Цибульова дбайливо прала, прасувала і складала до інших зразків.

І де б не працювала Гликерія Кузьмівна – чи в 20-х роках у Дегтярівський профтехшколі, що була 1926 р. організована замість колишньої земської навчально-показової майстерні, чи в Кролевецькому технікумі художнього текстилю у першій половині 30-х років, чи в передвоєнні роки на Українській художньо-промисловій базі, що постачала сировину і зразки для всіх артілей художніх промислів, – усюди, поряд з творчою роботою над створенням зразків вишивки, вона продовжувала свою збирацько-дослідницьку діяльність, причому тут їй траплялися не лише радощі нових знахідок і відкриттів, а й гіркота невиправних втрат.

Так, 1935 р., коли зразків вишивки набралася велика валіза (20 років пошуків), Цибульова підготувала до видання альбом української народної вишивки. Коли ж везла ці матеріали до Києва у видавництво, на залізничній станції валізу було загублено. Людина пересічна, слабкого характеру не змогла б знайти в собі сили почати все спочатку. Але ця жінка була завжди фанатично віддана своїй благородній справі і, оговтавшись від пережитого шоку, все ж продовжила її.

Глікерія Кузьмівна збирала і вивчала зразки народної вишивки і в післявоєнні часи, коли керувала килимарською майстернею в селі Василинівці Київська обл., батьківщині виданих майстрів народного розпису Ганни Собачко та Параски Власенко, і пізніше, коли очолювала артіль художньої вишивки у м.Баришивці Київської області. Невдовзі альбом української вишивки, підготовлений Гликерією Кузьмівною Цибульовою через 40 років після першого, все ж вийде друком.

Однак Цибульова не лише дослідник і збирач народної вишивки. Вона передусім практик, талановитий майстер, інтерпретатор народної вишивки. Гликерія Кузьмівна Цибульова – учасник республіканських, всесоюзних і зарубіжних виставок. Першою її виставкою була ще Всеросійська виставка 1913 р. 1923 р. за участь у виставці селянського мистецтво (так тоді називали

народне мистецтво) вона одержала свою першу нагороду: була премійована поїздкою до Москви. 1923 р. їй було доручено відповідальне завдання – вишити сорочку-подарунок В.І.Леніну, яке вона виконала з честю. 1944 р. вона бере участь в організації артілі "Текстильекспорт" у Баришівці Київської області, де 1945–1949 р. була головою, а потім завідувачем виробництва, аж до виходу на пенсію 1960 р.. Як бачимо, весь її трудовий шлях пов'язаний з промислами, що випускали спеціалістів у цій галузі. Все це вимагало постійного контакту з народним мистецтвом, яким була і духовність українського народу, докорінного знання його спадщини, творчих принципів, що виростають з ужиткових та естетичних запитів народу, глибокого відчуття матеріалу.

Тяжіння до самовдосконалення та піднесення власної виробничої і художньої культури привело майстра до вивчення творчої спадщини, опанування сотень кроїв, тисяч орнаментів й мотивів характерних вишивці, ткацтву. Основи цієї діяльності заклала вчителька Гликорії О.Завойко. Все своє життя віддала Глікерія вишивці, здобувши звання заслуженого майстра народної творчості УРСР.

Отже можна констатувати, що всі майстри, які працювали на початку ХХ ст., то самородки, які всю любов вкладали в свою працю як бажання Бога та природи. Сама природа навіювала на творців бажання розмовляти з людьми майбутнього, завдяки творчій спадщині, збереженій у музеях, архівах, колекціях.

Васюта О.П.,
начальник управління культури
Чернігівської міської ради,
канд. мистецтвознавства,
засл. діяч мистецтв України

СТАТУТ НІЖИНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ ДРАМАТИЧНОЇ СТУДІЇ ІМ. М.К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ – ЗМІСТОВНИЙ ДОКУМЕНТ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ 20-Х РР. ХХ СТ.

Театральна культура Чернігівщини на початку 20-х років минулого століття переживала справжній підйом, зумовлений глибокими соціальними перетвореннями, які були пов'язані з остаточним розвалом Російської імперії та новою хвилею національно-культурного відродження.

В губернії розпочався активний процес формування місцевих театрально-культурних центрів. Приміром, переїзд у 1919 р. на постійне місце пррожи-вання до м. Новгорода-Сіверського відомого російського актора МХАТу Іллі Матвійовича Уралова сприяв створенню місцевого драматичного театру, в репертуарі якого були представлені твори російської і української класичної драматургії. У 1923 р. на базі української драматичної студії виникає Прилуцький робітничо-селянський музично-драматичний театр, очолюваний відомим театрально-громадським діячем Чернігівщини І.К. Бровченком [4]. Репертуар театру складали твори української класики, зокрема "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Наталка-Полтавка" І. Котляревського, "За двома зайцями" М. Старицького і ін. Завдання поширення української культури

і мистецтва ставило перед собою також Козелецьке літературно-артистичне товариство ім. М.К. Заньковецької [4].

На перебіг театральної справи у Чернігові зокрема впливала активна творча діяльність відомого актора і режисера Олександра Загарова [1]. В багатьох населених пунктах губернії виникали різні театрально-музичні об'єднання, які ставили за мету поширення української драматургії, українського слова. Разом з тим саме Ніжину належала особлива роль у просуванні театрального мистецтва у регіоні. Цьому сприяли такі обставини:

1. Ще за часів козацької доби Ніжин був одним з визначних центрів української культури і духовності.

2. Із заснуванням Ніжинської гімназії вищих наук князя Безбородька (1820 р.) розпочалося функціонування "шкільного театру", де проходило становлення драматичного, драматургічного та літературного таланту визначних діячів вітчизняної культури Миколи Гоголя, Євгена Гребінки, Нестора Кукольника і ін. Взагалі вплив на розвиток мистецтва Чернігівщини одного із перших вищих навчальних закладів в Україні мав постійний, системний і постійно зростаючий характер. Професорсько-викладацький склад, студенти навчального закладу були активними учасниками театрального процесу в Ніжині, що стало вагомим фактором поширення надбань культури.

3. З 1887 року розпочало діяльність Ніжинське музично-драматичне товариство, яке об'єднало місцеву творчу інтелігенцію з метою поширення драматичного і музичного мистецтва. При товаристві працювали хор, симфонічний оркестр, українська і російська драматичні секції, літературна і музична секції [2].

Музично-драматичне товариство почало відігравати провідну роль у розвитку театральної культури та формуванню театрального середовища на засадах професіоналізму. Завдяки діяльності музично-драматичного товариства театр стає певною домінантою культури регіону, яка активно створювала широкий загал художньо-суспільних цінностей.

4. Великий вплив на розвиток театру в Ніжині мала М.К. Заньковецька – видатна українська акторка та культурно-громадська діячка кінця XIX – початку XX століття. Вона не лише довгий час мешкала в Ніжині, але й брала безпосередню участь в організації театрального життя Ніжина, виконуючи провідні ролі та виступаючи режисером-постановником сценічних творів української драматургії.

Таким чином, на час створення драматичної студії ім. М.К. Заньковецької Ніжин мав досить розвинену театральну культуру з багатими традиціями. Разом із тим статут студії є одним з найяскравіших прикладів становлення театрально-мистецької освіти у першій половині XX століття. Відомо, що 1904 р. було затверджено статут музично-драматичної школи М.В. Лисенка. На базі школи 1918 р. було відкрито музично-драматичний інститут, звідси бере свій початок надання спеціальної театральної освіти в Україні [3].

Ніжинська державна драматична студія ім. М.К. Заньковецької утворилася на базі вже існуючої української театральної трупи Ніжинського народного театру, яка в нових історичних умовах продовжувала театральні традиції музично-

драматичного товариства. Громадськість Ніжина наполягала на створенні професіонального театру, що знаходило живий відгук з боку М.К. Заньковецької. Необхідність виховання театральних кадрів стала головною обставиною, яка привела до відкриття у 1922 р. драматичної студії. В основу діяльності студії було покладено Статут.

У розробці Статуту та подальшій діяльності студії провідну роль відіграли відомі діячі театрально-культурного життя Ніжина: актор Д.Я. Грудина-Коваль (він був автором Статуту), професори і викладачі Ніжинського інституту (колишньої гімназії вищих наук) В.І. Рєзанов, В.О. Заболотський, Ф.Д. Проценко, актори О. Олександров, П. Асташев, Л. Дмитрова та Г. Шекун, які й склали викладацьке ядро студії та її художньо-педагогічну раду. Статут студії – документ, яким регламентувалося не лише положення про мистецький навчальний заклад, але й чітко формувалися пріоритети навчальної та організаційно-виховної роботи.

Зміст Статуту складають сім розділів. У першому розділі Статуту визначалася головна мета, що її було поставлено студією: сприяння загальному культурному піднесенню населення, необхідність боротьби з т. з. "малоросійством", виховання у молоді поваги до власної історії, гордості за свою батьківщину. І, насамкінець, діяльність студії мала "утворити справжній театр".

Другий розділ Статуту розкривав зміст навчальних планів студії. Впродовж двох років навчання передбачалося викладання 18 головних предметів, а саме:

Історія театру всесвітнього;
Історія театру українського;
Українознавство (побут, культура, історія, географія);
Українська мова;
Історія письменства;
Історія культури;
Мистецтво актора;
Мелодрама;
Ритмо-пластика (гімнастика, танці);
Художнє читання;
Дикція-декламація;
Архітектоніка драми;
Постановка голосу;
Теорія музики;
Теорія співу;
Психологія;
Грим;
Режисура.

Статут також дозволяв викладання інших предметів в разі необхідності.

Другим розділом Статуту визначалися головні засади організації навчального процесу. Зокрема, проведення занять планувалося на кожен день в обсязі трьох навчальних годин; іспити приймала художньо-педагогічна рада через кожні три місяці навчання. Статут дозволяв два види екзаменів – закритий та публічний. До проведення іспитів усі студійці зараховувалися зі

статусом “соревнователів” драматичної студії, але після екзаменів слухачі розподілялися на дві категорії: дійсних членів та вільних слухачів. Статутом студії обумовлювався вік слухачів – не менше 15 років на час вступу.

У третьому розділі Статуту визначалися права й обов’язки слухачів студії. Студійці, зокрема зобов’язувалися зосереджувати свою увагу на повному засвоєнні навчальних планів, формуванню у кожного студійця того особливого ставлення до театру як до “Храму краси”, а також своєчасно вносити плату за навчання, виступати за межами студії лише з дозволу дирекції та студентського комітету студії.

У четвертому розділі Статуту йшлося про права й обов’язки студентського комітету (студкому), який брав активну участь в організації навчального процесу і обирався на спільному зібранні дійсних членів та “соревнователів” студії.

П’ятий розділ – це діяльність художньо-педагогічної ради, яка несла відповідальність за якісну організацію навчального процесу, формувала виконавчий кошторис, займалася прийомом та звільненням як учнів, так і викладачів студії.

Цікавими з точки зору сьогодення були фінансові засади існування студії, які закріплювалися у шостому розділі Статуту.

Так, матеріальний добробут існування студії забезпечувався з різних джерел фінансування, серед яких головними були: плата учнів, пожертви громадян, збори з концертів, вечірок, лекцій, вистав, а також субсидій держави. Статут визначав право юридичної особи студії і вказував на формальну підпорядкованість місцевому відділу освіти.

У сьомому розділі Статуту оговорювалися умови ліквідації студії.

Ніжинська драматична студія ім. М.К. Заньковецької існувала до 1934 року. Певний час художнім керівником студії був видатний український актор і режисер Борис Романицький. На окремі театральні постанови запрошувалася М.К. Заньковецька. Діяльність студії стала важливим етапом розвитку мистецької освіти на Чернігівщині, вагомим надбанням культуротворчих студій у регіоні, а також створила компаративістичні умови для проведення наукового аналізу шляхів становлення мистецької освіти в Україні в 20-х рр. ХХ століття.

Література:

1. Мистецтво України: Біографічний довідник. – К., 1997.
2. Самойленко Г.В. Нариси культури Ніжина. Част.ІІ. – Ніжин, 1995.
3. Сокальський О.С. Мистецька освіта на Україні. – К., 1967.
4. Чернігівщина: енциклопедичний довідник. – К., 1990.

Воловець М.М.,
здобувач ІМ Прикарпатського НУ
ім. В. Стефаника

ОРКЕСТРОВІ КОЛЕКТИВИ В ОСЕРЕДКАХ ТОВАРИСТВА "ПРОСВІТА" В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

Поряд із музичними товариствами певну позитивну роль в розвитку оркестрового мистецтва Західної України відігравали культурно-освітні, громадські та просвітницькі товариства, що влаштовували літературно-мистецькі вечори, відзначали національні свята тощо. В аматорських музичних гуртках цих товариств виховувалися основні кадри виконавців і творців української музики, які згодом, дуже часто, ставали професіоналами мистецької справи. Культурно-освітні товариства внесли в аматорський рух елементи професіоналізму, вони стали культурно-мистецькими центрами, в яких успішно розвивалася музична наука і культура.

Мета розвідки: показати діяльність оркестрових колективів в осередках товариства "Просвіта" в Західній Україні другої половини XIX – першої третини XX століття.

Визначена мета окреслила завдання дослідження, а саме: висвітлити діяльність просвітянських оркестрових колективів та визначити їх роль у становленні оркестрової виконавської культури в Західній Україні.

В Галичині перший осередок товариства "Просвіта" був заснований у Львові 1868 року за допомогою студентської молоді з метою поширення освіти та культури. Згодом філії товариства організовуються по всій Галичині.

Діяльність просвітянських колективів у містах була на значно вищому рівні, ніж у сільській місцевості. Це пояснюється тим, що керівниками сільських оркестрів переважно були люди без середньої освіти, так звані самоуки, хоча багато з них вчилися в приватних школах, на спеціальних курсах та семінарах, що організовувались при "Просвіті" і очолювались видатними галицькими музикантами. Різноманітні колективи діяли в усіх куточках Західної України: Бучачі, Богатківцях, Городенці, Добромилі, Заліщиках, Калуші, Комарно, Коломиї, Львові, Печеніжині, Тернополі, Теребовлі, Хотині, Чорткові – духові оркестри; Дрогобичі, Комарно, Коломиї, Печеніжині, Плавучах Великих, Тернополі, Турці, Хороброві – струнно-смичкові оркестри; Монастириськах, Надвірні, Тернополі, Чорткові – мандолінові оркестри. статистичні дані свідчать, що тільки в Галичині у 1926 році на 83 філії "Просвіти" діяло 17 різних оркестрів [5]. З даного переліку можна зробити висновок, що, як правило, просвітянські оркестри були трьох типів: струнно-смичкові, духові та мандолінові, хоч більшу частину становили духові [6]. Це було пов'язано, очевидно, з такими факторами: 1) міцні та тривалі традиції побутування цих інструментів в регіоні; 2) мобільність складу, яка не вимагала залучення великої кількості музикантів; 3) наявність диригентів-аматорів, недостатня фахова підготовка яких дозволяла керувати тільки малими оркестровими колективами.

Перша світова війна та польська окупація на довгий час призупинили діяльність “Просвіти”. Проте з 1920 року товариство відновлює свою роботу. Значно зростає кількість читалень (882), при яких діють хори (1105), театральні гуртки (2065), гуртки приятелів книжки (845), а також різноманітні оркестри (140). Проіснувало товариство до 1939 року [2, 177].

Товариство “Просвіта” було широко розгалуженою організацією з читальнями, школами, хоровими, театральними, оркестровими колективами. З ініціативи “Просвіти” в Галичині проводились концерти, присвячені М. Лисенку, І. Франку, М. Шашкевичу та іншим відомим діячам української культури та науки [1, 335]. Тільки в Галичині за 1928 рік відбулося 430 концертів, присвячених Т.Г. Шевченку [7, 129]. Діяльність товариства впливала на виховання патріотичного духу серед міського та сільського населення краю, піднесення його національної свідомості.

Буковинським відповідником галицької “Просвіти” стало товариство “Руська Бесіда” (1869–1940 рр.) – українська громадсько-культурно-освітня організація, що виникла з ініціативи Е. Гакмана. Задумане як клубне товариство інтелігентів з метою “піднести товариське життя між русинами на Буковині” [4, 2653]. При товаристві діяло безліч читалень, бібліотек, різноманітних колективів, в тому числі і оркестрів.

Підготовка до створення товариства “Просвіти” на Закарпатті розпочалася у 1919 році. Статут товариства було затверджено 8 березня 1920 року [3]. Товариство пропагувало досягнення українського мистецтва і сприяло формуванню української національної ідеї в Закарпатті [8, 9]. Головою став один із найактивніших діячів українського національного руху в Закарпатті – Ю. Бращайко. При товаристві було створено ряд комісій. Це зокрема: музейна, бібліотечна, видавнича, організаційна та музична. Головним завданням останньої було – організація різноманітних хорових та інструментальних колективів. Кількість різноманітних просвітянських колективів в Закарпатті щороку зростала. Статистичні дані свідчать, що в 1924 році при товаристві діяв 1 оркестр, в 1929 – 9, а в 1936 – 18 оркестрових колективів. Кількісний склад учасників також був різним: малі оркестрові колективи налічували від 7 до 16 чоловік, великі – від 25 до 35 осіб [9, 48–49].

З ініціативи товариства в Ужгороді було збудовано “Народний дім”, створено десятки різноманітних музичних колективів. Саме з його допомогою 1920 року організовано перший концерт, присвячений Т. Шевченку.

В 1925 році в Перечині при товаристві “Просвіта” було організовано “Руський робітничо-селянський музично-співацький і драматичний гурток”, що утворився з духового оркестру, який функціонував з 1922 року, а також чоловічого та мішаного хорів. В 1926 році гурток налічував 70 членів. Диригентом оркестру та хору став І. Романченко [9, 46].

Таким чином, праця українського товариства “Просвіта” у напрямі збереження української культури, створення оркестрових колективів, підвищення професійного виконавського рівня музикантів, ускладнення та урізноманітнення репертуару, організації концертів, пропагування серед широких верств населення творів українських та зарубіжних композиторів сприяли становленню оркестрової виконавської культури Західної України другої половини XIX – першої третини XX століть.

Література:

1. Булка Ю. Музична культура Західної України // Історія української музики: В 6 т. – К.: Наукова думка, 1992.

2. Волощук Ю.І. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років: Дис. канд. мист. – К., 1999. – 198 с.

3. ДАЗО, ф. 72, оп.2, спр. 5 – арк. 4.

4. Енциклопедія українознавства. – Т 7. – Львів: Молоде життя, 1993. – 2653 с.

5. Народня просвіта. – 1926. – Ч. 9–10.

6. Повідомлення Вахнянина про діяльність культурно-освітніх товариств Галичини // ЦДІА України у Львові. – Ф. 818, оп. 1, спр. 20. – 44 арк.

7. Полякова І.О. Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця XIX – 30-х років XX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. III. – Івано-Франківськ, 2001. – с.131.

8. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX ст. Автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03 К.: 2003. – с.20.

9. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX ст.: Монографія. – Ужгород: ПоліПрінт, 2002. – 207 с.

Гаврилко Н.А.,
здобувач КНУКіМ

КОЛЬОРОВЕ СВІТЛО ВІТРАЖІВ І.-В. ЗАДОРОЖНЬОГО

Протягом багатьох десятиліть служила духовною опорою українського народу творчість І.-В. Задорожнього. Вона є розвитком традицій школи М. Бойчука. Слава його творчого генію – в сузір'ї таких світочів національного духу, як М. Приймаченко, К. Білокур, Г. Собачко. Це справді національний щирий прояв духу. Він мав талант бути щирим навіть у епоху соціалістичного реалізму- у епоху фальші, брехні. Свого часу спадкоємець Леніна Сталін наказав, що мистецтво свідомо мусить бути зброєю соціальної пропаганди у класовій боротьбі. Важко було повірити, що є державна служба, яка вбиває мистецтво і перетворює його НА сіру матерію…

Треба було мати великий дух і багато сонця в серці, щоб попри все це жити і творити з надією.

Творчість І.-В. Задорожнього Впродовж різних численНих етапів свого розвитку вражала широким, безмежно різноманітним засобом художнього вислову.

Вершиною монументальної творчості митця є вітраж. Першою помітною монументально-декоративною роботою Задорожнього був триптих – вітраж "Т. Г. Шевченко і народ" (1969) у головному корпусі Київського університету (співавтори – Ф. Т. Глущук, В. Є. Перевальський, кольорове скло, свинець, 15 м²). За всієї своєї пошуковості вона все ж таки дозволила митцеві відчути великі ідейно-виразні можливості монументального твору.

"Я вперше побачив його вітражі в 1972 р. в Кременчузі. Їх показували майже крадькома, майже пошепки, але з непідробною гордістю. Для мене враження було шокове: щось таке, що досі ми не бачили або, правдивіше, не дозволялося нам бачити, бо правда чорна, перемальована на біле, засліпила нам очі. А він намагався, щоб ми прозріли. Він давав нам уроки просвітління і

очищення. Греки назвали це катарсісом. Так було з цими вітражами." (З доповіді О. Федорука, виголошеної на обговоренні персональної виставки І.-В. Задорожнього).

Вітраж не є кольоровим склом. Вітраж не є технікою. Вітраж – це певний стан душі, що написаний дорогоцінними фарбами, кольоровим світлом. Вітраж ставиться на довгі роки і тому він дуже схильний до найбільшої концентрації зображення. Яким же запасом ідей, яким майстерним він повинен бути, щоб випромінювати, випромінювати, випромінювати! Художник трансформував середовище з похмуро-сірого в розфарбоване емоціями, світлом, кольором, пластикою. Люди побачили у вітражах Задорожнього згусток сонячної енергії, радість сильного кольорового впливу.

Замерзлому потрібне багаття!

Один з наймасштабніших (150 м^2), принаймні в Україні вітраж у Кременчузі "Наша пісня – наша слава" – лите скло, бетон, має яскраву насичену кольористичну гаму (жовтий, синій, червоний). Сюжет і ритміка його пов'язані з пісенно-романтичним настроєм. Він сприймається як декоративний килим з пісенно-урочистою розповіддю про героїчне минуле українського народу. Митець звернувся до фольклорних мотивів. У центральному вікні ми бачимо зображення Козака-Мамая на сонцегривому коні. В руках у нього кобза, до його голосу прислухаються люди, птахи і звіри, дерева, сонце і зірки. Композиція з трьох частин побудована на симетрії елементів, велику роль автор надає орнаменту.

Фольклоризаційною асоціативністю продовжилось утвердження цього стилю у вітражі "Намисто" (1974), палац культури с. Калита Броварського району Київської області (лите скло, цемент, 70 м²). Він також присвячений мотивам українських народних пісень. Кожний мотив замкнуто широкою лінією, по котрій червоним кольором йдуть написи-цитати згідно з сюжетом народної пісні. Форми нагадують писанки.

"Всякий завершений твір повинен нагадувати коло – гадюка, що кусає себе за хвіст", – пише митець у щоденнику.

Поряд з кольоровими майстер застосовує молочне скло з відтінком теплого чи прохолодного.

За сім років до Чорнобильської катастрофи Задорожним був створений вітраж у палаці культури шинного заводу м.Біла Церква Київської області як попередження людству під назвою "Люди, бережіть землю!"(150 м², складений з блоків по 80 см, лите скло, бетон).

Він став мистецьким шедевром. Це був заклик, звернення до земляків про те, що достатньо одного необдуманого втручання у цю загадкову рівноважість природи, щоб – раптом – катастрофічно її порушити. Автор зображує царство природи під покровом Матері – землі з піднятими вгору руками. Колорит цього вітража інший, ніж у попередніх. Великі коричнево- червоні плями урівноважені білими на зеленому тлі і перемежовуються жовтими змієподібними формами. Білий колір надає роботі вишуканості, казковості. У ритмах більше руху, асиметрії. Вітраж стає поетично-філософським твором, емоційно й композиційно побудованим на рівновазі всіх його елементів.

З 1984 року кияни мали змогу милуватися вітражами майстра на верхнійі станції фунікулера (12 вікон з бетону і литого скла, 20 м²). Густо орнаментований, він зроблений у пастельних тонах. Треба було ще зробити підсвітку, але йому такої можливості не було надано.

У 1982 році був завершений мистецький ансамбль ресторану "Братина" готелю "Либідь" у Києві. Вікна, що виходили на цирк, було оздоблено декоративними композиціями за ескізами І. - В. Задорожнього. Мотиви петрогліфів і архаїчної орнаментики вдало поєднувалися з інтер'єром.

На жаль, сьогодні їх вже нема. У 1995 році зал здали під казино і все було знищено.

Наш обов'язок – зберегти нащадкам твори великого українського митця ХХ ст. І.-В. Задорожнього. Справою необхідною є створення його галереї або музею для наступних поколінь.

Література

1. Декоративное Искусство СССР., – 1978, – №5.
2. Образотворче мистецтво, – 2001 р.–№3
3. Образотворче мистецтво Києва. "Советский художник", М. – 1977.
4. Словник художників України., – К., 1973.
5. Федорук О. "Україна – народ, держава, культура", "Родовід", №7, 1994.

Гайдукевич К.А.,
здобувач КНУКіМ

РОЗВИТОК ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ МОЛОДОЇ СІМ'Ї ЗАСОБАМИ ДОЗВІЛЛЯ

Головним соціальним інститутом виховання й розвитку особистості в сучасному світі є сім'я, тому її зміцнення є однією з найвищих моральних цінностей суспільства. Сім'я сприяє вирішенню багатьох завдань соціального виховання та культурного розвитку особистості. Змістотворюючий момент життя людей, який відрізняє їх від усіх інших живих створінь, міститься переважно в духовному житті та діяльності, в виробництві та застосуванні духовних цінностей. Інтенсивне, всебічне і гармонійне виробництво та застосування духовних цінностей – наукових знань, прогресивних політичних ідей, високих моральних, естетичних уявлень та почуттів – є ознаками духовного здоров'я і духовної зрілості суспільства, народу, сім'ї, особистості.

Чимало факторів вносять суттєві зміни в духовне життя сучасних сімей. В результаті зміни суспільства з індустріального на інформаційне надзвичайно збільшилося значення наукових та технічних знань в усіх сферах виробництва і побуту, наслідком чого є зміна психології, образу мислення людей, їх ціннісних орієнтацій, духовних установок, вимог до їх повсякденної поведінки.

Цінності відображаються в свідомості людей у вигляді оціночних суджень, оцінок. Оскільки цінності є відносними, то й судження про них, оцінки, не можуть претендувати на абсолютне, категоричне значення. Відносний характер оцінок обумовлюється всіма тими факторами, які обумовлюють і відносність

цінностей. Але оскільки оцінки – це судження, то вони, як і інші судження, можуть бути визначені з точки зору їх істинності та неправдивості. Це робить оцінки ще більш відносними, ніж цінності [1, 44].

Зміст цінностей обумовлений переважно культурними досягненнями суспільства. Світ цінностей – це перш за все світ культури в широкому сенсі слова, це сфера духовної діяльності людини, її моральної свідомості, її прив'язування – тих оцінок, в яких виражається міра духовного багатства особистості. Саме тому цінності не можна розглядати як просте продовження чи відображення інтересів. Вони мають відносну самостійність [4, 160].

Як відомо, цінності – це відокремлені в ході розвитку самої історії завдяки розподілу праці в сфері духовного виробництва інтереси. Але об'єктами цих відокремлених інтересів, предметами прагнення людини в даному випадку виступає певний духовний зміст, що є концентрацією почуттів і думок, втілених у зразках прекрасного, істинного, доброго, шляхетного. У співставленні з цими нормами, що отримали суспільне визнання, людина, яка зайнята в сфері духовної творчості чи діє на ґрунті громадянських інтересів, намагається утвердити свою індивідуальність. Цінність, а тим більше систему цінностей не можна звести тільки до професійних традицій в сфері духовного виробництва. Навпаки, продукт будь-якої професійної духовної діяльності набуває певного змісту лише виходячи за межі професії.

Творчість поета, художника, музиканта, оратора, письменника, вченого отримує завершення через визнання (чи невизнання) з боку публіки, аудиторії, читачів, глядачів, слухачів, тобто тих уявлень суспільства, які сприймають й оцінюють відповідні продукти духовної творчості. Разом із тими моментами діяльності, які оцінюються професійним середовищем у відповідності з професійними критеріями і стандартами, в кожній області творчості є певний зміст, який забезпечує зв'язок між творчою діяльністю і публікою. Саме цей зміст і виражається поняттям системи цінностей певного суспільства, певної культури.

Цінність є всезагальним поняттям для таких явищ духовного життя, як ідея чи ідеал, моральна норма, художній твір. Вона пов'язана з інтересами людей різноманітними засобами: через систему розподілу праці; через особистісні зв'язки, які зберігаються; між тим, хто створює духовні цінності, та навколишнім його життям, побутом, повсякденними прагненнями людей; через визнання чи невизнання; значущість тієї чи іншої цінності з боку публіки, аудиторії, ідеології і культури; через важелі фінансового, ідейного, соціально-психологічного впливу на внутрішній світ творця цінностей і на засоби його діяльності. Однак, мабуть, найбільш дійовою формою зв'язку між цінностями й інтересами є зв'язок між певними традиціями, напрямами, школами духовної творчості та політичними інститутами, що визначають життя суспільства на даний момент [4, 171].

Як свідчить практика, в буденній свідомості та звичайному слововживанні під цінностями частіше всього розуміють предмети, які мають якісь корисні для людини ознаки. У філософії поняття цінності має більш абстрактний зміст, близький до поняття "значення". Аналізуючи значення предмета, як правило, думають не про сам предмет, а про ту роль, яку він може відігравати в житті, діяльності людей з точки зору їх потреб, інтересів та цілей. В залежності від

останніх значення предмета може змінюватися: бути позитивним або негативним, більш важливим чи менш важливим. Отже, значення обумовлено не тільки ознаками предмета, але й потребами діючого суб'єкта. Співвідношення духовної цінності з реальною потребою особистостей і суспільства може слугувати підставою класифікації цінностей життя й культури. Відповідно, в залежності від цілей конкретного педагогічного аналізу можна по-різному розрізняти цінності взагалі і духовні зокрема. Наприклад, можна класифікувати всі цінності по рівнях суспільного буття і суспільної свідомості. За цим принципом будується ієрархія цінностей за С.Ф. Анісімовим, де людина і суспільство визначаються як найвищі цінності буття, потім виділяються цінності матеріального життя людей, соціальні цінності і, нарешті, цінності духовного життя суспільства [1, 49]. На думку О.Г. Дробницького, краще класифікувати цінності не за їх "природними" ознаками, а по відношенню до людини, її потреб, тому що "будь-який предмет, що потрапляє в поле зору людини, є одночасно предметом природним і соціальним" [1, 50].

В силу певних соціально-історичних причин люди виробляють не тільки позитивні продукти духовної діяльності – духовні цінності (плідні наукові теорії, високохудожні витвори мистецтва, прогресивні політичні гасла та ідеї), але й негативні (реакційні ідеї та теорії), які об'єктивно гальмують суспільний прогрес.

Оскільки є очевидним зв'язок життєдіяльності сім'ї з життям суспільства, стає зрозумілим, що формування духовних цінностей особистості закладається ще в сім'ї. Сім'я, як соціально-культурний інститут суттєво впливає на процес соціалізації особистості. Соціалізація обумовлена різними соціальними, соціально-психологічними, психолого-педагогічними чинниками впливу на особистість. Кожній сім'ї притаманний певний рівень духовності. Чим вищий цей рівень, тим більше підстав для сім'ї бути згуртованою, розвивати здібності та інтереси, задовольняти культурні потреби своїх членів, успішно виховувати дітей, жити багатим моральним та емоційно-естетичним життям. До духовних цінностей сім'ї слід віднести її ідейно-моральні підвалини, колективні відносини, психологічний клімат, спілкування в осередку сім'ї і з навколишнім світом, контакти із ЗМІ, літературою та мистецтвом, естетику побуту, виховний потенціал, інтелектуальні спрямування [3, 17].

Як правило, в сім'ї реалізуються в позаробочий час соціальні дії членів, що входять до неї, формуються і задовольняються економічні, духовні, дозвіллєві потреби, характерні для сім'ї в цілому і для кожного з її членів. Але завдання будь-якої сім'ї не зводиться лише до вибору дозвіллєвих занять і раціонального проведення вільного часу, сім'я була і залишається традиційним ведучим соціально-культурним інститутом гуманізації, консолідації суспільства завдання дозвіллєвої сфери полягає у відновленні моральних та фізичних сил, у здійсненні виховного впливу членів сім'ї, їх розвитку, самореалізації особистості завдяки широкому арсеналу засобів, форм та методів роботи. Дозвіллєва сфера може впливати на виховання суспільства, родини, дитини, на розвиток духовної культури, піднесення рівня духовних потреб людини.

Відомо, що духовна культура подружжя виступає як гуманістична основа сім'ї, оскільки в сім'ї реалізуються різні функції. Серед них репродуктивна, економічна, рекреативна, виховна, комунікативна, організація дозвілля та

відпочинку, деякі автори виділяють регулятивну і феліцітологічну (стремління до особистого щастя). Між ними існує суттєвий тісний взаємозв'язок, взаємопроникнення та взаємодоповнюваність.

Під дозвіллям прийнято розуміти сукупність занять, за допомогою яких відбувається відновлення фізичних, розумових і психологічних сил людини. Але час дозвілля – це і час розвитку особистості. До нього можна віднести: індивідуальне споживання культури, публічно-видовищне споживання культури, спілкування, фізичні заняття, розваги та ігри, які сприяють зняттю розумового й фізичного напруження, пасивний відпочинок, заняття, які можна вважати явищами антикультури.

Серед головних соціальних функцій дозвілля фахівці виділяють рекреаційну, комунікативну, соціальну, творчу, пізнавальну, виховну, ціннісно-орієнтаційну. Остання полягає в формуванні ціннісних уявлень та орієнтацій особистості, мотивів, ідеалів, переконань, життєвої позиції і виявляється у ставленні індивіда до навколишнього середовища, до інших людей, до самого себе. Формування ціннісних орієнтацій на дозвіллі має здійснюватися за активної участі самої людини, яка обирає й виробляє орієнтири серед багатьох естетичних, моральних, політичних чи інших життєвих цінностей [5, 35–36].

Культурно-дозвіллєва діяльність є спеціалізованою підсистемою, що об'єднує соціальні інститути, покликані забезпечити розповсюдження духовно-культурних цінностей, їх активне творче засвоєння людьми у сфері дозвілля з метою формування гармонійно розвиненої, творчо активної особистості [2, 19].

Таким чином, і сучасна суспільна практика, і потреби подальшого розвитку культурно-дозвіллєвої сфери вимагають інтенсивного вивчення духовного життя суспільства, духовних цінностей, законів їх утворення, засвоєння і застосування з урахуванням соціально-політичних умов, в яких ці процеси відбуваються. Сьогодні, в результаті перевороту ієрархії цінностей, ми можемо констатувати проблему актуалізації внутрішнього конфлікту моральних, з одного боку, і прагматичних та гедоністичних цінностей особистості – з іншого. Проте, за умов змін державної культурної політики, об'єднання роботи соціально-культурних інститутів, засобів масової інформації можливе подолання негативних явищ у духовній культурі сім'ї та суспільства в цілому.

Література:

1. Анисимов С.Ф. Духовные ценности: производство и потребление. – М.: Мысль, 1988. – 253 с.

2. Гончарова О.М. Поліфункціональність культурно-дозвіллєвої сфери в суспільстві // Вісник КНУКіМ, Серія "Педагогіка", 2001. – Вип. 1, с. 14–29.

3. Гребенников И.В. Основы семейной жизни: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1991. – 158 с.

4. Здравомыслов А.Г. Потребности. Интересы. Ценности. – М.: Политиздат, 1986. – 223 с.

5. Петрова І.В. Дозвілля в зарубіжних країнах: Підручник. – К.: Кондор, 2005. – 408 с.

Гданська О.П.,
канд. пед. наук, доцент КНУКіМ

КОБЗАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПІДҐРУНТЯ МОРАЛЬНОСТІ УКРАЇНЦІВ

Одним із найголовніших завдань реформування системи вищої освіти в незалежній Україні є реалізація Державної національної програми “Освіта (Україна XXI ст.)”, що базується на відродженні й розбудові української національної культури й мистецтва як найважливішої ланки виховання свідомих громадян України, формування творчого потенціалу особистості на гуманістичних засадах культурницької спадщини української нації.

Кобзарське мистецтво, як невід’ємна частина української національної музичної культури, завжди було надійним підґрунтям моральності українців, активним чинником суспільного життя, однією з форм суспільного мислення. Наскрізь просякнуте соціальним змістом, кобзарське мистецтво випромінює невгасиму емоційну наснагу, естетичні ідеали, які ще й сьогодні наповнюють сучасну музичну культуру, виховують у суспільстві високі духовні цінності, принципи моралі. Варто згадати хоча б найпопулярнішу в репертуарі сучасних кобзарів пісню “Про Правду і Кривду” з репертуару славетного кобзаря XIX початку XX ст. Остапа Вересая.

Геніальним 25-літнім Тарасом у його невмирущому “Перебенді” зафіксовано саме ці моральні аспекти діяльності “рядового”, “типового” українського кобзаря: “...а хто грає, того знають і дякують люде: він їм тугу розганяє, хоть сам світом нудить...”, “...сивий ус, стару чуприну вітер розвиває; то приляже та послуха, як кобзар співає, як серце сміється, сліпі очі плачуть...”.

Отже, для вирішення цих завдань кобзарство понад п’ять століть і своїм репертуаром, і специфічним вишколом, і майстерністю й самим способом побутування слугувало як синтетична соціально-педагогічна структура. Ніяка суспільна інституція не стояла так близько до народу і не була речником його соціальних та духовних інтересів як народне кобзарство, самостійно торуючи свій шлях до трудящого люду. Тому навчання професіоналів у вищій школі слід розглядати у контексті соціальному, соціально-педагогічному. Це, звичайно, вимагає вдосконалення фахової підготовки студентів і, передусім, гуманістичної спрямованості їхньої багатопланової діяльності.

Будучи детермінантою художньо-творчої діяльності випускників вузів культури, кобзарське мистецтво виступає важливим інструментом гуманістичного орієнтування їх у соціокультурній сфері, активізує систему мотивів, інтересів, сформованість спеціальних музичних знань, практичних вмінь і навичок, що складають підґрунтя гуманістичної культури особистості.

Формування гуманістично орієнтованої особистості є пріоритетним напрямком у системі підготовки майбутніх фахівців соціальними інституціями культурологічного профілю – вузами культури. Необхідною умовою виконання глобального за своїм значенням завдання є забезпечення цілеспрямованих педагогічних впливів у процесі музично-пофесійної підготовки студентів на основі гуманістично цінного за своєю суттю кобзарського мистецтва.

Кобзарське мистецтво виступає як мистецьке явище, в якому культурно-історичний досвід продукування духовних форм свідомості, ідей, ідеалів, норм, цінностей має характер культурно-історичного імпульсу, оскільки кожний запрограмований у ньому художньо-виконавський акт поєднує в собі тенденції розгортання як індивідуальної, так і загальнонаціональної історії українського народу.

Кобзарське мистецтво у художньо-образному відтворенні світу розкриває тенденції соціального, морально-етичного життя українського народу. Це зумовлюється онтологічним та історичним змістом різножанрових форм та продуктів суто українського національного мистецького творення, зокрема українських народних дум, в яких знаходимо втілення духовності, прояв найкращих людських рис.

Чи не найбільшою моральністю наших пращурів – українських козаків – був патріотизм, що беззастережно кликав їх рятувати свою рідну Україну від різного роду поневолювачів, виявляти героїзм, віддаючи при цьому найдорожче – своє життя: "...чи не одна нас шабля порубала, чи не одна нас куля пострiляла, що маю я на собі дев'ять ран – рубаних, широких, а чотири – стріляних, глибоких...", "...нехай би нас стали странні козаки зачувати, до нас доходжати, смерті нашої доглядати, тіло наше козацьке, молодецьке в чистім полі поховати!..." – Ці факти – з української думи "Понад сагою Дніпровою" – найкраще свідчення того, якою кров'ю здобувалася наша омріяна багатьма поколіннями наших пращурів "безкровна" незалежність, в яку може б хто й повірив, якби не невмируще, художньо перевтілене, але достовірно правдиве кобзарське мистецтво. У кобзарському мистецтві відтворено на найвищому рівні загальнолюдські цінності, що виступають домінантою його існування у часі, просторі, дусі. Це – найвища форма відображення природи української національної самосвідомості.

Кобзарське мистецтво є своєрідним художньо-творчим засобом відображення, перетворення в ідеальній формі явищ духовного світу особистості і – через духовні образи – здійснення мистецького впливу на розвиток її ціннісних гуманістичних орієнтацій.

В науковій вітчизняній літературі розглядається широке коло концептуальних підходів до розвитку духовних, гуманістично орієнтованих цінностей, загальнолюдських ціннісно-світоглядницьких позицій особистості, розвитку її свідомості, а нам хотілося б підкреслити роль саме кобзарського мистецтва як органічної складової частини виховання фахівця на українському національному підґрунті. Актуальність проблематики саме такого розвитку особистості у контексті гуманістично ціннісного орієнтування у соціально-педагогічних теоріях, узагальненому досвіді музично-виконавської практики характеризується як динамічна тенденція сучасного розвитку освіти на музичному факультеті КНУКіМ на матеріалі кобзарського мистецтва.

Глущук Т.В.,
аспірантка ДАКККіМ

МІЖНАРОДНІ КОНКУРСИ ПІАНІСТІВ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Одним із значних явищ вітчизняної музичної культури як органічної частини культурного фонду нації є українське фортепіанне виконавство, що одержало визнання світової музичної громадськості та здобуло право на ретельне вивчення закономірностей свого розвитку. Актуальність засвідчує той факт, що імена наших співвітчизників Володимира Горовиця, Еміля Гілельса, Святослава Ріхтера посідають почесні місця серед найвеличніших піаністів світу. Україна стала часткою біографій Г. Нейгауза, Ф. Блуменфельда, Б. Яворського, Г. Когана, Я. Зака, В. Крайнєва, В. Віардо та багатьох інших блискучих музикантів.

Осмислення фортепіанного виконавства та конкурсного руху як складової, у контексті розвитку музичної культури України кінця ХХ століття висуває на перший план проблему висвітлення тих історичних, а також політичних зрушень, що вплинули на розвиток і функціонування цієї галузі мистецтва.

Протягом багатьох десятиліть українська культура, зокрема музична, в значній мірі була ізольована від заходу, від світового культурного процесу. Провінційне політичне місце радянської України в надцентралізованій системі СРСР, меншовартісне самоусвідомлення суспільства тяжіли і над музичною культурою, зміст та форми якої були істотно вражені вторинністю. Модернізація України здійснювалася переважно неукраїнцями. Ці процеси торкнулися і галузі музичного виконавства, зокрема функціонування музичних виконавських конкурсів. Так, за радянські часи в Україні музичні конкурси проводилися переважно як відбіркові для представлення талановитих виконавців на всесоюзному рівні. Молоді українські піаністи здебільшого були позбавлені змоги брати участь у міжнародних конкурсах, фестивалях, творчих зустрічах музикантів різних країн. Штучне стримування здійснювалося завдяки багатоступеневим відбірковим прослуховуванням всесоюзного рівня, що практично зводило шанси претендентів до мінімуму. Попри все школа вітчизняного фортепіанного виконавства працювала та розвивалася.

Починаючи з 1991 року, Україна стала відкритою для світового культурного простору, і процеси взаємообміну (насамперед з Західною Європою) відбуваються досить інтенсивно, що обумовлено потребою молодої держави продемонструвати свою неповторність, винятковість, особливість.

Накопичення значних виконавських ресурсів, що здійснилося в Україні за часи географічних обмежень, з відкриттям кордонів призвело до масштабних та вражаючих результатів. Головне тому підтвердження – регулярні перемоги українських піаністів на численних міжнародних змаганнях, в тому числі й на престижних. Молодих українських виконавців дедалі частіше запрошують до закордонної концертної діяльності, навчанні в європейських закладах та співпраці. Однак така “конвертованість” має суттєву ваду в усвідомленні того факту, що сьогодні фортепіанна школа працює в основному на “експорт” [1, 44].

В сучасних умовах державотворення України музичне академічне мистецтво потребує серйозної підтримки і захисту. Підтримкою цієї галузі культури покликані стати національна еліта та національні державні структури, а також держава загалом.

Зміни соціокультурного простору останніх десятиріч спонукають по-новому подивитися на фортепіанне виконавство, з точки зору оцінки його творчого потенціалу та відповідності вимогам часу. Незважаючи на очевидний поступ фортепіанного виконавства в напрямку класичного інструменталізму, його надбання нині не виглядають такими безперечними на фоні зростання естетичних запитів, розшарування музичних уподобань аудиторії та збільшення ролі масової культури, що тіснить академічне мистецтво. Особливий інтерес у цьому зв'язку становить проблема специфіки академічного фортепіанного виконавства, яке на стадіях свого розвитку активно наслідувало досвід класичного інструменталізму, а нині виявляє власні оригінальні тенденції в галузі форте-піанної композиторської творчості та художньо-стильових і репертуарних характеристик.

В такому контексті фортепіанні конкурси, що набули інтенсивного розповсюдження та розвитку за часів незалежної України є показовими для визначення стану функціонування виконавського мистецтва, виявлення перспектив його подальшого розвитку, культуротворчої ефективності та мистецької актуальності виконавського мистецтва.

У вітчизняній науково-методичній літературі та доробку українських музикознавців конкурси піаністів не були предметом спеціального наукового дослідження. Це обумовлено об'єктивними причинами, адже до проголошення незалежності України фортепіанні конкурси загальнодержавного масштабу не мали широкого розповсюдження.

Проте наукові праці в галузі мистецтвознавства та музичного мистецтва свідчать про вивчення окремих складових цієї проблематики. Так, дослідження виконавського мистецтва в контексті музичної культури є науковим доробком мистецтвознавців (Н. Вітте, Н. Гапоненко, А. Гудько, Н. Кашкадамова, В. Клин, Г. Коган, Г. Курковський, Т. Рощина, В. Сирятський, В. Шульгіна, Ж. Хурсіна інші); значний вклад у теоретичному узагальненні та науковому обґрунтуванні досвіду педагогічної думки в галузі українського музичного виконавства зроблено вченими та викладачами Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського (Л. Вайнтраубом, З. Йовенко, Г. Курковським, А. Корженевським, В. Мілічем, І. Рябовим, Ж. Хурсіною, О. Ткач, В. Шульгіною, К. Шамаєвою та ін); питання музичного мистецтва та концертного життя музичної України кінця XX століття, а також фортепіанна творчість українських композиторів, висвітлено в дисертації Н.В. Ревенко "Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки XX століття)".

Про конкурси піаністів існують багаточисленні відзиви та публікації в періодичних виданнях, які переважно дають оцінку виконавській майстерності певним учасникам змагань, однак майже не розглядають музичний виконавський конкурс як явище в загальнокультурному контексті. Актуальним та малодослід-женим залишається вивчення музичних виконавських конкурсів як соціокуль-турного явища, тобто їх соціальне значення в українській культурі.

Музичні виконавські конкурси України, зокрема конкурси піаністів, є певним показником професійного рівня розвитку музичного виконавського мистецтва. Завдяки репертуарній різноманітності та розширеним регіональним рамкам вони одночасно є яскравим свідченням взаємопроникнення української та світової музичної культури. Отже, музичні виконавські конкурси – це сукупність таких явищ, як художня творчість (творчість композиторів, виконавців у галузі сольної, ансамблевої та оркестрової музики), професійна освіта (викладацька практика, методичні та педагогічні напрацювання), технічна галузь (особливості створення фортепіано та клавішних інструментів), соціальна функція (роль і місце музичного виконавського мистецтва в суспільстві). З цієї позиції музичні виконавські конкурси є своєрідним видом музично-виконавської творчості, їх функціонування можливе лише за умов взаємовпливу виконавської, композиторської творчості, педагогіки, а також сприятливих соціально-економічних умов.

Перелік започаткованих в Україні конкурсів піаністів міжнародного масштабу за останні десятиріччя дає підстави для визначення актуальності у їх вивченні. Так, на сьогодні функціонують наступні престижні конкурси піаністів:

Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка;

Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнєва;

Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця;

Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса;

Міжнародний конкурс молодих піаністів на батьківщині Прокоф'єва;

Міжнародний конкурс молодих піаністів ім. Ф. Шопена;

Міжнародний конкурс молодих піаністів Алемдара Караманова;

Міжнародний дитячий музичний конкурс "Синій птах";

Міжнародний дитячо-юнацький музичний конкурс "Срібний дзвін";

Міжнародний фестиваль слов'янської фортепіанної музики (що відбувається як конкурс);

конкурси піаністів, які відроджують забуті імена славетних земляків: Павла Луценка, Володимира Пухальского, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Анатолія Затіна.

Ще одним важливим доказом розвитку конкурсного руху піаністів є заснування у 2001 році в Україні Асоціації академічних музичних конкурсів як офіційної громадської організації. Ініціаторами її створення виступили визнані вітчизняні конкурси – Міжнародний конкурс молодих піаністів пам`яті Володимира Горовиця та Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнєва. Основою діяльності Асоціації є вирішення такої актуальної проблеми сучасного етапу розвитку українського професійного музичного виконавства як об`єднання музичних конкурсів з різних регіонів України та координація їх діяльності з метою подальшого розвитку конкурсного руху. До складу Асоціації входять найбільш відомі та авторитетні вітчизняні конкурси піаністів.

Функціонування конкурсів піаністів, які є невід'ємною частиною як культури України взагалі, так і музичної культури зокрема, сприяє духовному та культурному розвитку нашого суспільства та конкурентоспроможній інтеграції до світового музичного простору.

Отже, на загальному тлі історичних зрушень періоду останніх десятиліть XX століття у музичному виконавському мистецтві, зокрема у функціонуванні

конкурсів піаністів, відбулися суттєві зміни, які позначені, перш за все, формуванням нових принципів культуротворення. Творче й духовне життя в музичній Україні набуло нових рис, нової якості, породило енергію постійних зрушень і новацій, які штучно стримувались протягом попередніх десятиліть.

В умовах сьогодення важливим є вивчення музичних виконавських конкурсів України як явища соціокультурного простору, тобто вивчення соціокультурного аспекту, організаційно-методичної політики щодо духовного розвитку особистості засобами спілкування з академічним музичним мистецтвом в сучасних умовах українського державотворення.

Загальна характеристика культурних перетворень, які безпосередньо вплинули на конкурсний рух музичного виконавства, демонструють перехід на нові параметри розуміння музичного виконавського мистецтва, яке продовжує свій розвиток вже в контексті сучасного світового культурного процесу.

Література:

1. Рощина Т. Деякі проблеми української школи піанізму на рубежі століть // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 14. Музичне музикознавство. Кн. 6. – К., 2000. – С. 41-49.

Горенко-Баранівська Л.І.,
канд. мистецтвознавства,
ст. наук. співробітник,
докторант ДАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ В УКРАЇНІ КІНЦЯ XVIII – СЕРЕДИНИ XIX ст.

Актуальність дослідження культурно-музичного життя в Україні кінця XVIII – середини XIX ст. зумовлене такими основними положеннями. Перше з них викликане прагненням заповнити прогалину в історії української музичної культури кінця XVIII – середини XIX ст., як періоду після функціонування Української козацько-гетьманської держави (1648–1764 рр.), а також як періоду становлення української національної композиторської та виконавської школи. Крім того, є нагальна необхідність дослідити культурно-музичне життя тогочасної України, основними складовими якого є: музична освіта в системі державних навчальних закладів України досліджуваного періоду; музична освіта в приватних пансіонах та домашньому вихованні; музична освіта в релігійних центрах України; музичний побут дворянсько-поміщицьких садиб; салонний музичний побут; військова музика в Україні та культурно-музичне життя Києва.

Враховуючи те, що у період кінця XVIII – середини XIX ст. особливо багато українців творили в Росії, є необхідність дослідити їх діяльність цього періоду, насамперед у складі Придворної співацької капели, Академії наук та Академії мистецтв. Також потребує виявлення та ґрунтовного наукового аналізу українська музична спадщина кінця XVIII – середини XIX ст., зокрема

творів камерно-інструментального жанрів як професійних композиторів, так і композиторів-аматорів.

Необхідно підкреслити, що сучасне музикознавство виявляє глибокий інтерес до української музично-педагогічної спадщини XVII–XVIII ст. (педагогіка братських шкіл, Києво-Могилянської академії, музичні цехи, Глухівська музична школа та ін.). Але малодослідженою залишається історія музичної освіти в Україні кінця XVIII – середини XIX ст. В академічних працях з історії української музики (Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики / За заг. ред. О.Шреєр-Ткаченко. – К., 1964. – Ч. 1: Історія української дожовтневої музики) культурно-музичне життя в Україні цього періоду висвітлено лише фрагментарно. Ширше відтворено картину освіти та культурно-музичного життя в Україні у шеститомній "Історії української музики" (К., 1989. – Т. 1). Серед досліджень професора Шамаєвої К.І. важливе місце посідає "Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст." (К., 1996), в якій на основі широкого кола джерел розглянуто музично-освітні процеси в Україні на терені колишніх Київської, Волинської, Полтавської, Подільської та Чернігівської губерній протягом XVIII – першої половини XIX ст.

Окремі факти музичного життя в Україні та імена українських виконавців другої половини XVII–XVIII ст. згадуються у працях дослідників XX ст., де частково висвітлені українсько-російські мистецькі зв'язки в галузі духовної культури та церковного співу (І. Огієнка, К. Харламповича, Д. Разумовського, А. Сластіонова, Н. Сумцова, К. Широцького, І. Чудінової, В. Кука), а також у розвідках А. Ейнгорна, О. Ундольського, О. Оглоблина, А. Замисловського, П. Знаменського, В. Забєліна, П. Пекарського, А. Пружанського. У цих працях найчастіше згадуються імена українських співаків та музикантів, які перебували на службі у гетьманів; численні факти переїзду виконавців з України до Росії, а також підкреслено вплив української культури на розбудову музичної культури в Росії. Окремо необхідно виділити розвідки В. Горленка, Д. Щербаківського, О.Лазаревського, які зберегли відомості про систематичні набори українських виконавців до Москви та Петербургу протягом XVII – початку XIX ст. У працях А. Горяніна, В. Всеволодського-Гернгросса, М. Загайкевич, В. Красовської, О. Литвинової, А. Ольховського, Л. Старикової висвітлено музично-театральне життя (опера та балет) Москви і Петербурга XVIII – початку XIX ст., де згадуються й українські виконавці.

Певну наукову цінність мають праці відомих російських дослідників кінця XIX–XX ст. Б. Асаф'єва (у зб.: "Музыка и музыкальный быт старой России". – Л., 1927; "Композиторы первой половины XIX века". – Избр. труды, 1955. – Т. 4), де є відомості про кріпацькі капели в Україні середини XVIII ст.; Келдиш Ю. та Левашова О. в "Истории русской музыки" (Вип.: 1, 2) висвітлюють деякі аспекти українсько-російських культурних зв'язків, зокрема участь українських співаків у культурно-музичному житті Москви та Петербурга, виступи у перших російських операх; дослідники виокремлюють питання взаємозв'язку російської музики XVIII – XIX ст. з українською пісенністю як проблему, що потребує дослідження та інші. (Вип. 2. – С. 20). Предметом

дослідження Н. Єлізарової, Ю. Горяйнова стала хорова капела, оркестр та театр графів Шереметєвих у Кусково та Останкіно поблизу Москви, де висвітлено й діяльність українських митців (композиторів, виконавців, вчителів).

Історія музичного життя окремих регіонів України висвітлена у монографіях Й.М. Миклашевського (Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. – К., 1967), М.І. Кузьміна (Забуті сторінки музичного життя Києва. – К., 1973), Д.Л. Локшина (Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе. – М., 1957), у дисертаційних роботах О.В. Кононової, Н.В. Смоляги, М.Б. Степаненка та ін. У деяких дослідженнях висвітлено музичне життя навчальних закладів України, зокрема, Ніжинського ліцею (Тюменєва Г.М. Н.В. Гоголь и музыка. – М., 1966) та ін. Окремі питання культурно-музичного життя в України порушуються у працях, присвячених українським композиторам та діячам цієї доби. Але усі вищезазначені праці не створюють цілісної історичної панорами культурно-музичного життя в Україні означеного періоду кінця XVIII – середини XIX ст.

В українському музикознавстві не існує цілісного дослідження, присвяченого дворянсько-поміщицькому музичному побуту кінця XVIII – середини XIX ст., а також розвитку військової музики періоду після скасування гетьмансько-козацького устрою та решток автономного устрою. У статях Шеффер Т.В. "Військові оркестри" ("Історії української музики". – Т. 1.) розглянуто окремі сфери діяльності військових музикантів та їх функції; інструментальний склад військових оркестрів; подано єдину згадку про діяльність Генеральної військової музики (1723 р.) та військових музикантів гетьмана К. Розумовського (1750 р.). На жаль, відсутні прізвища й імена військових музикантів, лише поставлене питання щодо можливого репертуару військових оркестрів. У статтях дослідників Г. Разумцевої та Ю. Фігурного розглядається історія української військової музики від княжої доби до початку XIX ст., де охоплено і період після доби гетьманщини. Автори також фрагментарно висвітлюють сфери застосування військової музики в Україні зазначеної доби, функційне призначення музики, частково характеризують військове музичне мистецтво Запорозької Січі.

Окремі розвідки присвячено культурно-музичному життю в Україні XVII–XVIII ст., зокрема, Чернігівщини (О. Васюта) та м. Києва (О. Лисюк), але знову ж таки автори не підкреслюють важливість цих процесів у розбудові української музичної культури.

Тому дослідниця ставить за мету здійснити комплексне висвітлення стану культурно-музичного життя в Україні кінця XVIII – середини XIX ст. у спадкоємному зв'язку з культурними традиціями попереднього періоду (зокрема, Української козацько-гетьманської держави 1648–1764 рр.) у взаємодії із загальнокультурними процесами епохи. Поряд з історико-науковим інтересом звернення до теми викликано актуальністю проблеми музичної культури як засобу художнього виховання та розвитку духовної культури особистості і українського суспільства.

Для вирішення цих завдань необхідно використати також результати фундаментальних досліджень не тільки з історії української музичної культури,

але й історії, мистецтвознавства, українознавства, правознавства; державознавства, джерелознавства, осмислення деяких творів художньої та мемуарної літератури, публікації вітчизняних та зарубіжних дослідників.

Комплексний підхід до вивчення обраної теми передбачає такі завдання дослідження:

ліквідація прогалин у вивченні історії української культури на матеріалі загальної та професійної музичної культури кінця XVIII – середини XIX ст.;

обгрунтування щодо використання усіх складових музичної культури (народної та професійної: духовної і світської музики) для створення системи музичної освіти, музичного життя та дозвілля (на державному рівні).

Враховуючи вищевикладене зазначимо, що об'єктом цього дослідження є духовно-мистецька сфера життя України кінця XVIII – середини XIX ст. Тому предметом дослідження є культурно-музичне життя в Україні кінця XVIII – середини XIX ст. В свою чергу, метою цього дослідження є таке: на основі комплексного аналізу опублікованих та нововиявлених архівних матеріалів охарактеризувати культурно-музичне життя в Україні кінця XVIII – середини XIX ст. Мета дослідження зумовила і відповідну сукупність основних завдань:

– здійснити аналіз літератури та архівних джерел за темою, а також обгрунтувати методику проведення дисертаційного дослідження;

– проаналізувати та висвітлити особливості музичної освіти в системі державних навчальних закладів України кінця XVIII – середини XIX ст.;

– проаналізувати та висвітлити стан музичної освіти в приватних пансіонах України кінця XVIII – середини XIX ст. Охарактеризувати музичне виховання в системі домашньої освіти;

– дослідити та схарактеризувати стан музичної культури в духовних навчальних закладах, монастирях України кінця XVIII – середини XIX ст.;

– висвітлити культурно-музичне життя та його особливості в дворянсько-поміщицьких маєтках України кінця XVIII – середини XIX ст.;

– виявити та охарактеризувати різноманітність форм культурно-музичного життя Києва кінця XVIII – середини XIX ст.;

– охарактеризувати основні сфери народного музичного побуту в Україні кінця XVIII – середини XIX ст., його функційне призначення;

– схарактеризувати особливості та значення музичного побуту дворянсько-поміщицького середовища (кола) у збереженні національних культурних традицій українського народу;

– висвітлити роль салонного міського музичного побуту у збереженні національних культурно-музичних традицій українського народу, а також його значення у формуванні композиторської та виконавської школи в Україні кінця XVIII – середини XIX ст.;

– реконструювати форми діяльності військових музичних осередків як сфери суспільно-політичного та культурно-музичного життя України кінця XVIII – середини XIX ст.;

– висвітлити культурно-музичну діяльність українців у Петербурзькій Академії наук та Академії мистецтв;

– дослідити духовно-музичну діяльність українців у монастирях Росії кінця XVIII – середини XIX ст.;

– висвітлити культурно-музичну діяльність українців у громадських та мистецьких осередках Росії кінця XVIII – середини XIX ст.;

– визначити вплив української музичної культури кінця XVIII – середини XIX ст. на розвиток музичної культури в Росії.

Отже, можна зробити висновки щодо застосування результатів дослідження і історично-методологічних підходів з метою: подальшого наукового дослідження проблем розвитку української музичної культури; викладання навчальних курсів з українознавства, історії і теорії української музичної культури; в музейній та краєзнавчій роботі; проведення науково-практичних та науково-теоретичних конференцій, симпозіумів, круглих столів та інших наукових зібрань; укладання і формування в Україні біобібліографічних словників діячів національної музичної культури кінця XVIII – XIX ст., а також з метою укладання посібників та підручників з історії української музичної культури кінця XVIII – XIX ст.

Грицюк І.Й.,
ст. викладач Львівської НАМ

ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В СУЧАСНІЙ МОДІ

Філософи відзначають, що мода – це глибинний феномен людської культури [2].

Дослідники XIX–XX століть розглядали моду як соціальний феномен, аналізуючи поряд з економічними й культурні наслідки її дії [5].

Моду вивчали з різних поглядів: соціальної психології та психоаналізу, економіки та культурології тощо. В кожному випадку мода поставала як важливий компонент сучасного суспільства, що визначало динаміку його розвитку [3].

Аналізувати моду як особливий феномен культури суспільства почали ще в кінці XVIII століття, трактуючи її як естетичне явище, пов’язане перш за все зі зміною естетичного ідеалу і смаків у галузі мистецтва, зокрема моделювання костюма. Поняття мистецтва як “мислення в образах” ввів Гегель, згідно з яким образ – це спосіб вираження деякого духовного змісту (ідеї) в конкретній предметній формі (творі мистецтва) – це формальна організація духовного змісту [1]. Питання образотворення займає важливе місце у розробках сучасних теоретиків дизайну, зокрема О. Хмельовського [4].

Відповідь на завдання, яким чином інтелектуальна, духовна природа української людини може зреалізовуватися у творенні нового естетичного образу сучасної моди, відображають проекти молодих дизайнерів львівської школи, що практично втілені в костюмі. Адже протягом свого існування костюм задовольняв не лише матеріальні, але й духовні потреби (обрядові функції) людини. Його високий мистецький рівень, емоційна насиченість

яскраво відбивали світогляд, естетичні уподобання та психологію народу. Тому проектант, поринаючи в творчий процес, індивідуально трансформує обране джерело творчості, пропустивши його крізь свій внутрішній світ; втілює в зовнішнє, надаючи йому незвичних форм і наповнюючи особливим змістом за допомогою мови костюма. Це вміння полягає в тому, щоб осягнути джерело творчості, зануритись у нього, надати йому рис власного характеру й новій формі існування. Художник-дизайнер працює не тільки над зовнішньою формою, але й над образом – внутрішньою конструкцією. Концепція таких проектів – глибоке вивчення власного людського духу. Це одяг не тіла, а радше – духу. Поштовхом і натхненням для такої теми є прадавня культура України, зокрема, її мистецтво символів, наприклад, "дерево життя", що означає те, що люди ніколи не втратять здатність творити.

Джерелом наступної колекції були найдавніші духовні скарби українців – міфи та легенди дохристиянської доби. Головну увагу скеровано в русло усної народної творчості, зокрема міфології, яка охоплює розумові й моральні інтереси народу. Особливості етнічного образу людини, її менталітету та родових традицій, що генетично закладено в людському світогляді, повинні залишатися у формуванні естетичного образотворення костюма як такого в контексті сучасної моди. Саме так автор намагається проникнути в глибоку давнину крізь призму століть і символічними формами та елементами донести асоціативне вирішення традицій до широкої аудиторії через сучасний образний витвір – костюм.

Джерелом творчості іншої роботи є пластика та кераміка археологічної культури Трипілля. Комплексне дослідження пластики і кераміки, їх художньо-стилістичних особливостей дозволяють реконструювати характер одягу пра-українців, його змістовне наповнення. Колекція одягу "Діалог з минулим" долучиться до проблеми пошуку творення сучасного естетичного образу костюма, актуального у вітчизняному дизайні. У проекті використано теплу гаму кольорів, характерну для трипільської пластики та декоративної орнаментальної кераміки (теракотовий, коричневий, колір охри, білий і чорний). Художньо-образне вирішення фігур пов'язане з образом богині Берегині та богині Матері. За формою – фігури видовжені, звужені в талії з вузьким плечовим поясом і бочкоподібним низом, з колоподібними стилізованими руками.

Мода в Україні сьогодні проходить момент становлення та відродження. Будь-яке явище, що відроджується, повинно мати свою основу й традиції.

Одяг – виразний показник духу часу, дзеркало епохи і кожної окремої людини. Для митця найпростіше звертатися саме до власних коренів – більшість понять сприймаються на генетичному рівні і тільки так можна створити те, що буде мати вартість у сучасному світі.

Митці, що плекають народні традиції, можуть сподіватися на появу емоційних, досконало виразних і самобутніх образів у сучасній українській моді. Так, освоєння основних рис українського національного вбрання, загальної композиції, складових частин, декору дало можливість створити колекцію верхнього молодіжного одягу з елементами декоративних швів, системою крою та оздоблення, що нагадує певні елементи українського традиційного вбрання.

До створення колекції спонукало бажання висловити своє розуміння провідних тенденцій модної індустрії в напрямку подальшого відтворення впливу національної традиції на життя людей, їх смаки та уподобання.

Використання національних джерел творчості виокремлює в цілому вихованців Львівської школи моделювання.

Джерелом натхнення і поштовхом до створення сучасних молодіжних повсякденних комплектів є фантастично-дивовижний світ образів птахів і звірів, людей і рослин української майстрині, відомої у світі художниці М. Приймаченко, яка поєднала традиції фольклору з потужною індивідуальною образотворчістю.

Молоді дизайнери успішно втілюють в матеріалі проекти сценічних костюмів, створені на основі переосмислення пісенного фольклору. Основні стилістичні тенденції їхніх дипломних робіт тісно пов'язані з народним мистецтвом, а саме – одягом. Тому ці твори характеризуються оригінальною манерою образотворення, яке значною мірою зумовлене наявністю певних концептуальних ідей, запроваджених в українське мистецтво ще в кінці попереднього століття.

Костюми, створюючи єдиний поліфонічний акорд, наповнені експресивністю, внутрішньою силою і динамікою. Це досягається завдяки композиційному виваженню великих кольорових плям, ритмічності орнаменту, мотивів, добором деталей тощо. Важливе завдання – поєднання сценічності та візуальності за допомогою чіткої й добре продуманої загальної композиційної побудови колекції, вдалому поєднанню ансамблевості у вирішенні цілісного естетичного художнього образу.

Загалом феномен мистецької культури складний у своїй різноманітності та багатогранності образотворчого вираження. Вищеназвані роботи вирізняються різноманіттям сюжетів і тем з української літератури, фольклору, археології, історії українського народу, виконані з тонким гумором, гостротою спостережень. Вони закликають до добра, до гармонії образно-символічного світу. Згадані проекти здатні запропонувати раціональним європейським школам частину своєї емоційної ірраціональності, яка передається з покоління в покоління через народні казки, традиції та обряди в новому естетичному аспекті образотворення сучасної моди.

Література:

1. Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа // Соч. в 4 т. – Т. 4. – М., 1995.
2. Легенький Ю. Философия моды XX столетия. – К., 2003.
3. Петров Л. Мода как общественное явление. – Л., 1974.
4. Хмельовський О. Теорія образотворення. – Луцьк, 2000.
5. Шубин Г. Мода и эстетическая культура. – Вып.8. – М., 1987.

Гулевська І.Є.,
здобувач ДАКККіМ,
режисер ХОДТРК "Поділля-центр"

РЕЖИСЕРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ СТВОРЕННЯ ТЕЛЕПРОГРАМ НА ОСНОВІ ДУХОВНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ЗАХОДІВ МИСТЕЦТВА

У процесі самоідентифікації українського суспільства, формування суспільної свідомості на базі визначених національних інтересів, пріоритетів та цінностей ефективне продовження розбудови держави і становлення громадянського суспільства неможливе без формування у молоді активної позиції відносно подій, що відбуваються у духовному, культурному та суспільно-політичному житті країни.

Церква – велика школа гармонії, краси і любові. Богослужіння – скарбниця найкращих досягнень людського духу і філософія богомислення. Моральні засади, ікони, храмовий спів, унікальна архітектура, гармонія соціуму монастирського життя – усе це подарунок Церкви світові. Радість і глибока втіха живуть у Церкві задля того, щоб поділитися з кожним, хто в неї входить. Ця благодатна природна якість бере свій початок у вічній благодаті, яку неможливо надбати ніде поза Церквою.

Держава живе своїм повнокровним життям, щодня прагнучи прибутку як у матеріальній, так і в духовно-моральній сфері, маючи безліч проблем через людський фактор, долає дисгармонію цього світу. Сьогодні церква відділена від держави, але історична правда і сучасний досвід доводять, що успішними є країни, керівники яких не тільки глибоко віруючі люди, а й тісно співпрацюють з Церквою на благо народові, розуміючи, що піднявши рівень духовний, у країні можна скоріше і якісніше зрушити перетворення на краще в житті матеріальному і прагматичному.

Такі позитивні риси сучасного життя яскраво доводять єдність духовно-культурних процесів, що відбуваються у суспільстві. Так, безліч мистецьких свят, які організовують державні установи, проходять за участю високодуховних Отців Церкви саме тому, що це не тільки диктує час, а й тому що люди, які беруть участь у масових видовищах, виставках, концертах, вважають це за необхідність. І навпаки, коли Свята Церква проводить мистецькі акції духовного спрямування, то державні і комерційні установи, безліч людей і окремі особистості підключаються до їх організації не тільки як учасники і глядачі, а й як спонсори, жертвуючи зароблені кошти на благо зростання духовно-культурного рівня народу. Яскравим прикладом співпраці можуть бути такі заходи, як Міжнародний фестиваль православного кіно "Покров" у Києві, що проходить вже втретє з переглядом фільмів і телепередач не тільки у Києво-Печерській Лаврі, а й в столичному "Будинку кіно". Переповнені зали підтверджують прагнення українського глядача духовного, художнього рівня кіно і телебачення. Православні виставки, семінари, круглі столи і майстер-класи, перегляди кращих робіт християнського кіно з України, Росії, Грузії, Білорусі, Литви і Польщі консолідують зусилля православних кінематографістів

задля створення сучасного і якісного православного кіно. Десятки видань і телеканалів висвітлюють перебіг фестивалю "Покров", даючи змогу режисерам телевізійного ефіру створювати телепрограми на високодуховному матеріалі із залученням Духовенства православної Церкви не тільки з України, а й з інших країн-учасниць, майстрів режисури – Віру Токарєву, Миколу Бурляєва, Наталію Бондарчук та ін. Інтерв'ю з акторами театру та кіно В.Талашко, Н.Ільїною, Р.Недашківською, М. Могілевською та ін. значно піднімають не тільки художньо-культурний рівень глядача, а й рейтинг телепередач. Можливість зйомки надається не тільки столичним телерадіокомпаніям, а й регіональному телебаченню. Автори та режисери увозять з фестивалю багатющий духовно наповнений високохудожній матеріал і мають можливість створити на місцях цикли телепрограм – відлуння Міжнародного фестивалю православного кіно "Покров".

Унікальний мистецький захід, що проходить щороку у Трапезному храмі Києво-Печерської Лаври, Міжнародний фестиваль духовного співу "Глас Печерський". Дорослі і діти співають під склепінням Трапезного храму, що має ідеальну акустику, а благодать насолоди гармонійним співом ділиться на усіх глядачів і учасників духовних концертів, що тривають упродовж трьох днів. На цьому базується режисерська концепція створення циклів телепрограм "Глас Печерський" ХОДТРК "Поділля-центр". Дев'ять передач духовного спрямування висвітлюють в ефірі єдність творчості українців з Українською Православною Церквою, такі мистецькі акції, поширюючи саме духовну освіту і культуру, формують систему цінностей кожної молодої людини, особистості, народу в цілому.

Професійно-педагогічна діяльність режисера не обмежується застосуванням напрацьованих методик, стандартних форм і засобів, а потребує творчих підходів, постійних пошуків, оригінальних рішень.

Спроби віднайти ключі до розкриття режисерської майстерності через реалізацію практичних постановок як у театральному приміщенні, так і просто неба, налічують десятки років.

Ця традиція продовжується у сучасній теле- і кінорежисурі. Найвизначніші режисери намагаються реалізувати це завдання шляхом наукових досліджень.

"Малий екран" сучасної електронної цивілізації вимагає великого контексту донесення "слова" у різних формах духовної культури і мистецтва. За твердженням М. Резніковича, сучасного режисера, що має практичний солідний досвід, артиста і режисера неможливо навчити, цей фах приходить з порадами наставників, зі спостереженнями довершених зразків театральної техніки у своїх колег і особистим досвідом на постановчому майданчику. Жити цим процесом, щоб бути постійно потрібним, необхідним, таким, з яким хочуть грати партнери. Щоденна, десятиліттями, боротьба за належність до цієї професії, боротьба за рівень майстерності, що є складною, такою, що ніколи не завершується.

Практичний досвід великих режисерів минулого і сучасності засвідчує поєднання театральної та ін. режисури з педагогікою, тобто поступове, але неухильне наближення творчої особистості до естетичної структури видовища, що відбувається на сцені чи телеекрані. Невипадково Ейзенштейн та Андрій Тарковський прагнули продовжити свої режисерські зусилля і геніально

проявити свою режисуру через педагогіку. Так, проф. С.М.Ейзенштейн, який подавав проблеми суспільства та історію через концепцію видовища у своїх славнозвісних "вдіківських" курсах, намагався перетворити свого студента на знавця всієї світової традиції видовища, підкреслюючи його особливий естетичний супровід загальнокультурного процесу тих чи інших його періодів, що залежить від домінантних ознак свого часу. Таке розуміння проблем задля реконструкції їх у сценічних та телевізійних постановках вимагає від автора-режисера непересічної ерудиції, знань історичної ретроспективи та інтуїтивного прозріння перспективи. Водночас поєднання творчих зусиль вимагає відповідної роботи від глядача в тому ж напрямі. Реальна дійсність режисера й паралельних людських досвідів має стати ніби лексиконом творчих жестів порозуміння.

Коте Марджанішвілі вважав, що режисура – це прагнення висловити, висвітити, проявити свій внутрішній світ у чужій душі.

Суттєве оновлення освітніх систем, педагогічних технологій у майбутньому буде пов'язано саме з глобальною естетизацією навчально-виховного процесу та соціально-педагогічного середовища.

У новій концепції художньо-естетичного виховання обґрунтована цілісна модель освіти, виховання та розвитку особистості засобами мистецтва та загальні напрямки її практичної реалізації, формулюється мета, завдання та принципи і схеми побудови. Концепція розробляється з урахуванням національних духовно-культурних традицій та світових тенденцій в галузі педагогіки мистецтв.

Мистецька освіта – це природний шлях розвитку творчого гармонійного мислення людини, що проявляється не лише в мистецькій діяльності, а і у повсякденній праці та у наукових пошуках. Розвинуте таким чином творче мислення сприяє конструктивному вирішення духовних проблем, а слідом і економічних, екологічних, соціокультурних тощо.

Базова духовно-концептуальна режисура сучасного кіно і телебачення створить високодуховні праці, що обов'язково призведе до витіснення "чорнухи" з телеекранів і відгородить прийдешні покоління від реального зла, намалювавши райдужну перспективу майбутнього.

Доманська О.А.,
здобувач ДАКККіМ

ФЕСТИВАЛЬ ЯК САМОСТІЙНИЙ ТА САМОДОСТАТНІЙ СУБ'ЄКТ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Театральний фестиваль як явище культури – ця тема не вкладається ані в рамки театрознавства, ані в межі мистецтвознавства взагалі. Потрібен і філософсько-естетичний, і загально-психологічний, і культурно-історичний розгляд основних питань: що таке театрально-фестивальний процес, яке його місце і роль у художньо-мистецькому житті країни та людській культурі взагалі?

Саме фестивальна форма є скарбницею збереженням театру взагалі та творчих здобутків театрального мистецтва, яскравим смолоскипом висвітлення пошуку нових шляхів на ниві сценічного втілення життєвої правди всесвіту.

Кожен з театральних фестивалів, що збереглися в Україні від початку 90-х років XX століття до сьогодні – лише частина нескінченно-великого світового фестивального руху, яка й дотепер знаходиться у стадії постійної модернізації та реформації.

Міжнародні театральні фестивалі – це не тільки показ себе найкращого, а насамперед спорідненість та спільність творчих пошуків митців. Міжнародне театрально-фестивальне життя – це зустріч однодумців, спілкування митців, єднання праці цехів і, найголовніше, обмін досвідом.

Майстри сценічного мистецтва, як і інші спеціалісти будь-якої сфери людської діяльності мають свій неповторний почерк і займають відповідне місце у процесі створення духовних цінностей. Майстер, майстерність, майстерня – такі гасла обрало "VII Мистецьке Березілля. Майстер" у 1998 році. Фестиваль-лабораторія вбачав свою місію в акцентуванні уваги на певному відрізку театрального процесу, який багатий певними творчими здобутками та митцями. Театр рухається у просторі і часі за всіма законами життя і разом з тим рухається мистецька творчість. Відбувається постійний процес створення спеціаліста театральної майстерні і він народжується у певний відрізок часу, і є в кого вчитися, є майстри. І "Мистецьке Березілля" спромоглося представити так званий проект "Сад Майстрів", в якому взяли участь відомі сценографи Борис Юханов та Данило Лідер, справно працювали майстерні режисерів-педагогів Ігоря Лисова (Москва) та Володимира Оглобліна (Київ), провели відкриті уроки та покази вистав театральні педагоги Богдан Козак (Львів) та Олександр Кочнєв (Київ), відбулися виступи акторів-майстрів Валерія Івченка (Санкт-Петербург), Петра Мамонова (Москва).

Кожен театрально-фестивальний рух веде величезну рекламну кампанію. Це можливість представлення своєї країни, її народу та національної культури, а також можливість забезпечити незабутнім культурним досвідом громадян міста, де проходить то й чи інший фестиваль. Це світова практика.

Театральні фестивалі в Україні – абсолютно самостійні, практично не державні, ідеологічно та концептуально зрілі мистецькі інституції. За кожною з них стоїть безперечний лідер зі своєю мистецькою програмою життя та існування у всезагальному культурному просторі. В їхню модель побудови театрального всесвіту давно вписані і світовий фестивальний підтекст, і суто національні особливості. Але величезна кількість самодостатніх міжнародних театральних фестивалів, що з'явилися в України наприкінці 80-х років минулого століття з надією на соціально-культурні та політичні перетворення, зникла з театральної карти України та мистецької палітри світу у 90-х роках XX століття.

Головною метою театрально-фестивального руху в Україні була і залишається популяризація сучасного театру, піднесення його авторитету у суспільстві, обмін досвідом між творчими колективами, ознайомлення глядача з театральними прем'єрами, з найцікавішими творчими задумами та знахідками театрів різних областей України та країн зарубіжжя.

Єскіна Г.О.,
канд. пед. наук, доцент КНУКіМ

МОЖЛИВОСТІ АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ В ФОРМУВАННІ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ МОЛОДІ

Глобалізаційні процеси, що відбуваються сьогодні у світі, вносять принципові корективи в осмислення ціннісних орієнтацій особистості. "Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті" визначає одним із пріоритетних напрямів розвиток творчої особистості, збагачення її духовного потенціалу, формування сучасного світогляду, переконань, заснованих на найцінніших надбаннях вітчизняної і світової культури. Мета державної політики щодо освіти молодого покоління полягає у створенні сприятливих умов для творчої самореалізації кожного громадянина України, виховання молоді, здатної ефективно працювати і навчатися протягом усього життя, оберігаючи і примножуючи цінності національної культури та громадянського суспільства.

Поняття ціннісної орієнтації дає можливість співвіднести особистість і суспільство, розглянути соціальність через її особистісну форму прояву, тому що соціальність – це не лише середовище, якому повинна відповідати діяльність індивіда, й структура та організація діяльності кожного індивіда залежно від способів його включення в суспільство.

Поняття "ціннісна орієнтація" стало широко використовуватися в соціологічній літературі з середини 60-х років XX століття. У найбільш загальному плані це поняття розглядається як вираження співвідношення між людиною і предметом. Цінність спрямовує діяльність людини на основі вибіркової активності в тій мірі, в якій вона здатна задовольнити потребу, бажання чи інтерес. Суттєвою рисою ціннісної орієнтації є той факт, що, проявляючись в соціально значущій діяльності як домінанта, яка регулює і координує структуру відносин, вона містить в собі моменти сучасного (ситуація), минулого (досвід) і майбутнього (перспектива). Так, ціннісна орієнтація виступає як інтегрований елемент мотиваційної сфери людини, її цілісної системи діяльності в об'єктивному світі.

Дослідження культурологів, соціологів свідчать про втрату попередніх ідеалів та певний вакуум у духовності молоді. Кінець 80-х – середина 90-х років XX століття стали періодом розвінчання соціалістичних цінностей та ідеалів багато з яких були визнані штучними. Нині цей вакуум заповнюється далеко не кращими взірцями й ідеалами прагматичного, а інколи й негативного спрямування. Викликають тривогу низький рівень культури молодого покоління, прояви бездуховності, нігілізму, споживацького ставлення до життя. Такі якості, як чесність і порядність, інтелігентність, освіченість і культурність виявились не лише непрестижними, й зневажаються певною частиною молоді. Нові культурні еталони, змінивши традиційні нормативні уявлення, відкрили кордони непомірній експансії соціально-негативних явищ. Отже, можемо констатувати, що у молодіжному середовищі України відбувається деформація ціннісних орієнтацій.

Як же протистояти негативним тенденція, до яких, до речі, суспільство вже призвичаїлося і більш спокійно, ніж кілька років тому, реагує на них?

На нашу думку, одним з ефективних засобів формування ціннісних орієнтацій особистості може бути аматорський театр, головним завданням якого є пізнання і перетворення дійсності специфічними методами впливу на свідомість людей. Маючи у своєму арсеналі такі засоби виразності, як слово, живопис, музику, хореографію тощо, театр активно пропагує загальнолюдські цінності. Працюючи над втіленням театральної вистави, аматори аналізують складні соціальні та моральні категорії, відкриваючи для себе такі поняття, як істина, добро, краса. Виявляючи своє ставлення до персонажів п'єси, їхніх дій, вони відкривають для себе цінності та норми поведінки, які стають пріоритетними у повсякденному житті. Отже, завдяки необмеженим можливостям аматорського театру, молодь залучається до загальнолюдських цінностей, вбираючи досвід людства і формуючи себе як особистість за художніми зразками, які пропонує театр.

Практика свідчить, що досягти позитивних результатів щодо формування ціннісних орієнтацій аматорів можна лише за умови створення таких педагогічних умов, які сприятимуть вивченню запитів, інтересів та потреб молоді. Участь у роботі театральних гуртків, студій, об'єднань, які систематично і послідовно залучають своїх учасників до педагогічно-спрямованої навчально-творчої і просвітницької діяльності, сприяє перетворенню знань у морально-естетичні переконання, норми і принципи поведінки. Критеріально-рівневим визначенням сформованості ціннісних орієнтацій аматорів виступає глибоке усвідомлення гуманістичних, соціальних, морально-етичних, художніх та національних цінностей і трансформація їх у суб'єктивні смисли та самодетермінанти особистісного життя молоді.

Література:

1. Бех І. Д. Особистісно зорієнтоване виховання: Науково-методичний посібник.– К.: ІЗМН, 1998.

2. Концепція позашкільної освіти та виховання // Освіта. – 1997. – 5 березня.

3. Концепція державної політики в галузі культури на 2005 – 2007 роки // Голос України. – 2005 . – 2 квітня.

Єфіменко А.Г.,
канд. мистецтвознавства,
доцент ІМ Волинського ДУ ім. Л. Українки

АСПЕКТИ ДУХОВНОЇ ЄДНОСТІ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Знайомство з духовним світом мистецької особистості, яка відкриває "безодні над банальностями" (за висловом А. Веберна) стає не лише світлою миттю, що назавжди лишається в пам'яті, а й потужним стимулом до співтворчості у натхненних пошуках нових музичних світів. Адже особливістю людської пам'яті є позачасова тривалість яскравих моментів життя, осяяних актом творчого спілкування. Сучасне музикознавство достатньо широко вивчає коло проблем, пов'язаних із стильовими явищами музичного виконавства,

зокрема, виконавських стилів окремих індивідуальностей та історичних епох. Результати вивчення, спроби типологізації, пошук виконавських "архетипів", очевидно, дають підстави стверджувати про існування фактів "певних закономірностей музичного мислення, які проявляються на різних стильових рівнях" [6, 124]. Такий напрям наукових досліджень кореспондує із типологічними основами виконавського мислення і спрямований на пошук рівнодії об'єктивного та суб'єктивного начал у творчому процесі. Це повідомлення ставить за мету наголосити на феномені художньої творчості в аспекті проблеми інтерпретації як комунікативного процесу на рівну діалогу суб'єктивного із суб'єктивним, не емоційного і раціонального начал, а дії двох емоційних субстанцій у єдності естетико-психологічного, культурно-соціологічного та індивідуально-характерного просторів.

Проблеми інтерпретації актуалізуються в сучасному світі в процесі осмислення нових методів, головна роль серед яких належить методу гри. Розвідки науковців в галузі сучасних тенденцій музичного мистецтва доводять, що "постмодерністська гра в її нестабільності постає як єдино універсальна цінність і константа, потенційно здатна стати основою парадоксальної цілісності світо-образу" [9, 78]. Як відомо, концепція постмодерності пропонує нову парадигму мислення. Митці, які сприймають та відтворюють сучасний світ засобами музики в період постмодерну, поєднують непоєднане, зачаровані, вочевидь, парадоксами так званої "логіки алогізму". Мистецтво маніфестує з позицій ствердження радикальної інклюзивності смислотворення. Митці репрезентують на основі старих вічних істин якісно нові результати явищ культурного синтезу. Як доведено науковцями К. Гуменюк [3, 4, 5], О. Сердюк [9], Г. Полтавцевою [8] та ін., в епоху постмодерну стає неможливим однозначне прочитання будь-якого тексту. В постмодерністських художніх текстах "працюють" насамперед інтертекстуальність, гра, діалогізм.

Вивчення творчості Володимира Рунчака в аспекті феномена гри є матеріалом окремого дослідження, що його треба вивчати. Всі складові цієї багатоаспектної проблеми не можуть бути розглянуті в межах цього короткого повідомлення. Вже зараз оглянуті проблеми свідчать про широту поставлених питань. Тому ми свідомо обмежили наші завдання і звернемося головним чином до ознак, які яскраво демонструють аспекти духовної єдності композитора і виконавця.

Цілісність нового ігрового виміру сучасного світу, яке композитор майстерно вкладав в "реальність" творчого процесу привело до нового відкриття сенсу творчості, що являє власне буття через буття іншого в ілюзорній вірогідності ігрового простору, балансування на грані справжнього та умовного. В таких випадках реальність творчого процесу супроводжується відкриттям певного сенсу творчого індивідууму: "Людина в процесі гри перевтілює, або заново творить себе й оточуючий її світ" [7, 35]. Отже, композитору вдається переконливо досягнути цілісності не лише в окремих творах, або в певній драматургічній послідовності творів, а в виявленні цілісності свідомостей митця-композитора та митця-виконавця.

Володимир Рунчак, очевидно, представляє ігровий аспект сучасного світу як епоху цілісності творчого імпульсу, енергетичного заряду та творчого

результату. Категорії гри виконують тут роль певного конденсатора творчих енергій, що породжують, з одного боку, неординарні новації, а саме, новації сучасної музичної мови, сучасного рівня виконавства, і, як наслідок, філософського сенсу музики XX століття як засобу спілкування з цілісним об'ємом музичної історії. З іншого боку, Володимир Рунчак надає великого значення експресії минулих стилів у сучасній музиці, що, очевидно, в свідомості композитора ототожнюється з накопиченням досвіду сприйняття незмінного, стабільного як уявлення про історичний та національний ідеал.

Ця особлива, притаманна музиці композитора духовна аура, можливо, визначила індивідуальний напрям у пошуках власного особистісного ідеалу прекрасного. Промайнувши лабіринти плюралістичного звукового простору XX століття, Володимир Рунчак свідомо втілив концепцію своєрідного філософсько-естетичного діалогу ультрасучасного звукового мислення з художнім історико-стильовим надбанням минулого. Останній для композитора, мабуть, певним критерієм етичної та естетичної досконалості.

Музика Володимира Рунчака демонструє тісну взаємодію трьох іпостасей, завдяки яким відбувається "творення світу" кожної людини – буття-культура-духовність. Звідси синтез різних музичних пластів – прадавніх, минулих, модерних, що є породженням індивідуальної художньо-естетичної та стильової системи композиторського мислення Володимира Рунчака та стимулом духовної єдності композитора та виконавця.

Література:

1. Башляр Г. Новый рационализм. – М., 1987.

2. Берлянд И. Игра как феномен сознания // Философская и социологическая мысль. – 1995. – № 7–8.

3. Гуменюк Т. Конец XX столетия: опыты самопознания в постмодернистской интерпретации. // Київське музикознавство. Збірка статей. Вип. 1. – К., 1998. – С. 94–117.

4. Гуменюк Т. Постмодерністська естетика: до визначення питання. // Українське музикознавство. Вип. 29. – К., 2000. – С. 237–244.

5. Гуменюк Т. Эстетика постмодернизма. Конец стиля? // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Збірка статей. Науковий Вісник НМАУ. – Вип. 37. – К., 2004. – С. 13–21.

6. Катрич О. Поняття стильового "архетипу" в композиторській та виконавській творчості. // Проблеми музичної інтерпретації. Київське музикознавство. Вип. 2. – К., 1999.

7. Клименко В. Возможности игровых структур в процессе интерпретации музыкального произведения.

8. Полтавцева Г. Музыкальный постмодерн: ризома стиля и проблема "смерти автора". // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Збірка статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 38. – К., 2004. – С. 88.

9. Сердюк О. Категорія гри і музичний театр постсучастності. // Музика у просторі культури. Вип. 33. – К., 2004. – С. 70–78.

10. Хейзинга Й. Homo ludens. – М., 1992. – 464 с.

Зайцева І.Є.,
канд. пед. наук, доцент,
докторант НМАУ ім. П.І. Чайковського

МЮЗИКЛ ТА РОК-ОПЕРА ЯК СУЧАСНІ ЗАСОБИ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

В умовах розбудови нової демократичної держави проблеми розвитку духовної культури суспільства, особливо молодого покоління, мають першочергове значення. Духовно-ціннісний зміст життя значною мірою формує художньо-естетичне виховання.

В цьому процесі провідну роль відіграє розвиток і реалізація художньої потреби, тобто залучення до мистецтва, зокрема, театрального. "Адже загальнозрозуміла духовна мова" розчинена в самому єстві театру, дійства-співпереживання. Специфіка театрального мистецтва, яка зумовлює співтворчість автора, режисера, актора, реципієнта, утворює благодатне тло для розвитку усвідомленого інтересу до мистецтва, а, відповідно, і духовного зростання, що є надзвичайно актуальним в світлі переосмислення сучасною людиною ціннісних ієрархій. Театр є "своєрідним художнім дзеркалом життя", і сам час виводить на його сцену нових героїв, піднімає актуальні теми, визначає популярні жанри, і один із них – мюзикл.

Художня мова мюзиклу успішно поєднує популярну класичну музику та естраду, представляє різножанрову музичну палітру – джаз, свінг, реп, поп, рок-н-рол та інші її різновиди, синтезує досягнення та своєрідність екстраваганци, бурлеску, мінстрел-шоу, водевілю, ревю, оперети, які стали його витоками.

Синтез видовищності, музики та драматургії – запорука його успіху у масової аудиторії.

Мюзикл використовує сучасну лексику та новації споріднених мистецтв. Ним беруться на озброєння новітні технології, що відкривають безмежні можливості для творчих пошуків продюсера, режисера, сценографа, художників зі світла і спецефектів, звукорежисера – словом, усієї постановочної команди, що впроваджує музичний проект у життя.

В мюзиклі одне з головних місць належить п'єсі, тобто літературному матеріалу. Сюжетною основою мюзикла здебільшого є видатні твори класичної та сучасної літератури. Жанровий діапазон його проблематики майже безмежний.

Першоджерелами мюзиклу стали твори М.Шекспіра, М.Сервантеса, Ч.Дікенса, Б.Шоу, С.Шолом-Алейхема. Останнім часом в Росії відбулися прем'єри мюзиклів, створених на сюжети Ф.Достоєвського, В.Набокова, в Україні – за твором відомого поета-шестидесятника Є.Євтушенка.

Для мюзиклів характерна насиченість дії. Вокальні і танцювальні сцени повинні безпосередньо виростати з дії і її розвивати, бути внутрішньо вмотивованими. Тому мюзикли розраховані на акторів, які володіють не лише високим рівнем професіоналізму, але й універсальною обдарованістю, тобто здатністю синтезувати різного роду професійні уміння – спів, танець, мову, міміку, пластику.

Пріоритетами є володіння елементами акробатики як складової сучасної хореографії, сформованість навичок роботи в “прикордонних переходах” від чіткої ритміки і метрики співу і танцю до нечіткої ритміки пауз усередині психологічної гри. Універсалізм – основна вимога до акторського ансамблю, без якого глядачеві неможливо розкрити художні цінності мюзиклу. Універсалізм підсилює емоційний вплив сценічних образів на глядацьку аудиторію, на сугестивному рівні закріплює певні ідеали, пріоритети, цінності.

Важливу роль в популяризації мюзиклу відіграло звернення його авторів до рок-стилістики. Новатором в цій області виступив Е.Л.Вебер, який сприяв трансформації мюзиклу в рок-оперу. Точно відчувши прикмети свого часу, композитор створив першу у світі рок-оперу “Ісус Христос – суперзірка” (“Jesus Christ Superstar”), з якої розпочався новий етап розвитку музичного театру.

Незважаючи на жанрову близькість рок-опери та мюзиклу, між ними існує суттєва різниця. Якщо в мюзиклі всі музичні номери, від вокального співу до ритмізованої мови, об’єднані спільним малюнком, злиті, що дозволяє створити єдину дію, то в рок-опері музичні номери статичні, вони призупиняють дію, сприяючи зосередженню уваги на переживаннях однієї діючої особи. Присутність супергероя, масштабність, літературна основа – античний міф, біблійні оповіді, відома притча, казка – все це атрибути стилістики рок-опери. В подачі вже знайомого матеріалу повинен спрацювати ефект несподіваності (Ю.Рибчинський), тобто сюжет будь-якої давнини втілений по-сучасному. Використання різноманітних спецефектів, ритміки, гармонії та електронного інструментарію рок-музики у поєднанні з традиційним оркестром перетворюють рок-оперу в один з найвидовищніших і наймасовіших популярних сценічних жанрів, особливо серед молодіжної аудиторії.

Вплив рок-дійства на сучасну людину дослідники вбачають в подібності впливу діонісійських свят на еліна, чи народно-сміхової культури на людину епохи Середньовіччя чи Відродження. Рок, як один з найбільш “техноємних” видів музики, за рахунок технічного тиражування зводить нанівець “ауру” твору. Водночас використання техніки веде до створення так званої “концертної аури”, тобто створюється “новий самооцінний тип естетичного переживання” (Н.Бубир). Таким чином, рок-опера – це видовище на основі новітніх досягнень техніки, яке несе в собі неабияку енергетику виконання (Г.Татарченко), сприяє катарсису, емпатії, викликає гедоністичний ефект у реципієнтів

Помітний той факт, що сьогодні українську театральну культуру збагатило повернення в оновленій версії рок-опери “Біла ворона” І.Рибчинського та Г.Татарченка, вітчизняних корифеїв зазначеного жанру. Ця рок-опера в постановці народного артиста України С.Данченка, головну роль Жанни Д’арк, в якій блискуче зіграла народна артистка України Наталя Сумська, а весь акторський ансамбль органічно жив за законами жанру, демонструючи високий рівень професійної майстерності, багато років не сходила зі сцени Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, заслужено ставши класикою сучасного українського театру. Проте нових сценічних відкриттів в цьому жанрі поки немає.

Справжньою культурною подією стало відкриття у Києві продюсерським центром "Арт-проект", Музичного театру "Екватор", що працює за законами шоу-індустрії. На його сцені йшов одноіменний мюзикл, авторами якого є композитор, народний артист України О.Злотник; поет О.Вратарьов; режисер, заслужений діяч мистецтв України В.Шулаков; балетмейстер А.Єрьомін. Мюзикл "Еквадор" вперше в Україні був створений за традиціями розважальної індустрії, розрахований передусім на молодіжну аудиторію, знайшов в ній найпозитивніший відгук. На сьогодні цей проект з фінансового характеру закрито. Для глядача Музичного театру настала небажана пауза, поки робота над іншими мюзикальними проектами триває, і дебют їх не відбувся.

Мюзикл, рок-опера – насамперед мистецтво молодих і адресоване молоді. Тематична необмеженість сюжету, готовність розв'язати будь-які актуальні питання сьогодення, здатність розкрити своїми виражальними засобами, незвідані глибини світової та вітчизняної класики дозволяє цим жанрам формувати позитивні цінності, говорити про найважливіше і значиме доступною художньою мовою.

Отже, актуальним є формування вітчизняної сфери високотехнологічної індустрії, яка забезпечить серійний випуск мюзиклів, рок-опер і їх подальший прокат. Цей процес сприятиме вихованню глядацької аудиторії, для якої жанри мюзикл та рок-опера стануть невід'ємною частиною сучасної художньо-естетичної культури.

Каміна Л.І.,
ст. наук. співробітник УЦКД

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

Світові соціокультурні процеси свідчать про те, що всесвітньо-історичною спільнотою стає той народ або суперетнос, який найбільше відповідає велінню історичного часу (пануючій системі цінностей) і має для цього необхідну волю (національну енергію). Тому проблеми збереження національної ідентичності у сфері гуманітарного розвитку є актуальними для кожної країни світу. Особливо до цього спонукає глобалізація, яка є явищем світового масштабу. Навчитися жити у мирі, спільно з усіма, але не втратити унікальності країн, народів, етносів, прагнення через діалог цивілізацій віднайти елементи важливі для власного зросту, а далі – духовного єднання з іншими є дуже важливими.

В міру того, як способи життя стають все більш подібними одне до одного, з'являються риси сильної протидіючої тенденції: протест проти одноманітності, бажання ствердити унікальність своєї культури. Таким чином, національна культура сприяє формуванню національної свідомості, що створює базу для існування нації. Одним із пріоритетних завдань діяльності Ради Європи є захист та посилення культурної різноманітності, про що свідчать документи Ради Європи, що були розроблені Організацією на основі Європейської конвенції з прав людини та Європейської культурної конвенції.

Генеральна конференція ЮНЕСКО 1989 року, відзначивши соціальне, економічне і політичне значення фольклору в історії та сучасній культурі

суспільства, визнала існування небезпеки, яка загрожує йому сьогодні, рекомендувала усім країнам – членам ЮНЕСКО розробити спеціальні правові положення та плани організаційних заходів щодо збереження і захисту традиційної культури.

У підсумковому документі Міжнародного форуму з культурного співробітництва, що відбувся у 1998 році в Оттаві, на перше місце поставлено завдання "захисту культурної різноманітності". "Різноманітність культур як у рамках націй, так і будь-де у світі є величезним скарбом усього людства", що визначено головним призначенням культурної політики.

Декларація про культурну різноманітність, яку було прийнято Комітетом міністрів Ради Європи 7 грудня 2000 року на 733-му засіданні заступників міністрів, визнає, що повага до культурної різноманітності, яка виражається у співіснуванні та обміні різними культурними практиками, а також в організації й користуванні різними службами та продуктами культури, є важливою засадою людського суспільства.

Генеральна сесія ЮНЕСКО (жовтень 2003 р.), обговорюючи проект Конвенції про захист світової нематеріальної культурної спадщини, наголосила. що вона найбільш вразлива через негативний вплив глобалізації і через відсутність досконалих засобів матеріальної фіксації.

Українська державність дала можливість активно увійти до світового процесу розвитку культурного різноманіття, заповнити багато білих плям у вітчизняній культурі. Народна творчість повстає не як пережиток, а як культурний феномен з високогуманними звичаями і обрядами, народною мораллю, шаною до природи, родових традицій своїх предків, духовною поетикою, ідеалами, мріями, протиріччями.

ПОСТАНОВОЮ Кабінету Міністрів України від 23 грудня 2004 р. № 1732 затверджено Державну програму охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини на 2004–2008 роки.

Природа життя стверджує, що народний танець займає значне місце у процесі духовного життя людини. Його феномен полягає в постійному русі, збереженні фольклорних традицій, ритмо-пластичних і емоційних кодів та розвитку всіх притаманних танцю складових, збалансованих у контексті духовних, естетичних і технічних принципів.

Український етнос, який веде свій родовід ще від доісторичного Трипілля (VI – IV тис. до н. е.), вважається молодим етносом, оскільки його сучасна самоназва виникла між XII – XV ст. н. е. Проте історія культури народу України визначається тим, що він завжди був на своїй землі. Це означає, що в етносі своєму він зберігає поряд із рисами надбаними, позиченими, глибочезну архаїчність, яка, попри всі струси та зміни, усі суспільні катаклізми, певною мірою залишається незмінною.

Світогляд українців з кожним століттям набував значного впливу ззовні. Нині це глобалізація, а раніше, коли на зміну язичницькій життєрадісності, любові до свободи, до життя, родини й батьківщини, нав'язувалась рабська покірність і терпимість, відмова від усього мирського. Християнський сум і жалоба почали заступати веселий, радісний характер українського народу.

Церковники за допомогою державної влади винищували все, що сприяло веселощам, співам, музиці і танцям. Народний танок намагалися повністю викорінити з усіх свят і обрядів як прояв "бісівства" і "сатанинства".

Проте народна мудрість у фольклорному самовираженні, відмовившись від язичницьких пережитків, відкинувши місіонерський фанатизм і нетерпимість місцевих християнських проповідників, вібравши кращі форми християнської моралі, поєднала в собі місцеві і привнесені структури, які значною мірою співзвучні до духовних потреб народу. Нині в християнських літургіях можна почути вкраплення українського мелосу, а в християнських обрядах можна побачити елементи праукраїнських язичницьких звичаїв.

В умовах бездержавності, незважаючи на політику уряду, для української нації протягом тривалого часу саме культура була чи не єдиним фактором національного самоствердження, національної самоідентифікації, саме через культуру українці мали змогу явити себе світові, увійти до світового духовного простору.

Багатовікова історія розвитку українського народного танцю тільки з появою сценічного мистецтва почала виявляти і доносити до сучасників імена талановитих особистостей, які своєю творчістю зробили вагомий внесок для його розквіту.

У всесвітній системі хореографічної народної творчості український народний танець займає значне місце. Він, як невід'ємна частина духовності і оптимізму в житті людини, зберігаючи свої основні риси, в свою чергу розвивається за різними напрямками. На початку XX ст. в Україні виразно намітилися дві тенденції розвитку в народному танці. Одна передбачає дбайливе перенесення на сцену незмінених зразків української народної хореографії зі старанним зображенням малюнка і манери виконання кожного танцю. Такі танці називаються фольклорними (англ. folk-lore – народна мудрість, знання, творчість). Вперше цей термін, яким нині користуються дослідники майже всіх країн світу, було вжито англійським вченим Вільямом Томсоном у 1846 р. В Україні яскравим прихильником цієї тенденції став фольклорист, дослідник і дуже талановитий митець – Василь Верховинець.

Інша тенденція була пов'язана з прагненням до технічного удосконалення і інтерпретації першоджерел (фольклорних зразків) за законами сцени. Такі танці називаються народносценічними. Друга художня тенденція вперше виявилась з найбільшою повнотою у творчості відомого балетмейстера Хоми Ніжинського.

Фольклорний танець являє собою підпорядковані певній ритмічній структурі художні рухи, пози, жести, завдяки чому люди відображають свої почуття, а також зміст подій танцювального дійства, а народносценічний танець, зберігаючи основні риси фольклорного, створюється за законами сценічного твору.

Регіональна різноманітність, енергія яку випромінює український народно-сценічний танець, професійна досконалість, доступна мова принесли йому заслужену славу у всіх країнах світу, він став вагомою складовою у всесвітній скарбниці національних культур, сучасного мегакультурного розвитку.

Збереження національної ідентичності, традицій, багатства зразків народної творчості, шляхетність, патріотизм, потяг до художнього піднесення в розкритті

образів притаманні творчості патріархів українського народносценічного танцю – В.М. Верховинця, В.К. Авраменка і їх послідовникам, які створюють оригінальні національні твори не копіюючи один одного, а розкриваючи в них все нові грані достеменних фольклорних взірців.

Регіональні професійні і аматорські колективи України вносять значний внесок у дослідження, збереження і відтворення в художніх творах місцевого фольклору, багатства українського народного танцю. На цьому шляху неможливо переоцінити значення таланту балетмейстерів, які опанували фольклор і відродили його в сценічних образах, серед них: Я.М. Чуперчук, В.В. Петрик – (Верховина та Прикарпаття), Д.М. Демків – (Покуття), М. Ромадов, К.Ф. Балог – (Закарпаття), Д.Г. Ластівка – (Буковина), В.С. Тітов – (Поділля). Геніальний балетмейстер П.П. Вірський, який очолював Ансамбль танцю України, підняв український народний танець на надзвичайно високий художній і естетичний рівень, і не тільки в державному колективі, де він створював українські хореографічні полотна, і не тільки в Україні, а й по всьому світу. Кожний з його творів не просто змістовно довершений, але й має розвинуту драматургічну дію, являє собою хореографічну виставу. Дійові особи його творів настільки цікаві, що не залишають байдужими жодного глядача. Вражає також високий рівень сценічної культури, техніки і виразності виконання.

Найголовніше в творах цих авторів – духовна атмосфера (аура), яка створюється виконавцями в емоційному контакті з глядачами на кожному виступі. Вона сприяє впливу на почуття глядачів, що і є основним призначенням мистецтва, а досягається завдяки якості багатьох складових балетмейстерського твору, а також організаційним моментам, де кожна дрібниця має значення. Ця нематеріальна культурна спадщина надзвичайно вразлива ще й тому, що завжди пов’язана з живим виконанням.

Сучасна хореографічна система спрямована в основному на питання розвитку сценічного мистецтва, набуваючи також значного місця в спорті. Однак його першоджерело – народний (фольклорно-побутовий) танець перетворившись в могутнє хореографічне мистецтво, втрачає своє місце у побуті народу, але не втрачає своєї актуальності.

Дослідження розвитку українського народного танцю в Україні і за її межами, визначення його місця в духовному розвитку людини, вивчення і глибоке осмислення творчих надбань як духовного спадку українського народу, бережливе і неформальне його втілення сприяє стійкому духовно-культурного імунітету проти загрози космополітичної ерозії.

Досвід поколінь і дослідження сучасного стану творів української народно-сценічної хореографії дозволяє констатувати потужність творчого потенціалу, життєствердний характер українського танцю, його перевірену віками життє-стійкість, яка забезпечувала йому виживання у найскрутніших історичних обставинах та самоочищення від усього тимчасового, хворобливого і наносного. Український народний танець являє собою потужний фактор відродження духовності і гуманізації суспільства, будучи домінантою українського життє-творення, отже ставлення до нього як до екзотичного спогаду, “шароварщини”, сприймаючи його як примітивний, зубожілий експонат, або перетворення його

на демонстрацію новомодних технічних прийомів, прагнення обмежити його рамками космополітичних “євростандартів”, демонструє обмеженість прихильників цих позицій які відмовляють собі, національним спільнотам і державам у самоідентифікації.

У Декларації про культурну різноманітність зазначається, що в процесі побудови суспільства XXI століття, заснованого на інформації і знаннях, культурна різноманітність є домінантною, європейською характеристикою та основним політичним завданням. Сталий розвиток, визначений з точки зору культурної різноманітності, передбачає, що технічні та інші досягнення, спрямовані на задоволення сучасних потреб, у жодному разі не позбавляють майбутні покоління можливості задовольняти свої потреби щодо створення, забезпечення та обміну різними культурними послугами, продукцією та діяльністю. Шляхи збереження та сприяння культурній і мовній різноманітності мають аналізуватися на всіх рівнях у новому контексті глобалізації.

Література:

1. Афанасьев А. Древо жизни. – М.: Современник, 1982.
2. Балет. Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981.
3. Бюлетень бюро інформації Ради Європи в Україні.
4. Голейзовский К. Образы русской хореографии. – М.: Искусство, 1964.
5. Головатий М. Глобалізація як засіб знищення національних держав // Персонал. – 2004. – № 11.
6. Гриценко О. Своя мудрість. – К., 1998.
7. Настюков Г. Народный танец на самодеятельной сцене. – М., 1976.
8. Найдьонов І. Вища освіта в Україні: європейський вибір, культурологічні парадигми // Персонал. – 2005. – № 1.
9. Скуратівський В. Русалії. – К., 1996.
10. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України. – К., 1986.
11. Уральская В. Природа танца. – М., 1981.
12. Щокін Г. Закони життєдіяльності етносів, культур і цивілізацій // Персонал, – 2005. – № 5.

Климчук Л.М.,
викладач ДАКККіМ

МОВА ТАНЦЮ

Танець – генетично сформоване мистецтво самовираження людини засобами оптимально-гармонійного руху. Форма в танці існує для того, щоб реалізовувати гармонію руху, намагаючись поєднувати оптимальну взаємодію усіх тілесних структур, при допомозі активації яких можливе більш яскраве вираження емоційних станів людини.

Танцювальне мистецтво, як і всі інші види мистецтв, відображає дійсність, що нас оточує, розкриває навколишнє життя у всіх його проявах. Специфіка танцю як виду мистецтва полягає в тому, що виразним засобом танцю є пластичний рух тіла людини, поза, жест. Кожна людина ще з давніх-

здавен підсвідомо виражає свій емоційний стан на даний момент життя тілесними рухами. І таким чином генетично формувалась м'язова пам'ять вираження різних емоцій (радості, нудьги, скорботи, гніву, захоплення тощо), тобто своєрідна мова танцю.

Танець – це вид мистецтва, в якому художні образи виникають із ритмічної схеми систематизованих виразних положень тіла людини. Відбір танцювальних положень та їх організація (тобто формування танцювальної системи) є багатовіковим культурно-історичним процесом, пов'язаним з особливостями життя та побуту кожної окремо взятої нації чи народності.

У кожного народу свої особливості відображеного виконання танцю, що відрізняються своєрідністю змісту, музично-ритмічної побудови, манери та прийомів виконання рухів. На сьогоднішній день сучасне світове мистецтво танцю узагальнює та зберігає природній танцювальний рух, який будується на елементах стихійності, спонтанності та імпровізації, не завжди притримуючись чітко визначеної побудови малюнку та створення композиції.

Хореографічне мистецтво виступає як механізм вироблення, закріплення і трансляції людських цінностей, як баланс поєднання постійної модернізації з високим ступенем наслідування. Розуміння закономірностей функціонування та розвитку творчих процесів у царині хореографії різних культур, поглиблює наші знання в області побудови загальної теорії мистецтва танцю, виявлення принципів, його організуючих, проникнення в його природу. Сучасні хореографи різних країн наголошують, що форма сама по собі мало їх цікавить, головне – висловити нові ідеї та почуття, наочно представити те, що ще тільки ледь майорить в їх уяві на обрії самовідчуття. І тому сучасне хореографічне мистецтво легко грає з будь-якими формами, ситуаціями, ідеями.

В межах своїх можливостей, крім подальшого розвитку та удосконалення притаманних мені власних рухів, я також намагаюсь ознайомитись з різними напрямками вдосконалення виконання танцю та виховання виконавців у Європі та поза нею. Передусім, на мій погляд, заслуговують на увагу вправи на досягнення ритму на основі елементів африканського танцю, техніка виконання рухів американського джазового танцю, дослідження Дельсарта відцентрових та доцентрових реакцій в поведінці людини, досягнення Станіславського в царині "фізичної дії", біомеханічний тренінг М. Александера та біоенергетична теорія О. Лоуена, відчуття руху за методом М. Фельденкрайза. Вже ні для кого не є таємницею, що східні мистецтва руху корисні для фізичного вдосконалення у будь-якому віці: вони звільняють від напруги м'язи та суглоби, що покращує поставу, рухливість та гнучкість. Заняття техніками дихання тонізують внутрішні органи, поглиблюють процес дихання, стимулюють циркуляцію крові. Крім того, вони розвивають рівновагу, координацію та відчуття центру ваги, що, погодьтесь, є необхідним для виконання рухів будь-якого стилю та напрямку танцю. Та особливо мені хотілося б зосередити свою увагу, після ознайомлення з різними світовими школами танцю, на поєднанні сучасної лексики з елементами традиційного українського танцю. Тому і метод роботи, за яким я прагну працювати – це не зліпок запозичених з різних країн прийомів та знань, не дивлячись на те, що я користуюсь інформацією та

використовую елементи рухів інших танцювальних систем у створенні хореографічних композицій, наприклад, для хореографічної студії “Леліо” кафедри хореографії ДАКККіМ, але, трансформуючи та адаптуючи їх, враховуючи те, що я особисто вихована в традиціях української школи класичного та народно-сценічного танцю. Сутність методу в тому, що я намагаюсь не тільки навчити танцівника виконувати показані рухи, але й забезпечити вміння побудови так званого “арсеналу виразних засобів”, тобто гармонійність рухів та положення тіла, пластичну виразність й міміку обличчя, динаміку, ритм та темп виконання руху, поняття роботи у просторовому малюнку, розуміння драматургії композиції танцю. Це не дедуктивний метод, що синтезує вміння, увага тут концентрується скоріш на духовному процесі виконання руху, якому присутні і крайності, і повне саморозкриття, але не з погляду егоцентризму на принципах самозакоханості власними переживаннями (надмірна емоційність), а, навпаки, якби процесу добровільної самопожертви. Це техніка інтеграції усіх духовних та фізичних сил, які проходять еволюцію від первісних інтимно-містичних сфер до сучасних духовно-релігійних. І тому робота над вихованням танцівника спрямована не тільки на те, щоб його навчити виконувати якісь технічні рухи та запам’ятовувати послідовність їх виконання, а на переборювання тих перешкод у процесі духовного зростання, які йому може ставити його організм (тобто вдосконалення загального фізичного розвитку). Організм танцівника у цьому внутрішньому процесі повинен позбутися будь-якого опору та напруги настільки, щоб, власне кажучи, не було жодної часової різниці між внутрішнім імпульсом і зовнішнім показом, щоб імпульс сам у собі був одночасною реакцією, одне слово, щоб тіло неначе переставало існувати, відчувалась відсутність сили тяжіння, щоб воно жило у русі, і щоб глядач мав справу лише з видимим перебігом інформаційно-внутрішніх процесів хореографічного твору, а не займався аналізом лексики та фізично-технічної вправності виконавців під час сценічного відтворення.

Мова танцю є універсальною формою осмислення буття, яка дає змогу людям вступати в комунікативні зв’язки одне з одним, орієнтуватись у просторі світової хореографічної культури. Тому проблема сучасної української мови танцю, це проблема зрозуміння, проблема ефективності діалогу між культурними епохами, між різними танцювальними стилями та напрямками, що співіснують в одному часовому вимірі. Нова інформація асимілюється шляхом співвіднесення з тим, що вже відоме, новий досвід поєднується з уже набутим. Чим більшим стає діапазон знань людини про мистецтво руху, тим глибшає її розуміння світу. Через поліфонізм руху нам відкривається поліфонізм буття, оскільки рухи різних шкіл хореографічного мистецтва багатьох країн, рухи танцювальних культур народів світу являють різні світогляди, способи мислення та сприйняття світобудови.

Ковтун В.Д.,
ст. наук. співробітник УЦКД,
здобувач КНУКіМ

ПОЛІКУЛЬТУРНІСТЬ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ПАРКОВОГО СЕРЕДОВИЩА: ВИХОВНИЙ АСПЕКТ

Інтеграція України в європейський культурний простір на засадах самобутності та самоцінності української нації вимагає приведення, реорганізації системи інституцій, задіяних у культурно-виховному процесі, у відповідність до міжнародних стандартів. В цьому аспекті актуальним є розробка парадигми соціального входження людини в оточуюче навколишнє природне середовище, а саме таким комфортним середовищем для проживання людини в умовах урбанізації, науково-технічного прогресу є паркове середовище, яке, безперечно, має відношення до важливого виховного потенціалу суспільства. Це зумовлює потребу теоретичного осмислення категорії "полікультурність" ("багато культурність") як детермінанти формування та розвитку паркового середовища з позицій культурно-виховних завдань.

Теоретико-методологічне підгрунтя дослідження склали фундаментальні теорії, ідеї та концепції в сфері людинознавства, педагогіки, дозвілля та паркознавства; положення, що містяться Конституції України (1996), в "Основах законодавства про культуру" (1992), Державній Національній програмі "Освіта" (1994), Законі України "Про національні меншини в Україні" (1992), Державній програмі "Культура. Просвітництво. Дозвілля" (1993), які визначають реальну багатокультурність та багатоетнічність суспільства. В межах науково-дослідної теми "Інтеграція організацій культури в європейський культурний простір" (Український центр культурних досліджень, 2003–2006 рр., лабораторія соціології культури та прикладної культурології, науковий керівник – Цимбалюк Н.М., канд. пед. наук) здійснені дослідження з цієї проблематики як окремий доробок автора праці (Ковтун В.Д.). Результати дослідження були апробовані на науково-методичному семінарі "Інноваційні технології культурної інтеграції" (травень 2004 р., м. Київ). В цьому напрямі важливим є праця "Багатокультурність і освіта: перспективи запровадження засад полікультурності в системі середньої освіти" (В. Подкопаєв, О. Гриценко, М. Стріха, В. Солодовник, О. Чикаленко, О. Різник, М. Кушнарьова, Н. Гончаренко), яка містить дослідження щодо реформування системи освіти в Україні, зокрема – із мультикультурними (полікультурними) підходами в освіті [1].

Так, Державною національною програмою "Освіта" (Україна XXI століття) визначена головна мета національного виховання – набуття молодим поколінням соціального досвіду, успадкування духовних надбань українського народу, досягнення високої культури міжнаціональних взаємин, формування у молоді незалежно від національної належності особистісних рис громадян Української держави; прищеплення шанобливого ставлення до культур, звичаїв, традицій усіх народів, що населяють Україну.

Реформаційні проекти "Концепція 12-річної загальної середньої освіти" та "Концепція громадянського виховання" (2000 р.) містять і засади, які

ґрунтуються на принципах інтеркультурності: домінантою виховного процесу має стати органічне поєднання національного із загальнолюдським. З одного боку, це виховання почуття любові до рідного краю, свого народу, держави, а з іншого – відкритість до сприйняття різноманітних культур світу, освоєння фундаментальних духовних цінностей людства – гуманізму, свободи, справедливості, толерантності, національного примирення, збереження природи.

Ряд вчених виступають за розробку концепції мультикультуралізму або культурного плюралізму (полікультурності), сутність якої полягає в тому, що людина живе серед розмаїття рас, національностей, релігій, культур. Принципи мультикультуралізму розкриті в дослідженнях зарубіжних вчених (Санін Драгоєвич, Пітер Макларен, Пітер Майо, Пауло Фрейре, Франц Фанон, Арістід Перейру, Фішбейн-Айзен). Ці принципи стосуються питань створення державою рівних можливостей для розвитку національних меншин. Головною ідеєю цієї концепції є забезпечення активного й позитивного діалогу різних культур в суспільстві, їх взаєморозуміння і взаємозбагачення [1].

Серед методологічних засад мультикультуралізму в освітньо-виховному процесі, на нашу думку, заслуговує на увагу "модель осмисленої дії" Фішбейн-Айзена, що стосується природного середовища, використання наявних у даній місцевості природних і культурних ресурсів, що надає навчальному процесу більшої значущості, формує здатність до поціновування навколишнього культурного різноманіття. В педагогічній спадщині Я. Коменського, К. Ушинського, Л. Толстого, М. Драгоманова, І. Франка, А. Макаренка, О. Потебні, Г. Ващенка, С. Русової, В. Сухомлинського досліджувались питання розвитку теорії та практики виховання засобами мистецтва, формування в особистості ціннісного ставлення до природи. Наприклад, В. Сухомлинський був переконаний в тому, що потенціал мистецтва тісно пов'язаний із художньо-естетичним і морально-етичним вихованням школярів. В Павлиській середній школі педагог проводив уроки серед природи, організовував різноманітну художньо-практичну діяльність, гуртки різного профілю (театральний, хореографічний, художнього читання та ін.); розвивав лісопаркове мистецтво. Руками учнів та учителів були створені "зелений клас", сад Матері, Березова, Каштанова, Горобинова, Трояндова та Дубові алеї, розарії. В. Сухомлинський по-новому підійшов до розв'язання проблем виховання засобами мистецтва, створивши педагогіку моралі та гуманізму, спрямовану на розвиток гармонії духовного життя, світоглядну культурологічну основу вивчення людських стосунків, культуру розуміння своєї ролі серед краси навколишнього світу.

Роль паркової культури, садово-паркового мистецтва визначається з позицій філософсько-культурологічних поглядів на природу Анаксімена, Р. Декарта, О. Лосєва, В. Межуєва, Сен-Сімона, О. Соловйової, Г. Сковороди, Т. Шевченка та ін. Автори відзначають одухотвореність природи як основи світобудови, розкривають її міфологічні інтерпретації, виділяють культуру як відправну точку у відношеннях людини з природою в різні епохи, пропагують ідеї єдності світу, що передбачають тлумачення людини як невіддільної від усієї природи істоти. На думку вчених, паркове середовище збагачене культурною атмосферою загальнолюдського, соціально-культурного досвіду,

який сприяє вихованню в людині прагнення до самоосмислення, самопізнання, самовдосконалення, самоствердження, самореалізації. У такому середовищі формується повага до загальнолюдського, матеріальних і духовних цінностей. У парку людина потрапляє у розмаїття соціально-культурних контактів, де є всі умови для доброзичливого ставлення до представників інших народів, різних культур, тобто відбувається процес, спрямований на культурне зближення під час паркового дозвілля.

Паркове середовище є природною та соціально-культурною цінністю, надбанням нації, де людина потрапляє в благотворне біологічне середовище, залучається до системи культури, створеної світовою спільною впродовж тисячоліть.

Історичні, мистецтвознавчі, культурологічні дослідження паркової сфери розкрито в працях В. Білоуса, Г. Булашева, А. Вергунова, В. Горохова, Д. Лихачова, С. Ожегова, І. Родічкіна, які розглядають аспекти формування й розвитку парків, розкривають їх соціальні ознаки та властивості у взаємозв'язку із суспільними процесами, ідеологіями, побутом, мистецькими смаками, культурними запитами, стилем й образом життя [2, 3, 6, 7]. Як засіб пізнання та відображення життя паркове мистецтво кожної епохи створювало незмінні загальнолюдські цінності, за допомогою яких виховувалися підростаючі покоління впродовж віків.

Паркова культура розвивалося в Україні в загальноєвропейському контексті, але мала свою ідейно-художню розмаїтість і неповторну особливість. Значного розмаху паркобудування в Україні набуває в період XVII–XIX ст., коли було побудовано чимало старовинних парків: "Софіївка", "Качанівка", "Олександрія", "Голосіївський", "Тростянець"; палацово-паркові ансамблі в Алушті, Гурзуфі, Лівадії, Місхорі, Форосі, Массандрі та ін. До їх створення були залучені кращі архітектори (в тому числі іноземці): Бургінйон, І. Мрано, Рінальді, Камерон, Старов, Делямот, К. Бланк, Манелас, Кваренгі, Метцель, Мінклер та ін. Українські парки відображають культуру країни та цілісність знання про природу і культуру народів світу. На обліку і під охороною держави перебувають понад 400 парків-пам'яток садово-паркового мистецтва національного та місцевого значення. Вони складають невід'ємну частину національної культури і водночас є феноменом й виразником загальної культури світової спільноти.

Паркове середовище формувалося завдяки інтеграційним процесам і по суті є полікультурним. Про це свідчать провідні стилі у садово-парковому мистецтві, які носять назви італійський, японський, французький, англійський та ін. Тут простежується спадкоємність, взаємозв'язок, взаємозбагачення стилів парків різних епох та різних країн.

Таким чином, лише на полікультурному грунті виникає розуміння того, що національне та загальнолюдське виступають як дві сторони єдиного цілого. Загальнолюдське функціонує і розвивається завдяки національному, а в останньому відображається зв'язок часів та поколінь в історичному розвитку усього людства. Слід наголосити, що удосконалення виховного процесу на засадах співвідношення національного та загальнолюдського аспектів культури передбачає: вивчення культурних надбань національної меншості; показ розвитку

світової культури як взаємозв'язку та взаємозбагачення різних культур; розкриття спільності моральних ідеалів у різних культурах (орієнтація на добро, милосердя, суверенність особистості, турбота про мир тощо).

З цією метою доцільно у парковому середовищі впровадити такі форми: свята національних культур; фольклорні фестивалі за участю різних національностей; вечори культури етнічних груп та національних меншин України; усні журнали та диспути з питань розвитку національної культури та сучасних інтеграційних процесів у культурному середовищі; творчі проекти та програми і т.ін.

Принципи полікультурності паркового середовища в діяльності парків означають вирівнювання можливостей різних індивідів, сімей, груп у використанні своїх соціальних прав незалежно від статусу, національності, релігії, раси, статі та інших обставин щодо реалізації потреб й інтересів в умовах вільного часу, паркового дозвілля, у сфері соціально-культурних послуг.

Останні дослідження з паркової проблематики (Дзіова А.Х., Копієвської О.Р., Петрової І.В. та ін.) визначають пріоритетні сфери діяльності парків, що визначаються загальнолюдськими цінностями, ними стають рекреація, культура, екологія. В досвіді зарубіжних парків стало традиційним звернення до культур різних народів. Масові видовищні заходи репрезентують, популяризують культуру народів світу завдяки поєднанню садово-паркової архітектури з культурними програмами та демонстрацією побуту культур (кухні, одягу, звичаїв, ігор). Яскравими прикладами застосування концепції мультикультуралізму є "Парк світу" (Пекін), де на одній території зібрано досягнення людства п'яти континентів: експозиція знайомить відвідувачів з історією, географією, культурою, архітектурою, релігією народів світу; Євродіснейленд (Франція): атракціон "Ляльки світу" містить відомості про всі країни світу. На думку вчених, перспективними вважаються парки рекреаційного, культурного, історичного, екологічного призначення [4, 5, 8, 9].

Всебічний розгляд матеріалів дослідження дав змогу прийти до таких висновків.

Важливою умовою плідного співіснування та взаємодії представників різних національностей, етнічних та культурних груп, що здавна проживають в Україні, є глибоке знання власної національної культури, а також розуміння культур і традицій інших народів. Єдність національного та загальнолюдського стимулює розвиток кожної нації та людства взагалі, а гармонія між ними забезпечує найвищий рівень духовності.

Процес формування та розвитку парку відзначений прогресивними ідеями культур різних народів і формацій. Інтеграція різних культур сформувала парк як унікальний соціально-культурний інститут суспільства, що містить значний потенціал для розвитку людини.

Паркове середовище виступає життєвим простором, в якому людина гармонізує свої стосунки з навколишнім світом, оволодіває навичками їх встановлення, вчиться бути моральною, духовною, вільною особистістю.

Виховний потенціал полікультурності сприяє розвитку планетарного мислення, національного характеру, розумінню вітчизняної та світової культури, зміцненню взаємозв'язків між націями, діалогу культур.

За умов демократизації суспільства та удосконалення соціальних технологій паркобудівництва парк в силу своєї демократичності, поліфункціональності та полікультурності може виступати особливим педагогічним середовищем, де найкращі умови для формування соціальної активності, засвоєння культурних норм, розвитку самодіяльної творчості, відтворення найкращих зразків людських відносин всіх категорій населення незалежно від статусу, національності, релігії, раси та статі.

Література:

1. Багатокультурність і освіта. Перспективи запровадження засад полікультурності в системі середньої освіти України. Аналітичний огляд та рекомендації. За редакцією О. Гриценка. – К.: УЦКД, 2001. – 56 с.

2. Білоус В.І. Садово-паркове мистецтво: коротка історія розвитку та методи створення художніх садів. – К.: Науковий світ, 2001. – 299 с.

3. Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград: садово-парковое искусство России (от истоков до начала XX века). – М.: Культура, 1996. – 431 с.

4. Дзиов А.Х. Социально-педагогические аспекты организации деятельности ПКиО: Автореф.дис....кпн / МГУК. – М., 1997. – 20 с.

5. Копієвська О.Р. Соціально-культурні аспекти організації діяльності парків в країнах зарубіжжя: Автореферат дис... канд. пед. наук / КНУКіМ, 1999. – 19 с.

6. Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – М.: “Согласие”, ОАО “Типография “Новости”, 1998. – 356 с.

7. Поезія українського парку: Хроніка 2000. Випуск 41–42. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв. – 2001. – 799 с.

8. Шкленикене Н.А. Теоретические основы планирования развития культурно-досуговой деятельности парков культуры и отдыха: Автореферат... канд. пед. наук. / МИК. – 1992. – 16 с.

9. Петрова І.В. Дозвілля в зарубіжних країнах: Підручник. – К.: Кондор, 2005. – 408 с.

Кригін В.В.,
аспірант ДАКККіМ

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКИ У КІНОФІЛЬМІ

У синтетичному мистецтві кіно музика є одним із засобів виразності, що сприяють найбільш повному художньому відображенню дійсності у всій її складності та різноманітності. З моменту народження звукового кіно пройшло багато часу, однак роки ці були заповнені серйозними творчими пошуками та експериментами. Вже відкрито сотні прийомів використання музики в кінематографі, і кожний новий фільм несе в собі перспективу збільшення їхньої кількості.

Існують два основні принципи використання музики в кінофільмі: всередині кадру та за кадром. У першому випадку на екрані передбачена присутність джерела звука, у другому – музика не мотивована сюжетом, а призвана прояснити певну авторську думку. Ці два принципи музичного супроводу

можуть бути використані у фільмі як в “чистому” вигляді, так і паралельно, взаємно збагачуючи один одного.

В силу традиції музика всередині кадру частіше за все сприймається як підручна, прикладна, утилітарна, тоді як на закадрову накладаються вагоміші функції, зокрема: давати авторський коментар, розкривати смислові задачі. Але сучасний кінематограф вносить серйозні корективи в ці усталені уявлення, примушує по-новому ставитися до використання і розуміння цих формальних принципів в рамках кожного нового кіновитвору.

Є багато фільмів, в яких звучить тільки внутрікадрова музика. В її появі немає нічого незвичайного; вона, як і інші звуки, що використовуються в кіно, належить тій дійсності, в якій живуть герої і в якій живемо ми, глядачі. В ряді сучасних фільмів автори прагнуть створити ілюзію реального звуко-шумового комплексу життя, але музичний образ завжди прагне увійти у взаємодію з образом екранним, прокоментувати його. Задача, що виконується творцями кіно в сфері звука взагалі і внутрікадрової музики зокрема, завжди конкретна. Проте, не так рідко зустрічаються випадки, коли внутрікадрова музика виявляється “смисловою”, а сама ця принципова “невідібраність” музичних образів, що імітують реальність, продуманою та принциповою.

Сутність вимог, що пред’являються до внутрікадрової музики, полягає в тому, щоб вона була змістовно значимою та співвідносилась з усіма іншими компонентами фільму.

Закадрова музика є прямим і найбільш ефективним способом вираження авторського відношення до того, що відбувається на екрані.

Однією з основних ознак, що характеризують музику як самостійний вид мистецтва, є велика міра узагальнення. Ця здібність музики до узагальнення – ще одне свідчення того, що цей компонент, ця частина кінематографічного твору може нести серйозне змістовне навантаження, виражати центральну думку, надзавдання твору. В деяких фільмах музика стає виразником основних емоційних і смислових моментів задуму: авторська концепція знаходить в концепції музичній послідовне і яскраве втілення.

Особливість звукового рішення фільму, частиною якого є музика, по відношенню до сфери зображальної полягає у тому, що тут автори можуть допускати найбільше число “порушень”. Ця своєрідна автономність звукового ряду була відкрита ще на зорі звукового кіно, як і можливість найбільшої умовності звукового рішення. Однак у справжньому творі кіномистецтва завжди можна знайти художню логіку загального звукового рішення і його суттєвої частини – рішення музичного.

Сучасний етап розвитку музичного оформлення кінофільму характеризується перш за все тим, що музика виділяється в самостійний образ, що потребує окремого тлумачення. Музика нерідко стає ключем, розгадкою до розуміння фільму.

Музика – це дивний і своєрідний голос кінематографічної поліфонії. Її емоційна сила, її узагальненість і тонкість у передачі найскладніших рухів людських почуттів роблять її спроможною виразити серйозні і значимі ідеї. Тому так важливе виявлення в кожному конкретному фільмі тієї образної сфери, яка може відкритися тільки завдяки музиці.

Кучерук Н.П.,
асистент Волинського ДУ
ім. Л. Українки

ДЕРЖАВНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ВОЛИНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ, КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ, РЕПЕРТУАР

Волинський народний хор – професійний мистецький колектив, один із найкращих хорів України, який зберіг у піснях, танцях і вокально-хореографічних композиціях нетлінні перлини народної творчості нашого краю. У 2002 р. за видатні досягнення у розвитку українського музичного мистецтва Волинському державному народному хору надано статус академічного.

Дата народження колективу – це день проведення першої репетиції – 25 квітня 1978 р. [13]. Саме тоді розпочинається нова, яскрава сторінка у творчій біографії Волинського державного народного хору, організатором, художнім керівником та головним диригентом якого був талановитий хормейстер і композитор, заслужений артист УРСР Анатолій Пашкевич. Анатолій Максимович у той час вже був відомим в Україні не лише композитором-пісенником, а й керівником таких хорових колективів, як ансамбль пісні й танцю “Льонок” та Черкаський державний український народний хор. Про Пашкевича як про неперевершеного майстра хорового співу говорив Анатолій Авдієвський: “Хори, якими доводилося йому диригувати, співали народним голосом, але нерідко здавалося, що звучить академічний хор. Таку ілюзію може створити тільки Пашкевич”. “Надзвичайно талановита, самим Богом обдарована людина. Це геній народного співу”, – так відгукнувся про А. Пашкевича Віталій Лисенко, онук композитора [10].

У документах Державного архіву Волинської області зазначено, що згідно з наказом Міністерства культури УРСР № 40 від 18 січня 1978 р. та наказом обласного управління культури № 11 від 23 січня 1978 р. створено Волинський народний хор [6; 7]. Хори, якими керував А. Пашкевич, ніколи не були “багаточисельними (налічували по 7–8 осіб у партії). Однак за насиченістю звучання, інтенсивністю і динамізмом вони не поступалися велелюдним капелам.” [1]. Таким був і новостворений Волинський державний народний хор, у якому разом з оркестровою та хореографічною групами було близько п’ятдесяти митців – випускників музичного та культосвітнього училищ і талановитих вихованців художньої самодіяльності. Як і кожен академічний чи народний колектив, Волинський народний хор складався з хорової групи (кер. М. Дацик), оркестрової (кер. О. Мізюк) та балету (кер. А. Іванов) [9]. Творчий курс Волинського народного хору – на опанування народної скарбниці волинського Полісся, вибраний А. Пашкевичем, продовжили заслужений артист України А. Іванов (1989 – 1993 рр.), а з 1993 року – заслужений діяч мистецтв О. Стадник.

За роки творчої біографії хор дав близько 3200 концертів у містах й селах України та республіках колишнього Радянського Союзу, а також Італії, Австрії,

Нідерландів, Польщі, Чехії, Греції, США, Канади та інших країн світу. Хор став лауреатом багатьох міжнародних фольклорних фестивалів та конкурсів, які проходили в Ольштині (1999 р., 2000 р.), Кенштині (2001 р.), Мронгово (2001 р.), Грубишеві (2001 р.) Польської народної республіки; у Відні (1997 р.), у Вітебську (2001 р.) на Міжнародному фестивалі мистецтв "Слов'янський базар" (Білорусь), у Новоград-Волинському (2000 р.) на Міжнародному фестивалі "Лесині джерела", а також на Міжнародному фестивалі українського фольклору "Берегиня у Луцьку (1998 р.) та ін. Всі концерти волинських митців завжди мали великий успіх, про що свідчать відгуки у пресі: "Колективу такого рівня, який міг би репрезентувати й пісенну програму у багатому хоровому звучанні, і живий оркестр, вразити кольорами барвистих костюмів у запальному танку не було тут принаймі останніх десять років. Артистам вдалося так завести публіку, що завжди стримані литовці після перших же пісень почали не тільки плескати в долоні, а й дружно притопувати й приспівувати "Маруся раз, два, три"..., – так писала газета "Волинь" після виступу волинян у Литві [11].

Вперше виступив новий мистецький колектив обласної філармонії – Волинський державний народний хор у дні святкування 61-ї річниці Великого Жовтня у Луцьку (1978 р.) [5]. А вже через рік, у 1979 р., Волинський народний хор, "одна з наймолодших у республіці професійних народних капел дебютувала у Москві на сцені Кремлівського палацу з'їздів під час святкування 325-ї річниці возз'єднання України з Росією і здобуває нині популярність насамперед завдяки збереженню й розвиткові традиції волинського краю", що засвідчує високий професійний рівень хорового колективу Волині [16].

До концертного репертуару хору, очолюваного А. Пашкевичем, входили пісні українських і волинських композиторів: "Вічний революціонер" М. Лисенка (вірш І. Франка), "Не громи в степах гудуть" А. Авдієвського (вірш Д. Луценка), "Заграй, заграй сопілонько" М. Стефанишина (вірш О. Богачука); пісні, написані А. Пашкевичем: "Пісня про Волинь" (вірш Д. Луценка), "Древнє місто Волині" (вірш Д. Луценка); "Степом, степом" (вірш М. Негоди), "Материнська пісня" (вірш Й. Струцюка), "Поле моє" та "Пісня моєї долі" (вірші В. Гея), "Земле наша мила" (вірш І. Гурківського), "Дума" (вірш А. Малишка), "На Волині льон зацвів" (вірш О. Богачука); українські народні пісні: "Ой чого ти, земле, молодіти стала" (обр. Г. Верьовки), "Ой засвіти місяченьку", "Ой у полі нивка", "Ой кувала зозуленька", "Ой пряла б я куделицю", "Гей, село моє, село"; волинські народні пісні: "Ой у вишневому саду", "Ой як була я дай у матьонки свеї", "Виступали козаченьки"; вокально-хореографічні композиції: "Ми з Волині", "Ніч на Івана Купала", "Щаслива земле будь", "Волинські забави" та ін. Апогей творчості Анатолія Пашкевича у Луцьку – ораторія "Крик попелу" (вірш О. Богачука), прем'єра якої відбулася в Луцьку (1987 р.) за участю хору, симфонічного оркестру, читця (Г. Кажан), солістів (О. Кириченко та Г. Кульби) [15].

Візитною карткою Волинського державного народного хору була й залишається "Пісня про Волинь" А. Пашкевича (сл. Д. Луценка), з якою волинські митці дебютували в Луцьку. Згадуючи написання цієї пісні й перший виступ колективу, А. Пашкевич розповідав: "Хор сформував свою програму. Та не вистачало заголовного твору, який репрезентував би цей колектив – не було

пісні про рідну Волинь. Не один день, не одну безсонну ніч народжувалися поетичні рядки пісні про Волинь:

Ти у гаях, озерах і долинах,
Ти у розлогих вербах і калинах.
Ти вся в льонах, що грають, мов перлинки,
Ти – рідна мати Лесі Українки.

Музика теж була готова, і мій друг поет-пісняр Дмитро Луценко сказав, що це саме та мелодія, яку чув він серцем. Вона й справді зворушувала – багато хористів співали її з сльозами на очах." [12].

У репертуарі колективу переважали пісні Волинського краю, записані під час етнографічних експедицій у віддалених селах Полісся: "Ой як була я дай у матьонки свеї", записана А. Пашкевичем з уст збирачки народної творчості Олександри Кондратович у Камінь-Каширському районі, "Виступали козаченьки" – у Берестечку, у селі Сошиному в народного музики Івана Лошика – матеріал для вокально-хореографічної композиції "Волинське весілля" [4].

Керівники хорового колективу Олександр Стадник (художній керівник та головний диригент), Володимир Єфіменко (диригент-хормейстер), Ростислав П'ятачук (керівник оркестру) зберегли вірність українській традиції, основаній на фольклорі. Тож за короткий час репертуар хору поповнився такими перлинами народної творчості, як "Я ж тебе, Галю, не лаю", "Ой коли ж ми поберемось", "Летіли гуси", "Біда мене та заставила" та ін. Репертуарними джерелами нових пісень та вокально-хореографічних композицій були матеріали зі збірок волинської фольклористки А. Голентюк, в Іваничівському районі записали частівки, які склали основу вокально-хореографічної композиції "Чичерниця", там же А. Іванов (керівник балету) побачив пластичний образ для свого танцю "Крутахи" [3].

Репертуар хору дуже різноманітний і складає понад 120 пісень, танців та вокально-хореографічних композицій, в основі яких – фольклор Волині. Керівник Волинського хору О. Стадник, випускник Київської консерваторії, працюючи над новим репертуаром, намагається зберегти волинський колорит, манеру виконання, об'єднати в єдиний міні-спектакль музику, пісню і танець, щоб передати слухачеві народну пісню як дійство. Творчим кредо колективу була і є постійна й наполеглива праця над автентичним надбанням рідного краю [8].

Проаналізувавши програму святкового концерту Волинського державного народного хору (1998 р.), яка зберігається у фондах Волинського обласного краєзнавчого музею, можна зробити висновок, що основу її складають волинські народні пісні, танці, вокально-хореографічні композиції. Так, перший відділ концерту налічує дванадцять концертних номерів, із них сім – волинські: вокально-хореографічна композиція "Ми з Волині", "Ти сива голубко" (записана у Любешівському р-ні), "Ой дівчина по гриби ходила" (у Млинівському р-ні), "Поїдь, поїдь, батечку до Ковля" (у Ковельському р-ні), "Мала мати дочку", волинські танці "Гупали" і "Вихиляси" (постановка В. Мамчура). У другому відділі концерту з десяти концертних номерів сім – волинські: "Ой зоренько вечірняя", "Ой під гаєм", "Чи ти не знаєш де я мешкаю", весняні пісні, танці та хороводи, записані на Волинському Поліссі "Кроковеє колесо", вокально-хореографічна композиція "Ой на дуба" (постановка В. Мамчура, обр. О. Стадника),

“Волинські граївки” у виконанні оркестру, поліський танець “Ой-ра” (постановка О. Козачука), решта – українські народні пісні “А в Києві на ринку”, “За байраком байрак” (вірш Т.Г. Шевченка), “Біда мене та заставила”, “Гиля, гиля сірі гуси” (обр. О. Стадника), “Ой Морозе, Морозенку” (обр. О. Стадника), вокально-хореографічна композиція “Козаки йдуть” [2].

Співпраця з волинськими композиторами В. Тиможинським, П. Свістом, М. Стефанишиним поповнила репертуар колективу піснями “Гарний козак, гарний” (муз. П. Свіста, вірш О. Жолдака), “Мала мати одну дочку” (укр. нар. пісня в обр. В. Тиможинського), “Дума про Берестечко” (М. Стефанишина).

Отже, Державний академічний Волинський народний хор, в репертуарі якого переважають пісні й танці українських і волинських авторів, українські й волинські народні пісні, протягом трьох десятиліть є активним пропагандистом українського народного мистецтва.

Література:

1. Андрійчук П. Пісня вічного степу // Культура і життя. – 2005. – 23 березня.
2. Волинський краєзнавчий музей (ВКМ), інв. № ДМ-35467.
3. Василенко Н. Волинському хору – браво! // Волинь. – 2004. – 19 червня.
4. Ворон В. З народних джерел // Молодий ленінець. – 1979. – 1 травня.
5. Грушка Є. Браво новому хору! // Радянська Волинь. – 1978. – 8 листопада.
6. Державний архів Волинської області (ДАВО), Р-6, оп. 16, сп. 3316, арк. 269.
7. ДАВО, Р-6, оп. 16, сп. 3466, арк. 106.
8. Єфіменко А. Лине пісня над Волинню // Музика. – 1999. – № 3. – С. 12 – 13.
9. Єфіменко В. Волинський народний хор: перші кроки // Аверс-прес. – 2005. – 10 лютого.
10. Єфіменко В. Геній Пашкевича // Аверс-прес. – 2004. – 19 серпня.
11. Маснєва О. Пісня єднає і душі, й серця // Волинь. – 2004. – 9 грудня.
12. Пашкевич А. Пісня про Волинь: У кн. “Волинь моя”. Випуск І. – К.: Київська правда, 2001. – С. 198–210.
13. Ричук Ю. 25 років – у вищій лізі // Аверс-прес. – 2003. – 29 травня.
14. Токарєв Ю. Коли звучить Волинський хор // Культура і життя. – 2005. – 23 березня.
15. Філатенко А. Пісенна нива Анатолія Пашкевича // Радянська Волинь. – 1988. – 17 травня.
16. Юрченко Т. Наймолодший з-поміж народних // Україна. – 1979. – № 48 – С. 25.

Ляшев К.К.,
аспірант ДАКККіМ

КОНЦЕПЦІЯ СИНТЕЗУ НАУКИ І МИСТЕЦТВА У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Сучасне українське образотворче мистецтво уособлює в собі складний конгломерат явищ. З одного боку, як і всі сфери суспільного життя, українське мистецтво розвивається в контексті трансформаційних процесів. Це передбачає адаптацію нових форм культурної взаємодії, закріплення нових структурних

взаємозв'язків між суб'єктами художньої діяльності (митцем, критиком мистецтва і публікою). Соціокультурна трансформація розгортається на тлі світових процесів глобалізації, культурної масовізації, що гостро активізують пошуки самоідентифікації українських митців. В сфері пізнання посилюються тенденції синтезу, стверджуються постнекласичні (постмодерністські) принципи обґрунтування тощо [11]. В такій ситуації об'єктивується потреба у рефлексії адекватних методів вивчення специфіки соціокультурних процесів, функціонування образотворчого мистецтва зокрема. Як альтернативна методологія на стику науки і мистецтва може виступати концепція наукового мистецтва (синтезу науки і мистецтва). Мета статті – розкрити загальні положення концепції синтезу науки і мистецтва на теоретичному рівні і презентувати результати практичної апробації положень концепції в галузі культури і мистецтва.

Декілька слів про синтезуючи тенденції в сучасному науковому пізнанні і мистецтві. До періоду закріплення раціональної конструкції науки різні форми пізнання були онтологічно поєднанні. Свідченням цього факту є світоглядні системи давньогрецьких філософів (наприклад, Емпідокла, Демокрита, піфагорійців, Аристотеля), в пізнавальних програмах яких відбувалося поєднання чуттєвих і раціональних, відповідно, художніх і наукових компонентів. В цій площині набуває свого обґрунтування і логіка давньогрецького міфу. Як зазначав Я. Голосовкер, – "Естетика у елінів – онтологія, міфологія у елінів – гносеологія" [6]. На стику науки і художньої творчості ствердилися пізнавальна система Леонардо да Вінчі, науково-естетичні побудови І. Ньютона. За тривалий час диференціації різних способів пізнання світу об'єктивно стимулювалися дослідницькі орієнтації на міждисциплінарний і пізнавальний синтез в цілому. Так, автори підручника "Концепції сучасного природознавства" зазначають, що "нині раціональна природничонаукова методологія пізнання проникає в соціальну і гуманітарну сфери здійснює помітний вплив на психологію, філософію, мистецтво" [8, 3]. На сучасному етапі класичне протистояння таких двох сфер пізнання як природничонаукової і соціогуманітарної (яке спостерігалося протягом всього XX століття) переходить у фазу закономірної інтеграції. Міждисциплінарний підхід стає все більш значущим для розвитку сучасного соціального пізнання. Відбувається процес формування єдиної науки про людину, суспільство, державу, природу, життя. Прикладом таких синтетичних моделей стає синергетика. Актуальним в цьому руслі є обґрунтування антропного принципу в рамках природознавчого пізнання, все більше практичної аргументації набуває концепція В. Вернадського [8]. Автори підручнику "Філософія: Курс лекцій" зазначають: "Творчий синтез – це найфундаментальніша характеристика активності людини... Нині людство вступило в епоху синтезу в сфері культури, науки, філософії, політики, світоглядів. Можна з повним правом говорити про епоху синтезу. Нелінійні, багатоваріантні підходи, світорозуміння, біфуркаційні процеси вимагають нелінійного мислення. А воно можливе лише на основі синтетичного підходу" [14]. Синтезуючи різні форми діяльності в процесі міжсуб'єктивного відношення людина розкриває свої креативні потенції, синтезуюча діяльність сприяє поглибленню діяльнісних форм стосунків, виявленню їхніх нових граней, зв'язків, сторін, тенденцій, різноманітностей.

Саме на основі розмаїття міжсуб'єктивних стосунків через творчий синтез здійснюється опредметнення нових сфер реальності або вихід в запороговий зміст світу [14]. З давнини мистецтво виступало особливим інструментом інтуїтивно-емоційного пізнання світу, оволодіння його властивостями для підтримання подальшого існування (прикладом цього може стати феномен наскального живопису) [16]. Ось чому можна визначати діалектичний вплив мистецтва на наукові відкриття.

Своєрідним прикладом в контексті інтегративної тенденції в рамках наукового пізнання і мистецтва є постмодернізм. Але на противагу концепції наукового мистецтва, постмодерн радше уособлює в собі ідею науки як мистецтва.

Враховуючи вищеозначені тенденції в рамках наукового пізнання (природничонаукового і гуманітарного) і художньої творчості свого адекватного визначення і обґрунтування потребує загальна ідея філософії синтезу науки і мистецтва. Протягом часу розробкою даної концепції займалися різні науковці і діячі сфери культури і мистецтва. В громадській сфері і галузі естетичного виховання концепція наукового мистецтва знайшла своє втілення в діяльності творчого об'єднання "Синтез" [5, 13], функціональна ідея якого полягала у об'єднанні різних професіоналів: художників, літераторів, музикантів, публіцистів і вчених для творчої взаємодії і здійснення комплексного підходу в справі естетичного виховання. Після тривалого часу теоретико-практичної діяльності професіоналів в різних сферах науки і мистецтва (починаючи з 1987 року) у 1997 р. професійним художником К. Ляшевим і доц. к. т. н. П. Анпілоговим була розроблена концепція наукового мистецтва [1]. Основна ідея концепції синтезу науки і мистецтва полягає в обґрунтуванні специфіки наукового і мистецького методів пізнання, евристики їх поєднання. Як відомо, наукове пізнання охоплює свій особливий сегмент пізнання (що ґрунтується на раціоналізованій, аналітичній логіці виводу знання), але не вичерпує інших форм, наприклад, таких, як мистецтво, філософія, міфологія, релігія тощо (які мають в основі принципово іншу логіку – емоційно-чуттєву, синтетичну). Наука за своїм змістом ґрунтується на принципах поділення (аналізу), раціоналізації і системності, в той час як мистецьким засобам притаманні поєднання (синтез), інтуїтивно-емоційні властивості і цілісне охоплення об'єкта. Науковий метод є рефлексивним по відношенню до об'єкта пізнання, і в своїх евристичних межах спрямований на відкриття (вже існуючого post factum) метод мистецтва спрямований принципово на створення нового. Запропонована форма синтезу науки і мистецтва передбачає передусім не підміну методів, а їх поєднання для комплексного, інноваційного пізнання об'єкта; складання цілісного інформаційного простору, коли засобами різних сфер пізнання (науки, різних галузей мистецтва) можна створювати цілісний образ об'єкта. Особливо евристичним такий підхід є в ситуаціях перехідного типу, коли відсутній стабільний об'єкт пізнавальної рефлексії (він динамічний, постійно змінюваний).

Положення концепції були апробовані в лекційних курсах [9], в практиці наукових досліджень в галузі соціальної психології, медицини [10] і культуро-

логічній діяльності. В цій публікації ми акцентуємо на проектах, заснованих на синтетичних принципах, в галузі культури і громадської діяльності. Серед таких проектів слід зазначити такі.

Цикл виставок "Спектр", розроблений Ляшевим К.К. Основна тема виставок – спектральні кольори і образ художнього твору, емоційний вплив, смислове звучання і символіка кольору. Підіймається проблема взаємодії науки і мистецтва, взаємопроникнення і взаємовпливу художньої і наукової творчості. Виставка "Час", до тематичного поля якої потрапляє проблема взаємодії художника і суспільства. Розкривається контекст смислового звучання кольору в історичному контексті, розглядаються пізнавальні аспекти, що відкривають нові перспективи комплексного підходу до вивчення художньої творчості. Виставка "Сон", в якій розкривається проблема несвідомого в живописі, кольорові архетипи, психологія сприйняття ілюзій. Виставка "Портрет і Автопортрет", спрямована на представлення образу художника в суспільній свідомості через бачення митця (автопортрети художників і портрети один одного, взаємовідносини митець-митець). Виставка "Людина і небо", в якій ілюструється оволодіння людиною повітряного простору, філософія осмислення цього процесу, етапи розвитку повітроплавання.

На тлі поєднання різних аспектів художньої творчості (живопису, музики, літератури) і наукового підходу реалізувалися такі проекти.

"Зіркові зустрічі на території А" – цикл портретів зірок української естради (м. Київ, 1995 р.) [7]. Акція носить статус музично-живописної. Три відомі київські художники (автор художньої концепції проекту – К. Ляшев, учасники – В. Троценко, А. Постоюк; куратор проекту – мистецтвознавець-експерт Н.М. Бондаренко) виконали серію портретів зірок української естради: Ірини Білик, Жанни Бондарук, Андрія Кравчука, Ані Лорак, Тараса Петриненко, Таїсії Повалій, Олександра Понамарьова, Ауріки Ротару, Христини Руденко, Наталії Сумської, сестер Тельнюк і Олександра Тищенка. Зміст акції включав психологічні і художні аспекти сприйняття художниками особистостей, чиї портрети вони створювали. На першому етапі актори і їх менеджери були протестовані оригінальними тесто-кольоровими методиками (автор К. Ляшев). Одному художнику (В. Троценко) була запропонована палітра, виходячи з кольорового вибору результату тестів. Другий художник (А. Постоюк) писав, виходячи тільки із своїх інтуїтивних і професійних уявлень про об'єкт. І за результатами такого дослідження було виявлено візуальну кореляцію картин, написаних на підставі різних методів. Самі "Зіркові зустрічі" створювалися як єдиний по духу ансамбль, в якому головне місце відводилося синтезу наукової, музичної і художньої ідеї. По-перше, живописці по-різному сприймали творчу особистість тих, чиї портрети писали. Тому їх контакт і довге спілкування з артистами зробили можливим здійснення на полотні не лише образів конкретних людей, а вірно зрозумілих, всебічно розкритих, порою, складних, але завжди індивідуально неповторних творчих натур з ярко вираженими рисами зовнішності і характеру. В представлених портретах з успіхом відбулося злиття двох пластів мистецтва в рамках сучасної української культури в руслі синтезу науки та мистецтва.

Персональна виставка К. Ляшева “Джаз-Стандарти Костянтина Ляшева” (м. Київ, Американський Дім, Посольство США, 1997 р.) [3]. Сутність ідеї цієї акції полягала у досягненні органічного синтезу музичного та живописного мистецтва. Автор проекту деякий час займався вільною інтерпретацією різноманітних музичних джазових тем мовою образотворчого мистецтва. Поступово виникла повноцінна малярська серія. Музиканти підібрали до картин художника своєрідний музичний код – вільну імпровізацію на відомі джазові теми. Тобто, відтворилося явище “подвійного синтезу” – художник імпровізував на музичні теми засобами живопису, а глядач на цей живопис накладав власні музичні асоціації.

Виставка живопису В. Троценко за мотивами музичних творів А. Карпенка і поезії М. Бровченка (автор концепції К. Ляшев, куратор – Н.М. Бондаренко, організатори – фірма “Меркатор-Либідь”, галерея “Спектр”, мистецька агенція “Територія А”) [4] продовжила започатковану традицію синтезу. Основна ідея цієї синтетичної акції – розкрити потенціал співтворчості на стику різних рівнів мистецтва, коли художник, композитор і поет у взаємному спілкуванні створюють самобутній твір мистецтва.

Літературно-художній проект “Мінливий калейдоскоп” за однойменною книгою відомого голландського письменника Міндерта Варре (Український Гуманітарний Фонд, Посольство Голландії в Україні, Київ – Утрехт, 1997 р.) [17]. В цьому випадку це – комбінована акція: ознайомлення українського читача з творчістю голландського письменника, переклад його літературної збірки на українську мови і її живописне оформлення (асоціативний фігуративно-кольоровий ряд, графіка).

Мистецькі акції “Небо” [2, 12]. Основна ідея акції “Небо” (вона відбувалася двічі, в 1994 і 2005 рр.), як, між іншим, і всіх заходів, заснованих на синтетичних принципах, полягала у поєднанні сприйняття єдиного об’єкта, в цьому випадку концепту “Небо”, під різним кутом зору: поглядом живописця, музиканта і кінорежисера. Кожен автор, виходячи із специфіки свого методу пізнання, наділяв концепт “Небо” власними ідеями і змістами. Результатом такого дійства стало створення єдиного твору мистецтва, об’ємної картини, наділеної нескінченністю змістів цілісного інформаційного простору (живописно–кіно-музикального).

Мистецький проект “Колір-Звук-Запах”. Проект передбачає проведення акції – виставки, в ході якої використовуються кольорові, звукові асоціації в комплексі із сприйняттям запахів. Художники, музиканти, використовуючи комплексний підхід до сприйняття ароматів, виражають своє світосприйняття в єдиному інформаційному просторі, що надає можливість комплексного сприйняття енергії оточуючого середовища. Акція, основана на концепції наукового мистецтва, спрямована на відкриття нових шляхів до оптимального способу передання інформації на основі розширення її сприйняття.

Представлені проекти не вичерпують всіх можливих доробок в галузі синтезу науки і мистецтва, а становлять міцний фундамент для подальшого теоретичного і практичного розвитку концепції наукового мистецтва. Теоретична і практична робота, проведена в галузі синтезу науки і мистецтва, дозволяє

виділити три особливості синтезуючого процесу. По-перше, в такому симбіозі мистецтво повертає онтологічний статус процесу пізнання і спрямовує його до цілісного сприйняття об'єкта, а від науки позичає форми раціонального пояснення і тлумачення змістів. Таким чином, відбувається процес збагачення пізнання через синтез, через створення єдиного інформаційного поля. По-друге, синтез методів (не заміна, а поєднання) є евристичним за умов перехідного періоду розвитку суспільства. І, по-третє, вихід за суто рефлекторні, раціоналізовані межі пізнання надає можливість відкривати принципово нові якісні пізнавальні рівні.

Література:

1. Анпілогов П., Ляшев К. Концепція наукового мистецтва, К.: УГФ, 1997.
2. Бондаренко Н. Подивись на небо // Культура і життя. – 1995. – № 4.
3. В американському домі відкрилася виставка київського художника… Джаз стандарти К. Ляшева // День – № 39. – 1997.
4. В начале было … // Компаньон. Информационно аналитический журнал. – № 3. – 1996.
5. В ожидании третьей волны синтетиков // Коммерсант Украины. – 1995.
6. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. Приложение: Акад. Н.Н. Конрад о труде Я.Э. Голосовкера. – М.: Главная редакция вост. лит изд-ва "Наука", 1987.
7. Как стать звездой не во сне, а наяву // Art Line. – 1996. – № 1. – С. 36–37.
8. Концепции современного естествознания: Сер. "Учебники и учебные пособия". – Ростов н/Д.: Феникс, 2000.
9. Ляшев К.К. Активація творчих процесів у викладанні художніх дисциплін (на матеріалах авторського курсу "Творчий процес і художнє сприйняття (методи дослідження)" // Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства. Матеріали Всеукр. науково-практ. конференції. – Частина 2. – К., 2005. – С. 87–90.
10. Ляшев К.К. Модернізація освітніх практик в руслі синтезу науки і мистецтва // Художня освіта і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри: Зб. матеріалів Всеукр. Наук.-практ. конференції. – К., 2004. – С. 93-97.
11. Немировский В.Г., Невирко Д.Д., Гришаев С.В. Социология: Классические и постнеклассические подходы к анализу социальной реальности: Учебное пособие. – М.: Российск. Гос. Гуманит. ун-т, 2003. – 557 с.
12. Семь небес в одной мастерской // Киевский Вестник. – № 1351. – 1994.
13. Синтез идей в новом клубе // Art Line. Международный культурно-аналитический журнал – 1996. – № 2–3. – С. 23.
14. Синтезуюча природа творчості // Філософія: Курс лекцій / Л.В. Губерський, І.Ф. Надольний, В.П. Андрущенко. – К.: Вікар, 2000. – С. 485.
15. Таємниця "Синтезу" // Київська Правда. – 1988.
16. Фріче В.М. Нариси з соціальної історії мистецтва. – Х.-К., 1931.
17. Art Bridges // Holland Eastern Economist. – Now 10. – 1997.

Манелюк Е.В.,
викладач Рівненського ДГУ

ОСОБЛИВОСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МПК В ФОРМУВАННІ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ В ОСОБИСТОСТІ ВИКОНАВЦЯ

Сьогодні ми спостерігаємо процес становлення нашої держави, оновлення суспільства її економічного та культурного зростання.

Для подальшого духовного та культурного оновлення української нації необхідно розбудити творчу енергію власного народу. Така творча енергія може спиратися лише на власні культурні традиції.

Рівненський міський Палац культури – це той мистецький заклад, який постійно працює, дотримуючись культурних традицій українського народу, його духовних та естетичних цінностей.

Сьогодні в МПК успішно працюють такі творчі колективи:

Народний молодіжний театр – кер. А. Гаврюшенко.

Народний аматорський хор “Горинь” – кер. В. Власюк.

Народний ансамбль сучасного танцю “Сузір’я Едельвейс” – кер. Л. Супонькіна.

Народний духовий оркестр – кер. М. Прохоров.

Народний ансамбль джазової музики “Гелікон” – кер. Л. Юхневич.

Народна хорова капела “Освітяни” – кер. А. Косих.

Народний ансамбль скрипалів “Арієтта” – кер. В. Подолянчук.

Народне тріо бандуристок “Либідь” – кер. Г. Гром.

Народний оркестр народних інструментів “Оберіг” – кер. О. Приходько.

Зразковий ансамбль сучасного танцю “Едельвейс” – кер. О. Присяжненко.

Зразковий ансамбль сучасного танцю “Діалог” – кер. Д. Манелюк та Н. Бурда.

Зразковий дитячий духовий оркестр – кер. Я. Шевчук.

Зразковий дитячий хор “Ремісолька” – кер. І. Свиридюк.

Зразкова дитяча студія музично – естетичного виховання “Ладоньки” – кер. Л. Панащук.

Музична студія – кер. Т. Ковтун.

Театр КВК “Цвіркуни” – кер. С. Янок.

ВІА “Біла тінь” – кер. Ю. Садовий.

Жіночий вокальний квартет – кер. С. Приходько.

Дует “Розмай” – кер. Н. Отрода.

Клуб одиноких сердець – кер. О. Шавульська.

Мистецьке об’єднання “Шанс” – кер. Н. Отрода.

Модельне агенство “Панна” – кер. В. Дембіцька.

Клубне об’єднання “Ретро” – кер. Н. Отрода.

Безумовно, всі керівникі творчих колективів МПК, створюючи концертні номери або проводячи будь які заходи, завжди дотримуються національних традицій та втілюють духовні цінності кожному виконавцеві.

З метою формування національної свідомості та патріотичного виховання молоді в Палаці культури проводиться багато різноманітних заходів, культурно-

мистецьких акцій, що мають глибоку національну та духовну основу, зокрема: до Дня Незалежності, свята Покрови та вшанування вояків УПА, Збройних сил України, Шевченківські святкові дійства, День Злуки, Великодні концерти, вшанування ветеранів, свято української мови, а також безліч благодійних акцій для дітей-сиріт та інвалідів.

Творчі колективи та мистецькі об'єднання проводять велику шефську роботу у дитячих притулках і лікарнях, а також організовують вечори відпочинку та концерти у райцентрах, містах обласного підпорядкування.

Хотілось би зупинитись на хореографічних ансамблях цього закладу "Сузір'я Едельвейс", "Едельвейс" та "Діалог". Ансамблі є Лауреатами і Дипломантами Міжнародних та Всеукраїнських фестивалів-конкурсів сучасної хореографії. Виступи цих колективів на кращих сценах України та за її межами, свідчать про їх величезний творчий потенціал, наполегливість та цілеспрямованість у досягненні поставленої мети – збереженні та збагаченні духовної спадщини українського народу.

Виховання творчої, духовно та всебічно розвиненої особистості – ось головна мета керівників-хореографів, які знаходяться у постійному пошуку нових форм, методів і прийомів роботи з обдарованими дітьми та молоддю.

Керівники ансамблів "Сузір'я Едельвейс" і "Едельвейс", дотримуючись національних традицій та духовних цінностей, створили такі хореографічні номери, як "Веснянка", "Україночка", "Павутина почуттів", "Квін-денс" – на основі історико-побутових танців та безліч інших.

Ансамбль "Діалог" тісно співпрацює з фольклорним театром "Дуліби" м. Рівного, поєднуючи поліську пісню та танець з сучасним мистецтвом, а саме: "Ой, озеро", "Ріпка", "Коники". В репертуарі ансамблю "Діалог" такі хореографічні номери: "Вербовая дощечка", "Янчику-подолянчику", "Ляльковi мрії", "Душа" – де виконавцями донесено національні традиції та духовні цінності.

Постійно коригуючи власний досвід, поступово залишаючи найцінніше для роботи в сучасних умовах, керівники хореографічних колективів МПК винайшли такі форми, методи , принципи, котрі дали змогу створити умови для особистого розвитку і самовиховання кожного учасника ансамблю. Оскільки творча особистість найбільша духовна цінність будь-якого суспільства, а для її розвитку необхідний індивідуально-орієнтований підхід, інноваційні технології, які дозволяють розкрити здібності та виховати саме духовно-творчу особистість.

Україна розбудовує свою державність, а це вимагає формування якісно нової людини відповідно до нових запитів, потреб та інтересів суспільства. Для цього потрібні висококультурні спеціалісти, творчі особистості, які засвоїли досягнення національної та світової культури, тобто ті, хто справді вміє цінувати національні та загальнолюдські надбання, акумулювати в собі культурогенний творчий та духовний потенціал нації.

Отже, ми прийшли до висновку, що танцювальна культура МПК формує духовні цінності у виконавців колективів – завдяки керівникам хореографічних ансамблів, які намагаються передати традиції українського народу, що є актуальною проблемою сьогодення.

Мартиненко О.М.,
ст. наук. співробітник УЦКД;
Черниш Л.М.,
ст. наук. співробітник УЦКД

МИСТЕЦТВО ХУДОЖНЬОГО ЧИТАННЯ: МЕТОДИКА СТУДІЙНОЇ РОБОТИ В АМАТОРСЬКИХ КОЛЕКТИВАХ

Мистецтво художнього читання дає необмежену, можливість для самовираження, для безпосереднього висловлення щодо тієї проблеми, що сьогодні хвилює, не дає спокою. У мистецтві читця артист сам вибирає репертуар і працює над тим матеріалом, який йому здається найбільш важливим, цікавим, без якого він сьогодні не може існувати. А за цієї умови творча робота стає вищою радістю.

Це мистецтво – наймобільніше з усіх видів мистецтв. Для виступу читця, як правило, не потрібні ані декорації, ані спеціальне освітлення, ані партнери, ані музичний супровід. Потрібні тільки слухачі й артист.

Постійне звертання до кращих зразків української і світової літератури, до значних художніх образів, проникнення в духовний світ письменників різних часів, безумовно, збагачує самого читця, робить його моральнішим, інтелектуальнішим. Це мистецтво вимагає від артиста уміння збагачуватись, щоб віддавати іншим. І при цьому, чим більше віддаєш, тим більше отримуєш, збагачуєшся.

На літературному концерті, слухаючи читця, глядач, у якусь мить, раптом, відчуває незрозуміле хвилювання, коли в уяві починають оживати герої, виникають пейзажі і виразно відчувається атмосфера, у якій розвиваються події. На сцені стоїть один артист, і нічогісінько він не показує, а в уяві слухачів виникають зовсім конкретні характери, їхні взаємини, зіткнення, конфлікти... Причому у кожного глядача вони будуть своїми, власними, підказаними його спостереженнями, асоціаціями, особистим життєвим досвідом. Це вже майже реальні люди і події. З цього моменту вони вже існують у свідомості слухача і дорогі йому, тому що створено їх начебто ним самим! Це момент катарзису. Він піднімає людину, очищає його, робить духовно багатшою.

Щоб дійти до такої майстерності, читцю необхідно багато працювати.

Неабияку користь можуть принести заняття в драматичному гуртку. Робота над ролями найрізноманітнішими – маленькими і великими, характерними, героїчними, комедійними – читцю це буде лише на користь.

Без театрального досвіду, без уміння перевтілюватися в різні характери, без навички відчувати себе в різних епохах, без відчуття жанрових особливостей (комедія, драма, водевіль, трагедія і т.ін.) стати гарним читцем неможливо. І не випадково майже всі великі читці прийшли в цей жанр із театру. Та й зародилось це мистецтво завдяки драматичним, театральним акторам. І тепер лави читців поповнюють в основному люди, озброєні театральним досвідом, а деякі успішно сполучать роботу в театрі з читецькою роботою.

Драматичним актором можна стати і без досвіду роботи на естраді, але стати гарним читцем, не збагативши себе досвідом театрального мистецтва, важко!

Звичайно, між роботою читця і роботою драматичного актора існують розходження.

Головне – в тому, що в театральній виставі всі події відбуваються на сцені, на очах у глядача, і діючі особи, герої спектаклю, вступаючи у певні стосунки між собою, не знають (зобов'язані не знати!), до чого приведуть їх вчинки, як розв'яжуться конфлікти і зіткнення.

У театрі кожен виконавець знає усе про свого героя, нічого заздалегідь про себе не знає його персонаж. Читець же, виходячи на сцену, знає все, про що він буде розповідати. Всі події, Всі перипетіїсюжету, усі зіткнення характерів йому уже відомі. Йому відомо, чим завершаться ці події і як розв'яжуться конфлікти. Крім того, він глибоко обміркував, що відбулося, зробив для себе певні висновки і тепер вийшов на сцену, щоб не тільки розповісти слухачам про цікаву подію, але і поділитися своїми думками про неї...

На жаль, початківці (і не тільки початківці) часто грішать тим, що грають сюжет так, начебто усе, що відбувається, у цьому творі, відбувається зараз, на очах у глядача. Особливо сильно тягне читця на таку театралізацію твір, написаний від першої особи у теперішньому часі.

Наприклад, у творі усе викладається так, начебто подія відбувається зараз, і тому іншого артиста так і підмиває, читаючи це оповідання, показати слухачу, як він діє (зараз, тут).

І те, що відбувається далі, можна розіграти так, начебто все відбувається на наших очах. Але заглянемо в кінець оповідання і побачимо, що автор переводить давно минулі події в наші часи і робить це тільки для того, щоб оживити свої спогади.

Незалежно від того, в якому часі написаний літературний твір (у теперішньому чи минулому), оповідач, що вийшов на естраду, не повинен робити вигляд, начебто він не знає, що відбудеться з його героями в наступну хвилину і чим закінчиться оповідання. У момент читання відбувається тільки процес розповіді, процес впливу читця на сидячих перед ним людей з однією єдиною метою – викликати в них саме ті почуття, саме ті міркування, що змусили автора взятися за перо, а артиста – вийти на підмостки. І єдине, що дійсно може народжуватися на очах у слухачів, – це оцінка оповідачем вчинків героїв і моральний висновок, щось на зразок акторського резюме.

Можна було б назвати й інші риси, що вказують на розходження мистецтва читця і мистецтва театрального актора. Одне з них полягає в тому, що читець виходить на сцену у своєму звичайному костюмі і без гриму. А сцена позбавлена декорацій, реквізиту. Найчастіше читець відмовляються і від такого засобу зовнішньої виразності, як мізансцена. Важливо і те, що в читця на сцені немає партнерів, він самотній на підмостках, а його партнер - глядач.

Але в мистецтві читця і театрального актора існує один загальний принцип, без дотримання якого обидва ці мистецтва просто не можуть існувати, йдеться про акторське перевтілення!

Читець зобов'язаний володіти мистецтвом перевтілення не менше, ніж драматичний актор. Йому просто необхідний досвід проживання в різних характерах. Тому і йде мова про користь занять у драматичному гуртку...

Кожному читцю, навіть професіоналу, необхідна допомога режисера. Режисер для читця – це однодумець, смакові, естетичні і моральні принципи якого цілком збігаються з його принципами. Своїм чуйним вухом він уловлює найменшу фальш у виконанні, неточність у трактуванні твору і своїми порадами і зауваженнями допомагає читцю досягти максимально вірного і переконливого прочитання літературного матеріалу.

На жаль, режисерів і педагогів, що мають досвід роботи з читцями, дуже мало. Так що опановувати читецьким мистецтвом читцю здебільшого приходиться самостійно!

Багато початківців не уявляють собі всю складність читецького мистецтва! Можливо, їм здається, що робота читця зводиться тільки до вибору репертуару і до завчання його напам'ять? Це є великою оманою. Мистецтво читця, як і будь-яке мистецтво, ставить перед виконавцем серйозні і складні завдання. І для їхнього рішення, звичайно, потрібні не тільки гарна пам'ять, не тільки природна обдарованість, а й величезна праця.

Щоб доставити слухачам радість, необхідно опанувати хоча б елементарні основи ремесла і тільки після цього братися за створення художнього твору.

Тому йому необхідні методики, які пропонують професіонали.

Усе це допоможе читцю більш цілісно представити процес творчої роботи читця – від освоєння теоретичних основ мистецтва художнього читання до створення концертного номера і виходу з ним на публіку.

Насамперед читцю слід опанувати техніку мови, працювати над розвитком голосу, дихання, тобто усе те, що є необхідним для успішного здійснення творчого процесу. Велике значення має формування репертуару читця, вибір високомистецького літературного твору, розкриття і творче освоєння його змісту, переклад літературної першооснови в словесну дію.

Усе це допоможе читцю більш цілісно представити процес творчої роботи – від освоєння теоретичних основ мистецтва художнього читання до створення концертного номера і виходу з ним на публіку.

Мартошенко Т.М.,
здобувач КНУКіМ

ДОЗВІЛЕВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СТІЙКОГО ІНТЕРЕСУ ДО ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ПІДЛІТКІВ

Зміни у політичному та соціально-економічному житті України суттєво впливають на діяльність культурно-дозвіллєвої галузі. Державна політика щодо розвитку освіти і виховання полягає у створенні умов для розвитку особистості і творчої самореалізації кожного громадянина України, зокрема дітей та підлітків. Раціональне використання вільного часу сприяє формуванню ціннісних орієнтацій, задоволенню потреб та інтересів у спілкуванні, творчому розвитку особистості.

Змістовне та цікаве дозвілля може зменшити соціальне та психологічне навантаження на підлітків, стимулювати їх пізнавальну діяльність. У зв’язку з новими реаліями цілком логічним є спроби переосмислити зміст дозвіллєвої

діяльності підлітків, запропонувати форми і методи адекватні сучасним соціо-культурним потребам.

Спостереження свідчать, що на дітей та підлітків значний вплив мають телебачення та інформаційно-комп'ютерні системи. Це надзвичайно потужні засоби впливу на почуття, світосприйняття і поведінку підлітків. Такий вплив досить часто є негативним не лише у сфері етичних категорій, але й поведінки. Зокрема деякі відеофільми та комп'ютерні ігри сприяють виробленню байдужості до страждань, звичці до жахів і агресії.

Виникає питання: як протистояти тим негативним тенденціям впливу на підлітків, які виникли завдяки розвитку засобів масової інформації й телекомунікації?! Це потрібно, перш за все, науковцям, працівникам культурно-дозвіллєвих закладів, вчителям, батькам для розуміння того, як діють новітні технології і якими можуть бути наслідки. Під впливом мас-медіа підліток перебуває в дозвіллєвій ситуації, яка не пов'язана з процесом творчої діяльності, творчого самовираження. І в цьому контексті необхідні методики, які у підлітковому віці привчають дітей свідомо обирати види і форми дозвілля, які стимулювали б розвиток творчої особистості. Адже у творчій діяльності підліток має можливість здійснити прорив у невідоме, відкрити нове і творити його на практиці, змінюючи себе й навколишній світ.

Значні можливості для творчого розвитку підлітків мають культурно-дозвіллєві заклади, які сприяють розвитку інтересу до різних видів художньої творчості, спрямовуючи особистість до самовдосконалення. Саме інтереси підлітка спонукають його до поглиблення знань, зростання освітнього рівня. Вони є мотиваційним орієнтиром для подальшого розвитку умінь та навичок. Заняття в аматорських художніх студія, гуртках, клубах за інтересами створюють умови для того, щоб підліток замислився над своїми особистісними якостями, міг порівняти себе з іншими ровесниками, дав відповідь на запитання: "Хто я? Який я?".

Розвиненість мотиваційних орієнтацій, інтересів та потреб до інваріантної сфери дозвіллєвої діяльності має важливе значення, оскільки це пов'язано з питанням активізації пізнавального процесу й виступає як дія, що спрямовує діяльність підлітка. Мотивація виявляється у його конкретних діях, його вольовому і емоційному напруженні. Саме мотивація, на нашу думку, є джерелом творчої активності і здатністю долати певні перешкоди на цьому шляху. Завдяки мотивації формуються стійкі інтереси підлітка до художньої творчості.

Під впливом мотиву він виконує дії, що згодом стануть домінуючими завдяки трансформації мотиву на мету. З часом мотив стає складовою характеристики особистості і впливає на її діяльність і поведінку. Засвоєння кращих зразків художньої творчості впливає також на здібність підлітка акумулювати загальнолюдські цінності в особистісних уявленнях. Отже, культурно-дозвіллєва діяльність є тією ланкою освітньо-виховного процесу, де підліток шляхом самостійного творчого пошуку реалізує свої естетичні потреби та формує стійкий інтерес до певного виду аматорської художньої творчості. Практика свідчить, що чим активніше підліток включається у полі – аспектні види художньо-творчої діяльності, тим багатограннішими стають його інтереси та потреба у самовираженні.

Матвіїшин Г.Я.,
заст. керівника робочої групи
“Том Зводу пам’яток України
в Чернівецькій області”

ЄВГЕН МАКСИМОВИЧ І ДУХОВНЕ ЖИТТЯ БУКОВИНИ

Творча спадщина художника Євгена Максимовича дотепер сповна не досліджена насамперед через знищення розписів, фресок, вивезення картин за кордон чи розміщення їх у приватних колекціях. Ускладнює чи унеможливлює вивчення також відсутність повної збірки архівних документів, які достеменно могли б розповісти про митця.

Найповніші відомості про Є. Максимовича (1857–1928) можна почерпнути з документів, які знаходяться у фондах Державного архіву Чернівецької області, відділу рідкісної книги бібліотеки Чернівецького національного університету, що містять майже всю добірку буковинської періодики.

Особистість мистця – художника, дослідника, громадського діяча – привертала увагу вже сучасників, зокрема, в журналі "Junimea Literara" ("Літературна молодь") за 1908 р. висвітлено діяльність професора Максимовича. Приводом для святкового випуску часопису став не день народження художника (51-й рік народження), а створення ним великих живописних полотен із зображенням Олександра Доброго та Стефана Великого, що мали для румунського народу не меншого значення, ніж історичні картини Брожека, Матейка для чехів і поляків, а Івасюка – для українців. Зауважимо, що Євген Максимович був українцем православного віросповідання, сином священика з Вашківців-над-Черемошем, що засвідчують записи в "Табелі успішності учнів державної гімназії I-VII кл. за 1868/69 н. р." [1]. Аналогічні дані знаходимо і про брата майбутнього художника – Костянтина [1].

Причетність юнака до церковних справ певною мірою була передбачуваною. Дід по материнській лінії Костянтин Луческул був протопресвітером і референтом у Чернівецькій консисторії, часто супроводжував єпископа Євгена Гакмана у Відень – як член дому магнатів, той щорічно проводив у столиці багато часу. К. Луческул займався пошуком гідних художників, які могли б оздобити новозбудовані кафедральний собор та Резиденцію митрополитів у Чернівцях, тож знайомився з митцями, їхньою творчістю. Невідомо, коли виник задум стосовно навчання внука, якого опікував, проте після закінчення середньої школи, де професором рисунку був відомий художник М. Годлевський, Є. Максимович переїхав у Відень і склав вступні іспити в Школу красних мистецтв (1876), де навчався у професорів Вурцінгера, Айзенменгера, Л. Міллера. Через 6 років Є. Максимович познайомився з художником Буковинської митрополії Епамінондом Бучевським, який на той час жив у Відні. Від знаного митця Є. Максимович перейняв багато таємниць техніки живопису. Дослідниця М. Сагайдак акцентує і на знайомстві Є. Максимовича з видатним представником німецького академізму Ансельмом Фейєрбахом [2, 42]. Через хворобу діда-опікуна юнак залишився без матеріальної підтримки, тому відмовився від

омріяного навчання у Мюнхені й Парижі і повернувся на Буковину (1883), де став професором реального ліцею в Радівцях [5, 25]. Важко хворий Е. Бучевський порадив митрополиту Сильвестру Мораріу призначити своїм наступником обдарованого молодого митця, який у Відні справив на нього дуже добре враження. Після смерті Бучевського (1891) Є. Максимовича призначили на його місце, передавши і майстерню.

Ще під час своїх студій у Відні (1876–1881) Євген Максимович вивчав історію мистецтв, мав можливість відвідувати австрійські музеї, слухати лекції відомого дослідника Рудольфа Айтельбергера, знайомитися з його коментарем до експонатів – давніх ікон, інших культових предметів. Така підготовка дозволяла подивитися на старожитності з наукової точки зору, спонукала до плекання пильної уваги юнака до буковинського храмового будівництва. Про це свідчить поїздка до Радівців, в околицях яких збереглося багато монументальних споруд – там художник робив ескізи, копії та записував свої міркування. Якщо за студентських років Є. Максимовича цікавило стародавнє храмове будівництво, то більш пізнім періодом почав займатися "два останніх роки" [4, 42].

Стаття “Наші храми” – роздуми про стан збереження та будівництво нових культових споруд, вперше опублікована в газеті “Wiener Zeitung” (січень 1890) – розпочинається словами “Я давно збирався …опублікувати мої розвідки про давні храми Буковини і вважаю, що маю певний досвід…”. Своїми публікаціями автор продовжив дослідження чеського архітектора, автора споруди Чернівецької резиденції митрополитів Йозефа Главки (опубліковані в “Австро-Угорському журналі”, 1866), реставратора і професора Карла Ромшторфера (знаючи пам’ятки різних країн, він їх узагальнив і порівняв з буковинськими; публікувався, насамперед, у журналі “Повідомлення Центральної комісії зі збереження і обстеження пам’яток мистецтва”), фінансиста й історика Франца Вікенгаузера (займався вивченням монастирів, розшифрував багато старих написів) [4, 42]. Євген Максимович висловив занепокоєння щодо стану збереження пам’яток архітектури. За приклад навів свою поїздку до Серета (тепер – Південна Буковина), де оглянув старий іконостас.

Висновків нема потреби шукати між рядками: вони зроблені самим Максимовичем і стосуються, насамперед, діяльності в царині збереження та реставрації давніх храмів Релігійним фондом – власником не лише всіх культових споруд, але й великих ділянок землі та лісів. Є. Максимович вважав, що наймаєтніша на Буковині установа мала би опікуватися інтер’єрами існуючих храмів, як і зведенням нових. З цього приводу він підтримав думку К. Ромшторфера про необхідність дотримання традиційної для Буковини стилістики візантійської архітектури, на що Релігійний фонд, який витрачає багато коштів на реставрацію і будівництво церков, не повинен шкодувати фінансів. Художник писав, що слід уникати практики будівництва храмів місцевою владою, яка не має у своєму розпорядженні фахівців і знавців давніх монументальних споруд, варто призначити спеціаліста, який би займався спорудженням храмів, а також виділити стипендію одному буковинцю для опанування у вищому навчальному закладі фаху інженера-архітектора. На

теологічному факультеті порадив викладати історію архітектури та мистецтва – “будівництва церков”. Поєднання теоретичного підґрунтя та вивчення теологами експонатів зі збірки майбутнього музею православної консисторії Буковини (заснований 1899 р.) мало, на думку Максимовича, спричинитися до підготовки освічених священиків, які будуть не лише займатися збереженням “старих гарних церков”, але й піклуватися про поповнення фондів музею – збирати ікони та інші “еклезіастичні об’єкти” [4, 43]. Не можемо оминути факту, що на Буковині вже мали досвід роботи, пов’язаної зі збереженням пам’яток давнини. Починаючи з 1820 р., до Чернівців надходили укази й листи зі Львова і Відня, які зобов’язували місцевих службовців, учителів, служителів культу подавати інформацію щодо пам’яток, знайдених на теренах краю, збирати та передавати їх до регіональних музеїв (Крайовий (з 1863 р.) та Промисловий (з 1892 р.). Заборонялося також вивозити за межі держави, продавати та використовувати як заставу мистецькі твори та рідкісні предмети культу [3].

У щорічнику Буковинського крайового музею за 1893 р. Є. Максимович опублікував свою доповідь, виголошену на перших загальних зборах членів музейного товариства – ґрунтовне дослідження “Тип Христа у Візантійському мистецтві”, в якому розглянув зародження і канонізацію візантійського іконографічного типу Спасителя та розповсюдження його на Буковині. Історичний екскурс охопив проміжок часу від катакомбного періоду, де Христос зображений монограмами чи алегорично, до зображення Спасителя як історичної особи після офіційного визнання християнства імператором Костянтином. Є. Максимович, який вивчав праці з цього питання Юстина Мученика, Тертуліана, Хрізостомуса, Норонімуса, Амброзіуса, Г. Брокгауза, Діонісіоса, історика мистецтва Шназе і мав можливість бачити багато зразків візантійського мистецтва, робить висновки про формування іконографії Христа та існування різних типів зображення Ісуса.

В публікації Є. Максимович порівняв трактування іконографічного образу Христа двома художниками-сучасниками: К. Йобста, який оздоблював каплицю семінарської церкви резиденції та Е. Бучевського, що займався художніми роботами в церкві с. Ревне під Чернівцями. Йобст, один з найвідоміших церковних художників, використовував строгі архаїчні форми, тоді як Бучевський творив у візантійському і ренесансному стилі, облагороджуючи і змінюючи зображуване відповідно до своїх смаків. Дослідження завершується невеселим висновком про те, що в той час, коли художники Заходу працювали і вдосконалювалися, східна церква знала лиш наслідування, а в останні десятиліття оздобленням церков займалися дилетанти. Подібний стан речей, на переконання Максимовича, покращився тільки "останнім часом" [6, 25]. Цей висновок потребує певної поправки: замовлення Буковинської православної консисторії виконували художники, що мали певний освітній рівень (І. Фоляковський, Г. Ісопескул, Л. Фіалковський), а з другої половини XIX ст. на Буковині запровадили посаду художника консисторії, що обов’язково мав академічну освіту (запрошені К. Йобст, К. Аренд, буковинці Е. Бучевський, Є. Максимович, М. Івасюк) та займався оздобленням храмів і, як правило, мав учнів.

Архівні джерела, мистецькі журнали, які містять ілюстрації, дослідження Є. Максимовича і публікації про нього дають підстави говорити про митця як про визначну особистість свого часу, діяльність якого у духовному житті Буковини ще чекає належної оцінки.

Література:

1. Державний архів у Чернівецькій області (далі – ДАЧО). – Ф.228. Оп. 3. Спр. 26.

2. Сагайдак М. Художник Євген Максимович // Чернівецький обласний художній музей. Річник. Рік І. 2002. – Чернівці, 2002. – С. 39–45.

3. Михайлина Л., Пивоваров С. Вивчення старожитностей Буковини в XIX – на поч. XX ст. // Питання історії, історіографії, джерелознавства Центральної та Східної Європи / Збірник наукових праць. – Вип. 1. – К.-Чернівці, 1997. – С. 245; ДАЧО. – Ф. 3. – Оп. 2. – Спр. 30027. – Арк. 1–2.

4. Maximovici E. Bisericele noastre // Junimea Literara. – An.V. – 1908. – № 2.

5. Mironescu V. Pictorul Eugen Maximovici // Junimea Literara. – An.V. – 1908. – № 2. – P. 23–29.

6. Maximovici E. Der Christustypus in der byzantinischen Kunst, in besonderer Berűcksichtigung der heimischen Kirchenmalerei // Jahrbuch der Bukowiner Landes-Muzeums, 1893.

Медведєва Л.В.,
канд. мистецтвознавства

НОНКОНФОРМІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 1960-Х РР..: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

Історію становлення мистецтва нонконформізму в Україні можна відтворити переважно за свідченнями митців-шістдесятників, а також з невеликої кількості вітчизняних публікацій та монографій, присвячених цій темі.

Інтерес до цього явища в українському мистецтвознавстві відродився протягом останнього десятиріччя. З'явився ряд статей з цієї проблематики (Г. Скляренко, М. Мудрак, О. Петрової, О. Авраменко, О. Федорука, Б. Лобановського, О. Титаренка, О. Зарецького, О. Голубця, Г. Касьянова, В. Сидоренка). Дослідники охарактеризували явище в його головних рисах, окреслили творчість його типових представників, визначили центри та осередки нонконформізму в Україні.

Важливим джерелом у вивченні мистецтва 60-х років XX століття стали персональні, а також гуртові виставки художників-нонконформістів (“Молодість країни”, “Погляд”). Злам настав для України 1987 року, в розпал так званої “перестройки”, коли в експозиціях почали з'являтися твори молодих, до того невідомих сучасних митців, а доробок вже знаних досліджувався з цілком інших, несподіваних аспектів.

Дослідники називають 1960-1980-і роки періодом “каламутних” ідеологічних “забав” та маніпуляцій “дозволеним” та “забороненим”, що тривав у часі: перехід до жорсткого нагляду за культурою, розпочатий у 1962-1963 роках, завершився у 1968-1969 роках [11]. Українські дослідники пов'язують виникнення нонконформізму з коливаннями у радянській культурній політиці,

коли після певної лібералізації суспільного життя чергова хвиля репресій спричинила те, що художники, які намагалися шукати індивідуальну манеру творення, опинилися в ситуації "неофіційності", тобто без можливості експонування та належної критики і, відповідно, мистецького резонансу. Науковці виокремлюють два магістральні спрямування мистецького нонконформізму в Україні: орієнтацію на зразки світового мистецтва та потужний струмінь національної традиції [9,10,11].

Сучасні дослідники вбачають історичну роль шістдесятництва у створенні першої опозиції соцреалізмові, у відстоюванні ними національних засад, що переросло у боротьбу проти тоталітарної системи. Зосереджують увагу на центрах художньої та інтелектуальної опозиції, "неформальних академіях" Ф. Манайла (Ужгород), Р. Сельського, К. Звіринського, З. Гецала. (Львів), оселях І. Гончара, С. Параджанова, Г. Гавриленка, майстернях В.-І. Задорожного, І. Григор'єва, А. Горської та В. Зарецького (Київ), М. Фіголя (Івано-Франківськ) в енергетичному полі яких визрівала контркультура шістдесятників. Характерною ознакою мистецького нонконформізму в Україні дослідники вважають його політичну незаангажованість [4].

У наукових працях зауважується поступове відокремлення офіційного реалізму від реалістичної художньої традиції, що зберігала своє значення поряд із напрямами "космополітичного" та національного "андеграунду". Нефігуративний аспект нонконформізму розглянуто у статтях Б. Лоба-новського, О. Титаренка [4]. Підґрунтям його формування було вивчення західноєвропейської філософії, що уможливило інтелектуальне збагачення, характерне для шістдесятництва.

Мистецький нонконформізм в Україні утверджувався як поліцентричне явище у промислових, культурних центрах та осередках: Києві, Львові, Одесі, Дніпропетровську, Харкові, Миколаєві, Івано-Франківську, Ужгороді, утворивши самобутні художні школи.

Осмислення шістдесятництва як культурно-політичного явища найбільш повно відбулося на початку 1990-х років. Політичний аспект розвитку нонконформізму розглянуто Г. Касьяновим, Дж. Берчем, К. Фармером, Я. Білоцерковичем, Л. Алексєєвою. Мемуарно-публіцистичний характер мають статті та видання мистецтвознавців, літературознавців, письменників, художників, присвячені процесам, що відбувалися в середовищі нонконформістської інтелігенції в 60-70-і роки (Б. та М. Горині, Ю. Ґудзь, І. Дзюба, О. Забужко, О. Зарецький, Н. Зборовська, Р. Корогодський, М. Коцюбинська, Л. Лук'яненко, В. Медвідь, Л. Медвідь, Є. Сверстюк, Л. Танюк та ін.).

Історіографічний аналіз мистецького нонконформізму засвідчує неповноту висвітлення проблеми формування шкіл та осередків цього явища, ролі митців-шістдесятників у його становленні, діяльності організаційних структур, таких як Клуби творчої молоді "Сучасник", "Пролісок" та художніх мікро-груп.

Соціально-політичні та культурні передумови формування мистецького нонконформізму, його взаємозв'язок і зумовленість соціокультурними чинниками у контексті розвитку українського образотворчого мистецтва 60-80-х років XX століття викликали нову хвилю зацікавлення у 1990-ті – на початку XXI століття, оскільки виникла потреба розглянути це явище з відстані часу. Поняття

“мистецький нонконформізм” можна розглядати як незгоду із загальноприйнятою формою художнього мислення, як намір здолати цю безособову форму і замість неї дати особистісну, індивідуальну, змістовну [8].

Більшість представників нонконформістської культури була вихована на естетичному грунті радянської системи. Мистецтво означеного періоду (його творці) класифікується за двома категоріями: конформістська, що підпорядковувалася комуністичній ідеології, виконувала пропагандистські функції й отримувала різні заохочення, нагороди, привілеї, і, відповідно, нонконформістська, тобто мистецтво, незалежне від ідеології та політики, що поставило його в опозицію до тоталітарного режиму. Таке мистецтво вважалося опозиційним, оскільки індивідуальний світогляд, незалежна позиція митця виявлялася у царині творчій і у процесі творення. Ситуація у культурі вимагала певних компромісів; потрібно було погодитися з існуванням жорсткої цензури, обмежень, наруги над художніми творами (один з непоодиноких прикладів - знищений вітраж у вестибюлі Київського національного університету імені Тараса Шевченка) і знайти таку позицію в межах системи та ідеології, котра б уможливила процес творення і визнання. У контексті цієї проблеми в мистецтві з'являється "напівофіційна" форма, коли твори високого рівня майстерності народжувалися у поєднанні загальноприйнятих засобів з певними новаторськими елементами у взаємодії конформістського та нонконформістського начал.

Конформізм та нонконформізм в сенсі позиції митця у суспільстві та його світогляду існували в складному взаємозв’язку. Мистецька позиція, скажімо, В. Зарецького, якщо її розглядати в аспекті конформізм/нонконформізм, є характерним прикладом поміркованості (не посередності!) і поєднанням рис обох явищ. Така позиція художника в суспільстві була єдиним способом отримати визнання, зберегти себе в мистецтві. Саме це є яскравим прикладом, що демонструє парадокс шістдесятництва як явища. Формальне новаторство передбачало вихід за межі усталених, традиційних норм; зміст залишався в межах ідеологічного нормативу. У цьому полягала квінтесенція стилю шістдесятників [8].

60-і роки XX століття стали періодом становлення феномена неофіційного (андеграундного, нонконформістського) мистецтва. Творчість художників-нонконформістів уособлює погляд на мистецтво як на самостійну цінність, утверджує його значення як творчої незалежної структури, що покликана здійснювати властиву лише йому естетичну місію поза ідеологією. Поряд із зовнішніми ознаками “неоукраїнізації”, в період “відлиги” набувала досвіду нова, вишуканіша і підступніша форма так званого “тихого тоталітаризму”: з одного боку, система уникала відвертих репресій, з іншого - не втрачала активності, а лише застосувала зовні закамуфльовані дії [1].

У своїх формальних пошуках митці спиралися на досвід як української, так і європейської традицій: творчість М. Бойчука, Ф. Кричевського, український авангард 10-20-х років XX століття, модерністів, мексиканський монументальний живопис. Серед молодих шістдесятників живе дух традицій – у той час працювали учні М. Бойчука О. Павленко, О. Бізюков, К. Гвоздик. У Києві та Львові діють клуби творчої молоді “Сучасник”, “Брама”, “Пролісок”. Поступово закладалося цехове підґрунтя опозиції.

Боротьба з нонконформізмом визначила головну ідеологічну політику 1960-х і велася жорстоко та послідовно. Протидія безособовому офіційному мистецтву соцреалізму, який у 1950-ті роки досяг свого апогею у величезних багатофігурних полотнах та монументальних розписах, що виконувалися "бригадним способом", була визначальною у становленні мистецького нонконформізму [11].

Важливим фактором в утвердженні мистецького нонконформізму був розвиток творчих взаємин українських художників з мистецьким середовищем Росії, Польщі, Латвії, Литви, Естонії, пізніше – з кінця 70-х років - Центральної та Південної, а також Західної Європи. Ці взаємини не мали відкритого характеру, здійснювалися переважно підпільно, однією з причин чого було те, що художники зазнавали тиску та переслідувань з боку влади.

Мистецький нонконформізм в Україні мав низку характерних особливостей. На відміну від мистецтва Росії, де головну історико-художню роль відіграв "суворий стиль" з притаманною йому суворою романтичністю, лаконізмом форм та концентрованістю образів, українське образотворче мистецтво було пронизане пошуком світлого первня. Зміст відлиги в контексті українського мистецтва мав інший характер. Насамперед, свобода асоціювалася зі свободою національною, і тому програмний образ українського мистецтва 1960-х років – це образ носія національної культури. Український нонконформізм так само, як українське мистецтво минулого історичного часу, був пов'язаний із чуттєво-колірним сприйняттям дійсності та з пошуками чистої форми. У своєму ширшому сенсі нонконформізм передбачав боротьбу проти ідеології. Саме тому ми можемо говорити про його неоднорідність як явища культури: боротьба за творчу свободу перетворювалася на боротьбу проти системи [8].

На початку 1960-х років художнє життя України позначене розмаїттям творчих манер, стилів, напрямів, шкіл радянського мистецтва, серед яких на кожному новому етапі історико-художнього процесу формуються і запановують течії, що стають окрасою цього етапу. Інтерес до форми був початковим виявом духовного спротиву.

Одним із аспектів формування мистецького нонконформізму є звернення до народних традицій і поява “фольклорного напряму” та абстрактне формотворення. Творення форми передбачало структуральну й філософську наснаженість: “Роздуми біля полотна” В. Зарецького, структуралістські імпрези в Німеччині колишнього киянина В. Барського, праця про кольоромузику Ф. Юр'єва, дизайн іграшок А. Суммара, “Книга Схем” В. Ламаха [3].

Характерним явищем для митців-нонконформістів були квартирні виставки. Вони набули гучного резонансу як неофіційні виставки в Москві та Ленінграді і стали пізніше стилем життя для художників Одеси, Києва, Львова.

В художньому житті України за часів формування центрів мистецької освіти зберігався звичний лад: головними центрами образотворчого процесу залишалися Київ, Одеса і Львів.

Одеса як один з центрів художньої культури Радянського Союзу, мала свої особливості. Свобода у мистецтві для одеситів полягала в інтересі до історії, семантики форм і спадкоємності між давньогрецькою, скіфською

культурами і сьогоденням. Одеса стала своєрідним втіленням діалогу цивілізацій, і в цьому є її характерна особливість. Одеське шістдесятництво, як особлива школа, не прагнуло протистояти тоталітарній системі, не вбачало в цьому свого завдання, натомість йому були притаманні романтика, медитативність, символізм. Внаслідок своєї складної історії Одеса вирізнялася більш різноманітним і менш ангажованим розвитком національної свідомості, ніж інші регіони України.

Одеське мистецтво нонконформізму започаткувалося наприкінці 1960-х - у 1970-і роки. Лідерами мистецького нонконформізму Одеси були О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Басанець, В. Маринюк. Л. Ястреб, В. Хрущ, С. Сичов, В. Цюпко, О. Волошинов, О. Стовбур, Є. Рахманін. Сутність одеського нонконформізму полягає в "археологізмі" як основі світосприйняття, результатом якого стали позачасовість, знаковість і символізм [8].

Вплив радянської культури у Західній Україні починається з 1939 року, після її входження до складу СРСР. Можна говорити, що там мистецька національна традиція не була сплюндрована радянською культурною експансією, як на східній Україні. Духовними носіями цих традицій, що пов'язували дорадянський Львів з шістдесятництвом, були М. та Р. Сельські, Р. Турин, Л. Левицький, К. Звіринський, О. Кульчицька та ін. Ці художники несли стару мистецьку культуру, їхнє мистецтво не зазнало того руйнівного впливу, який мав місце на сході України. У середині 1960-х років у помешканні К. Звіринського починає діяти "вечірня школа". У 1962 році створюється львівський КТМ "Пролісок". До нього увійшли художники С. Караффа-Корбут, 1. Крислач, Е. Мисько, Л. Медвідь, С. Шабатура. Його діяльність було заборонено до початку 1970-х років. Львівські митці паралельно працюють у галузі кераміки і живопису (3. Флінта), текстилю і живопису (О. Минько), кераміки і скульптури (Р. Петрук), дерева і скульптури (І. Стеф'юк) та ін. Можна сказати, що "декоративно-прикладна" специфіка стала прогресивним чинником формування образотворчої естетики мистецького нонконформізму у Львові, на противагу "академічній" традиції Києва. Креативність львівської школи шістдесятництва полягала в її орієнтації на європейське мистецтво, його інтелектуальну насиченість, філософічність. У Львові були відчутніші культивування індивідуальності в мистецтві і пошуки власного "я". Саме це й можна назвати спільною рисою для львівської школи шістдесятництва, оскільки кожен з її представників (І. Остафійчук, І. Марчук, Л. Медвідь, О. Мінько, 3. Флінта, С. Караффа-Корбут, В. Патик, А. Бокотей, Я. Мацелюх) створював власний художній метод [1].

Київ, як культурний і політичний центр України, що був третім за величиною столичним містом СРСР, мав значні обмеження щодо розвитку нового мистецтва. Київська школа була тісно пов'язана з Київським художнім інститутом і, як наслідок, його традицією академічного (реалістичного) виховання – єдиною традицією, що мала право на існування з 30-х років. Тому у Києві мистецьке спрямування шістдесятників розвивалося як певний колективний пошук нового стилю, нових художніх засобів.

Своєрідний колективізм київської школи хоча і був благотворним, але постав як один з інерційних факторів впливу старої свідомості. Вчителями

київських шістдесятників були такі художники-реалісти, як О. Пащенко, В. Касіян, В. Костецький, С. Григор'єв. Представниками київської школи шістдесятництва були В. Куткін, Г. Якутович, А. Зубок, А. Горська, В. Зарецький, Г. Севрук, Л. Панченко, В. Кушнір, І.-В. Задорожний, М. Стороженко, Л. Семикіна, Г. Гавриленко та ін. Київ був центром конформістської культури і тому тут відбувався конфлікт цінностей і відкрите протистояння естетик: ідеологічної і формалістичної. Саме тому В. Куткін і Г. Якутович у своїх ранніх творах звернулися до надбань мексиканської графічної школи – експресивної і різкої за виявом емоційного стану героїв. Ця різкість та емоційність стали притаманними для творчості А. Горської, ряду творів В. Кушніра і В. Зарецького. Перехід від колективістського до індивідуального в художній культурі Києва поєднував новаторство художніх засобів з традиційною та зрозумілою глядачеві реалістичною формою. Таким чином, нонконформізм постає як метаморфоза випробовування помилок і веде до нового рівня мистецької свідомості [8].

Слід зауважити ще на одній питомій рисі – герметизм, що був характерний саме для українського образотворчого нонконформізму, який, на відміну від більш відкритого російського, був маловідомим на Заході. Він зумовлений рядом політичних факторів. Багато істориків зазначали, що за часів штучного голодомору в Україні у 1933 році, 60-70-і роки стали продовженням винищення української культури радянською владою. Уніфікована культура, що насаджувалася імперською Росією, була сприйнята і схвалена більшістю радянських людей, незважаючи на фальшивість лозунгів про рівність і братерство народів. Україна, Білорусія та Молдова були республіками-провінціями, яким була відведена роль донорів-постачальників інтелектуальних, природних та інших ресурсів. Саме в такому статусі їх сприймали західні науковці. Ще до початку 1960-х років історик Р. Саллівант відзначав особливу (таємну) увагу Москви до культурної еволюції в Україні порівняно з іншими республіками [5]. Як пише вчений, обмеження політичного та духовного простору в Україні було найбільш суворим. В літературі та мистецтві жорстка цензура була інструментом для винищення значної частини мистецьких фондів, забороною творити вільно, робити виставки, і, як наслідок – переслідування та фізичного і морального винищення інтелігенції, включно з засланням до концтаборів. З кінця 1962 р. розпочинається масований послідовний ідеологічний тиск на ту частину інтелігенції, яка хоча б трохи вийшла з-під тотального контролю партійно-державних структур. Як згадує Ф. Гуменюк, непоодинокими були випадки спалення опозиційних художників в майстернях. Так загинув один з організаторів неофіційних виставок в Ленінграді, товариш та колега Ф. Гуменюка Є. Рухін [9]. Типовою для відвертого нонконформізму була діяльність художників А. Горської та П. Заливахи, життя і творчість яких стали прикладом не лише мистецького, а й політичного дисидентства. В квітні 1964 р. був брутально знищений як “ідейно хибний” шевченківський вітраж у вестибюлі Київського національного університету імені Траса Шевченка (роботи А. Горської, Л. Семикіної, Г. Севрук, П. Заливахи, Г. Зубченко) [2]. Художній раді, що “схвалювала” роботу, видався досить відвертим напис з поезії Т. Шевченка “Возвеличу малих отих рабів німих, я на сторожі коло них поставлю слово” та

образ Марії з дитиною, який нагадав атеїстичним чиновникам від “культури” Божу Матір. Трагедія з “вітражем”, що був створений за двадцять днів і зруйнований за двадцять хвилин, – це трагедія чи не всього покоління, засланого почасти у радянські концтабори і тюрми, почасти у київський конформізм 70-х років [6].

Сутність і особливості феномена мистецького нонконформізму, а саме - його національна основа в контексті відновлення засад вільної, не-заангажованої творчості та мистецької свободи, що дозволило експериментування з матеріалами, техніками, предметами, стилями, які здавалися втраченими для радянського мистецтва; підносила пріоритет творчої індивідуальності. Значення українського нонконформізму полягає у тому, що він допоміг культурі з тоталітарної, ідеологічно-замкненої перетворитися на відкриту, вільну, творчу. Це були незгода із загальноприйнятою схематичною формою художнього мислення, намір здолати її стандарти стереотипного догматизму і замість цієї безособової форми дати особову, індивідуальну і тим самим діалектично змістовну [7].

Література:

1. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом/ Мистец. середовище Львова др. пол. XX ст. – Львів, 2001. – 176 с.: 152 іл.

2. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років. – К.: Либідь, 1995. – 224 с.

3. Лобановский Б. Киевские анахореты. Обращение к абстрактным формам в творчестве ряда киевских художников 50-х-60-х годов // Византийский ангел’97. – 1997. – № 3. – С. 31-40.

4. Лобановський Б. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. – К.: LK "Maker", 1998. – С. 11–89.

5. Медведєва Л. Інтерв’ю з Ф. Гуменюком про творчий шлях художника, 20.11.2002. – Рукопис.

6. Медведєва Л. Інтерв’ю з Г.Севрук про творчий шлях художниці, 20.10.2002. – Рукопис.

7. Медведєва Л. Нонконформізм як явище культури 60-х років // Сучасність. – 2002. – № 12.– С. 50–64.

8. Медведєва Л. В. Стильова еволюція творчості В. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 60-80-х років XX століття. – Дис.: Рукопис. – Кандидат мистецтвознавства, спеціальність: 17.00.01 – теорія та історія культури, Київський національний університет культури і мистецтв, 2003. – 208 с.

9. Петрова О. Ноїв ковчег. Живопис другої половини XX ст. // Мистецтво України XX століття: Кат. – Асоціація артгалерей України, буд. компанія “Нігма”. – 1998. – С. 117–121.

10. Петрова О. Про сприйняття народної спадщини професіональним художником // Образотвор. мистецтво.– 1991. – № 5.– С. 10–12.

11. Скляренко Г. Яким Левич: Живопис на перехресті часу.– К.: Дух і Літера, 2002.– 16 с.

12. Robert Sullivant, Soviet Politics and the Ukraine, 1917-1957 (New York: Columbia University Press, 1962), p. 226-230.

Мозговий М.П.,
народний артист України,
засл. діяч мистецтв України,
здобувач КНУКіМ

ДОЗВІЛЛЯ І ШОУ-БІЗНЕС

Сучасне дозвілля, незважаючи на його відмінності в різних соціальних групах, є дозвіллям нового типу, продуктом індустріалізму і урбанізації. НТП викликав зростання продуктивності праці і підвищення життєвого рівня населення, що дозволило скоротити час необхідної праці і значно збльшило обсяг вільного часу. Виникла концентрація дозвілля в кінці робочого дня, робочого тижня, у відпустці, що крім інших причин викликало нове явище – сильну дозвіллєву міграцію (відпускну і кінця тижня). Умови проживання в місті призвели до послаблення общинних зв'язків, до зростання соціальної і духовної автономії особистості і одночасно посилили процеси масовізації споживання, культури, що відбилося на формах дозвілля.

Процес урбанізації і індустріалізації суспільства пов'язаний саме з посиленням соціальної мобільності індивідів і цілих груп населення. Він призводить до виходу окремих представників з їх традиційного культурного оточення до уніфікації під впливом процесу виробництва, в процесі соціальної мобільності людина втрачає свої попередні суспільні зв'язки, а оскільки процес формування її уявлень, переконань, засвоєння нею соціальних норм і ідеалів має продовжуватися безперервно, вона потребує постійного притоку інформації і почуває себе без неї безпорадною і дезорієнтованою перед лицем нових життєвих ситуацій.

Використанню вільного часу на Заході приділяється велика увага, особливо раціональній організації дозвілля, у розв'язанні проблем, пов'язаних з тенденцією зростання кількості людей похилого, пенсійного віку, так і збільшення "вільного часу", внаслідок скорочення робочого тижня, безробіття.

Індустрія дозвілля посідає виключне місце в економіці розвинених країн. Зокрема, у Великої Британії понад 30% доходів громадян витрачаються на різні форми дозвіллєвої діяльності і товари для дозвілля. Одночасно спостерігається суттєве зростання робочих місць у сфері обслуговування дозвілля.

Зарубіжні вчені дійшли висновку, що для розвинених країн характерне зростання "споживання" культури, збільшення витрат на розважальну, рекреаційну діяльність, послуги закладів культури, вони розцінюють дозвілля як стабілізуючий фактор суспільства.

"Масова культура" в дозвіллі має бути інформативно-видовищною культурною продукцією для повсякденного споживання, які виробляється, поширюється і сприймається відповідно специфіці засобів масової комунікації.

Розважальність "масової культури" спрямована перш за все проти нудьги, характерною особливістю якої є почуття незадоволеності конкретною обстановкою.

Нудьга розподіляється на буттєву, що є виразом життєвої монотонності, яка успішно виліковується розвагами, та модну – нудьгу відчуження, яку

індивід намагається уникнути псевдокомпенсацією розваги – все новими подразниками, споживанням все нових предметів, що охороняють людину від нервового виснаження, а промисловість від економічного краху.

Дослідження французького соціолога Ж. Дюмазедьє привели до думки, що дозвілля або вільний час в житті сучасного жителя розвинених країн дуже мало поступається робочому часу і має тенденцію зростати; багато людей бажають менше заробляти, але мати більше вільного часу.

Як сфера життєдіяльності суспільства, дозвілля посіло значне місце, викликало розвиток цілих галузей економіки, дозвіллєвої інфраструктури. Сучасне дозвілля не є, як раніше, "додатком" до праці – відпочинком від нього і підготовкою до нього. Автономізація дозвілля, зміна життєвих орієнтацій на дозвілля, особливо у молоді, – свідчення корінних змін у способі життя. Діяльність, пов'язана з організацією та проведенням видовищних вистав, виступами акторів, співаків, репрезентована шоу-бізнесом.

Сучасна популярна естрадна музика – як складова шоу-бізнесу – є унікальним і специфічним засобом відпочинку, заповнення вільного часу.

Цей вид мистецтва є засобом засвоєння естетичної реальності, орієнтації молоді в потоці музичної інформації, ставлення до дійсності, формування світогляду, ціннісних орієнтацій особистості в контексті естетичних, художніх, духовних надбань світової культури.

Співставляючи поняття естради та шоу-бізнесу, варто зауважити, що, по-перше, інтереси шоу-бізнесу охоплюють практично всі видовища, які можуть мати комерційний успіх, а естрада - лише мистецтво "легких жанрів"; по-друге, шоу-бізнес – то різновид діяльності, а естрада – явище популярного мистецтва.

Розвиток української естради в умовах незалежності пов'язаний із швидкою комерціалізацією концертної діяльності. Формування вітчизняного шоу-бізнесу в пісенній естраді, яке відбувалося за несприятливих стартових умов, характеризувалося запозиченням західних ритмів і поєднанням їх із національною музичною стилістикою. До того ж, естрадний простір заповнили виступи зірок російського шоу-бізнесу, які успішно підтверджували авторитет московської естрадної школи серед українських споживачів.

Ще в 1994 році, коли на українському аудіовідеоринку у великій кількості та асортименті була представлена пісенно-естрадна продукція російських, американських та західноєвропейських виконавців, презентація українського шоу-бізнесу була повністю відсутня.

З великими труднощами, але відбувається первісне нагромадження капіталу в шоу-бізнесі. Періодом становлення українського музичного шоу-бізнесу можна вважати 1994-1997 роки. За минулі роки мільйони українських громадян (особливо молодь) переконалися в тому, що сучасна українська популярна музика не є другорядною, неповноцінною порівняно з російською. Для молодих той період формування ціннісної орієнтації знаменувався захопленням якісною українською поп-культурою, що означало кардинальний поворот в усвідомленні ними питань національно-громадянського життя.

На відміну від попередніх років, коли на престижних сценах нашої держави в основному виступали зірки російського шоу-бізнесу, нині сольні

концерти українських виконавців проходять не тільки у залах столиці, а й в інших містах України. І, нарешті, вітчизняні бізнесмени та зарубіжні фірми-нерезиденти почали відчувати привабливість перспектив інвестування національної естради.

Саме тоді почали створюватися основи інфраструктури музичного шоу-бізнесу у вигляді мистецьких агенцій, продюсерських центрів, багаточисельних фірм звукозапису та виробництва відеокліпів, структур технічного забезпечення концертів. Найбільш знаними серед них є мистецька агенція "Територія „А", продюсерська агенція "NOVA", компанія звукозапису "Нова Рекордз", "Музична біржа", Національна аудіокомпанія (NAC), українсько-британське СП "Комора", корпорація "Єврошоу", фірма звукозапису "Караван CD", Студія Лева, "Зінтеко" та ін. Значно зросла і якість програм українського телебачення, хоча воно ще не було повністю конкурентоздатним. Водночас створено чимало телеканалів і телестудій різних форм власності ("Студія "1+1", "ICTV", "ТЕТ", "СТБ" тощо), популярність яких зростає. З'явилося біля трьох десятків музичних телепередач, зокрема "Пісня року", Хіт-парад "Території "А", "Національний хіт-парад", "Мелорама", "Шлягер", "Сніданок меломана", "Телефестиваль "Мелодія", "Хіт-фабрика". Значно більшими є масштаби змін на радіо, можливо тому, що вони потребують менших капіталовкладень. Нині, крім трьох державних телеканалів, функціонують десятки недержавних музичних радіостанцій: "Гала-радіо", "Континент", "Мюзік радіо", "Радіо Люкс", "Хіт-радіо" тощо. Сформувалася низка інтерактивних музичних програм ("Хіт-парад "12-2", "Естрадна мозаїка" тощо), за допомогою яких виконавці часто спілкуються зі своїми слухачами.

Поєднання моделей функціонування комерційного та неприбуткового секторів пісенного естрадного мистецтва сприяє збереженню багатожанровості нашої естради, подальшому розвитку всіх її елементів.

Крім найвідоміших продюсерських агенцій в Україні – "Нова", "Музична біржа", "Немо", MC Enterteiment, "Піонер", "Територія "А", на ринку працюють кілька продюсерів-одинаків: Ігор Ліхута, Віктор Дорошенко, Юрій Фальоса, Таквор Баронян та інші.

Сьогодні український шоу-бізнес ще не приносить таких прибутків, як у розвинутих країнах світу. Тому агенції змушені займатися різнобічною діяльністю. Наприклад, продюсерський центр "Музична біржа" працює у сфері промоушн та концертної діяльності El Кравчука, Ірини Блохіної, Гарика Кричевського, Левка Дурка; рекламна агенція MB Advertising Group здійснює комплексне рекламне обслуговування компаній Oriflame, New Ballance, MTI, Perfetti та інших, а на її студії звукозапису записуються Софія Ротару, Таїсія Повалій, El Кравчук, Павло Зібров.

Проведення "Євробачення" в Україні стало перевіркою української шоу-індустрії на відповідність до європейських стандартів. Навіть зараз видно, що зміни відбулися безпосередньо в устоях цього бізнесу.

Щодо конкурентоздатності вітчизняних виконавців на внутрішньому гастрольному ринку, то вона повільно, але зростає. Одним із чинників цього явища є поширення практики участі естрадних виконавців у передвиборчих кампаніях політиків. З іншого боку, це свідчить про невисоку платоспроможність

українського масового споживача естрадної пісні, який не може собі дозволити купувати дорогі квитки у концертні зали й віддає перевагу безкоштовним концертам.

Важливим чинником виходу на зовнішні ринки для багатьох українських виконавців є участь у міжнародних фестивалях, телеконкурсах, днях української культури тощо.

Морозова Т.П.,
доцент Рівненського ДГУ

ЯРМАРОК ЯК МЕГАТЕКСТ ДУХОВНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Ярмарок, як складова традиційно-побутової культури, дає нам зріз механізму формування, накопичення і передачі системи цінностей у соціальному, правовому, господарському, морально-етичному, а відтак, і духовному середовищі.

Метою нашого дослідження є духовний потенціал ярмаркової культури українського народу.

Ярмарок – це особливий мегатекст, який фіксує образи давньої та сучасної історії життєдіяльності країни, регіону. Ґенеза цього питання сягає давнього населення України з налагодженням торговельних шляхів, культурних зв'язків, прагненням до взаємообміну, спілкування; проходить через більш удосконалену торгівлю і зв'язки Київської Русі, особливо з появою міст; окреслюється у нині подібне ярмаркове явище з товарообміном та культурною програмою середньовіччя; слідуючи далі до більш удосконалених форм торгівлі на європейському просторі з її механізмами кругообігом; найвищим підйомом у XIX ст. з окресленою економічною структурою і формуванням святково-обрядового середовища; розмаїттям і пошуком інноваційних форм у XX і XXI століттях.

За дослідженням Ф. Броделя значну роль ярмарок починає відігравати вже в XI – XII ст. А з другої половини середніх віків і до кінця XVIII ст. весь товарообмін Європи відбувався за його допомогою. У європейський товарний кругообіг була введена і Україна, зокрема Львів, "що правив за сполучну ланку між Сходом і Заходом", Дубно, Тернопіль, куди на ярмарки вирушали мандрівні торговці, Крим, де були торговельні пункти [3].

М. Бахтін, досліджуючи сміхову культуру, констатує, що "ярмаркові веселощі носили карнавальний характер" [2, 244], а це спонукає маси до дієво-святкового самовияву та формуванню духовності народу.

Детальний огляд ярмарків подано у словнику Ф. Брокгауза і І. Ефрона. Так, наприкінці XIX ст. в Україні Харківська, Полтавська і Чернігівська губернії мали 2600, у Волинській, Київській, Подільській губерніях було до 1000 ярмарків, найбільшою була Стрітенська "Контрактова" у Києві [8].

У цей період (XIX – поч. XX ст.) у великих і малих населених пунктах до календарних свят приурочувалися щорічні традиційні ярмарки. Як зауважують дослідники громадського побуту сільського населення Полісся, "Ярмарок – це

не тільки місце купівлі-продажу, а разом з тим і традиційна форма контактів різних навколишніх сіл. Ярмаркові площі слугувати також своєрідною біржею робочої сили, тут збиралися бажаючі найнятися на сезонну роботу" [4, 35]. У площині цих традиційних ярмарків лежать інноваційні технології щодо працевлаштування населення, що запроваджують служби зайнятості сьогодні, зокрема до 15-річчя їх заснування у Києві (грудень 2005 року) були проведені міжрегіональні та міні-ярмарки, на які було виставлено 8 тис. вакантних місць.

Ярмарок має багатофункціональний характер. Результатом цього є його популярність у сучасному економічному та соціокультурному середовищі. Сьогодні організовуються промислові, побутові, сільськогосподарські, педагогічні, музичні, туристичні, книжкові, різдвяні, великодні, осінні, весняні ярмарки. Тільки у грудні місяці 2005 року було організовано: книжковий ярмарок в Ужгороді, зимовий (Виставковий центр) у Києві; передноворічні – "Різдвяна зірка" у Луцьку, "Світ новорічних подарунків" (Палац спорту) у Києві та всіх обласних центрах, виставка-ярмарок "Волинські торги" у Рівному. До речі, "Волинські торги" – універсальна виставка-ярмарок, яку Рівненська торговельно-промислова палата відновила наприкінці 90-х років XX ст. Їм передували відомі "Торги Волинські", що проходили у 30-х роках XX ст. Свого часу вони були третіми за обсягом після Познанських і Львівських [6, 115].

Короткий ретроспективний огляд цього явища дає можливість констатувати, що в його історії були злети і спади, занепад і розквіт, але від цього їх значущість не применшувалась у різні періоди.

Структура кожного ярмарку має не тільки економічне, але й культурологічне, духовне наповнення. Торгівля, економічний обмін обов'язково супроводжуються обміном культурним, коли емоційне забарвлення торгових угод стає іноді важливішим за їх економічний смисл. На ярмарку матеріальний інтерес був для багатьох людей одночасно і культурно-естетичним. Ярмарковим пропонували концерти, вистави, ляльковi комедії, виступи циркової бродячої трупи тощо.

Врешті-решт, національний словник поповнювався на ярмарках за рахунок національних багатств інших народів, не втрачаючи при цьому основи і самобутності. За свідченням О. Афанасьєва-Чужбинського, найважливіший ярмарковий рух спостерігається там, де стоять у різних напрямках "малоросійський та великоросійський вози, німецький фургон, татарська гарба… Тут і відбувається цікаве зіткнення різних племен…" [1, 286].

Національні мелодії, орнаменти, елементи танцю і костюму, рухи – все це самобутні мотиви цього видовища. За Ф. Броделем, "ярмарки – це гул, гамір, пісеньки, це народні веселощі" [3, 64], феєрверки, ілюмінації, смолоскипи, гуркіт барабанів, розважальники, танцівники, мандрівні музиканти й співаки, театральні вистави, декорації, костюмовані процесії, народні розваги. Ця демократичність форми є причиною живучості художньої основи ярмарку. Не будучи відірваною від європейського простору, українська ярмаркова культура формувала своє середовище. Вона наділена духовно-естетичними смислами та образами. Саме це було визначальним фактором інтересу до ярмарку етнографів, фольклористів, письменників, митців. Подорожуючи, споглядаючи, вони вкладали до основи своїх доробків ці спостереження.

Опис ярмарків знаходимо у О. Афанасьєва-Чужбинського, Д. Яворницького, Я. Головацького, П. Куліша, П. Чубинського, О. Воропая, Хв. Вовка. Аналізуючи ці етнографічні розвідки, ми можемо констатувати, що ярмарки були місцем спілкування, де відбувався обмін інформацією, думками, знаннями, вироблялися манери, досвід, критерії оцінки, ідеали. Саме у спілкуванні народна творчість знаходила свій вияв: "Далеко за північ не замовкають пісні, не перериваються танці" [1, 384]. "Весело і гучно вертаються ярмаркові додому" [5, 344].

Народна ярмаркова культура – бездонна криниця, з якої черпали наснагу письменники – Т. Шевченко, М. Гоголь, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, Остап Вишня.

Зокрема Т. Шевченко спостерігав "знаменитое торжище" 1845 року в Ромнах (Полтавщина) і бачив виставу "Москаль-чарівник", концерт циган, а в "Княжні" він пише "Книжечок з кунштиками в Ромні накупила" [7, 370]. Про ярмарок він згадує в повістях "Наймичка", "Капітанша", поемі "Великий льох".

Зображення ярмарку художниками дає змогу простежити гармонію людини і природи, виявити і показати духовний світ героїв полотна, передати своєрідність способу життя, відобразити звичаєву і трудову етику, сімейні і громадські стосунки.

Ми проаналізували понад 40 полотен українських художників XIX – XX ст., об'єктом творчості яких є ярмарок: В. Штернберг ("На ярмарок", "Ярмарка в Ічні"), К. Трутовський ("Ярмарок", "На ярмарок"), В. Маковський ("Ярмарок на Україні", "Ярмарок у Полтаві", "Недільний ярмарок в Україні"), М. Пимоненко ("Ярмарок", "На ярмарку"), С. Васильківський ("Ярмарок у Полтаві", "Підторжя. Полтавщина", "Кінний торг на Волині"), В. Кричевський ("Сорочинський ярмарок"), І. Макарова-Вишеславська ("Житній базар", "Гуцульський базар"), В. Корчинський ("Ярмарок"), В. Кушнір ("Ярмарок в Косові"), Г. Іваненко ("Ярмарок"). Це твори реалістичні і гумористичні, ліричні і романтичні, і в письменників вони жартівливо-гумористичні та іронічно-сатиричні. Їхня варіантність є джерелом до пізнання, наповнюваності і роздумів у царині духовності українського народу. Про духовний потенціал ярмарку свідчить неодноразове звернення художників до цієї теми.

Ярмарок в етнографії, літературі і мистецтві дійсно є мегатекстом духовного життя, національного світобачення, який базується на особливостях менталітету – відчутті локальної поезії пейзажу, пошуках тематики, сюжетів, комічних колізіях, рис облич, типажів, характерів, жестів, дотепів, живих від народного мовлення словах, інтонаціях, показі соковитості, колориту мови, народних промислів, побуту, звичаїв, обрядів, костюмів тощо. Саме вони визначають атмосферу твору, його художню ауру, яка народжується із взаємодії елементів, створюючи цілісний художній образ життєдіяльності суспільства.

Отже, духовний потенціал ярмарку використовується при вивченні економічного, фольклорного та культурного середовища регіону, а як форма – при організації бізнесових, професійних та культурологічних акцій, а також як об'єкт спостереження та натхнення митців та як об'єкт туристичних маршрутів з метою ознайомлення з історико-культурним надбанням українського народу.

Література:

1. Афанасьєв-Чужбинський О.С. Подорож у Південну Росію. – Дніпропетровськ, 2004.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
3. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм. XV – XVIII ст. У 3-х т. – Т. 2. – К., 1997.
4. Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск, 1987.
5. Франко І.Я. Твори в 50-ти т. – Т. 19. – К., 1979.
6. Хроніка // Волинські дзвони: наук.-краєзн. альманах / РДГУ. – Рівне. – 1999. – Вип. 3. – С. 115.
7. Шевченко Т.Г. Твори в 3-х томах. – Т.1. – К., 1961.
8. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Эфрон. – Т.XII. – СПб., 1904.

Олексієнко О.В.,
канд. мистецтвознавства,
доцент НМАУ ім. П.І. Чайковського

БАНДУРА У МУЗИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ЧИННИК ЗБАГАЧЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Тенденції подальшого розвитку професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва, що були започатковані близько ста років тому і набули інтенсивності у другій половині XX століття, продовжують набирати силу. Бандура, що крізь століття пройшла як носій української духовності, посіла надзвичайно важливе місце у творчості сучасних вітчизняних композиторів.

Бандурний репертуар професійно-академічного напрямку нині є багатим і різноманітним, він представлений творами різних форм і жанрів, втілює різні індивідуальні стильові настанови своїх авторів, зберігаючи при цьому глибинні зв’язки із фольклорними джерелами. Розвиваючись у двох руслах – суто інструментальному і вокально-інструментальному – музика для бандури в її професіонально-академічній іпостасі має вже власну скарбницю, до якої увійшли твори Костянтина Мяскова (Варіації на тему білоруської народної пісні “Перепілонька”, Концерт і два Концертино для бандури з оркестром, Концертна фантазія на дві українські народні теми, Концертні варіації на українську тему), Миколи Дремлюги (Сюїти для бандури, “Поема-рапсодія” для бандури з оркестром, Концерт для бандури з оркестром, цілий ряд п’єс), Анатолія Кос-Анатольського (“Дума про золоті віки”, “Дума про козацькі могили”, балада “Князівна Лебідь”), Володимира Тилика (два Концерти для бандури з оркестром), Ф.Кучеренка (балада “Плач Ярославни”), Віталія Годзяцького (Концертні варіації для бандури), М.Волинського (“Дума про вдову і трьох синів”), Володимира Зубицького (Камерна сюїта і Концертний триптих для бандури), численні п’єси Сергія Баштана.

Яскравим зразком жанрових експериментів у залученні бандури до академічної музики є, наприклад, Камерна кантата № 2 для голосу у супроводі

бандури, флейти та струнних на вірші Т.Шевченка композитора Віктора Камінського.

Цей далеко не повний перелік свідомо складений без дотримання хронології та якихось спроб класифікації матеріалу – він повинен показати жанрову та індивідуально-стильову різноманітність творів, написаних для бандури.

Скарбниця бандурної музики нині постійно поповнюється. Чотири концерти для бандури з оркестром написав американський композитор Юрій Олійник. У період з 1994 по 1999 роки були написані нові твори для бандури вітчизняних композиторів, які представляють різні покоління і різні регіони України: Віктора Власова (“Летів пташок понад воду” – фантазія на тему української народної пісні для бандури соло), Анатолія Гайденка (“Шість концертних етюдів”), Марини Денисенко (“Серпень – серп” – для бандури та струнних, “Колядки та щедрівки” – для бандури та ударних), Лариси Донник (“Поема” пам’яті Гната Хоткевича – для бандури та фортепіано, “Цвіти, цвіток, межі горами”, “Ой, в Харкові на риночку”), Людмили Думи (“Музика” для бандури), Євгена Мілки (“Три п’єси” для бандури соло, “Нічна фантасмагорія”), Костянтина Мяскова (“Імпровізація” – для бандури та фортепіано, концертна п’єса на українську народну тему “Марусю, ти чесного роду є”, “Байда” – рапсодія для кобзи, бандури та оркестру народних інструментів, “Українські візерунки” – для бандури, кобзи та оркестру народних інструментів, Концертино № 3 для бандури та оркестру народних інструментів), Івана Тараненка (“A prima vista” – імпровізаційна музика для квартету саксофонів, солюючих перкусіоніста, бандуриста й автора /рояль/), Володимира Тилика (“Козацькі картини” – цикл п’єс для бандури соло), а також численні твори видатного виконавця Романа Гриньківа (який не є членом Спілки композиторів України).

У наступні роки тенденція залучення бандури до музичної тканини різних за жанрами творів стає дедалі більш динамічною. Як зразок введення бандурного тембру до симфонічного звучання назвемо, зокрема, музику до кінофільму “Богдан Хмельницький”, створену Михайлом Чембержі. Композитор долучив цей інструмент до складу струнних у Пролозі.

Найчастіше бандура використовується як втілення національного духу, інструмент, який надає характерного забарвлення образності творів. Вони нерідко є програмними, як, зокрема, концерт для бандури з оркестром Анатолія Гайденка під назвою “Перенбендя” (2003).

Як бачимо, бандура бере участь у різноманітних інструментальних ансамблях, виступає у найнесподіваніших тембрових поєднаннях. Серед авторів музики для бандури – як композитори старшого покоління, так і представники молодої генерації. Бандура включається до музичної тканини творів, в яких застосовується найновітніша техніка.

Розглянемо як приклад твір Марини Денисенко під назвою “Серпень – серп” (1998). Композиторка визначає його жанр як сюїту для бандури, ударних та струнних. Проте, бандура не виступає як солюючий інструмент. Вона є одним з повноправних учасників ансамблю, але не більше того. Крім струнних,

тут задіяні гостро характерні тембри ударних: ксилофон, темпле-блоки, дзвони і дзвіночки, трикутник, флексатон, том-томи, дерев'яні палички. Бандура використана як носій специфічного тембру, що цілком органічно вписується до загального звучання. Але, крім того, вона є носієм національного начала, працює на розкриття загального задуму.

Сюїта є програмною. Її назва втілює головну ідею, що постає як пантеїстичне захоплення розквітом рідної української природи, котра досягла стану зрілої досконалості. Особливий святковий настрій у різних своїх втіленнях представлений у кожній з п'яти частин твору.

Атмосфера стародавнього, але невмирущого свята цілком природно передається не лише назвою першої частини – "Маковія", – але й, перш за все, піднесеним тонусом музики. Авторка сміливо диференціює тембри струнних інструментів за рахунок поєднання прийомів виконання (arco і pizzicato, glissando) з "розшаруванням" партій (так, другі скрипки поділені на чотири самостійні лінії). Бандура вступає як нова яскрава барва, але водночас цілком природно вливається до загального ансамблю. Наступна темброва знахідка частини – імітація солов'їного співу, яка остаточно визначає, так би мовити, час і місце відтворених у музиці подій.

Друга частина, що має назву "Попівна Калина", є безпосереднім продовженням кола образів, що були експоновані у першій частині. Це підкреслено переходом до неї attaca, що, до речі, стосується і решти частин твору. Квінтові інтонації так само виконують функцію своєрідної основи, з якої ніби проростає гармонічна канва.

У наступній, третій частині ("Літа за водою...") панують ліричні настрої. Вона є осердям концентричної за часовим принципом організації драматургії сюїти. Четверта частина "Канів" повертає енергійний тонус, загальне піднесення збагачується героїчними настроями. Нарешті, фінал твору, що має ту ж назву – "Серпень – серп" є водночас його кульмінацією і логічним підсумком.

У складній музичній тканині, просякнутій алеаторними побудовами, партія бандури посідає особливе місце. Не контрастуючи з музикою, що доручена струнним (а в окремих випадках і частково дублюючи її), партія цього інструмента, проте, побудована за власною логікою і внутрішньою драматургією. Вся вона ніби "проростає" з висхідної секундової інтонації, яка варіюється у кожній з вісімнадцяти частин, на які поділена. Композиторка позначає кожну з них у партитурі латинською літерою, від A до S. Таким чином, на загальну п'ятичастинну схему сюїти накладається свого роду форма другого плану – бандурні вільні варіації, які виконують об'єднуючу, цементуючу функцію. Таким чином, роль бандури переростає суто тембральний рівень, виходячи на рівень драматургії та смислоутворення.

Наведений приклад дозволяє проілюструвати висловлене вище положення про те, що бандура посіла достойне місце у сучасному українському професійному інструментарії нарівні з іншими інструментами, що виглядають більш звично у цій іпостасі. Більше того, вона є справжнім втіленням національного начала, української духовності, і саме у цій якості продовжує залучатися сучасними вітчизняними композиторами у їх творчості.

Панасюк І.В.,
викладач НМАУ ім. П.І. Чайковського

ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПОНЯТЬ “КОБЗАРСТВО” І “БАНДУРНИЦТВО” В СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Українська національна культура сьогодні все переконливіше заявляє про себе як самобутня, вартісна частка цілісної системи духовних надбань людської спільноти. Серед її достойних здобутків останнього часу – професіоналізація та академізація виконавства на народних інструментах, до яких, отримавши відповідні умови для стрімкого розвитку у новій якості, долучилась і бандура.

Проте сучасне професійна-академічне бандурне мистецтво часто називають кобзарством, що, на наш погляд, є невідповідним та некоректним і що, очевидно, стало причиною тривалих полемічних нападок “автентиків” на “академістів” щодо доцільності форм і змісту осучаснення гри на бандурі. Концертний інструмент називають “сурогатом”, “штучно створеним замінником”, “квазі-бандурним синхрофазотроном”. Академічне виконання вважають відступом від народної традиції та її спотворенням, а вдосконалення інструментів заперечують як чинник перекручення їх сутності, ускладнення способів гри. При цьому забувають чи свідомо ігнорують величезну когорту майстрів-удосконалювачів і минулого, і сучасності, які виходили з того, що “народний музичний інструмент неминуче приречений на загибель, не може існувати далі та перетворюється на історичний пам’ятник, якщо перестає відповідати потребі часу і не піддається вдосконаленню”.

Про необхідність принципової диференціації понять кобзарства як народно-професійної традиції та бандурництва як світсько-професійної практики свідчать чимало вагомих факторів.

Кобзарство і бандурництво історично становлять два паралельні напрямки української музичної культури. Попри синонімічність назв кобзи і бандури, подібність і спорідненість цих інструментів, через що вони обидва нерідко опинялися в руках одного музиканта, – наголосимо на такому: здавна і самі інструменти, і соціокультурні форми їх побутування – завдяки ґенезі, структурно-виконавським ознакам (будова, кількість струн, стрій, основні способи звукоутворення), еволюційним процесам, суспільно-культурним функціям були природно розмежовані і функціонували у двох паралельних, самостійних площинах: кобзарі переважно у сільському середовищі, бандуристи – міщани чи “придворні”. Існували відмінності у рівні виконавства, репертуарі та соціальному статусі самих музикантів.

Поняття “кобзар” – невіддільне від кобзарського братства, мандрівного способу життя, переважно селянського середовища формування і побутування, співогри з підпорядкуванням кобзи чи бандури як акомпануючих інструментів голосу, народно-пісенного репертуару з його найсвоєріднішим жанром – думою. Не розважальна функція, а важлива просвітницька місія була головною у кобзарів завдяки філософсько-моралізаторському та історично-патріотичному репертуару.

Бандурництво – інший вид народно-побутової музики, світське музикування зрячих бандуристів, які часто належали до окремих спілок – музичних цехів, що знаходились у містах. Такі музики могли поєднувати співогру з сольною грою, виконуючи переважно танцювальну музику та імпровізуючи. Саме тут, на відміну від кобзарства, визначальною є розважальна функція, про що свідчать численні, хоча й досить скупі та розрізнені, історичні відомості про придворну службу українських бандуристів у королів та вельмож Росії, Польщі, Німеччини.

За відносно короткий час – ІІ половину ХХ століття – бандурне виконавство здійснило стрімкий злет до висот академічного професіоналізму.

Еволюція бандури як принципово нового, професійно-академічного, сольно-віртуозного інструмента органічно поєднала паралельні та взаємозумовлюючі процеси: удосконалення конструкції інструмента, систематизацію професійної музичної освіти, створення оригінального репертуару (в т. ч. сольно-інструментального, якого до цього майже не існувало), розширення географії бандурного мистецтва в Україні, появу нової генерації бандурних виконавців, вихід українських бандуристів на світові мистецькі терени.

Таким чином, сьогодні є всі підстави вести мову про два самостійні та самодостатні творчі напрямки: традиційне кобзарство – зі збереженням відповідного репертуару і акомпануючої функції інструмента (кобзи і старосвітської бандури), з відродженням інструментальної та виконавської автентичності; академічне бандурництво – сольно-інструментальне, вокально-інструментальне, ансамблеве – з удосконаленням конструкції інструмента, з оновленням його репертуару та виразово-виконавських можливостей. Вони не відмежовані один від одного, але об’єднувати їх повинен, насамперед, високопрофесійний підхід.

Покотило Г.М.,
доцент Львівської НАМ

МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК НАЦІЄТВОРЕННЯ

Ми мусимо навчитися чути себе українцями...
І. Франко

“Національність таємнича, містична, ірраціональна, як і будь-яке індивідуальне буття. Треба бути в національності, брати участь в її творчому, життєвому процесі, щоб до кінця знати її таємницю” [1], – ствердив М. Бердяєв після розмірковувань про загадкову сутність феномена національного. Дійсно, це складне, багатоаспектне історично-неоднозначно витлумачуване явище. Для пізнання його таємниці чільний український філософ ХХ ст. Д. Чижевський пропонує троякий шлях: “Перший з них – це дослідження народної творчості, другий – характеристика найбільш “блискучих” яскравих, виразних історичних епох, які даний народ пережив, третій – характеристика найбільш значимих, “великих”, видатних представників даного народу” [10, 18]. Правильність такого підходу, зокрема, зазначеного третім, – очевидна. В лекції “Гуманітарна

аура нації або дефект головного дзеркала", прочитаній у Києво-Могилянській академії, Л. Костенко, запитуючи: "Коли ми чуємо: Іспанія, Англія, Франція, Росія, Італія, то які асоціації це у нас викликає?", – однозначно відповідає: "Звичайно ж, Лопе де Вега, Гойя, Шекспір, Вольтер, Бальзак, Толстой, Данте, Рафаель..." Так, саме вони, митці, духовна еліта є виразниками аури нації, гідними репрезентантами її величі та творчої потенції. "Квінтесенція нації – герої або генії... – переконливо доводить – у перекладеній І. Франком книзі "Раси, нації герої" австрійський соціолог Г.С. Чемберлен. – Ці побігущі ноги, роботящі руки кожного народу, це лице, котре бачить усякий, це очі, котрими сам народ бачить світ в такім чи іншім забарвленні й передає це цілому організмові" [9, 21]. Дійсно, саме ці пасіонарні індивідууми завжди були і є ферментами націотворчого руху, до того ж можливості генія, цього індивідуально втіленого "духу", впливати на свідомість нації величезні, і до того ж необмежені в часі. Та й історично так склалося, що ідеологічним чинником самого процесу націотворення стала ідея "національного генія", запрезентована такими інтелектуалами як Монтеск'є ("дух нації"), Руссо ("національний характер"), Гердер ("дух народу"), Шефтсбері, Фіхте та ін. Безсумнівно, саме вони, митці, мислителі – надали голос своїм народам, відтворили його "Я" у відповідних образах, символах, ототожнюючи "свою" державу зі своїм народом і трактуючи його або, принаймні, його освічені верстви як націю.

Згідно з баченням І. Гердера, викладеним в його праці "Ідеї до філософії історії людства", яка мала величезний вплив на кристалізацію ідей націотворення, кожний народ – це твір Бога, який відрізняється своєю мовою та своєю долею, і в плані однорідного задуму має здійснити своє покликання. Мистецтво ж для нього – відображення "живих національних сил" (Гете). Про свого великого співвітчизника Гете писав: "Він навчив нас бачити, як в... поховальній пісні ескімоса, так і в єврейському псалмі або іспанській баладі... дух цілої нації" [3, 21]. Гердер був впевнений, що вірність національному духові – умова художньої повноцінності мистецтва. Для нього було очевидним, що "в просторі світу краса різноманітна. Призначення роду людського полягає у зміні сцен, культури і звичаїв. Все це різноманіття сцен складає епізоди драми, і в кожній з них виявляється примітна сторона людства" [8, 31].

Видатний чеський "будитель" Ян Коллар не сумнівався, що "в корисних заняттях і тихих мистецтвах, в законах і звичаях, в іграх і піснях ми пізнаємо народи безумовно глибше, ніж на безпросвітному ратному полі чи на облудному шляху політичної історії. В цій останній бачимо тільки, як народ убивав чи давався убивати; з першої натомість довідуємося, як народ жив, думав, почував, тішився; там бачимо радше тіло народу, тут можемо бачити його душу" [5, 239]. Так, мистецтво – це самопізнання людини в різних сенсах її буття: суспільно-політичному, соціальному, національному, психологічному тощо. Кожен народ пізнає себе через національне мистецтво, людство в цілому пізнає себе через всесвітню історію мистецтва. Цінність мистецтва, за Гегелем, полягає у вираженні "глибинних людських інтересів, всеоб'ємних істин духу. У твори мистецтва народи вклали свої найзмістовніші внутрішні споглядання і

уявлення. Мистецтво часто служить ключем, а в деяких народів єдиним ключем для розуміння їхньої мудрості і релігії" [2, 13–14]. Підтвердження цьому – тернистий шлях української історії. В силу об'єктивних умов українське мистецтво змушене було стати всеоб'ємним репрезентантом національної духовності. В мистецтві український дух пульсував, боровся за самозбереження, акумулюючи, переплавляючи, зберігаючи від забуття морально-естетичний досвід нації. Вона вижила, не асимілювалась, не щезла.

Оскільки нація стає найдорожчою цінністю, то мистецтво ставить собі за завдання увічнення її слави. Сторінки і історії мистецтва нагадують нам, як в час націотворення в Європі прозвучала вимога історичного малярства, історичної романістики. Відкриття минувшини та закладених в ній культурних вартостей як вияву унікального "генія" значно посилюють національну свідомість. згадаймо в контексті становлення української національної ідеї значення "Книги буття українського народу", твору, який надав нації ціннісного змісту та викресав нові сили на шляху до самостійності.

Україна як єдина духовна єдність – це саме той ідеал, якого прагнемо. проблема утвердження себе як нації є для нас надзвичайно важливою. Підгрунтям наших думок та діянь повинна стати національна ідея як предмет свідомості та мотивування волі (М. Бубер), як осереддя нашої державотворчої мети. І тут своє вагоме слово має сказати мистецтво. Йому під силу розкрити таємниці внутрішнього "Я" нації (до речі, І. Лисяк-Рудницький радив причини політичних поразок шукати, насамперед, у внутрішньому стані громадянства України, зокрема такої хронічної слабкості української духовності як брак "Логосу", раціональної критичної мислі) та спрямувати його енергію на творення нас сущих кращими і духовно багатшими. Як акумулятор українського духу воно не має права "сходити на фарс або забавку для поодиноких людей, – писав ще на початку XX ст. відомий культурний діяч М. Євшан. – В приготовленню тої возвишеної атмосфери серед загалу, у вихованні одиниці і цілих поколінь в тім напрямі, щоб зробити їх серця здібними до сприйняття та плекання в собі всього гарного, радісного, величного, лежить і найбільша місія всього мистецтва" [4, 132]. Чи це перестало бути актуальним?

Серед гілок духовної культури мистецтво є в Україні чи не найвагомішим чинником утвердження національної ідеї, бо естетичне світобачення, ідеал Краси притаманний її змістовній структурі. Зокрема, М. Сріблянський (М. Шаповал) саме так трактував українську ідею: "Україна – місце певної комбінації ліній, фарб, запахів, форм, кольорів неба, відблисків води, шуму гаїв, ширини і шуму степів, це комбінація таких естетичних вражень..., які творять українську національність, національний дух і світогляд". [9, 733–734]. Тому "занепад мистецтва – це загибель самого українства, – не без підстав застерігав український культурний діяч – українство годується з мистецтва, живе ним і являється в ньому. Нема мистецтва, нема українства". Синтез естетичного та національного – своєрідність українства. Ю. Липа, аналізуючи події 1917–1923 рр., слушно зауважував, що українська еліта, на жаль, не розуміла ваги художньої організації почуттів українців (для яких Тарас Бульба

радше конкретна жива особа, ніж літературний персонаж), пропонуючи їм схоластичність абстрактних теорій. А "мужі держави повинні були б знати, що "народ не може держати в голові абстракції", він "мислить образами, а тому дайте народові відповідні мистецькі твори і тим навернете його думки і душу на бажану нам путь" [6, 51]. Панестетизм – константна риса української ідеї впродовж всієї історії нашого буття, нашої культури, виходячи на передній план в періоди її піднесення й розквіту: Київська Русь, доба бароко, шевченківська доба, 20-ті роки XX ст., відлига 60-х років та й, недавно пережитої, Помаранчевої революції. Прикметним є і те, що впродовж всієї нашої історії найвизначнішими речниками національної ідеї були саме митці.

Людське "Я" не народжується природним шляхом, доводив відомий грузинський філософ М. Мамарадашвілі, а виробляється в процесі співвідношення людиною себе з певними уявленнями, які, в свою чергу, не існують завдяки природному автоматизмові, але повинні самостійно й безперервно "підтримуватися зусиллями самої людини". Духовні вартості завжди вимагають енергетично-творчих зусиль особистості. Та чи інша нація з її провідною ідеєю існує та діє в історичному просторі завдяки тим зусиллям, які докладаються для її підтримки та постійного відтворення її існування. Бо буття є дійсним, вважав філософ, "тією мірою, якою є розуміння буття в самому бутті і зусилля щодо його підтримки й відтворення". Культура (передусім мистецтво) є виявом цих зусиль. Тому й закликав І. Лисяк-Рудницький: "Мову треба кожному вивчати й плекати, звичаї зберігати, вірування поглиблювати, правопорядок реалізувати, культуру та громадську традицію продовжувати, ідеали новим вогнем насичувати й від ворожих сил захищати. І національна свідомість живе лише тоді, коли є кому її усвідомлювати, нею жити та її розбудовувати" [7, 379].

Майбутнє, за М. Хайдеггером, – це артіль пошуків, людина завжди в дорозі, її завдання – долати саму себе. Додамо – нице в собі. Видобутим в собі волю подолати незнання, звільнитися від рабської свідомості, відчуття безсилля, засмути, здатність поставити перед собою чітку мету, відбутися в своїй самості – якості справжньої людини. Допомогти сучасникові підтримати і здійснити ці великі завдання, оздоровити суспільство повинна національна еліта, "білороби" (І. Франко), духовна аристократія, в тому й художня. лише вона пропонує ціннісні орієнтири тим, хто змагається за цілісність своєї особистості, за розквіт своєї землі, за майбутнє нації і тільки домагаючись цього людина здобуває щасливе світовідчуття. Коло вічного повернення українців до філософії песимізму має розірватися, шлях до щастя знайдено, гідне місце на історичній арені здобуто, роль у "драмі світового духу" талановито зіграно. Найвищий час!

Історія триває. Україна в стані демократичної розбудови. Підгрунтя для щемливих жадань В. Стуса мають всі підстави збутися: "Дай, Україно, гордого шляху! Дай, Україно, гордого лику!"

Література:

1. Бердяєв М. Національність і людство // Сучасність. – 1993. – № 1.
2. Гегель Г. Философия права. – М., 1990.

3. Гете. Поэзия и правда. // М., 1935. – кн. 10.
4. Євшан М. Проблема творчості. // Сучасність. – 1996.– № 3.
5. Коллар Я. О литературной взаимности между славянскими племенами и наречиями. // Антология чешской и словацкой философии. – М., 1982.
6. Липа Ю. Бій за українську літературу // Народний стяг. Варшава, 1935.
7. Лисяк-Рудницький І. Вклад Галичини в українські визвольні змагання. // історичні есе. Т. 2. – К., 1994.
8. Націоналізм. Антологія. – К., 2000.
9. Сріблянський М. Національність і мистецтво // українська хата. – 1910. – № 12.
10. Чемберлен Г.С. Раси, нації, герої. – Літ. наук. вісник. Т. 7. – 1899.
11. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992.

Поліщук Л.О.,
здобувач КНУКіМ

РОЛЬ ДОЗВІЛЛЯ У ДУХОВНОМУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Більшість науковців визначать дозвілля як частину вільного часу, яка використовується для дружнього спілкування, споживання цінностей духовної культури, розваг, відпочинку, для збереження чи відновлення фізичного і морального здоров'я людини, творчого розвитку та інтелектуального вдосконалення.

У сучасній соціально-культурній ситуації дозвілля виступає як суспільно визнана необхідність. Суспільство зацікавлене в ефективному використанні вільного часу людини – з метою соціально-економічного розвитку і духовного оновлення нашого життя. З цих позицій і формується "зовнішнє" соціальне замовлення на засвоєння вільного часу, на проектування дозвіллєвих програм, центрів та зон дозвілля.

В наш час відбувається істотна переоцінка значення дозвілля як соціально-культурної категорії в житті суспільства. Дозвілля, яке протягом багатьох років виконувало другорядну роль щодо виробничої сфери, перетворюється на широку сферу соціально-культурної діяльності, в якій відбувається самореалізація творчого духовного потенціалу окремої особистості та суспільства в цілому [2, 31].

Потенціал культури стає особливо необхідним в умовах, коли сфера дозвілля дедалі помітніше обтяжується антигуманними суспільними реаліями. Нівелювання культурних цінностей обертається зростанням злочинності, наркоманії, психологічних розладів, погіршанням здоров'я людини. Весь процес суспільного розвитку багаточисленними прикладами підтверджує той факт, що, якщо держава не дбає про організацію змістовного дозвілля народу, то воно стає в кращому випадку беззмістовним, у гіршому – кримінальним. Тоді дозвілля перетворюється на своєрідний "накопичувач" соціальних проблем [9, 41].

Зважаючи на це, одним із важливих критеріїв організації дозвілля є критерій духовності, що полягає у задоволенні духовних потреб особистості [1, 95].

Духовність у соціальному плані розглядається як продукт і фундаментальна основа культури, прояв "людяного в людині". Духовність характеризується безкорисливістю, свободою, емоційністю, власне, тими якостями, які підносять

особистість над фізіологічними потребами. Духовність особистості, а відповідно, і духовність суспільства полягають в тому, що в свідомості формується певне уявлення про ідеал особистості, ставлення людини до людини, людини до влади та про ідеальну модель досконалого суспільства чи держави. Французький філософ та історик Мішель Фуко під духовністю розумів "той пошук, ту практичну діяльність, той досвід, засобами яких суб'єкт здійснює в самому собі перетворення, необхідні для досягнення істини"[3, 509].

Питання моралі та духовності є суттєвою проблемою нашого суспільства. Через духовність кожний формує свою життєву позицію, світогляд, ставлення до себе, до навколишнього середовища, через духовність проявляються дії, вчинки, помисли особистості.

У другій половині XX століття із збільшенням обсягу вільного часу, дозвілля почало розглядатися як джерело соціального і духовного розвитку, як один із головних показників рівня та якості сучасного способу життя, як важлива умова розвитку і вияву сутнісних сил особистості, її здібностей і обдарувань. Більшість людей тепер починають сприймати його як певну оцінку свого життя, своєї самореалізації [5, 4].

Дозвіллєва діяльність має велику кількість різноманітних форм організації вільного часу особистості, які завдяки розважальній, комунікативній, інформаційній, ціннісно-орієнтаційній, пізнавальній, виховній функціям мають значний потенціал для формування духовної культури особистості.

Культурно-дозвіллєві та позашкільні заклади об'єднують різні верстви населення, що умовно поділяються за різними ознаками – віком, освітою, професією, соціальним становищем в суспільстві, рівнем загальної культури. Як свідчить досвід, людина відвідує заклади культури, щоб відпочити, розважитися чи просто поспілкуватися, але аж ніяк не з метою виховання чи формування якоїсь певної якості. Люди на сьогоднішний день отримують таку кількість інформації, що на дозвіллі вони можуть хіба що її оцінити чи обговорити з іншими.

Дозвіллєва діяльність не обмежується певним регламентом та правилами, її реалізація залежить від бажання, ініціативи та самодіяльності членів дозвіллєвого закладу з урахуванням їх індивідуальних інтересів та запитів [4, 35]. Дозвіллю властивий особливий демократизм, неофіційність, легкість у спілкуванні та у встановленні нових контактів. На дозвіллі людина відкрита, відверта, безкорислива, вона часто отримує інформацію, яка серйозно впливає на формування її поглядів, суджень, смаків. Тому надзвичайно важливим при підготовці тих чи інших дозвіллєвих програм є врахування специфіки аудиторії, бо кожна з груп потребує особливих форм і методів роботи. Наприклад, слід відзначити, що цінність популярних сьогодні у молоді форм дозвілля складається не тільки з різноманітної розважальної діяльності, а тому, що в рамках цих форм можлива і творчість. Саме центри дозвілля виступають центрами неформального спілкування, бо тут створюється жива, легка атмосфера, де можна потанцювати, дізнатися щось нове, активно проявити свої творчі сили, талант, знайти нових друзів, реалізувати себе. Якості, яких набувають чи розвивають у вільний час, часто переносяться до інших сфер

життєдіяльності – виробництво, побут, громадська робота. Тому надзвичайно важливо, щоб ці якості були позитивними.

Основними формами культурно-дозвіллєвої роботи у формуванні духовності особистості є тематичні вечори, вечори-зустрічі, концерти, лекторії, семінари, диспути, екскурсії, походи, ігрові програми, організація дозвіллєвої діяльності технічних, спортивних, художньо-творчих та інших гуртків тощо. Крім того, у формуванні духовних, моральних рис особистості дійовим є звернення до фольклорних, традиційних форм культурно-дозвіллєвої діяльності.

Проблема духовного, морального становлення особистості є важливою та актуальною не лише для нашого суспільства, сьогодні вона обговорюється і на міжнародному рівні. Так, питання кризи духовних, гуманістичних цінностей в ЮНЕСКО вивчаються видатними філософами, мислителями, письменниками, художниками сучасності, які вважають, що саме вона є серйозною загрозою майбутньому людства. Недаремно XXI століття ООН проголосила "Століттям людини".

Позаяк організація культурно-дозвіллєвих програм, спрямованих на формування духовних, морально-етичних, гуманістичних якостей особистості, є важливим завданням сьогодення та одним із пріоритетних напрямів діяльності культурно-дозвіллєвих та позашкільних закладів.

Література:

1. Дуликов В. З. Критерии социально-культурной деятельности // Вестник МГУКИ. – 2004. – № 1 – С.94 – 97

2. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Основы социально-культурной деятельности. – М., 1995. – 133 с.

3. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. – М., 2003. – 509 с.

4. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: Підручник. – К., 2005. – 408 с.

5. Піча В. М. Культура вільного часу (Філософсько-соціологічний аналіз). – Львів, 1990. – 152 с.

6. Попов В.В., Попова Ф.Х. Культурно-досуговая деятельность: опыт системного исследования // Вестник МГУКИ. – 2005. – № 1.– С. 41 – 46

Поп'юк І.О.,
ст. викладач Київського ДІДПМіД
ім. М. Бойчука

КОВАЛЬСЬКА СПРАВА В ЧЕРНІВЦЯХ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Про історію розвитку ковальства на Буковині існують, здебільшого, тільки побіжні згадки у загальних працях про матеріальну культуру України, а також у присвячених історії металообробного виробництва дослідженнях С. Боньковської [2].

Окремі аспекти досліджуваної теми розглядаються в публікаціях чернівецького архітектора Л. Вандюк [5] та в роботі "Декоративна деталь в

архітектурі міста Чернівців” Г. Матвіїшин [6]. відомості про існування та адреси майстерень, асортимент їх виробів можна віднайти в матеріалах чернівецьких архівів.

Протягом багатьох століть металообробка на теренах Буковини розвивалась, здебільшого, як одна з галузей домашнього промислу, виконуючи, в першу чергу, утилітарні функції. Народні майстри, зокрема, ковалі, виготовляли знаряддя праці, зброю, деталі кінської упряжі, предмети домашнього вжитку, посуд, ювелірні прикраси, культові речі та деталі архітектурного оздоблення (окуття дверей, дверні петлі, клямки, замки, ручки, грати, надбанні хрести), які наприкінці XIX ст. здебільшого мали традиційний вигляд, який сформувався ще за часів середньовіччя [4].

В кінці XIX – на початку XX ст. столиця Буковини перетворилася на досить значний торговельно-фінансовий та промисловий центр на сході Австро-Угорської імперії. Сучасники почали сприймати його як справді європейське місто, а поява нових типів будівель (банків, вокзалів, Народних домів) сприяла виникненню фірм, здатних задовольнити попит будівництва у художніх металевих виробах. В Чернівцях, які почали активно розбудовуватися наприкінці XIX ст., працювали десятки фірм та майстерень. зокрема, протягом 1910-х рр. в місті діяло 106 таких майстерень [4]. Так, заснована 1870 р. фірма Ф. Шустера і майстерня Ф. Топольського виконували “художні і слюсарні роботи для будівництва”, а майстерня К. Ейлера здійснювала “будівельні художні слюсарні роботи” [6]. Виготовлені цими фірмами архітектурні деталі та решітки можна поділити за призначенням (огорожі парків, садів, мостів, решітки для балконів, вікон та сходів, брами, оздоблення дверей, кронштейни, деталі та огорожі надгробних споруд, ліхтарі, завершення водостоків), технікою виконання (литво, кування, виготовлення виробів комбінованим способом) та стилістикою.

Найдавнішими в Чернівцях є високі решітки, характерні для огорож соборів, парків, окремих будівель. Прикладом такої огорожі є нескладна за рисунком висока огорожа біля церкви св. Параскеви (вул. М. Заньковецької), що складається з вертикальних стержнів з серцевидними елементами вгорі.

Цікавими за вирішенням є також решітка навкруги кафедрального собору св. Духа на Соборній площі, розташована на високому мурованому цоколі, яка складається зі стержнів з шишкоподібним завершенням та кулястими, декорованими розетками, елементами по центру та кована огорожа біля в'язниці, побудована на поєднанні S-подібних та рослинних елементів і розміщених по центру прутів серцеподібних деталей. Остання решітка по верху оздоблена горизонтальними смугами з геометричним декором і завершується елементами у вигляді “дерева життя”, які чергуються за висотою.

Для громадських споруд та приватних будівель Чернівців межі XIX–XX ст. характерними є також доволі прості за конструкцією огорожі зі списоподібними завершеннями, декоровані нескладними завитками.

Розповсюдженими були і невисокі огорожі з простим рапортом у вигляді ромбів з вписаними в них косими хрестами між вертикальними стержнями. Подібна решітка знаходилася поблизу старого приміщення театру, схожа на неї збереглася донині на парапеті Турецького мосту.

Невід'ємною частиною більшості високих огорож є брами, найстарішою серед яких вважається вхідна брама між будинками 4 і 6 по вул. Л. Українки. Виконана з тонких, прямокутних у перерізі, прутів, вона вирізняється ажурністю, гармонійним поєднанням пласких пальмет та об'ємних розеток з геометричними мотивами.

Одними з найвиразніших серед згаданих виробів стали ворота колишньої резиденції буковинських митрополитів (нині – центральний корпус Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича). Брама висотою близько чотирьох метрів складається з довгих стержнів з шишкоподібним завершенням і двома симетричними С-подібними завитками під ним та розташованих вгорі, по центру та по низу горизонтальних смуг, обрамлених завитками кіл із вписаними в них косими хрестами. По центру воріт вгорі розміщено великий ажурний хрест. Решітка видається доволі легкою, особливо у порівнянні з масивними мурованими стовпами брами. Вдалим доповненням до неї стали закріплені обабіч на фігурних кронштейнах ліхтарі. В архітектурі резиденції збереглося доволі багато виробів художнього металу, зокрема, в оформленні дверей семінарської церкви, а в оздобленні будівель використано різноманітні й складні за формою надбанні хрести.

За конструктивним і художнім вирішенням близькими до брам видаються окремі вхідні двері до будинків та під'їздів. Так, зразком високої майстерності та відчуття стилю є вхідні ковані двері до Буковинської ощадної каси (нині – приміщення Чернівецького художнього музею на Центральній площі, 10), утворені поєднанням сітки з мотивів, які нагадують стільники, та горизонтальних прямокутних вставок із зображенням бджоли. Особливої вишуканості ажурним дверям надають окремі визолочені деталі. В декорі згаданого приміщення, створеного у 1900–1901 рр. за проектом архітектора Г. Гесснера, художній метал взагалі займає помітне місце. Екстер'єр будинку прикрашений простими за конструкцією і виразними віконними ґратами з мотивами бджоли та трилисника, двері бокового фасаду оздоблені окуттям, а сходи будівлі та проріз верхнього світла на третьому поверсі обмежені кованими поручнями з мотивом птаха та розетками. Вишукано проста за рисунком балконна решітка Буковинської ощадної каси побудована на поєднанні прямокутних фрагментів, які чергуються за висотою. Виступаючі частини прикрашені вгорі горизонтальною смугою листя з виткими пагінцями, обабіч якої розташовані ліроподібні елементи з об'ємними квітками на них [7].

Серед споруд, які мають прикрашені куванням вхідні двері, необхідно згадати костьол по вул. Головній. Окуття дверей у вигляді пласкої решітки з широких смуг, з'єднаних між собою великими цвяхами з опуклими голівками, доповнене масивною, позбавленою декору, кованою ручкою, підкреслює враження монументальності собору в цілому.

Протягом всього XIX ст. розповсюдженими були і дерев'яні складно профільовані двері з розташованими по центру декоративними металевими вставками у вигляді решіток та прорізних орнаментальних композицій. В декорі подібних вставок використовувалися, в основному, стилізовані, утворені з завитків, рослинні елементи та геометричні мотиви, розміщені у вигляді сітки,

ланцюги з ромбів зі складною внутрішньою розробкою, які нагадують орнаменти вишивок.

Важливим елементом пластичного оформлення фасадів будівель стали численні балконні огорожі. Серед балконних решіток є як нескладні геометричні, побудовані на поєднанні вертикальних стержнів та горизонтальних смуг, заповнених ланцюгом з кіл, або виконані у вигляд ромбів з простими перехватами між ними, так і оригінальні вироби з примхливо заплетеними кованими візерунками.

Найбільш характерними для забудови Чернівців кінця XIX – початку XX ст. стали решітки, створені в дусі сецесії. Яскравим прикладом подібної огорожі є спарені балкони 2-го та 3-го поверхів будинку по вул. Головній, 63. В основі візерунка цих решіток, з'єднаних між собою кованими стеблами, флоральні мотиви, вписані в концентричні півкола. Елементи рослинного орнаменту переважають і в декорі інших споруд, зокрема, колишнього готелю "Брістоль" (вул. М. Заньковецької, 26). Унікальною для забудови згаданого періоду стала конструкція балкону зведеного у 1900 р. будинку по вул. Головній, 42. Металопластика поєднується тут з незвично вибудованим півкруглим балконом, який нагадує ґанок з фігурним завершенням та ажурним різьбленим піддашшям на точених стовпчиках. Малюнок же самої геометричної решітки багато разів зустрічається в інших будівлях того часу.

Прикладом типової решітки, яка часто зустрічається в забудові міста, є опукла, з мотивом акантового листка на кутах, огорожа балкону по вул. Головній, 77.

В малюнок балконних решіток могли бути включені і зображення ініціалів власника споруди. Подібне вирішення зустрічається в оформленні будинка по вул. А. Кохановського, 2, де стилізовані рослинні елементи утворюють літери А і В, вписані в розетку, розташовану в центрі ажурної кованої огорожі, яка складається з легких пагонів з листям та завитків. На відміну від цих чітких за рисунком ініціалів, літери на решітці балкону по вул. М. Заньковецької, 29 нагадують химерний візерунок.

Неповторною частиною чернівецької забудови кінця XIX – початку XX ст. були й вуличні ліхтарі – оригінальні витвори металопластики та бляхарства, перші з яких, вочевидь, з'явилися в Чернівцях наприкінці XVIII ст., коли в 1780 р. почали впорядковувати головну вулицю, обладнавши її стічними канавами, зробивши покриття з гравію та встановивши ліхтарі [1]. В Чернівцях, як і в більшості європейських міст того часу, використовувалися ліхтарі на стовпах, ліхтарі-торшери, магістральні та підвісні настінні ліхтарі на кронштейнах.

Зразком тогочасних ліхтарів-торшерів є світильники, встановлені обабіч центрального входу до приміщення телеграфу (нині – Головпоштамт по вул. Худякова), спорудженого за проектом львівського архітектора Ю. Захарієвича (1889). Подвійні ліхтарі на високих постаментах вирізняються простотою конструкції, стриманим, класичним за вирішенням, декором у вигляді листя аканту на основі та нижній частині стовпа і спіральних акантових завитків на кронштейнах вгорі.

Одними з небагатьох підвісних ліхтарів, які збереглися до наших днів, є світильники на брамі колишньої резиденції буковинських митрополитів.

Видовжені ліхтарі з високим пірамідальним завершенням, увінчаним вазоподібною формою, по верху і по низу оздоблені примхливо закрученими симетричними завитками, які доповнені вгорі шишкоподібними елементами.

За допомогою ланцюгів ліхтарі закріплені на сильно виступаючих трикутних кронштейнах з мотивом дзеркально розташованих лілей, з'єднаних по низу декоративним хомутом, та завитками.

Цікаво, що серед металевого оздоблення в архітектурі Чернівців поширеними були вироби, подібні до зразків, виготовлених у майстернях Львова та Відня. В цілому ж, художнє ковальство в архітектурі Чернівців кінця XIX – початку XX ст. відігравало значну роль, підкреслюючи стилістичні риси забудови, роблячи більш виразними фасади та інтер'єри приміщень.

Література:

1. Білек В., Криворучко О., Масан О., Чеховський І. Вітання з Чернівців. – Чернівці: Час, 1994. – С. 90.

2. Боньковська С.М. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). – К.: Наукова думка, 1991. – 112 с.

3. Боньковська С.М. Ковальство на Україні сер. XIX – поч. XX ст. Художні особливості і типологія виробів (рукопис дисертації).

4. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. – К.: Мистецтво, 1986. – С. 113–119.

5. Вандюк Л. Віденські впливи на архітектуру Чернівців (1775–1918) // Архітектурна спадщина Чернівців австрійської доби / Упоряд. П. Рихло. – Чернівці: Золоті литаври, 2003. – С. 81–88.

6. Матвіїшин Г. Декоративна деталь в архітектурі міста Чернівців (машинопис).

7. Міщенко І. Матеріали до “Тому Зводу пам'яток історії та культури Чернівецької області” (рукопис).

Семенюк А.В.,
наук. співробітник УЦКД

ФОЛЬКЛОРНІ ФЕСТИВАЛІ АМАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Духовне відродження нації неможливе без звернення до першоджерел культурного буття, без вивчення та опанування духовними цінностями, які знаходять своє втілення в традиційній народній культурі, зокрема в народній творчості. Важливу роль в розв’язанні деяких проблем, пов’язаних із збереженням і відродженням духовних цінностей, належить аматорському мистецтву, як невід’ємній складовій національної культури. Саме аматорське мистецтво синтезує різноманітні форми народної творчості і є важливим засобом впливу на розвиток культурного процесу.

Сучасний стан аматорського мистецтва характеризується успішним розвитком таких форм культурно-мистецьких заходів, як фестивалі, конкурси, огляди тощо.

Проте актуальним сьогодні постає розгляд аматорського фестивального руху в Україні, організації та проведення фольклорних фестивалів, які не тільки активізують процес розвитку аматорського мистецтва, виявляють нові таланти, популяризують народну культуру, а також сприяють збереженню спадкоємності національних традицій.

Метою цієї статті є осмислення ролі і місця аматорських фольклорних фестивалів, як засобу сприяння розвитку духовності українського народу.

Фольклорні фестивалі в Україні – явище порівняно молоде. Зародилося воно із здобуттям Україною незалежності й піднесенням руху національного відродження. Щороку проводиться понад 50 різноманітних музичних фестивалів Міжнародного, Всеукраїнського та регіонального рівнів, серед яких чільне місце посідають аматорські фольклорні фестивалі.

Фольклорну спадщину українців по праву можна зарахувати до світової скарбниці найяскравіших зразків уснословесного мистецтва. Український фольклор виступає потужним носієм етнічної пам'яті, засобом забезпечення спадкоємності і збереження автентичних традицій. На даному етапі в Україні організовуються Міжнародні фольклорні фестивалі, які проходять під патронатом ЮНЕСКО і Міжнародної Ради Організацій Фестивалів Фольклору і Традиційних Мистецтв (CIOFF): "Поліське літо з фольклором" (м. Луцьк), "Берегиня" (м. Луцьк), "Древлянські джерела" (м. Рівне), Слов'янський "Коляда" (м. Рівне), "Покуть" (м. Харків), "Фольклорний дивосвіт" (м. Київ), "Калинове літо на Дніпрі" (м. Полтава).

Після шестирічної перерви в 2004 році до Луцька повернувся Міжнародний фестиваль українського фольклору "Берегиня", в якому брали участь фольклорні колективи та майстри народного мистецтва 17 областей України, 60 аматорських колективів з Волині, представники української діаспори з Литви, Латвії, Естонії, Молдови, Польщі, Білорусі та Російської Федерації. Кращі фольклорні колективи Волинської області продемонстрували обряди обжинків, весілля, в яких взяли участь багато дітей різного віку, що є запорукою невмирущості народних традицій. Насичена і цікава фестивальна програма поєднувала масові видовища у Луцькому замку, на етнографічних майданчиках по вулиці Лесі Українки та на проспекті Волі, на Театральному майдані, у міському парку культури та відпочинку ім. Лесі Українки. У рамках фестивалю пройшла також наукова конференція "Фольклор і сучасна культура", було організовано виставку виробів народних майстрів.

Особливо важливим є збереження автентичного фольклору, який передає справді традиційну народну манеру виконання пісень, танців, відтворення обрядів. З цією метою у Харкові, за підтримки Міністерства культури і мистецтв, управління культури Харківської облдержадміністрації проводився IV Міжнародний фестиваль традиційної народної культури "Покуть". Свою майстерність продемонстрували виконавці автентичного фольклору з України, Білорусі, Болгарії, Польщі, Латвії та Росії. Діапазон колективів-учасників фестивалю великий – від дитячих фолклорних ансамблів з Латвії і Білорусі до фольклорних носіїв традицій з Харківщини, середній вік яких становить понад сімдесят років.

Особливістю “Покуті–2004” стало те, що його учасники були максимально наближені до природних умов побутування традиції, проживали на території Валківського району, відвідували фольклористичні осередки Богодухівського, Золочівського, Коломацького, Краснокутського, Нововодолазького районів. У рамках фестивалю пройшла і науково-практична конференція “Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації”, на якій 50 науковців і практиків ділилися досвідом і окреслювали проблеми, що заважають збереженню народного мистецтва. “Покуть–2004” став не тільки культурно-мистецьким заходом, а й науковим, провідна концепція якого полягала у відображенні регіональної специфіки традицій.

Залучення молоді до вивчення, успадкування та популяризації народних історико-культурних традицій, спонукало організаторів заходу (етнокультурний центр “Веснянка” Рівненського міського палацу та молоді, Рівненський міський відділ культури, молодіжна організація – Творче об’єднання “Древлянські джерела”) організувати та провести V Міжнародний фестиваль традиційної молодіжної культури “Древлянські джерела”. Цей фестиваль презентує молодіжний фольклор, участь у ньому бере лише шкільна молодь. Обов’язковою умовою фестивалю є виконання пісенних формів, записаних у рідному селі, зі збереженням діалектичних особливостей і місцевих одностроїв.

Серед розмаїття міжнародних фестивалів, що відбуваються на теренах України, слід згадати ІІ Міжнародний фестиваль “Фольклорний дивосвіт”, започаткований Міністерством культури і туризму України спільно з Українським культурно-просвітницьким центром “Дружба”. Метою цього заходу є популяризація і пропаганда культурних набутків української діаспори. Фестиваль зібрав кращі фольклорні та хореографічні колективи з України, Таїланду, Сербії, Індії, Польщі, Великобританії та Сполучених Штатів Америки. Україну на фестивалі представляли: фольклорний ансамбль “Божичі”(м. Київ), зразковий ансамбль танцю “Веселка” (м. Комсомольськ, Полтавська обл.), міський театр народної музики “Обереги” (м. Харків), фольклорний колектив “Терниця” (м. Ківерці, Волинська обл.), Шняківський фольклорний колектив “Родина” (м. Ніжин, Чернігівська обл.), народний аматорський фольклорний гурт “Калиновий цвіт” ВАТ Комбінат “Тепличий” (с.м.т. Калинівка, Броварський район).

Значними подіями духовного життя України стали фольклорні фестивалі Карпатського регіону. Щорічно Управлінням культури Івано-Франківської облдержадміністрації, Всеукраїнським товариством “Гуцульщина” за підтримки Міністерства культури і мистецтв проходить Міжнародний Гуцульський фестиваль. Усі барви Карпатського фольклору демонструють Міжнародні фестивалі етнографічних регіонів України “Родослав”, “Бойківська ватра”. Ці фестивалі по праву можна вважати духовно-творчими оберегами національної культури.

Враховуючи велике значення козацтва в утвердженні духовності у суспільстві та патріотичному вихованні молоді, Міністерством культури і мистецтв та Донецькою облдержадміністрацією проводиться вже втретє Всеукраїнський фестиваль козацької творчості “Козацькому роду нема

переводу". Щороку з усіх куточків нашої держави приїздять численні козацькі колективи і гурти, щоб вшанувати пам'ять своїх мужніх співвітчизників, полеглих майже вісім століть тому в суворій борні з монголо-татарами. Представники з 14 областей України вразили донеччан своїм мистецтвом і високою майстерністю. Фестиваль став символом миру й єдності сучасного козацького руху і продовжує виконувати свою високу місію – відновлювати історичну пам'ять, самобутність українського народу, виховувати патріотів свого краю.

Історично в Україні найбільшим духовним набутком людини вважалась сім'я, великий рід як середовище збереження фольклорних традицій. Серед культурно-мистецьких заходів Всеукраїнського рівня, спрямованих на відродження національних сімейних традицій, забезпечення духовної єдності поколінь є фестиваль сімейної творчості "Родинні скарби України" (м. Київ). Особливість такого фестивалю полягає в тому, що пісенну красу разом із батьками творять діти й онуки, які "до сьомого коліна" пам'ятають свій рід, які з українською піснею виколисувалися і як естафету її передають з покоління в покоління: від батька – й до сина, від матері – доні.

Знайомство з культурою інших народів, що проживають на теренах України, їхніми національними культурними традиціями засвідчили Всеукраїнські фестивалі мистецтв національних культур, а саме: "В єдиному колі" (м. Ізмаїл), "Всі ми діти твої, Україно!" (м. Київ), "Ми – українські" (м. Запоріжжя).

Набутий досвід організації та проведення аматорських фольклорних фестивалів дає підстави зробити висновок про те, що фестивалі являють собою одну з важливих форм культурно-просвітницької діяльності закладів культури і посідають чільне місце в соціокультурному просторі України.

Таким чином, фестивальний рух в Україні є важливим чинником культурно-мистецького розвитку регіонів, сприяє формуванню духовності українського народу, формуванню національної свідомості, патріотичному вихованню молоді, презентує український народ як самобутню націю та прискорює процес інтеграції вітчизняної культури до світового культурно – інформаційного простору.

Література:

1. Всі ми діти твої, Україно.: Інформ.-метод. збірник. – Вип.6. – К., 2001. – 156 с.

2. Міжнародні та всеукраїнські культурно-мистецькі заходи регіонів України /Довідник/. – К., 2004. – 32с.

3. Річний звіт УЦКД. – К.: УЦКД. – 25с.

4. Хроніка культурного життя України. – К.: НПБ, 2005. – № 1–12.

Семенюченко А.В.,
аспірантка Інституту психології
АПН України

ОБРЯД ЯК ЕЛЕМЕНТ ДУХОВНОЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ

Під етнокультурою розуміємо особливу практику розробки всезагальних критеріїв для різних сторін буття етносу з метою адекватної вписаності його в універсум. Вона містить систему цінностей, переконань, світоглядних орієнтацій, норм, традицій в органічній єдності з соціально-значущою діяльністю людей щодо освоєння, творення етносоціального буття.

Духовна етнокультура – продукти духовної діяльності народу, які існують переважно в ідеальному вигляді: поняття, уявлення, вірування, почуття і переживання, доступні свідомості і розумінню людей певного етносу. Духовна культура створює особливий світ цінностей, формує і задовольняє наші інтелектуальні, емоційні та духовні потреби.

Культура є об'єктивацією самосвідомості етносу. Етнокультура орієнтована на самозбереження етносу та його саморозвиток. Вона базується на національній традиції, проростаючи з неї.

Традиційність українського народу визначає стрижневу частину системи ціннісних орієнтацій, мову, поведінкові стереотипи, побутову обрядовість українців, цінності родинного побуту.

Будь-яке суспільство або окрема соціальна група мають упорядковувати відносини в своєму середовищі, усувати вплив стихійних настроїв. Наведення порядку можливе через насильство і примус, політичне, ідеологічне або психологічне маніпулювання суспільством. Однак стійке саморегулювання соціальних відносин може досягатися через культурні норми. Вони забезпечують свідому співпрацю людей, спираються на формалізовані мотиви і потреби, які відповідають ухваленим цілям, стимулюють стабільні стосунки в колективі, що спираються на звичні очікування.

Культура регулює діяльність людини і особливі форми спілкування між людьми. Норми культури в зовнішньому вираженні передбачають своєрідну символіку, визначену знакову систему. Перетворення правил і норм культури на стабільний регулятор діяльності людини передбачає, що вони засвоюються людиною, стають її внутрішнім переконанням. Тобто норми культури – це певні зразки, правила поведінки або дії, які стали внутрішніми регуляторами людських дій, вчинків.

Однією із форм, в якій виявляється нормативний бік культури є обряд.

Він завжди пов'язаний з переломними моментами в житті людини, які є періодом становлення нових динамічних стереотипів і багаті на емоції. Емоційні переживання та думки, які викликано у людини значними змінами в її бутті, знаходять зовнішнє вираження в діях.

Основною темою, яка присутня в будь-якому обряді, є тема творення світу, встановлення норм та схем, і, в першу чергу, систем спорідненості та

шлюбних стосунків. В незмінності цих структур люди бачили запоруку благополуччя особистості та колективу. Таке відтворення акту творення в обряді актуалізує структуру буття, надаючи їй символічності.

Обрядодійність формує ціннісні орієнтації та настановлення особистості, стереотипи етнічної побутової поведінки. Стереотипи поведінки обумовлюють дії людини особливостями етносоціальної організації, соціокультурних механізмів.

Колектив постійно транслює зразки, стереотипи, впорядковані та детерміновані культурою картинки світу в голові людини, які, по-перше, економлять її зусилля під час сприйняття складних соціальних об'єктів, і, по-друге, захищають її цінності, позиції та права. Внаслідок цього виникає стереотип поведінки. Система стереотипних поведінкових актів містить у собі ідеали, цінності, які визначають спосіб буття людини. З часом інформація розсіюється, забувається. Повторні повідомлення зберігають, відновлюють, добудовують зруйновані структури думки, поведінки, повертають забуте. Це вказує на одну із функцій обряду – перевірка незмінності парадигми смислів, картини світу.

В.С. Бочкарьовим запропонована загальна модель поховального обряду первісного суспільства. Він бачить в поховальному обряді перш за все вияв конфлікту природи та культури, тобто протиріччя між бажанням людини жити в гармонії з природою та невідворотністю смерті кожного конкретного індивіда. Поховальний обряд має за мету подолати та вирішити цей конфлікт в первісному суспільстві.

Обряд створює певний простір, в якому людина має переживання. Переживання є певним містком між людиною та зовнішнім світом. Саме за допомогою переживання вона переносить "в себе" зовнішнє, творячи внутрішнє. Досвід – завжди досвід переживання. Він утворюється не від контакту з предметом, а від перенесення його у внутрішній план. Ця дія міфологічна, ритуальна і зберігається в культурі та створює навколо себе середовище. Обрядність в цьому контексті потрібна не скільки для прояву переживання, скільки для повернення в нього, відтворення.

Обряд, як моделююча знакова система, є складноорганізованою сукупністю взаємозалежних символічних моделей, зв'язків та правил оперування ними, яка конструює цілісну картину світу. Причому картина світу сприймається людиною як на мисленнєвому, так і на емоційному рівні. Топоров В.М. зазначає, що обряд "не повторює природу, а моделює її, він є свого роду оперативною моделлю, через яку світ контролюється та керується".

Сучасна етнічна спільнота не має стабільної картини світу. Етнос зараз відірваний від традицій, поведінка предків не розглядається як модель. З огляду на це обряд заслуговує на серйозне вивчення і як засіб стабілізації етнокультури і як один зі культуротворчих чинників в межах нашого динамічного сьогодення.

Потребує дослідження питання щодо міри усвідомленості членами етносу символічності обряду. Сучасна людина вже не усвідомлює всієї значущості обрядодійних сюжетів, образів. "Обряд" асоціюється в неї із виконанням нікому не потрібних шаблонних дій, виконуваних лише тому, що "так прийнято". Беручи як приклад родинну обрядовість традиційних селянських спільнот, можна зазначити, що обряд зазнає занепаду.

Синкевич Н.Т.,
провідний концертмейстер ДДПУ
ім. І. Франка

ПЛЕКАННЯ ДУХОВНОСТІ ЗАСОБАМИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА (за матеріалом збірника хорових творів Богдани Фільц “Сонце в жменьці”)

Духовність є багатовимірним об’ємним поняттям. Вона не лише визначається екзистенційним осереддям людини – її внутрішньою суттю, мірилом чого є мораль, світогляд, поведінка, а й служить підложжям для багатовекторної діяльності особистості (розумової, творчої, комунікативної, суспільної тощо). Національні концепції та ідеї духовності кореняться у працях українських мислителів минулого, що їх присвячено вивченню сенсу буття людини, взаємозалежності її з оточуючим світом, а ширше – з Усесвітом (митрополит Іларіон, Володимир Мономах, С. Полоцький, Д. Туптало, Г. Сковорода, П. Юркевич, М. Куліш, Т. Шевченко, М. Костомаров, І. Франко, М. Драгоманов, Леся Українка, Д. Чижевський, І. Мірчук, М. Шлемкевич та ін.). Все цінне, викладене та обґрунтоване ними, творчо переосмислюється й доповнюється сучасними вченими: педагогами, психологами, філософами, етнологами та культурологами.

Відомий психолог О. Кульчицький у статті “Іван Мірчук – дослідник української духовності” розглядає духовність як чинник, “ що філософсько-антропологічною рефлексією творить досліджувану суть “справді людського” в людині та є пра-лоном, що породжує культуру”. Крім того, він підкреслює, що існує “проблема специфічності української духовності” (курсив авторський – Н. С.). Відмежовуючи духовність від споріднених і тісно пов’язаних з нею понять ”ментальності” і “психічності”, О. Кульчицький робить висновок, що “духовність є стосунком до загальнолюдських, колективних вартостей культури, будучи їх сприйманням і творенням” [4, 55]. Отже, духовність породжує культуру і навпаки, в культурі, як у дзеркалі, відбивається духовність індивідуума, народу, нації.

Духовність - внутрішнє єство особистості, здатної до перетворення себе і світу, – формується і розвивається у єдності інтелектуально-пізнавальної, художньо-естетичної, емоційно-чуттєвої та морально-аксіологічної сфер свідомості. На свідомості базується світогляд. Одним із оптимальних шляхів, через які плекається духовність, а свідомість і світогляд актуалізуються в активному включенні в соціокультурне життя народу, є вокально-хорове мистецтво. О.Бенч, розглядаючи етимологію слова “хор”, зауважує, що це поняття є “глибинний духовний архетип”, воно “дослівно означає Лад або Сонячне коло... Архетип хор є також основою поняття громада, тобто гурт, колектив” (курсив авторський – Н. С.) [1, 13]. Хоровий колектив постає як міні-модель суспільної організації з розмаїттям утворюючих її індивідуальностей, котрі без толерантності, товариськості, взаємодопомоги, врешті, спільної мети, не мають

ніякої перспективи. Тому ідея виховання т. зв. „внутрішньої людини", тобто носія духовності, повинна стати пріоритетним напрямом навчально-виховної діяльності керівника хору. Поруч з тим важливим є етногенетичний ракурс проблеми – адже хоровий спів впродовж віків до перших десятиліть XX сторіччя закріпився в статусі традиційного і домінуючого виду народної та професійної музики в Україні. "Саме через участь у хорових колективах український народ у важких умовах існування відстоював право на своє національне життя, на свою мову, культуру, віру, традиції" [2, 31]. Звідси випливає, що залучення молоді до хорової справи може відбуватися з раннього віку, оскільки цьому сприятимуть етногенетичні підвалини особистості.

Цикл хорових пісень "Сонце в жменьці" Богдани Фільц на слова Йосипа Фиштика, виданий у Дрогобичі 2000 року, природно влився в навчально-концертний репертуар юних хористів. Відома у всій країні та за її межами композитор Богдана Фільц надзвичайно плідно працює для дітей у різних жанрах музичної творчості. Особливо яскраво проявився її талант у численних збірках хорової музики, що охоплюють понад 200 композицій. Вірші дрогобицького поета й журналіста Йосипа Фиштика стали основою для багатьох пісень, що лунають з ефіру голосами знаних українських виконавців.

Сім віршів, обраних Б.Фільц для музичної інтерпретації, поєднуються за тематичним спрямуванням, за образно-емоційною аурою. Як відзначає М. Загайкевич, "вони дидактичні (в позитивному розумінні цього слова). Кожний з них містить якусь наповнену філософським змістом думку, моралізаторське резюме" [3, 114]. Квінтесенцією змісту лаконічних, а водночас містких поетичних рядків, є дитина з її внутрішнім світом і довкіллям, що її оточує. Дитина осмислюється у цих віршах, неначе тендітний паросток, який живиться життєдайними соками рідної землі й потребує плекання і уваги. Довкілля – це сонце і хмари, природа і країна, друзі та дорослі. Простими, щирими словами поет ненав'язливо і дохідливо "вчить жити". Притому оперує близькими і зрозумілими кожній дитині образами. Водночас ці образи неоднозначні, багаті семантичними підтекстами, алегоріями.

Композиторка знаходить вдалі виражальні засоби, щоб підкреслити характеристичність віршів, доповнити їх музичною мовою. Відповідно до того, про що йдеться, Б. Фільц вибирає певний жанровий "ключ", ритмічну формулу, інтонаційний малюнок чи гармонічні барви.

Мелодія першої пісеньки "Тарасик" лунає начебто безтурботно, підтримувана легким прозорим супроводом фортепіано. Однак у деяких моментах тексту авторка музики вважала за потрібне сповільнити темп, для того щоб увиразнити смисл слів. З цією ж метою вона навіть вдається до їх повторення. Цей самий прийом (Meno mosso і повторення заключних рядків вірша) застосовано наприкінці мініатюри. Б.Фільц неначе пропонує задуматися, глибше вникнути у сенс тексту.

Проникливо-співучо і довірливо, в спокійному темпі звучить наступна пісня "Твоє багатство". Б. Фільц цією музикою до вірша справді вселяє віру в те, що неодмінно так буде: "Ти підростеш. Зацвітуть сади. І хтось скаже тобі навесні: "Багатство у душі ти маєш". Несподіваний гармонічний хід – модуляція в

далеку тональність – асоціюється з оновленням, яке приносить весна. Ритмоформула повільного вальсу надає музиці романтичної замріяності.

“Хлоп’ята ростуть” – невеличка сценка, де зміст тексту деталізовано і чутливо передається музичним супроводом. На тлі його легкого звукозображального стакато, за допомогою якого також експонується вступ, хор співає про зливу, під яку потрапили діти. У фразах, що описують дитячі очі (“як вишні цвітуть”, хоча й “промокли плечі”) і хмарки (“мов не пливуть, а падають”), з’являється інший тип інструментальної фактури – наспівна мелодія з акомпанементом.

Пісня “Батьківська мова” має двокуплетну структуру з кодою. На відміну від попереднього номера, в якому хорова партія була дещо статичною, а основна виражально-зображальна функція зосередилась у фортепіанній партії, тут хор отримує рухливішу й розвинутішу фактуру (двоголосся подекуди переходить у триголосся). Ця натхненна пісня містить деякий сакральний відтінок завдяки інтонаційно-мотивним аналогіям з релігійними вокальними творами і загальному піднесено-емоційному тону висловлення. Такий підхід до трактування вірша є глибоко оправданий – адже батьківська мова є святістю – реліквією, яка передається з покоління в покоління.

Світлим радісним колоритом позначена мініатюра “Жменька сонця”, в якій дитина прагне безкорисливо поділитися з усіма сонячним теплом, його промінчиками, зігрітими в кишеньці біля серця. Показово, що в цій пісні, а також і в наступній – “Позич мені сонця” (близькій за тематикою) композиторка користується народнопісенними зворотами із характерними лемківськими синкопами. У фортепіанному супроводі “Жменьки сонця” вдало використані звукозображальні прийоми: арпеджовані акорди та фігурації у високому регістрі, котрими імітуються сонячні промені.

Заключна пісня-марш “Для тебе, Україно” – логічне завершення циклу, його кульмінація. Хор та інструмент зливаються у монолітному акордовому ансамблі з карбованим енергійним ритмом. Ця ж пісня у створеній Богданою Фільц другій редакції отримує ще могутніше звучання завдяки введенню триголосся, а також збагаченню фортепіанного викладу „дзвоновими” ефектами. Рішучий і водночас урочистий характер музики підкреслює провідну думку вірша – бажання засвітитися сонцем для матері-України.

“Пісні циклу, попри їх відмінності, поєднуються концептуально світлими оптимістичними барвами, сонячною гамою почуттів” [5, 71] – зазначено у дослідженні Л. Магур і О.Фрайт. Збірка “Сонце в жменьці” переконливо стверджує, що любов до близьких, до друзів, до рідної мови, до природи, до батьківщини – головні цінності, без яких дитина не виросте справжньою людиною. Маленькі хористи, вивчаючи та виконуючи пісні Богдани Фільц і Йосипа Фиштика, обов’язково відчують душею це сонячне тепло, про яке вони співають і яке зігріватиме їх ще довго і надалі.

Література:

1. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. – К.: Дніпро, 2002.

2. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті культури Галичини (від “весни народів” до 1942 року). – Дрогобич: Коло, 2002.

3. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – К. – Тернопіль: Астон, 2003.

4. Кульчицький О. Іван Мірчук – дослідник української духовності // Хроніка – 2000. – Вип. 37-38. – Україна: Філософський спадок століть: Кн.1. – К., 2000. – С. 53-65.

5. Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. – Дрогобич: Коло, 2003.

Сімонік А.С.,
декан Київського ДІ ДПМіД
ім. М. Бойчука;
Ластовецька Г.Л.,
зав. факультету Київського ДІ ДПМіД
ім. М. Бойчука

ПОШУКИ ПРИРОДНИХ ОСОБИСТІСНИХ НАЧАЛ У ПРОЦЕСІ ТВОРЧОСТІ

Проблема відродження духовності українського суспільства набула в останнє десятиліття особливої гостроти. В наші дні особливою є мистецька спрямованість, розуміння творчих досягнень свого народу і народів світу, вміння відчувати витонченість духовних потреб та інтересів особистості, пошук природних особистісних начал.

З усіх життєвих явищ, з якими зустрічається людина, мистецтво, так чи інакше, впливає на формування моральних, етичних, естетичних поглядів людини, на її емоційний стан. Воно задовольняє духовні і практичні потреби суспільства в тому, що "під впливом художніх образів безпосередні почуття переходять в етичні уявлення суб'єкта як ціннісний акт осягнення світу та самопізнання власної ідеальної сутності" [3].

Про важливість початку пізнання світу з самого себе казав і І.В. Гете: "Гений, художник по призванию, должен действовать согласно законам, согласно правилам, которые предписаны ему самой природой, которые ей не противоречат, которые составляют величайшее ее богатство, потому что с их помощью он научается подчинять себе и применять как богатство своего дарования, так и великое богатство природы".

"Мистецтво має стати відкритою образною моделлю входження у світ, і не лише завдяки його пізнанню, але й індивідуальному "переживанню" і "проживанню" [2].

Про пошуки природних особистісних начал, які наявні в мистецтві і науці, писав також теоретик мистецтва і архітектури Л.Б. Альберті, а також основоположник сучасного авангардного мистецтва О. Архипенко. За його словами, "Мистецтво форм за своїм походженням неминуче пов'язане з усіма творчими явищами природи, а біологічно пов'язане з Всесвітом", а "походження стилю пов'язане не тільки з релігією або філософією доби, а й з природою того чи іншого митця, тобто з його біологічною організацією".

Розкриваючи сутність творчого процесу, він висловлює важливу думку: "Значущість форми, простору і матеріалу має походити від певного творчого

психологічного стану митця для того, щоб визначити певний психологічний творчий напрямок для глядача. Коли цього бракує, твір не може бути значущим".

Постає питання: яким чином можна розкрити глибинне, природне, закономірне у людині і у творчості під час навчального процесу?...

На наш погляд, особистісно-розвиваюча спрямованість навчально-виховного процесу в закладах мистецької освіти різного рівня вимагає перегляду змісту фундаментальних і професійно-орієнтованих дисциплін, методик їх викладання залежно від особистих ціннісних орієнтацій майбутніх фахівців.

Мистецтво є витвором людини, створеним для людини, де й закони людської сутності мають прояви в мистецтві. Або ж закономірність в мистецтві – це прояв сутності людини, процесу її життєдіяльності, функціонального стану, це прояв закономірностей сприйняття, мислення, фізичної дії. Тому, аналізуючи художній твір, відображення сутності свого "я", можна збагнути закономірності художнього творення і, водночас, пізнати самого себе. Тож і завдання з різних дисциплін мають, насамперед, сприяти розвитку відчуттів та асоціативно-образного мислення. Набутий, згідно з існуючою начальною програмою, певний і доволі незначний багаж знань з мистецьких дисциплін є недостатнім для духовного розвитку дитини.

Щодо структури творчого процесу постає питання: яким чином можна розкрити глибинне, природне, закономірне у людині і у творчості під час навчального процесу?

На нашу думку, процес пізнання, набуття фахових навичок починається з інтересу, котрий треба розбудити і розвивати, враховуючи суб'єктивні і об'єктивні фактори:

– впровадження в шкільну програму основ дизайну, що синтезує в собі знання з композиції, рисунку, живопису, хімії, фізики та ін., що в свою чергу дає вихід на творчу діяльність і таким чином сприяє різнобічному розвитку особистості, виявленню думок, почуттів людини. Навчатися творити відповідно до законів "хто я", усвідомлювати себе у процесі творення, підкоряючись при цьому законам природи. З наведених концептуальних думок можна виокремити перші основні вимоги щодо розробок нових програм і методик:

– Виявлення здібностей до творчості.

– Сприяння розвитку здібностей до самостійної творчості.

– Врахування фізіологічних та психологічних особливостей учнів.

– Пізнання закономірностей навколишнього світу, мистецтва має відбуватись через самопізнання.

– Пізнання учнем має розпочатися через відчуття, почуття за схемою: відчуваю – спостерігаю – аналізую – узагальнюю – знаю.

– Методика викладання з метою збереження і розвитку духовної національної культури, традицій свого народу.

– Розкриття здатності до переходу від одного виду діяльності до іншого.

– Розвиток образного мислення, відчуття шляхом використання аналогій, порівнянь.

Саме у підлітковому віці, коли учні починають асоціативно-образно, емоційно мислити, цікавитись і розуміти мистецтво, доцільно в загальноосвітній

школі долучати їх до занять з музики та образотворчого мистецтва, що сприяють розвитку образного мислення, формуванню естетичних відчуттів, а не завантажувати предметами, що сприяють лише абстрактно-логічному мисленню, такими, як математика, біологія, фізика, хімія тощо, внаслідок чого відбувається однобічний розвиток. Звичайно, для гармонійної особистості характерною є наявність одночасно емоційно-образного і абстрактно-логічного мислення, індивідуального діапазону відчуттів.

Спираючись на досвід та наукові дослідження українських та зарубіжних вчених-педагогів С. Русової, В. Сухомлинського, Л. Соханя можна зробити висновок, що для нашої освіти процес пізнання через відчуття має особливий сенс тому, що дозволяє зберегти психічну структуру українця та його духовність. За словами М. Костомарова, М. Цимбалістого, саме українська психічна структура вирізняється з-поміж інших своїм емоційно-почуттєвим характером. Д. Чижевський також розцінював чутливість українця, його ліризм як позитивне творче начало.

Одним з предметів, що відповідає особистісно-розвиваючій спрямованості навчального процесу як приклад може бути дисципліна "Основи композиції".

Як елемент такого пізнання пропонується методика спонтанної візуалізації особистого психофізичного стану (настрою) за допомогою малюнкових, об'ємно-пластичних тестів-тренінгів для вивчення "Основ композиції" (засобів виразності) дизайну. Методика ця побудована згідно з побудовою творчого процесу дизайнера: відчуваю – дію – аналізую – усвідомлюю – дію (відчуваючи, усвідомлюючи).

Перший етап – спонтанний.

Виконуються кілька вправ малюнкових тестів-тренінгів, перший – ахроматичний варіант, другий – хроматичний (кольоровий).

Мета: тестування художніх здібностей, вміння адекватного відображення свого настрою графічними засобами.

Професійне спрямування здорового сприйняття та координації рухів (відчуття характерних ознак засобів художньої виразності, точність та скоординованість дії у процесі візуалізації свого настрою). Ознайомлення з мовою дизайну.

Другий етап – структурований.

Через самонастрій на два протилежні емоційні стани та спонтанне відображення їх малюнковими тест-тренінгами (ахроматичний, хроматичний варіанти) структурно розмежувати художні засоби виразності.

Мета: тестування здібностей до:

– Самонастрою, самоорганізації.

– Самовираження.

– Відчуття характерних ознак засобів художньої виразності відповідно до настрою.

– Відчуття композиційної організації.

– Асоціативно-емоційного художнього мислення.

– Відчуття структурної будови у засобах виразності.

– Відчуття закономірної залежності візуалізації від настрою (психофізичного стану) людини.

Третій етап – аналітичний, синтезуючий.

Самопізнання, самооцінка у творчості. Аналіз композиційної будови засобів виразності за порівняльною таблицею виконаних тест-тренінгів першого і другого етапів.

Мета – тестування здібностей до:

– Самоаналізу.

– Аналізу, відбору, осмислення характерних ознак художніх засобів виразності, їх будови та композиційної організації.

– Осмислення, усвідомлення закономірного у самонастрою та самовиразу.

– Осмислення закономірностей при порівняльному аналізі візуалізації аналогічного настрою іншими виконавцями.

Четвертий етап – теоретичний.

Узагальнення, висновки щодо виконання перших трьох етапів. Розкриття сутності композиції, термінів, понять.

– Види композиції.

– Основні закони композиції.

– Категорії композиції.

– Композиційні засоби виразності.

– Художні засоби виразності в дизайні.

– Художній образ.

– Структура художнього мислення дизайнера.

П’ятий етап – вільні асоціації. Вербальна мова і мова дизайну. Асоціативно-емоційна візуалізація (графічно) звуків, слів української мови.

Мета: виявити суб’єктивне та закономірне у образному сприйнятті та графічне відображення окремих звуків, слів.

Візуалізація окремих звуків А, М, Р, У, О та ін. (ахроматичний і хроматичний варіанти).

Візуалізація окремих слів протилежних за змістом і звучанням.

Візуалізація поетичних творів, аналіз відмінностей чи спорідненості.

Проектування і формування майбутнього фахівця в галузі дизайну неможливе без визначення сутності предмета і об’єкта дизайнерської діяльності. Композиція – це чуттєво-емоційна організація засобів виразності з метою відобразити в образній формі суть, функцію художнього твору.

Таким чином, методика вивчення курсу “Основи композиції” відповідає методиці художнього проектування в мистецькій освіті.

Для виходу з духовної кризи необхідні такі підходи до навчально-виховного процесу, які були б спрямовані на виявлення творчих здібностей особистості починаючи з початкової школи. Завдання повинні мати різнобічний особистісно-розвиваючий характер, включати творчу, чуттєву та розумову діяльність, що забезпечить збереження і розвиток національної духовної культури, традицій свого народу.

Література:

1. Гете об искусстве. – Л.-М.: Искусство, 1936.

2. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти // Мистецька освіта. – № 1. – 2004. – С. 12.

3. Рудницька О. Світоглядна функція мистецтва // Мистецтво та освіта. – № 3. – 2001. – С. 11.

4. Сухомлинський В.О. Вибрані твори: в 5-ти т. – Т. 2. – К.: Рад школа, 1976. – С. 610.

Скринник Д.М.,
аспірантка Львівського НУ
ім. І. Франка

МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ДУХОВНОГО ОПАНУВАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ДІЙСНОСТІ

Вкоріненість образотворчого мистецтва у соціальне в людині сягає архаїчних часів. Найрізноманітніші сфери, де виявляло себе фундаментальне ставлення людини до світу, первісно несуть на собі ознаки міфу і є виразом міфотворчості. З цього приводу російський дослідник О. Кривцун зазначає, що цінність міфу полягає в тому, що він є стихійно знайденою вимисленою і сформульованою смисловою моделлю життєво важливих ситуацій для людини та людства [1, 45]. Ці моделі живуть в культурі протягом всього її існування, трансформувавшись в певні поведінкові стереотипи, норми, цінності. Їх складовою є першообрази – архетипи, що "перебувають" у колективному несвідомому спільноти і актуалізуються за певних обставин, зокрема, у вигляді художніх образів. Як відомо, первісні параметри ставлення до світу складаються через слово, мову, мовлення і мовленням позначений світ, який постає, таким чином, як міфологічний, заданий промовлянням і називанням речей іменами. У зв'язку з цим є резон подивитися на мистецтво з позиції представника тартуської семіотичної школи російського дослідника Ю. Лотмана, який розглядає мистецтво як особливу моделюючу діяльність, як джерело витворення текстів [2, 276]. Отже, його засоби виступають як окрема знакова система, як мова. Під таким кутом зору можна стверджувати, що мистецтво – це специфічний спосіб мовлення і позначення світу, при чому, як і в міфологічній свідомості, реальність мистецтва постає із чуттєво-емоційного напруження. У такому вимірі мистецтво виступає засобом опанування світу через надавання йому "назв" у вигляді образів. Тут "назву" ми асоціюємо з формою, бо "назвати" – для архаїчної свідомості означає "вичленувати" із загальної єдності світу, перевести в іншу площину із абстрактного "все" в конкретне "щось", а отже, - сприйняти як реальність. Образотворчість також передбачає процес виокремлення з цілого, але оскільки йдеться про візуальне сприйняття, то таке виокремлення, тобто формотворчість, відбувається як об- і від-межування [3, 95]. Невід'ємною складовою такого виокремлення з цілого є момент оцінки, бо ж для того, щоб вичленувати й перевести в план реальності, потрібно виділити індивідуальне в об'єкті, тобто відповісти на питання: який? Але це означення стосується якостей не "об'єкта взагалі", а "об'єкта для мене" (або, швидше, "для нас", оскільки мова йде про архаїчну форму свідомості, де Я – ще не відокремлене від спільноти). У мові ще за архаїчної доби зафіксувалися

ціннісні орієнтації людей у формі надавання смислів речам, явищам дійсності. Саме завдяки аналізу смислів і можна скласти своєрідний "портрет" ціннісних орієнтацій народу як нації, що задають траєкторію її історичного поступу. Щодо мистецтва, то наукова доцільність вимагає говорити про ціннісні орієнтири. Такі орієнтири фіксує і образотворче мистецтво, де вирішальну роль відіграє його специфіка: насамперед просторові координати. Очевидно, що створення найменованого світу у різних вимірах спрямоване на досягнення єдності системи "людина – світ", що переживається людиною як відчуття комфорту, захищеності і впевненості. Впорядкування світу здійснюється також з допомогою "сортування", задавання "точки відліку" через розмежування на бінарні опозиції (К. Леві-Стросс): "верх – низ", "ліве – праве", "далеко – близько" тощо. За допомогою такого розмежування утворюється своєрідна "координатна площина", певний упорядкований простір, завдяки чому він сприймається людиною як її життєвий світ, як певна ціннісна основа. Отже, міфи, що вкорінені в психіку індивіда, "функціонують" у вигляді закодованої моделі світу та поведінки; у міфах безпосередньо виражені архетипи; в культурі міфи актуалізуються через бінарні опозиції. Ці феномени існують в колективному несвідомому спільноти і найчастіше виявляють себе через мистецтво.

Література:

1. Кривцун О.А. Эстетика, М.: Аспект Пресс, 2001. - 448 ст.

2. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: "Академический проект", 2002. – С.314 – 321.

3. Хайдеггер М. Искусство и пространство. // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Издательство политической литературы, 1991. – С. 95-102.

Сніжко В.М.,
канд. іст. наук,
доцент НМАУ ім. П.І. Чайковського

ТВОРЧІСТЬ М. С. БЕРЕЗОВСЬКОГО ТА ЇЇ ВІДРОДЖЕННЯ В УКРАЇНІ

Восени цього року українська музична громадськість відзначає 260-річчя з дня народження видатного українського композитора XVIII століття М. Березовського (1745 – 1777). Його творча спадщина, яка збереглася до нашого часу, невелика, але красномовно говорить про геніальність автора.

Чим більше науковці досліджують життя і творчість композитора, тим більше виникає питань щодо дати народження, творчої спадщини композитора і трагічної загибелі. На жаль, не зберігся і його портрет.

М. С. Березовський – автор духовних хорових концертів, літургійних співів, опери "Демофонт", Сонати для скрипки та клавесину і Симфоній. Про Симфонію До мажор М.Березовського перша згадка з'явилася у 1980 р. в "Новому словнику Grove про музику та музикантів" ("The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by STANLEY SADIE, intmenty volumes, 1980. – T. 18. – S. 438), а саме "… and at least one Russian Symphone-overture, by

Berezovsky, is in the Doria – Pamphiti Collection in Rome". До Росії надійшли ноти цього твору на початку XXI століття. Про це пише Народний артист Росії, скрипаль, керівник ансамблю "Барокко" Ігор Попков у листі до Миколи Кононова: "У 1999 році через Internet, у римському архіві Doria – Pamphiti була знайдена симфонія М. Березовського. Її віднайшов молодий віолончеліст з Росії Павло Сербін. Тільки у 2003 році вдалося йому отримати ці ноти. У тому ж році я довідався про це і зв'язався з Павлом, який і передав мені партитуру".

Отримавши від свого друга ноти з Росії, напередодні ювілею з дня народження М. С. Березовського, Микола Миколайович Кононов опрацював партитуру, переклав і вивчив твір зі своїм ансамблем. 22 жовтня цього року Симфонія До мажор була виконана вперше в Україні на ювілейному вечорі, присвяченому 260-річчю з дня народження М. С. Березовського у Андріївській церкві, що є теж архітектурною пам'яткою XVIII століття, у виконанні Ансамблю солістів Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка "Пастораль" (художній керівник – Микола Кононов /гобой/). Симфонія має тричасну форму, всі частини виконуються без перерви. Такий стиль характерний також і для духовних концертів М. Березовського. "Особенно трогательна и проникновенна вторая часть, как и в скрипичной сонате" (З листа І. Попкова до М. Кононова. – Київ, 2005 р.).

Друга віднайдена Симфонія Соль мажор М.Березовського знаходиться у нотній колекції графа О. К. Розумовського (Україна, Київ), яку досліджує завідуюча нотним відділом бібліотеки ім. В. Вернадського НАН України Л. В. Івченко. Досліджуючи матеріали цієї колекції, Л. В. Івченко пише: "Серед цих нот знайшлися сторінки зовсім невідомої Симфонії № XI сеньйора Берешьоло. На титульному аркуші читаємо: Simphonie Periodique a Piu Stromenti. Composte del Signor BERESCIOLO № XI. – A Paris: chez Mr De La Chevardiere, aux Adresses Ordinaires; A Lyon: Les Freres Le Goux" [3].

А у своїй книзі "Реконструкція нотної колекції графа О.К.Розумовського за каталогами XVIII сторіччя" (К., 2004) вона говорить: "В нотній колекції Кирила Розумовського зацікавлення викликає Симфонія Соль мажор сеньйора Берешьоло (в інших випадках прізвище подається як Березейоло). За гіпотезою, симфонія могла бути написаною М. Березовським".

Склад оркестру, для якого написані обидві симфонії, типовий для XVIII століття: два гобої, дві валторни та струнно-смичкові інструменти.

Симфонія Соль мажор ще чекає свого часу, коли невтомні музиканти, небайдужі до спадщини свого народу, розучать його і виконають на радість собі і всім любителям старовинної музики.

Сонату для скрипки і чембало C-dur М. С. Березовського віднайшов М. Б. Степаненко у Паризькій національній бібліотеці, підготував для виконання і опублікував в Києві у видавництві "Музична Україна" у 1983 р. Цей твір в Україні виконують як досвідчені музиканти, так і молодь.

Про оркестровий стиль М.С.Березовського ми маємо уяву саме ознайомившись з симфоніями та оперою "Демофонт".

Оперна творчість М. Березовського визначається оперою "Демофонт".

Опера "Демофонт" (лібрето П. Метастазіо) – перша опера М. Березовського, витримана в традиціях опери-серіа, була поставлена у лютому 1773 р. у

Ліворнському театрі “Сан Себастьяно”. Ліворнська газета “Notizie del Mondo” (“Новини світу”) 27 лютого писала “Серед спектаклів, показаних під час останнього карнавалу, слід особливо відзначити оперу, створену регентом російської капели, що перебуває на службі у її величності імператриці всія Русі, сеньйором Максимом Березовським, який поєднує жвавість і гарний смак із музичним знанням” [4].

Про те, що опера була відома і в Росії, нам сповіщає перший біограф композитора Є.Болховітінов [1]. Можливо, що її партитура і сьогодні знаходиться в одному з особистих архівів Європи, тому що свого часу її збирався ставити С. Дягілєв. Але ж, незважаючи на довготривалі пошуки, музика всієї опери до сих пір не знайдена. Швейцарський дослідник Р. Моозер знайшов чотири арії з цієї опери у Флоренції, рецензію на виконання “Демофонта” в ліворнській газеті і афішу з іменами виконавців, яка була опублікована в міланському “Покажчику театральних спектаклів за 1973 рік”.

Опера “Демофонт” (4 віднайдені арії) була видана в Україні в 1988 році у видавництві “Музична Україна”. Арію Тіманта з цієї опери блискуче виконав лауреат міжнародних конкурсів Микола Шуляк (тенор) у супроводі Ансамблю солістів Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка “Пастораль”.

Велику справу виконують вітчизняні музикознавці та дослідники творчості М. С. Березовського. В центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України у фонді № 441 були знайдені ноти хорового концерту композитора “Unser Vater”, надруковані у Лейпцигу (1813 р.). До цього фонду привела зацікавленість фахівців інвентарними книгами бібліотеки Київської консерваторії, які були складені приблизно у 1946 р. Під номером 907 зроблено такий запис: “Рукописні вокальні партії духовного концерту “Благообразний Йосиф”. (Бракує партій Alto I й Basso I. Без автора і назви. Писаний круглою нотою. (Приблизно початок XIX ст.). Всі партії переплетені в окремі зшитки по 40 – 45 стор.” [2]. Ознайомившись зі змістом даного рукопису, музикознавці виявили кілька літургійних піснеспівів, кілька концертів, причастні, літургії. Всі твори були пронумеровані, але анонімні. І серед цих нот знаходилися: концерт “Бог став сонме богов”, “Не отвержи мене во время старости”, “Хвалите Господа с небес” і “Господь воцарися”.

Отже, “цей рукопис містить усі надруковані і відомі на цей час концерти Максима Березовського (за винятком “Unser Vater”), літургію (№ 10), причастний вірш (№ 14), а також твори, що вважалися втраченими і відомі тільки за назвами, інколи і за початковими тактами (інципітами) [2].

Хорові твори М. С. Березовського сьогодні виконують Національна заслужена академічна хорова капела “Думка”, Камерний хор харківської філармонії, Студентський хор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Муніципальний камерний хор “Хрещатик”, Камерний хор “Кредо”, Камерний хор “Київ” та ін.

Постать М. Березовського привертає увагу сучасних істориків, музикознавців і підвищений інтерес до його життя та творчості існуватиме надалі. Можливо, з’являться твори цього композитора, які будуть віднайдені невтомними дослідниками, музикантами, любителями вітчизняної музики в особистих архівах у різних країнах світу.

Концерти, на яких звучать твори композиторів минулих століть, стають значною подією духовної культури України, оплески і квіти є подякою українським музикантам за фанатичну любов до музичної культури свого народу, за відродження музичних скарбів і бажання донести їх до сучасного слухача.

Література:

1. Болховитинов Е. Березовский (Новый опыт Исторического словаря о Российских писателях) //Друг просвещения. – М., 1805. – № 6. – С. 224.

2. Івченко Л. Справа № 907 //Музика. – 2001. – № 4-5. – С. 28.

3. Івченко Л. Таємниця симфонії синьйора Березейоло // Музика. – 1996. – № 1. – С. 6.

4. Юрченко М. Максим Березовський (огляд біографічних матеріалів) // Українське музикознавство. – Вип. 19. – К., 1984. – С. 30.

Солонична Г.В.,
заст. голови КМО Національної
Всеукраїнської музичної спілки

ПРАКСІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДУХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОЇ МІСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ СПІЛКИ

Державу необхідно будувати з фундаменту, в основі якого лежить культура і духовність, а саме – коштовні діаманти української народної пісні, мистецтва, літератури, а також національна ідея, навколо якої об’єднаються патріоти, яким не байдужа доля народу, які прагнуть працювати, не чекаючи, доки зникне мова, національна культура. До таких дійових структур належать і творчі спілки.

І хоча побачила світ постанова Кабінету Міністрів України “Про державну підтримку Національних творчих спілок України”, спрямована на зміцнення правових, соціальних, економічних та організаційних засад діяльності творчих спілок, удосконалення взаємодії органів виконавчої влади та Національних творчих спілок, забезпечення стабільності підтримки розвитку професійної мистецької творчості, – відверто кажучи, очікуваної державної підтримки у відповідному обсязі так і немає.

Музично-творчий потенціал Києва об’єднала Київська організація, яка є осередком Національної всеукраїнської музичної спілки. Перейнявши у 1990 році естафету від музичного товариства, організація разом з іншими територіальними відділеннями України продовжувала свою діяльність по розвитку професійних жанрів і видів музичного мистецтва, активному інтегруванню української музичної культури у світовий творчий контекст.

Творчий склад організації формується з найкваліфікованішого потенціалу митців, діячів освіти та виховання.

У творчій структурі організації – декілька жанрово-творчих об’єднань митців (асоціацій), які складають основне ядро всеукраїнських творчих об’єднань. А саме:

– асоціація діячів освіти та виховання;
– хорове т-во ім. М. Леонтовича;
– асоціація народних інструментів;
– органної і духовної музики;
– бандуристів і кобзарів;
– симфонічної та камерно-інструментальної музики;
– асоціація гітаристів;
– асоціація балалаєчників.

За останні роки вищеназвані асоціації провели чимало цікавих заходів: конкурсів, фестивалів, конференцій; видано чимало наукових праць, статей, посібників і програм.

Зокрема, асоціацією освіти і виховання (координатор – Болгарський А.Г.) були організовані та проведені науково-практичні конференції. Серед них:

– "Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX-XXI ст.";
– до 100-річчя від дня народження всесвітньо відомого українського співака Б. Р. Гмирі;
– "Павло Муравський і хорова культура України";
– до 130-річчя від дні народження Р. М. Глієра;
– до 130-річчя від дня народження О. Кошиця та ін.

Значною подією стала Міжнародна науково-практична конференція "Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури", проведена спільно з ДАКККіМ.

Проведено ряд концертів, присвячених 160-річчю від дня народження М. Лисенка; 110-ї річниці з дня народження Б. М. Лятошинського та 90-річчя від дня народження Г. Свиридова.

Велика низка творчих звітів, концертів пройшла у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (90-річчя від дня заснування Академії).

Організовано й забезпечено участь провідних освітянських та музичних закладів м. Києва у проведенні міських та державних молодіжних культурних заходів.

З метою виявлення талановитої молоді в жанрі народних академічних інструментів у Кіровограді кожного року проводиться Всеукраїнський фестиваль-конкурс "Провесінь". Надзвичайна цінність цього заходу полягає в тому, що він демонструє рівень виховання талановитої молоді в усіх регіонах України.

Вельми значною подією у вирішенні долі українського струнно-щипкового інструментарію, його відношення і утвердження в сучасній музичній культурі стала презентація удосконаленого складу оркестрових кобз – прим, альтів, тенорів, басів майстра Юлія Федоровича Збандута з Черкас. Результатом стало виготовлення майже половини інструментального складу оркестру народних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського – замість домрового складу – кобзовим!, який дає яскраво виражений український колорит оркестрової звучності.

Слід визнати, що творчий потенціал вищеназваних та інших об'єднань використовується недостатньо. Труднощі зумовлені відсутністю нормативної бази для ведення роботи в ринкових умовах, дійових механізмів залучення коштів на творчу діяльність.

Однак, зараз більш доцільно зосередити увагу на найважливіших напрямках музичної діяльності, на тому, що знаходиться в процесі розвитку і потребує активізації. Взяти, хоча б, таку проблему, як інтеграція музичних сил у європейський та загальносвітовий простір, поширення новітніх технологій і досвіду, який є в Україні і того, який ми можемо запозичити у передових країн. Цьому сприяє той факт, що в 90-х роках Національну музичну академію було включено до складу дійсних членів Європейської асоціації консерваторій і музичних академій, а Національна Всеукраїнська музична спілка, в якості Національного Музичного Комітету України, з 1995 року входить до Міжнародної Музичної Ради ЮНЕСКО. Це відповідальне визнання вкладу України у європейську культуру, визнання значущості музичного потенціалу України.

На жаль, наші музичні заклади, школи, творчі спілки відчутно відстають у справі комп'ютеризації мережі музично-навчальних методик, наукових розробок, технології комп'ютерних композицій.

Нагальною потребою сучасного музичного дитя є опанування системи "Інтернет". Тільки інформаційні технології здатні забезпечити входження нашої музичної спадщини у світовий простір. Хоча, за останні роки і у цій справі є відчутні зрушення.

Сьогодні, як ніколи, треба об'єднати професійні сили, розгорнути, музично-просвітницьку роботу в установах культури міста і села.

Наступна проблема, що також стосується діячів Київської організації, – музична освіта і виховання майбутніх музикантів. Ця величезна ділянка є основою всього.

Ще у Київській Русі спів був обов'язковим предметом у тодішніх школах. Благородній справі музично-естетичного виховання дітей прислужилися М. Лисенко, М. Леонтович, Б. Стеценко, Ф. Колесса, а також відомі хормейстери П. Гончатор, Н. Городовенко, М. Тараканов, Б. Лятошинський, О. Кошиць, Г. Верьовка, М. Вериківський та ін.

Нажаль, на сьогодні український народ перестав співати. Якщо в ті далекі вже часи молодь, особливо сільська, була ще безпосереднім виконавцем величезного розмаїття народних пісень, то сьогодні ми спостерігаємо глибоке провалля між пісенною культурою поколінь.

Масова молодіжна культура нічних клубів і дискотек, де панує чужа мова, чужі ритми та стриптиз, сприяє розтлінню молодих душ. Це ганебно, коли молодь схиляється перед всім чужим, нічого не любить і не цінує свого. Пояснення тут тільки одне: нічого про своє не знає, тому й не розуміє. Не любиш українських пісень – звідси і непошана до рідної мови, до землі, народу.

Тепер ми перетворилися на пасивних мовчазних споживачів магнітофонів, радіо і телебачення. Засобами масової інформації півстоліття молодим українцям перекодовували історичну пам'ять, не допускаючи їх до глибин історичних джерел. А в останнє п'ятнадцятиріччя в Незалежній Україні справи не поліпшилися, бо тепер здійснюється афроамериканізація пісенного мелосу до такого потворного стану, що сучасна молодь відкрито, по суті, готується для еміграції в чужі країни як дешева робоча сила. Молодому українцю національні

цінності невідомі, адже з нього вибивається будь-яка гордість за історію свого народу, останній спогад про його пісні, шедеври величної архітектури, музики, мистецтва і літератури.

Перед нами стоїть завдання: упродовж короткого часу синтезувати в сучасній культурі міста і села продукт національної спадщини в усьому багатстві, з входженням його у культурний кровообіг суспільства. Зробити це обов'язковим для вивчення та виховання молодого покоління, в душах якого проросте гордість за національні цінності, а вони справді високі.

Як позитивний приклад можна навести діяльність таких колективів, як "Древо" при Національній музичній академії України (худ. керівник – Є.Єфремов) та "Кралиця" при Київському Національному університеті культури і мистецтв (худ. керівник – І. Синельников), які є зразком справді високого звучання української пісні. Однак такі хорові ансамблі автентичної народної пісні повинні бути при кожній музичній і навіть загальноосвітній школі. На здійснення цих програм, а також на підтримку хорових колективів автентичної пісні Міністерство освіти й науки України, Міністерство культури і туризму України повинні планувати значні бюджетні кошти на видання пісенного підручника для шкіл та оплати викладачів і керівників ансамблів.

Українська школа, яка на шляху до комп'ютеризації взялася активно грати ще й у футбол, передусім мусить подбати про душу дитини, яка любить своїх батьків, свою рідну землю, шанує своїх предків. Без вивчення українських народних пісень, без запровадження щоденного уроку естетичного виховання, без навчання художнім ремеслам, без уроків мистецтвознавства це неможливо. Слід наголосити ще й на тому, що в Україні згасає хорове мистецтво через недостатню державницьку підтримку, через недостатнє стимулювання хорових колективів та й самих керівників цих колективів., а що вже й говорити про аматорські колективи, які взагалі нічого не отримують.

Київська міська організація Національної Всеукраїнської музичної спілки виступає надійною організаційною і творчою основою проведення багатьох національних і міжнародних мистецьких фестивалів, хорових конкурсів, музичних вечорів. Це і Міжнародна хорова асамблея Клубу хормейстерів дитячих та юнацьких колективів "ТОНІКА", основним напрямком роботи якої є розвиток дитячого хорового академічного співу, насамперед a-cappella, як вищої форми хорового виконавства;

– Всеукраїнський конкурс "Жива музика", на якому демонструють свій талант юні композитори;

– Всеукраїнський конкурс колективів народного хорового співу ім. Порфирія Демуцького; – Всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича;

– Відкритий Усеукраїнський конкурс майстрів-художників смичкових музичних інструментів ім. Л. Добрянського;

– "Шедеври старовинної та сучасної гітарної музики";

– концерти, присвячені Міжнародному дню музики;

– Міжнародний фестиваль-конкурс гітарного мистецтва "ГітАс";

– Організації численних музичних вечорів, присвячених творчості видатних діячів національної та світової музичної культури.

Складні шляхи розвитку української музичної культури чекають нового концептуального осмислення її історії і нових сучасних поглядів. Саме тому зараз при вивченні історії музичного мистецтва в Україні особливого значення набуває вивчення великого комплексу архівних документів, повернення в лоно національної культури імен великих майстрів. Так, за останні п'ять років були плідними на публікації наукових праць, сстатей, монографій, посібників (автори: В. М. Апатський, А. П. Лащенко, О.С. Тимошенко, Н. О. Герасимова-Персидська, О. В. Козаренко, В. Рубан, Л. О. Пархоменко, М. М. Скорик та ін.), а саме:

– збірка наукових статей "Мистецтвознавство України";

– збірки статей (до 90-річчя НМАУ) "Слово, інтонація, музичний твір"; та "Семантичні аспекти слова у музичному творі";

– "Микола Лисенко у спогадах сучасників" (у двох томах);

– збірка наукових праць "Проблеми музичної освіти";

– посібник "Київська хорова школа".

У нас є для цього наукові сили, є потенціал, який один із найпотужніших у світі. Україна має величезну кількість вокалістів, скрипалів, піаністів, відомих у всьому світі; багатющий масив фольклору, який є невичерпним джерелом для творчості.

Діячі музичного мистецтва усвідомлюють свою відповідальність і роль у суспільному розвитку не тільки Києва, а й всієї країни і намагаються робити все від них залежне, щоб зберегти мистецькі надбання, розвивати і підтримувати музично-творчий потенціал. Однак, загальна криза в державі відчутно позначається на творчій активності митців, які відчувають недостатню увагу до їх потреб, болісно переживають за байдуже ставлення чиновництва до проблем розвитку багатьох ланок музичного життя.

Отже, виходом з цього глухого кута може бути створення сприятливого господарського режиму для організації сфери культури, в якому передбачалося б задіяння державних механізмів залучення позабюджетних коштів, спонсорських внесків, добродійних пожертвувань.

Вкрай потрібен Закон про відродження вітчизняного меценатства у сфері мистецтва.

Державна політика має формувати таку культурну стратегію, яка давала б перспективи не тільки на виживання української культури, але й поширювала її у світі. Потрібна переорієнтація державної політики на національні інтереси. Потрібне об`єднання продюсерів, менеджерів у своєрідний орден воїнів, які здатні не тільки присвятити себе національній культурі, але й бути на рівні вимог часу. Саме вони повинні лобіювати прийняття в галузі культури законів, активно впливати на політику Кабінету Міністрів, Адміністрації Президента, інших державних інституцій.

Станіславська К.І.,
доцент ДАКККіМ

ДУХОВНІСТЬ І РОК-МУЗИКА

У сучасному суспільстві поняття духовності застосовується досить широко: ми чуємо про виховання духовності в школі, розмірковуємо про духовні впливи на людину, обговорюємо духовніс.ть книг та фільмів, ведемо духовні бесіди, засуджуємо бездуховність тих чи інших вчинків тощо. Поняття духовності вийшло за межі свого релігійного першоджерела – християнської культури, де "духовний – той, що відноситься до релігії, релігійного життя, до церкви, протилежний мирському, світському" [8, 86] (наприклад, духовний сан, духовна семінарія, духовна музика).

Поняття "духовність" походить від поняття "дух". А слово "дух" в перекладі означає "дихання" [6, 157]. Тобто, дух, фактично, – це умова життя людини, адже дихання – це найперший і найприродніший спосіб взаємодії людини зі світом.

У християнстві існує думка, що дух разом з душею і тілом – це складові людини [1, 76]. Якщо душа – це чуттєве, емоційне начало в людині [1, 79], то дух спрямований на спілкування з Богом [8, 83]. Саме дух і визначає духовне начало в людині [1, 76]. Духовною можна назвати людину, що знаходиться під впливом Духа Святого, що живе духом як найвищою частиною людського єства [6, 157]. Духовність людини виявляється у її духовному житті, а духовне життя – це боротьба з гріхом, зусилля стати краще [8, 85-86], відчуття внутрішньої гармонії і постійне прагнення до духовного зростання.

Отже, можна припустити, що всі засоби, які допомагають людині на цьому важкому шляху і сприяють удосконаленню її душі, тіла і, в першу чергу, духу, – здійснюють на неї саме духовний вплив.

Розглянемо, яке ж місце серед різноманіття цих засобів займає музика, зокрема, музика у стилі рок.

Що говорить сама Церква, Святе Писання про музику як таку? "Музика використовувалась для прославлення Бога (Пс.150:1). Музика використовувалась як засіб емоційного розслаблення або для створення певного настрою (1Цар.16:23). Музика використовувалась для танців (Суд.21:21; 1Цар.18:6; Еккл.3:4; Матф.11:17), іноді навіть у дворах храму (Пс.150:4; 149:1-3). Музика іноді використовувалась для передання Божого одкровення (4Цар.3:15). Музика (точніше, слова пісень) слугувала засобом повчання Церкви (Еф.5:19)" [2]. У старозавітному богослужінні використовувався цілий ряд музичних інструментів: псалтир, гуслі, дудки, труби, кімвали, тимпани [7].

Отже, музика потрібна Богу, мистецтво естетичної організації звуків не суперечить жодним християнським законам. Постає друге питання: чи правомірним тоді є поділ музики на духовну і недуховну? Вважаємо, що так. Найпростіший і найдавніший в історії поділ на духовну і світську музику залежав від її призначення і місця виконання: духовною називалась музика, що писалась для церкви і звучала протягом богослужіння. Проте сьогодні, як вже згадувалось вище, "межі" щодо визначення духовності музики дещо ширші.

За яким же показником можна визначити духовність музики на сучасному етапі? Безперечно, за її змістом – як вербальним (для вокально-хорових творів, що містять словесні тексти), так і невербальним, адже зміст музичної мови інструментальних творів не менш промовистий. Музика буде духовною, якщо автор заклав в неї думки про Бога, вічність, любов, радощі і страждання душі, шлях людини на землі, а ми, сприймаючи або виконуючи її, замислюємось над цими питаннями і, як наслідок, духовно зростаємо. "Істинна культура, займаючись вихованням почуттів, послідовно підводить людину до аскетики, а аскетика переводить душевну людину у світ духовний. У кожному справжньому творінні звучить молитва, славослів'я чи покаяння" [9].

Останнім часом досить актуальним стало питання, чи в змозі рок-музика бути цією "істинною культурою"? Чи в силах цей музичний стиль позитивно впливати на духовність людини? На сторінках інтернет-сайтів християнської спрямованості все частіше можна зустріти дискусії, виступи, інтерв'ю, відповіді на запитання з цієї тематики. Які ж аргументи на захист своїх поглядів висувають учасники цієї суперечки?

Антагоністи стверджують, що "прикладом дурного впливу певного музичного жанру на людину є вплив рок-музики у всіх її різновидах" [5]. На їхню думку, рок-музика негативно впливає на підсвідомість, підвищує агресивність, руйнує людську психіку. "Ритм рок-музики спрямований на фізичний і чуттєвий емоційний рівень, – а не на духовний. Рок-музиці властиві гармонічний дисонанс та мелодичне неблагозвуччя…" [10]. "В рок-музиці має місце перевага матеріальних елементів (тембру звука і ритму) над формальними (гармонією і мелодією), що надає їй матеріалістичного, бездуховного характеру… цей жанр об'єктивно інфернальний за своєю природою, незалежно від суб'єктивних намірів музиканта" [5].

З музикознавської точки зору, у наведених висловах є багато недоречностей. Так, ритм, як музичний виразний засіб, завжди апелює до фізіологічного сприйняття, адже в самому людському організмі існують природні ритми (серцебиття, дихання, пульс, поступ), і коли, із задоволенням слухаючи музичний твір, людина плескає в долоні, похитує в такт головою чи мимоволі відстукує ногою чи рукою сильну долю або ритмічний малюнок – це і є сприйняття метро-ритмічної природи музики (народної, класичної, дитячої, популярної – будь-якої!) всім фізичним єством. Що стосується гармонічних дисонансів та мелодичного неблагозвуччя, то такі елементи музичної мови властиві багатьом музичним напрямкам. І, нарешті, вкрай непрофесійно називати рок-музику жанром, адже це є музичний стиль, який має свою жанрову палітру (рок-пісні, рок-балади, рок-опери, рок-балети, різножанрові інструментальні композиції).

Щодо "інфернальності" рок-музики слід пам'ятати, що в усі часи все нове, невідоме, несхоже і незвичне завжди оголошувалось "справою диявола", чимось незрозумілим і небезпечним. Якщо займати таку позицію, то про рок-музику не те що говорити – навіть думати не слід, аби не наближатись до сатани. Тому Г. Мартанов у своєму вислові виявляє непослідовність і внутрішню суперечливість.

Ця суперечливість залишається і в подальшому матеріалі його інтернет-статті. Посилаючись на німецького масоноведа (???) Йана ван Хелзінга,

Г.Мартанов описує процес застосування магії в індустрії грамзапису: “…кожна матриця (оригінал платівки) заговорюється через ритуали чорної магії тринадцятьма спеціально відібраними особами і заселяється кількома демонами. Це робиться з метою впливу на кожного слухача, аби контролювати його душу…” [5]. Постає іронічне питання: що ж, виходить, сама по собі рок-музика “недостатньо сатанистська” і необхідно “підкріпити” демонами навіть звуконосій?..

Іноді назвам рок-груп і текстам пісень приписують таємний непристойний смисл, для виявлення якого ніби слід прокрутити пісні в зворотному напрямку або переставити літери в словах. Виникає питання: в наш час, коли всюди абсолютно відкрито демонструється порнографія, навіщо потрібні ще якісь приховані підтексти? Таке враження, що деяким критикам хочеться їх бачити, адже кожний судить в міру власної зіпсованості [7].

Автори, що беззаперечно засуджують рок-музику, не знаходять вагомих аргументів. Художні засоби, до яких вони переважно апелюють (певний інструментарій, сила звука, ті чи інші ритми і мелодії тощо), самі по собі є етично нейтральними, їх можна використовувати як на добро, так і на зло. В рок-культурі дійсно є негативні явища: є там і наркотики, і пропаганда сексу без меж, і агресивна поведінка, і поклоніння сатані. Але ж ці людські пороки не народжені рок-музикою, вони, на жаль, широко існують і поза нею.

Взагалі ототожнювати всю рок-музику з представниками сатанистського року є відвертою спекуляцією і наклепом. “Критики стверджують також, що в рок-композиціях міститься певна руйнівна інформація на підсвідомому рівні, подібно до горезвісного двадцять п’ятого кадру. Стверджується, що таким чином слухачі, наприклад, вступають у спілкування з сатаною. Вибачте, абсурд! З сатаною можна вступити у спілкування лише свідомо, тобто маючи бажання, або несвідомо – виконуючи волю пристрастей, через скоєння гріха. Якби це звинувачення було справедливим, то після рок-концерту всі б бігли приносити жертву сатані. Деякі факти хуліганства, звісно, бувають, але набагато менше, ніж у хокейних та футбольних фанатів. Якщо у рок-груп є божевільні шанувальники-фанати, то не завжди в цьому винні музиканти, адже фанатизм і ажіотаж буває навіть навколо найсвятіших речей і найсвятіших особистостей” [7].

Те, що сьогодні говориться від лиця Церкви про рок-музику, більшою мірою не відповідає дійсності. А для багатьох людей, особливо молоді, рок-музика є дуже значимою – це їхня культура, це частина їхнього життя. Наклеп на рок-музику відштовхує їх і, в кінці кінців, може відштовхнути від Церкви.

“…Немає нічого нового під сонцем” (Еккл.1:9), тобто немає ніякої нової ідеї чи нової справи, є лише нові форми. Раніше люди їздили на віслюках – тепер на машинах. Раніше люди спілкувались через листи, котрі доставляли посильні, – тепер листи перевозять літаки, поїзди чи інтернет-сервери. Раніше співали – і зараз співають. Раніше грали на музичних інструментах – і зараз грають. Раніше сварили тих, хто відрізнявся від інших, – і зараз все те саме. А джаз, рок, поп тощо – це лише форми, властиві різним часовим періодам” [11].

Рок-музика, в цілому, – це глибоке, серйозне явище, яке увійшло в культуру, існує вже п’ятдесят років і буде існувати надалі. Прибічники рок-музики впевнено наголошують на її духовності, адже в творчості рокерів є

невимушені душевні пориви, щирі сповіді, пошуки Бога – тобто, все те, що є в будь-якій справжній культурі. “Рок-музика несе в собі функцію – ставити головні питання і намагатися на них відповідати” [4]. Рок-музика починається там, де з’являється людська особистість, якій є чим поділитись зі світом. І тому рок-музика може бути і добром, і злом, як може бути грішною чи святою будь-яка людина. Рок-музикант говорить про те, як він розуміє це життя, якою бачить смерть, в якого бога вірить і чого прагне. Він співає – і знаходиться певна кількість людей, які поділяють його погляди. Саме тому досить великою є відповідальність автора перед слухачем. Рок-музикант буде цікавий і затребуваний, доки публіка буде відчувати його щирість, відвертість і палку віру. “Рок-музика – це нескінченні пошуки того вічного фундаменту, на котрому є сенс будувати життя і котрому не страшні ані бурі, ані землетруси” [4].

В основному рок-виконавці співають про правду життя, і взагалі рок-музиці властива глибока правдивість: в ній біль і страждання, пошук істини, прагнення вищого і світлого. У текстах багато говориться про проблеми, що хвилюють людину, в тому числі, про проблеми духовного порядку. Рок-музика за своєю суттю драматична і навіть трагічна – це зовсім не легкий жанр! Багато з рок-груп, дуже незвичних, самобутніх, не бояться не вгодити широкій публіці, на відміну від “солодкої” поп-культури. Найкращі люди мистецтва, в тому числі, і рок-музиканти, завжди звертаються до теми власної недосконалості – а це є дуже близьким Християнству, це може стати початком покаяння.

Не можна вимагати від рок-пісень про Бога глибин християнського богослов’я. Початкові чи дитячі поняття про Бога не є блюзнірством! Митець, звертаючись до Бога мовою поезії, має на це право: він створює свої образи, зрозумілі йому і його близьким. Він ще не має такого благоговіння і страху Божого, як людина воцерковлена, але щиро тягнеться до Бога. “Навряд чи його слова прогнівлять Господа: скоріше, Він радіє, як радіє мати, коли чує незрозумілий белькіт свого немовляти” [7].

“Дух дише, де хоче”, – попереджав Своїх учнів Ісус Христос. І молодіжна культура не є сферою, де неможлива справжня духовність, заснована на прагненні людини здобути безумовну істину. Щирість, властива молоді, неприйняття споживацького ідеалу, творче ставлення до власного життя – все це робить молодіжну культуру сприйнятливою до проповіді вічного оновлення людського духу. Говорити про вічність, про сенс людського існування, про абсолютну любов зовсім не обов’язково за допомогою виключно богослужбових текстів. Істина взагалі інваріантна відносно засобів вираження.

Для Бога є цінною кожна людська особистість, кожна людина з її духовною історією, з її пошуком, з її помилками та ілюзіями. “Шлях до Істини в особистісному плані не менш важливий, ніж сама Істина” [3]. Церква визнає, що форми культури мінливі: кожна епоха має свою мову, яка здібна виразити як високі духовні устремління, так і найнижчі спонукання.

М. Воробйов у своїй статті дуже доречно згадує рядки Булата Окуджави: “О, были б помыслы чисты, а остальное все приложится” [3]. Саме чистота помислів, на нашу думку, і є тим критерієм, який дозволяє відчувати духовність чи бездуховність будь-якого явища, в тому числі і рок-музики.

Література:

1. Азбука христианства: Словарь-справочник важнейших понятий и терминов христианского учения и обряда /Сост. свящ. А.Удовенко. – М.: МАИК “Наука”, 1997. – 288 с.
2. Бегичев П. //www.4oru.org
3. Воробьев М. Как Церковь относится к такому явлению, как “молодёжная субкультура”, в частности, к такому её проявлению, как рок-музыка? //www.eparhia-saratov.ru
4. Лехтонен О. Ответы на Вопросы //www.april.mumidol.ru
5. Мартанов Г. Рапсодия дьявола //www.21v.ru
6. Полный церковно-славянский словарь /Сост. свящ. Г.Дьяченко. – М.: Изд. отдел Моск. Патриархата, 1993. – 1120 с.
7. Рыбко С. Современная культура – сатанизм или богоискательство? Антиподы ли православие и рок-культура? //www.lazarevskoe.orthodoxy.ru
8. Скляревская Г.Н. Словарь православной церковной культуры. – С.-Пб.: Наука, 2000. – 278 с.
9. Уминский А. Над пропастью во ржи //www.cdrm.ru
10. Филипс С. Христианская рок-музыка //www.mirror01.users.i.com.ua
11. SKA //www.evangelie.ru

Терещук Л.С.,
здобувач ДАКККіМ

ДУХОВНА СКЛАДОВА В ЛІТЕРАТУРНО- КРИТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

В художній практиці відображаються всі проблеми суспільної свідомості та суспільної моралі, як її складової. Стан суспільної аномії – руйнування традиційних цінностей з тимчасовою невизначеністю нових, знаходить своє відображення не тільки в творах мистецтва, а й в реакції на них критики і публіки. Зміщуються акценти, стираються критерії оцінок.

Сприйняття творів мистецтва, особливо сучасних, здебільшого ґрунтується на утилітарній основі. З огляду на це актуалізуються питання, пов’язані з системою оцінок літературного твору і позиції критика в цьому складному процесі. Все частіше лунають звинувачення на адресу літературно-художньої критики, здебільшого тому, що вона пристосовується до сучасних умов комерціалізації культури, набуваючи характеру корпоративності. На жаль, це не нове. Так, свого часу радянську літературно – художню критику звинувачували в політико-ідеологічній заангажованості, навішуванні ярликів – сучасне розуміння таких процесів і зводиться до поняття корпоративності, хоча корпорація мала інші масштаби і більш глобальні завдання. Так, критик в усі часи приймає на себе удари пов’язані з трансформацією суспільної свідомості, і мабуть, саме тому декілька поколінь науковців намагаються створити чітку систему критеріїв оцінки літературного твору (науково – теоретичні засади літературно – художньої критики), яка б забезпечила максимальну об’єктивність критичного судження.

Дослідження літературно – критичної практики свідчать про складність діалектичних відносин об'єктивного і суб'єктивного в аналізі твору. На цьому шляху дослідник стикається з проблемою особистісного сприйняття тексту та його інтерпретації, навіть в рамках наукового підходу, який в значній мірі структурує та формалізує систему оцінок літературного твору, та,. на жаль, не знімає з порядку денного проблему об'єктвності літературно – художньої критики.

Та чи так необхідне прагнення вихолощеної оціночної об'єктивності саме в такій сфері духовної діяльності, як творчість? Чи не втрачаємо ми, прикриваючись науковими догмами, можливості відчувати, сприймати світ в багатоманітності його проявів? Що може допомогти критику зокрема і творцю взагалі отримати той грунт, що забезпечить гармонію розуму і душі, поєднає суб'єктивне і об'єктивне в вічно важливе і цінне?

На думку автора, відповіді на ці складні питання можна знайти в сфері духовності. Що може бути вище за вічні ідеали свободи, совісті, честі, розуму, не обмеженому заскорузлими стереотипами, живої душі, яка не втомлюється страждати і радіти, осуджувати і виправдовувати, співчувати і вибачати... Саме духовні засади людської діяльності можуть і повинні стати тим засобом, критерієм оцінки, який гармонізує і примирить всі протиріччя, що виникають в процесі аналізу літературного твору.

За визначенням С.І. Ожегова, дух – це те, що спонукає до дії, начало, що визначає поведінку. В даному контексті духовність – це комплекс принципів і цінностей, які зумовлюють напрям і спосіб діяльності індивіда чи групи, створює базові критерії оцінки не тільки художнього твору, як культурного продукту, не тільки автора, як творця і мислителя, а і самого себе, як критика, який обмежений в своїх правах тільки з боку духовності і моралі. Духовність є тим мірилом, що забезпечує встановлення межі прийнятного (допустимого) на ниві критичної праці. Вона створює певну модель критичного мислення, в якій мінімізуються, на жаль, традиційні для цієї сфери загрози – конформізм, корпоративність, замовне критичне "кілерство", рекламність (дешева популяризація).

Саме тому принципи духовності можуть бути покладені в основу літературно-критичної діяльності і слугувати інструментом визначення культурної цінності того чи іншого твору мистецтв, слугувати тим ліхтарем, що освітлює шлях інтелекту в пошуках краси, істини, ідеалу…

Тимощук О.,
аспірантка КНУКіМ

ОБРАЗНА ДРАМАТУРГІЯ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИКИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ М. СТЕПАНЕНКА, В. СИЛЬВЕСТРОВА ТА Г. САСЬКА

У наш час, якому притаманні потужний розвиток науки і техніки, розширення інформаційного простору, що призводить до засилля зарубіжної продукції, пропаганди витворів науки та мистецтва закордонної масової культури, у більшості випадків не кращого ґатунку, потрібно звернути увагу на

досягнення та винаходи вітчизняного походження. В першу чергу це стосується сфери науки, мистецтва та освіти України, адже для піднесення національної самосвідомості народу країни потрібно відродити його культурні та духовні цінності. Ще на початку ХХ сторіччя на проблему такого плану у галузі музичної педагогіки звернув увагу видатний український композитор, педагог В. Барвінський. У своїй збірці п'єс для дітей під назвою "Наше сонечко грає на фортепіані" він зазначив: "Метою цієї збірки було зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведенням і не так вже дешевою і простою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини, кормленої у початках науки різними школами гри на фортепіано, вроді Баєра і інших з закостенілим і стереотипним примітивізмом початкового музичного матеріалу або чужими психіці нашої дитини, часто теж дешевим змістом творами для дітей чужих авторів".

Протягом ХХ сторіччя до написання творів для дітей зверталися такі видатні українські композитори, як В. Косенко "24 дитячі п'єси для фортепіано", Ю. Щуровський "Фортепіанні твори для дітей", І. Беркович "25 легких фортепіанних п'єс", а також ціла плеяда сучасних українських авторів. Нині популярними збірками для дітей композиторів-сучасників справедливо вважаються "Дитячий альбом" М. Степаненка, цикл п'єс Г. Саська "Мозаїка" та "Дитяча музика №1" В. Сильвестрова. З метою визначення спільних та відмінних рис стилю кожного з цих композиторів проведемо музично-теоретичний аналіз цих збірок.

"Дитячий альбом" М. Степаненка складається з трьох частин – з десяти п'єс для учнів молодших класів, з творів великої форми та шести композицій підвищеної складності під назвою "Ескізи". Композитор характерними поспівками, інтонаційно-ритмічними зворотами, поліфонічними прийомами, ладовим строєм української ліричної пісні, танцю, тонко розкриває зміст своїх мініатюр. Художній світ ліричних пісень знаходить своє відображення у п'єсах "Перший пролісок", "Вечірня мелодія". Народно-пісенні ритмо-інтонації звучать у мініатюрах танцювального характеру – "Український танець", "Ляльковий танець", "Козачок". Картинки з дитячого життя змальовані у п'єсах "Скривдили", "Дражнилки". Художнє втілення світу природи мальовничо передано в творах "Перший пролісок", "Веселка", "Взимку на тройці". У збірці також містяться складніші п'єси віртуозного характеру – "Етюд" та "Експромт".

У "Дитячому альбомі" М. Степаненка помітні тонально-інтонаційні зв'язки між п'єсами. Тут твори об'єднуються у пари з допомогою застосування одноіменних та паралельних тональностей: "Перший пролісок" №1 ре-мінор – "Ляльковий танець" №2 ре-мажор; Етюд № 3 ля-мажор – "Скривдили" № 4 ля-мінор; "Дражнилка" №5 до-мажор – "Український танець" №6 ля-мінор. В середині п'єс альбому використовуються мажорні тональності з малою кількістю знаків: "Веселка" №7 мі-мажор, "Експромт" №8 соль-мажор, "Вечірня мелодія" №9 та "Взимку на тройці" №10 до мажор.

Сам альбом розпочинається п'єсою "Перший пролісок", а завершується – "Взимку на тройці", в середині ж збірки – твори літньо-осіннього періоду (йдеться про композиції з назвами "Веселка" та "Вечірня мелодія"). Структур-

ними особливостями музичної форми п'єс збірка М. Степаненка наближається до відомих дитячих альбомів П. І. Чайковського та Р. Шумана, де переважна тричастинність природно закріплює в музичних уявленнях і виконавських відчуттях дітей звукові образи.

Твори великої форми – три сонатини та "Маленька сюїта про звірів" – в основному класичного напрямку з типовим сонатним allegro з яскравим тематизмом фольклорного забарвлення. Серед трьох сонатин одна "Українська сонатина" з програмною назвою, де І частина – "Гра", друга – "Казка", третя – "Рондо". "Ескізи" – це п'єси без тематичних заголовків, різні за характером та типом фактурного викладу. Вони становлять завершені за музичною думкою композиції з ускладненням технічних та художніх завдань.

Збірка ж В. Сильвестрова відрізняється в першу чергу композиційним задумом організації музичного матеріалу циклу "Дитяча музика" №1, який відкривається п'єсою не весняного просвітленого характеру, як у М. Степаненка, а навпаки, заспокійливою, тихою "Колисковою", що вводить у стан сну. Наступний розвиток подій у циклі В. Сильвестрова відбувається у вигляді чергування п'єс "Сучасний танець", "Вдячність", "Подив", "Старовинна мелодія", "Фантастична сонатина" (Дракон і птах), які створюють ланцюжок яскравих картинок сновидінь. Завершується збірка "Дитяча музика" № 1 "Ранковою пісенькою", тоді як у М. Степаненка – п'єса "Взимку на тройці".

Отже, у циклі "Дитяча музика" № 1 В. Сильвестрова, на відміну від альбома М. Степаненка, де всі п'єси нагадують різнокольорові, переповнені життєвою енергією картинки з реального життя дитини, визначальним є стан не активної дієвості, життєрадісного ствердження, а заспокійливої зосередженості, віддаленості від усього реального, теперішнього.

Тонально-інтонаційні зв'язки, які існують між п'єсами "Дитячої музики" №1, у порівнянні з альбомом М. Степаненка дещо іншого характеру. Вони містяться в "Фантастичній сонатині" у вигляді цитат тем з перших двох композицій "Колискової" та "Сучасного танцю". У збірці В. Сильвестрова відсутнє використання фольклорного матеріалу.

Цикл дитячих творів для фортепіано Г. Саська "Мозаїка" складається, як і альбом М. Степаненка, з трьох частин, а саме: семи п'єс, сюїти "Граю джаз" та наступних семи композицій для дітей старшого віку. Свій цикл дитячих мініатюр Г. Сасько, так само, як і В. Сильвестров, що написав "Дитячу музику" №1 для власної доньки Інги, присвятив сину Антону.

Усі твори збірки – різні за характером, з яскравими образними назвами, вони ніби утворюють у своїй послідовності різнобарвну мозаїку. Музика п'єс містить риси образно-ілюстративного плану, їй притаманні зображальність, змалювання засобами музичної виразності змісту програмних заголовків композицій. Серед творів з цікавими картинними назвами "Синички за вікном", "Перший пролісок", "Весняний дощик", "Метелики над квітами", "Мережива", "Джерельце", містяться п'єси з фантастично-казковими заголовками "Льодовий палац Снігової королеви", "Дідусева казка", а також такі композиції, як "Поліфонічна п'єса", "Народне сказання", "Веснянка", "Арія", "Токата". Композиційний задум збірки дещо схожий з альбомом М. Степаненка, тільки

починається цикл дитячих п'єс Г. Саська не з композиції весняного характеру, а навпаки, з зимової – "Синички за вікном", а завершується перший розділ грайливою "Веснянкою". Яскраву сторінку збірки Г. Саська становить сюїта "Граю джаз", що складається з трьох різнохарактерних п'єс, але витриманих в одному стилі сучасного джазового танцю.

Великого значення у формуванні фактури творів "Мозаїки" набувають фольклорні джерела. Так, тема "Поліфонічної п'єси" викладена в дусі українських народних наспівів, не кажучи вже й про саму назву наступних творів "Народне сказання" та "Веснянка", у музичній тканині яких присутня типова ладовість (II понижений ступінь та IV підвищений) та своєрідна ритмічна організація музичного матеріалу (широкий плинний рух паралельних акордів четвертними у розмірі $^{3}/_{2}$ в "Народному сказанні" та примхлива ритміка у "Веснянці" на $^{6}/_{8}$).

На відміну від п'єс з "Дитячого альбому" М. Степаненка фортепіанним творам "Мозаїки" Г. Саська притаманна насиченість фактури, складність технічних прийомів виконання (виписаних у нотах у вигляді трьох рядків), наявність детальних позначень колористичної педалі, великої кількості агогічних зрушень, ускладнених поліритмічних, поліметричних моментів. Все це наближає, на перший погляд, нотні тексти "Мозаїки" до "Дитячої музики" №1 В. Сильвестрова. Проте, між збірками є істотна різниця, яка криється в стильових особливостях письма кожного з композиторів. Так, творам Г. Саська, подібно до музики К. Дебюсі, де в основі музичних композицій – принцип зображальності, картинності, в яких головного значення набуває колористичність звучання, притаманний ілюстративний характер відтворення змісту програмних назв творів. Цього не існує у п'єсах з "Дитячої музики" №1 В. Сильвестрова.

Таким чином, виходячи з результатів порівняльного музично-теоретичного аналізу дитячих фортепіанних циклів М. Степаненка, В. Сильвестрова та Г. Саська, можливо визначити типи драматургії кожної збірки. Так, "Дитячому альбому" М. Степаненка притаманний лірико-побутовий тип драматургії, "Дитячій музиці" № 1 В. Сильвестрова – лірико-медитативний, а циклу Г. Саська "Мозаїка" – образно-асоціативний.

Трощук М.Т.,
аспірантка ІМ Прикарпатського НУ
ім. В. Стефаника

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО УКРАЇНОЗНАВСТВА В ДІАСПОРІ

Значним внеском у розвиток української медієвістики стали праці вчених українців з діаспори. Треба зазначити, що тривалий час, а саме до 90-х років XX ст., їхні праці залишалися невідомими широкому загалу на Україні. Причиною такого вакууму була як загально-політична ситуація ("залізна завіса" між сходом і заходом), так і зміст досліджуваної проблеми, а саме церковна музика, яка в Радянській Україні майже не досліджувалася. Але на сьогодні маємо доступ до багатьох наукових надбань діаспори і, проаналізувавши ці праці, можемо зробити певні висновки щодо ступеня дослідженості авторами

давньоукраїнської музики, доступності до нотних джерел, використання досягнень російської медієвістики та інших чинників. Треба відмітити і той факт, що останнім часом до даних досліджень посилився інтерес з боку українських медієвістів. Починають з'являтися огляди, рецензії та й самі видання відомих праць науковців діаспори. Зокрема, проф. Ю. Ясиновським здійснена підготовка до публікації праць визначного медієвіста М. Антоновича, один з розділів дисертаційного дослідження М. Мартиненко присвячений Ф. Стешку, статті М. Кушнір та Н. Сиротинської, присвячені творчому доробку П. Маценка. Відзначене є позитивним кроком на шляху до вивчення і пізнання наукової спадщини діаспори.

Завданням доповіді є розкриття загального внеску вчених діаспори в українську медієвістику.

Значні творчі сили української інтелігенції, що опинилися в еміграції, зуміли примножити і науково опрацювати те надзвичайно цінне надбання творчого генію українсько народу, яке має колосальні потенції для відродження національної духовної музики в Україні. Однією з найяскравіших постатей національної музичної культури в галузі музикології першої третини XX ст. є Федір Стешко. Його спадщина – через радикальну українську орієнтацію в поглядах, у наукових працях, суспільній діяльності, а також приналежність до "націоналістичного" празького еміграційного осередку – була викреслена з історії української музики й залишається і сьогодні майже невідомою. В 30-х роках XX ст. Ф. Стешко за завданням Слов'янського інституту в Празі (спільно з професором Карлового університету Й. Гуттером) готував публікацію Благовіщенського кондакаря і в квітні 1938 року завершив вступну історико-палеографічну розвідку рукопису.[1] Але реалізувати цей план перешкодила Друга світова війна і передчасна смерть Ф. Стешка. (Факсимільні видання трьох кондакарів були здійснені наприкінці XX ст. поза межами України). В його наукових працях "Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні" та "Перші українські нотодруки" [4, 153-161] виявляється цілісна система поглядів і висновків про минуле української музики, яка вплинула на тогочасні тенденції еволюції національного музикознавства в Галичині та в еміграції. У цих працях Федір Стешко сформував наукові засади національного музичного джерелознавства.

Визначним дослідником української церковної музики є й Павло Маценко [6]. Для вивчення історії церковної музики важливою є його дисертація "Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві 1775 року", написана під керівництвом Ф. Стешка у Празі в 1930-32 роках. Але під час другої світової війни ця праця була загублена і віднайдена у 80-х роках в архівах КДБ. Також заслуговує на увагу його праця "Нариси до історії церковної музики" та "Конспект до історії церковної музики", в яких автор намагається узагальнити всю історію розвитку церковного співу в України, використовуючи всі доступні йому джерела та наукові праці, а також висловлюючи ряд гіпотез.

[1] Нині місцезнаходження тексту цього дослідження невідоме.

Говорячи про дослідників давньоукраїнського співу, потрібно і виокремити постать О. Кошиця, який звернув увагу на феномен українського церковного співу. Це один із кращих популяризаторів і знавців української народної пісні і церковного співу, який приділив увагу питанню походженя давньоукраїнського співу.

М. Федорів – диригент, композитор і педагог. У період його культурно-музичної діяльності (1952–1995) вийшли наступні музикознавчі праці: Кодекс українських богослужбових співів у 3-х томах // 1 том – богослужбові співи "Василіянські церковні напіви". (Рим, 1961); 2 том – літургічні співи "Обрядові співи Української Церкви Галицької Землі". (Філадельфія, 1983); 3 том – коментар до перших двох "Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду". (Івано-Франківськ, 1997). Цей історично-теоретичний огляд українських богослужбових наспівів є лише загальним коротким нарисом і не претендує на вичерпність через обмежене знайомство з архівними джерелами [8, 10]. Цінність праці о. М. Федоріва в тому, що вона містить дослідження та видання джерел українського церковного співу. Збірка галицьких церковних наспівів під назвою "Василіянські напіви" є однією з 3-х частин "Кодексу українських богослужбових співів", що перевидана 1961 року в Римі. Записував їх о. М. Федорів за усними наспівами, на основі друкованих джерел і писаних нотаток (деякі наспіви н вдалося записати через існування їх тільки в усній традиції) [8].

Помітний слід в історії української музики залишив і музикознавець А. Рудницький, який у 1963 році видав монографію "Українська музика. Історично-критичний огляд" [7], яка викликала чимало дискусій і гострої полеміки як серед української діаспори, так і на теренах Радянської України.

Значним внеском в музичне джерелознавство як діаспори, так і України, є науковий доробок М. Антоновича, який у своїй монографії подав стислий опис колекції Ірмологіонів за мікрофільмами бібліотеки Народової у Варшаві [10]. Вперше в українській історіографії він дає повну і всебічну характеристику українського Ірмологіона як антології гімнографічних співів [1] (в своїх дослідженнях опирається в основному на Львівський друкований Ірмолой 1700 р. та видання 1904 р.), виявляючи як спільні риси між українською сакральною монодією та її візантійською першоосновою, так і спорідненість монодії з фольклорними джерелами. Можемо припустити, що М. Антонович міг розглядати детально еволюцію нотолінійного письма, зважаючи на його доступ до нотних збірників, збережених у зарубіжних архівах. (Українська дослідниця О. Цалай-Якименко розглянула детально цей аспект). При цьому М. Антонович розглянув і дійсно довів спорідненість візантійських та українських співів (на прикладі антифонів) на основі опрацьованих джерельних даних (мікрофільми Ірмологіонів з Варшави) [1].

Характеризуючи праці науковців діаспори, мусимо сказати і про проблему написання праць з історії музики. Звертаючись до цієї теми, музикознавці переслідували благородну мету, а саме заповнити ту прогалину, яка існувала в зв'язку з нестачею інформації в даній галузі. Але при цьому часто висловлювали думки, які не могли обгрунтувати і довести, в зв'язку знову ж таки з

браком джерел і обмеженою можливістю їх дослідження. Тому часто ці праці з історії давньоукраїнської музики є нерівноцінними, а висловлені в них гіпотези потребують перевірки.

Отже, проаналізувавши основні праці українських медієвістів діаспори, створені у ХХ ст., можемо говорити про нерівномірність та нерівнозначність опрацювання різних ділянок давньоукраїнської музики. Існувала певна неузгодженість концепцій українських медієвістів та дослідників діаспори, в зв'язку з колишньою недоступністю до зарубіжних видань, а також через політичні та ідеологічні причини. Наукові досягнення вчених діаспори важливі для порівняльних досліджень в українській медієвістиці, як підтвердження чи спростування певних концептуальних ідей та гіпотез.

Література:

1. Антонович М. Musika sacra // Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів, 1997.

2. Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до Маценка. – Winnipeg, Man.: Культура і освіта, 1954. – 80 с.

3. Горбач О. Зібрані статті. – Gesammelte Aufsatze: фотопередрук. – Мюнхен, 1967.

4. Костюк Н. Федір Стешко // Український музичний архів. (Документи і матеріали з історії української музичної культури). Вип.3.– К.: Центрмузінформ, 2003. – С. 153-161.

5. Кошиць О. Про українську пісню і музику. – Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1970. – 17 с.

6. Маценко П. Конспект історії української церковної музики. – Вінніпег, 1973. – 103 с.

7. Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен: "Дніпрова хвиля", 1963. – С. 390.

8. Федорів М. Українські богослужбові співи. – Івано-Франківськ: "Нова зоря", 1997. – С. 143.

9. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirschenmusik Osteuropas. – Munchen, 1990. – 374 s.

Фадєєва К.В.,
канд. мистецтвознавства,
доцент КНУКіМ

ЛОГІКО-КОНСТРУКТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ (з досвіду евристичного програмування)

Кінець XIX – початок XX століть відзначений видатними відкриттями в області наукової думки та проникненням прогресивних тенденцій в творчі процеси, що обумовило пошуки системності в сфері ладогармонічної мови. Функціонування системності, логіко-конструктивних принципів можна простежити в творчості О. Скрябіна, М. Рославця, К. Шимановського, Б. Бартока, А. Шенберга, О. Мессіана, М. Вериківського та ін.

Звернемося до деяких прикладів композиторської творчості, які свідчать про логіко-конструктивні принципи музичного мислення. Так, наприклад, в

творчості О. Скрябіна вербальні уявлення екстраполюються на гармонічні явища, звукоконструювання в складноорганізованій, упорядкованій системі пізньоскрябінської гармонії. Саме в пізній гармонії відзначено збільшення кількості звукоелементів в акордових структурах (п'ять, шість, сім і більше звуків), що проявляється в збільшенні комбінаторних варіантів розміщень акордових структур, комбінаторному розмаїтті, пермутаційних змінах акордових структур. Ці фактори спричиняють вихід за межі терцових структур, підсилюють роль фактурних компонентів в їх існуванні. Проте, при великій різноманітності акордових структур в музиці пізнього періоду творчості Скрябіна, у порівнянні з класичною та романтичною гармонією, а також враховуючи умови "інформаційної зрозумілості" цілого, виникає необхідність достатньо обмеженого відбору звукоелементів та акордових структур, що і зумовило централізацію "прометеївського комплексу" не тільки на рівні окремих акордових структур, але й на рівні цілісної звукорядної побудови творів.

Метод "синтетакордів" – "синтетичних акордів" в "Трьох етюдах" М. Рославця ґрунтується на групуванні від шести до одинадцяти звуків, які у функціональному плані являють собою тематизований звукоряд-серію, який інтегрує частину або усю тканину твору.

У формуванні індивідуального почерку К.Шимановського відіграли важливу роль творчі знахідки О. Скрябіна та К. Дебюсі. Так, в ранній період простежується відсутність розшарування гармонічних (у вигляді "прометеївської структури") та ладових явищ, у більш пізніх опусах слід відзначити функціонування акустично-єдиного звукокомплексу з ладовим забарвленням (використанням підгальського звукоряду, що утворює паралелі з творчістю К. Дебюсі).

Конструктивні системоутворюючі процеси в творах Б. Бартока в сфері ладогармонічної мови відобразилися в поліладових, політональних явищах. В творах Л. Ревуцького простежується поєднання ладових та структурних (у вигляді "прометеївського комплексу") принципів організації музичної тканини (головна партія симфонії №2).

Системність музичного мислення Б. Лятошинського виявляється в продуманій систематизації ладогармонічної мови з кристалізацією центрального гармонічного комплексу великого мажорного септакорду на I ступіні, певна співвіднесеність зі скрябінськими принципами організації музичної тканини простежується в конфігуративності акордових структур, політональних, політонікальних зв'язках гармонічних утворень, які характерні для "прометеївського" періоду творчості О. Скрябіна.

В циклі "Чотирнадцять маленьких прелюдій" М. Вериківського в плані наступності конструктивних принципів організації звукового матеріалу слід відзначити прелюдії № 1 та № 11. В прелюдії № 11 простежується динаміка розвитку від звукоряду, як вихідного "коду" з подальшим розвитком у вигляді звукорядного комплексу, що перетворюється на багатозвучні акорди та формуванням симультанного комплексу. Застосування комбінаторного методу аналізу дозволило виявити конфігуративні, пермутаційні принципи в структурі музичної тканини, які ототожнюються з ідеєю скрябінського "прометеївського

комплексу". В інших прелюдіях (№ 2, № 4, № 14)рельєфно проявляються зв'язки з традиціями народної музики, в музичний матеріал яких інкрустуються ладові елементи народної музики.

Результати проведеного дослідження композиторської творчості О. Скрябіна, М. Рославця, К. Шимановського, А. Шенберга, Б. Бартока, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Вериківського дозволили зробити узагальнюючий висновок що системність музичного мислення названих композиторів, певна регламентація засобів музичної виразності є композиційно-усвідомленим процесом. Крім того, одержані результати дозволяють зробити певні висновки стосовно функціонування конструктивних принципів в організації музичної тканини та простежити тенденції наступності та новаторства в композиційному процесі.

Дослідження проводилося за допомогою створених нами евристичних програм "КФ1" та "КФ2" мовою програмування Сі.

Ходарченко К.О.,
аспірант ДАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ ЧЕРНІГОВА В 90-ТІ РОКИ XX СТОЛІТТЯ

У системі духовної культури суспільства важливе місце займає художнє життя. Воно не тільки впливає на розум і відчуття людини, але й розкриває цілісну картину епохи, виступає найважливішим засобом самопізнання суспільства.

Центральною ланкою художнього життя є мистецтво, а одним з видів мистецтва – література. Деякі дослідники твердять, що література – це "перше серед рівних" мистецтво, і саме література є важливим показником і базисом розвитку художнього життя, оскільки воно будується на вербальній основі, а література здійснює визначальний системотворчий вплив на всі види мистецтва, в її контексті сприймаються художні образи, що створюються іншими видами мистецтв. Художнє сприйняття всіх видів мистецтва передбачає певну літературну культуру, начитаність, вимагає вміння співставити літературну підоснову з художнім текстом, передбаченим даним видом мистецтва [1].

"Мірою того, як високо піднявся народ у своєму культурному розвитку, які добув собі права до повного самостійного національного життя та творчої співпраці в гурті культури народів світу, є його література", – так писав про значення літератури в суспільному житті В. Радзилевич [3].

Літературні традиції Чернігова мають давнє і глибоке коріння, аж до перших писемних згадок (Іпатіївський літопис, "Повість временних літ", "Слово о полку Ігоревім" та інші). Здавна Чернігів був центром переписування книжок, а в XVII столітті він став одним з найбільших культурницьких центрів України завдяки літературній діяльності Лазара Барановича, чернігівського архієпископа, засновника друкарні, де "літературні твори виходили частіше і легше, ніж у Києві" [6]. Лазар Баранович був також засновником нової барокової літератури і керівником найбільшого на той час літературно-мистецького об'єднання в Україні, до якого входило ціле сузір'я видатних поетів, істориків,

богословів, художників, філософів, зокрема І. Галятовський, І. Гізель, С. Яворський, А. Радивиловський, Д. Туптало, І. Щирський, І. Величковський тощо. Фактично це була перша творча спілка українських письменників і митців, яку називали "Чернігівськими Афінами".

З того часу чернігівські письменники нерідко відігравали провідну роль у літературному процесі – і не лише вітчизняному. Досить назвати імена П. Куліша, М. Гоголя, Л. Глібова, О. Марковича, Марко Вовчок та багато інших. Кожного разу, приїжджаючи d Україну, у Чернігові бував Т.Г. Шевченко, тут пройшли дитячі роки англійського прозаїка Джозефа Конарда, Чернігів відвідували Д. Фонвізін, О. Пушкін, М. Лермонтов, О. Грибоєдов, Адам Міцкевич, брати Жемчужникови, Л. Толстой, Д. Яворницький.

У кінці XIX століття художне життя Чернігова знову значно активізується. Так, О. Лотоцький, діяч українського руху кінця XIX – почfnre XX ст. писав: "Чернігів був одним з найбільш інтелігентних провінціальних міст в Росії, громадянське життя там було розвинене, була українська громада..." Ще більш високу оцінку ролі Чернігова дав у своїх споминах про М. Коцюбинського син Миколи Лисенка – Остап: "Чернігів наприкінці 90-х років, на початку нашого сторіччя був після Києва чи не другим за своїм значенням центром української культури" [2]. У цей час тут живуть і працюють відомі українські письменники М. М. Коцюбинський, В.І. Самійленко, Б. Д. Грінченко, М.А. Вербицький та інші. У будинку Михайла Коцюбинського щотижня збиралася демократична українська інтелігенція (ці літературні вечори завдяки поезії Павла Тичини "На суботах Коцюбинського" більше відомі як літературні "суботи"), їх відвідували письменники Б. Д. Грінченко з дружиною (псевдонім М. Загірня, М. Чайченко), В.І. Самійленко, М.Ф. Чернявський, Г. О. Коваленко, М. К. Вороний, І.О. Вороньківський, письменник і художник М.І. Жук. У будинку грав на роялі український композитор М.В. Лисенко. Велику увагу приділяв Коцюбинський вихованню обдарованої молоді. Відкривши для української літератури Павла Тичину, благословивши його на нелегкий письменницький хліб, він немовби передав у спадок молодому поколінню літераторів оту величезну любов до України і її людей, яку пронесли через своє життя письменники XIX століття, прийнявши її з дум і серця великого Кобзаря. Разом з Павлом Тичиною літературні вечори почали відвідувати юні Василь Елланський (Блакитний), Олександр Соколовський, Григорій Верьовка, Іван Цитович, Аркадій Казка. Зароджувалась нова генерація українського письменства.

Літературний процес початку XX століття в Чернігові позначений тим, що в художніх творах зникла етнографічна обмеженість, перевага сільської тематики та наявністю різноспрямованих ідейно-естетичних тенденцій, а відтак і численних літературних угруповань. Покликане до буття новими суспільними умовами, літературне життя Чернігова мало виразно національне обличчя, широкий ідейно-тематичний, морально-психологічний діапазон. Літературно-мистецька палітра Чернігова поповнюється новими іменами. Серед них: Марко Вороний, Данило Соколов, Микола Ятко, Олексій Полторацький.

Закінчення громадянської війни, зруйнування традиційного побуту, утвердження нових взаємин у суспільстві – все це виступало благодатним матеріалом для літератури та її молодих творців.

У середині 20-х років у різних регіонах України створюються філії літературних організацій. У Чернігові діє філія “Гарту”.

Літературу у 30-ті роки перетворюють на пропагандистське державне відомство, з неї зникає ідеал людинолюбства і справедливості, а натомість протиставляється класова солідарність та класова ненависть. Наслідком такої політики стали репресії сотень українських письменників.

Хвиля репресій прокотилася і Черніговом. Розстріляно Марка Вороного, Миколу Скубу, Олександра Соколовського. Не витримавши тортур, повісився у камері Аркадій Казка. Гинуть у таборах Василь Басок, Михайло Івченко, Борис Коваленко, Андрій Михайлюк, Григорій Саченко, Анатолій Олійник, Василь Локоть (Зорич), Ладя Могилянська. Репресовано і засуджено на тривалі строки ув'язнення Олександра Ведміцького, Василя Нефеліна, Івана Савича, Олександру Свеклу, Хаву Волович та інших.

З перших днів війни великий гурт письменників-чернігівців вирушає на фронт, серед них прозаїки: Олекса Десняк, Михайло Хазан, Василь Бережний, Борис Левін, Олексій Полторацький, Володимир Кузьмич, Анатолій Дрофань, Микола Костенко, Іван Сочивець; літературознавці і критики: Володимир Ковалевський, Василь Лесин, Михайло Пригодій; драматург Олекса Корнієнко, перекладач Йосип Дінкевич; поети: Борислав Степанюк, Андрій Данник, Дмитро Куровський, Олекса Ющенко, Петро Дорошко, Григорій Коваль, Михайло Шолома, Микола Шеремет, Кузьма Журба. Всі вони чесно пройшли нелегкими дорогами війни, про що свідчать їхні бойові нагороди. Та не всім судилося повернутися до рідної домівки.

Радість перемоги над ворогом у Великій Вітчизняній війні стимулювала творчість молоді. В українську літературу входить гурт молодих літераторів-чернігівців, які приносять до неї нові теми, своєрідні стилі і манери письма, особистісне трактування часу і його героїв. Це прозаїки: Юрій Мушкетик, Анатолій Дрофань, Вілій Москалець, Марія Лісовська, Борис Сорока, Анатолій Коваль, Василь Бережний, Микола Костенко, поети: Іван Цинковський, Григорій Коваль, Дмитро Головко, Олексій Довгий, Дмитро Куровський, Валентина Ткаченко, драматург Віктор Корнієнко, літературознавці Петро Кононенко та Іван Зуб, письменники-гумористи: Іван Сочивець, Віталій Коваль, Андрій Динник, перекладачі Іван Чирко та Віра Білова.

Літературний процес 50-х років знаменувався тим, що започаткував заперечення у мистецтві задавнених стереотипів, активізував громадянську відповідальність письменників перед своїм народом.

Літературне життя Чернігова, як і всієї України, у 60-80-ті роки відзначалося ідейно-естетичним “вибухом” у художній свідомості того часу, який ми пов'язуємо із творчістю письменників-шістдесятників. У цей час значно поглибився аналітизм літератури, посилилась увага до відтворення внутрішнього світу персонажів, психологічної мотивації їх вчинків, відкидалися заексплуатовані сюжетно-композиційні схеми з обов'язковим поділом героїв на лише “позитивних” та “негативних”.

Вагомий внесок до літературного доробку письменників України цього періоду зробили і чернігівці: прозаїки Володимир Дрозд, В'ячеслав Малець,

Василь Лисенко, Віктор Кава; поети Володимир Яринич, Григорій Коваль, Леонід Горлач, критик Володимир Мельник. Активізує свою роботу обласне літературне об'єднання, у якому працюють літературознавець Ірина Коцюбинська, донька М. М. Коцюбинського, перекладач Микола Слав'ятинський, поети Кузьма Журба, Станіслав Реп'ях, Петро Пулінець, Олександр Олійник, прозаїк Петро Дідович та інші.

У другій половині сімдесятих років Чернігів виборює за собою право бути літературним центром області. Сюди переїздять і активно включаються у літературно-мистецьке життя поети Олександр Шостак, Дмитро Іванов, Петро Куценко, Василь Струтинський, Наталка Матюх, літературознавець Юлій Коцюбинський, онук М. М. Коцюбинського.

Вагомою подією у літературному житті Чернігова та області стало створення 3 грудня 1976 р. Чернігівської організації Спілки письменників України. Організація налічувала тоді десять членів: Микола Слав'ятинський, Кузьма Журба, Ірина Коцюбинська, Станіслав Реп'ях, Дмитро Куровський (Чернігів), Павло Сердюк та Степан Пінчук (Ніжин), Вілій Москалець (Бахмач), Надія Петренко (Корюківка), Микола Турківський (Прилуки).

Мине зовсім небагато часу і письменницька організація поповниться новими літераторами. Серед них поети Дмитро Іванов, Василь Буденний, Петро Куценко, Таїсія Шаповаленко, прозаїки Володимир Кезля, Петро Дідович, Віталій Фурніка, драматург Анатолій Ларченков.

Кінець 70-х – початок 80-х років знаменувався появою в Чернігові цілого гурту цікавих самобутніх літераторів. Серед них: Михась Ткач, Станіслав Рибалкін, Ростислав Мусієнко, Борис Наріжний, Володимир Шкварчук, Яків Ковалець, Анатолій Щербина.

Початок 90-х років був неспокійним, тривожним у Чернігові. Утворювались громадські об'єднання, політичні партії, з'являлися нові газети, виходили альманахи, журнали. Про себе заявили “Просвіта”, Народний Рух. Вийшов перший номер альманаху “Просвіта – 92”, журнал “Сіверянський літопис” (ред. С.Павленко).

Значною подією у літературному житті області стало проведення у Чернігові 1—2 червня 1990 року наради молодих літераторів. У час масової перебудови літератори Чернігова все частіше апелювали до духовності людини, вважаючи, що лише внутрішні сили допоможуть кожному самоствердитися, виявити свої творчі здібності, вберегти духовну цілісність. На нараді пішла відверта, принципова розмова не лише про перспективи розвитку літературного життя, але й про проблеми політичні. Соціально гострими були виступи Сергія Павленка, Віталія Ростального та інших.

Нарада виявила і благословила на творчість великий гурт молодих художньо обдарованих людей. Серед них чернігівські поети Сергій Дзюба, Діана Гірна, Тамара Кравченко, Віктор Попков.

Особливістю літературного життя Чернігова кінця XX століття було те, що активізувалася публіцистика, яка здобувала значно більший розголос, аніж твори художні. Політичною гостротою, актуальністю, високим рівнем аргументації відзначалися аналітичні статті Володимира Шкварчука, Сергія Павленка, Василя Чепурного, Петра Антоненка, Владислава Савенка.

Докорінно нові умови й можливості відкрилися перед літературою після проголошення Україною своєї державної незалежності.

Демократизувався мистецько-художній процес і в Чернігові. Без цензурних обмежень та ідеологічного тиску розвивається різножанрова і різностильова література теперішнього дня. З'явилися нові літературні спілки та об'єднання. Так, у 1992 році частина творчої інтелігенції обласного центру об'єдналася у літературну спілку "Чернігів". Головою спілки було обрано прозаїка Михася Ткача, членами правління – Петра Антоненка, Ростислава Мусієнка, Володимира Шкварчука, Володимира Сапона, Василя Струтинського, Владислава Савенка. Спілка видає щоквартальний мистецький і громадсько-політичний часопис "Літературний Чернігів".

Переважна більшість членів цієї Спілки входила до обласного товариства "Просвіта" та організації Народного Руху. В цей час був створений також чернігівський прес-клуб, до якого увійшли вісім професійних журналістів: Василь Чепурний (газ. "За Україну"), Віталій Москаленко (газ. "Громада"), Олена Кияшко (газ. "Добрий совет"), Павло Повод (обл. радіо), Петро Антоненко (журн. "Чернігів"), Анатолій Вакуленко, Сергій Павленко (газ. "Голос України"), Владислав Савенюк (міське телебач.).

Повертаючись до тих часів, Михась Ткач згадує: "Створення літературної Спілки і заснування журналу певною мірою підсилило творчий неспокій тих, хто в літературі досяг відповідного успіху, і тих, хто тільки взявся за перо. Саме журнал, навколо якого ми об'єдналися, спонукав до пошуків нових форм вираження, сучасного осмислення літератури, до творчої праці. З виходом його в світ, безсумнівно, значно пожвавився літературний процес на Чернігівщині, активізувалася творча молодь. Все це, звичайно, сприяло духовному відродженню нашого краю"[5].

В 90-х роках літературну палітру Чернігова доповнили нові імена та нові художні твори. Це вірші Надії Галковської, Людмили Пархоменко, Лариси Ткач, Миколи Колишева, Тамари Кравченко, Тетяни Дзюби, Оксани Куценко, оповідання Владислава Савенка, Володимира Соловйова, Сергія Яковенка.

У Чернігові виникають нові періодичні видання, які велику увагу приділяють відродженню національно-культурницьких цінностей. І серед них чільне місце належить газетам "Сіверщина", "Просвіта", часопису "Сіверянський літопис".

Відроджується видавнича справа, в обласному центрі з'явилось нове видавництво "Чернігівські обереги". У Чернігові виходять друком нові книги Станіслава Реп'яха, Василя Буденного, Василя Щербоноса, Віталія Леуса, Олександра Добриці, Петра Куценка, Надії Галковської, Василя Струтинського, Валентини Громової, Сергія Павленка, Миколи Малого.

Друга половина 90-х років — це час появи на літературних обріях вельми помітної когорти дебютантів, які не потрапили до лещат заідеологізованості, а тому вивільнені від влади загальних ідей і знаходяться в пошуку нових жанрово-стильових форм вираження художньої думки.

У 1994 році недержавне незалежне видавництво "Смолоскип" оголосило конкурс молодих українських літераторів. Головним критерієм конкурсу у

визначенні цінності творів була їх оригінальність та художня довершеність. Одним з перших переможців цього престижного змагання став чернігівський поет Сергій Дзюба.

Традиційним став у Чернігові конкурс "Краща книга року", який організовує обласне управління культури та управління у справах преси та інформації обласної держадміністрації, управління культури Чернігівської міської ради та Чернігівська міська централізована бібліотечна система, лауреатами якого стало багато чернігівських літераторів.

Останнє десятиліття XX століття відзначалося ще й тим, що в цей час стала доступною широкій читацькій аудиторії Чернігова творчість письменників, які були раніше занесені в ранг "українських буржуазних націоналістів" та "антирадянщиків", не друкувалися і зазнали переслідувань. Це Микола і Марко Вороний, Одарка Романова, Микола Сайко, Дмитро Тась, Михайло Могилянський, Микола Зеров та багато інших.

Багато імен письменників з Чернігова давно вже перейшло межі свого регіону і вийшло на широке поле загальноукраїнського літературного процесу, захоплюючи читачів своїми романами та повістями, поетичними збірками та піснями. Членами Спілки письменників України, лауреатами міжнародних, всеукраїнських та обласних премій і конкурсів стали чернігівці Г. Арсенич-Баран, С. Дзюба, С. Коноваленко, Т. Дзюба, А. Захарченко та інші.

Активно працюють Національна спілка письменників України, Асоціація українських письменників, Літературна спілка "Чернігів", Чернігівський інтелектуальний центр. Часто разом вони проводять творчі вечори, презентації, обласні літературні конкурси, редагують і випускають книги, вручають престижні премії ім. М. Коцюбинського, ім. В. Стуса, "Тріумф", ім. Б. Грінченка.

Знаменною подією для літераторів Чернігова став вихід поетичної антології "Під небом Полісся", збірника літературознавчих статей і нарисів "Поетичні голоси Чернігівщини", антології кращих прозових творів "Чернігівський шлях", літературно-художнього альманаху "Черниговцы", органу літературної групи "Еловщина", до якої входять письменники, котрі пишуть російською мовою.

Серед авторів цих книг потужний загін традиціоналістів, певна річ, у найкращому розумінні цього слова. Вони успадкували кращі набутки поезії попередніх поколінь і примножують, розвивають їх. До цієї течії належать Д.Іванов, В. Буденний, В. Струтинський, П.Куценко, М.Турківський, А.Шкуліпа, А.Крупко, П.Зуб, В.Сенцовський, О.Шульга, Н.Ткаченко, М.Чорновус та інші.

Досить помітний і вагомий пласт поетичної творчості створюють прихильники модерних напрямків, які шукають способи самовираження, намагаються по-своєму дивитися на світ і по-своєму осягати його. Це – С.Дзюба і Т.Дзюба, С.Коноваленко, А.Деркач, О.Степаненко та інші. Кращі оповідання В. Мастєрової фахівці порівнюють з творами В.Стефаника.

Обидві ці групи об'єднує потяг до людської душі, до радощів і страждань наших сучасників. Адже вони малюють одне й те ж життя. А різні способи його зображення – то на краще, то на глибше і всебічніше висвітлення людської психології, соціальних зрушень.

Перегорнувши сторінки багатовікової історії літературного життя Чернігова та визначивши його особливості в 90-ті роки ХХ століття, можна з впевненістю говорити, що воно не має лише регіонального відтінку, а є настільки розвиненим, що основні його тенденції визначають подальший розвиток всієї української літератури і культури.

Література:

1 Борев Ю. Эстетика: Изд. 3-е. – М.: Политиздат, 1981. – С. 308-309.

2 Демченко Т. П. Нариси з історії Чернігівщини від найдавніших часів до наших днів: Випуск 2. Культура рідного краю в XIX – на початку ХХ століття. – Чернігів, 1997. – С. 1.

3 Радзилевич В. Письменство // Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 2002. – С. 186.

4 Самойленко Г. В. Літературне життя Чернігівщини в XII – ХХ століттях. – Ніжин, 2003. – С. 294-316.

5 Ткач М. П'ять років творчого неспокою // Літературний Чернігів, 1997. – № 10. – С. 3.

6 Чернігівські Афіни. – К.: Мистецтво, 2002. – С. 29.

Чечель Ж.А.,
аспірантка ДАКККіМ,
ст. наук. співробітник НМЗУГ в Опішному

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ КОНЯ У ПАМ'ЯТКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЗООМОРФНОЇ ПЛАСТИКИ КІНЦЯ XIX − СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТЬ (за матеріалами колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному)

Колекція кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (далі НМЗУГвО) сформована за останні 20 років і налічує кілька тисяч одиниць виробів із глини. Особлива цінність збірки полягає не тільки в тому, що вона представляє всі регіони України та зразки зарубіжної кераміки, а насамперед у тому, що завдяки вмілому і грамотному підходу до опису глиняних виробів, її класифікації можна зробити багато цікавих і оригінальних висновків щодо окремих форм.

Досить актуальною можна вважати проблему інтерпретації посуду з зооморфними та антропоморфними елементами в українському гончарстві кінця XIX – середини XX століття.

Найбільш "уживаними" образами у народному гончарстві є коні, бики, леви, півні, кози (цапи) рідше – вовки, зайці, лисиці і т.д. Ці тварини досить часто трактуються як первісні божества-тотеми. В наш час досить важко впевнено говорити про світосприйняття давніх людей, бо пам'яток збереглося мало: міфологічні слов'янські тексти не збереглися [9, 3].

Як стверджує етнолог Василь Балушок, палеоетнологічні дослідження показують, що вже у стародавніх індоєвропейців коневі належало особливе

місце в ритуально-культовому житті. Саме поява коня вважається одним із основних чинників широкого розселення та експансії індоєвропейців [1, 27].

Звернемо увагу на зображення коня, який у багатьох народів світу пов'язується з сонцем. Беззаперечним є той факт, що цілий ряд міфологічних і ритуальних уявлень, пов'язаних з конем, збігається у давніх індоєвропейських народів і народів Центральної Азії. Це вже є свідченням про існування давніх контактів між цілими етносами [5, 190].

Слід зауважити, що цей образ невипадковий для культури України. Він трактувався слов'янами як символ вірності, відданості, швидкості, витривалості. Саме кінь був вірним порадником і помічником свого господаря, який може віщувати майбутнє. Для української культури притаманний архаїчний образ вершника, що поборює змія. Кінь був атрибутом вищих богів та святих і водночас це хтонічна істота, яка пов'язана з родючістю і смертю. Найулюбленішою твариною скіфів був кінь. Його зображення були домінантними для народного мистецтва [2, 524], [9, 297].

У відділі археологічної кераміки НМЗУГвО можна побачити фрагмент статуетки коня, що її передав археолог Олександр Супруненеко з Центру археології. Фігурка теракотова, має незначний наліпний декор, але водночас чітко визначається вид тварини. На жаль, не встановлено ані територію виготовлення, ані час, але відомо, що цю статуетку знайдено на території сучасної Полтавщини. Відомий історик, археолог Петро Гавриш у своїй монографії пише про те, що під час розкопок Книшівського городища біля жертовників було знайдено різноманітні статуетки та моделі посуду культового призначення, у тому числі і коника [3, 145], який дуже подібний до того, що зберігається у музеї.

Символіка коня досить складна і остаточно не з'ясована. У різних культурах йому приписуються різні властивості та можливості: від пасивного засобу пересування до демонічної істоти з невгамовним темпераментом [4, 256]. Для української культури XIX століття кінь був важливим елементом парубоцьких ініціацій, що побутували у селах [1, 27]. Тож не виключено, що саме завдяки ритуалам його образ і сьогодні відтворюється у різних матеріалах.

Звернемо увагу на опішненську кераміку. Беручи до уваги те, що Опішне у XIX столітті мало досить розвинений гончарний промисел, то невипадковим є те, що саме у цьому козацькому містечку образ коня відтворювали з глини. Асортимент виробів різноманітний: свистунці, статуетки, посудини і т. ін. Завдяки аналізу асортименту зооморфного посуду можна дійти висновку, що не всі образи тварин дійшли до XXI століття. Частина з них втратила міфо-ритуальні функції, якими їх наділяли наші предки [6, 184]. Значна частина збірки опішненської кераміки представлена зооморфною пластикою, що виготовлялася місцевими майстрами. Вона вирізняється з-поміж інших творів не тільки особливою гармонічною пластикою, а й виразним декором, що не має мальованих елементів. Кінь-посудина, у переважній більшості, виступає як окремий образ, довершений і незмінний (існує думка, що подібні посудини використовувалися для міцних напоїв на свята. Чи не відгукуються тут уявлення про передачу сили своєму господарю, неодноразово засвідчені в усній

народній творчості?). Як іграшка, коник часто має на собі вершника (тема вершника притаманна багатьом культурам), і обов'язково декорований розписом.

Слід зазначити, що в інших гончарських осередках України кінця XIX – середини XX століття також є тема коня чи вершника. Особливо вишукано виглядають стилізовані куманці, на верхівці покришок яких зображені вершники на конях. Саме цю ідею досить вдало використовують і сучасні керамісти, монументальні роботи яких представлено на території НМЗУГвО.

Виготовлення стилізованих зооморфних посудин у вигляді коней не припиняється в Опішному і сьогодні. У своїх приватних майстернях працюють висококваліфіковані майстри народної творчості, лауреати багатьох премій: Микола Пошивайло, Михайло Китриш, Василь Омеляненко.

Їх роботи нині використовуються лише як елемент декору житла і зовсім не застосовуються для проведення будь-яких ритуалів. Це зумовлено зміною світосприйняття сучасного населення України і практики проведення життєво необхідних ритуалів (народження, одруження, поховання і т. ін.). Жоден із них не зміг назвати символіки виготовлених зооморфних посудин, отже зв'язок на духовному рівні втрачено безповоротно.

Як бачимо, зображення окремих тварин, що дійшли до нашого часу, не мають міфо-ритуального смислового навантаження і перейшли до розряду елементів декорування інтер'єрів чи екстер'єрів у залежності від розмірів.

Література:

1. Балушок Василь. Кінь в обрядах ініціацій українців та давніх слов'ян // Народознавчі зошити. – 2002. – № 1-2. – С.27-31.

2. Войнович Валерій. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664с.; іл.

3. Гавриш П.Я. Племена Скіфського часу в лісостепу Дніпровського Лівобережжя (за матеріалами Приспілля): Монографія. − Полтава: ВЦ "Археологія", 2000. − 232 с.

4. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: "REFL-book", 1994. – 608с.

5. Людство і віра: Всесвітня історія народів і релігій: Енцикл.-довід. вид.: У 4 т. / Авт.-уклад. Г. Щокін. − К.: МАУП, 2002. − Т. 2. − 2005. − 640с.: іл.

6. Пошивайло Ігор. Антропоморфність та зооморфність гончарних виробів Опішного // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Зб. наукових праць / За ред. д-ра мист. М.Р. Селівачова. – К.: АртЕк, 2002. – 248 с.

7. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: Ок. 1000ст. / Н.С. Шапарова. – М.: ООО "Издательство АСТ": ООО "Издательство Астрель": ООО "Русские словари", 2003. – 624 с.

Чурикова Л.А.,
здобувач ДАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ СФЕРИ В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ
(на прикладі образотворчого мистецтва)

Трансформаційні процеси в українському суспільстві обумовлюють звернення дослідницької уваги до особливостей розвитку художньої сфери [10]. Мета цієї статті – визначити основні проблемні поля дослідження художньої сфери в сучасному українському суспільстві (на прикладі образотворчого мистецтва) та визначити її особливі риси на основі філософської, мистецтвознавчої і соціологічної рефлексії.

Художня сфера уособлює конгломерат різного типу соціальних відносин. Виходячи з постулатів філософсько-соціологічних концепцій мистецтва (Конєв В.О., Куклін А.Я., Семашко О.М. та ін.), в структурі соціальних відносин в сфері мистецтва взаємодіють три головні суб'єкти: митець, публіка і посередник між ними: критик, мистецтвознавець, менеджер мистецтва. Взаємодія означених суб'єктів художньої діяльності відбувається на тлі більш загального контексту – особливостей розвитку соціокультурної ситуації як в конкретному суспільстві, так і в світі в цілому. Інша сторона проблеми – це функціонування суб'єктів художньої діяльності на локальному, регіональному рівні. На сьогоднішній день сфера образотворчого мистецтва в Україні презентована з боку суб'єкта–художника – митцями, членами Спілки художників України (СХУ) [3], незалежними професійними митцями і художниками-аматорами, в свою чергу, СХУ має регіональну репрезентацію по країні; з боку суб'єкта-посередника – мистецтвознавці (як члени СХУ, так і незалежні), критики, арт-менеджери, працівники галерей, приватних і державних художніх музеїв; відповідно як художню публіку ми можемо розглядати решту (в естетично-художньому плані активну чи потенційно активну) частину населення України. Таким чином, вміст художньої сфери, з одного боку, визначається специфікою структури взаємодії суб'єктів художньої діяльності, з іншого – власне змістом художньої творчості (змістовними тенденціями в образотворчому мистецтві).

Трансформаційний, транзитивний характер розвитку українського суспільства вносить свої специфічні корективи у розвиток художньої сфери. З одного боку, для функціонування художньої сфери характерний вплив традицій і досвіду минулого стиля життя (vs радянський тип мислення), з іншого – адаптація до нових реалій функціонування суспільства, розвиток не практикованих до цього часу форм художньої діяльності в контексті "арт-ринку". Мистецтвознавці відзначають перспективність становлення арт-ринку в Україні як з точки зору його самобутності, так і можливостей на світовому ринку [4]. Відповідно відбувається процес залучення ключових суб'єктів художньої діяльності до системи ринкових відносин. Зворотним боком таких процесів стає заміна соціальної функції мистецтва і митця через комерціоналізацію художніх

відносин. За визначенням О. Семашко, "...художник є носієм і виразником художніх потреб суспільства, її художнім суспільним органом. Він відбиває елементи нових соціально-художніх ідеалів і соціальних відносин, що зароджуються, і дає їм нову форму і більш піднесений зміст, він творець нових художніх цінностей, у яких опредмечені суспільні потреби і він же впливає на формування нових художніх потреб. У цьому складається основна творча роль художника і це визначає його соціально-професійне положення і статус" [6]. На сьогоднішній день основна соціальна функція художника виглядає так: "...своєю діяльністю художник сприяє відновленню моральних підвалин суспільства, норм загальнолюдської моралі. Художник специфічними засобами мистецтва сприяє формуванню способу життя, стилю відносин, здійснює прогностичну функцію і бере участь у підготовці суспільства до нових соціальних відносин. Діяльність художника носить творчо-оновлюючий, гуманістичний характер" [6].

Таким чином, акумулюючи уявлення про соціальні функції митця в суспільстві, оптимізація художньої сфери в Україні залежить від:

– постаті митця, рівня його професійної самосвідомості і адекватного розуміння, закладених в його творчості соціальних функцій;

– рівня естетичного виховання населення країни, здатності до художнього сприйняття; усвідомлення власних художніх потреб;

– професійного рівня мистецтвознавчої рефлексії;

– ефективності функціонування соціальних інститутів в сфері культури і естетичного виховання; підтримки державою мистецької сфери, стимулювання і спрямування всіх суб'єктів художньої діяльності (меценатів, художників критиків та ін.) через створення відповідних умов, нових соціальних інститутів тощо.

Зазначені чинники знаходяться у причинному взаємозв'язку.

Українські мистецтвознавці і критики мистецтва неодностайні у своєму визначенні особливостей сучасної ситуації. Одна з точок зору ґрунтується на артикуляції сприятливої мистецької ситуації і культурного поля в цілому, інша – на акцентуації різного порядку труднощів і несприятливих моментів цієї проблеми. Можемо засвідчити, що така неодностайність лише підкреслює багатоплановість і унікальність культурних процесів в суспільстві, що трансформується, і зорієнтовує на відкриття творчих горизонтів щодо самоідентифікації українського мистецтва в цілому і кожного з суб'єктів художньої діяльності зокрема. Конкретизуємо полярні мистецтвознавчі позиції.

Мистецтвознавець Н. Бондаренко стосовно перспектив взаємовідносин різних суб'єктів мистецтва висловлюється так: "Кінець-кінцем художник і глядач, довгий час прямуючи один до одного, долаючи безліч віддзеркалень і саморефлексій (це стосується обох сторін), опинились таки в єдиному мистецькому полі" [1].

О. Соловйов схильний концептуалізувати образ сучасного українського мистецтва в термінах "профілюючого медіуму сучасного українського мистецтва, що пережило за невеликий відрізок останніх двадцяти років злетів і трансформацій, в т.ч. і під впливом Нових Медіа. Репрезентації, що рухаються по осі: трансавангардний фігуративів – неоабстракція – постмедійний живопис" [8].

Наступна точка зору – "...актуальне мистецтво сьогодні вважає за поганий смак вірити в прогрес. Натомість вірить в свій кризовий стан, і це стосується як інституційної, так і ідеологічної, репрезентаційної сфер. На його штильовій поверхні давно не помітно нічого нового... Культурна глобалізація із широкомасштабною експансією засобів масової комунікації є тією вихідною "травмою", внаслідок якої виникає мистецтво кінця 1990-х – початку 2000-х років. Вона кардинально змінює процес образотворення: місія художника відтепер полягає не в творенні нових образів, а у вибудові фантазматичних зв'язків між образами вже існуючими, у перетворенні атакуючих суб'єкта фрагментів візуальної інформації в індивідуальні психічні комплекси. Метафорою нового мистецтва стає не традиційне "вікно" у вислизаючий від сприйняття реальний світ, а "сцена фантазму", яка ототожнюється з інтерфейсом поширеним і доступним механізмом виникнення ілюзії" [2, 43].

Також існують погляди, згідно з якими після проголошення незалежності в українському мистецтві стверджується плюралізм, сама думка про можливість існування якого у тоталітарному суспільстві була ірреальною. Пануючим стилем у творчому житті стає авангардизм, який імперативно насаджується творчими угрупуваннями, як свого часу партія насаджувала соцреалізм. Така репрезентація, на нашу думку, тісно перегукуються з філософськими і соціологічним концепціями масової культури, постмодерну, і відображають таким чином модні тенденції в мистецтвознавчому дискурсі. Таку позицію як раз можна віднести на кшталт глобалістичних трансляцій в культурі, що є типовими в усьому світі. Принциповим на сьогоднішній день, на нашу думку, є не лише рефлексія світових тенденцій, а й пошук самобутніх творчих начал власне українських митців. Адже відомим є факт, що світові процеси глобалізації мають зворотній ефект – феномен локалізації, коли на фоні масовості інтенсифікуються самоідентифікаційні, самобутні з точки зору культури процеси. І як раз феномен української самобутності є евристичним і інноваційним на сьогоднішній день.

Характеризуючи наведені мистецтвознавчі рефлексії, можна зазначити, що сучасна ситуація, яка склалася в українському мистецтві, зокрема в живописі, є неоднозначною. З одного боку, для неї характерний вплив світових тенденцій (продукування різного роду інсталяцій і колажів на кшталт глобального, інформаційного суспільства), з іншого боку – активується потреба у творчій самобутності (особливого бачення реальності, в якій художник живе, діє, взаємодіє і, власне, відрізняється від інших, є автором, а значить – творцем нового). Ці дві тенденції в українській реальності знаходяться поки ще в невизначеному стані, коли в багатьох митців не сформувалося цілісне естетичне бачення ситуації і, отже, не сформувалося цілісне бачення об'єкта творчості. А це, у свою чергу, не стимулює суспільний відгук, не створює сприятливі умови для формування публіки. Можна сказати, що поняття "художник" і "публіка" на сьогоднішній день втратили своє діалектичне значення. Відбувся розрив онтологічного розуміння естетики в художній творчості. Тому істотним представляється чітке виділення й обґрунтування критеріїв щирого авторства, професіоналізму майстерності. Однак попри означені

складнощі відбувається процес формування єдиного поля взаємодії суб'єктів художньої діяльності.

На теоретичному рівні ми можемо виокремити такі особливості розвитку художньої сфери:

– трансформаційний характер процесів, що обумовлюють адаптацію всіх суб'єктів художньої сфери і діяльності до "нової соціально-художньої реальності" [5];

– "ринкове" забарвлення відносин між суб'єктами художньої діяльності на тлі розвитку мистецького ринку в Україні;

– подовження процесів художньої самоідентифікації митців на тлі світових процесів;

– неодностайність в оцінці ситуації в художній сфері України митцями і критиками мистецтва;

– акцентуація діячами мистецтва недостатності державної підтримки сфери культури і мистецтв;

– регіональна репрезентація мистецтва;

– артикуляція потреби в інноваційному потенціалі (новаторства) в художній діяльності.

Література:

1. Бондаренко Н. Костянтин Ляшев // Українське мистецтво. – 2004. – № 3. – С. 82–83.

2. Бурлака В. Актуальне мистецтво кінця 1990-х-початку 2000-х – симптоматика часу // Українське мистецтво. – № 1. – 2003. – С. 43–46.

3. Довідник членів національної спілки художників України. – К.: Національна спілка художників України, 2003.

4. Сухоліт Н. Сучасний український арт-ринок: моделі відносин // Українське мистецтво. – 2004. – № 3. – С. 34–43.

5. Семашко О.М. Нова соціально-художня реальність // Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства. Матеріали Всеукр. науково-практ. конференції. – Частина 2. – К., 2005. – С. 204–206.

6. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. – Киев-Одесса: Главное изд-во издательского объединения "Вища школа", 1985. – С. 77.

7. Семашко О.М. Соціологія мистецтва: Навчальний посібник. – К: Міленіум, 2004. – С. 182–192.

8. Соловйов О. Прощай оружие или новые герои Арсенала / Каталог выставки "Прощай, оружие", К., 2005.

9. Хренов Н.А. Социальная психология искусства: теория, методология, история. – М., 1998.

10. Чурікова Л.І. Філософське осмислення феномена художньої потреби в сучасному українському суспільстві // Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства. Матеріали Всеукр. науково-практ. конференції. – Частина 1. – К., 2005.

Шман С.Ю.,
студентка ДАКККіМ

ВИКОНАВЦІ ВЕРТЕПНИХ ВИСТАВ – ХРАНІТЕЛІ ДУХОВНИХ ТРАДИЦІЙ

Розвиток суспільства залежить від духовності, рівня творчого розвитку його громадян. Зараз ми частіше звертаємось до проблем духовної культури, шукаємо шляхи для покращення сучасної ситуації, вивчаємо досвід минулих поколінь. Актуальність цієї проблеми значно зростає, коли мова йде про непересічне явище історії культури, яким є український ляльковий театр "Вертеп".

Про вертеп як важливу складову української духовної культури написано вже досить багато, зокрема це дослідження Л. Архімович, М. Гордійчук, Л. Корній, О. Шреєр-Ткаченко – в галузі музикознавства; в історичних працях М. Драгоманова, І. Франка, Й. Федаса; літературознавчих дослідженнях Є. Марковського, В. Резанова, А. Селиванова; в працях мистецтвознавців О. Білецького, О. Кисіль та інших.

Експертною та джерельною базою дослідження стала стаціонарна експозиція "Джерела українського театру" у Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, та рукописні та друковані матеріали (рукописні ноти, музичні навчальні посібники, архівні документи). У цій статті будуть використані архівні документи, пов'язані з Куп'янським вертепом виставами.

Отже, своє основне завдання ми бачимо у тому, щоб, спираючись на конкретні матеріали, звернути увагу на виконавство вертепних вистав. Окреслене завдання вбачаємо сьогочасним ще й з огляду на те, що в нинішніх умовах значною мірою актуалізується потреба у вивченні кращих культурно-мистецьких надбань минулого, яке сприяє формуванню всебічно розвиненої особистості в нових історичних умовах.

Актуальність дослідження обумовлена недостатньою обізнаністю широкого кола дослідників з усією спадщиною української народної творчості внаслідок відсутності інформації про великий пласт надбань культури України, що був штучно вилучений з наукового і культурного обігу країни. Це – твори і документи, заборонені з ідеологічних міркувань. На усунення цих недоліків було спрямоване це дослідження в галузі музично-театральної творчості.

Звернімося до творців і виконавців народних вистав, про яких збереглися скупі відомості. Залишається невисвітленим питання про роль скоморохів в історії народного вертепу, хоча вони, безперечно, були в Україні, про що, зокрема, свідчать численні топоніми і гідроніми.

"Київські скоморохи як виконавці музики – явище мало досліджене через історичну віддаленість часів їх діяльності і відсутність достовірних свідчень і фактів. Але існують думки, які поділяє значна частина дослідників народного мистецтва, що вони (скоморохи) були носіями дохристиянської народної пісенності, першими напівпрофесійними музикантами-інструменталістами" [5, 439].

Якщо про скоморохів як творців і носіїв вертепу відомості загальні, то про інших народних драматургів, режисерів, акторів дані дещо повніші, хоча й не настільки, щоб можна було робити широкі узагальнення.

“Школярів, які ходили з вертепом, у народі називали мандрівними дяками, студіями, бурсаками, бакалярами, пиворізами, циркачами, комедіантами” [6, 163].

Як відомо, “спеціальних коштів на утримання студентів Київська академія не мала. Тому київські бурсаки − і 30-річні богослови, й “малолітні граматики”− змушені були самі відшукувати всі можливі засоби, щоб поїсти і одягнутися, аби тільки не кидати навчання. Одним із таких засобів були вистави вертепу. Існувало навіть слово “вертепство”: “Промисел від вистав вертепу” [3, 92].

“Творці і виконавці вистав народного вертепу в переважній більшості залишилися безіменними, але про деяких знаємо. Серед них − мандрівний дяк Ілля Турчиновський, Стефан Словачевський, Панас Сліщенко, селянин Максим, на прізвисько Приказниченко, селянин Іван, на прізвисько Сапожник, Фесенко, Антон Тимофійович Смерда, Іван Андрійович Воловик, Гаврила Сергійович Панасенко” [6, 163].

Звернімося до особи українського ляльковода Гаврила Сергійовича Панасенка.

У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі МТМКУ) зберігаються матеріали, пов’язані з Куп’янським вертепом − тексти, ноти, листування з Гаврилом Сергійовичем Панасенком 1935 – 1936 рр. З цих листів дізнались про існування єдиного на той час діючого в Україні вертепу.

Куп’янський вертеп був побудований в маєтку поміщика В. С. Розаліон-Сошальського в Куп’янському повіті Харківської області. Сталося це так. Розаліон-Сошальський часто їздив до Києва й завжди брав з собою дворових людей. Їздив з ним до Києва і Книшевський Іван, який був за помічника конюха. В Києві хлопець побачив вистави в двоповерховій скрині − вертепі, що полонили його серце. Дізнався про захоплення свого кріпака пан і, напевно, зміркував, що зовсім непогано мати подібну забавку у себе. Тому і залишив Івана у Києві на цілий рік. Повернувся Книшевський до свого пана у 1828 році, збагачений знанням текстів та пісень. Саме тоді за його вказівками, наслідуючи київські зразки, майстри − дворові люди пана зробили вертеп та 36 ляльок.

З цим вертепом протягом багатьох років Іван Книшевський за наказом свого пана виїздив до околишніх поміщицьких маєтків. Пізніше син поміщика так само надсилав Книшевського з вертепом до сусідів поміщиків. Їздив Книшевський переважно зимової пори від Різдва до Великого посту, значно менше – влітку. Мандрував він зі своїм помічником також і по ярмарках взимку, даючи тільки світську частину вертепної драми. Релігійну частину вистави, оскільки там відбувалось вбивство царя Ірода, не дозволяла виставляти місцева влада.

В 1879 р., зважаючи на немічність Івана Кузьмича, В.Сошальський дав наказ навчити вертепному дійству онука Книшевського − Гаврила Панасенка. Сам поміщик та дід навчали Гаврила зі слів.

У 1880 р. Панасенко вже виступав самостійно. Саме його виставу побачив в одному із поміщицьких маєтків і описав в своїй статті Ол.Селіванов “Вертеп в Купянском уезде Харьковской губернии”, опублікованій в журналі “Киевская старина” за 1884 р.

Ол.Селіванов побачив рідке на той час цілісне вертепне дійство в обох його частинах − релігійній і світській. “Вистава йшла ввечері. Обидва поверхи вертепу освітлювалися двома невеликими свічками. Господар вертепу − 11-річний Гаврило Панасенко − сидів позаду вертепу, вів фігури і говорив за них. Деякі сцени він промовляв речитативом, деякі співав. Поруч з господарем сидів його помічник, що супроводжував його спів грою на бандурі”[4, 513].

Сцени світської частини були сповнені гумору, в них проявлялась спостережливість народу. Героями цієї частини були Запорожець, мужик Антон і коза, циган і циганка, поляк і полячка, шинкар, Савушка та інші.

Більше ста років діяв Куп’янський вертеп. В період з 1880 по 1914 рр. – регулярно, від початку світової війни значно рідше, можливо, не кожного року. Після революції Панасенко Г. С. майже не ставив релігійну частину, більше уваги і таланту віддаючи яскравій й більш відповідній часу живій народній частині. Вистави відбувалися у супроводі цимбал і скрипки. Скрипка також знаходиться в фонді музею − подарунок селянину скрипалю, доброму знайомому П.Доленка від Марка Лукича Кропивницького.

У 20-30 рр. ХХ ст. Куп’янська скринька була перероблена Г.Панасенком: зменшена верхня сцена вертепу та збільшена нижня. Це було пов’язано з ідеологією того часу, релігійна частина втрачала своє значення. Друга, навпаки, збільшується та набуває класового, ідеологічного значення. Також Різдвяна зірка була замінена на радянську п’ятикутну зірку. У такому вигляді збереглася Куп’янська скринька до наших часів.

У 1936 р. Г.Панасенко виставляв вертеп тричі. У тому ж році виставу в повному варіанті відзняли на кіноплівку з тим, щоб зафіксувати цю чудову народну традицію. В музеї зберігається сценарій фільму режисера К. Лундишева “Куп’янський вертеп”. Під керівництвом директора театрального музею П. уліна в 1936 р. Куп’янський вертеп з 36 ляльками був доставлений в музей. Так вертеп повернувся до Києва, міста, з яким пов’язане його народження.

При проведенні робота у картотеці речей та картотеці рукописів МТМКУ, було виявлено декілька документів:

– інвентарна картка “Куп’янської скрині”. Дата надходження до фондів 29.05.1936 р., з поміткою: “Придбана у Г.С.Панасенка, хутор Благодатний Куп’янського р-ну”. Надається опис скрині;

– “Лист Г. С. Панасенка про умови продажу. Автор пише: ”У мене знаходиться й зберігається повний старовинний український ляльковий драматичний театр /Вертеп/”

– “Ділова переписка”. Містить два документи: “Приймально-закупочний акт на суму 30 крб. Власник Панасенко Г. С.” Та Наказ № 116: “Зважаючи на виключну цінність унікального Куп’янського вертепу, наказую:

1. Придбати вертепну скриньку і комплект ляльок для Театрального музею. Асигнувати на це 500 крб.

2. Оголосити подяку Панасенко Г.С. за те, що протягом 56 років він старанно зберігав старовинну пам'ятку – вертеп.

Видати тов. Панасенку Г.С. премію 500 крб."

– "Текст Куп'янського вертепу. Рукопис Г.Панасенка". Автор пише: "Текст вертепного дійства написаний Панасенком Гаврилом Сергійовичем для Київського театрального музею...". Надається повний, детальний опис всього дійства, де вказуються не тільки монологи та діалоги персонажів, назви пісень, а також напрямки рухів ляльок.

– "Історія Куп'янського вертепу" Г.С.Панасенка. Далі надається коротка історія створення вертепу в поміщицькому маєтку В. С. Розаліон-Сошальського за бажанням Івана Книшевського (діда Г. С. Панасенка).

М. Йосипенко писав, що "Куп'янський вертеп, зроблений понад сто років тому кріпаком І.Книшевським і збережений його внуком, колишнім наймитом, тепер колгоспником артілі на Харківщині Г. Панасенком, зберіг багату гумором і фольклорним матеріалом народну частину дійства, яка набагато витиснула традиційну релігійну основу і зняла з її персонажів маску святих. В першій же появі царя Ірода, що виїздить під марш на парі добрих коней, не важко пізнати справжнього поміщика-царка. Вірогідним є те, що портрет цього "кровопивця" Ірода був узятий, як розповідає Г. Панасенко, з поміщика Розаліон-Сощальського, кріпаком у якого і був його дід".[2, 276]

Діяльність школярів як творців і носіїв вертепу, одержала в літературі неоднозначну оцінку. Дослідник М. Петров негативно оцінювали їхню роль, вважаючи, що розвиток вертепної драми на Україні гальмувався тим, що вона "потрапляла в руки бурсаків Київської академії, які замінювали народні пісні схоластичними віршами школи" [5, 441].

П. Житецький писав, що вертепна драма в Україні спочатку виконувалася "учнями шкіл, а за ними і благочестивими людьми з мирян. Зближення з народом виявилося в цьому випадку ще кориснішим за своїми наслідками"[1, 7].

М. Петров не заперечував участі вихованців Київської академії та інших шкіл у створенні вертепу, але ця участь виразилась, вважав він, не стільки в сценічному представленні вертепних драм, скільки в їх композиції. Цим, на думку вченого, і пояснюються ті часті запозичення, які нерідко вносили у вертепні вистави з шкільних драматичних творів, що передували вертепним драмам [5, 472-473].

Отже, є всі підстави стверджувати, що вертепник був добрим знавцем і виконавцем фольклору, в тому числі народних казок, легенд і переказів. Крім того, потрібно враховувати, що народні митці творили в одному середовищі, використовували спільні традиції тощо.

Народна музика зробила значний внесок у розвиток національної культури нашої країни, була у витоків професійного музичного мистецтва, а народні музиканти виконували функції носіїв і хранителів народних традицій, творців нових побутових форм і жанрів, розповсюджувачів музичного мистецтва серед населення.

Література:

1. Житецкий П.И. Предварительные замечания // Галаган Г.П. Указ. Соч. – С. 1-8. Див. № 15.

2. Йосипенко М.К. Театр // Історія Києва. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – Т.1. – Розд .9. – С.274 – 278.

3. Марковський Є.В. Український вертеп: Розвідки й тексти. – К.: Друк. ВУАН, 1929. – Вип. 1. – IV. – 202 с.

4. Селиванов А. Вертеп в Купянском уезде // Киевская старина. – 1884. – № 3. – С.512–515.

5. Петров Н.И. Старинный южнорусский театр и в частности вертеп / Петров Н.И. // Киевская старина . – 1882. – № 12. – С.438 – 480.

6. Федас Й.Ю. Український народний вертеп.− К.: Наукова думка, 1987. − 183 с.

Юдова-Романова К.В.,
ст. викладач КНУКіМ,
аспірантка КНУТКіТ
ім. І.К.Карпенка-Карого

ТЕАТР ЯК ЗАСІБ ДУХОВНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

Менталітет українського театру означений у триєдності: драматургії, сценічного мистецтва (акторського, режисерського, сценографічного, музичного, хореографічного та інших) і масового глядача. Ця триєдність утворює замкнений нерозривний ланцюг, вилучаючи з нього одну ланку, ми втрачаємо розуміння цілісності театрального мистецтва.

Специфіка театрального мистецтва, як і інших сценічних мистецтв, полягає у його миттєвості – воно живе, поки живуть на сцені втілені виконавцями образи. Після закінчення вистави у майбутньому залишаються тільки враження глядачів, їхня пам’ять і трансформація у душах і свідомості, якщо така відбулася під час перегляду вистави. Якщо цього не сталося, то сценічний витвір закінчить своє життя разом із закриттям театральної завіси. Свідомість людей – це те, що залишається після впливу сценічного мистецтва, перетворюючись на феномен суспільної свідомості.

Метою нашого дослідження є з’ясування потреб сучасного суспільства у театрі. Зважаючи на те, що в основі театрально-художньої реальності лежить система “художньо-театральне виробництво (творчість) – художньо-театральна суспільна потреба – художньо-театральне споживання (освоєння)”, роль потреби постає однією з визначальних у її бутті, бо наповнює художньо-соціальним змістом творчість і сприйняття, об’єднуючи всі складові художньої реальності в цілісність, у якій вони детерміновані нею, тим самим створюють простір для нових можливостей, соціально-художній потенціал розвитку театру, театральної реальності в цілому [1, 2, 4].

Головна теза дослідження полягає в тому, що рушієм змін театрально-художньої реальності постає суспільна театрально-художня потреба як потреба у певному відповідному духу епохи театрі та у певній публіці, яка потребує свого театру.

Але публіка театру – це не просто глядачі, а особлива спільнота, певним чином соціально організована, яка є репрезентативним представником суспільства, носієм його суспільно-театральних потреб, проблем, а тому її потреби – це художні-специфічно виражені потреби суспільства, які суттєво впливають на трансформацію предмета сценічного мистецтва і зміст всієї діяльності театру. При такій постановці проблеми, публіка постає не тільки умовою існування театру, й основним його партнером, суб'єктом, який не пасивно приймає все, що пропонує йому театр, активно впливає на нього, певним чином програмуючи його діяльність. Тому характер театральних потреб публіки визначає всю її сутність, є її базовою характеристикою, яка впливає на її соціальне і художньо-театральне структурування. Власне своєю потребою публіка і цікава театрові. Публіка така ж загадкова, як суспільство, і така ж нерідко парадоксальна у непослідовності своєї поведінки.

Театр (за своєю природою) постійно огорнений аурою публічності, культурно-суспільної значності, а визнання його в цій та інших ролях насамперед відбувається завдяки публіці. Тому важливе значення має кількісне і якісне визначення природи, характеру, типології потреб публіки в театрі.

Потреба в театрі виростає в контексті громадського і культурного життя та залежить від місця театру в ньому.

У 2004 р. кафедрою організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого було проведено соціологічне опитування суб'єктів театральної діяльності: 139 акторів, 34 режисери, 12 менеджерів, 12 завідувачів літературною частиною у 12 драматичних театрах Києва та 35 театральних критиків. Спробуємо окреслити за результатами дослідження ознаки й показники як потреби публіки в театрі, так більш широке естетичне розуміння театрально-художньої потреби.

За визначенням всіх суб'єктів театральної діяльності "інтерес публіки до театру" є доволі високим (3,71 бала – усереднена оцінка), що є основою успішного розвитку театрального життя і його стабільності. Важливо підкреслити, що, оцінюючи зміни в українському театрі за останні десять років і режисери, і критики вважають, що стосовно "інтересу публіки до театру" відбувається його зростання (відповідно 57,6% та 60%), що свідчить про позитивні зміни стану театральних потреб.

Такий рівень потреби забезпечується цілком достатнім "рівнем театральної культури публіки драматичних театрів Києва" (режисери – 3,43 бала, менеджери – 3,27 бала, критики – 3,12 бала), хоча в цілому рівень театральної культури публіки в Україні визначається як невисокий. І актори, і режисери схильні, очевидно, переоцінювати "рівень театральної культури публіки" свого театру (відповідно 3,64 та 3,59 бала).

В цілому рівень театральної культури публіки співвідносний з рівнем "театральної компетентності публіки" (завідувачі літературною частиною – 3,67 бала, менеджери – 3,23 бала).

Якщо переважна більшість учасників театрального процесу схильна до поблажливо високої оцінки "художньої вимогливості основного складу публіки" (завідувачі літературною частиною – 3,83 бала, менеджери – 3,62 бала,

режисери – 3,59 бала, актори – 3,44 бала), що очевидно свідчить про незнання її, а, можливо, і неповагу до неї, то у критики послідовно пов'язані низька "театральна компетентність" (2,8 бала, 34,3% низьких оцінок!) з майже такою ж низькою "художньою вимогливістю основного складу публіки" (2,82 бала, 36,3% негативних оцінок!).

Критики як арбітри у фахових змаганнях думок більш послідовні і принципові у своїх позиціях. Вони, оцінюючи зміни характеристик театру за останні 10 років, вважають, що за цей час нижчою стала як "загальна культура публіки" (47%, при 38,2% "без змін"), так і "рівень її театральної культури" (53,1%, при 31,2% "без змін"), що закономірно веде до зниження "художньої вимогливості публіки" (48,6% при 28,6% "без змін"), а значить і її потреб.

Раніше аналізована висока "відповідність репертуару театрів потребам публіки" (середній узагальнений бал – 3,76 бала), яка за останні десять років, на думку критиків, суттєво покращилась (46,9%), супроводжувана, на думку режисерів, "жанрово-тематичним урізноманітненням репертуару" (4,1 бала). Це веде в останні роки до "зростання постійності складу публіки" на думку всіх п'яти типів опитаних експертів (узагальнений середній бал – 3,71), що свідчить про стабілізацію потреб і форм їх задоволення. Вказане жанрово-тематичне урізноманітнення репертуару сприяє більш повному задоволенню існуючих потреб і сприяє розширенню спектра нових театральних потреб, що об'єктивно веде до "урізноманітнення складу публіки", яке, на думку критиків, характерне для останнього десятиріччя (42,4% при 27,3% які дотримуються протилежної думки).

Очевидно, цей процес в столиці має відбуватися більш інтенсивно, бо жанрово-тематична різноманітність репертуару київських театрів оцінена режисерами (4,1 бала), значно вище, ніж в драматичних театрах України (усереднений бал – 3,3 бала).

Додатковим свідченням прагнення режисера врахувати запити публіки є доволі високий рівень "визначення образу потенційної публіки у період постановки вистави" (3,75 бала). Ця визначеність образу майбутньої публіки особливо важлива для 62,5% режисерів.

В процесі задоволення театральної потреби, сприйняття театрального твору, важлива "міра адекватності реакцій публіки впродовж вистави", яка свідчить про відповідність режисерського рішення смакам публіки. Актори оцінюють міру такої адекватності доволі високою оцінкою (4 бали). Актори вважають, що режисери значною мірою враховують потреби і смаки публіки у тих виставах, у яких вони беруть участь (4,1 бала), що має позитивно впливати на контакт сцени і зали.

Тому слід погодитись з думкою менеджерів і критиків про значну "залежність творчого процесу в театрі від характеру вирішення проблем публіки" (відповідно 3 і 3,57 бала). Зауважимо, що з визнанням такої залежності не погоджуються 6,6% критиків, а 65% вважають цю залежність високою, значною!

При всьому загальному розумінні критиками ролі публіки в творчому процесі існує проблема адекватності їх відповіді на потребу публіки в

критичному осмисленні вистав, бо театрально-художня потреба включає в себе і критично-оцінну складову. Самі критики самокритично визнають, що "рівень їх публікацій присвячених проблемам театральної публіки" є низьким (2,32 бала), а тому вони погоджуються з думкою, що за останні десять років "увага публіки до критики" значно знизилась (69,7%) в умовах гострої потреби глядачів зрозуміти нові реалії театрального життя.

Стосовно жанрових і драматургічних смаків публіки, крім уже розглянутого, слід підкреслити комедійно-розважальну домінанту потреб, яка проявилась у відповідях публіки. Власне, потреби і інтереси у їх динаміці свідчать, що за останні десять років відбувається зміна в структурі потреб в жанрах вистав і драматургії, співвідношенні класики і сучасності, що пов'язано із зміною соціокультурної реальності в Україні, новим змістом репертуару, формуванням театральної реальності [1, 3, 4]. Основу ж розуміння специфіки театральних потреб дає нам його функціонування, розуміння соціальної і художньої ролі, яку виконує театральне мистецтво.

У дослідженні критики і менеджери (як експерти) давали оцінку важливості для публіки театру можливості задовольнити потреби пізнання, відпочинку та ін. На їх думку, лідерами потреб у театрі для глядачів стали функції "розваги, відпочинку, розрядки" (критики – 4,15 балів, менеджери – 4,17 бала), "відходу від повсякденних турбот" (критики – 4,06 бала, менеджери – 4,58 бала).

Близька до них функція "підвищення тонусу емоційного життя", забезпечення активної життєдіяльності (менеджери – 4,5 бала – II місце, критики – 3,6 бала – III місце). І тільки на IV місці знаходиться така важлива художньо-естетична функція як "отримання естетичної насолоди" (менеджери – 4 бала – IV місце, критики – 3,41 бала – IV місце), що можна розцінювати як зниження рівня художньо-театральних потреб сучасників. За нею на V місці як у критиків, так і у менеджерів, нова і актуальна функція для нашого часу, пов'язана з продовженням представницько- презентативної демонстраційної направленості діяльності, яку ми назвали "задоволення потреб престижних амбіцій і світського спілкування" (менеджери – 3,75 бала, критики – 3,38 бала), що ми розглядаємо як специфічну форму нехудожньої мотивації залучення до мистецтва.

Поруч з нею, як і раніше, виділена відпочинкова розважально-видовищна функція як спроба вижити і протистояти труднощам життя у формі "розважальності, видовищності, комедійності, відповідності вистав потребі глядачів відпочити розважаючись" (23,2%).

Особливо на пріоритеті цієї функції наполягають критики (27,3%) та актори (20,4%) і завідувачі літературною частиною (30%). Близька до неї за змістом і навіть певною мірою збігається з розважально-відпочинковою функцією, сформульована як "можливість відключитись від повсякденного життя, отримання емоційної розрядки, катарсису", займаючи третє місце (18,4%). Менеджери ставлять цю функцію на перше місце (30%), режисери – на друге (22,2%).

Зважаючи на змістовну єдність функцій розважально-відпочинкової і відходу від турбот і емоційної розрядки, їх можна умовно об'єднати в одну, і тоді разом вони матимуть 41,6%, визначаючи загальну привабливість театру для публіки.

Це не значить, що експерти не поважають таку різну за своїм рівнем публіку, бо вони ж вважають, що театр також привабливий для певної публіки своїм "високим художнім рівнем (професіоналізмом, багатством засобів сценічної виразності, естетики та ін.)" (17,9%). Особливо на цьому наполягають менеджери (30% – I місце), критики (18,2% – III місце), режисери (18,5%). Експерти (кожна група співвимірно) звертають увагу на важливість для публіки "різноманітності репертуару, який відображає багатство світу, долає тенденційність" (12,4%).

Важливими для сучасного глядача, на думку експертів, є дві особливості театру, які, на жаль, дуже мало ним використовуються сьогодні. Це "сучасність вистав за темою та ідеєю, їх актуальність, новизна" (8,1%) та "соціальність, правдиве відображення життя та відповідна йому направленість ідей" (7,3%). На "сучасність" особливу увагу звертають режисери (22,2% – I – II місце), як і на "соціальність, правдиве відображення життя" (18,5% – IV – VI місця).

Звертають на них увагу і актори (15,7% – III місце та 12,1%). Симптоматично і важливо, що і актори, і завідувачі літературною частиною відчувають потребу публіки в необхідності правдивого і новаторсько-пошукового відображення життя.

Певна частина критиків (15,1% – IV – VI місця) і акторів (12% – VII місце) звертають увагу на те, що публіку в театрі цікавить "пошук дійсних цінностей життя, людяність, гуманізм" (в середньому ж 6,9%). Однак очевидно, що це цікавить далеко не всю публіку. Однак сьогодні про неї згадують лише режисери (14,8% – VII місце) та актори (10,2% – X місце).

Завідувачі літературною частиною (40% – I місце) вважають разом із акторами (14,8% – IV місце), що сучасний театр цікавий глядачеві, бо має "особливу здібність творити неординарний, ілюзорний світ з його яскравістю і особливою атмосферою", в чому знаходять підтримку менеджерів (20%).

Акцент на співтворчості і вихованій ролі мистецтва не вбачається, на думку експертів, актуальним для сучасного театру, бо лише незначна частина режисерів (7,4%) та актори (7,4%) вважають їх реально актуальними. Натомість завідувачі літературною частиною (20%) та частина режисерів (3,7%) фіксують таку нову особливість очікувань публіки як нездоровий ажіотаж, пов'язаний з "епатажністю, скандальністю, ексцентричністю" деяких вистав.

Очевидно, що кожен вид експертів, згідно з особливостями свого фаху, по-своєму бачить привабливість театру для сучасного глядача, але для нас важливі не стільки ці розходження, скільки те спільне, що їх об'єднує. Цим спільним, домінуючим є визнання корінних змін у потребах публіки і, відповідно, у функціонуванні театру. При визнанні вічного і безумовного пріоритету і специфіки театру, забезпечуваного спілкуванням з акторами і необхідності високого художнього рівня театру з різноманітним репертуаром, близьким глядачеві, домінує, на думку експертів,. розважально-видовищна

релаксаційна функція і відповідні їй очікування, суміщені з прагненням більш театрально підготовленої публіки бачити вистави новаторські, сучасні за темою, актуальні, соціальні, які правдиво відображають життя, які б вводили глядача в особливий яскравий художній світ – неординарний і високодуховний. Публіка під впливом атмосфери соціального життя та полегшеного репертуару театрів не налаштована на пізнання життя, творчу співучасть та виховну роль у відношенні до театру.

Український драматичний театр, який ще з часів театру корифеїв, традиційно був носієм нових ідей, соціально-художньої критики, засобом громадянського виховання, за нових умов нерідко втрачає важливі соціально-художні функції, більше повертаючись до проблем приватного життя, надто часто "заземлюючись" і пристосовуючись до невибагливих запитів, а не дійсних потреб своїх сучасників, більше розважаючи їх, ніж утверджуючи високі цінності життя.

Література:

1. Безгін І.Д., Семашко О.М., Ковтуненко В.І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. – К.: Наука, 2002. – 335 с.

2. Дмитриевский В.Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики. – М., 2000. – 347 с.

3. Лягущенко А.Г. Проблемы взаимодействия сценического искусство и зрителя в театральном процессе Украины 1917-1933 гг. // Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології АН УРСР ім. М.Т.Рильського. – К., 1992. – 196 с.

4. Семашко О.М. Соціологія мистецтва. – К., 2004. – 302 с.

ДУХОВНІСТЬ І ОСВІТА: ВЗАЄМОЗУМОВЛЕНІСТЬ ПРОЦЕСУ

Ажогіна Н.В.,
викладач КНУ ім. Т. Шевченка

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИЙ ВИКЛИК І КУЛЬТУРА ІНШОМОВНОГО СПІЛКУВАННЯ В ДУХОВНОМУ ПРОСТОРІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Глобалізаційні інтеграційні процеси у розвитку світової культури підносять рівень міжмовних, міжкультурних, міжлітературних гуманітарних звязків, ставлять нові вимоги перед сучасним мовознавством, в центрі уваги якого знаходяться проблеми полікультурної взаємодії лінгвістичних знань і розвитку сучасної особистості.

Модернізація змісту й організації вітчизняної вищої освіти в таких умовах підносять завдання "європеїзації" форми і змісту викладання іноземних мов.

Інтернаціоналізація університетів, в розумінні процесу інтегрування кращих рішень та пропозицій з різних країн, досягає результатів при висвітленні функцій університету: навчання, освіта, наукові дослідження, застосування знань, технологічні нововведення, головним чином під впливом глобалізації. Освіта швидко інтернаціоналізується.

Перехід від традиційно універсальних підходів у викладанні іноземних мов до специфікованих, коли освітні, професійно спрямовані потреби, інтереси, мотиви, орієнтації, цінності, ідеали молодої особистості, яка знаходиться у зоні впливу вищої освіти, ставляться у центр процесу навчання і виховання, має за мету формування полікультурної комунікативної і культурологічної компетенції.

Йдеться про духовний комплекс екстралінгвістичних знань, вмінь і навичок особистісного спрямування на теренах іншомовних культур.

Фактом є культурно-пізнавальна ентропія відносно знань про історію і духовне життя представників інших культур, що є причиною виникнення міжкультурного непорозуміння та ускладнення інтерпретування іншомовного контексту культури.

Розуміння інших культур – це процес акумуляції духовно-ціннісних надбань іншомовної спільноти; це система декодування культурної інформації про буття, притаманне її носію світосприйняття.

Це – ознайомлення студентів в інтернаціональному контексті з життям та традиціями інших країн, в той час як інтернаціоналізація університетів означає значно більше, ніж просте ознайомлення: іншими словами, сприяння інтернаціоналізації освіти є ні чим іншим, як кроком до суспільної культурної інтернаціоналізації.

У такому випадку мова є також системою категоризації людського світу. Мовні (культурні) коди різняться у різних етносів. Культурна комунікація може бути ефективною тільки за умови адекватного розуміння цього коду обома сторонами – учасниками акту комунікації, а тому вивчення і викладання

лінгвокраїнознавства у вищій освіті на сучасному етапі повинні виходити з культурно-інформативного інтерпретування, реконструкції іншомовної мовної картини світу шляхом особистісно-оптимального опрацьовування основоположного мовного матеріалу з лінгвокультурологічним компонентом значення.

Йдеться про вивчення культурознавчих номінативних мовленнєвих одиниць, що позначають специфічні характеристики, властивості, особливості, ознаки культури іншомовного соціуму. Це світоглядне систематизоване розкриття знань про іншомовний світ – як природній, так і політичний, економічний, культурний і соціальний.

В даному випадку це означає вивчення характерних рис європейського суспільства та його культури:

• повсякденне життя (поведінка за столом, години прийому їжі, їжа та напої, свята, заняття та дозвілля);

• умови життя (житлові умови, рівні життя, соціальний захист);

• міжособистісні стосунки, пов'язані зі структурою суспільства, взаємини між класами, соціальними групами, сімейні стосунки, відносини між поколіннями, стосунки в ситуаціях на роботі, стосунки з офіційними органами, расові та громадські стосунки, стосунки між політичними та релігійними угрупованнями тощо;

• цінності, ідеали, норми поведінки, пов'язані з такими чинниками, як історія, національна самобутність, політика, мистецтво, релігія, установи, традиції та соціальні зміни;

• мова тіла;

• соціальні правила поведінки, наприклад, пов'язані з візитами та виявами гостинності під час прийому (пунктуальність, одяг, подарунки, правила в поведінці та бесіді, завершення візиту та прощання);

• ритуальна поведінка в таких сферах, як релігійна практика і ритуали, факти народження, одруження, смерті; поведінка на виставах та церемоніях, урочистостях, фестивалях і т.ін.

Реалізація такої мовної моделі буття є вираженням концептуальної моделі світу у вигляді семантичних полів, тематичних класів слів та їхньої взаємодії.

Ефективними для лінгвокраїнознавства є методи семантичного поля і тезаурусних класифікацій іншомовної лексики, лексичної, граматичної номінації предметів, явищ і процесів, дистрибуції значень, вибору ознак при номінації й утворенні значень іншомовних слів, сенсів, смислів, значень, понять, категорій тощо.

При цьому треба розуміти співвідношення культур.

Необхідно памятати про те, що розширення меж іншомовного сприйняття полікультурного світу молодими людьми не применшує високу духовність українського народу, національної української культури, яку зберегли для нас попередні покоління і яку не зламали ні мури, ні тортури тоталітарних режимів.

Духовність і культура народу – поняття споріднені.

Культура конкретного народу є продуктом його творчості, самопізнання і самоствердження. Культура є способом вираження національної ідентичності, що має непересічне значення в умовах глобалізації.

Українська національна культура є узагальненим вираженням творчих зусиль українського народу і водночас – способом самореалізації української людини з усіма особливостями її психіки, темпераменту, творчої уяви. Саме цілісна національна культура формує конкретну людину.

Реалізація ж лінгвокраїнознавства – це, перш за все, спосіб опанування полікультурної комунікації – величезного духовного багатство людства, що фіксується мовою.

Це спосіб прилучення особистості до розмаїття світу, виховання в ній цінностей глобального суспільства:

– толерантності;
– творчої співпраці;
– прагматизму у вирішенні глобальних питань;
– гуманоцентризму;
– поваги до переконань інших людей, країн, соціумів.

Саме такі цінності повинні бути враховані у процесі розвитку знань, умінь і навичок психолінгвістичного інтерактивного іншомовного спілкування в духовному просторі вищої освіти, що тепер реалізується, у свою чергу, в глобальному полікультурному просторі.

Алещенко О.М.,
професор ДАКККіМ;
Боднар Г.В.,
доцент ДАКККіМ

ЗНАННЯ – ПРОДУКТИВНА СИЛА ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Рівень комп'ютерної грамотності населення України стабільно підвищується. Позитивні тенденції й певні досягнення у сфері інформаційних технологій вселяють оптимізм і впевненість у тому, що в країні є передумови для побудови інформаційного суспільства. Побудова такого суспільства – не самоціль, а вимога часу, і вона не може зводитися лише до технологічних аспектів.

Готовність країни до інформаційного суспільства, як відзначалось на Парламентських слуханнях 21 вересня 2005 року з питань розвитку інформаційного суспільства в Україні, оцінюється за чотирма основними критеріями: комп'ютерний, інформаційний, Інтернет та соціальний. Інформаційне суспільство – це багатоаспектне поняття, яке, власне, визначає розвиток всіх сфер суспільного життя. Тобто можна сказати, що інформаційне суспільство – це об'єктивно зумовлений ступінь у розвитку людства, що йде за індустріальним етапом. При цьому інформаційне суспільство супроводжується, а може сказати, і забезпечує розвиток двох найбільш важливих тенденцій сучасної цивілізації: з одного боку, це тенденція до глобалізації, а з іншого – до створення більш сприятливих умов для індивідуального розвитку людини. Причому обидві ці тенденції перетинаються на одному полі – науково-інформаційних технологій, які, на відміну від індустріального виробництва, значною мірою базуються не на

матеріальній, а на інтелектуальній власності, на знаннях, як субстанції виробництва, і визначаються рівнем людського розвитку в країні.

Індивідуальний розвиток людини за таких умов є основним показником прогресу будь-якого суспільства і головною передумовою подальшого розвитку країни. Тому, окрім технічного забезпечення інформаційного суспільства, слід працювати над тим, щоб людина в Україні була підготовлена до ефективного функціонування в інформаційному суспільстві, відчувала себе його органічною складовою.

Найбільш складні завдання стоять перед освітою, яка значною мірою все ще перебуває на етапі індустріального розвитку. Варто, напевно, орієнтувати зусилля на наданні освіті рис інформаційного суспільства. І це завдання не зводиться до комп'ютеризації й інформатизації.

В умовах інформаційного суспільства самоцінність знань змінюється. Вони, з одного боку, стають більш доступними, а з іншого – отримання знань стає суттєвим для людини впродовж усього її життя.

Необхідно зорієнтувати навчальний процес також на вироблення умінь і навичок самостійно оволодівати знаннями, оволодівати інформацією, навчитися самостійно і критично мислити, навчити вчитися. Це перше.

Друге. В інформаційному суспільстві знання стають безпосередньою продуктивною силою. Це вимагає від суспільства та від окремої людини вміння застосовувати все нові й нові знання, набуті впродовж життя у власній практичній діяльності. Тому учень, студент у навчально-виховному процесі повинні набути важливих компетенцій через застосування знань. Необхідний перехід від кваліфікації до компетенції, яка дасть змогу знаходити рішення в будь-яких професійних і життєвих ситуаціях.

Третє. В інформаційному і глобалізованому світі суттєво зростають інформаційні впливи на людину, комунікативність самого життя, інформаційна насиченість середовища життєдіяльності. І для того, щоб залишатися самим собою і ефективно діяти, потрібен потужний особистісний розвиток людини. Тому навчання і виховання мають бути максимально наближені до природних здібностей і особливостей кожної людини.

Четверте. Інформаційне суспільство є інноваційним за своєю сутністю, тому й освіта повинна набути інноваційного характеру. А її вихованці мають бути здатними до інноваційного типу життя і діяльності, глибоко засвоїти інноваційну культуру.

Змінність – важлива риса способу життя людини у XXI столітті. Тому необхідно формувати особистість, здатну до сприйняття і творення змін.

Отже, важливо постійно оновлювати зміст викладання того чи іншого предмета, впроваджувати нові інноваційні методи та технології навчання.

Вміння досконало використовувати комп'ютерну техніку та інформаційні технології у професійній діяльності – одна з найнеобхідніших сучасних вимог до фахівців різних галузей народного господарства, адже інформаційний супровід освітнього процесу є важливим компонентом сучасної системної освіти. Він реалізується в процесі створення й використання інформаційних технологій в освітньому просторі ВНЗ, які сприяють вільному доступу

суб'єктів цього процесу до необхідної інформації. Саме ВНЗ має дати необхідні знання про нове інформаційне середовище, формувати нову інформаційну культуру й новий інформаційний світогляд.

Говорячи про інформаційну культуру особистості ми говориммо перш за все про насамперед, її комп'ютерну грамотність – знання, уміння, навички в галузі інформатики й інформаційних технологій, що зумовлює готовність до їхнього використання у своїй загальнокультурній і професійній діяльності в інформаційній діяльності в інформаційному суспільстві.

Реалізація програм навчання інформаційних технологій майбутніх фахівців допоможе багатьом із них стати потрібними в умовах інформаційного суспільства, зніме соціальну напруженість при працевлаштуванні.

Окремо слід розглянути питання комп'ютеризації навчальних закладів, бо воно є надзвичайно актуальним. Необхідно у стислі строки провести комп'ютеризацію навчальних закладів, підключити їх до мережі Інтернет, впровадити комп'ютерні дистанційні курси, програмні засоби для навчання, обліку студентів та їх успішності в навчанні, пошуку обдарованої молоді.

Використання ІКТ дає величезний потенціал для інновацій у процесах навчання і викладання. Відкриваються можливості для широкого доступу користувачів до індивідуалізованих навчальних програм, для яких характерна варіативність використання різноманітних дидактичних методів, що сприяють активізації розумово-емоційної діяльності індивідууму та дають змогу користувачам простіше організувати їхній навчально-інформаційний простір.

Як і в багатьох країнах світу, в Україні виник суттєвий розрив між процесом широкомасштабного введення до повсякденної навчальної практики прогресивних ІКТ, новітніх педагогічних підходів і моделей та результатами виробництва освітньо-навчальних матеріалів нового покоління. Для подолання цього розриву в контексті виконання програм ЮНЕСКО "Інформація для всіх" та "Освіта для всіх" особливо важливу роль і значення має прискорення та підтримка цілеспрямованого збалансованого введення у навчальну практику в Україні найкращих вітчизняних та західних інновацій з продуманими стратегіями, стандартами, процесами, дидактичними моделями, прогресивними ІКТ, інфраструктурами, бізнес-моделями тощо. Ці питання мають бути в центрі уваги та консолідувати зусилля всіх учасників навчання з використанням прогресивних ІКТ, зокрема керівників, викладачів, дослідників та експертів.

Перехід до інформаційного суспільства передбачає модернізацію багатьох сфер життя та галузей діяльності суспільства. Серед найважливіших та пріоритетних має бути освіта і наука. Процес впровадження в освітянську діяльність прогресивних інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) має стати важливим показником та одним із основних важелів прогресу суспільства. Така позиція поряд із актуальними розробками та впровадженнями інноваційних технологій в освіті чітко відображується в Національній доктрині розвитку освіти в Україні.

Нині Верховною Радою України затверджено Завдання Національної програми інформатизації на 2006-2008 роки відповідно до статті 9 Закону України "Про Національну програму інформатизації".

У програмі інформатизації серед першочергових завдань: створення мережі регіональних центрів системи дистанційного забезпечення; локальних

мереж у навчальних та наукових закладах; освітньо-наукової мережі, під'єднання до Інтернету.

Одними із головних стратегічних напрямів програми є розробка програмного забезпечення для навчальних закладів, створення електронних енциклопедій, Інтернет - порталів, електронних підручників для середніх, професійно-технічних, вищих навчальних закладів, забезпечення науково-технічною інформацією, нормативно-правове забезпечення функціонування електронної інформаційної системи, розробка основоположних державних стандартів, стандартів ВНЗ, створення комплексної системи захисту інформації та системи інформаційно-аналітичного забезпечення культури.

Таким чином Україна побудує розвинене інформаційне середовище, конкурентоспроможні інтелектуальні інформаційні технології, власну економіку знань та може стати повноправним членом міжнародної світової спільноти у створенні глобального інформаційного суспільства.

Спонтанний розвиток лише окремих фрагментів інформаційного суспільства, початкової стадії систем зв'язку і комунікацій, спрощеного переліку Інтернет-послуг, автоматизації й управління банківськими та деякими іншими сферами важливий, але не є кінцевою метою. Якщо все звести лише до цього, нам залишиться роль залежних користувачів чужих знань і технологій, а не їх ідеологів і розробників.

Сьогодні провідні країни світу знаходяться на шляху побудови наступного етапу розвитку – створення інформаційного суспільства. Такий етап пройдуть усі країни, в тому числі наша. Існують чіткі вимоги до країн – членів Європейського Союзу щодо надання ними найважливіших державних послуг з використанням мережі Інтернет, тобто з використанням електронних видань, електронного спілкування тощо.

Технології майбутнього – це електронне урядування, електронний документообіг, електронні послуги та послуги, пов'язані з використанням цифрового підпису, електронна комерція, електронна пошта, електронні державні закупівлі, електронна звітність, електронні платежі, мобільні комп'ютери, IP-телефонія, цифрове телебачення, телебачення на замовлення тощо. І цей ряд електронних послуг можна продовжувати – він буде зростати.

Проблеми, пов'язані з побудовою інформаційного суспільства, мають розв'язуватися комплексно. Це вдосконалення законодавства, створення сприятливого бізнес-середовища, інвестиційного та інноваційного клімату, підтримка вітчизняної науки та освіти, підвищення комп'ютерної грамотності населення та мотивація громадян до використання інформаційних технологій.

Одним словом, ще раз слід зауважити, що побудова інформаційного суспільства – це не лише використання технологій, це докорінна зміна свідомості людини та суспільних відносин.

Стратегічною спрямованістю самітів у Лісабоні (2000 р.), Женеві (грудень 2003 р.) та Тунісі (листопад 2005 р.) є побудова економіки, заснованої на знаннях, спроможних забезпечити сталий розвиток і соціальну справедливість і, звичайно, створити людям найкращі умови життя. Отже, у розвинених країнах вже йдеться про розбудову не інформаційного суспільства, а суспільства, заснованого на знаннях.

Сучасне інформаційне суспільство та його наступна фаза – суспільство, побудоване на знаннях, окрім технологічного, набуло багато вимірів: гуманітарного, мас-медійного, культурологічного, освітньо-наукового та інших. Для створення цілісної моделі такого суспільства і власне економіки знань та індустрії інтелектуальних інформаційних технологій в Україні потрібно паралельно розбудовувати дві фази інформаційного суспільства: перша – розвинути інформаційні та телекомунікаційні інфраструктури країни шляхом залучення зовнішніх і внутрішніх інвестицій; розширення конкурентного середовища серед провайдерів Інтернету та мобільного зв'язку; охоплення органів державного управління та провідних державних інституцій; друга – одночасно мобілізувати науку, освіту, промисловість, гуманітарну, мас-медійну сфери і бізнес на пріоритетному розвитку наступної фази інформаційного суспільства – суспільства, побудованого на знаннях.

Стосовно шляхів побудови суспільства, заснованого на знаннях, – у нас великі проблеми. Одним із головних аспектів цього є розвиток науки. Це увага держави до фундаментальних досліджень, розвитку фундаментальної науки. У світі склалися три осередки, які борються між собою за першість у технологіях. Це Сполучені Штати Америки, країни Європи та Азія (Китай, Японія та інші країни).

Вони змагаються між собою в тому, хто зробить більші фінансування у фундаментальні та прикладні дослідження. Наприклад, європейські країни тільки впродовж останніх років у дослідження нанотехнологій вклали вже сотні мільйонів євро. А технології, які в них уже дають прибуток, вони переносять в інші країни, – туди, де це можна зробити якомога дешевше, зменшивши собівартість. А нові технології вони залишають у себе.

Інформаційне суспільство – це не вигадка вчених, це об'єктивна реальність. Але від того, як скоро країна вступить у цю фазу, залежить, чи буде вона сама генерувати продукцію і буде мати від цього користь, чи буде користуватися продукцією інших країн і стане спровинним придатком у значенні трудових ресурсів.

Бермес І.Л.,
доцент Дрогобицького ДПУ
ім. І.Франка

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ – ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ У ШКОЛЯРІВ

Проблема виховання духовної культури – це проблема формування людського в людині, її духу, гуманістичних цінностей, "доброго розуму" тощо. Сьогоднішні школярі відрізняються від своїх ровесників 60-80-х років, чиї ідеали виховання стали нежиттєвими. Сучасна шкільна молодь (за свідченням дослідників Є. Бондаревської, Р. Гуріної, Л. Буєвої) ставить перед собою мету досягти успіхів у роботі, забезпечити собі благополуччя, тобто висуває на перше місце матеріальні потреби, а не моральні цінності. Такі орієнтири вимагають пошуку нових педагогічних технологій виховання духовної культури.

Особливо потужними можливостями впливу на особистість володіє музичне мистецтво. Воно бере участь у формуванні морально-духовного та соціального обличчя людини, її почуттів. Заняття музикою мають забезпечити формування духовної культури особистості в тісному зв'язку з культурою її народу. Вони повинні готувати молодь до життя і творчості в умовах певних традицій, що склалися історично, а саме співочої культури України.

Видатний педагог В. Сухомлинський так писав про музику як могутній виховний засіб: "Музика – це мова почуттів. Мелодія передає найтонші відтінки почуттів, недоступні слову… І якщо словом обмежується проникнення вихователя в потаємні куточки юного серця, якщо після слова не починається тонше і глибше проникнення – музика, виховання не може бути повноцінним. …Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної, моральної культури" [15, 553]. А у книзі "Павлиська середня школа" В. Сухомлинський зазначав, що "музика є незамінним засобом впливу на юну душу" [16, 383]. Вчений підкреслював, "що в руках педагога є могутній засіб попередження грубості, безсердечності, морального безкультур'я – це лікування музикою" [15, 452].

"Музика проникає у доступні тільки їй глибини духовного життя людини", – відзначав М.Каган [17, 121].

Музичне мистецтво має всебічний вплив на школярів. Так, визначні українські філософи Ф. Прокопович, Г. Сковорода, П. Юркевич та ін. пов'язували національне виховання з традиціями народного мистецтва, осмисленням проблем людської духовності. Зокрема Г. Сковорода вчив, що людина сильна своєю громадянськістю, своїми почуттями до рідної землі, до духовних надбань народу. Тому важливо зробити все, щоб дитина з малих років полюбила те, що її оточує: звичаї та обряди своїх дідів, пісні, що їх співають мама і бабуся; вбирала в себе багаті скарби усної народної творчості, які сприяють формуванню високих моральних переконань, відродженню національних традицій. Тому дуже важливо розвивати духовність дитини саме за допомогою української пісні – одного з найцінніших духовних надбань народу.

Значний потенціал естетичного і морально-виховуючого впливу на особистість, формування духовної культури має національна музично-пісенна спадщина. У народній пісні в художній образній формі відтворюється національний характер, психологічний склад, трудова діяльність народу, його ідеали. Народна пісня виявляє почуття, думи і сподівання українців. Однак обізнаність, рівень знань і особисте ставлення школярів до музично-пісенної спадщини свого народу залишаються все ще низькими у значної частини молоді.

У статті "Національне мистецтво" український педагог С.Русова писала: "Національне мистецтво є могутній фактор виховання в учнів художньо-естетичного почуття" [13, 53].

Могутнім засобом розвитку духовності підростаючих поколінь є музика, зокрема вокально-хорова. За висловом К.Ушинського вона "організує, об'єднує школярів, виховує їхні почуття, вносить життєрадісність, яскравість у шкільне життя".

Дослідження етнографів, народознавців, музикознавців Б. Грінченка, Д. Антоновича, М. Драгоманова, Ф. Колесси, М. Січинського та ін. підтверджують, що серцевиною української музичної культури є народна пісня. В усі часи в Україні вона була неодмінним супутником людського життя. "Пісня для Малоросії – все: і поезія, і історія, і батьківська могила. Покажіть мені народ, у якого б було більше пісень. Наша Україна дзвенить піснями", – захоплено стверджував М.Гоголь [4, 251].

Теплотою, піднесеністю української пісні захоплювалися Т. Шевченко, І. Франко, І. Нечуй-Левицький та ін. П. Грабовський, зокрема, писав: "Що за милозвучність та краса, не кажучи вже про класичну простоту та безпосередність натхнення! Се – джерело, з якого на здоров'я довго ще будуть пити нащадки" [15, 125].

Дослідник української народної пісні Ф.Колесса визначав її велику історико-пізнавальну цінність: "Народні пісні …є органічним витвором народного духу: вони живуть і розвиваються у тісній зв'язці із духовним життям народу, як його найсильніший вислів. Тому українські народні пісні дають невичерпні засоби до пізнання характеру й душі українського народу, його історії й культурного розвитку"[8, 24].

Талановитий педагог В. Сухомлинський підкреслював, що "Тільки пісня може розкрити красу душі народу. Мелодія й слова пісні – це могутня виховна сила, яка розкриває перед дитиною народні ідеали й сподівання" [17, 189]. А у праці "Народження громадянина" констатував, що "Перші і найяскравіші сторінки для читання мови почуттів – це народні пісні" [15, 555].

О. Довженко у статті "Українська пісня" захоплювався її "…чарівною силою, що викликає в душі людській найскладніші, найглибші асоціації, почуття, думки й прагнення до всього, що є кращого в людині… Українська пісня – це геніальна поетична біографія українського народу, це бездонна душа…, це його слава" [17, 11].

Поет А. Малишко підкреслював, що "…Без пісні не можна уявити духовного існування нашого народу" [18, 431-432], а Г. Нудьга відзначав її потужні виховні можливості: "Без народної пісні, яка осяває дитячу свідомість, випробовує й розвиває голосові здібності, емоційну рухливість людини, закладає драматичні основи душі, а найголовніше – дає почуття належності до рідного народу, його духовних скарбів, без пісні немає не те що митця, а просто людини" [11, 484-485].

Д. Павличко у передмові до дослідження Г. Нудьги "Українська пісня в світі" визначив своє бачення сили і могутності української пісні як "дивини мистецтва": Для нас вона не тільки естетична категорія, а й хліб і пам'ять, джерело життя, основа національної свідомості" [12, 5].

Л.Стрюк у праці "Пісенна етнологія України" зазначає, що народні пісні – "феномен української нації …покликані виплекати в …душах національну свідомість і гордість за свій народ, його історію і культуру" [14, 321-322].

Виховні особливості народної пісні вивчали Б. Асаф'єв, Н. Гродзенська, В. Дишлевська, В. Попов та ін.

Народна пісня вбирає в собі мудрість, знання народу, набуті ним із трудового і соціального досвіду, де кожне слово змістовне, щиросердечне,

правдиве, пройшло випробування долею багатьох поколінь, передавалося від старшого молодшому, несучи високі естетичні ідеали, моральні норми.

Українська народна пісня як один із кращих зразків світової музичної культури має значні виховні властивості і може успішно використовуватися як засіб удосконалення духовного, національного виховання школярів. Зміст народних пісень несе в собі реальне відображення життя народу, його любов до Батьківщини. Народна пісня безпосередньо впливає на світогляд учнів, їхнє мислення і духовний розвиток. Пісенне мистецтво як перлина української народної творчості сприяє розвитку в дітей творчого мислення, мобілізації внутрішніх сил, духовної активності, здібностей до самоосвіти та самовдосконалення. Воно також несе в собі елементи виховання, формує здатність сприймати прекрасне і творити його. Народна пісня завжди стверджувала високу духовність народу, красу і гармонійність світу. У ній знаходить відображення життєвий досвід народу, його мудрість, мрії і надії, радість і горе, прославляється праця і зберігається пам'ять про визначні події, народних героїв тощо.

У процесі виховання засобами народної пісні досягається сприйняття національного змісту музики і тексту пісень у комплексі. Воно виражається в зацікавленому переживанні змісту творів, у розумінні школярами своєрідності народного мистецтва, в усвідомленні важливої ролі народної пісні в житті кожної людини.

Спільне музикування у процесі вивчення народних пісень, використання різних форм їхнього засвоєння сприяє встановленню товариських взаємин спілкування в колективі, виникненню атмосфери доброзичливості, чуйності, взаєморозуміння, співробітництва. Одним із суттєвих чинників виховання соціально значущих якостей особистості є художня, зокрема художньо-творча діяльність на основі народної пісні. У самій природі народного мистецтва закладені великі можливості соціально спрямованого впливу на особистість: воно є однією з форм духовно-практичної діяльності, що виховує людину.

Українська народна пісня – це той дорогоцінний скарб, який допомагає виховати справжню людину, гідного громадянина своєї країни.

Спів – це творчість, а творчість є вищою формою активності і самостійності в діяльності дитини, яка передбачає нестандартне мислення. У дитячому віці важливим є процес творчості, що сприяє різнобічному розвиткові особистості. Л.Виготський підкреслює, що творчість має місце не лише там, де створюється щось абсолютно нове, а й там, де людина вносить своє розуміння, щось по-своєму відтворює, змінює, групує вже створене. У цьому зв'язку вчений застосовує термін "співтворчість".

Вивчення цієї проблеми дозволяє зробити висновок про те, що спрямування музично-педагогічної діяльності сучасних шкіл часто має просвітницький характер і не забезпечує у школярів системних знань про народну музично-пісенну творчість, формування музичного смаку і потреби у зверненні до національних класичних творів, які сприяють вихованню духовної культури школярів.

У сучасній загальноосвітній школі виявляється тенденція до погіршення музичного виховання дітей засобами вокально-хорового мистецтва. Спостері-

гається протиріччя між потребами учнів у емоційному насиченні музичними образами та шкільною програмою з музики. І справа не в тому, що до програми не включено український пісенний матеріал, навпаки – його достатньо. Питання в іншому – існуючі сьогодні програми і методики будуються на основі наукового, логічного пізнання, і зовсім не враховують сторону художню, яка включає переживання змісту, і стає основою духовності особистості.

Ставлення учнів до музики, особливо вокально-хорової, визначається тим, що діти не отримують відповідного музичного виховання в сім'ї, у школі. Єдиною музичною потребою дітей стає найчастіше однопланова музика, яка не вимагає підготовки, уваги та глибокого переживання. Програма школи не передбачає логічного просування від пробудження елементарних естетичних переживань школярів до творчого вияву їх особистостей. Це завдання успішно можна виконати, акцентуючи увагу на вивченні українських народних пісень.

Українські народні пісні як національна духовна скарбниця створюють школярам психологічний комфорт, гармонійний стан душі, оптимістичний настрій, вводять у чарівний національно-духовний дивосвіт мрій і надій, устремлінь та ідеалів. Виконуючи їх, учні стають добрішими, справедливішими, милосерднішими і красивішими.

У вітчизняній виховній традиції могутнім засобом естетичного виховання завжди був хоровий спів. Піснею, передовсім народною, завжди супроводжувалися свята, толоки, вечорниці тощо.

Школярам притаманне прагнення проявити себе в активній діяльності, зокрема потреба брати участь у різних видах позакласної роботи (хорі, ансамблі тощо). Важливе значення для вивчення і популяризації українських народних пісень має діяльність шкільного хору. Саме дитячий хоровий колектив є тим потужним засобом, який сприяє вихованню духовності в підростаючого покоління. Адже хоровий спів – старовинна, найбільш доступна, демократична та активна форма музичного виховання, через яку можна впливати не лише на загальний музичний розвиток дитини, а й на її моральність і духовність. Це й естетична цінність, правдиве осмислення хорового твору, якого неможливо добитися за допомогою лише різних поясняючих речей, ключ до розуміння музики. Цікава концепція хору "як моделі людського колективу, що створює гармонійні стосунки між індивідумом і групою", представлена Б. Асаф'євим [1, 5]. За твердженням вченого, хоровий колектив "створює і підносить настрій, збуджує і об'єднує почуття в єдиному пориві"[1, 151].

Спів у шкільному хорі вчений вважає "цілющим засобом, …якщо рахувати спільний спів природньою потребою, а не дисципліною, що вимагає …свідомості і підготовки" [1, 155]. Доктор психологічних наук, академік АПН України Іван Бех наголошує, що "Сприймання краси музики …дає сильніші переживання, якщо відбувається спільно" [2, 2].

Важливою умовою роботи дитячих хорових колективів як засобу формування ціннісних орієнтацій є удосконалення змісту їх діяльності, яке повинно спрямовуватися на розкриття необхідної для кожної особистості системи цінностей і сприяння їх глибокому засвоєнню. Надзвичайно важливою є проблема репертуару, підбір для вивчення і виконання таких творів, які

порушують соціально-моральні, світоглядні питання, дають можливість включити учнів у процес активного пізнання та засвоєння духовних цінностей. Репертуарні твори не повинні бути розважальними, а насамперед такими, що змушують дітей думати, аналізувати, виробляти свою позицію, проектувати власну життєдіяльність. Водночас ці твори мають бути цікавими, доступними, що передбачає їх відповідність віковим психологічним особливостям учнів.

У використанні цінностей національної культури актуальним є репертуар, який розкриває надбання українського народу в сфері моралі, естетики, громадського життя й світогляду. Б. Неменський наголошує, що в загальноосвітній школі "набуває величезного виховного значення прилучення до джерел народного мистецтва і художніх уявлень народу" [10, 142].

При формуванні репертуару необхідно пам'ятати, що потужним потенціалом духовності учнів є народні пісні – основа для різнобічної творчої діяльності школярів. Пісенний матеріал має бути цікавим для дітей, які займаються в співочому колективі. Завдяки цій умові учні перебуватимуть у стані активного пізнання себе й світу через естетично-художні засоби.

А. Капська наголошує, що "чим досконалішою і цікавішою буде робота над твором…, тим повнішою, багатограннішою буде особистість учня" [9, 47].

Вплив вокально-хорового мистецтва на особистість має характерну особливість: "людина, опановуючи художні цінності, нагромаджує власний духовний потенціал поступово", – підкреслюють І. Зязюн, Г.Сагач [6, 24].

Співаючи в хоровому колективі, молода людина здобуває естетичний досвід подвійного характеру. По-перше, вона сприймає мистецтво – поверхово або глибоко, залежно від власного естетичного розвитку – і завдяки цьому розвиває в собі його розуміння, збагачує досвід такої діяльності. Народна пісня, наприклад, глибоко впливає на емоції, удосконалює смаки; вона може також урівноважувати почуття, облагороджувати душу. По-друге, якщо учень бере безпосередню участь у мистецькій творчості, це зумовлює розвиток його власних творчих можливостей. Участь у хорі має вирішальне значення для розвитку особистості.

Видатний педагог Г. Ващенко, розглядаючи проблеми виховання української молоді, зазначав, що гармонійність треба розуміти не як розвиток всіх властивостей людини до однакового рівня, а певну цілість, за якої кожна здібність посідає те чи інше місце залежно від її ролі в нашому житті і діяльності. "Людину можна визнати за гармонійно розвинену лише при тій умові, коли властивість її посідає центральне місце в її психічному житті і відіграє роль стрижня, навколо якого органічно об'єднуються особисті властивості людини" [3, 183].

Українці з давніх-давен виявляють природні естетичні здібності. "Те, що дала нам природа, треба розвивати до найвищої міри. Школа має розвивати творчі, мистецькі здібності дітей. Мистецька творчість навіть за відсутності великих мистецьких здібностей відіграє певну роль у діяльності кожної людини й часто є джерелом моральної втіхи і чистих радостей", – підкреслював Г. Ващенко [3, 187].

Українські народні пісні в репертуарі шкільних хорових колективів повинні увійти в духовне життя учнів, пробудити найсвітліші думки, високі моральні якості. Головне завдання виховання у хорі полягає в тому, щоб дитина отримала доступ до всіх сфер духовного досвіду, до всього значущого й цінного в житті.

Отже, українські народні пісні виступають могутнім фактором виховання духовності у школярів, ефективним засобом впливу на їхній внутрішній світ. Залучаючи учнів до виконання українського народнопісенного матеріалу, закладаємо ті доброзичливі основи, які допоможуть їм відкрити свої душі до сприйняття Істини, Добра і Краси.

Література:

1. Асафьев Б. О хоровом искусстве.– Л.: Музыка, 1980.– 215 с.
2. Бех І. Правиловідповідне виховання як суспільний виклик //Початкова школа. – 2004. – №2. – С.1-4.
3. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава, 1994. – 192 с.
4. Гоголь М. Про малоросійські пісні //Український фольклор: Критичні матеріали. – К.: Вища школа, 1978. – С. 231-323.
5. Грабовський П. Дещо про творчість поетичну /Зібрання творів: У 3-х т.– К.: АН УРСР, 1960. – Т. 3. – С.122-127.
6. Зязюн І., Сагач Г. Краса педагогічної дії: Навчальний посібник. – К.: українсько-фінський інститут менеджменту і бізнесу, 1997. – 302 с.
7. Каган М. Музыка в мире искусств //Методологическая культура музыканта-педагога /Ред. Э.Абдуллин. – М.: Академия, 2002. – С. 116-122.
8. Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К.: Наукова думка, 1970. – 298 с.
9. Мистецтво живого слова: Методичні рекомендації для керівника шкільного гуртка художнього слова /Укладач А. Капська. – К.: Освіта, 1993. – 52 с.
10. Неменский Б. Мудрость красоты: О проблемах эстетического воспитания: Книга для учителя. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1987. –202 с.
11. Нудьга Г. Українська пісня в світі. – К.: Музична Україна, 1989. – 504 с.
12. Павличко Д. Джерело життя //Нудьга Г. Українська пісня в світі. – К.: Музична Україна, 1989. – С.3-7.
13. Русова С. Национальное искусство //Русская школа. – 1911. – №3. – С. 53-59.
14. Стрюк Л., Стрюк М., Яловий Ф. Пісенна етнологія України: Навч. посібник з народознавства. – К., 1994. – 408 с.
15. Сухомлинський В. Народження громадянина /Вибрані твори в 5 томах. – Т.3. – К.: Рад. школа, 1977. – С. 283-582.
16. Сухомлинський В. Павлиська середня школа /Вибрані твори: У 5-ти томах.– Т.4.– К.: Рад. школа, 1977.– С.7-385.
17. Фількевич Г. Зачарований піснею //Музика. – 1994. – №4. – С. 10-12.
18. Українські письменники про літературу і мову. – К.: Рад. школа, 1961. – 500 с.

Вербець В.В.,
канд. педагогічних наук, професор,
декан Рівненського ДГУ

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ПОБУДОВИ ЕВРИСТИЧНОЇ МОДЕЛІ ДУХОВНО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Аналіз змісту, форм та методів навчально-виховного процесу вищого навчального закладу свідчить про те, що процес інтеграції національної освіти у світовий інформаційний простір варто розглядати на кількох функціональних рівнях: предмета педагогіки, об'єкта педагогічного дослідження та інваріантних технологій педагогічного процесу з наступним проектуванням засобів управління діяльності суб'єктів навчання та виховання. Водночас процеси навчання, виховання та творчості студентів варто розглядати в діалектичній площині не лише у взаємозалежності та взаємо підпорядкованості, але й "за допомогою виявлення протилежних ідей, тенденцій" [12].

Так, системно-структурний підхід дозволяє представити педагогічний процес як сукупність взаємопов'язаних компонентів й елементів зі встановленими зв'язками між ними, а також розглядати його як елемент соціального часу та соціального простору [6]. Функціональний підхід уможливлює визначення ролі та місця кожного елемента в педагогічній системі, особистісно-діяльнісний – розкриває сутність, структуру та функції навчально-виховного процесу [1]. Культурологічний підхід плідно використовується для оцінювання результатів навчальної діяльності [8]. Технологічний підхід дозволяє репрезентувати педагогічний процес як послідовність окремих етапів, об'єднаних єдиною метою і забезпечених відповідними засобами [5]. Проте багатовекторність формування професійно-кваліфікаційного потенціалу молоді у вищому навчальному закладі проявляється насамперед в педагогічному полі навчально-виховного процесу, який має, на думку А.С. Макаренка, "діалектичний, рухливий та найскладніший характер" [7, 149].

Водночас Т. Дмитренко та К. Яресько розглядають педагогічний процес як сукупність чотирьох складових: навчання, виховання, розвитку та соціалізації [5, 13-14.]. Таке розмежування дозволяє розглядати окремі компоненти педагогічного процесу як самодостатні елементи, з одного боку, та відстежити можливості інтеграції їх в цілісний та системний навчально-виховний процес освітнього закладу, з другого. Адже, на думку В.О.Сухомлинського, "інтелектуальний, моральний, естетичний, фізичний розвиток і вдосконалення, відбувається поза уроками – і в школі, і дома, і тоді, коли дитина йде додому" [13, 428].

Тимчасом педагогічні працівники, на думку В.І.Бондаря, повинні мати у власному арсеналі педагогічного впливу методологічно та теоретично оснащені технології, вміти їх коректувати і адаптувати до конкретних умов навчання, виховання і управління та поглиблювати власні освітні технології [2, 3]. В нашому дослідженні педагогічний процес розглядається як складний, стохастичний, багатофакторний й поліфункціональний об'єкт дослідження [4].

Загалом, вивчення динаміки впливу певних чинників на ресурсний потенціал особистості, визначення тенденцій його розвитку та встановлення ієрархії ефективних засобів, методик і технологій педагогічного процесу надзвичайно актуальне питання сьогодення.

При побудові екстраполяційних або факторних моделей педагогічного процесу виникає необхідність визначити динаміку їх ймовірних змін в діяльності вищих навчальних закладів, і які можуть мати такі три емпірично визначені рівні:

Перший рівень репрезентує постійний середній рівень, який, зазвичай, визначається за допомогою рейтингових оцінок ефективності праці студента та викладача.

Другий рівень засвідчує емпірично визначену тенденцію до зростання ефективності діяльності суб'єктів навчально-виховного процесу.

Третій рівень репрезентує наявну тенденцію до зменшення ефективності.

Водночас зафіксовані коливання в колі середнього рівня або характерні особливості підвищення чи зменшення рівня можуть утворювати ситуативні конфігурації екстраполяційних чи факторних (аналітичних) моделей. Окрім таких варіантів моделей можуть функціонувати й інші, які можуть мати варіативний характер відповідно до процесів прискорення або уповільнення дії тих чи інших умов, чинників та інших змінних (засобів, методів, технологій тощо) [9, 75].

На наш погляд, при побудові евристичної моделі педагогічного процесу як системи варто враховувати дію таких компонентів:

а) соціально-статусних;

б) психолого-педагогічних;

в) професійно-кваліфікаційних;

г) організаційно-технологічних;

д) інформаційно-комунікативних тощо.

Кожний визначений компонент навчально-виховного процесу має самодостатній характер, але, діючи в межах педагогічної системи, може здобувати іншу, багатовекторну спрямованість завдяки впливам внутрішніх та зовнішніх чинників.

Складність функціонування такої педагогічної системи полягає у певному сповільненому її реагуванні на ситуативні та латентні прояви соціально-економічних, психолого-культурологічних та інформаційних факторів, які мають не лише загальнодержавний чи регіональний, але й глобальний та всеохоплюючий характер [12].

З метою апробації основних положень концепції формування духовно-творчого потенціалу студентської молоді (ДТПСМ) виникла необхідність розробки її евристичної моделі та експериментального визначення ефективних педагогічних умов для упровадження її в діяльність вищих освітніх закладів.

Завдання побудови евристичної моделі полягали в наступному:

по-перше, обґрунтувати психолого-педагогічні умови для формування, розвитку і функціонування духовно-творчого потенціалу студентської молоді як морально-етичного феномена;

по-друге, забезпечити оптимальні умови для продукування системи духовних цінностей в студентському середовищі з врахуванням соціально-демографічних, психолого-педагогічних та інформаційних параметрів конкретного соціального простору регіону;

по-третє, максимально сприяти запобіганню виникненню ситуацій надмірного соціально-психологічного напруження на засадах системності, функціональності та креативності у здійсненні соціально-педагогічного моніторингу й налагодження зворотного зв'язку.

В процесі розробки евристичної моделі було:

1. Розроблено систему показників рівня розвитку соціокультурного середовища регіону: структурно-інформаційні, матеріально-технічні, соціально-професійні та морально-етичні характеристики.

2. Визначено диспозиційні особливості розташування в регіоні системи соціальних інститутів: освітніх, наукових, творчих, громадських та науково-виробничих, які здійснюють функції навчально-виховного, науково-пошукового та духовно-творчого характеру.

3. Розроблено систему індексів „вхідних" та „вихідних" параметрів рівня сформованості духовно-творчого потенціалу студентської молоді.

4. Створено систему експертних оцінок для обґрунтування параметрів "Соціально-професійного портрета викладача (студента) вищого навчального закладу" та апробовані евристичні критерії оцінок „Морально-етичного портрета студента".

5. Запропоновано інтеграційно-регіональну модель поліфункціонального соціокультурного середовища, яка складалася з освітніх закладів, засобів масової комунікації, громадських молодіжних організацій, наукових, творчих та громадських професійно-кваліфікаційних об'єднань молоді.

6. Розроблено методику здійснення соціально-педагогічного моніторингу для діагностики процесу формування морально-етичних цінностей та порівняльних оцінок ефективності нормативних моделей поведінки учнівської та студентської молоді. Водночас процес розбудови моделі духовно-творчого потенціалу студентської молоді (ДТПСМ) базувався на таких методологічних засадах:

По-перше, модель повинна адекватно відображати досліджуваний педагогічний процес, тобто максимально бути наближеною до стійких, істотних закономірностей навчально-виховного процесу ВНЗ (системність, функціональність, фундаментальність, гуманістичність, природовідповідність тощо).

По-друге, оцінка адекватності побудованої моделі здійснювалася шляхом співставлення основних показників „вхідних" та „вихідних" параметрів навчально-виховного процесу з опорою на багатокритеріальність діагностики.

Для порівняння параметрів евристичної моделі (ДТПСМ) розраховувалися такі індекси (за аналогією рейтингової системи оцінювання знань, умінь та навиків студентів):

1. "Незадовільно" – 0-60 бал („дуже низький");
2. "Задовільно" – 61-75 („низький" – „зменшення");
3. "Добре" – 76-90 („середній" – „без змін");
4. "Відмінно" – 91-100 („вищий" – „зростання").

Відповідно до запропонованого рейтингу оцінок розраховувалися критерії оцінок різних видів діяльності студентської молоді, які в сумі становили конкретну кількість балів. Така система багатокритеріальності оцінок дозволила отримати абстрагований індекс диспозиції особистості в інформаційному, психолого-педагогічному, соціокультурному та морально-етичному просторі сьогодення.

По-третє, у запровадженні моделі були отримані результати її ефективності (“зростання”), які певною мірою відповідали адекватним вимогам та задовольняли очікуваним формальним інформаційно-статистичним характеристикам здійснюваного навчально-виховного процесу.

По-четверте, у випадках розбіжності результатів за статистичними і змістовними критеріями, здійснювалося поглиблення процесу операціоналізації основних елементів евристичної моделі, а згодом вона була піддана коректуванню та доповненню основних елементів.

Водночас при вимірюванні ефективності двох змінних в моделі на засадах кореляційного аналізу “показників-факторів” з моделі експериментально виключалася змінна (конкретний чинник або умова: конкретний рік навчання студента, місце розташування ВНЗ тощо), що мало незначущий вибірковий коефіцієнт кореляції. Між тим, результати проведених автором дослідження навчально-виховного процесу у вищих навчальних закладах країни, дозволяють свідчити про наявність істотного кореляційного зв’язку між змінними (між конкретним ВНЗ та ієрархією ціннісних орієнтацій та установок, між рейтингом духовних цінностей студентської молоді та педагогічними умовами їх розвитку, між рівнем професійно-кваліфікаційних рис викладацького корпусу та соціально-психологічними характеристиками студента тощо).

В ситуації, коли конкретні змінні потрапляли до списку для виключення з моделі, відбувалася достатньо глибока і всебічна експертна перевірка дієвості того чи іншого фактора або умови.

Загалом, розробка методології евристичної моделі “ДТПСМ” досить неоднозначна науково-дослідна проблема. Її вирішення вимагало синергетичного (міждисциплінарного) аналізу актуальних і перспективних психолого-педагогічних, соціально-економічних та соціокультурних проблем, їх витоків й взаємозв’язків. Тобто йдеться про нагальну необхідність виокремлення педагогічного аспекту з низки інших параметрів цього надзвичайно складного та поліфункціонального феномена. Необхідність останнього доводиться діалектикою взаємозв’язку пошукових (евристичних або імітаційних) та нормативних моделей освітнього процесу [4].

Водночас імітаційна навчальна система, яка виступала основою для апробації евристичної моделі “ДТПСМ” дала змогу оперативно здійснювати діагностику мотивації пізнавального процесу, його ефективності, створити відчуття ефекту реальності модельованої ситуації й отримати негайну реакцію системи на задані дії, а також доповнити оцінки дій і знань, яких набувають студенти завдяки викладачеві та здійснити їхню самооцінку на підґрунті апробованих критеріїв діагностики ефективності навчальної системи [10].

Загалом, система показників рівня розвитку духовно-творчого потенціалу студентської молоді повинна мати таку конфігурацію, яка повною мірою

відтворює всі основні характеристики евристичної моделі та надає можливості прогнозувати поводження педагогічної системи в близькому та віддаленому майбутньому, екстраполюючи таку модель діяльності вищих навчальних закладів в реальну площину навчально-виховного процесу.

Таким чином, створена евристична модель повною мірою відображає науково обґрунтовані параметри формування духовно-творчого потенціалу студентської молоді у конкретному соціокультурному середовищі за умови узгодження та задоволення інтелектуально-пізнавальних та морально-етичних інтересів суб'єктів навчально-виховного процесу освітнього закладу.

Література:

1. Бех І.Д. Виховання особистості: У 2 кн. – Кн. 1. Особистісно орієнтований підхід: Теоретико-технологічні засади: - К.: Либідь, 2003. – 280 с.
2. Бондар В.І. Теорія, методика і педагогічна техніка: сутність, зв'язки, взаємозбагачення: Наукові записки. Вип. 36. – К.:НПУ, 2000. – Ч.1. – С. 3-9.
3. Вербець В.В. Діагностика формування та реалізації духовно-творчого потенціалу студентської молоді. – Рівне.: РДГУ, 2004. – 147 с.
4. Вербець В.В. Соціально-педагогічний моніторинг у вузі: методологія, методика, організація. – Рівне: РДГУ, 2002. – 303 с.
5. Дмитренко Т., Яресько К. Проблема інтеграції змісту педагогічної освіти / Імідж сучасного педагога. – Полтава, 2002. – С. 13-14.
6. Колесников Л.А. Основы теории системного подхода. – К.: Наук. думка, 1988. – 174 с.
7. Макаренко А.С. Методика виховної роботи. – К.: Рад. шк., 1990. – 366 с.
9. Олексюк О.М. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки: Автореф. дис. д-ра пед. наук: 13.00.01; 13.00.04 / Київськ. ун-т ім.Т.Г.Шевченка. – К., 1997. – 50 с.
9. Прогонозирование в социологических исследованиях. Методологические проблемы / Ответ. Ред. И.В.Бестужев-Лада. – М.: Мысль, 1978. – 272 с.
10. Ситник В.Ф., Орленко Н.С. Імітаційне моделювання: Навч. посібник. – К.: КНЕУ, 1998. – 232 с.
11. Спицнадель В.Н. Основы системного анализа. – СПб.: Бизнес-пресса, 2000. – 326 с.
12. Сухомлинський В.О. Слово вчителя в моральному вихованні // Сухомлинський В.О. Вибрані твори: В 5 т. – К.: Радянська школа, 1997. – Т. 5. – С. 323.
13. Сухомлинський В.О. Розмова з молодим директором школи // Сухомлинський В.О. Вибрані твори: В 5 т. – К.: Радянська школа, 1997. – С. 428.
14. Шеннон Р. Имитационное моделирование систем – искусство и наука. – М.: Мир, 1978. – 418 с.

Верещак О.М.,
аспірантка КНУКіМ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ ПІДЛІТКІВ У ПОЗАШКІЛЬНІЙ ОСВІТІ

Світові тенденції гуманізації, інтеграції та глобалізації суспільства визначили нові пріоритети розвитку освітньої галузі. Перед сучасною педагогічною теорією і практикою постають актуальні питання реформування системи освіти, одним із визначальних завдань якої є необхідність пошуку нового підходу до питання духовного розвитку особистості з урахуванням вимог сучасного культурного буття. Внаслідок недостатньої розробленості питань формування духовного світу особистості шляхи вирішення цієї проблеми залишаються не досить ефективними. Саме мистецтво, зокрема музичне, здатне забезпечити фундаментальні засади для розгляду виховання духовності як комплексної проблеми.

Філософське обґрунтування сутності духовності, духовних цінностей представлено в роботах М. Батхіна, В. Біблера, М. Бердяєва, В. Вернадського, Л. Загса, М. Кагана, С. Кримського, М. Мамардашвіллі та ін.

У сучасних наукових дослідженнях спостерігається нерозривний зв'язок динаміки розвитку властивостей та якостей особистості поряд з її свідомістю як прояв її духовності, що виокремлено у філософських, педагогічних, психологічних роботах (Ю. Афанасьєв, М. Каган, А. Комарова, Д. Лихачов, О. Олексюк, В. Зінченко, Г. Шевченко, М. Боришефський та ін.).

О. Олексюк, посилаючись на концептуальні положення вітчизняних філософів визначає духовність як "...сутнісну якість людини, що втілює, активне прагнення знайти вищий смисл свого існування, співвіднести своє життя з абсолютними цінностями і тим самим прилучитися до духовного універсуму загальнолюдської культури".

Особливе значення набувають дослідження з проблем інноваційного підходу до сучасної системи освіти з акцентуалізацією на виховання духовно розвиненої особистості, що висвітлено у роботах О. Виговської, І. Зязюна, Б. Кобзаря, Г. Сагач та ін.

Розглядаючи проблему духовності у контексті функціонування музичному мистецтва дослідники О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Щолокова та інші визначають її координуючу роль стосовно формування художнього ідеалу, естетичних норм, настанов особистості, її ціннісних орієнтацій, що органічно входить в її складний художньо-творчий потенціал.

Аналіз наукової літератури дозволив констатувати: недостатність теоретичної розробленості актуальних питань формування духовності у дітей підліткового віку в позашкільній освіті естетичного спрямування потребують розробки науково обґрунтовано методики виховання підростаючої юні на засадах загальнолюдських цінностей, що концентруються в кращих творах мистецтва музики.

Формулюючи мету дослідження, згідно з якою виховання духовності підлітків у позашкільних закладах освіти розглядається нами як цілеспрямований процес розвитку їх ціннісних орієнтацій особистості і формування її

якостей, що сприяє становленню духовно-цілісного континууму естетичних, моральних, інтелектуальних, емоційних, комунікативних компонентів особистісного розвитку. Поєднання цих компонентів в процесі навчально-виховної діяльності позашкільних закладів виступають регулятором взаємодії теоретичної і практичної діяльності підлітків у процесі опанування різних видів музичного мистецтва, що сприяє їх духовному розвитку, а поряд із засвоєнням ними соціального досвіду.

На думку М. Батхіна, предметом осягнення будь-якого виду мистецтва є наявність духовно-ціннісної домінанти між людиною та діяльністю, що на кожному етапі виявляється у новій естетичній формі.

Тому процес формування духовних цінностей здійснюється поступово з акцентом на усвідомлення і засвоєння цих цінностей підлітками та відтворення їх не тільки у художньо-творчій діяльності, а й у сфері життєтворчості.

У сучасному культурно-освітньому просторі дефініції "духовність", "духовна культура" активно вводяться у науковий обіг й особливо у методичний концепт. Основою цього напряму виступає теоретико-методологічне обґрунтування зазначеної проблеми, що активно висвітлюється в сучасних працях вітчизняних і зарубіжних вчених (І. Бех, Л. Масол, Н. Миропольська, О. Комаровська, Г. Тарасов, Р. Тельчарова та ін.).

Образність музичного твору впливає на особистість учня-підлітка і, виходячи за межі естетичного, транслюється в його індивідуальний універсум, де втілюється саме духовно-естетичний чинник, що впливає на розвиток художньої свідомості, на художнє світосприймання, світоставлення, виступаючи найглибшою і найорганічнішою причетністю суб'єкта до світу духовних цінностей.

Експериментальним дослідженням доведено, що процес формування духовності підлітків успішно заявляє про себе за дотримання спеціально-організованих і науково обґрунтованих педагогічних умов:

1. Застосування варіативних форм і видів музично-творчої діяльності.

2. Поетапне використання навчально-диференційованих завдань (від репродуктивних до проблемно-пошукових і творчих).

3. Посилення творчої активності в інтерпретації музичних творів різних жанрів.

4. Залучення до дискусійних форм в художньо-творчому спілкуванні.

5. Заохочення до критичної самооцінки підлітків стосовно усвідомлених духовних цінностей, моральних імперативів, толерантності у ставленні до інших тверджень, думок, суджень, вчинків.

Дослідно-експериментальна робота показала, що активна художньо-творча діяльність підлітків проявлялась в опануванні духовного концепту творів музичного мистецтва: від осмислення первинного емоційно уявлення через глибоке аналітичне мислення й побудови індивідуально цілісної інтерпретації твору до виявлення особистісного оцінного ставлення. Оцінні судження підлітків актуалізували накопичених художній досвід, уявлення, здібності та якості; акумулювали весь комплекс пізнавальних дій. Що розкривали глибину осягнення ними гуманістичної сутності творів музичного мистецтва різних напрямів, стилів, жанрів. Все це досягалося завдяки спеціально-організованій і цілеспрямованій роботі інституцій естетичного профілю системи позашкільної освіти.

Література:

1. Бахтин М.М.: Эстетическое наследие и современность. – Сар.: Изд-во Морд.ун-та, 1989.
2. Восприятие музыки: Сб.ст. – М.: Музыка, 1980.
3. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посіб. / О. Олексюк, М. Ткач – К.: Знання України, 2004. – 246 с.
4. Тарасов Г.С. Проблема духовной потребности. – М.: Наука, 1979.
5. Тельчарова Р.А. Уроки музыкальной культуры. – М.: Просвещение, 1991.

Глушкова Н.М.,
ст. викладач Одеського ДЕУ

ЕКОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Одним із найважливіших факторів, що впливає на становлення духовного світу молоді, є формування екологічного мислення, екологічного світогляду, отже й екологічної культури. Сучасна цивілізована людина має усвідомлювати себе частиною природи, відчувати органічний зв`язок з нею, сприймати вади, заподіяні їй, як свій власний біль.

Цей процес – екологічного виховання – має починатися вже з дитинства і будуватись залежно від вікових особливостей. Деякі педагоги і психологи вважають найбільш сприятливим періодом для цілеспрямованого формування екологічної свідомості молодший підлітковий вік.

Але саме в юнацькому віці, відбувається поєднання всіх факторів, необхідних для формування екологічного світогляду. Адже саме в ці роки відбувається наукове пізнання природи, накопичення знань про неї. В юнацькому віці особливо виражене естетично-романтичне сприйняття природи, пошук гармонії та усвідомлення власної позиції у взаєминах із навколишнім середовищем.

На перший погляд здається, що введення у вищих навчальних закладах курсів охорони довкілля вирішує проблему екологічного виховання. Але формування екологічного світогляду не може бути обмежене вивченням спеціальної дисципліни. Адже екологічне виховання – це тривалий, багатоплановий, цілеспрямований процес формування екологічної свідомості й екологічної культури. Результатом цього процесу має бути екологічно вихована людина – особистість з високими моральними якостями, духовно збагачена, екологічно свідома.

Екологічну свідомість можна визначити як сукупність знань, уявлень людини про її взаємозв`язки, взаємозалежності, взаємодії зі світом природи. На цій основі формується відповідне позитивне ставлення до природи, а також усвідомлення людиною себе як її частини.

Зрозуміло, що саме одержані знання, освіта, правильно організований навчально-виховний процес – це основа формування екологічної культури і духовності. Екологічні знання викликають зацікавленість у природоохоронній діяльності, компетентне її здійснення, а це, в свою чергу, породжує багатство морально-естетичних почуттів, емоцій, переживань.

Як вже зазначалось, формування екологічної свідомості – тривалий, поступовий процес, що передбачає добре організовану та поетапно проведену систему заходів для засвоєння екологічних знань і виховання екологічно вірної поведінки. Цей процес складається з таких елементів:

– знання (засвоєння основних наукових понять про природу, екологічні проблеми);

– усвідомлення (формування свідомої позиції відносно довкілля);

– ставлення (розуміння природи як унікальної цінності і джерела матеріальних і духовних сил людини);

– навички (здатність практичного засвоєння довкілля і його охорони);

– діяльність (участь у вирішенні екологічних проблем).

Формування екологічної свідомості може успішно здійснюватись на основі ідеальної динамічної моделі майбутнього типу взаємин суспільства і природи, окремої людини і природи, заснованої на вченні про ноосферу. Це геніальне передбачення академіка Володимира Івановича Вернадського стало теоретичною основою сучасної науки про охорону довкілля та раціональне природокористування. Якщо розглядати ноосферу як біосоціокультурне утворення, можна зрозуміти той величезний вплив, який має на довкілля діяльність та розум людини. В. І. Вернадський вважав ноосферу ідеалом майбутнього і єдиною можливістю зберегти людську цивілізацію. І сьогодні, коли екологічна проблема є чи не найважливішою серед глобальних проблем людства, можна зазначити: науково-технічний прогрес, економічна діяльність повинні здійснюватись гуманістично спрямованою, духовно збагаченою особистістю.

Екологічно і гуманістично спрямовані форми і методи виховання такої особистості у вищому навчальному закладі створюють модель позитивної моральної і суспільної поведінки, формують своєрідний захисний механізм, що запобігає деформації моральних і духовних цінностей. До методів формування суб`єктивно-свідомого ставлення до природи належать: метод екологічної ідентифікації, метод екологічної емпатії, метод екологічної рефлексії.

Метод екологічної ідентифікації полягає у створенні таких умов, коли особистості необхідно поставити себе на місце будь-якого природного об`єкта. Внаслідок цього формується відповідна поведінка стосовно природних об`єктів.

Метод екологічної емпатії полягає в актуалізації співпереживання особистістю природних об`єктів, а також співчуття їм. Таким чином формується суб`єктифікація природних об`єктів через емоційну сферу особистості.

Метод екологічної рефлексії передбачає самоаналіз особистістю своїх дій і вчинків, спрямованих на світ природи, з погляду їхньої екологічної доцільності.

Використання цих методів сприяє ефективній організації екологічного виховання й освіти, що має привести студентів до розуміння цілісності природи Землі, єдності її процесів, зв`язку людини з природою. Будь-яка діяльність людини, її поведінка стосовно природи, мають бути погоджені з її законами. Саме з цього розвивається почуття причетності до природи, відчуття її натхненності, духовного єднання з нею.

Література:

1. Гиренок Ф.И. Экология, цивилизация, ноосфера. – М., 1992.
2. Дерябо С.Д., Ясвин В.А. Экологическая педагогика и психология. – Ростов-на-Дону, 1996.
3. Кравченко С.А. Психологічні особливості розвитку екологічного мислення у студентів: Автореф. дис. – К., 1996.
4. Педагогіка вищої школи. Навч.посібник. Одеса, 2002.
5. Учение В.И.Вернадского о ноосфере: Науч.-аналит. Обзор / Под ред. В.Е.Ермолаевой, В.Л. Кальковой. – М.: ИНИОН, 1989. (Сер. "Глобальные проблемы и будущее человечества").

Гордійчук О.Є.,
аспірантка, асистентка
Чернівецького НУ ім. Ю. Федьковича

ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ НАРОДНИХ ПРИСЛІВ'ЇВ У МОРАЛЬНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

Моральне виховання молодших школярів – це цілеспрямований процес прищеплення позитивних моральних якостей. Він може проходити як через прищеплення моральних навичок та звичок, так і через вплив на свідомість, або через пробудження моральних почуттів. Задля підвищення ефективності виховного процесу означені методи виховання поєднують.

Над проблемою виховання моральних рис молодших школярів працює ряд сучасних науковців, зокрема С. Бакуліна, І. Бех, І. Бужина, Л. Драчук, І. Звєрєва, О. Романченко, Р. Зозуляк та ін.

Науково-практичне поєднання етнопедагогічних надбань з різновіковими виховними впливами досліджується цілою плеядою науковців. Цікавий порівняльний аналіз народних форм і методів виховання молодших школярів з іспанською педагогікою було проведено Домніч В. Обґрунтування педагогічних умов засвоєння молодшими школярами народних звичаїв і традицій в процесі позанавчальної виховної роботи висвітлено в дослідженні Стрельчук В.О., а в навчально-виховному процесі – Підборським Ю.Г.

У контексті нашої наукової роботи, яка присвячена експериментальному дослідженню морального виховання молодших школярів засобами етнопедагогіки, виник інтерес до виокремлення педагогічного потенціалу народних прислів`їв та його використання з метою морального становлення особистості учнів початкової школи.

Прислів'я – це жанр фольклорної прози, короткий художній твір узагальнювального характеру, що являє собою сталий образний вислів у формі логічно завершеного судження з висновком, складається з двох частин і, як правило, вживається в переносному значенні.

На відміну від інших видів народної поетичної творчості, прислів'я та приказки якнайчастіше пов'язані із щоденним побутом, доступні найширшим верствам і не потребують особливих обставин і широкої аудиторії. Недарма

сама назва вказує на те, що прислів'я вживаються "при слові", тобто при нагоді. Вони промовляються тоді, коли треба наголосити, підкреслити, виділити основну думку сказаного. Вони завжди мають практичне значення, слугують готовими формулами і правилами. У народній педагогіці не було виховних засобів, відмінних від реального життя, саме тому вимоги, що висувалися у прислів`ях до духовного і фізичного стану особистості, виражали ідеал моральної вихованості, її кінцеву мету [3, 62].

У процесі наукового дослідження нами було виокремлено ряд прислів'їв, педагогічний потенціал яких відповідає найбільш уживаним на той час (кінець XIX – початок XX століття) народним методам морального виховання, серед яких застереження, привчання, порада, приклад, вимога, покарання, які забезпечували суб`єктно-об`єктні відносини, а також сповідь, дотримання Божих заповідей, причастя, завдяки яким проходило духовне очищення особистості дитини [6].

Аналізуючи зміст прислів`їв збірки "Українські прислів`я та приказки" [9], побудованої за історико-тематичним принципом розміщення текстів, нами зроблено спробу виокремлення тих чи інших прислів`їв, що відповідають певним методам виховання, а саме:

Методу застереження від необачного вчинку характерні такі прислів`я:

З добрим поживеш – добро переймеш, а з лихим зійдешся, того й наберешся [9,263].

Робиш добро – не кайся, робиш зло – зла й сподівайся.

Від своєї совісті не втечеш (274).

Не бери, де не поклав (275)

Пораді:

Не шукай зла, а добра; зло само прийде (266.)

Сумління – найкращий порадник (274).

Не догоджай людям, а совісті своїй (274).

Вказівці на досвід інших:

Хто в біді дав, той два рази дав (265).

Хто не зазнав зла, не вміє шанувати і добра (267).

Настанові:

Дивись, не забудь: людиною будь (265)!

Той багато дає, хто дає від щирого серця.

Навчай дитину в молодості, щоб спочив на староті (194).

Ой, мамо, мамо, не пести так сина, бо бідная на світі пещена дитина (195).

Умів дитя народити, умій і навчити (194).

Однак, створити суб`єкт-суб`єктні відносини між вихователем і учнем можливо за умови використання бесіди, дискусії, обговорення змісту, тобто таких методів, які сприятимуть формуванню активності та моральної самостійності дитини. На нашу думку, допоможуть у цьому напрямку виховного впливу народні прислів"я та приказки (паремії), в яких закладено мудрість, далекоглядність народного розуму.

Як свідчать спостереження, найпоширенішою у практиці роботи вчителів початкових класів за прислів`ями є одноманітність постановки запитання

вчителя до учнів, а саме: “Як ви розумієте зміст даного прислів`я?” та часто-густо нехтування цими творами-мініатюрами. Ось тут і виникає суперечність, коли, з одного боку, існує незліченна кількість прислів`їв, а з іншого – діти мало обізнані як із жанром, так і з його зразками. І нерідко наприкінці 4 класу учні не можуть пояснити зміст багатьох прислів`їв.

На нашу думку, методично правильною організацією бесіди чи обговорення паремій повинна стати така послідовність поставлених запитань, яка б сприяла розвитку уяви, розумових здібностей, формуванню усного мовлення, що потребує логічності у викладі думок, та головне – забезпечила б їх детальний змістовий аналіз і усвідомлення, а згодом, поведінку. Ми пропонуємо такий перелік запитань для роботи за змістом прислів`я:

Чому так кажуть?

Про яких людей у ньому йде мова?

Чого вчить нас народна мудрість?

Від чого застерігає дане прислів”я?

Що схвалює, а що засуджує?

Що рекомендує, а що забороняє?

В такому разі збагачення мовлення учнів прислів`ями і приказками не лише підвищить інтелектуальний рівень та їх мовленнєвий етикет, але й формуватиме національну свідомість та духовно-моральний світ учнів школи першого ступеня [2, 176].

Здійснючи аналіз оновленої програми з читання, нами досліджено, що у підручниках передбачено вивчення прислів’їв про працю людей у різні пори року, про ставлення дитини до членів родини, до рідних та близьких їй людей, родинні зв’язки, традиції; поняття про національні особливості, родовід; про рідний край, землю, батьківщину. Знайомство з ними вчителю варто організовувати з добукварного періоду навчання грамоти. Пізніше починається опрацювання тих із них, які вміщені в “Букварі” та “Читанці”. За програмою з української мови для 2-4 класів передбачено практичне ознайомлення з деякими прислів`ями у ході вивчення дієслів та спостереження за вживанням їх неозначеної форми. Однак, якщо взяти для прикладу “Граматику української мови для самонавчання та в допомогу шкільній науці” В.Сімовича, супроти нашій граматиці в ній налічувалося 205 цитат із народної словесності, серед яких:

Кожна пригода до мудрості дорога (народна приповідка);

Обридло мені твоє зараз (народна приповідка);

За моє жито та ще й мене бито (народна приповідка);

Береженого Бог береже (народна приповідка);

Не було щастя зранку, не буде й до останку (народна приказка) [8].

З огляду на це, проаналізуємо питому вагу народних прислів`їв та приказок, розміщених у сучасних “Читанках” для 2-4 класів [7], які рекомендовано Міністерством освіти і науки України як основні для роботи в чотирирічній початковій школі.

Аналіз питомої ваги цього жанру показує, що сучасні “Читанки” для молодшого шкільного віку вміщують достатню кількість паремій. Зменшення їх кількості у других частинах кожного класу пояснюється тим, що зростає обсяг

текстів, включено матеріал для ознайомлення з творчістю видатних українських письменників, уривки з відомих творів, історичні твори, легенди із Біблії та ін. Однак, малі жанри усної народної творчості, зокрема, народні прислів`я та приказки створюють змістову основу для розв`язання у кожному класі пріоритетних цілей предмета читання: розвиток в учнів повноцінних читацьких навичок, розвиток мовленнєвих і пізнавальних умінь, вміння робити оцінні судження про їх зміст, виховання моральної поведінки.

Таблиця 1

Аналіз питомої ваги прислів`їв та приказок у підручниках з українського читання для 2-4 класів

Назва жанру	2 клас		3 клас		4 клас	
	I ч.	II ч.	I ч.	II ч.	I ч.	II ч.
Прислів`я та приказки	14%	37%	17%	54%	35%	8%

Аналіз методичного апарату до прислів`їв показує, що найбільш питома вага в кожному класі належить завданням і запитанням на пояснення та перевірку розуміння смислового значення, на пошукову роботу. Наведемо типові формулювання цього виду завдань із розділу "Усна народна творчість" , що у підручнику для 4 класу: "Пригадай прислів`я про працю, знання, культуру спілкування, які читав у 3 класі. Прочитай і поміркуй, якій темі присвячені прислів`я кожної групи. Що в них схвалюється і що засуджується? Вивчіть напам`ять 3-4 прислів`я. Знайдіть у збірках по 2-3 прислів`я про ставлення людей до знань та про людські стосунки". Позитивно, що в методичному апараті спостерігається поступове ускладнення формулювань завдань.

Разом із тим проаналізовані завдання засвідчують недостатню кількість тих з них, які пропонували б творчу роботу. Вона передбачає моделювання ситуацій можливого використання прислів`їв, створення сюжетних малюнків, складання казки, оповідань, різних фантастичних творів, нісенітниць за текстом прислів`я, написання коротеньких творів за заданою темою-прислів`ям ("Праця годує, а ледарство псує", " Шабля ранить тіло, а слово – душу", „Все добре переймай, а злого уникай") [10, 17].

Крім того, читання творів інших жанрів пропонуємо поєднувати із народними мудрослів'ями. Наприклад, перед читанням української народної казки "Дружні звірі" можна запропонувати дітям визначити, про яку рису характеру йдеться у прислів`ях:

Злостивий друг спереду ласкає, а ззаду кусає.

Дружні сороки орла заклюють.

Обов`язково варто добирати завдання, що активізують пошукову діяльність учнів. Наприклад, дібрати прислів`я-заголовок до української казки "Казка про липку й зажерливу бабу" (У кого совісті нема – нема й сорому), "Кобиляча голова" (Який учинок, така й кара), "Дружні звірі" (Дружній череді і вовк не страшний) та ін.

Розширенню світогляду дітей сприятиме розповідь учителя про збирачів фольклору. Крім того, на уроках можна проводити "Хвилинки мудрості народної" – ігри, конкурси на кращого знавця прислів'їв та приказок [4, 5].

Вивчення прислів`їв напам'ять радимо проводити, використовуючи прийом колективного читання учнями з дошки, записаного прислів`я, з почерговим витиранням вчителем по одному ключовому слову. Для прикладу:

Прочитайте разом записане на дошці прислів`я:

Дерево видно за плодами, а людину – за її ділами.

Знову прочитайте запис, доповнивши самостійно те слово, якого не вистачає:

… видно за плодами, а людину – за її ділами.

(надалі вчитель продовжує витирати ключові слова, допоки на дошці зникне запис, а учні кількаразово повторюють, доповнюючи вислів).

… видно за плодами, а … – за її ділами.

… видно за …, а … – за її …. .

… …. за …, а … – за її …. .

Як свідчать результати експерименту, така методика вивчення напам`ять подобається учням, сприяє міцності запам`ятовування, а на підсумковому етапі уроку школярі без зайвих труднощів відтворюють зміст вивченого прислі`я. Така робота надалі забезпечить швидке його пригадування, вільне використання в активному словнику та основне – мала витрата часу, щоб довго і докладно пояснювати правила поведінки.

Для повної реалізації педагогічного потенціалу даного жанру з метою морального виховання учнів початкової школи наступною, основною, на наш погляд, повинна бути вправа на зосереджене осмислення, в якій перший крок – це вибір певної моральної норми, над якою вони б хотіли поміркувати. Наступний крок – розмірковування над нею до 10 хвилин. Для прикладу, учень вирішив осмислити чесність. Запропонуйте йому думати про чесних людей, яких йому довелося зустріти в житті, ті ситуації, коли він був свідком вияву чесності знайомого, ровесника чи друга. Ускладніть думки, пропонуючи знайти зв`язок між чесністю, правдивістю і вірністю, про її витоки. Кінцевим кроком є обрання для осмислення певної народної мудрості, наприклад: "Батьки дали тобі життя – чесність виховай сам" і написання твору-міркування на дану тему [1, 3].

Як бачимо, подібна робота з одним із фольклорних жанрів проводиться в умовах невимушеного спілкування. Учні мають змогу слухати, читати, запам`ятовувати, аналізувати, обговорювати, давати власну оцінку, творити за зразком вивченого жанру. Відповідно до різноманітності завдань змінюється і позиція учня: він і слухач, і читач, і автор, і актор, і теоретик, і критик [5, 53]. "Відкриття", зроблені школярами в роботі з фольклорним матеріалом, слугуватимуть фундаментальною базою для вивчення авторської літератури, а також у формуванні духовного світу та моральної поведінки дитини.

Насамкінець, є всі підстави стверджувати, що народним прислів`ям і приказкам характерний яскраво виражений педагогічний характер у плані здійснення морального виховання учнів початкових класів.

Можливо, перед вчителями-практиками постане питання: де ж брати навчальний час на уроках, який можна використовувати для вище запропоно-

ваної роботи за прислів`ями? В межах традиційних форм і методів навчання в структурі уроку навряд чи знайдеться багато навчального часу для таких видів роботи. Але якщо відмовитись від тривалих, нудних опитувань, повчальних розмов, то саме ці запропоновані вправи органічно впишуться до структури уроку.

Основне, на нашу думку: поданий матеріал допоможе пробудити у школярів національну свідомість, гордість за свою культуру, сприятиме формуванню в учнів народного світосприймання, готовності продовжувати заповіти батьків, забезпечить ефективність виховного впливу на моральну свідомість і поведінку молодшого школяра.

Література:

1. Бех І.Д. Вправи на зосереджене осмислення // Початкова школа. – № 12. – 1998. – С.3.

2. Гордійчук О.Є. Ідеї народної педагогіки в національній системі виховання українців // Проблеми національного виховання в системі неперервної освіти / Матеріали Третьої Міжнародної науково-пактичної конференції. – Чернівці, 1999. – С.174-177.

3. Овакимян Г.П. Народные нравственные традиции и народная педагогика // Школа. – №1. – 2003. – С.61-62.

4. Петрушина Л. Ігра та цікаві завдання з прислів'ями й приказками на уроках // Початкова освіта. – №45. – 2004. – С.1-8.

5. Политова Н.И. Современные подходы к решению практических задач по развитию речи младших школьников в условиях активного использования фольклорного материала // Начальная школа: плюс, минус. – №4. – 2002. – С.48-53.

6. Попович Остап. Новочасна школа // Каменярі. – 25.11.1913.

7. Савченко О.Я. Читанка: Підруч. для 2-4 кл. – К.: Освіта, 2004. – Ч.І. –Ч.ІІ.

8. Сімович В. Граматика української мови для самонавчання та в допомогу шкільній науці. – Київ. – Ляйпціг. – 555 ст.

9. Українські прислів'я та приказки (Упорядн. С.В.Мишанич та М.М. Пазяк. – Київ, видавництво художньої літератури "Дніпро". – 1984. – 390 с.

10. Чужа Н. Душі народної криниця (Вивчення українських прислів'їв у початковій школі) // Початкова школа. – №11. – 1999. – С.16-17. С.17.

Гуральник Н.П.,
канд. пед. наук, доцент
ІМ НПУ ім. М. Драгоманова

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ЯК АКСІОЛОГІЧНОГО ЧИННИКА ДУХОВНОСТІ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Духовність є предметом спеціальної уваги філософів, теологів, мистецтвознавців, психологів, педагогів (М. Бердяєв, Д. Дубровський, Л. Закс, Е. Ільєнков, М. Лоський, І. Нестьєв, Ю. Пономарьов, С. Пролєєв, В. Сагатовський, В. Свинцов, В. Соловйов, Г. Тарасов, М. Тараканов, В. Федотова, Ю. Холопов, К. Юнг) і розглядається як ідеальне, релігійне, ціннісне явище.

В філософії визначення духовності спирається на сутність духу як поняття, що означає активне, мисляче на відміну від матеріального, природного (Г. Гегель, І. Герасімова, Н. Гончаренко, В. Іванов, Ф. Ніцше, С. Пролєєв, Ю.Фохт-Бабушкін); духовність розкривається та відновлюється в педагогіці (М.Бех, І. Бужина, І. Драч, С. Гончаренко, О. Олексюк, Є. Рапацевич, Т. Тюріна, М. Ярмаченко) як певна вираженість в системі мотивів особистості фундаментальної ідеальної потреби пізнання світу, себе, змісту та сенсу життя. "Людина духовна настільки, наскільки задумується над цими питаннями та намагається отримати на них відповідь". Об'єктивна користь від духовної діяльності співвідноситься з суб'єктивним безкористям. "Відносна незалежність пізнавальної діяльності від прагматичних цілей та альтруїстичних дій від негайного соціального визнання робить духовність найважливішим фактором розвитку цивілізації" [4, 156].

Мета роботи – показати на прикладі мистецької освіти, що завдяки збереженню кращих національних традицій, зокрема, фортепіанної культури (виконавства, просвітництва, педагогіки) піаністи розкривають і доносять до сучасних поколінь їх аксіологічну значущість, духовність самого музичного мистецтва; культуротворче і виховне навантаження якого реалізуються в аксіологічній компоненті власної духовності музикантів.

Досягнення мети уможливлюється завдяки вирішенню таких завдань: визначення сутності духовності як поняття та впливу музики на розвиток духовності особистості; з'ясування змісту національної традиції як культурно-історичного феномена; усвідомлення шляхів реалізації власних духовних цінностей музикантів-піаністів засобами мистецької освіти.

Духовному потенціалу особистості з позиції розкриття її сутнісних сил багатомірну характеристику надано О. М. Олексюк. Перш за все, представлена евристична ємність науково-теоретичної сутності поняття "потенціал", яка розкривається в дефініційній сукупності визначень в межах духовного потенціалу. Окреслюючи духовні сутнісні сили в культурному процесі, О. Олексюк визначає їх наповнення змістом соціального життя як перевершуючі здатність відносно самої людини "в її індивідуальній емпіричності і залежно від соціальних сфер, навколо яких вони організовуються, стають своєрідними "концентрантами" естетичного, морального та теоретичного світовідношення". Евристичну ємність потенціалу автор конкретизує формулюванням естетичного потенціалу мистецтва, який є "міра можливостей актуалізувати його естетичну сутнісну силу в реальній культурній ситуації та в надбуттєвості через здатність інтегрувати діалог зі світом", згідно з педагогічною концепцією – "міру можливостей актуалізації духовної сутнісної сили в реальній цілеспрямованій діяльності встановлює духовний потенціал особистості". Духовний потенціал особистості окреслений автором як "пріоритетний вектор руху музично-педагогічної освіти XXI ст." [3].

Виховання духовності (за Т. Тюріною), пов'язане з обґрунтуванням ідеї, згідно з якою "людина – це не лише біосоціальна істота, вона має духовне єство". Авторка виказує занепокоєння тим, що "експериментальна наука Нового часу перетворилась на ізольований від релігії і мистецтва спосіб

пізнання природи. Цілісній духовності людини було завдано нищівного удару". На її думку, "майбутнє за педагогічними концепціями, які спрямовані на звільнення людини від усього, що заважає духовному зростанню, розширенню обріїв свідомості" [7, 3, 4].

Багато робот присвячено проблемі розв'язання філософсько-музичної (І. Нестьєва, В. Рашковська, М. Северінова, І. Стадник, М. Тараканова, Ю. Холопова), педагогічної сутності традиції (В. Гаманюк, М. Кузьмін, І. Мельничук) в співставленні з новаторським підходом до відповідних питань. Музичне мистецтво, поряд з іншими художніми надбаннями є практичним носієм духовних цінностей, які "виявляються більш довговічними, ніж цінності наукові, філософські й навіть релігійні". Освіта є формою збереження культурного національного досвіду. Для того, щоб вона залишалась національною, необхідно залучати молодь до здобутків національної духовності. Завдячуючи нашій тисячолітній історії "ми живемо в самобутній країні з великими духовними традиціями" [6, 292-293].

Традиції побутують в свідомості суспільства як "форма передачі соціального досвіду; ідеї.., норми, що передаються з покоління в покоління"; традиційний – "заснований на традиції, що набув характеру традицій, усталеності" [Словник іншомовних слів]; за традицією відбувається наслідування прикладів кращих представників попередніх поколінь. І якщо якості людини – це їх особистісні надбання, то традиція – результат соціально-психологічного закріплення їх вияву, вони впливають на формування у людей особистісних якостей. Сутність і значення традиції полягає в тому, що вони є відображення людського досвіду [4, 596], мистецької в т.ч.

Щодо традиції, наприклад, музичної класики (равно: недавньої або віддаленої в часі), то для нас вони невідступні; мистецтво, яке з нею пориває – приречене на ізоляцію, а творець, "відкидаючи все, що було створено до нього, ризикує залишитись незрозумілим людьми" [5, 3]. Вивчення багатозначного XX століття переконує, що в творчій діяльності видатних майстрів зберігається зв'язок з тими деякими якостями, без яких мистецтво звукообразів, що інтонуються, просто перестане існувати (тематизм, метроритмічна періодизація, фольклорні інтонації тощо), тобто з традицією, але такою, яка оновлюється, збагачується, розвивається [5, 7]. Кожному митцю, музиканту, музичному педагогу ясно, що неможливо залишатись тільки на минулих позиціях, не шукаючи нового. Постійний пошук незвичайного, іноді, навіть вражаючого, часто стикається з усталеним, звичним. Тому завдання митця – примирити дві, на перший погляд, взаємовиключаючі тенденції – надійну опору на традицію з устремлінням до нового, незвичного. Досвід музичної культури доводить, що ці дві тенденції можуть стати взаємодоповнюючими. І в цьому - запорука безсмертя традиції і обумовленість народження нового. Закономірностями, які поєднують навіть зовсім несхожі традиційні музичні явища і нові, стають, на думку Ю. Холопова, комплекси логічних категорій, злиття елементів в цілісний суб'єкт творчості; пропорційність, відносно стійка впорядкованість; градації цінностей: від корисного через приємне до прекрасного, як стадії вищої духовності.

Деякі зміни ідейного характеру відбувались в ставленні до національного українського в музичній культурі ХХ століття. Це відмічали музикознавці, композитори, митці, музичні педагоги. Національна традиція – як соціально-музичне явище було предметом дослідження багатьох вчених і розглянуто на засадах українознавства, культури, мистецтвознавства (Л.Горенко-Баранівська, П. Кононенко, С. Лисецький, О. Михайличенко. Л. Хлебнікова, М. Черепанов, К. Шамаєва, М. Ярко); фольклорно-естетичних поглядів окремих осіб (Л. Архимович, М. Боровик, В. Василець, М. Грінченко, В. Довженко, М. Дремлюга, М. Степаненко,); української культурної традиції в історії освіти України, в т.ч. музичної (А. Авдієвський, С. Бендікова, Т. Бодрова, Л. Вовк, С. Горбенко, К. Луганська, О. Овчарук, О. Рудницька, М. Чепіль, О. Шевчук), пов'язаної з зростанням національної свідомості українців ще з 50-х – 60-х років ХІХ ст. "з розвитком просвітницької тенденції серед української інтелігенції, в тому числі і музичної" [1, 44].

Однією з ознак національної традиції, які співзвучні до сучасних поглядів на музичне виховання і освіту, були демократичні тенденції педагогічної творчості. Вони виявлялись та стверджувались в діяльності багатьох історичних діячів та просвітників з ХУІ – ХУІІ століть (П. Беринда, П. Могила, М. Смотрицький, К. Ставровецький) й продовжували своє буття в подальшому розвитку цих ідей у педагогів вищих навчальних закладах (Л. Баранович, А. Ведель, И. Галятовський, Г. Сковорода). Закріплення прогресивних, гуманних позицій в мистецькій освіті сприяли ствердженню шанобливого ставлення до тих, хто навчається, урахуванню їх індивідуальних особливостей, а також змісту самої організаційної системи взаємодії учасників навчально-виховного процесу. Ці прототипи демократичних традицій реалізуються в сучасному освітньому процесі, його принципах.

Стверджуючи прогресивні традиції, сучасна педагогічна наука отримує творчий розвиток в конкретних музично-мистецьких освітніх явищах, особливостях організації навчально-виховної діяльності відповідних навчальних закладів – інститутах мистецтв, музично-педагогічних факультетах.

Національна традиційність в мистецькій освіті має домінантну функцію поряд з іншими факторами – динамічністю, варіативністю, професійною значущістю в підготовці фахівців; особистісної зорієнтованості тощо, тобто в сучасній українській музично-педагогічній думці відтворюються традиційні підходи, характерні українській національній педагогічній культурі.

Проблемі вивчення традиційного українського музикування присвячено багато робіт істориків, мистецтвознавців, фольклористів, інструментальних виконавців (О. Воропай, С. Грица, О. Дей, Г. Довженко, М. Драгоманов, А. Іваницький, С. Людкевич, О. Огієнко, В. Скуратівський, М. Стельмахович). Українська національна музична традиція як аксіологічний чинник духовності гідно представлена в наукових працях представників фортепіанної школи (Е. Дагілайська, Ж. Дедусенко, Н. Зимогляд, Н. Кашкадамова, О. Кононова, Г. Курковський, Л. Мазепа, Ю. Некрасов, Т. Рощіна, Т. Старук, М. Степаненко, Ж. Хурсіна, К. Шамаєва, В. Шульгіна). Ю. І. Некрасов, наприклад, вважає, що вузівський рівень музичної педагогіки потребує розвитку "інтелектуально-духовної спро-

можності студента", використання духовних ресурсів особистості у виклику психологічного стану готовності до творчого "подвижництва".

На прикладі фортепіанної школи збереження музичних традицій відбувається такими шляхами: дотримання відповідного набору виконуваних творів (поліфонія, велика форма, концертний етюд, п'єси різних стилів, жанрів та ін.), виконання за стильовим принципом, збагачення музичного досвіду вивченням української музичної спадщини (на противагу негативним тенденціям, що руйнували її, такі "реакційні заходи не могли не відбитися на розвитку музичної культури" [2, 29]); продовження традицій через безпосереднє опанування і використання в виконавсько-педагогічній практиці кращих зразків музики сучасних українських композиторів; дотримання принципу художньої довершеності, збереження духу просвітництва як аксіологічної компоненти виховання духовності особистості піаніста.

Цінність домінанти традиційного підходу в мистецькій освіті підтверджується сучасною системою професійної освіти в межах фортепіанної школи. Красномовним підтвердженням збереження і продовження традицій є надання імені талановитого піаніста, великого педагога, композитора, музичного діяча В. В. Пухальського Київському міському конкурсу юних піаністів. Його започатковано 2001 року, продовжується дотепер і є даниною нашої шани славетному киянину та одночасно свідченням продовження закладених ним традицій музичного виконавства, просвітництва. Цей конкурс, на думку члена журі Р. Донської, є "добра ознака суттєвих зрушень у питанні музичного просвітництва в Україні", умовою збереження та можливості залучитися до духовних витоків нашої культури. На прагненні до високої духовності зосередив увагу В. Тітович (член журі конкурсу), нагадавши учасникам про високі моральні якості, до яких прагнув сам В. Пухальський, а тепер його ім'я освічує прагнення молоді до духовного зростання. Ще одним із свідчень наступності епох, їх взаємозв'язку й взаємодоповнення в духовній компоненті особистості музиканта може бути і Київський міський конкурс фортепіанних ансамблів під назвою "Традиції і сучасність".

Таким чином, усвідомлення історичної значущості кращих національних традицій складає один з аксіологічних чинників духовності в мистецькій освіті; збереження національної музичної спадщини проявляється в різних формах, які, водночас, несуть спільне навантаження – забезпечують цілісність процесу виховання духовності майбутнього покоління музикантів, зокрема, продовжувачів української фортепіанної школи в царині мистецької освіти.

Література:

1. Вовк Л. П. Художньо-естетичний потенціал у становленні освіти дорослих в Україні (історико-педагогічний аспект) / Шляхи удосконалення художньо-естетичної освіти учнівської молоді в умовах відродження національної культури. – К.: КДПІ, 1992. – С. 44.

2. Курковський Г. В. Традиції виконання фортепіанних творів О. М. Скрябіна / Питання фортепіанного виконавства: Збірка статей. – К.: Музична Україна, 1983. – 138 с.

3. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посіб. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.
4. Педагогика: Большая современная энциклопедия / Сост. Е. С. Рапацевич – Мн.: "Соврем.слово", 2005. – 720 с.
5. Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М: Совкомпозитор, 1982. – 231 с.
6. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. – К.: НПУ. – Вип. 2, 2001. –С. 293.
7. Тюріна Т. Основи духовної педагогіки. Філософсько-педагогічні нариси. – Львів: ЛДІФК, 1998. – 76 с.

Душний А.І.,
викладач Дрогобицького ДПУ
ім. І. Франка

ДУХОВНІСТЬ І ОСВІТА: ВЗАЄМОЗУМОВЛЕНІСТЬ ПРОЦЕСУ

Ставлення сучасних європейських народів до духовного світосприйняття, релігії стає дедалі специфічним і суперечливим. Часткова втрата християнством своїх позицій призвели в Європі до захоплення доісторичними і поза- історичними релігіями, що одержало загальну назву "нью ейдж". Це захоплення у вигляді різних течій намагається поєднати життєві відчуття і мислення, раціоналізм та ірраціоналізм на ґрунті прагнень до космічної гармонії і обожнювання природи.

Трактуючи з цих позицій стан християнської традиції в нашому суспільстві, мусимо відзначити в першу чергу деяке її руйнування. Байдуже ставлення до віросповідання супроводилося свідомим знищенням моралі. Сьогодні всюди спостерігаємо намагання вітчизняної системи освіти повернутись до релігії, до духовного виховання молоді, з метою поєднання християнської традиції і морального виховання, духовність і освіту в одне ціле.

Пріоритетною рисою сучасної педагогічної творчості є орієнтація на духовне життя людини. З традиційно-християнського погляду духовність людини є для неї природо відповідною ознакою, нормою її існування. Це випливає і з розуміння походження людини – істоти, створеної Богом. У процесі самореалізації людина відчуває природну необхідність підніматися над своїм біологічним ("тваринним") началом, їй властиве "прагнення висоти". Цим вона не тільки заявляє про свою "людяність" й окремішність у природі, про свою богоподібність, але й знаходить у цьому прагненні головний ресурс життєвих сил. А відтак, на цьому шляху людина "творить вартості, що підносять її над світом матеріальним", – пише Г.Ващенко, – і "творить тому, що має безсмертну душу, яка споріднює її з Вищим Світом" [4, 9]. Весь поступ людства, на його думку, "є перехід від стану напівтваринного, в якому домінує переважно фізична природа і її фізичні потреби, до стану, в якому все більшу роль посідає природа духовна та її інтереси" [3, 197].

Прагнучи виразити свої духовні потреби, людина вдається до різних форм їх "опредмечування"; будує високі храми, творить мистецькі шедеври тощо. Духовність є джерелом і підґрунтям різних форм культури, передусім

гуманітарної. “Основне і найбільш характерне в культурі є піднесення людини над твариною”, – пише Г.Ващенко [3, 201].

Головним джерелом духовності є віра в Бога. Віра – не ворог розуму, а його сумління. А відтак віра – це засіб пізнання світу поруч з наукою. Людина потребує суспільного світогляду, але наука і саме раціональне мислення їй цього дати не можуть. Тому людина, “прагнучи до суспільного світогляду, мусить поповнювати вірою те, чого не дає їй знання” [6, 134].

Віра складає природну основу ідеалізму в аксіологічному сенсі. Піддається сумніву вартість прагматизму сучасного європейського світу, що здрібнює життєві цілі людини, і великою продуктивною силою вважає ідеалізм. Це питання варто трактувати більш широко, переносячи на національні ідеали. “Коли людина живе ідеєю служби батьківщині, – пише Г. Ващенко, – вона, сприймаючи ті чи інші явища, буде сприймати їх в аспекті цієї ідеї” [3, 237].

Таким чином, сфера духовності зводиться до певних аспектів:

– потреба духовності є в людині вродженою і виражається відповідними природними прагненнями;

– у різних людей і народів, а навіть залежно від історичного етапу їх розвитку, прагнення духовності репрезентується по-різному – інтенсивно або розмито, ослаблено, “блідо”;

– духовність, ґрунтуючись на вірі, своїм орієнтиром може обирати і добро, і зло, і Бога, і створені власною фантазією ідоли (“не всякому духу вірте, – каже ап. Павло, - а випробуйте чи від Бога він”);

– різні люди і різні народи на відповідних етапах свого культурного розвитку вдаються до якнайрізноманітніших способів “опредмечення” своєї духовності – у формі релігійних організацій, храмів, писемних джерел, мистецьких витворів тощо;

– духовність не розвивається і не змінює свій зміст так само, як раціональний досвід людини. Вона – як світло: його може бути більше або менше, але воно завжди однакове [4, 21-22].

Духовність, що зорієнтована на ідеали християнства, спирається на релігійну свідомість, втілену у культурі і традиціях народу. До фундаментальних рис християнського світосприйняття віднесемо: а) визнання Бога як Абсолютної Істини, Добра, Краси, як Творця Всесвіту; б) віру у безсмертність душі людини і перевагу духу над тілом, вічного над тимчасовим; в) визнання абсолютної вартості людини як образу і подоби Божої; г) визнання любові до Бога і до своєї батьківщини як основи моралі [7, 22].

У контексті завдань нашої сучасної педагогіки на окрему увагу заслуговують дві останні риси християнського світогляду. Найперше – це ставлення до людини. Християнство орієнтується на окремо взяту людину. Звідси поняття християнського персоналізму: лише окрема людина є істотою самовідповідальною і Богові підзвітною. А в термінах сучасної педагогіки це – особистісно орієнтовані освіта і виховання.

Особливістю поглядів християнства є також те, що воно оголошує людину вільною і лише завдяки цьому трактує її як особу. Рабство – це втрата своєї особистості, коли людина беззастережно приймає життя таким, яким воно

є, і не намагається його поліпшити. Цим вона бере на себе і спільний гріх рабства [7, 22].

Віра, втілена в релігії, має великий вплив на поведінку людини, слугує каталізатором засвоєння морально-етичних і навіть соціальних цінностей. І якщо відповідне "місце віри" у свідомості людини не заповнити нормальним релігійним досвідом, якщо своїм головним авторитетом вона не обирає Бога, то її духовний орієнтир все одно утворюється, але вже поза нашою волею, поза увагою виховника – у темних під'їздах, на ґрунті антирелігії та ідеології, що пливе сьогодні з телеекрана, філософії антропоцентризму чи одвертого сатанізму, Святе місце пустим не буває, – каже давня мудрість; прагнення духовності на основі віри – природна потреба людини.

Виходячи з таких міркувань, релігійне виховання в родині здійснюється на основі прикладу батьків та системного навчання релігії у школі. На думку Г.Ващенка, релігія задовольняє емоційно-чуттєві потреби людини, розвитку яким сьогодні надаємо ще недостатньої уваги [7, 23].

Водночас у системі релігійного виховання необхідно наполягати на над конфесійному підході до навчання релігії, повсюдно підкреслювати потребу конфесійної толерантності. Ось чому і Г. Ващенко, і В. Янів, відстоюючи ідею навчання основ християнства в школі, рішуче наголошують на тому, що "виховання – будучи релігійним і християнським – не може вже бути конфесійним" [5, 170].

Звичайно, це повертає нас до питання ритуалів та символіки і в кожному окремому випадку вирішення проблеми участі в них самих дітей та вчителів. Одним з таких ритуалів, наприклад, є молитва перед початком занять. Вона є благословенням для тої праці, яку розпочинає учитель і учні. Кількахвилинне перебування наодинці з Богом одухотворює її, робить шляхетнішими стосунки вчителя і учня. Відновлення щирої молитви у школі є високогуманістичною потребою. За нормальних умов наявність в одному класі дітей різних конфесій не є аргументом проти цього. Навпаки, ця обставина дає змогу дітям засвоювати також толерантне ставлення до людей інших вірувань і поглядів.

До ритуальних моментів належать також традиційні звичаєві дійства, пов'язані з релігійними святами (коляда, вертеп, засівання тощо).

Має значення участь дітей у богослужінні, релігійних ритуалах хрещення, весілля, похорону тощо. Залучення дітей до богослужіння може здійснюватись через організовані при церквах недільні школи.

Питання викладання релігії у школі є дуже важливим у системі освіти. Досвід країн, в яких виключено зі шкіл викладання релігії, переконує, що це несе за собою дуже тяжкі наслідки. Особливо з цього погляду переконливим є досвід СРСР. Заборона викладати релігію й переслідування її поза школою призвели до великого морального занепаду населення: розпадається родина, зникає пошана дітей до батьків, шириться розпуста і шпигунство і та ін.

Отже, при побудові освітньої системи в Україні всі ці фактори були взяті до уваги, і такий предмет, як "Етика та християнська мораль" ввійшов у шкільний навчальний план як головна і обов'язкова дисципліна.

З питанням про релігію і викладання її в школі пов'язана проблема підготовки служителів церкви. Підготовка священиків в Україні відбувається у

духовних ліцеях, семінаріях, академіях, на богословських факультетах при університетах, а диригентів церковних хорів готують регентські факультети при музичній академії чи консерваторії.

Однією з важливих умов доброї постави освіти є високий рівень наукової роботи в галузі теоретичної педагогіки. Український народ виявив у цій галузі великі здібності. Про це свідчать твори письменників Київської Русі княжого періоду, між ними в першу чергу "Поученіє Володимира Мономаха", твори і педагогічна діяльність великого філософа Григорія Сковороди, роль вихованців Києво-Могилянської академії, які в XVII–XVIII ст. організовували школи у відсталій Московщині, твори геніального педагога К. Ушинського, а також – А. Макаренка, В. Сухомлинського, Г. Ващенка, О. Вишневського.

У цьому контексті великої пошани і уваги заслуговує постать видатного українського педагога Григорія Ващенка. Вчитуючись у праці Г. Ващенка, звертаємо увагу на його християнсько-релігійний та патріотичний пафос творчості.

Християнство та патріотизм завжди були характерними ознаками нашої національно-демократичної педагогіки. Г. Ващенко, будучи справжнім християнином і оборонцем християнства, ніколи не опускався до суперечок на рівні конфесійності. Християнство трактується ним широко – найперше як підґрунтя духовності. По-друге, націоналізм у його світогляді – це не сліпа ненависть до інших народів, а виключно природовідповідна любов людини до свого народу і своєї землі. У цілому ряді праць ("Проект системи освіти в самостійній Україні", "Виховний ідеал" та ін.) він виявляє високий рівень толерантності українця до представників інших етносів і висловлює застереження щодо потреби виховання в діях такого ж толерантного ставлення до інших народів.

Серцевиною будь-якої навчально-виховної системи є її зміст. Він завжди дуже адекватно відображає потреби та світогляд суспільства і ґрунтується на прийнятій ним системі цінностей. Концепція ціннісного підходу до теорії виховання у Г.Ващенка спеціально не розглядається, але імпліцитно сама система цінностей у його працях є, власне, в структурі змісту виховання, як його він розумів і чистоті якого приділяв так багато уваги. Йдеться найперше про поняття ідеалу українського виховання.

Як відомо, цей ідеал втілюється у формулі "Бог і Україна" [1]. Зміст цих понять репрезентує вершину піраміди цінностей виховання. Бог є Абсолют, а водночас джерело моралі і Головний Моральний Авторитет. Він єдиний для всіх людей, і цим визначаються вселюдський характер моралі та вселюдські моральні обов'язки людини. Поняття України репрезентується як згусток найперше цих цінностей (ідеалів, понять і норм), які випливають з обов'язків людини щодо свого народу і своєї Вітчизни.

Формула "служіння Богові і Україні" у системі поглядів Г. Ващенка на зміст виховання відіграє ключову роль. По-перше, вона вказує на ідеальну природу цінностей, які засвоюються людиною найперше з допомогою віри. Адже ідеали і віра завжди йдуть у єдності, не існують окремо. По-друге, ідеал служіння Богові й Україні вказує на ієрархію системи. Бог і мораль, що від Нього, – це те, з чого починається людина. Батьківщина – це те, що є другим після Бога. Місце цих понять у свідомості людини чітко визначене. Водночас

обидва ці поняття у системі розташовані над іншими ярусами піраміди цінностей і надають їм свого "звучання". Зупинимось на них.

Моральність. Зміст морального виховання у творчості Г. Ващенка визначається відповідно до вектора духовних прагнень людини і суспільства. І оскільки головним орієнтиром християнства є ідеал Добра, то найперше завдання моралі полягає у тому, щоб робити людину кращою, добрішою, порядніщою – у вселюдському сенсі.

У конкретніших вимірах трактування моралі у творчості Г. Ващенка визначається такими підходами: а) зміст моралі складають абсолютні вічні вартості, тією чи іншою мірою властиві і зрозумілі всім людям на землі, б) джерелом моральності є Бог, і віра в Нього є основою імперативності моралі, в) категорії моральності носять абсолютний характер, а тому християнство відкидає релятивізм у їх трактуванні, г) людині властива вродженість потреб і почуттів моральності, д) у змісті виховання мораль посідає чільне місце.

Патріотизм. В основі національного лежить дух народу, а кінцева мета нації – мати власну державу. На думку Г. Ващенка, здоровий патріотизм, як і моральність, виховується на ґрунті віри в ідеали. Підкреслюючи не тільки єдність, але й спорідненість моралі, що від Бога, та національних цінностей, Г. Ващенко тим самим наближає нашу свідомість і нашу педагогіку до того духовного синтезу релігії і патріотизму, який робить деякі народи в історії особливо стійкими і непереможними навіть у важких історичних умовах.

Демократизм. Свобода кожного громадянина держави має бути забезпечена, всі громадяни рівні перед законом. Водночас свобода – категорична передумова творчості та ініціативи, без неї не буває і науки.

Родинність. У ділянці родинного виховання Г. Ващенко виходив з визнання великої взаємної залежності морального здоров'я сім'ї і морального стану всього суспільного організму. В цілому ряді праць він підкреслює значення християнської моральності української родини. Родина повинна залишатися найважливішим інститутом виховання взагалі: основи ідеалу служіння Богові і Україні, демократизм і перші паростки характеру закладаються в дитині саме тут.

У системі виховання великого значення Г. Ващенко та його послідовники надають взаємозв'язку духовності та освіти, як двом важливим чинникам формування особистості [6, 7].

На сьогоднішній день зроблено чималі досягнення в галузі духовної освіти: відроджено духовні навчальні заклади – релігійні ліцеї, музично-богословські училища, духовні семінарії, Богословська академія, Інститут релігії, Український католицький університет, Києво-Могилянська академія, Інститут катехизації тощо; у загальноосвітніх школах у навчальні плани впроваджено вивчення предмета "Християнська етика".

З метою релігійного виховання молоді в Україні активно відновлюються і одночасно створюються духовні молодіжні організації: "Пласт", "Українська молодь Христові" тощо.

У міністерстві освіти України розробляється програма державного визнання богословської освіти як рівноправної у загальній системі навчання та

наукового дослідження. Державний підхід у галузі духовної освіти забезпечить планомірність всіх рівнів богословського навчання, забезпечить статус спеціаліста-богослова, а також збереже духовне здоров'я людини і суспільства.

Література:

1. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава. 1994, – т.1
2. Ващенко Г. Виховання волі і характеру. – К., 1999, – Т.3. – 385 с.
3. Ващенко Г. Виховна роля мистецтва // Ващенко Г. Праці з педагогіки і психології. – К., 2000. – Т.4, – С.196-256.
4. Ващенко Г. Мораль християнська і комуністична // Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. – Дрогобич. 1997. – С.7 – 64.
5. Ващенко Г. Проєкт системи освіти в самостійній Україні // Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. – Дрогобич. 1997. – С.142-179
6. Ващенко Г. Роля релігії в житті людства і релігійне виховання молоді // Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. – Дрогобич. 1997. – С.128-141.
7. Вишневський О. Григорій Ващенко на тлі актуальних завдань сучасної української педагогіки. /Етюди до системного аналізу/ // Григорій Ващенко: повернення в Україну. – Львів. 2003. – С.14-41.

Євдокименко Г.М.,
здобувач КНУКіМ

РИТОРИКА ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ ТА ДЕЯКІ ЕТАПИ ІСТОРІЇ її РОЗВИТКУ

Сучасний етап суспільного розвитку України актуалізує питання відродження риторики, яка у кінці XX століття з'явилася у навчальних програмах середніх шкіл та вищих навчальних закладів. Її появу зумовила не тільки потреба підвищення мовної культури суспільства, а й усвідомлення необхідності виробити в учнів та студентів уміння досконало володіти різними формами мовної діяльності, що є органічною частиною сучасної загальної освіти. З античних часів риторика була основою системи освіти європейських народів. Несправедливо забута на тривалий час, сьогодні вона повертається в освіту, науку, суспільно-політичне життя країни. Тому постало питання у поновленні в правах класичної гуманітарної науки як теоретичної дисципліни зі збереженням у ній прогресивних методик класичного етапу розвитку риторики.

Історія науки показує, що риторика швидко здобула суспільне визнання в єдності з філософією і логосом; виробила свої технології, категорії і закони, стала наукою моральною і патріотичною, перетворилася у мистецтво слова.

Захоплюючи елітні прошарки суспільства, риторика поширилась в часі і в просторі спочатку по всій Європі, а потім по всьому світові.

До недавнього часу були відомі більшою чи меншою мірою праці античних риторів Арістотеля, Цицерона, Демосфена, Квінтіліана та деяких інших авторів, частково й слов'янська історична спадщина, особливо "ломоносівського" періоду, часів Київської Русі, епохи українського Ренесансу XVII-XVIII ст.

Дослідження останніх років виявили, що величезні багатства зберігаються у рукописних відділах бібліотек у великих містах України та колишнього Радянського Союзу, осередках науки і культури, адже у XVII-XVIII ст. риторика була традиційною шкільною дисципліною.

У 20-х рр. XX ст. демократична хвиля стимулювала розвиток риторики, бо збільшився обсяг дорадчої промови у багатьох сферах державного й громадського життя. З'явилися риторичні праці О.В. Міртова "Умение говорить публично" (1927), В. Гофмана "Слово оратора" (1932), В.В. Виноградова "О художественной прозе" (1930), збірник "Русская речь" під редакцією Л.В. Щерби тощо.

Проблемами риторики на східнослов'янському терені сьогодні займаються С. Аверинцев, Н. Безменова, М., Герман, Л. Мацько, Г. Сагач та ін. У західноєвропейській науці найбільшого поширення набула метариторика, в межах якої вивчається теорія риторики та інтерпретуються її поняття. Розвиток неориторики у країнах Західної Європи пов'язують з діяльністю Хаїма Перельмана (Бельгія), Ролана Барта (Франція) та ін. [1-54].

Риторика породила багато наук. Інтенсивний розвиток і розширення її предмету привів до того, що вона ніби зруйнувала саму себе у класичному вигляді, відділила від себе окремі частини і сфери для інших наук. Логос риторики (єдність думки, точність і ясність) відійшов до логіки. На основі розділів риторики інвенції і диспозії розвинулась в XX ст. теорія аргументації, а також теорія комунікації; риторична граматика правильності ще в Середні віки відійшла до граматики. Найпродуктивнішим для наукотворення став розділ "Елокуція". На його основі виникла стилістика, зародилося вчення про стиль. З теорії стилів Арістотеля почалася стилістика, хоча до XVIII ст. вона ще називалася риторикою. В елвеокуції народилася наука про знаки і знакові системи – семіотика. XX ст. покликало риторику до активних соціальних наук, бо почала зростати цінність людської особистості, збільшилась комунікативна сфера [2-18].

Прагматично інформаційне XXI ст. спонукає нас до раціонально-експресивної нової риторики, в якій правила і закони винайдення ідей, задумів, тем, предметів, викладу і способів їх таксономічного представлення (інвенція), тезування і аргументації (диспозія) органічно втілювалися б у природну й доречну мовну форму (елокуція), прикрашаючи предмет мовлення в міру доцільної потреби і здорового глузду (елоквенція), гідно й майстерно виголошувалися б (акція).

Важливо підкреслити, що повернення риторики на авансцену сучасної науки породжує, в свою чергу, досить серйозні проблеми методологічного характеру: статус сучасної риторики, її стосунки з іншими науками, об'єкт і предмет дослідження тощо. Безумовно, "особливого такту у зв'язку з цим вимагає кожна нова спроба інтегрувати риторику в рамки сучасної науки, яка досить витіснила традиційні галузі риторичного або за рахунок часткового поглинання проблематики, або шляхом її повного відкидання як продукту "донаукового етапу" теоретичної свідомості" [3-6].

Красномовство, яке в кризові епохи не зникло, а перетворилося в мистецтво, є свого роду індикатором здоров'я суспільства. Свідченням цього є і приклади з історії, і сучасне життя: у демократичних країнах риторика займає чільне місце і в освітніх програмах, і в суспільно-політичному житті. Тож треба думати, що риторика стане невід'ємною частиною і української культури, освіти, науки, політики.

Література:

1. Герман М.А. Основы риторики. - К., 1988. - С. 54
2. Сопер П. Основы искусства речи / Пер. с англ. – М.: Издательство Агенства “Яхтсмен”, 1995. – С. 18
3. Общая риторика. - М., 1986. – С.6.

Єрьоменко О.М.,
викладач-методист
Донецького НВК № 78

ДУХОВНІСТЬ І ОСВІТА: РОЗВИТОК ТВОРЧОСТІ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ І СВІТОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ (з досвіду роботи)

Освіта – основа розвитку особистості, суспільства, нації та держави, запорука майбутнього України. Вона є визначальним чинником політичної, соціально-економічної, культурної та наукової життєдіяльності суспільства. Освіта відтворює і нарощує інтелектуальний, духовний та економічний потенціал суспільства.

Багато уваги в освіті приділяється художньо-естетичному вихованню учнів.

Мета загальної мистецької освіти і художньо-естетичного виховання полягає в тому, що в процесі сприйняття та інтерпретації творів мистецтва і практичної діяльності сформувати в учнів систему естетичних цінностей як інтегральну основу світогляду, розвивати мистецькі вміння та компетентності, здатність художньо-творчої самореалізації, виховувати потребу в духовному самовдосконаленні.

Гармонійний розвиток розумових і фізичних здібностей, моральної чистоти й естетичного відношення до життя і мистецтва – необхідні вимоги формування цілісної особистості. Естетичне виховання спрямоване на розвиток здібностей учнів сприймати, відчувати і розуміти чудове, помічати гарне й погане, творчо, самостійно діяти, залучаючись тим самим до різних видів художньої діяльності.

Музична освіта пов’язує виховання естетичного сприйняття музики з розвитком творчих здібностей учнів. Ознайомлення дітей з найкращими зразками музичної творчості є основою ідейного і морального виховання учнів засобами цього мистецтва, основою формування музичного смаку.

Виховання музичних уявлень пов’язано з усвідомленням особливостей музичної мови, її будівлі, засобів виразності.

Емоційний відгук на музику формується і виховується разом з розвитком музичних і творчих здібностей.

Чим більше учень слухає і запам'ятовує гарної музики, чим більше він бачить твори інших видів мистецтв (живопису, архітектури, скульптури), тим кращим стає його духовний світ, тим більше у нього можливостей виявити своє творче "Я". Все це і сприяє головній меті: формуванню гармонійної, розвиненої, творчої особистості, здатної цінувати чудове.

Урок музики – це урок, де виявляються й інтелектуальні, і творчі здібності учня. Це урок мистецтва, творчості. І тому на уроках музики я ставлю собі за мету – винайти те важливе, що дозволить розкритись учням, виявити їх творчий потенціал.

Для уроків музики дуже важливим є емоційний настрій. Діти повинні одержувати естетичне задоволення від слухання і співу. Для цього велике значення має використання репертуару. Музичні твори, з якими діти знайомляться в школі, підібрані з вимогами їх художньої цінності, яскравості образів, емоційної привабливості. Вони дають учням уяву про музику як засіб пізнання дійсності, віддзеркалення в ній життя і почуттів людини.

Методи, форми і засоби, які використовую на уроках, дозволяють мені поширити духовний світ дитини, прилучати їх до музики і мистецтва взагалі. Вони направлені на пробудження і розвиток творчої активності учнів, виховання в них здібності емоційно відгукатися на музику і естетично переживати її.

Багато дітей легко відгукуються на різні творчі завдання. Вони можуть імпровізувати на завданий або вигаданий словесний образ (так звані вокальні імпровізації); можуть створювати ритмічні й мелодійні імпровізації, інсценувати знайому пісню або інструментальну п'єсу образотворчого характеру та інше. Ці завдання дозволяють залучити дітей до творчого процесу уроку.

Роботу над піснею також можна зробити творчою. Коли слова і мелодія пісні вивчені, можна залучити учнів до її творчої інтерпретації. Діти вільно критикують недоліки свого виконання, захоплено працюють над образом в цілому і окремими деталями (фразами, динамікою, нюансами). Тут потрібно постійно звертатись до дитячої уяви (як звучить пісня або її епізод? Як можна по іншому виконати їх? Чи зміниться від цього характер?).

Виконуючи пісні різного характеру, діти творчо усвідомлюють значення елементів музичної виразності в створенні змісту твору, в передаванні почуттів і думок. Вони починають розуміти, що "мелодія-душа пісні", що характер твору залежить від багатьох виразових засобів, але в де яких випадках одне з них стає особливо важливим, головним.

Слухання музики – один із важливих елементів уроку. Занурюючись в музичний твір, діти знаходять для себе кожного разу щось нове. Вони вчаться говорити про музику, старанно одержують нові знання про творчість композиторів, знайомляться зі спеціальними музичними термінами. Придбані знання дозволяють учням вільно висловлювати свою думку з приводу прослуханого твору, грамотно захищати свою точку зору, розповідати, які почуття викликала в них музика. Все це збагачує духовний світ дітей, вчить їх з любов'ю ставитися до своєї культурної спадщини і поважати культуру інших народів.

Уроки “Світової художньої культури” ставлять своєю метою вивчення кращих досягнень людства в галузі архітектури, скульптури, живопису, музики, літератури та інших видів мистецтва. Людство пов’язано зі своїм минулим, бо без нього не може бути майбутнього. Звертаючись до спадщини минулих часів, діти пізнають багато нового і цікавого. Але необхідно постійно підтримувати і розвивати цю цікавість, пробуджуючи в учнях їх власний творчий потенціал.

На уроках “Художньої культури світу” розповідь учителя супроводжується читанням віршів, переглядом слайдів. Учням пропонується проаналізувати той чи інший твір, зорово запам’ятати його. Вони висловлюють свою думку, яку намагаються довести шляхом порівняння з вивченим матеріалом. Звичайно, діти поки ще знаходяться на першій щаблі пізнання світу краси, але не дивлячись на невеликий термін вивчення цієї дисципліни, вони з цікавістю і подивом відкривають для себе новий світ – світ мистецтва.

Закріплювання тем “Художньої культури світу” супроводжується творчими роботами. Це можуть бути вироби з пластиліну (скульптури), паперу (макети храмів, соборів), малювання або інші види роботи. Діти можуть готувати таке завдання індивідуально або колективно (поєднавшись у групи). Вони захоплено намагаються втілити в життя як реальні, так і фантастичні образи , а потім захоплено розповідати про них.

Уроки музики у багатьох класах можна інтегрувати з “Художньою культурою світу”. Своє уявлення про ту чи іншу музику учні можуть доповнити переглядом слайдового фільму або читанням уривків з літературних творів.

Можливість зіставлення творів різних сфер мистецтва посилює їх емоційний, естетичний вплив, поширює духовний світ дитини.

Прикладом можуть бути уроки п’ятого класу з тем “Музика і мистецтво слова”, “Музика і візуальні образи”; у шостому класі це – “Реквієм” В.А. Моцарта, картини художників епохи Відродження, “Моцарт і Сальєрі” О.С. Пушкіна; восьмий клас – музика І.С. Баха і готична архітектура; портретний живопис і музика А. Хачатуряна; Л. Бетховен соната № 14 і пейзажний живопис та інші.

Цікавою для дітей є робота в групах, коли після прослухування музики вони підбирають із наданих віршів, репродукцій картин, скульптур, архітектурних пам’яток ті, які, на їх думку, близькі за змістом, допомагають осягти глибинний зв'язок між творами.

Вітчизняна духовна музика – це одна із найцікавіших граней теми у восьмому класі. Разом з вивченням творчості А. Веделя, М. Березовського, після прослухування їх творів, доречно розповісти дітям про архітектурні пам’ятки України, особливості соборів і храмів, їх внутрішнє оздоблення, мозаїки і фрески, переглянути слайдові фільми “Собори України” під музику хорів М. Березовського, М. Леонтовича. Після цього учні пишуть твір, в якому відображують своє ставлення до почутого і побаченого. Діти самостійно обирають тему, відповідно до тих творчих завдань, які вони перед собою ставлять. Це може бути “Подорож у минуле”, “Екскурсія по храму”, “Музика у храмі”, та ін.

(“Подорож по Софійському собору. …Це була чудова музика. Така спокійна і одночасно велична… Коли її слухаєш, то немов розчиняєшся в ній.

Відчувається, що ця музика має давнє духовне коріння. А фрески і мозаїки добре доповнюють її. Коли б таку музику слухали всі, то, мені здається, світ був би кращим…”.

Уривок з твору учениці восьмого класу)

Такі та інші форми роботи, проведені вчителем, дозволяють учням не тільки глибше проникнути в світ музики і образотворче мистецтво, а й творчо розкрити свій внутрішній світ, виявити все краще, що в них є. Діти починають розуміти, що духовна культура пробуджує в людині особистість, підносить саму людину та її роль у світі до найвищих цілей і завдань. А все це і є одним із головних завдань уроків “Музика” і “Світова художня культура”.

Касімова І.О.,
аспірантка ДАКККіМ

ЗНАЧЕННЯ ВИХОВАННЯ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОГО СВІТУ ЛЮДИНИ В ПОГЛЯДАХ ФРАНЦУЗЬКИХ ПРОСВІТНИКІВ

Духовна культура є невід’ємною частиною життя суспільства. Разом з матеріальною культурою вона визначає рівень його соціально – політичного розвитку. Тому її не можно переоцінити.

Визначення духовності у філософському розумінні тісно пов’язане з таким поняттям як дух, що на відміну від матеріального, природнього початку означає нерічовий початок. Тобто дух, духовне – це сфера думок, ідей, теорій що надихають матерію, надають їй певне оформлення, наповнюють її змістом. У різні часи філософи надавали духу різноманітне тлумачення. Наприклад у період Середньовіччя дух мав безпосередній з’вязок з божественим, в Новий час – з культом розуму, а екзинстенціалісти ототожнювали дух з волею. У сучасному розумінні дух є виразом ряду цінностей, що є предметами потреб та інтересів людей. Цими предметами виступають речі , явища чи ідеї, думки, що є результатами “багатогранної діяльності людей, суспільних відносин та включених до їх кола природних явищ як об’єктів ціннісного відношення, що мають оцінку з позицій добра і зла , істини чи хибності , краси чи потворності , допустимого чи забороненого, справедливого чи несправедливого тощо” [1]. Духовні цінності слід розглядати як результати діяльності певних соціальних інститутів. Вони в свою чергу є не тільки джерелами виникнення духовної спадщини, але й тими інститутами, що відповідають за їх розподіл ,обмін, споживання та збереження. Сферою духовного виробництва стають освіта, ідейне, ідейне, моральне, релігійне, естетичне, правове виховання, різні форми залучення людей до духовної культури через систему культурно масових закладів, просвітницьких організацій, засобів масової інформації тощо [1].

Таким чином можно зробити висновок, що у соціальному значенні духовна культура є важливим компонентом життя країни. Духовна культура – це той грунт, на якому народжуються і зростають паростки нових держав, а також проходять різноманітні державні трансформаційні процеси. Духовна культура виконує важливу функцію державотворення, завдяки чому дозволяє

визначати політичні приорітети держави, прогнозувати майбутні шляхи національного розвитку суспільства і взагалі сприяти добробуту держави. Тому різноманітні державні програми мають сприяти примноженню духовної спадщини, опікуватися її збереженням. Особливо це є актуальним питанням для України зараз, коли вона стоїть на теренах розбудови демократичного суспільства.

Як вже було зазначено, освіта виховання є галузями духовного виробництва середками збереження та примноження надбань духовності. Отже, з боку держави має надаватися підвищена увага до проблем освіти громадян і особливо до їх виховання. Акцент має бути зроблений на моральну, етичну сторону виховання, як підвалену формування кращих моральних та етичних якостей людини, що в поєднанні з знаннями буде забезпечувати розвиток не тільки гармонійної особистості, але і громадянина. Саме гармонійні особистості мають стати метою освіти і виховання як такі, що здатні принести своєю діяльністю найбільшу користь суспільству і, як наслідок, сприяти його духовному збагаченню. З цього приводу на неабияку увагу заслуговують погляди французьких просвітителей.

Просвітителі визнають виховання як таке, що об'єднує особисті та суспільні інтереси життя людини. Вони вірять у всемогутність виховання як індивідуальної, так і суспільної природи людини, їх синтез. Вони впевнені, що виховання покращує природню організацію устрою індивіда, направляє його приносити користь і бути корисним для інших людей. Це досягається як вони вважають, завдяки трьом аспектам виховання. Справа у тому ,що виховання вони розглядають, по-перше, як засіб отримання освіти, по-друге, як засіб розвитку природних здібностей, а по-третє, як процес, що допомагає запобігти протиріччю між індивідом і колективом. Таким чином, стає можливим досягнути цілісності людської природи, її гармонійності. Про таку людину просвітителі кажуть як про доброчинну.

Розвиток різноманітних здібностей людини (фізичних, інтелектуальних, моральних) у комплексі дозволяє впевнено виявити природню схильність кожного індивіда, його характерні здібності. Це є важливим для суспільного життя людини тому, що є джерелом її блага. Людина народжується для щчастя, вважають просвітителі. "Цель жизни человеческой есть счастье человека…", – писав у "Письма о морали " Ж-Ж Руссо. Але треба звернути увагу на те, що у вихованні вони надають пріоритет перш за все розвитку моральних здібностей, які слід оберігати і направляти з раннього дитинства. Ці переконання виходять з того, що моральні здібності формуються не тільки під впливом розуму, але значною мірою під впливом почуттів. У просвітителей взагалі особливе ставлення до почуттів . Для них вони тонка субстанція людської природи яку слід оберігати від негативних впливів суспільного життя – пороків, що воно породжує. Почуття для них є тим основним грунтом на якому формується особистість, її духовний світ.

На особливу увагу заслуговують погляди видатного мислителя – Руссо. Він, мабуть, єдиний серед мислителів XVIII ст. Особливо глибоко розкрив сутність людської природи і виявив почуття більш фундаментальною структурою, ніж

розум ("...чувства стоят несравненно выше разума") [3]. Саме їх він першочергово вважає запорукою гармонійної людської особистості і людського щастя, але лише ті з них, що упорядковані вихованням і доброчинністю. Розглядає вплив почуттів під кутом відносин людини зі своїм внутрішнім "Я", людини з суспільством. Це дає йому, як і іншим просвітителям, підстави для переконання у важливості формування високої моральності. В зв'язку з цим Руссо висуває самопізнання головною метою виховання як таке, що здатне підняти людину на більш вищий моральний щабель, допомогти здолати свою егоїстичну природу. Завдяки самопізнанню розвинути у собі інтуіцію, інтелект, почуття і на більш глибинному рівні пізнати себе та буття. Таким чином, взаємозв'язок почуття – самопізнання, самопізнання – почуття стають у Руссо концепцією формування духовного світу людини. Таким чином можна зробити висновок про те, що погляди французьких просвітителів актуальні і зараз, що дає привід замислитись над грунтовністю їхніх переконань. Зрозуміло, що у статті були наведені лише основні, загальні позиції їхніх поглядів, але і вони слугують привідом до аналізу про те, що виховання, передусім, моральне – це основа формування духовного світу людини.

Література:

1. БСЭ (в 30 т.) т. 8, Гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. – М.: "Сов. Энцикл", 1972.

2. Гельвецій К. А. Про людину її розумові здібності та її виховання / Пер. В. Підмогильний (с фр.). – К., 1994. – 416 с.

3. Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты: Пер. с фр. – М.: Канон – пресс – Ц, Кучково поле, 1998. 416 с.

4. Французское просвещение и революция / М. А. Кисель, Э. Ю. Соловьев, Т. И. Ойзерман и др.; Отв. Ред. М. А. Кисель ; АН СССР. Ин-т. Философии. – М.: Наука, 1989. – 272с.

5. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики : От Сократа до Гегеля. – М.: Мысль,1979. – 372с.

Каташинська І.В.,
канд. пед. наук, доцент,
декан КНУКіМ

ТУРИСТИЧНА ОСВІТА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУПРОСТОРІ

Мета пропонованих матеріалів полягає в спробі узагальнити міркування, досвід, науковий та практичний доробок, що призвели науково-педагогічний склад факультету міжнародного туризму та PR-технологій Київського національного університету культури і мистецтв до розробки концепції підготовки спеціаліста "Менеджер міжнародного туризму" в контексті спеціальності "Менеджмент соціокультурної діяльності" напрямку "Культура".

В сучасному соціокультурному просторі звертає на себе увагу унікальність феномена туризму. Вектор суспільних трансформацій наприкінці XX – початку

XXI століття дедалі послідовніше локалізується у координатах полікультуралізму. Туризм не можливо розглядати як окреме ізольоване явище або ексклюзивну галузь економічної чи-то управлінської діяльності. Туризм в постсучасному світі сприяє солідарності, комунітаризму, подоланню традицій сепаратизму, ворожнечі і підозрілості; він здатний забезпечити не тільки економічне процвітання країни, але й здійснювати позитивний вплив на її соціальний та культурний розвиток.

Для України розбудова туристичної індустрії є важливим чинником популяризації історичного спадку, надбань національної культури, прибутковою галуззю економіки, фактором прискорення процесу інтеграції у європейське та світове співтовариство. Підтвердженням останнього є включення України до складу Європейської комісії по туризму у листопаді 2005 року.

Ми відштовхуємось від уявлення про туризм як вид бізнесу, основною метою якого є надання і споживання послуг. Зараз дедалі все більше виразно виявляється соціокультурна сутність туризму: туризм усвідомлюється як одна із функціональних сфер культури і разом з тим, як чинник її формування.

В сучасному світі, розвиток якого визначають глобалізаційні процеси, в тому числі в сфері культури, туризм виступає як протидія дезінтеграції та уніфікації, як можливість переходу від суспільства споживання до суспільства, в якому усвідомлене значення мультикультурних цінностей і надбань, притаманних окремим етносам та людській цивілізації в цілому.

Управлінська природа туризму, його підпорядкованість законам економіки, бізнесу – до речі, економіки і бізнесу конкретної країни протистоїть стохастичності, невизначеності сучасного світу й не може розглядатись як окреме абстраговане явище, оскільки є взаємопов’язаним з багатьма галузями і формами людського існування і функціонування соціуму.

Соціальна складова туризму реалізується в багаторівневій суб’єктній взаємодії і різноаспектній соціальній відповідальності, що притягує до себе такі види культури як комунікативна, інформаційна, моральна, релігійна, етнічна тощо.

Соціокультурна природа туризму знаходить себе в тому, що туризм розглядається як діяльність, в ході якої здійснюється вплив на людину, формуються навички і уміння спілкування, здатність повноцінного сприйняття культурних цінностей. Туризм можна розглядати як одну із форм культурологічної освіти, оскільки він сприяє вивченню культур і традицій різних народів, а також сприяє взаєморозумінню між ними; тобто, узагальнюючи вищезазначені аргументи, ми можемо говорити, що туризм – це культура;

Ми дозволимо собі загальновідому цитату про те, що “Культура – це рідина у світі твердих тіл”. В сучасному рідиноподібному світі лише туризм має здатність здолати часово-просторові закономірності й наповнити конкретного індивіда, якому притаманні потреби пост-інформаційного суспільства, (“я-культура”) культурними надбаннями цивілізації (“світ-культура”).

Все вищесказане призводить до необхідності усвідомлення зміни освітньої парадигми підготовки фахівців туристичної галузі. Сучасна підготовка професіоналів у туристичній галузі має повністю забезпечувати різноманітні процеси формування мультимодальної особистості на основі її вибору, що передбачає

розширення й взаємне проникнення традиційних моделей підготовки фахівців для туризму (англійської, німецької, французької) та існуючого інноваційного та альтернативного досвіду. Ми не можемо сприймати відповідно до вимог – часу, суспільства, країни і людства – підготовку фахівця лише як виконавця у галузі обслуговування – навіть якщо ми вживатимемо елегантний евфемізм "індустрія гостинності" – крім економічної та технологічної складових в його підготовці мають поєднуватись культурологічна, соціальна, управлінська, інформаційна та полілінгвальна – тоді ми говоримо про фахівця туристичної галузі, чия фахова підготовка не запізнюється за вимоги часу і суспільства і який є гідним представником фаху, суспільства і своєї країни.

Кирильчук М.Є.,
канд. мед. наук Інституту педіатрії,
акушерства, гінекології АМН України,
Парамонова Т.В.,
викладач-методист Інститут педіатрії,
акушерства, гінекології АМН України

МІСІЯ ЖІНКИ – ОДУХОТВОРИТИ ТА ОЗДОРОВИТИ ЛЮДСТВО

"Жінка повинна
усвідомити своє значення, свою велику місію
Матері Світу і готуватися до відповідальності за
долі людства"
О.І. Реріх

"Мироткаля" – так з давніх-давен називали жінку. Покликана давати життя, вона повинна була створити навколо себе такі умови, такий світ, щоб народжене нею дитя змогло розвиватися правильно. Берегиня – ось суть жінки.

Кожна жінка може чесно та відверто оцінити себе, міру своєї готовності до несення звання справжньої Матері-Берегині. Рівень оцінки залежатиме від багатьох факторів: освіченості, духовності, бажання пізнавати та навчатися. А де знаходиться коріння всіх цих рис? Звичайно, у сім'ї, в посіяних батьками зернах любові, пізнання, самовдосконалення. Родина є прообразом держави, а шлюбні зобов'язання є поняттям священним. "Над трудом чоловічим стоїть явище жінки. Вона веде, вона надихає, вона керує на всіх шляхах, показує приклад синтезу" [5]. Отже, ми знову підійшли до значення матері, адже процес еволюції людини безперервний – і у витоків його стоїть Мати.

Аби бути Берегинею, а не борщівницею, жінці необхідно розвинути в собі якості духу, особливо характерні для жіночого Начала. Це *сердечність, любов, співчуття, ласка, терпіння* та *терпимість, готовність до самопожертви, висока моральність* – все те, що назване таким містким словом Духовність. І тоді, самовдосконалюючись, вона стане справжньою Матір'ю. Слова "мати", "матінка" та "матерія" мають один корінь, адже з давніх часів існувало переконання, що саме жінка має владу над живою матерією дитини. Ця влада

настільки велика, що вона може зменшити вплив негативних та посилити вплив позитивних елементів у генетичному капіталі.

Вагітність – один із тих моментів життя, що примушують жінку змінюватися та рости, дорослішати та брати на себе відповідальність за себе та коханих людей. Вагітність стимулює її до пошуку нових знань, адже змінюється не тільки тіло, а й душа. Можливо, вперше жінка має можливість стати справжньою Жінкою-Берегинею: мудрою, ніжною, терпеливою, співчутливою, люблячою... стати щасливою. *Щаслива мати виношує щасливу дитину*.

Здавна періоду вагітності приділялась особлива увага. Древні китайці вірили, що вагітність – це духовна практика, яка триває 9 місяців. Протягом цього періоду мати повинна проводити час у роздумах та молитві. Вона оточувала себе речами, які приносили їй духовну та емоційну насолоду. Це давало матері внутрішню силу. Оскільки ж душевний та фізичний добробут матері має прямий вплив на дитину, то ця практика забезпечувала дитину основним базисом для подальшого розвитку [3]. У Древній Греції майбутніх матерів відправляли на 9 місяців до прекрасних садів. Гармонія в природі, музика та величні скульптури героїв та богів повинні були не тільки позитивно діяти на психічний стан жінки, але й на дитя, яке відчуває навколишній світ через призму відчуттів матері [1]. Також "можна пригадати, як бережно відносились єгиптяни до стану вагітності. Тепер зрідка слідкують за дивними потребами вагітних. Тоді ж з початком вагітності храмові лікарі за астрологічними даними визначали необхідні мінерали та рослинні впливи, тому самі пологи значно полегшувались" [5]. "Характер майбутньої людини закладається вже в утробі матері. Саме тоді вже можна спостерігати деякі особливості, які визначають характер, що виявляється в бажаннях самої матері. Тільки в цьому випадку потрібно чесно спостерігати. Але саму можливість спостереження потрібно виховувати" [5].

Першим місцем, куди звертається вагітна жінка, є жіночі консультації. Їх завдання полягає в обстеженні фізичного здоров'я майбутньої матері. Робота школи матерів при жіночих консультаціях спрямовану на санітарно-просвітницьке ознайомлення жінки з процесами, які відбуваються в її організмі під час вагітності та пологів, підготовку до догляду за немовлям. Але цього не достатньо. Головне для вагітної жінки – позитивна настанова, внутрішній наказ, завдання на виношування та народження здорової дитини. Радісне очікування нової людини, мабуть, не менш важливе, ніж соки, фрукти, вітаміни. Все, що робиться в радості, виходить найкращим.

Для досягнення максимально позитивного результату вагітності потрібно працювати в напрямку оздоровлення тіла та душі матері. Відому приказку "В здоровому тілі здоровий дух" краще перефразувати: "Здоров'я духу визначає здоров'я тіла".

Вагітність – це той період, коли стан думок матері має найсильніший вплив на розвиток дитини. Нехай думи матері будуть достойними її дитини, виховуючи себе – виховуєте плід. Саме мати є істинним вчителем альтруїзму та милосердя. Найсильніше цей вплив виражено в 2-й половині вагітності та в перші кілька тижнів після народження.

Жінки володіють добре розвиненою уявою, необхідно користуватись нею для успішного виховання дітей. Контроль над думками, емоціями буде корисним. Сильний стрес чи глибокі тривалі переживання впливають на плід [2]. Нещастя, душевний біль викликають нестачу повітря, відчуття стиснення серця. Такі негативні емоції як страх, ревнощі, злість провокують відчуття важкості, поганого самопочуття та пригніченості. Подібне відчуває і плід, адже речовини, які утворились в організмі матері внаслідок негативних емоцій, через кров попадають в організм дитини. Навіть якщо мати не здорова, вона повинна зосереджуватись на культивуванні позитивного результату, а не думати постійно про хворобу або поганий результат аналізу. Любов матері – той найсильніший захисний щит, здатний прикрити плід від шкідливого впливу навіть в екстремальних ситуаціях.

Радість заставляє наше серце співати. Наприклад, коли ми закохані, нам легко та добре, ми готові огорнути любов'ю ввесь світ, нас переповнює енергія. Дуже корисно культивувати у собі подібний стан щастя та внутрішньої свободи, передаючи його дитині, кожна клітинка якої насититься радістю. Оточити себе красою зовнішньою та виховувати внутрішню – завдання мудрої матері.

В клінічній практиці надзвичайно ефективними є методи психофізичної релаксації з наступним імпульсно-сенсорним диханням, музично-релаксаційної терапії з використанням музики високої вібрації (класична, звуки природи), кольоротерапії, ароматерапії. Спілкування з плодом за допомогою звуків та думок – важливий елемент внутрішньоутробного виховання. Музика, співи, поезія, мистецтво, природа допомагають досягненню такого внутрішнього стану та виховують в дитині відчуття прекрасного. Гармонія звука та кольору дає життя – це консонанс.

Коли вихована таким чином мати також докладе зусиль для оздоровлення свого фізичного тіла шляхом здорового, природного, натурального харчування; регулярної та ефективної роботи всіх органів виділення (шкіра, легені, печінка, нирки), які без ліків очищають наш організм від шкідливих речовин; здорового сну, зручного одягу та взуття; активного використання наших природних друзів: сонця, води та повітря в розумних межах; щоденної фізичної активності, ходьби, посильної гімнастики, масажу та самомасажу, вона буде винагороджена народженням здорової та гармонійної особистості.

Дитина, виношена такою мамою, буде здоровою, повноцінною, легко піддаватиметься вихованню, матиме ті якості, які будуть бажаними для батьків та суспільства.

Як видно з вищеназначеного – виховувати жінку потрібно з дитинства. Це завдання, в першу чергу, лежить на сім'ї. Проте сім'я виховується у державі, тому замість збільшення кількості тюрем та лікарень, щоб усунути або пом'якшити наслідки злиденного та важкого життя, уряди всіх країн повинні звернутись до першопричини та більше турбуватись про вагітну жінку, якій слід пояснити її роль та створити умови, необхідні для реалізації покладених на неї завдань. "Жінка, яка знає своє високе призначення, жінка, яка прямує до краси, до знань, високо підніме рівень життя країни, і не буде місця огидним злочинам, які ведуть до дегенерації і знищення цілих народів" [4].

Література:

1. Агни-Йога о новых путях лечения / Под. ред. Т.А. Ушаковой, Э.В. Вуколовой. – Киев: Exceisior, 2003. – С. 405.
2. .Бертин Андре, Воспитание в утробе матери / Сб. “Психология и психоанализ беременности” – “Бахрах-М”, 2003. – с. 300-320.
3. Пэт Томас. Альтернативные методы лечения во время беременности – М.: “Астрель”, 2004. – 289с.
4. Рерих Е.И.. Письма – М.: М.Ц.Р., 2000. – Т.1. – С. 90.
5. Учение Живой Этики. – М.: Сфера, 1999. – Бр. §282.

Кречківський А.Ф.,
канд. пед. наук, доцент
Сумського ДПУ ім. А.С. Макаренка

ДУХОВНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Урок музики в школі – це урок, на якому школярі навчаються розуміти і співпереживати мистецтво.

Саме на уроці вчитель прилучає школярів до сприймання найрізноманітнішої палітри музичних жанрів, що суттєво пов’язані з історичними передумовами їх виникнення в побутових, обрядових, трудових формах діяльності людей.

Духовна хорова музики в існуючих сьогодні навчальних планах уроків якщо й представлена, то дуже обмежено. Така обмеженість обумовлена сучасною системою фахової підготовки вчителя, змістом спеціальних предметів на яких формується професійна підготовка фахівця.

Як на нашу думку, зазначений недолік можна виправити, застосувавши певні інноваційні принципи освоєння предметів: “Основи хорознавства”, “Хоровий клас”, “Хорове аранжування”, “Сольфеджіо”, “Історія української музики”, “Хорове диригування”. Як відомо, нове, – це добре забуте старе. Вивчаючи історичний спадок духовної хорової культури України по вищезазначених навчальних дисциплінах, можна досягти позитивного результату у формуванні знань та умінь професійної діяльності майбутнього вчителя музики.

Так “Основи хорознавства” – предмет, на якому формуються теоретичні знання студентів про хормейстерську діяльність, а також знання про історію розвитку хорової культури у контексті світової культури.

Як відомо з історії української музики, в шкільному вихованні культовий хоровий спів посідав особливе місце. У цьому контексті духовна хорова музика українських композиторів була відзеркаленням певних національних традицій, звичаїв, характеру та психології людей. Саме для України характерним стало звернення до хорового багатоголосся і використання його у церковній службі раніше від того відліку часу, коли застосовувався партесний спів (спів по партіях) відомого українського композитора і теоретика М. П. Ділецького (1630-1680). А про те, що церковний багатоголосий хоровий спів на території України побутував раніше, свідчить звернення українського духовенства до візантійського патріарха Мілетія Пігаса (1594) [1, 172]. У зверненні йшлося про

надання офіційного дозволу новій формі церковного співу. Дозвіл патріарха був позитивним. Це період, коли фахівців церковного співу, а також вчителів готували в існуючих на той час в приходських школах. Такі школи були в містах Львові (1546), Турові (1572), Волинському (1577). Пізніше виникають Братства в Острозі (1580), Львові (1585), Києво-Могилянській академії (1615), Луцьку (1617). Отже церковне багатоголосся входить у навчальний процес в другій половині XVI ст. [2, 375]. Імена видатних українських композиторів і неперевершених майстрів хорового концерту (Б. С. Березовського, Д. С. Бортнянського, А. Л. Веделя) теж тісно пов'язані із системою підготовки фахівців – регентів і учителів. Їхні хорові твори широко практикувались як в церковній службі, так і в навчальних закладах – школах, ліцеях, інститутах, академіях – тобто ставали репертуаром, на якому майбутні фахівці навчались професійній майстерності. У цьому ряду значний доробок автора гімну нашої держави "Ще не вмерла Україна" – М. М. Вербицького (1815-1870), що виховав цілу плеяду відомих композиторів, учителів музики. Симфонії, балади, коломийки, елегії, оперети, духовні пісноспіви у тому числі "Літургія", масштабний хоровий твір на слова Т.Г.Шевченка "Завіщане" – ("Заповіт"), а ще самовчитель для гітари – ось неповний перелік творчості автора гімну України – композитора, священика і педагога М. М. Вербицького.

М. Вербицький і його однодумці вбачали основне своє призначення у зверненні до національних джерел мистецтва, де хоровий спів був могутнім засобом відродження національної культури. Спочатку у приходських школах, потім у братських об'єднаннях, в середніх і вищих навчальних закладах основою формування національної культури і виховання почуття патріотизму стає хоровий спів. Чільне місце у цьому процесі належало духовній хоровій музиці. Творчість М. Вербицького і його послідовників І. Лаврівського, С. Воробкевича, В. Матюка, П. Нижанківського, В. Вахнянина продовжили інші композитори Західної України в XX столітті.

Фундатор української класичної музики Микола Віталійович Лисенко теж звертався до духовної музики. Саме йому належить "Молитва за Україну", написана композитором для дитячого хору, а потім аранжована для мішаного складу. Твір став символом об'єднання українців, що проживають не лише на Батьківщині, але й у інших країнах світу. Цим об'єднуючим фактором стала саме Молитва. На початку XX ст. М. Лисенко звертається до духовної тематики. Таких творів небагато, але кожен з них відповідає характеру національної творчості. Умовно духовну музику українських композиторів можна визначити у таких напрямках: перший – це авторські твори, власні композиції на канонічні тексти; другий – обробки старовинних одноголосних богослужебних мелодій; третій – обробки старовинних релігійних кантів, псалмів, колядок, а також звернення до духовного концерту.

Духовні хорові твори М. В. Лисенка відповідають характерним рисам третього напрямку. Це: "Пречиста Діво, мати Руського краю" (псалом); "Хрестним древом" (кант); "Діва десь пресущественного рождает" (різдвяний псалом); "Херувимська пісня"; "Камо пойду от лица Твого" (хоровий концерт); "Боже, великий єдиний" (молитва) [4]. Названі твори можуть з успіхом використо-

вуватись у професійній підготовці майбутніх вчителів музики, у вивченні таких предметів, як: хорове диригування, хоровий клас, хорове аранжування.

Продовження лисенківського стилю духовної хорової музики спостерігаємо у творчості його послідовників: О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, а пізніше в церковних творах П. Козицького, М. Вериківського, М. Гайдая, Ф. Попадича, та інших. По-справжньому значення духовної музики українських композиторів ХХ століття стало відомим і знайшло друге відродження у 90-х рр. ХХ століття. З аналізу наявної літератури можна дійти висновку, що характерною ознакою стилю духовної музики наших композиторів є звернення до хорової мініатюри. [5.108]. Це духовні хорові твори, що пов'язані з написанням музики до "Літургії". Саме "Літургія" або "Служба Божа" включає багато хорових мініатюр – "Ектеній", та велику кількість духовних віршів, що виконуються всіма прихожанами. Прекрасні хори за національним колоритом К.Стеценка. Його спадщина духовної музики, на якій з успіхом можна навчати хормейстерів і учителів музики досить велика: "Всеношна"; "Літургія" (з варіантами); "Панахида"; "Шість херувимських"; "Колядки і щедрівки" (50 обробок для мішаного хору і стільки ж для однорідного типу хору). В названих творах яскраво відчутне використання композитором народнопісенних мелодій.

Хорові обробки М. Д. Леонтовича є настільною книгою, незамінним посібником, на якому хормейстери, вчителі музики навчаються диригуванню. По суті, це універсальний і незамінний репертуарний збірник кожного музиканта, що одержав хормейстерську професійну освіту. За допомогою М. Леонтовича ми проникаємо в істинну суть національного хорового мистецтва, багатство настроїв, розмаїття характеристик, що пов'язані з побутовими, рекрутськими, споглядальними, ліричними, сумними і трагічними нюансами життя простих людей. Без перебільшення можна стверджувати, що на композиторському доробку М. Д. Леонтовича ми пізнаємо основну характеристику наших співвітчизників та їх національний менталітет. Лише в останнє десятиріччя ХХ століття відкрилась ще одна прекрасна сторінка творчості талановитого українського митця – духовна творчість. Духовні твори композитора – це відчуття ідеалу у хоровій музиці, неперевершеність мелодійної краси, надзвичайної ніжності і молитовності. До таких творів належить: "Літургія І. Златоустому", "Молебень благодарственний", "Херувимські пісні" (9 творів для жіночого і мішаного хорів), "Милость миру" (3 хори), "Світе тихий" (3 хори), "Вірую", Колядки, Щедрівки, "Релігійні канти" (5 творів) та інші. [3].

В духовній спадщині М. Леонтович виявляє глибоке відчуття моральності, лірики, його індивідуальний авторський стиль проявляється у відчутті мелодійного колориту, у гомофонно-підголосковому характері викладу, у сприйманні традиційної народної молитовності через відчуття національного характеру.

Таким чином, поряд з уже відомими обробками народних пісень (композиціями) видатного українського майстра треба користуватись і його надбанням духовної хорової творчості, що безперечно, сприятиме фаховій підготовці вчителя музики-хормейстера в школі.

Хоровий клас, хорове диригування, хорове аранжування – це ті фахові предмети майбутнього вчителя музики, в освоєнні яких духовна хорова музика повинна бути представлена всебічно.

Основою музичної системи духовної музики є вісім гласів (Осьмогласие). На предметі "Сольфеджіо" засвоєння студентами характерних особливостей і їх практичного втілення дорійського, фрігійського, лідійського і міксолідійського ладів може здійснюватись на прикладі духовних пісноспівів (Ірмосів). Адже саме названі лади стали основою восьми гласів, крім вже названих, ще утворених від них: гіпофрігійського, гіполідійського, гіподорійського і гіпоміксолідійського. Таким чином характерні особливості, що пов'язані з емоційною сферою відчуття ладу набуде логічності, а не лише теоретичного освоєння їх структури.

Корисним було б студентів саме на сольфеджіо привчати до визначення тональності за камертоном, що був єдиним інструментом регентів, вчителів музики XIX ст. Поради К.К.Пігрова допомагають удосконалити музичний слух, навчають орієнтуватися, спираючись на еталон звука "ля".

О. Я. Ростовський стверджує: "Музичний розвиток школярів залежить насамперед від того, наскільки в музично-естетичному плані сформована особистість учителя. У цьому плані вища музично-педагогічна освіта є, по суті, важливим показником духовного стану суспільства, одним із чинників його гуманізації" [5, 83].

У цьому ж контексті духовні твори українських композиторів (як в історичному минулому, так і сучасних) є важливим компонентом, що сприяє удосконаленню фахової підготовки майбутнього вчителя музики – хормейстера в школі.

Література:

1. Боровик М. К. Древньоруський церковний спів. Історія української музики. К., 1989. – Т.1 – С. 148.

2. Іванов В.Ф., Шиффер Т.В. Музична освіта. Історія української музики. К., 1989. – Т.1.

3. Леонтович М. Духовні хорові твори. К.: "Музична Україна", 1993.

4. Лисенко М. Релігійні твори для мішаного хору. Дрогобич.: "Відродження", 1993.

5. Ростовський О. Я. Проблеми і перспективи музично-педагогічної освіти в Україні. Зб. наукових праць "Учитель музики – хормейстер в школі", – Суми,. – 2001.

6. Юрченко М. С. Духовна музика. Історія української музики. К.: "Наукова думка", 1992. – Т.4.

Куранова О.М.,
аспірантка КНУКіМ

ФОРМУВАННЯ У ДІТЕЙ ДУХОВНО-НАЦІОНАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Визнання стратегічного значення збереження та розвитку національної культури в Україні актуалізує проблему формування у сучасної молоді духовно-національних цінностей.

У Законі України "Про концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 рр." наголошується на необхідності участі громадян у культурному

житті; суспільній і культурній самореалізації особистості. Пріоритетними напрямами діяльності державної влади та органів місцевого самоврядування визначаються такі: реалізація комплексу культурно-мистецьких програм і проектів для дітей та молоді; створення моделі культурного розвитку, здатної забезпечити самовідтворення та послідовний розвиток культури в Україні. Нині в Україні функціонує широка мережа дитячих аматорських колективів, об'єднань, студій, гуртків, важливим завданням є: підтримка творчості, допомога в розкритті талантів, доступ до участі в культурному житті суспільства, формування культурних та національно-духовних цінностей.

У Законі України "Про освіту", в Державній національній програмі "Освіта" (Україна XXI ст.) позашкільне навчання і виховання визначено частиною системи освіти, наголошено на необхідності спрямування на задоволення потреб особистості в творчій самореалізації, інтелектуального і духовного розвитку.

Одночасно в духовному житті суспільства склалися неоднозначні й суперечливі тенденції: з одного боку, суттєве зростання національної самосвідомості, активізація участі молоді в культурному житті суспільства, пошук гуманістичних духовних орієнтирів, з іншого – очевидне зниження загального культурного рівня населення, масштабні прояви прагматизму, зростання інтересу до знеособлюючої маскультівської продукції та зниження інтересу до української національної культури, що ставить під загрозу збереження національної ідентичності. Подолання такої суперечності можливе шляхом формування у дітей інтересу до національної культурної спадщини, звичаїв, традиції, фольклору, потребою у пізнанні цінностей духовної культури нації.

Значним педагогічним потенціалом формування творчої активності дітей щодо задоволення потреб у вивченні національних фольклорних традицій є народний танець. Танець завжди був улюбленим і популярним видом аматорського мистецтва. Він сприяє естетичному розвитку дітей, формуванню у них інтересу до народної творчості.

Проблема дитячої творчості у центрі уваги педагогів, психологів, мистецтвознавців, фольклористів, про що свідчать праці Б. Ананьєва, М. Боголюбської, Л. Виготського, П. Галперіна, Ю. Самаріна, Б. Теплова та ін. На виховних можливостях хореографічного мистецтва наголошували видатні українські митці В. Верховинець, К. Василенко, П. Вірський, Л. Бондаренко.

Підґрунтям для новітніх розробок поняття духовності слугувала потужна традиція, що склалася в українській філософії та українській духовній культурі. У "філософії серця" Г. Сковороди, П. Куліша, І. Франка, П. Юркевича сфера розуму далеко не вичерпує духовного життя, її основою є "ідея серця" як центру внутрішнього світу людини, котрий визначає її індивідуальність. Обґрунтовано, що духовність не лише певна ціннісна характеристика людського буття, а й механізм буття людини, який реалізується через елементи емоційної сфери.

У народній хореографії віддзеркалюються процеси відродження історичної самосвідомості нації. Художній потенціал народного танцю потребує сучасного розкриття, його образна мова має біти зрозумілою, близькою людині XXI століття, увійти в її естетичний побут. Не втрачаючи технічних і художніх

досягнень, народний танець має стати органічною частиною сучасної художньої і побутової культури, активним фактором національного стилетворення.

Обстоюючи ідею життєдайності народної культури, С. Грица стверджує: "Українська народна творчість у всіх шарах обрядовості, епіки, лірики виявляє прямий і асоціативний зв'язок із природними феноменами – тривимірним простором неба, землі, земної атмосфери, плекає культ рослинності (культ дерева); ідея творення, гармонії, верховного начала Всесвіту панує в ній над хаосом. Виражене у фольклорі пантеїстичне сприйняття українця далеке від племінної замкненості, всекуляризоване новітніми впливами культури Заходу (чого здебільшого не помічають огудники етнографізму), є сильним началом нашої культурної антропології (в розумінні способу життя й поведінки народу), що за найвищих умов дозволяло не втратити життєствердних сил і зараз є потенційною енергією відродження національних традицій та їх екології" [2, 50–51].

Народна сценічна хореографія переживає сьогодні складний період, який характеризується, зокрема, відчуттям певної вичерпаності попередньої лінії розвитку. Водночас це стан накопичення творчої енергії, пошуку нових, відповідних часові творчих рішень.

За цих умов, перед аматорськими дитячими танцювальними колективами окреслюється важливе завдання – спрямувати зміст навчально-виховної роботи на розвиток інтересу до української національної культури шляхом збагачення репертуару танцювальним та обрядовим фольклорним матеріалом, більш глибоким вивченням лексики українського народного танцю, історії українського костюму, побутової і звичаєвої культури українців різних регіонів, стимулювати інтереси і потреби дітей до народної творчості.

Література:

1. Авраменко В. Українські народні танці. Музика і стрій. Кн. 1, 2. – Голівуд, 1947. – 80 с.

2. Грица С. Мелос української народної епіки. – К.: Наукова думка, 1979. – 247 с.

3. Грица С. Музично-фольклористичні та музикознавчі праці Ф. Колеси // У кн.: Колеса Ф. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1979.

4. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. – К.: Музична Україна, 1963. – 253 с.

Легкун О.Г.,
асистент Кременецького ОГП

МУЗИЧНА ОСВІТА В ДУХОВНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОЇ ВОЛИНІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Проголошення незалежної Української держави у 1991 році активізувало розвиток історико-гуманітарного циклу наук. Сучасні дослідження з цієї тематики сприяють формуванню духовно багатого, різнобічно освіченого патріота нашої держави. Набувають актуальності дослідження регіональних проблем освіти, що допомагають відродженню національно-виховних традицій.

До питань вивчення історії функціонування духовних освітніх закладів Південно-Західної Волині кінця XIX - початку XX століття, змісту навчального процесу зверталися М. Теодорович, о Филимон Кульчинський, В. Рожко, В. Омельчук, Г. Чернихівський.

Ця стаття присвячена дослідженням стану музичної освіти в цих закладах, що перебували під юрисдикцією церковної ієрархії.

У 1795 р. землі Південно-Західної Волині увійшли до складу Російської імперії. Згідно з указом Катерини II створено окрему єпархію Російської православної церкви на Волині та Поділлі. Для підготовки священнослужителів у 1796 році засновано Волинську духовну семінарію, яка функціонувала спочатку в Острозі, а з 1836 року її перевели до Кременця.

Навчання в семінарії проводилося згідно з програмою подібних духовних закладів, які були у Російській імперії. Високий рівень викладання дозволяв семінаристам отримувати ґрунтовні знання з релігійних та світських предметів, а випускники після закінчення навчання могли продовжувати здобувати знання у вищих духовних закладах, зокрема, у Київській та С.-Петербурзькій академіях.

Навчальні програми передбачали вивчення таких дисциплін: французька, німецька, російська та грецька мови, філософія, граматика, арифметика, риторика, лікувальна справа. З предметів музичного циклу вивчався партесний італійський та ірмолойний спів. Щоб залучити семінаристів до музичного мистецтва, було створено два церковних хори, які супроводжували богослужіння. Учні під орудою регента, якого призначало керівництво, виконували на кліросі піснеспіви та самостійно вправлялися в регентстві. Згідно з розпорядком навчально-виховного процесу вихованці Волинської духовної семінарії "... післяобідній час до 5 годин... використовують на відпочинок, музику, спів, живопис і на гімнастичні вправи" [6, 601].

Починаючи з 1815 року в семінарії проводилися публічні екзамени. "Перед початком випробувань студентам філософії і богословії... можна почергово грати і співати семінарської музики і співочої пристойні концерти і канти" [11, 23].

Контроль за успішністю засвоєння церковного співу був дуже високий. Це підтверджує рішення Святійшого Синоду від 26.03 – 17.06. 1887 р. за № 593 "Про міри до підвищення успіхів семінарських вихованців з предмету церковний спів", згідно з яким учнів, які будуть отримувати негативні оцінки, "...піддавати дисциплінарним стягненням...", не переводити у вищі класи [3, 568].

З метою організації музично-естетичного навчання у закладі використовувалися різноманітні форми. Основною був хоровий спів, який забезпечував супровід церковних відправ. Також окремі вихованці брали участь у духовому оркестрі, набували акторських здібностей в аматорському театральному колективі. Учні з кращими вокальними даними поглиблювали свої знання у загально-семінарському хорі під керівництвом Павла Троїцького, який з 1882 р. був прийнятий на посаду вчителя церковного співу. Цей колектив неодноразово виступав у стінах семінарії з концертами, виконуючи твори Д. Бортнянського, А. Веделя, Дж. Сарті. Така організація навчально-виховного процесу сприяла різнобічному формуванню особистості.

У семінарії навчалося чимало студентів з бідних родин. Правління опікунської ради Волинської духовної семінарії заохочувало хористів, видаючи двічі на рік грошову допомогу. У звіті за 1895 рік зазначено: ”Виділити... на задоволення істотних потреб біднішим півчим семінарських хорів 110 крб.”

З 1.09.1892 р. у стінах навчального закладу почав працювати духовий оркестр, яким керував Микола Іванович Кужелко. Уродженець Волині, закінчивши у 1874 році Празьку консерваторію, з 1880 р. був капельмейстером 42-го піхотинського Якутського полку, який квартирував у Кременці. Навчаючи семінаристів грі на духових інструментах, керівник дбав і про покращення матеріального забезпечення свого колективу. У 1901 році було придбано інструменти на суму 103 крб. 45 коп. і 25 крб. 24 коп. виділено на їх ремонт. Керівництво семінарії належно оцінювало роботу М. Кужелка, який “... прикладав завжди відмінне зусилля і любов до своєї справи, працював і працює без всяких нагород” [9, 87].

Важливою подією у житті семінарії Кременецького періоду було відзначення 100-літнього ювілею 1896 року. У святкуванні брали участь більше як 50 священиків. Семінарський хор, який складався з 50 чоловік, був підсилений 25 архієрейськими співаками. На святі духовий оркестр виконав гімн, який спеціально до свята написав учень 5 класу Володимир Рогальський [9, 14]. Цей факт є свідченням того, що у семінарії вчилися творчі, музично обдаровані юнаки.

Після закінчення семінарії учні, що одержали ґрунтовні знання з музики, направлялися на роботу у навчальні заклади для викладання церковного співу. Григорій Кушпетовський успішно працював у Острозькому духовному училищі, викладаючи партесний італійський та ірмолойний спів. Георгій Кришпінович та Петро Ляшевич навчали церковного співу вихованок Волинського єпархіального жіночого училища, Степан Червінський – вихованців Кременецького духовного чоловічого училища, а Никанор Вишневський – семінаристів Кременецької духовної православної семінарії.

Для поглиблення знань з церковного співу семінаристи мали можливість користуватися Фундаментальною бібліотекою. Викладач Іван Тихомиров склав системний каталог наявних книг, який мав 15 відділів. 13 був відведений для книг з церковного співу [4, 872-874].

Важливим осередком формування духовності у 1918-1939 рр. була Кременецька духовна православна семінарія, яка функціонувала як єдиний державний заклад такого типу. Програми відповідали навчальному процесу класичної гімназії з богословськими предметами від 7 класу. Кількість учнів коливалася в межах 150-180. Ряд предметів викладали рідною мовою, а загальну історію, історію Польщі, географію, польську – державною мовою Речі Посполитої. Практичним доповненням до Закону Божого вважався церковний спів. Цей предмет та грецьку мову викладав Никанор Вишневський, який, закінчивши Волинську духовну семінарію та Ніжинський інститут ім. князя Безбородька, отримав ґрунтовні знання та високий рівень загального розвитку. Вивчення церковного співу, крім знань суто музичних і співочих, давало велику кількість відомостей літургійних, історичних та літературних. Запам’ятовуючи церковні мелодії разом з текстами, семінаристи засвоювали ірмоси, стихири, тропарі та інші богослужбові пісні.

Відповідно до протоколу педагогічної ради духовної семінарії за 1931-1933 рр., на вивчення цього предмету в 1 – 9 класах відводилося по 2 години на тиждень [7], а з 7 класу започатковано хоральний спів. У молодших класах семінарії засвоювали спів 8 звичайних гласів на "Господи воззвах" та "Бог Господь", спів канонів, що виконувалися на вечірній в суботу, тропарі недільних, двунадесятих та великих свят.

У середніх класах семінаристи вивчали піснеспіви літургії Івана Златоуста, Василя Великого, молебни та панахиди. У 9-му класі вони мали змогу ознайомитися з церковним співом, який був за часів Київської Русі та у XVIII ст., проаналізувати польські та італійські впливи на православну церковну музику. Позитивним моментом навчання було те, що семінаристи самостійно аналізували твори Д. Бортнянського [11].

Велика кількість уроків відводилася на вивчення теорії музики та теорії церковного співу. Семінаристи практикувалися у визначенні тонів різноманітних церковних піснеспівів і у задаванні тону по камертону. Знання, отримані на уроках, учні втілювали на практиці. На богослужіннях у церкві кожен клас почергово під керівництвом учня-регента супроводжував хід служби.

У семінарії двічі на тиждень працював загальний хор, у якому брали участь кращі вихованці. Щорічно відзначалися Шевченкові академії, вечори пам'яті героїв Крут, Базару, вшанування пам'яті Івана Котляревського (до 100-річчя з дня народження), Миколи Лисенка (до 20 р. з дня смерті), Лесі Українки, Михайла Драгоманова. Хор під орудою Н. Вишневського виконував як духовні, так і світські твори, українські народні пісні.

У Кременецькій духовній семінарії на високому рівні була налагоджена не лише навчальна, а й виховна робота. Серед української молоді ширилася національна свідомість, зростало почуття національної гордості. Учні, переобтяжені навчальними програмами (по 6-7 уроків щоденно), знаходили час і на участь у різних гуртках. До 1929 року працював мандоліновий оркестр (кер. І.Гакман), який також навчав семінаристів у позаурочний час грі на скрипці. У кінці 30-х р .виник цікавий і незвичний за складом інструментальний ансамбль (3 скрипки і 3 гітари), яким керував С.Позняк.

Найбільш активним і чисельним був гурток українознавства "Промінь", яким опікувався учитель української мови та літератури Ф. Кульчинський. Семінаристи ставили п'єси Лесі Українки "Оргія", "Бояриня", С. Васильченка "Осінній ескіз"[8]. Широкої популярності набула вистава І. Котляревського "Наталка-Полтавка", поставлена спільно силами учнів української гімназії та семінарії.

Таким чином, у програмі семінарської освіти особлива увага надавалася різносторонньому вихованню, а тому музика і спів займали особливе місце. Враховуючи, що ці навчальні заклади готували майбутніх священиків, у музичній освіті на перше місце поставлений церковний спів як супровід богослужіння. Випускники знали багатоголосий спів, вміли керувати хором, знали музичні твори на релігійну тематику вітчизняних та зарубіжних композиторів.

На теренах Південно-Західної Волині успішно працювало Волинське Віталіївське єпархіальне жіноче училище в м. Кременці (1881-1920). Відповідно

до “Положення про жіночі гімназії і прогімназії”, яке було введено в дію 1870 року, в царській Росії почала створюватися система жіночої середньої освіти. Більшість вихованок духовних училищ походило з родин священиків і в майбутньому їм відводилася роль дружин духовенства. Одержавши документ про закінчення училища, випускниці мали право вчителювати у церковно-парафіяльній школі.

Навчальний процес відбувався за програмами всіх єпархіальних училищ імперії. Вихованки вивчали російську, французьку, слов’янську мови, Закон Божий, арифметику, геометрію, фізику, географію, громадянську історію, церковний спів, рукоділля. Музика входила у розряд необов’язкових предметів, тому її вивчали вибрані учениці. У 1881-1882 н. р. на навчання було прийнято 40 дівчат, з яких 11 навчались музики у позаурочний час за додаткову оплату (12 крб. в рік за тижневий годинний урок). У 1905-1906 н. р. гру на фортепіано та скрипці опановували 61 вихованка, а у 1906-1907 н. р. – вже 77. Вела заняття Марія Менджиєвська, яка, перш ніж приступити до занять, дала в присутності керівництва училища кілька пробних уроків. Така система прийняття на роботу характерна для єпархіального училища. Щоб вихованки мали можливість грати на відповідному інструменті, керівництво училища у 1882 році купило у ровенського справника Єрмолаєва рояль. Протягом існування училища навчання гри на фортепіано та скрипці проводили викладачі, які мали високий рівень освіти, зважаючи на навчальні заклади, які вони закінчили.

Прізвище, ім’я та по-батькові	Який навчальний заклад закінчила	З якого року на роботі
Марія Менджиєвська	–	1881
Марія Портянко	Києво-Фундуклеївську жіночу гімназію	1898
Марія Данилевич	Острозьке жіноче училище ім. графа Блудова	1898-1905
Людмила Галятовська	Острозьке жіноче училище ім. графа Блудова	1899
Марія Макаревич	Волинське єпархіальне жіноче училище і 1-й курс Варшавської консерваторії	1905
Лідія Чухновська	Київський інститут шляхетних дівчат з золотою медаллю	1906
Варвара Кршечковська	Острозьке жіноче училище ім. графа Блудова	1906
Марія Радич	Волинське єпархіальне жіноче училище і Київське імператорське музичне училище	1907

На навчання церковного співу відводилося 2 години на тиждень, де учениці молодших класів вивчали весь курс недільного і святкового богослужіння. У середньому – вихованки вивчали теорію музики, розучували по обіходу

догматики 7, 2 і 6 гласів, крім того співали “Христос воскрес”, пасхальні ірмоси, “Плотию уснув”, “Ангел вопияши”.

Старшокласники одержували основи регентства, вправлялися у вмінні перекласти одноголосну мелодію на два голоси, вчились читати ноти та записувати їх у церковному та італійському позначеннях. Вихованки знайомилися з практичним застосуванням камертону та вмінням визначити тон різних піснеспівів, практикувалися у регентстві, вивчали методику викладання церковного співу в початкових школах. Класним хором вивчали піснеспіви, які потім виконували під час церковних богослужінь. Викладали церковний спів випускники Волинської духовної семінарії Петро Ляшевич і Георгій Кришпінович.

Навчання проводилося за підручниками, вказаних програмами або затвердженими навчальним комітетом при Святійшому Синоді до використання в жіночих єпархіальних училищах. Для вивчення церковного співу вихованки користувалися підручниками А. Ряжського “Підручник церковного співу. Мелодичний спів”, М. Потулова “Керівництво до практичного вивчення давнього Богослужбового співу”, А. Львова “Обіход нотного церковного співу”, який у 1884 р. вийшов із друку з виправленнями та додатками Н. Бахметьєва, Гюнтена “Керівництво до музики”.

Для практичної підготовки вихованок до вчительської роботи при єпархіальному училищі у 1897 році відкрилася зразкова однокласна жіноча церковнопарафіяльна школа. Дівчата V-VI класів спочатку спостерігали за проведенням занять, зокрема церковного співу, допомагали учителю і лише потім самостійно проводили заняття.

В училищній церкві співали хори вихованок і вихованців чоловічого духовного училища. Одну службу учениці виконували співи правого хору, а на наступну – лівого. Таким чином, учні привчалися виконувати всі церковні піснеспіви.

Волинське єпархіальне училище мало гарну бібліотеку, котра поділялася на фундаментальну для викладачів, учнівську та продажну, в якій можна було придбати необхідну літературу. На поповнення книг у фундаментальну та учнівську бібліотеку в 1900-1901 рр. Єпархіальний з’їзд духовенства виділив 70 крб., крім того, на виписку посібників з церковного співу і музики 40 крб. [5, 91]. Крім того, викладачі та вихованки мали змогу користуватися періодичною пресою, яка надходила до бібліотеки. З 1904 року керівництво училища виписує журнал “Музика і спів”.

Традиційними стали літературно-музичні вечори, котрі кожного року проводили на масляну. Виступали вихованки перед членами товариства, яке опікувалося бідними ученицями.

Гордістю України стала випускниця єпархіального училища Олександра Шумовська, яка навчалася у Варшавській консерваторії, студіювала композицію у професора і композитора Венсанс д’Енді у Паризькій консерваторії “Scolya Cantorum”. У 1927 р. вона створила жіночий квартет “Лель”, котрий з успіхом гастролював по всій Європі, виконуючи поряд з класичними творами українські народні пісні. У 1935 році О. Шумовська-Гораїн відкрила у Парижі українську дитячу музичну школу, де викладала музику і співи, одночасно займалася композиторською діяльністю. За педагогічні заслуги французьке товариство

“Артс-Сіянс-Лєтр”, членами якого були визначні митці, нагородило українку почесною грамотою і срібною медаллю [2, 71].

Таким чином, музична освіта в духовних навчальних закладах Південно-Західної Волині була на належному рівні, що сприяло формуванню високого рівня культури, як одного з основних чинників національної свідомості.

Література:

1. Журнал обліку занять IX класу Кременецької православної духовної семінарії // ДАТО. – Ф.232. – Оп.2. – Спр. 96. – Арк. 10.

2. Матвійчук О. Відомі музиканти Дубенщини // Дубно і світ. Міжнародна ювілейна науково-практична конференція 16-17 травня 2000 р. – Дубно, 2000.

3. Определение Святейшего Синода „О мерах по повышению успехов семинарских воспитанников по предмету церковное пения” // Волынские епархиальные ведомости (далі ВЕВ). – 1887. – № 21.

4. От составителя „Системного каталога книг на церковно-славянском и русском языках Фундаментальной библиотеки Волынской духовной семинарии” // ВЕВ. – 1889. – №34.

5. Отчет о состоянии Волынского женского епархиального училища за 1900-1901 у.г. в учебно-воспитательном отношении // ВЕВ. – 1902. – №6

6. Правила для воспитанников Волынской духовной семинарии // ВЕВ. – 1896. – № 28.

7. Протокол педради духовної семінарії 1931-1933 рр.. // Державний архів Тернопільської області (далі ДАТО). – Ф.232. – Оп.2. – Спр. 50. – Арк. 3.

8. Протокол педради духовної семінарії 1931-1933 рр.. // ДАТО. – Ф.232. – Оп.2. – Спр. 50. – Арк.. 118.

9. Рожко В. Духовні православні освітні заклади Волині X-XX ст. – Луцьк: Медіа, 2002.

10. Столітній ювілей Волинської духовної семінарії (28-29 вересня 1896 р.). – Почаїв, 1896.

11. Теодорович Н. История первоначального устройства Волынской духовной семинарии и списки воспитаников, окончивших курс учения в течении столетия ее существования (1796-1896) // ВЕВ. – 1896. – № 1-2.

Миронюк О.Г.,
канд. пед. наук, член-кор. Академії педагогічних і соціальних наук (Росія), професор ДАКККіМ

ГУМАНІСТИЧНИЙ СВІТОГЛЯД ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ДУХОВНОСТІ ДИТИНИ

Становлення української державності, інтеграція України в світове та європейське співтовариство передбачають орієнтацію на людину, її духовну культуру і актуалізують проблему виховання підростаючого покоління. Реалізуючи мету демократичного виховання у перспективній ідеї життя в правовому суспільстві, держава дбає про посилення національного виховання, про формування у молоді і дітей світоглядної свідомості, всебічного і висококультурного розвитку особистості.

На пріоритетність формування гуманістичного світогляду як важливої складової духовності дитини наголошують Ш. Амонашвілі, І. Д. Бех, Т. І. Ващенко, О. Вишневецький, П. П. Кононенко, М. Г. Стельмахович, О. В. Сухомлинська.

Дедалі активніше розробляється комплекс питань з гуманістичного і національного виховання різного віку засобами культурно-творчої дозвіллєвої діяльності (О. А. Бездверна-Хомеріки, Б. А. Брилін, О. М. Гавеля, Т. Г. Зякун, Н. А. Кутова, В. В. Салко).

З точки зору сучасної психології світогляд розглядається як образ світу, який свідомо вибудовує людина, здійснюючи пізнавальну діяльність (П. А. М'ясоїд, Р. С. Немов). У світогляді можна визначити структуру, яку утворюють різні форми духовного осягнення світу, що притаманні людині. Це – почуття, знання, ціннісні орієнтації, ідеали, переконання, уподобання тощо.

Важливою складовою світогляду є цінності особистості. Згідно Концепції національного виховання розвиток всебічно розвинутої особистості повинен відбуватися через призму загальнолюдських гуманістичних цінностей: ідеалів добра, правди, краси, справедливості, людської гідності. Завдяки їм світогляд у своєму вияві набуває духовно-практичного характеру: будь-які вияви навколишнього світу оцінюються відповідно до власних уявлень про добро і зло, про прекрасне й потворне, справедливе й несправедливе.

Істотним компонентом світогляду є й переконання, що складають невід'ємну частину внутрішнього світу людини, визначають напрямок і характер її вчинків.

Як рівні формування світогляду виступають світовідчуття, світосприйняття і світорозуміння. Якщо на рівні світовідчуття світогляд виявляється переважно у динаміці чуттєво-емоційної сфери як переживання, то світосприйняття являє собою образне бачення світу, у відповідності з чим робиться вибір тієї чи іншої форми поведінки. Світорозуміння передбачає активну мисленнєву діяльність особистості і як наслідок цього – цілісне відображення картини світу, самоусвідомлення.

Підхід до виховного процесу з позицій гуманістичних цінностей передбачає формування у дітей уявлень про гуманну людину, її якості й вчинки та досвіду гуманної поведінки. Значні можливості щодо реалізації цих завдань має позашкільна робота. Завдяки їй розширюються можливості для створення ситуацій, які б спонукали молодших школярів до проявів доброти, співчуття й співпереживання, задоволення від безкорисливої турботи про інших, виявлення милосердя.

Була розроблена спеціальна програма, яка передбачала формування у дітей гуманістичного світогляду на основі створення системи виховних ситуацій. Через створення таких виховних ситуацій відбувався поступовий рух дитини від здійснення правильного вибору у ставленні до оточення, у вчинках, поведінці до вироблення системної позиції особистості – моральної, соціальної, естетичної тощо.

Дослідницько-експериментальна робота проводилась на базі дитячого клубу-студії "Радосинь" Будинку культури залізничників м. Козятина Вінницької області. Були визначені експериментальна і контрольна групи, що за особистісними характеристиками відповідали меті і завданням дослідження.

Стратегія експериментальної роботи включала проведення певних дослідницьких методик (етичні бесіди, опитування, тестування, перевірка наявності в дітей емоцій співчуття й співпереживання на життєві ситуації за допомогою малюнків, методу незакінченого оповідання, завдань з моральним змістом тощо), що дозволило визначити рівні сформованості гуманістичного світогляду молодших школярів на етапі констатуючого дослідження: високий – 8% (характеризується гуманними мотивами вчинкової поведінки, бажанням співчувати, зрозуміти іншого); середній – 37% (властива спрямованість гуманних проявів переважно до особливо близьких людей); низький – 55% (характеризується неадекватною оцінкою своїх і чужих вчинків, незначною кількістю випадків виявлення доброти, турботи, допомоги іншим).

У ході експериментально роботи була визначена результативність таких чинників формування гуманістичного світогляду дітей: введення у культурно-дозвіллєву діяльність різних видів, зокрема у художньо-творчу; створення педагогічно керованих виховних ситуацій на вироблення гуманної вчинкової поведінки; проектування системного характеру виховної роботи з поетапною діагностикою її результативності; спостереження за індивідуально-особистісним розвитком кожного учасника експерименту з фіксацією певних зрушень у його поведінці; використання розвиваючо-виховного впливу народних звичаїв, традицій і обрядів; прилучення до них дітей у дозвіллєвій діяльності; інтеграція розвиваючих, розважальних та рекреаційних завдань художньо-творчої діяльності дітей.

У ході дослідницько-експериментальної роботи значно зменшилась кількість дітей з низьким рівнем сформованості гуманістичного світогляду (ГС) – до 4%, які перейшли переважно на середній рівень – 59,6%, а також значно зросла кількість вихованців з високим рівнем ГС – 36,2% за рахунок переважно середнього рівня.

Експериментальна апробація педагогічної технології формування гуманістичного світогляду молодших школярів довела її ефективність і можливість застосування у практиці культурно-просвітницької діяльності позашкільних навчальних закладів освіти і закладів соціально-культурної сфери.

Міщенко І.І.,
засл. працівник культури України,
ст. викладач Київського ДІ ДПМД
ім. М. Бойчука

ДІЯЛЬНІСТЬ В ЧЕРНІВЦЯХ ПЕРШОЇ ОФІЦІЙНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ “ТОВАРИСТВА ПРИХИЛЬНИКІВ МИСТЕЦТВА НА БУКОВИНІ”

Діяльність мистецьких товариств, які активно працювали на Буковині від кін. XIX ст. до 1940 р., майже не знайшла відображення в дослідженнях пізнішого періоду, за винятком публікацій автора статті [2]. Серед таких об'єднань австрійського періоду (до 1918 р.) варто згадати зареєстроване 8 грудня 1895 р. “Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina“ (“Товариство прихильників

мистецтва на Буковині"), "Gesellschaft der Kunstfreunde in Czernowitz" ("Товариство прихильників мистецтва в Чернівцях", зареєстроване 15 серпня 1903 р.) та засноване 14 лютого 1912 р. "Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina" ("Товариство прихильників мистецтва на Буковині"), діяльність якого було перервано Першою світовою війною та значними змінами в політичному житті краю після 1918 р.

Одним із найбільш цікавих і водночас невивчених аспектів їх роботи було виголошене в статутах спілок сприяння розвитку образотворчого мистецтва та художнього ремесла, естетичне виховання мешканців краю, яке мало відбуватися не тільки завдяки виставкам в Чернівцях членів цих об'єднань та запрошених ними митців з найвідоміших європейських товариств, але й через заснування мистецьких стипендій, навчальних курсів, організацію лекцій з мистецтва для шкільної молоді та експозицій творів образотворчого мистецтва, графіки, художніх ремесел в інших місцях Буковини. Найповніше це прагнення було реалізоване останнім товариством австрійського часу. Так, в каталозі виставки об'єднання "Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina" 1913 р. вміщено розповідь про попередню експозицію товариства (1912 р.) та його діяльність протягом першого року існування. Автор вступної статті з захопленням розповідав про тисячі глядачів, що відвідали виставку, про цікавість до образотворчого мистецтва, пробуджену у найширших колах населення Буковини.

Одним з найважливіших досягнень товариства слід вважати успішне функціонування першої офіційної (на відміну від приватних, що існували і раніше) мистецької школи на Буковині, заснованої 1912 р. До цього часу на теренах краю працювали тільки приватні школи, які не мали певної програми вивчення мистецтва та оволодіння навичками образотворчості. Так, відома майстерня М. Івасюка в Чернівцях діяла за принципом середньовічної цехової майстерні, а створена ним школа для дівчат, які прагнули навчитися малювати, судячи з повідомлень, не давала систематичної художньої освіти. Існували в краї і засновані в кін. XIX – на поч. XX ст. мистецькі установи, які готували майстрів з художньої обробки дерева і металу (Вижницька школа різьбярства та металевої орнаментики), виготовлення меблів (заклад у Кімполунзі), кошикарства (Крайова школа кошикарства у Сторожинці), проте жоден із навчальних закладів не надавав початкової освіти в галузі образотворчого мистецтва.

Школа товариства під керівництвом відомого буковинського живописця та монументаліста, члена віденського об'єднання "Сецесіон" А. Оффнера мала два відділення – живописне та скульптурно-керамічне.

Заняття живописного відділення з 1913 р. відбувалися в приміщенні нового ательє "з гарним освітленням, великого розміру" [4] на розі Postgasse та Tempelgasse (можливо, в приміщенні колишньої біржі, нині – вул. Поштова, 1). Вели їх Альфред Оффнер та його асистентка Гортензія Ісопескул. Всі заняття розпочиналися по обіді і проходили в дві зміни – з 13 до 16 години та з 17 до 19 години. На відділенні живопису вивчали рисунок, живопис (в техніках акварелі, олії, пастелі та ін.), виконували пером з натури рисунки моделей. У вечірні години на заняттях для дорослих вправлялися в зображенні живих моделей. Незважаючи на те, що всі заняття відбувалися після обіду, окремим слухачам

школи дозволялося працювати в ательє і зранку, вносячи невелику суму на оплату роботи обслуговуючого персоналу.

Уроки скульптурного відділення, яким керував буковинський скульптор та маляр Архип Рошка, проводилися в приміщенні школи, розташованому в Промисловому музеї (тут іноді відбувалися і виставки самого товариства, яке не мало власного помешкання). В класах скульптури вивчали рисунок, ліплення з натури, роботу з гіпсом, різьбу по дереву. Заняття тут проходили з 15 до 18 години. В майбутньому планувалося розмістити школу в Будинку діячів мистецтв, де мали розташуватися також крайова мистецька галерея, міський музей та виставкові зали [1].

Судячи з цього, й підбір тих, хто працював з учнями мистецької школи, був невипадковим. Адже А. Оффнер був одним з найцікавіших буковинських майстрів образотворчості, до персональних виставок якого ставилися з увагою і в Відні, про що неодноразово писали столичні видання. Він був автором значної кількості монументальних робіт в Чернівцях, зокрема, вітража "Полювання на ведмедя" для приміщення Крайового управління Буковини (тепер – корпус №14 Чернівецького національного університету), виготовленого за ескізом А. Оффнера у Відні. Не збереглося виконане художником оформлення інтер'єрів Німецького дому в Чернівцях, відоме тільки за фотографіями початку XX ст. Активний учасник всіх заходів товариства, він не тільки працював як митець, а й викладав, читав лекції з мистецтва. Відомим художником був і А. Рошка, автор вишуканих рельєфів на дереві, портретів діячів румунської культури, оформлення буковинського журналу "Junimea literara". А. Рошка мав і певний педагогічний досвід, оскільки був професором гімназії в Сучаві, а згодом працював у православній Вищій реальній школі в Чернівцях. Обидва художники мали гарну академічну освіту, а в їх творах відчутним був вплив мистецтва сецесії.

Вступ до школи, як підкреслювалося в повідомленнях про прийом до неї, не вимагав наявності особливих знань та навичок з рисунка та малярства, проте необхідно було подати власноруч виконані малюнки та живописні роботи секретарю "Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina" Паулю Фройндліху.

Відвідування занять було платним і коштувало 25 крон на місяць за курс. Якщо учень мав бажання відвідувати обидва курси (живопису і пластики), він повинен був сплатити 45 крон. В школі були передбачені також місця для вільнослухачів, які, після подання свідоцтва про бідність, мали право за значно нижчу плату (5 крон на місяць) відвідувати заняття та працювати в ательє [4]. Товариство забезпечувало учнів мистецької школи мольбертами, планшетами, необхідним устаткуванням для роботи в скульптурній майстерні, влаштовувало виставки шкільних робіт.

В червні 1913 р. в рамках щорічної експозиції товариства пройшла II виставка мистецької школи, на якій було подано як графіку й живопис, так і керамічні роботи, твори, виконані в гіпсі. В каталозі 1913 р. згадувалося про велику кількість людей, що прагнули бути учнями цього закладу. В архівах Крайового управління Буковини збереглися й інші документи, які розповідають про активну діяльність школи "Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina"

(1912-1914). Це зокрема листування з приводу надання стипендій Буковинського Православного релігійного фонду для відвідування школи. Так, подібна стипендія була призначена Г. Фендріану з Сучавського повіту та ін [1].

До речі, офіційні установи та преса були єдині в своїх оцінках щодо діяльності товариства і схвально відгукувалися як про саму ідею заснування подібної мистецької установи, так і про результати її роботи. Так, про успішне функціонування школи і об'єднання в цілому із захватом писав оглядач чернівецького часопису "Gazeta Polska" Б. Ехович, зазначаючи, що експозиція творів учнів школи доводить існування в краї щирого зацікавлення до пізнання мистецтва живопису, пластики та кераміки [3]. Саме ж існування подібної художньої школи якнайкраще відповідало програмному для всіх крайових товариств прихильників мистецтва прагненню до "поширення гарного смаку серед усіх верств населення" [4], і водночас надавало можливість отримати систематизовану початкову освіту в галузі образотворчого мистецтва значній кількості буковинців.

Література:

1. Державний архів Чернівецької області. – Ф.2. – Оп.1. – Спр.943. – Арк. 1.

2. Міщенко І. Діяльність мистецьких об′єднань на теренах Буковини у 1895-1910-х роках (за матеріалами Державного архіву Чернівецької області) // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 2000. – Вип. 11. – С.51-62; Осінні салони в Чернівцях // Мистецькі записки. – К., 2001. – Вип. 1. – С. 138-144.

3. EchowiczB. Z bukowinskiego salonu sztuki // Gazeta Polska. – 1913. – 8 czerwca.

4. Kunstschule der Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina // Bukowiner Nachrichten. – 1913. – 28. September.

Мудрак В.І.,
канд. філос. наук,
провідний наук. співробітник
Інституту ВО АПН України

ІНФОРМАЦІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ЕКОЛОГІЗАЦІЇ ДУХОВНОГО ПРОСТОРУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Екологічне сприйняття духовного простору вищої освіти є процесом збереження і розвитку життя, функціонування розумового, емоційного і діяльнісно-особистісного здоров'я людини в освіті, створення і підтримання такого екологічного середовища, в якому реалізуються найвищі освітні цілі, ідеали, інтереси, мотиви, настрої, орієнтації, настанови, потреби тощо.

Актуальність такого підходу викликається реаліями сучасного суспільства, в якому проблеми здійснення екологічної безпеки людини, соціальних спільнот в усіх її проявах – вітальній, соціальній і культурній, є ланками, підставами, основами, взагалі, існування суспільства і людини в ньому.

З тієї точки зору, подолання і особистісна оптимізація енергетичної, інформаційної, організаційної, соціально-буттєвої і культурної ентропії в освітньому середовищі вимагають:

– дотримання балансів інтересів природнього середовища, загальнолюдської спільноти, суспільства, держави, нації, соціально-культурного простору, індивіда тощо;

– оптимізації соціальної, культурної, пізнавальної, освітньої, наукової інформації відносно розвитку особистості, що реалізує життєстверджуючий, смислобуттєвий підхід до існування і функціонування такої інформації як підстави, у свою чергу, генези, соціалізації індивіда в освітньому духовному просторі;

– розуміння мотивів, діяльності із збереження розуму (пізнавальна діяльність), емоційного здоров'я (енергетична діяльність) і суспільної діяльності особистості (спрямування вчинків індивіда) тощо.

Як влучно зазначає О.Мостяєв, "…тепер кожен може стати культурним героєм – оскільки йому формально доступні всі інформаційні, технологічні та інші умови для цього. Проблема …в тому, щоб зрозуміти природу …універсального коду, до якого звертається людина… Людина сучасності має бути дійсно свободною – але не тому, що не вірить ні в що, але як раз тому, що вміє недогматично використовувати наявні метарозповіді (взаємодія духовно-ціннісного багатства людства, знання, й особистості. – В.М.), самостійно коригувати їх" [4, 101]. І саме тут виникає багаторазово зростаюча можливість впливу окремої людини на інформаційні процеси усього суспільства, пов'язаного з детермінацією питання про "кінцеву межу" співвідношення свободи, відповідальності, екологічного самообмеження людини як регуляторів її моральної інформаційно-пізнавальної діяльності в тому числі.

З цього приводу стверджує Л.П.Буєва: "…Стресорне зростання інформаційних перенавантажень, надмірна і хаотизована інформація в навчальному процесі, навантаження переважно на раціональну сферу в культурно організованому освітньому процесі й дикі форми емоційних "розвантажень" поза цією сферою, утворюють складну напруженість протилежностей між рівнем та формами культивування розуму і почуттів (особистості, яка знаходиться в зоні впливу вищої освіти. – В.М.)". [1, 17].

Такі напрями реалізуються на інформаційно-ціннісній основі – системі інновацій в онтологічній, гносеологічній, пізнавальній, праксеологічній, аксіологічній реальності суспільних і соціальних відносин. Здійснюється в тому числі знаннієво-технологічний прорив до усвідомлення шляхів забезпечення виживання інформаційної цивілізації й зберігання вітальних, культурних підстав людської сутності при створенні штучного інтелекту, породженого епохою інформатизації процесу пізнання.

Саме тут ноосферне розуміння вищої освіти та її впливу і взаємовідносин із світом особистості, яка переймається її духовним простором, технологіями, засобами оволодіння науковою картиною світу, духовно-ціннісним багатством людства, нації, людини, стає глобальним усвідомленням її призначення в постіндустральному глобальному суспільстві. Збереження ідентифікації особистості в світі пізнання, підтримка цілісності уявлень людини, яка знаходиться в річищі вищої освіти, про її призначення на інформаційно-культурній ниві суспільного буття, має характер світоглядної рефлексії, в якій людина є центром пізнавальної діяльності, розвитку форм суспільно-соціальної діяльності тощо.

Сучасна соціальна етика вищої освіти передбачає дотримання наступних якостей інформаційного суспільства:

– толерантності в суспільно-соціальних стосунках із інформаційно-знаннєвим світом;

– здійснення такої організаційно-управлінської системи вищої освіти, в якій розкривається її ціннісний, аксіологічний, когнітивний зміст;

– прагматизму соціальних стосунків з точки зору індивідно-оптимального застосування особистісних можливостей, життєвих сил, енергії, інформації тощо;

– застосування духовного досвіду цивілізаційного вирішення пізнавально-етичних проблем, у тому числі технократичного, технологічного характеру. Мається на увазі, що швидкий розвиток високотехнологічного середовища без належної гуманітарної уваги до соціокультурних проблем інформаційного суспільства може зробити провідною його тенденцією технократичний, масофікований підхід до культурного розвитку особистості [3, 123].

– сучасної відповідальності особистості перед обличчям проблем виживання людства, особливо в глобальну епоху, коли асоціальний вчинок, антигуманістичне спрямування індивідуальної діяльності може призвести до руйнівних для життя Всесвіту, природи, суспільства, нації, людини наслідків тощо. На думку О.Тоффлера, внутрішня непідготовленість (розумова, емоційна й діяльнісна. – В.М.) особистості до суспільних подій, змін, швидких перемін в духовній сфері на рівні сучасної інформаційної культури є головною причиною стресів, неврозів, культурної невизначеності сучасного суспільства, індивіда.

– наявність сучасної інформаційної безпеки людини, яка пізнає оточуючий світ і опиняється внаслідок цього в стані хаотичності інформаційних впливів, шумів, мультикультурної ситуації тощо. На думку І.Джинчарадзе, "інформаційна культура включає в себе вміння (духовне, розумове, емоційне, діяльнісне. – В.М.) підтримувати належну (оптимальну. – В.М.) рівновагу між формалізованими й неформалізованими складовими знань людства… Саме таке почуття міри є одним з головних чинників цілісності особистості …Неосяжна система знань, якими ми володіємо... стає непізнаною, тому виховує однобічність та інформаційний дальтонізм" [2, 23];

– дотримання гуманоцентричної інформаційної культури особистості як явища світоглядного характеру, в якому вища освіта на інформаційно-культурному рівні намічає орієнтири когнітивного буття особистості. Треба відмітити, що саме інформаційно-пізнавальне середовище формує почуття соціальної самовпевненості індивіда в суспільстві, почуття громадянського обов'язку і відповідальності. Із інформаційно-пізнавального культурного простору для особистості випливають відповідні цінності, ідеали, переконання, орієнтири, що визначають соціальну діяльність людини, формують її ставлення до суспільства, природи, інших людей тощо;

– індивідуалізацію пізнавального процесу як реалізацію інформаціологічного змісту культури суспільства, що полягає в прогресуючій схематизації мислення, – коли людина пізнаюча все більше в своїй діяльності переходить від природних схем до штучних, спочатку колективних, а потім й індивідуальних. На думку О.Мостєва, це сприяє звільненню від зовнішніх залежностей, але несе

в собі загрозу втрати людиною своєї природи, й тому вимагає від неї індивідуальної напруги вітальних сил, щоб постійно здійснювати особистий вибір стосовно елементів культури, трансформуючи їх через суб'єктивність [1, 104].

Такі орієнтири містять в собі форми культурного розвитку – від найнижчих до найвищих, в яких вища освіта проголошує сучасні ідеали освіченої людини;

– наявність інформаційної культури;

– знання мов;

– толерантне сприйняття культурних цінностей;

– вміння бути відповідальним, узгоджувати власні бажання, життєві сили із суспільним, спільнотним історичним розвитком.

Це розгортається як:

– певний рівень розвитку інформаційного пізнавально-ціннісного спілкування;

– шлях досягнення особистістю, соціальними спільнотами кількісного та якісного розуміння суспільних процесів, що в них повиннна бути досягнута безпека духовного існування;

– новітня якість пізнавального середовища, в якому відбувається створення, трансформація, продовження, розвиток, модернізація культурних форм, спрямованих на пошук ідентифікованого місця особистості в глобальному інформаційному суспільстві тощо.

Література:

1. Буева Л.П. Культура и образование: проблемы взаимодействия // Вопросы философии. – 1997. - № 2. – 234 с.

2. Джинчарадзе Н.Г. Інформаційна культура. – К.: Тов. «Видавництво «Українські пропілеї», 1999. – 147 с.

3. Матвієнко О.В. Інформаційна освіта: інноваційні аспекти. – К.: Товариство «Знання« України, 2003 . – 257 с.

4. Монографія. – Луцьк: Надстир"я, 2000. – 285 с.

5. Мостяєв О. Вітальність та інформація в історії // Крисаченко В.С., Митроновський О.Ю., Табачковський В.Г., Теслюк С.С. та ін. Антропоцентризм і віталізм: сучасний синтез:

6. Тоффлер О. Смещение власти: знание, богатство и принуждение на пороге XXI века. – М: Владос, 1991. – 150 с.

Олексюк О.М.,
доктор пед. наук, професор КНУКіМ

ОДУХОТВОРЕНИЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПРОЦЕС: СОЦІАЛЬНІ ВИМОГИ І РЕАЛЬНІСТЬ

1. Криза сучасної цивілізації і необхідність її трансформації в новий якісний стан викликає особливий інтерес до проблеми духовності людини. Людство все більше усвідомлює, що лише освіті посильна воістину історична роль в упередження незворотніх деформацій в духовній сфері людської цивілізації в цілому і, найголовніше, – у неперервному збагаченні духовно-моральних ідеалів людини.

2. Визнання духовної сутності індивіда – традиція, коріння якої сягає європейської культури ще з часів Сократа. Непорушність духовного світу людини означає, що людина не може бути описана лише в термінах зовнішніх властивостей, а містить у собі самобутній внутрішній світ: людина є істотою, яка постійно шукає і випробовує себе [2]. У подальшій європейській думці ця тенденція, залишаючись панівною, все більше вступала в протиборство з протилежною антигуманітарною, яка спиралася на методологію дослідного природознавства.

Тим не менше, традиція визнання духовно-моральної сутності індивіда не зникла, а в релігійно-філософській думці XIX – XX ст. стала яскраво вираженою. Цей напрям успадкував традиції багатовікової православної духовності, зрештою, як і досягнень еліністської і західноєвропейської філософської думки.

3. В сучасній філософії переважає феноменологічний підхід, що констатує явища духовності людини. Так, Н.Катуніна [3, 38] стверджує, що духовний світ людини охоплює простір взаємодії в континумі з часом. Це такі світи, як: світ вищих почуттів; світ розуму (ідей та ідеалів); тілесність людини в єдності зі світом артефактів; світ нумінозних смислів, почуттів та енергій. Звідси духовність людини, як складне, багатовимірне явище, можна визначити як спосіб трансцендентально-іманентного буття людини, але не просто в світі, а в світі вищих почуттів і природи. Сутністю духовності людини є спосіб діалектичного взаємозв´язку вищих моральних почуттів (віри, любові, надії та ін.) з характером розуміння смислів і цінностей цих почуттів, опосередкованих спілкуванням людей та їх діяльністю. Отож, духовність людини – це, насамперед, спосіб вільного і творчого буття людини в світі.

Наша концепція грунтується на визначенні духовності як сутнісної якості людини, що втілює активне прагнення знайти найвищий смисл свого існування, співвіднести своє життя з абсолютними цінностями і тим самим прилучитися до духовного універсуму культури.

4. У сучасній філософії освіти відродження принципу пріоритету вищих духовних цінностей пов’язане із системою філософських принципів субстанційної єдності та діалогової згоди, які випливають з аналізу природних, соціальних та культурних детермінант духовності. Виходячи з цих принципів, ми, з одного боку, маємо підпорядкувати свою діяльність вищим духовним цінностям, а з іншого, – знайти якийсь свій, істотно новий шлях до цих цінностей і реалізувати його у своїй діяльності. Такий шлях духовного виховання автор пов’язує з концепціями гуманізації освіти, які включають прагнення до виховання учнів на основі вищих духовних цінностей і охоплюють не тільки стосунки між людьми, але й їхню взаємодію з явищами природи, особливо живої, з космосом. Йдеться про те, що в новій універсальній культурі відношення з Космосом мають формуватися на основі таких вищих духовних цінностей, як Істина, Добро, Краса. Цей синтез найкраще втілюється в духовному потенціалі мистецтва, покликаному утверджувати людське в людині.

5. Визнання духовного потенціалу мистецтва, зокрема, музичного – традиція, коріння якої сягає європейської культури ще античних часів. Глибокий філософський смисл з цього приводу містить думка В. Медушевського про те,

що втілювати духовну сутність людин музика може саме тому, що і культуру вона навчилася "згортати" в інтонацію, до розмірів якої зменшуються культурні стилі, художні епохи разом із світоглядним змістом. Отож, світ душевно-духовного буття людини втілюється в музичній інтонації як виражальному засобі, як у вищій формі вираження духовного буття людини. Р.Роллан у своїй знаменитій статті "Про місце музики у всезагальній історії" торкнувся актуальної для наших днів проблеми взаємозв'язку духовного потенціалу музики та загальнолюдського виховання. "Завдяки своїй глибині і безпосередності музика є першим симптомом тих прагнень і нахилів, які потім переходять у слова, а далі в дію. "Героїчна симфонія" передбачає більше як на десять років пробудження німецької нації. "Мейстерзінгери" і "Зігфрід" оспівують на десять років наперед торжество імператорської Німеччини", – писав він [4].

Таким чином, причетність суб'єкта до духовних цінностей – найважливіша передумова музичної творчості. Згідно з концепцією Л.Закса, вона пов'язана з внутрішньою одухотвореністю процесу прилучення суб'єктів до світу вищих духовних цінностей – Істини, Добра, Краси. "Одухотвореність – це і засвоєність, духовне володіння ціннісним змістом культури (його основними типами і модусами), і розвиненість, багатство теж засвоєних з культури і постійно актуалізованих психологічних, особистісних форм буття цінностей..." – зазначає автор [1. 108]. Особливого значення набуває проблема одухотвореності у контексті музично-педагогічного процесу, який ми розглядаємо як взаємодію трьох систем: світу музичних цінностей, особистості, яка формується, та вчителя. Одухотворення музично-педагогічного процесу – це оволодіння змістом вищих духовних цінностей та актуалізація їх у психологічних, особистісних формах буття учасників цього процесу.

6. У світлі зазначеного вище сформулюємо соціальні вимоги до одухотвореного музично-педагогічного процесу.

Першою вимогою до сучасного музично-педагогічного процесу є відображення в ньому ідеї всеєдності, яка відіграє нині важливу роль у вихованні світогляду людини "ноосферного типу цивілізації" і реалізується в одухотворенній діяльності відповідно до універсальних законів Природи та Космосу. Важливе значення у розв'язанні проблеми відіграє реалізація принципу міжпредметних зв'язків, що може визначати цільову спрямованість інших дидактичних принципів, підпорядковуючи їх вирішенню проблеми формування духовного потенціалу суб'єктів музично-педагогічного процесу.

Друга вимога – побудова цілісного музично-педагогічного процесу на основі змісту вищих духовних цінностей. Інтегральною основою змісту музично-педагогічного процесу є художнє світовідношення, яке природно вписується в культурну ідентифікацію. Це означає, що культурне ядро змісту освіти становлять універсальні загальнолюдські цінності, які є особистими смислами художнього світовідношення. Установка на культурологічну спрямованість освіти діалектично пов'язана з принципом гуманізації як способу духовно-ціннісного розвитку особистості. Виникає нова гуманітарна цілісність, що набуває антропологічного виміру завдяки суб'єктивації наукового стилю, людинознавчому ракурсу змісту музичних творів та апеляції до "духу епохи", до ментальних феноменів, що породжують його.

Третя соціальна вимога до музично-педагогічного процесу - створення активного освітнього середовища, багатого можливостями для вибору смисложиттєвих орієнтацій учасників музично-педагогічного процесу. Будь-який прояв людського існування є за своєю природою вчинком, актом морального діяння. На нашу думку, творча саморелізація учасників музично-педагогічного процесу і прояв їхнього духовного потенціалу в музично-творчій діяльності охоплює низку форм художнього вчинку: від естетичного аналізу музичних творів до композиторсько-виконавської імпровізації та концертного виконавства. Найвищою формою прояву духовного потенціалу в музично-творчій діяльності особистості є одухотворене виконання музичного твору. Основним загальнопсихологічним механізмом, який забезпечує спільний модус емоційного пізнання композитора – виконавця – слухача, є механізм емоційного резонансу. Його сутність полягає в емоційно-інтонаційному ототожненні, емоційному "зараженні" уявними і сприйнятними інтонаційними образами. Завдяки цьому відкриття, осягання, вироблення і відтворення художнього смислу, цілісності здійснюється передусім на основі емоційного узагальнення, співпереживання.

Література:

1. Закс Л.А. Художественное сознание. – Свердловск: Урал. Ун-та, 1990. – 212 с.
2. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры. – М., 1988. – 500 с.
3. Катунина Н.С. Проблемы духовности человека: Монография. – Владимир: ВГПУ, 2003 – 109с. – с.38.
4. Лики культуры // Культурологический альманах "Музыка души и музыка слова". – М.: ИНИОН РАН, 1995. – 131с. – с.5 – 23.

Оленіна Г.О.,
аспірантка КНУКіМ

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА – ЯК ВИД МИСТЕЦТВА, І ЇЇ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ САМОСВІДОМОСТІ ПІДЛІТКІВ

Визначна роль у естетичному вихованні належить мистецтву, зокрема, літературі. Естетичне виховання тісно пов`язане з моральною культурою і з духовним розвитком особистості. Виконуючи важливі функції – естетичну, пізнавальну, виховну, евристичну, комунікативну, гедоністичну та інші, мистецтво сприяє формуванню ціннісних орієнтацій, є засобом пізнання, порадником як жити, як усвідомити своє покликання, порівнюючи себе з героями та образами інших людей, що увібрали основні цінності та прагнення епохи.

Мистецтву належить визначна роль у складних процесах формування соціально-культурної особистості суспільства. Для забезпечення функціонування суспільства необхідно, щоб розвиток усього комплексу суспільних інститутів, з одного боку, та розвиток самої людини, з другого, проходив синхронно, посилюючи один одного.

На різних етапах розвитку суспільства потрібні різні види взаємозв`язку та взаємодії цих двох блоків єдиної системи. Головна особливість тут у тому,

що ставлення людей до світу, до самих себе, до своєї ролі в невпинному процесі руху вперед повинно співвідноситися з характером власних бажань, інтересів, прагнень людини та виявлятися у вигляді сталих психологічних установок та новоутворень.

Завдяки різноманітності культурно-історичної практики людини в процесі засвоєння світу сформувались різні види мистецтв. У своїй сукупності вони дозволяють сприймати навколишнє середовище в усій складності та мінливості його прояву. При цьому співвідношення між мистецтвами, їх взаємовплив та взаємотяжіння історично рухливі і мінливі.

Наслідком художнього розвитку людства є формування двох напрямків: від синкретизму (нероздільності художнього мислення у стародавній культурі) до виникнення окремих видів мистецтв: від окремих видів мистецтв до їх синтезу. При цьому для художньої культури однаково цінними є обидва напрямки.

У складному процесі культуротворення література як вид мистецтва займає особливе місце, естетично втілюючи світ у художньому слові. Предмет літератури надзвичайно широкий, охоплює різні соціальні та природні екологічні проблеми, духовну сферу особистості, її почуття, переживання, прагнення та протиріччя. Незважаючи на об`Єктивно обумовлену часом мінливість літератури, існують споконвічні суттєві особливості, притаманні її природі. Це – відносно усталені ідеали високої літератури, спрямовані на удосконалення суспільства через розвиток індивіда. У процесі виховання естетичний ідеал розуміється як соціально обумовлені уявлення дитини про досконаліть, що існує в природі, суспільстві, людині, мистецтві, які формуються відповідно до вікових особливостей.

Сприймання літературних творів розвиває естетичну свідомість людини, до якої належить сукупність ідей, теорій, поглядів, критерій художніх суджень, смаків, що утворюються в процесі безпосереднього спілкування з дійсністю, природою, мистецтвом, у тому числі з художньою літературою. Естетична свідомість впливає на сприймання і пізнання учнем художнього твору чи навколишньої дійсності, на його почуття та переживання. Естетичні переживання не вкладаються в рамки звичайних емоцій. Вони включають у себе певне ставлення до героїв, їхніх вчинків і супроводжуються певною естетичною оцінкою.

Естетичні переживання відіграють велику роль у формуванні власних переконань, поглядів свідомості нової людини.

В умовах постійного підвищення освіченості суспільства розв`язанню моральних та естетичних проблем приділяється особлива увага. Ці проблеми тісно пов`язані між собою. Шляхи морального виховання різноманітні. Головне – організувати виховний процесс таким чином, щоб учень сам приходив до твердих моральних переконань у результаті внутрішнього духовного зростання. Одним з могутніх факторів такого зростання є естетичний розвиток, який облагороджує людську свідомість. Адже естетичний розвиток – це поняття, що включає творчість у навчанні, дозвіллєвій діяльності, моральне обличчя особистості, форми часопроведення тощо. Мається на увазі не тільки безпосередній вплив мистецтва, літератури, а й питання формування естетичного сприймання явищ дійсності, естетичного ставлення до навколишнього середовища в широкому розумінні цього слова.

При цьому естетичне виховання розуміється науковцями не тільки як ознайомлення з певним мінімумом творів мистецтва та уміння "розбиратись" у літературі, живопису, музиці. Можна відвідувати театр, кіно, читати поезію і прозу, але бути далеким від справжньої естетичної культури. Ось як розкриває суттєвий зміст розуміння естетичної вихованості, естетичної культури дослідник Н. І. Волошина: "Про естетичну вихованість людини можна говорити тоді, коли естетичні погляди і смаки стали частиною її психічного складу, коли вони впливають на норми її поведінки, ставлення до праці, товаришів, на характер життєвих прагнень та ідеалів. Якщо людина здатна відчути красу позитивного вчинку, красу творчої праці – це буде ознакою її естетичної культури. Естетичний розвиток людини – не лише в кількості прочитаних книг, а й в організації почуттів, коригуванні своєї поведінки" [2, 5].

В естетичному вихованні засобами мистецтва слова є певні досягнення. В багатьох працях з педагогіки, психології, методики викладання окремих дисциплін, що вийшли в останні десятиріччя, розробляються теоретичні проблеми естетичного виховання, узагальнюється передовий педагогічний досвід.

Зокрема зроблений вагомий внесок у дослідження проблем естетичного виховання учнів засобами мистецтва (художня література, музика, образотворче мистецтво, театр, кіно). Але більшість робіт, особливо в галузі літературного виховання, що опубліковані в 70-ті і навіть 80-ті роки, досить однобічні. Причиною цього є зайва заідеологізованість, акцентування на вивченні літератури "соціалістичного реалізму", нехтування ідеями національної самобутності літератури, історично обмовленою своєрідністю літературної естетики, художньої культури. Звідси і досить однобічне висвітлення в процесі літературно-естетичного виховання таких важливих питань, як відтворення в літературних творах проблем світогляду, ставлення людини до дійсності, суспільства, народу, різноманітних філософських, соціальних та моральних питань.

Недостатньо розроблялись у педагогічній науці важливі питання глибоких потенційних можливостей різних форм позанавчальної роботи в цьому напрямку. Безмежні можливості художнього слова дозволяють літературі нести в собі елементи художнього змісту всіх інших видів мистецтв.

Слово, його багатозначність дозволяють сприймати деякі твори на межі з різними видами наук – історією, філософією (твори Шекспіра), соціологією, футурологією (твори О. Форш, В. Пікуля, О. Толстого). Цікавим феноменом є жанр наукової фантастики, що виконує важливу функцію у розвитку технічної думки молодої людини, у процесі усвідомлення багатоплановості світу, нерозкритих таємниць минулого та невідомих шляхів майбутнього розвитку (твори Ж. Верна, Г. Уеллса, А. Кларка, С. Лема, О. Бердника та інших).

Літературу, як і інші види мистецтва, не може замінити сучасна дійсність, інша форма суспільної свідомості (В. Г. Бєлінський). Здатність відтворювати власне бачення проблем людства, бачити їх більш глибоко, є чудовий дар письменника. Головним механізмом впливу мистецтва на людину стає метод художньо-образного пізнання життя. Літературний образ відбиває явища в їх узагальненій реальності, найтонкіші нюанси мови мають тут велике значення. Мовна форма літератури дозволяє висловлювати не тільки естетичні, але й суспільно-

політичні ідеали, встановлювати тісний зв`язок з філософією, політикою, мораллю та іншими формами суспільної свідомості. Отже, література займає провідне місце в системі мистецтв, впливаючи на розвиток усіх його інших видів.

Стрімкий розвиток технічної цивілізації, різних комунікативних засобів – радіо, кіно, телебачення перешкоджають читанню як найбільш розповсюдженій художньо-естетичній комунікації. Про це свідчить ствердження деяких авторів, наприклад, М. Маклюена. Полемізуючи з прихильниками такої позиції, Ю. Б. Борев спирається на життєві факти та відомі теоретичні положення, що захищають усталеність культурних позицій та значення читання. Такими є:

1) Структура реальних культурних запитів у багатьох країнах, підвищення потреби в книжках, зростання тиражів, оборот книг у бібліотеках.

2) Зворотне тяжіння до читання після екранізації (в кіно та на телебаченні) художніх творів.

3) Як кіно не знищило театр, так воно, разом з іншими аудиовізуальними засобами, не знищило і читання.

4) Кожний окремий вид мистецтва зі своїми власними формами виробництва, розповсюдження, сприйняття та комунікації не може бути нічим замінений.

Естетичний статус літератури як важливішого засобу художньої комунікації – наслідок використання мови як могутнього засобу людського спілкування, що увібрав у себе весь досвід попередньої культури людства. Читання, як і інші види мистецтва, передбачає процес спільного творчого сприйняття, що стимулює роботу уяви, мислення, емоційної сфери.

Беручи до уваги орієнтацію на певні ідеали, можливо стверджувати: особлива роль у процесі художньо-естетичного виховання належить літературі. І перш за все це стосується питань виховання особистості в найбільш відповідальний період становлення та вибору життєвих позицій, тобто в період підліткового віку.

Розвиток фантазії, художньо-образного мислення обумовлений характером літературної образності та виразних засобів. Література нерозривно пов`язана з поняттям національного характеру культури, з засвоєнням та передачею наступним поколінням досвіду культурного становлення та розвитку нації.

Читання спирається також і на величезний досвід прилучення до інших національних культур, мається на увазі засвоєння загальнолюдських цінностей, що містяться в літературі: від Гомера, Софокла, Данте, до Л. Толстого та Ф. Достоєвського, Чингіза Айтматова, Валентина Распутіна, Василя Шукшина, Віктора Астаф`єва, Е. Хемінгуея, Гарсіа Лорки, Г. Маркеса, Е.- М. Ремарка ...

Особливе місце займає питання про спорідненість шляхів розвитку російської та української літератур, про діалог цих могутніх джерел слов`янської культури, що обумовлений не тільки загальними історично-генетичними корінням, але й спільними проблемами, загальними прагненням до удосконалення форм існування та побудови життя на Землі. Саме цим можна пояснити майже хронологічний збіг за часом трагічної долі представників українського та російського відродження XX століття – В.Винниченка, В.Набокова, О.Вишні, Н.Теффі, В.Симоненка, І.Северяніна, О.Ольжича, Д.Мережковського та багатьох інших поетів та прозаїків.

Надто серйозною сучасною проблемою літературно-естетичного виховання є функціонування “масової культури”, що підтримується певними структурами суспільства, зацікавленими в комерціалізації всіх видів культурно-мистецьких заходів. І тут пропагується орієнтація на масове тиражування низькопробної літератури та маніпуляція за її допомогою свідомістю людей, особливо молоді.

Класична література та кращі зразки сучасної літератури не маніпулюють особистістю, а, навпаки, формують її. Читання такої літератури потребує великих інтелектуальних зусиль, впливаючи на світогляд та загальний рівень особистості.

З сучасних позицій література є провідним типом художньої комунікації, хоча й поступається за показниками кіно й телебаченню. Важливим фактором утвердження таких позицій є загальновідома теза про першочерговий вплив літератури як вербальної основи культури мистецтва.

У працях багатьох авторів знаходимо відокремлення понять “література” та “мистецтво”. Якщо у інших напрямках роботи для цього можуть бути підстави, то в галузі естетичного виховання таке становище виглядає недоречним. Критикуючи таке відокремлення, Ю.Борев стверджує, що “література – один з видів мистецтва, такий, як і хореографія... перше серед різних мистецтв і, мабуть, не зовсім і не тільки мистецтво, якщо воно так яскраво виділяється в загальній структурі художньої культури”.[1, 313].

Мова йде про різне розуміння поняття “література” і у зв’язку з цим наявністю різної маніпуляції цим поняттям у тому чи іншому контексті. Її функціональне призначення як першооснови не тільки для художньо-культурної, але й для інших видів діяльності людини – пізнавальної, навчальної, виробничої та інших – привносить і різнобічне тлумачення поняття “література”. Визначення “художня” є більш влучним, й саме під терміном “література” Ю. Борев розуміє художню літературу. Саме така література є вербальною основою всієї художньої культури та здійснює визначальний вплив на всі види мистецтва. Сприйняття художніх образів у інших мистецтвах передбачає наявність літературної культури, засвоєння за допомогою літератури певних знань, вмінь порівнювати, робити висновки та узагальнення.

“При визначенні змісту естетичного виховання недостатньо обмежуватись лише загальною характеристикою цього виду виховання”, – стверджує І. Ф. Гончаров у своїй книзі “Дійсність та мистецтво в естетичному вихованні школярів” [3]. Автор визначає естетичне виховання як звернення до культури людських почуттів, до найбільш суттєвих рис душі та духовного світу й сутнісних сил людини. Таке тлумачення цілком слушно і для розкриття поняття “духовно-естетичне виховання”.

Під “сутнісними силами” І. Ф. Гончаров розуміє рівень розвитку естетичного сприйняття, особливості естетичної свідомості, творчого розвитку людини. У трансформації до поняття “духовно-естетичне виховання засобами літератури” сутнісні сили мають проявитись як:

1) розвиток естетичного сприйняття літератури на високому рівні духовної культури;

2) розвиток літературно-естетичних поглядів, уподобань, смаків та потреб на достатньому рівні духовності;

3) формування естетичних почуттів, емоційного відгуку на літературно-художню інформацію на достатній основі гуманності та духовності; на чуттєвому рівні, це – негативне ставлення до низькопробної літератури, що звертається до примітивних почуттів та інстинктів;

4) формування духовно-естетичного ставлення до художньої літератури – ідеалів добра, гуманності, справедливості, почуття краси літературного стилю, довершеності слова, гармонії форми та змісту літературного твору, глибини, соціальної наповненості та художньої неповторності художнього образу, накопичення об`єктивних знань й наявності суб`єктивних духовно-естетичних суджень.

Історичні факти підтверджують, що при всій різнобарвності конкретно-історичного змісту літературно-творча діяльність завжди була спрямована насамперед на перетворення характеру та змісту суспільних відносин, на формування в суспільстві свідомості, актуальних необхідних принципів та установок, що визначають ставлення людини до світу, до іншої людини, до самої себе. Саме до цього зводиться у кінцевому результаті виявлення різноманітних функцій літератури як виду мистецтва, бо це є змістом соціально-спрямованої художньої діяльності.

Необхідно зазначити, що виховний вплив літератури на становлення особистості, безперечно, має певні закономірності, що випливають з поліфункціональності літератури як виду мистецтва. Відзначимо, що сучасна естетика визначає як основні, такі функції мистецтва: суспільно-перетворюючу, пізнавально-евристичну, художньо-концептуальну, функцію передбачення, інформаційно-комунікативну, виховну, сугестивну, естетичну, гедоністичну.

І хоча Ю. Б. Борев відвів виховній функції шосте місце за рангом, це зовсім не принижує її значення. Адже ця функція – виховна – відчуває на собі вплив усіх інших і це є доказом великої соціально-перетворюючої сили мистецтва та літератури як його окремого виду. Спрямованість художньої діяльності на емоційно-чуттєве засвоєння людиною світу розглядається все частіше як якісна особливість мистецтва. Дійсно художня література, як і інші види мистецтва, прагне до встановлення гармонії між інтелектуальною і емоційною культурою, прагне до єдності світогляду і світовідчуття.

Проблема художньо-естетичного виховання привертала значну увагу таких видатних педагогів, як Я. А. Коменський та І. Т. Песталоцці. У “Великій дидактиці” Я. А. Коменський зазначав, що у колі наук або в енциклопедіях спочатку виступає мистецтво, а науки і знання слідують за ними здалека, між тим як останні вивчають речі, а перші – форми речей [4].

Л. М. Толстой вказував на велике значення літератури: під впливом літератури невисокого рівня не можуть формуватися високі почуття; мистецтво повинно базуватись на високих загальнолюдських почуттях (трактати “Об искусстве”, “Что такое искусство”).

Важливе значення естетичному вихованню в загальному процесі формування особистості надавав В. Я.Стоюнін. Він відстоював думку, що мистецтво найбільше впливає на розвиток естетичних почуттів, найкраще представляє сутність самої людини і народу в цілому. Естетичне виховання В. Я. Стоюнін розглядав у тісному зв’язку з етичним та розумовим розвитком. Він радив

розвивати в людині естетичні нахили засобами мистецтва, навчати її розуміти все прекрасне і насолоджуватись цим. У цьому разі непотрібно буде нікому читати мораль [6].

Відомий педагог С.Т.Шацький вказував, що мистецтво є найшвидшим для дітей шляхом осягнення здобутків культури [8]. Педагогіка на всіх етапах свого розвитку приділяла значну увагу питанням художньо-естетичного виховання. Один з перших педагогів, який розробляв систему естетичного виховання, П. П. Білецький-Косенко присвятив цим питанням свою роботу "Про смаки естетичні". Тут він прагнув підвести учнів до розуміння прекрасного в житті, в мистецтві, в літературі та природі. Взагалі П. П. Білецький-Косенко був переконаний у тому, що кожний урок повинен нести в собі розумний, естетичний та моральний заряд.

Сучасні вчені також не обходять питання естетичного виховання. Відомий вчений та педагог В. І. Чепелєв визначає, що "мислення, збагачене художньою творчістю, стає продуктивнішим. Для… нього більш характерним є універсальність охоплення, цілісність, індивідуальність і структурність бачення, тобто осягнення структури явища, його елементів, їх взаємодії… Тому залучення найширших верств населення, в тому числі молодого покоління, до художньої діяльності має виняткове значення" [7].

Література – єдина дисципліна, через яку і за допомогою якої підліток стає об'єктом художньо-естетичного виховання саме з позицій мистецтвознавства, літературознавства та естетики.

Але сучасна методика не дає готової схеми роботи з літературою, вчитель не готовий до такої роботи. Отже, сама така робота може стати змістом позакласної й позанавчальної роботи з духовного та художньо-естетичного виховання учнів підлітків засобами літератури як виду мистецтва. Література є особливим видом мистецтва. Це – мистецтво слова з власною художньою мовою та специфікою, мистецтво настільки значуще та цікаве, що в роботі слід розкрити його сутність. Література – мистецтво, для ознайомлення з яким треба часу. Крім того, необхідно оволодіти і початковими навичками художнього аналізу. Потрібна також здатність сприймати узагальнений літературно-художній образ. Навчаючись розуміти ці тонкощі та цілісність художнього образу, юнак починає відчувати задоволення від майстерності письменника та сприймає твір мистецтва в усій його повноті.

У сучасній школі йде пошук шляхів освоєння напрямку "мистецтво – школа". Триває складний процес удосконалення змісту й методів навчання предметам мистецького циклу, в першу чергу, літературі. У справі подальшого піднесення культурного рівня особистості та суспільства, зокрема формування літературно-естетичної культури та свідомості підростаючого покоління, свій посильний внесок повинні зробити не тільки викладачі літератури, а й інші фахівці – соціальні педагоги, організатори позашкільної освіти.

У сучасній науковій літературі естетичне виховання розглядається як глибокий та багатобічний процес, що містить не тільки використання різних видів мистецтв, але й виховання засобами навколишньої дійсності, красою праці, природи, міжособистісних відносин у колективі, засобами творчості. Але тут, починаючи з давніх часів, немає єдності у поглядах на проблему. Найбільш

традиційною є теза про те, що мистецтво, маючи велику силу естетичної дії, і є визначальним фактором естетичного виховання. Прихильники такого погляду підкреслюють світоглядну спрямованість мистецтва, його гуманізм, правдивість, здатність будити в людині найкращі високі почуття. Естетичне виховання передбачає предметну спрямованість, і тут перше місце відводиться літературі, літературній творчості.

На наш погляд, саме процес естетичного виховання здатний поєднати обидва підходи через усвідомлення дійсності, що відтворюється в літературних творах. Саме в процесі формування у молоді потреби жити й працювати за законами краси провідне місце належить літературі, стверджує дослідник І.Є.Ядринська [10].

Звернення до історичного досвіду свідчить, що в дореволюційній Росії мистецтво і література також розглядались як головний фактор естетичного розвитку особистості. О. М. Юдін, наприклад, визначав, що знайомство з творами всіх геніїв та народу – найкраща школа виховання почуття гармонії, поваги до всього великого в минулому та сучасності [9].

Роль мистецтва та літератури все ж таки досить велика і вирішальна в процесі естетичного виховання. І тут, як визначено раніше, важливо не протиставляти ці підходи, а знайти узагальнюючі фактори. Такими факторами має стати дотримання принципу, що мистецтво і дійсність тільки тоді мають виховний вплив, коли глибоко пов'язані одне з одним, взаємодоповнюють один одного. З таких позицій успіх у процесі естетичного виховання школярів міститься не в протиставленні мистецтва та дійсності, а в їх взаємодії та взаємозв'язку в процесі формування естетичного світу дітей та юнацтва. Тільки за таких умов залучення до мистецтва відкриває красу природи, вчить сприймати багатобічність суспільного життя, формує естетичний смак, естетичний ідеал, естетичні погляди й судження, збагачує внутрішній світ.

Проблема формування літературних смаків, потреб, інтересів, літературних ідеалів пов'язана з загальними пошуками місця мистецтва в житті людини. Ось, наприклад, цікавий погляд на проблему естетичного смаку відомого художнього критика та теоретика з Колумбійського університету Розалінди Краус. Коли її спитали, як вона відноситься до ствердження, що смак – це основа естетики, вона відповіла: дуже важливим є наше тяжіння до об'єкту мистецтва, що реконструює світ, змінює нашу реальність, дуже схоже на ті емоції, що викликають у нас почуття любові. Але якщо почуття любові змінює наше сприйняття минулого, то об'єкт мистецтва дає нам можливість з'ясувати та відкрити для себе нові форми, нові контури зв'язків. Р.Краус стверджує, що необхідно зрозуміти ідею інтуїції, яка дається нам об'єктом мистецтва.

В. О. Кудін вказує на деякі важливі естетичні якості, що формуються під впливом спілкування з мистецтвом і перш за все з літературою. Це – високі естетичні почуття як виявлення духовного розвитку особистості, що мають суспільний і соціальний характер. Високорозвинене почуття В. О. Кудін розглядає як результат тривалого виховання, точніше самовиховання особистості. Сильне естетичне переживання справляє значний вплив на духовний світ людини, приводить до важливих змін у поглядах на життя – в цьому випадку естетично пережиті знання, що сприйняті індивідом, перетворюються на переконання.

У спілкуванні з літературою цей процес має яскраве виявлення. Ось чому над творами, яким властива естетична довершеність, час не владний. Так і сьогодні продовжується естетична дія великих літературних шедеврів Софокла, Есхіла, В. Шекспіра, Мольєра, В. Гюго, Д. Лондона, О. Пушкіна, Л. Толстого, Ф. Достоєвського та багатьох інших.

Естетична емоція за природою свого вияву завжди розумна. Саме завдяки цьому високий естетичний зміст художнього твору, діючи на нас, досягає великої сили впливу, виховує і розвиває все багатство індивідуальних властивостей, естетичних почуттів кожного.

Література:

1. Борев Ю. В. Эстетика.-М.: Политиздат, 1988. – с. 277-320.
2. Волошина Н. І. Естетичне виховання учнів у процесі вивчення літератури.– К.: Радянська школа, 1985.– с. 5-6.
3. Гончаров И.Ф. Действительность и искусство в эстетическом воспитании школьников. – М.: Просвещение, 1978.– с. 30.
4. Коменский Я. ., Локк Д., Руссо Ж.-Ж., Песталоцци И. Г. Педагогическое наследие. – М.: Педагогика, 1988. – с. 50-60.
5. Система эстетического воспитания школьников / Под.ред. С. А. Герасимова. – М., 1983. – с. 10-18.
6. Стоюнин В. Я. Избр.пед.соч. – М.: Педагогика, 1991. – с. 30.
7. Чепелєв В. І. Взаємодія школи і культурно-освітніх установ. – К.: Знання, серія “Педагогіка”. – 1988. – №12. – с. 42.
8. Шацкий С. Т. Работа для будущего: Кн.для учителя \ Сост. В. И. Калинин, Ф. А. Радкин. – М.: Просвещение, 1989. – с. 55.
9. Юдин А. Н. Искусство в семье. – С-Пб, 1909. – с. 8.
10. Ядринская И. Е. Актуальные проблемы педагогики и эстетического воспитания. – М.: Педагогика, 1973. – с. 35.

Палажченко А.О.,
директор мед. підприємства “Алуніт”,
член правління Укр. федерації громадс.
організацій в галузі народ. і нетрадиц.
медицини України

ДУХОВНА ОСНОВА МАТЕРИНСТВА: КУЛЬТУРА ТА ОСВІТА

Початок XXI століття – це початок нової епохи в еволюційному розвитку людства та планети Земля. На сьогодні, одним з актуальних проблем наступаючої епохи є відродження жінки і, насамперед, через її національну культуру й освіту. Безперечно, що в руках жінки порятунок людства і планети. Саме вона «повинна усвідомити своє значення, свою велику місію Матері Світу і готуватися до несення відповідальності за долі людства” [2].

Як відомо, особливу роль жінки підкреслював у своїй творчості великий український поет, Кобзар – Тарас Григорович Шевченко. Жіночі образи у його поетичних та малярських шедеврах виражають особливо ідеальну людську

спільність, вони духовно очищені та згармонізовані. Ці глибокі духовно-філософські ідеї стверджують значення Т.Г.Шевченка як поета національного відродження і піднімають його творчість до висоти вселюдських вершин.

Його поетичний світ наповнюють образи-символи жінки-матері. Це, насамперед, твори: “Катерина”, “У тієї Катерини”, поема “Утоплена” (Ганна), поема “Княжна” (“Зоре моя вечірняя”), “Лілея”, повість “Наймичка”, поема “Мар’яна-черниця”, поема “Неофіти” (або “Новохрещені” – де у вступі до поеми поет подає славнозвісну молитву до Богоматері). Таке особливе ставлення до жінки Т.Шевченко проніс скрізь усе життя. Дослідники його творчості підкреслюють, що завдяки українській народній пісні поет передав надзвичайну любов до жінки, а сама народна пісня стала “матір’ю Шевченкової поезії”.

Не випадково, жіноча доля і материнська відданість оспівані у шевченкових віршах з таким високим натхненням, яке важко знайти у будь-якого іншого європейського поета. Іван Франко писав: “Я не знаю в світовій літературі поета, який би став таким послідовним, таким гарячим, таким свідомим оборонцем права жінки на повне і людське життя”. Крім того, Т.Шевченко формував суспільно-громадську думку щодо ролі жінки в громаді, суспільстві.

Безумовно, щоб жінці-громадянину, жінці-матері виконати завдання порятунку людства, їй необхідно розвинути у собі надвисокі якості духу, особливо характерні для жіночого єства. Перш за все: сердечність, любов, співчуття, ласка, терпіння та терпимість, готовність до самопожертвування, висока моральність – все те, що розкриває поняття “духовність”. Жінка, яка прагне до гармонійного поєднання чоловічого та жіночого єства (отже, їх рівноваги), збереже всю красу жіночого образу, не втратить м’якості серця, витонченості почуттів, самопожертвування і мужності, терпіння тощо.

Особлива роль жінки-матері належить вихованні дітей. Принцип родинного виховання має бути домінуючим в умовах сучасного українського суспільства. Фактично усі високодуховні якості людини закладаються у період вагітності жінки та перших років життя дитини (до 5 років). Тому роль жінки-матері набуває особливого статусу, оскільки вона вперше дитині вкладає священні поняття краси, гармонії, подвигу та героїзму, а також пояснює переваги духовних цінностей. Ось чому питання освіти і культури жінки повинно бути одним із пріоритетним у громадянському суспільстві. Якщо розглядати родину як єдиний суспільний організм, то можливо визначити, що – жінка її серце, а чоловік – її тіло. Тому саме жінка покликана стати в сім’ї взірцем моральності, любові та вірності, терплячості та миролюбності і слугувати прикладом для інших її членів.

Українська родина – прообраз Української держави, а шлюб – поняття священне. Необхідно підкреслити ще одне важливе призначення жінки – оберігати. Покликана давати життя, жінка-матір повинна створити навколо себе такі умови, такий світ, щоб народжене нею нове життя змогло розвиватися правильно. Берегиня – ось божественна сутність жінки, в якій закладено самовідданість. Але необхідно, щоб самовідданість не обмежувалася лише вузьким розумінням домашнього вогнища, але й прикладалася б у світових загальнолюдських масштабах.

В сучасних умовах розвитку українського суспільства стає очевидним, що найголовніше завдання полягає у тому, щоб одухотворити та оздоровити націю і людство загалом, вдихнути в нього стремління до подвигу й краси. Цю місію повинна виконати жінка і, перш за все, закликом до самовдосконалення, до усвідомлення своєї гідності, свого великого призначення в закладанні основи самого Буття і пробудження стимулу до творчості та краси. Жінка, яка знає своє високе призначення, жінка, яка прямує до краси і знань, культури й освіти, високо підійме духовний та економічний рівень життя країни, де не буде місця огидним злочинам, які ведуть до дегенерації і знищенню людської цивілізації.

Запалити внутрішній вогонь духу, бути джерелом Світла і духовної Краси для своєї родини і для оточення зможе кожна жінка, але потрібне чітке усвідомлення свого призначення як жінки-громадянина, жінки-матері, жінки-берегині – нести Світло, сердечне тепло і материнську любов!

Література:

1. Рерих Е.И. Письма. – М., Т.1. – С.28-29.

2. Материалы IV Международного семинара “Шевченковский Петербург” (к 190-летию со дня рождения Т.Г.Шевченка): 11-14 мая 2004 г. / Под ред. В.И.Подобеда, Т.Н.Лебединской. – СПб., 2005. – 186 с.

Парамонова Л.А.,
здобувач Кримського факультету КНУКіМ

РОЗВИТОК ДУХОВНОЇ ОСВІТИ В КРИМУ (МЕЖА XIX – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)

Серед основних проблем історичної науки важливе місце займає питання, що пов’язане з розвитком духовної культури та освіти в Криму на межі XIX – початок XX століття). Окреслений регіон в окреслений час має важливі особливості, що виділяли Крим в цьому питанні серед інших регіонів. Метою дослідження є поєднання нового підходу до розуміння розвитку духовних навчальних закладів Таврійської губернії як історико-педагогічного явища. Відповідно до поставленої мети в доповіді вирішуються такі дослідницькі завдання:

виявити мережу закладів духовної освіти в Криму (межа XIX – початок XX століття);

розглянути питання становлення духовної освіти в Таврійській губернії (межа XIX – початок XX століття).

Актуальність теми особливо зростає в епоху корінної переоцінки поглядів і ідеологій. Українському народу, що зробив свій історичний вибір на створення суверенної, демократичної держави, потрібно не тільки переосмислити своє історичне минуле, але й, відмовившись від нав’язаних раніше догм, стереотипів, напрацювати новий підхід до духовної культури, виявити якісні пріоритети – усе те, що повинно зберігатися і передаватися від покоління до покоління. Людству потрібно замислитись над духовними цінностями життя, над розвитком

духовної культури та освіти, домінуванню духовних, моральних та інтелектуальних інтересів над матеріальними.

Церковна реформа, яка була проведена у 1721 р. Петром І, дозволила ліквідувати суперечності у взаємовідносинах між державою та Російською православною церквою. Ліквідація патріаршества та введення Св. Синода привели до того, що церков стала частиною державної системи, яка підпорядковувалось особисто царю. Церкві було доручено виконання державних функцій – запис актів цивільного стану та освіти.

За даними губернського статистичного комітету в 1895 році в Таврії діяло 1028 різноманітних навчальних закладів, в яких навчалось 57472 чоловіка.

У Таврійській губернії XIX ст. була розвинена структура середньої освіти. Існувало 3 чоловічі та 6 жіночих гімназій, 2 чоловічі та 2 жіночі прогімназії, реальне училище, вчительський інститут, 8 міських училищ, 16 одно- та двокласних народних училищ міністерства просвіти, 348 училищ підвідомчих училищним радам, а також 11 вечірніх класів для дорослих, які діяли при училищних радах, 4 мореплавних класи та 243 училища минулого мореплавного відомства. Існували 13 приватних навчальних закладів та також учбові заклади, які були засновані за національною ознакою – 14 татарських, 24 єврейських та 2 караїмських училища.

Велику увагу держава приділяла навчальним закладам, які підпорядкувались різним конфесіям. У веденні православної церкви находилась духовна семінарія, духовне училище, єпархіальне жіноче училище, 208 церковно-приходських та 2 недільні школи. При мечетях та синагогах діяли самостійні духовні навчальні заклади.

В цілому з 1028 навчальних закладів Таврійської губернії більш 30% належали різним духовним відомствам.

Згідно з “Правилами про церковноприходські школи” від 13 червня 1884 р., церковноприходськими школами називались початкові училища, які відкривалися православним духовенством та мали за мету “узгоджувати у народі православне вчення віри та моральності християнської та повідомлювати першопочаткові корисні знання” [3]. “Правила” були законодавчою основою для посиленого впровадження цього типу школ в систему початкової освіти та передбачали тісний зв’язок церковноприхідських шкіл з церквою. “Прихідські школи, – вказувалось в них, разом з церквою повинні внушати дітям любов до церкви та богослужіння, щоб відвідування церкви та участь в богослужінні зробилось навичками та потребами серця” [3].

Існувало два види церковноприходських училищ: однокласні – з дворічним та двокласні – з чотирирічним терміном навчання. Тривалість навчання в однокласних училищах була на один рік коротша, ніж в більшості таких самих шкіл інших типів. В однокласних училищах викладались: Закон Божий, церковний спів, читання церковної та цивільної печаті, письмо, початкові знання з арифметики. В школах двокласних, крім того, повідомлялись “початкові знання з історії церкви та вітчизни”. Навчальні керівництва та посібники для вчителей церковноприхідських шкіл повинні були бути одобрені Синодом. Перевага віддавалась вчителям, які отримували освіту в духовних навчальних закладах.

З “Правил” 1884 р. церковноприхідські школи були виведені з відання училищних рад. З цього часу не тільки відкриття, але і все керівництво шкіл було прерогативою духовного відомства. Загальне керівництво ними належало Синоду; завідування школами у епархії – архієрею та підлеглому йому єпархіальній училищній раді. Єпархії поділялись на училищні округи, в кожному з яких найближче спостереження за школами накладалось на одного з священиків, який був назначений архієреєм.

На відміну від шкіл міністерства просвіти, які до 1897 р. не мали цільних програм (окрім переліку вимог для іспиту на льготу з відбування військової повинності, який був введений в 1874 р.), церковноприхідські школи вже в 1885 р. отримали програми, які були складені Синодом. У вступі до них був чітко сформований основний принцип, на якому повинна була будуватися вся навчально-виховна робота цих шкіл: “Послушність матери – церкви – щире в простоті сердця, як це притаманно дітям...” [3]. В особий предмет виділялась “церковнослав’янська грамота”, яка викладалась протягом всього курсу. Вихованню релігіозного почуття, “послушністю матери-церкви” підлягався і весь розпорядок навчального життя в церковноприхідській школі.

Рівень освіти в приходських школах залежав від двох факторів. По-перше, від рівня освіти священика, який виконував функцію вчителя, по-друге, від матеріального стану церковної общини. Основною дисципліною в приходській школі був Закон Божий. Ця дисципліна читалась приходським священиком. Але, наряду з Законом Божим, він повинен був навчати дітей “азам” читання, письма та рахування. Більшість священиків сумлінно відносились до виконання обов’язків приходського вчителя. В Таврійській губернії деякі церковні службовці викладали в двох або навіть в трьох школах. Але треба зазначити, що рівень загальної підготовки деяких священиків був дуже низьким, і це впливало на рівень знань. Якість навчання дітей в приходській школі залежала і від матеріального стану церковної общини. В Таврійській губернії, особливо на північних відомствах, деякі общини наймали вчителів за багатьма дисциплінами, а священик викладав лише Закон Божий.

В залежності від матеріального стану общин, додатково наймавших вчителів, усі приходські школи поділялись на дві категорії – від одно- до шестикласних. При цьому хлопчики, які успішно закінчили школу, звільнялись від служби в армії для продовження навчання. Так в 1882 році в Таврійській єпархії було відкрито 239 церковно-приходських шкіл, в яких навчалось 12612 хлопчиків та 2101 дівчинка. 628 хлопчиків у 13 благочинних округах закінчили школу з правом відстрочки від служби в армії.

Наряду з церковно-приходськими школами в другій половині XIX ст. в Таврії діяли приходські народні училища, в яких поселян навчали не тільки грамоті, але і навичкам ремесла. У 1869 році в Сімферопольському, Феодосійському, Євпаторійському, Дніпровському, Мелітопольському, Бердянському та Ялтинському повітах Таврійської губернії діяло 130 народних училищ, в яких викладало 172 викладачів та навчався 6041 учень. На утримання всіх училищ в 1869 році було затрачено 31885 рублів 52 копійки.

Для більшості народних училищ була характерна низька дисципліна відвідування занять та текучість кадрів викладачів. Тому до кінця століття в

більшості повітів губернії вони завершили своє існування. Спеціально для дітей священиків та церковнослужбовців в Криму було відкрито 2 духовних училища – чоловіче та жіноче. Навчання в жіночому училищі тривало 6 років. Закінчення повного курсу навчання давало звання домашньої вчительки. Значна частина дітей священиків, які закінчили духовне училище, як правило, продовжувала навчання в духовній семінарії, або відразу ж направлялась на службу в посаді священо- або церковослужбовця в приходи Таврійської епархії. Видатний кримський краєзнавець, історик та етнограф А.І. Маркевич писав: "… з розвитком суспільності швидким темпом йде заснування в Тавриді початкових та середніх учбових закладів, а вже у 80-х роках XIX ст. жодна, окрім столичних, губернія Росії не мала такої кількості середніх навчальних закладів, як Таврійська" [2].

В Таврійській губернії у XIX ст. окрім церковноприхідських шкіл, духовних училищ, православних епархіальних училищ існував і один навчальний заклад системи середньої освіти, який забезпечував духовно-освітні потреби православних віруючих, а головне – кадри духівництва. Це Таврійська духовна семінарія, що була заснована за рішенням навчального комітету св. Синоду РПЦ в 1873 році.

Інші етнічні групи населення губернії мали свої навчальні заклади схожого типу. Наприклад, Олександрійське караїмське духовне училище, що готувало караїмських віровчителів. Воно було засновано 9 травня 1894 року і підпорядковувалось МНП, Попечителю Одеського учбового округу і контролювалось Таврійським і Одеським караїмським гахамом.

На початку XX ст. "...в 1910-1911 році у Сімферополі було 9 церковно-приходських шкіл. В 1914 році були духовна семінарія (154 учні), духовне училище (228 учнів)" [2]. У духовних училищах, семінаріях підтримувались духовні відносини. В закладах створювалась атмосфера добрих, людяних відносин між учнями та вчителями.

Дані статистичного губернського комітету дозволяють зробити підсумок про те, що в кінці XIX ст. в Таврії діяла достатньо розвинута мережа навчальних закладів. Ці дані заперечують точку зору, яка була сформована в радянській історіографії про те, що в Росії наприкінці XIX – початку XX ст. система освіти знаходилась в дуже занедбаному стані, що великі маси населення не мали можливості отримати ази елементарної грамотності. Саме для ліквідування безграмотності серед населення були створені початкові школи при парафіях російської православної церкви. Переосмисленню підлягає точка зору про те, що церковно-приходські школи були створені лише для насаждіння релігійного середовища серед населення. Таким чином, завдяки лише системі духовної освіти, яка була утворена при православній церкві, щорічно підвищували свій освітній рівень тисячі мешканців Таврійської губернії. Важливість розвитку духовної культури зумовлено було тим, що вони стали не тільки осередками просвіти, але й осередком, де згуртовувалась добре освічена губернська інтелігенція, де виховувались відомі діячі науки, культури і політики Криму. Тому можна стверджувати, що система духовної освіти сприяла розвитку духовної культури народів Тавриди.

Література:

1. ДА АРК. – Ф.118-оп.1-Д.1934. – Л. 18.
2. Маркевич А.И. Симферополь. Его исторические судьбы, старина и недавнее прошлое. – С, 1924.
3. Собрание правил, законоположений и распоряжений Святейшего Синода о церковноприходских школах и школах грамоты / Сост. П. Сумароков. – Вятка, 1899. – С. 68-69.
4. Таврические епирхиальные ведомости. – 1 мая 1870 г. – № 7. – С. 570.

Петрушенко В.В.,
кандидат мед. наук, доцент
Вінницького ДПУ ім. Драгоманова

ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Вивчення історичних витоків українського вокального мистецтва є однією з культурно-історичних моделей пізнання. Простежені у своїй динаміці історико-культурних тенденцій формування української вокальної шкли у часових відрізках: докласичного періоду староруського співацького мистецтва (до XVI ст.) та класичного (XVII – XIX ст.), що знаменував становлення школи професійного хорового співу; виявлення способів передачі оперного та концертно-камерного виконавського досвіду дають підстави для висновків про взаємну адаптацію культових і світських традицій у створенні константи етнічної культури: українська вокальна школа.

Мета даного дослідження – визначити вплив музичного мистецтва Давньої Русі на розвиток української вокальної школи.

Розвиток музичної культури Давньої Русі мав превалюючи вокальний характер. Культовий унісонний спів, званий у Давній Русі знаменним, становив провідну музичну ознаку музичної культури ранньохристиянських часів. Його головною етнічною ознакою були розгорнуті вокалізації, так звана какофонія (візантійська благозвучність), насичена орнаментуванням лінеарна основа. У слов'янському регіоні в плані виявлення лінеарного графічного орнаменту та риторичної словесної експресії відоме як "плетіння словес", яке полягало у тому, що слова та словосполучення у їх смисловій та ритміко-фонетичній єдності трактувалися в тексті подібно до зображальних мотивів орнаменту" (18, 220).

Знаменний спів став уособленням інтонаційних ідей, які були свідченням оволодіння найбільш загальними структурними моментами мелодичного руху й знаменували собою початок професійної співацької школи.

Основи сучасних уявлень про походження та розвиток професійної співацької культури на Русі заклали у XIX ст. Д. Разумовський та В. Металов [13, 2]. Вони стверджували, що Давньоруський церковний спів походить від південних слов'ян за посередництвом болгар, але був перетворений впродовж віків на своєрідні регіональні діалекти "етностильові діалекти" [9, 141]. Існує гіпотеза А. Преображенського, згідно з якою у грецькому нот описі існувало дві системи: складна візантійська, й інша, простіша для сприйняття при її експорт-туванні до іноетичних культурних середовищ [12]. Автор третьої гіпотези

виникнення Давньоруської церковної музики С. Смоленський відрізняється від своїх сучасників, медієвістів XIX ст. твердженням щодо національного походження, розвитку і музично-стилістичної самостійності вітчизняного церковного співу [15].

Серед досліджень Давньоруського церковного співу XX ст. дискутується теза, що християнське співацьке мистецтво було перенесене на Русь із Візантії як цілісна система з готовими стилістичними нормами, жанровими різновидами й репертуаром літургійного співу [3, 8]. Тож ми запозичили досить розвинуту культуру церковного співу, що була принесена з Візантії грецькими співаками. Необхідно відмітити подальший процес асиміляції візантійського співу на терені Русі в узгодженні двох тенденцій: візантійськоподібної трансляції, та пристосування, яке базувалося на власній системі музичного мислення" [2, 168]. "... у X столітті у новій умові візантійська невменна нотація втратила свій природний зв'язок із практикою інтонування, яка мала на Русі вже певні традиції" [31, 33]. Це зумовило практику навчання з глосу регента, запозичення чужої для наших пращурів музично-інтонаційної та знакової системи співу, призвело до активної пошукової роботи адаптаційного змісту з метою віднайдення "оригінальних способів передання досвіду відбору й організації звукового матеріалу" [31, 33].

Історичні записи очевидців, які чули український спів у давнину, свідчать про те, що українська співацька практика XVI – XVII ст. зберегла деякі спільні риси з афонською виконавчою манерою [28, 27, 34].

Дослідник грецького церковного співу, колишній єпископ Чигиринський Преосвященний Порфирій Успенський, за час 18-річного перебування у різнонаціональних країнах християнського Сходу зібрав 288 позицій грецьких рукописів, які відображають тисячолітнє музичне життя грецької церкви. Навчально-методичним матеріалом співу грецької церкви були трактати з теорії музики, навчально-педагогічні компендіуми для майбутніх півчих тощо. У своїх записах він розмірковую про "... красу грецького співу церковного, якого відмінні властивості суть мелодія одного солодко співця (соло), безперервна поступовість переходу тонів у тони за допомогою півтонів й розкішна кучерявість, яка полягає у тому, що голос обвиває головний тон знизу догори і згори донизу без наших скачків" [5, 36-37].

Привезені у X ст. з Корсуня Володимиром грецькі співці-доместики і нова хвиля какофонічного співу, якій передували грецькі співці, запрошені князем Ярославом, принесли в культури Давньої Русі "вісім гласів". Іоан Дамаскін систематизував їх у безлінійний нотозапис "вишуканий, а не просто осьмогласний спів з фіоритурами та іншими прикрасами (тобто, антифонний спів в октаву)" [15, 29] та "болгарское пъеніє" Манявського скита, настоятель якого 12 років перебув на Афоні, – є свідченням на користь сучасної гіпотези щодо традиції вокального культурноінтегративного процесу.

Можна стверджувати, що вже в XII ст. у Київській Русі функціонувала система вокального виховання й освіти, методичні засади якої невідомі. можемо лише здогадуватися, яке звучання голосу мало місце при тих чи інших прийомах вокального навчання, описаних у церковних співацьких книгах пізнішого часу.

Про особливості виконавчої школи співу Давньої Русі ми можемо судити з позицій вивчення історико-археологічних матеріалів та документів, писемних згадок, що фіксують найдавніші вокальні традиції. Із письмових джерел, самобутніх співацьких кодексів (абеток, ключів, граматик, теорій) стає можливим дізнатися про формування української професійної вокальної школи.

Література:

1. Алексеева Г.В. Еще раз об стоках русского церковного пения // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 167-169.
2. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М.: Музгиз, 1956. – 268 с.
3. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева. – Л.: Музыка, 1984. – 302 с.
4. Васильченко-Міхно Г.М. Як співали на Афоні (до питання про походження грецького розспіву) // З історії української музичної культури: Тематичний збірник наукових праць / Під Кер. Н.О. Герасимової-Персидської. – К.: КДК ім. Чайковського, 1991. – С. 25-36.
5. Геруман Е.В. В поисках песнопений греческой церкви: Преосвященный Порфирий Успенский и его коллекция древних музыкальных рукописей. – СПб: АЛТЕЙЯ, 1996. – 228 с.
6. Козицький П.О. Спів і музика в Київській академії за 300 років існування. – К.: Музична Україна, 1971. – 146 с.
7. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейских искусств. – К.: Музична Україна, 1983. – 158 с.
8. Кудрик Б.М. Огляд історії української музики. – Львів: Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
9. Ляшенко І.Ф. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики. Аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти // Українське музикознавство. – К.: НМАУ ім. Чайковського, 1998. – Вип. 28. – С. 3-8.
10. Масенко П.П. Нариси з історії української церковної музики: Репринтне видання. – К.: Музична уКраїна, 1994. – 152 с.
11. Металлов В.М. Синодальные бывшие патриаршие певчие. – М., 1898.
12. Перображенский А.В. О сходстве русского музыкального письма с греческим в невменных рукописях XI – XII в. – СПб, 1909.
13. Розумовський Д.В. Богослужебное пение православной греко-российской церкви. – М., 1886.
14. Рукописные собрания Д.В. Разумовского и В.Ф. Одоевского. – М., 1960. – 261 с.
15. Смоленский С.В. Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей соловецкой библиотеки и "Азбуки певчей" Александра Мезенца. – Казань, 1887.
16. Успенский Н.Д. Древнерусское певчее искусство. – М.: Советский композитор, 1971. – 623 с.
17. Юдкін І.М. Історичні художньо-стильові системи в процесі взаємодії світських, культових та фольклорних традицій // Українська художня культура: Навчальний посібник / За ред. І.Ф. Ляшенка. – К.: Либідь, 1996. – С. 217-235.

Полякова І.О.,
канд. пед. наук, доцент
ІМ Прикарпатського НУ
ім. В. Стефаник

МУЗИЧНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКАДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ОДНА З ВАЖЛИВИХ ЛАНОК В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СПЕЦІАЛІСТІВ ВИЩОЇ КВАЛІФІКАЦІЇ
(методологічний аспект)

Значення виховної ролі музики та організація діяльності, направленої на залучення особистості до її сприйняття, високо оцінювали теоретики естетичного виховання Б. Асаф'єв, В. Яворський, А. Сєров, В. Стасов, В. Шацька та ін. в Україні, особливо в складні періоди історичного минулого, музичне мистецтво було одним з найбільш дійових засобів самоутвердження національного духу, збереження національної культури, багатих народних традицій. Вони були збережені і пропагувались дякуючи просвітницькій діяльності української інтелігенції, активній творчій роботі музикантів-професіоналів як докласичного періоду – С. Гулака-Артемовського, М. Калачевського, М. Аркаса, П. Сокальського та ін., класика українського музики М. Лисенка, та його послідовників К. Стеценка, Я. Степового, М.Леонтовича та ін., так і сучасних композиторів, виконавців, вчителів музики. Ця проблема дотепер залишається гострою і актуальною, що регламентує суспільству організацію спеціальної підготовки фахівців-професіоналів в галузі музичної пропаганди для здійснення ними важливої соціальної функції, яку треба розглядати як продовження кращих традицій вітчизняного музичного просвітництва.

Наявність взаємодії двох нерозривно пов'язаних між собою функцій музичної пропаганди – просвітницької і виховної, дозволяє розглядати пропагандистський процес як різновид педагогічного (І. Дяченко, М. Зеленецький та ін.). Об'єктом діяльності педагога-пропагандиста є людина, і сутність його діяльності полягає в тому, щоби здійснювати вплив на її внутрішній світ, світогляд, на формування її естетичних ідеалів та художнього смаку.

Визначальною стороною пропаганди є те, що вона не обмежується просвітницько-роз'яснювальним характером, а переслідує мету перетворення ідей, теорій, поглядів та переконань в чіткі орієнтири. Завдання пропагандистської діяльності (МПД) – дати вторинну, логічно упорядковану інформацію, допомогти слухачам розібратися в сутності і причинах мистецьких явищ, зорієнтуватися в потоці інформації, пояснити вихідні, ключові світоглядницькі поняття.

Теоретичний аналіз пропагандистського процесу та визначення його особливостей і закономірностей привертало увагу багатьох дослідників. Наукове осмислення МПД як суспільного явища можливе лише на базі основних методологічних положень важливого вчення філософії про взаємовідношення суспільного буття і суспільної свідомості, яке в даному випадку необхідно розглядати в соціологічному аспекті. З позицій гносеологічного (теоретико-

пізнавального) підходу в дослідженні природи МПД важливого значення набуває визначення зв'язків між музично-пропагандистським процесом і процесом пізнання, в якому необхідно керуватися законами діалектики. Пропагандистський процес, як складова багатогранності і складності пізнання, може розглядатися як діалектично розвинутий і внутрішньо суперечливий процес руху думки від пізнання до знання. Всяке пізнання являє собою відображення в свідомості людини явищ об'єктивного світу і його закономірностей. У зв'язку з цією теорією процеси навчання і пропаганди повинні починатися з живого споглядання (факти, явища); це – чути, бачити, усвідомлювати. Хоча в МПД ці можливості обмежені, але вони обов'язково присутні у вигляді слухово-ілюстративного матеріалу. Наступним етапом у відповідності з процесом пізнання є мислення, яке виникає на основі уявлень, що є результатом сприйняття. Запас міцних, свідомо засвоєних уявлень забезпечує розвиток абстрактного мислення, яке можливе за умови виникнення у слухачів на основі наведених фактів, доказів та ілюстрацій конкретних уявлень про даний процес, який включає в себе цілий ряд смислових операцій. Звідси випливає основне завдання пропаганди – включити слухачів у здійснення цих операцій (порівняння, аналіз, співставлення, систематизація тощо). Заключним етапом даної стадії виступає синтез – поява цілісного, узагальненого уявлення, що готує слухачів до сприйняття загальних положень повідомлення. Третій етап у відповідності з діалектичною теорією пізнання визначається практичним використанням даних теоретичних положень. В пропагандистському процесі це реалізується через запитання до слухачів, створення проблемних ситуацій, наведення прикладів, в яких набуті знання доможуть аудиторії знайти вирішення існуючим проблемам тощо.

Для визначення сутності МПД необхідно також осмислити її соціальні функції, тобто підійти до аналізу діяльності з аксіологічної (соціально-цінностної) сторони, яка дає оцінку явищ і процесів з позицій інтересів людини і суспільства. На сучасному етапі розвитку художньої культури простежується пріоритет сфери музичного мистецтва, тобто "споживання" музики перевищує інші види мистецтва, що зумовлено широтою діапазону світу музики, особливостями її функціювання, спрямованістю і сприйняттям. Але саме тут виникає проблема, пов`язана з глибокими протиріччями між потенційною цінністю музичного мистецтва у всьому його обсязі і захопленням більшістю слухачів лише тією його частиною, яка відноситься до категорії легкої музики В цьому випадку треба враховувати, що, віддаючи перевагу тим або іншим творам мистецтва, слухачі формують і тим самим проявляють в опосередкованому вигляді оціночне становлення до дійсності. Таким чином, суперечки про твори мистецтва стають по суті суперечками щодо системи людських цінностей.

Вивчаючи природу МПД, необхідно розкрити сутність поняття діяльності як джерела людського життя. Становленню людини як особистості сприяє аналіз таких властивостей діяльності як предметність, осмисленість, перетворювальний характер (Л. Буєва, А. Леонтьєв, Е. Юдін та ін.). Мета діяльності, яка виникає залежно до об'єктивних обставин, визначає її характер і розгортання всього

наступного процесу. Таким чином, мета МПД - це направлений вплив на суспільну свідомість, об'єктивними обставинами для якої виступає необхідність у підвищенні рівня музичної освіти і музично-естетичного виховання молоді, що викликане проблемами соціального порядку. Предметність як об'єктитвна властивість діяльності, визначає предметний детермінізм МПД (музичне мистецтво) і тісно пов'язана з осмисленістю як суб'єктивним началом діяльності (В. Зінченко). Перетворювальний характер діяльності як об'єктивний фактор, що визначається конкретними підсумками і результатами, залежить від активності суб'єкта діяльності (Б. Ананьєв, М. Коган, Б. Ломов, С. Рубінштейн та ін.). Отже, МПД – це процес свідомої активно направленої дії, який здійснюється з врахуванням суб'єктивного фактора і суб'єктивно-об'єктивних відносин діяльності, та взаємодії між пропагандистом як суб'єктом діяльності і суспільною свідомістю, об'єктивною за своєю сутністю, носіями якої є різні соціальні групи, тобто аудиторія, слухачі. А звідси випливають і проблеми спілкування (Б. Ананьєв, Л. Архангельський, М. Каган, В. Кан-Калік та ін.). Таким чином, визначаючи природу МПД, можна стверджувати, що в даному аспекті визначальними факторами виступають:

а) перспективні лінії діяльності, що відображають таку її якість як цілеспрямованість;

б) предметна, тобто тематична направленість;

в) осмисленість важливості і необхідності даного виду діяльності як її суб'єктивне начало, що визначається направленістю і вибірковістю МПД;

г) особистісний смисл, що випливає з перетворювального характеру діяльності тощо.

Успіх пропаганди, дієвість і ефективність її результатів у великій мірі залежить від правильного вибору засобів, форм і методів пропагандистського впливу, теоретичної і практичної підготовки пропагандистських, лекторських кадрів, яка полягає в оволодінні студентами основами пропагандистської майстерності, яку можна розглядати як різновид педагогічної, що є безперечною умовою підвищення загальної педагогічної культури вчителя-пропагандиста. Педагогічна культура пропагандиста, синтезуючи в собі різні елементи свідомості і практичної діяльності, включає в себе світоглядницьку сторону, яка визначає ідейну направленість і переконаність пропагандиста, а також його моральну, інтелектуальну, емоційну та естетичну характеритики. Складовою частиною педагогічної культури пропагандиста є педагогічна майстерність, в поняття якої при особистістно-діяльному підході входять: розвинуте психолого-педагогічне мислення, володіння системою педагогічних знань, вмінь та навичок, відповідні якості особистості пропагандиста, здатність до педагогічної творчості (творчий підхід до діяльності), наявність педагогічного такту, техніки, досвіду тощо. Отже, педагогічний і пропагандистський процеси мають спільну структурну основу: підсистему навчання (дидактики) і виховання, але повністю ідентифікувати ці процеси не можна. Пропагандистський процес має свої характерні риси: він не пов'язаний з послідовним тематичним циклом, не залежить від програм; відрізняється дещо від педагогічного за змістом, метою та завданнями; у нього інші важелі руху (протиріччя між системою виховання, що постійно удосконалюється і поновлюється, і труднощами у їх вирішенні). Вони відрізняються і організаційними формами, основна відмінність якої полягає у постійно зміненому

контингенті слухачів тощо. Дані відмінності визначають самостійну структурну підсистему пропагандистського процесу, основні підрозділи якої, виступаючи в єдності з навчальною і виховною функціями, сприяють внутрішній організації слухачів, направляють їх на швидке прийняття конкретних рішень і виконання практичних завдань. Організуюча і направляюча функції процесу є показниками актуальності і ефективності МПД.

Література:

1. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. – Л., 1968.
2. Виготський Л.С. Психология искусства. – М., 1987.
3. Искусство в мире духовной культуры. – К., 1985.
4. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. – 4-те вид. – М., 1981.
5. Шведов І. А. Искусство убеждать: Беседы о современном красноречии. – К., 1986.
6. Ядов В. А. Социологическое исследование: Методология, программа, методы. – М., 1987.

Попова М.С.,
аспірантка Черкаського НУ
ім. Б. Хмельницького

ВИКОРИСТАННЯ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ

В умовах економічних, політичних та культурних перетворень, які відбуваються в нашому суспільстві, перед школою поставлені великі вимоги до освіти та виховання підростаючого покоління. Школі потрібні вчителі з більш високим рівнем професійних знань і умінь, самостійні, ініціативні, які мають творчі надбання, високу педагогічну культуру і духовне багатство. Це зумовлює не тільки необхідність суттєвого оновлення всього змісту освітньо-професійних програм, але і низки конкретних змін в діючій системі підготовки вчителя вищої школи.

Особлива увага повинна приділятися підготовці викладача художньо-естетичного циклу, в тому числі – педагога-музиканта, який стоїть біля витоків формування особистості дитини. Сьогодні, коли проблема розвитку творчої та ініціативної особистості займає особливе місце в житті сучасного українського суспільства, виключно важливою стає роль мистецтва, оскільки воно здійснює специфічний вплив на глибинні процеси внутрішнього світу людини. Мистецтво піднімає на більш високий рівень культуру людських почуттів, пробуджує художньо-естетичні здібності та творчий потенціал особистості.

Потреба особистості у мистецтві виражається насамперед у прагненні до художньої насолоди. Якщо твір не приносить людині цієї насолоди, він не стане для неї художнім відкриттям світу, його естетичним осягненням, естетично не впливатиме на її духовний світ. Отже, художня насолода від сприймання твору мистецтва – своєрідний індикатор спілкування з ним.

Сприйняття краси мистецтва, природи, людини, науки, праці активізує творчі сили школярів. Переживання та розуміння естетичного збуджує художні

здібності школяра: емоційність, творчу уяву (фантазію). І тоді виникає прагнення до певного виду творчості (заняття танцями, малюванням, музикою тощо).

Мистецтво справляє на людину цілісний і особистісний вплив, виводить з емоційної рівноваги. Цілісність впливу мистецтва визначається передусім включенням до процесу художнього сприймання всієї особистості, взаємодією в художньому переживанні усіх рівнів психіки людини – її відчуттів, почуттів, уявлень, інтелекту, пам'яті, інтуїції тощо. Особистісний вплив художнього твору на людину зумовлений психологічним механізмом "перенесення" її в ситуацію, зображену художником, коли виникає ефект ототожнення себе з героями твору. Цей ефект виникає у результаті вияву своєрідного феномена: асоціативний механізм повідомляє про деяке переживання і водночас викликає його. Читач, слухач, глядач ніби впізнає в героях твору власний світ, заглиблюється в близькі образи, почуття і переживання, порівнює героїв і себе з ними. Тут найважливішим є те, що в процесі такого співпереживання з'являються ставлення, естетичні і моральні оцінки, які мають незрівнянно більшу спонукальну силу, ніж оцінки, які безпосередньо передаються й засвоюються.

Зазначимо, що сила виховного впливу мистецтва на дітей визначається передусім його естетичним характером. Будь-яке переживання, викликане мистецтвом, – це естетичне переживання, яке супроводжується естетичною насолодою. Своєрідність естетичних переживань полягає у специфічному і неповторному поєднанні різних за своєю спрямованістю й інтенсивністю емоцій. Виховний вплив на дітей виявляє не лише якийсь окремо взятий вид мистецтва, а особистість творця. Знаючи його життєвий шлях можна краще зрозуміти його твори. Кожен художник висвітлює довічні життєві проблеми по-своєму, і в цьому своєрідність його внеску в духовну скарбницю людства.

Кожен вид мистецтва бере участь у всебічному та естетичному розвитку дитини, тому педагог повинен надати можливість освоїти весь комплекс мистецтв (основні його види). Показником рівня естетичного і загального розвитку дитини є її творчо-перетворювальна діяльність.

Мистецтво сприяє формуванню всіх якостей творчої особистості. Слухання музики, читання книжок, перегляд фільмів та спектаклів потребують від дітей таких творчих якостей, як увага, фантазія, поетична вигадка, естетичне сприйняття, велике коло знань, емоційних вражень, інтуїції тощо. Різноманітні засоби художньо-образного відображення утворюють те відчуття гармонії, досконалості, яке лежить в основі творчого засвоєння дійсності. Спілкування з різними видами мистецтв знайомить дітей з творчою діяльністю, передбачає активізацію емоційної та інтелектуальної сфер, творчого розвитку образного і понятійного мислення, загострює переживання, естетичне відчуття. В естетичній орієнтації проявляється здібність до суб'єктивної, оціночної діяльності.

"Включення учнів у різні види діяльності несе в собі опосередковано можливості пробудження в них творчої активності, а неопосередковане приєднання їх до творчих видів діяльності сприяє спрямованому розвитку естетичної творчості. В процесі творчості завжди можна знайти естетичний елемент, – в ньому присутні асоціативність, образність, художнє бачення, естетичне спостереження" вважає Г. П. Шевченко [8].

В наш час, при нинішньому жалюгідному становищі уроку музики загальноосвітніх шкіл, де учні віддають перевагу сучасному “фанерному” примітивізму, при цьому не залишають в душі місця для класичних творів мистецтва, а іноді і не мають змоги бути прилученими до золотих сторінок класики за нікудишнім матеріальним забезпеченням школи суспільством.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні педагогічних умов і розробці шляхів та методів застосування різних видів мистецтва на уроках музики в 6-7 класах як спеціалізованих так і загальноосвітніх навчальних закладах. Ця експериментальна робота проводиться у Черкаській спеціалізованій школі гуманітарно-естетичного профілю, де вже маємо сформовані художні, музичні і хореографічні класи. До існуючого матеріалу програми “Музика в основній школі” О. Я. Ростовського додаємо спеціально підібраний матеріал з художньої літератури (О. Блок, С. Єсенін, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А. Фет та ін.); з творів живопису (І. Айвазовський, К. Брюллов, Гоген, Е. Делакруа, О. А. Кипренський, К. Коровін, А. Куінджи, І. Левітан, Леонардо да Вінчі, Ж. Ф. Мілле, О. Саврасов, В. Сєров, С. Щедрин та ін.), при цьому користуючись принципами тотожності стилістичного напрямку, образно емоційної єдності, єдності змісту та засобів виразності.

Зміст та структура уроків музики базується на паралельному співставленні різних видів мистецтва. Це є ефективний варіант сучасного заняття, метод творчого спілкування вчителя і учнів. Через цілісне художнє сприйняття підліток не тільки знайомиться з комплексом мистецтв, отримує естетичну насолоду, а і реалізує свій потенціал через власну творчу діяльність.

Цілі і завдання уроків музики такі:

Сформувати цілісну систему знань у підлітків про взаємозв’язки різних видів мистецтва, пов’язати їх з історією та життям людини.

Розвинути музично-естетичні уявлення учнів від спілкування з мистецтвом, розкрити багатство художніх образів, сформувати уміння бачити і розуміти навколишню дійсність.

Виховати у підлітків здатності до емпатії, яка визначає доброзичливість і чуйність людини, її спостережливість і дбайливість, емоційну витриманість, вміння серцем відчувати найтонші душевні порухи іншого і відповідати на них своїми співпереживаннями.

Розвивати такі якості як мислення і сприймання, що характеризують людину творчу, варіативно мислячу, з розвинутим відчуттям нового, ініціативну, оригінальну.

Дати можливість кожному учню самому пізнати весь комплекс мистецтв (музики, літератури, живопису), ствердитися через творчість.

Ми не прагнемо з кожного учня зробити видатного музиканта, художника, поета чи письменника, розкриваючи перед ним неповторний світ мистецтва. А виховати всього-навсього у школяра любов до художньої творчості, зробити його простим поціновувачем, любителем, шанувальником мистецтва.

Тільки за умови зіткнення світу мистецтв з особистим внутрішнім світом дитини воно входить в його свідомість як відкриття самого себе і стає джерелом формування як цінностей в галузі прекрасного так і духовного світу. Взаємозв’язок почуттів (відчуттів, образних уявлень) із мисленням, поняттям,

судженнями, висновками дає можливість сприйняти сутність явищ, що розкриваються художником в образній побудові твору.

Багато хто вважає, що мистецтво існує для розваги і відпочинку, і бачить головне його завдання в тому, щоб доставляти людям радість. Все це притаманне мистецтву, але не вичерпує його природи і не розкриває його сутності. Мистецтво виконує багато різних функцій – спілкування, виховання, естетичної насолоди, і крім того, воно дає цілий комплекс знань.

Ось чому, навчившись читати мову мистецтва, проникаючи в глибину задуму художника, осягаючи всю неповторну красу кожного дійсно художнього твору, люди починають більше бачити, тонше відчувати, гостріше сприймати прекрасне.

Література:

1. Вашкавичене С.С., Забулис Г.К. Роль искусства в развитии личности. – Педагогика, 1992, – № 7-8.

2. Выготский Л.С. Психология искусства: Анализ эстетической реакции. – 5 изд., исправ., доп. – М.: Лабиринт, 1998. – 416 с.

3. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца. Книга для учителя. – М., Просвещение, 1994.

4. Музичне мистецтво в духовному розвитку особистості: Зб. Статей упоряд. О.П.Гальорка. – Ч., 1993.

5. Тарасов Г.С. Проблема духовных потребностей. – М.: Наука, 1993.

6. "Художественная культура и развитие личности" под ред. доктора философских наук Ю.У.Фохт-Бабушкина. – М., "Наука", 1978.

7. Шевченко Г.П. Взаємодія мистецтв в естетичному вихованні підлітків. – К.: Знання, 1981.

Постоловська Т.Й.,
канд. мистецтвознавства,
викладач-методист Київського
ДВМУ ім. Р.М. Глієра

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ ДИТИНИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ПОЧАТКОВОГО ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Чи доцільно ставити питання про виховання духовності у дитини під час її навчання в музичній школі? Здавалося б, опанування дитиною складного і прекрасного світу музичних звуків є поглибленням її духовності апріорі. Дійсно, з усіх інших видів мистецтва саме музика здатна найточніше передати внутрішнє, потаємне життя людської душі, втілити неосяжні вершини людського духу, допомогти усвідомити, що "ти не один" (як стверджує реклама популярного телеканалу), поруч із тобою живуть, мріють, кохають, страждають мільйони мешканців нашої планети.

Сформувати відчуття власної співпричетності до "колективного" духовного – таким має бути "надзавдання" педагога – музиканта. Безмежні можливості для цього надає предмет "музична література", де дитина знайомиться з найвидатнішими зразками світової музики.

Безперечно, розуміння духовного як загальнолюдського може виникнути у дитини тільки тоді, коли кожне музичне явище, що входить в коло її уваги, отримає в дитячій (ще цілком конкретній!) уяві певний адекватний її віку змістовний аналог. Спробуємо показати це на конкретному прикладі.

Симфонія – один із найскладніших музичних жанрів, який за вмістом духовного, тобто загальнолюдського змісту практично не має рівних. Як досягти того, щоб у свідомості десяти – одинадцятирічної дитини залишилися не тільки формальні ознаки цього жанру (твір для симфонічного оркестру, що складається з чотирьох частин), а насамперед його змістовне наповнення? Автор вважає, що зробити це доцільно через адекватне висвітлення того глибинного смислу, "духу епохи", що зумовив народження жанру симфонії саме у другій половині 18 століття, в процесі формування віденського класицизму в музиці. Опора на відому в музикознавчий науці концепцію Б. Асаф'єва – М. Арановського, адаптовану до вікових можливостей сприйняття, дозволяє надати дитині чіткі й конкретні орієнтири – короткі змістовні характеристики частин.

На початку розповіді про симфонію необхідно підкреслити, що головною метою цього жанру було відтворення життя Людини у всій його повноті. Тому природно, що основою змісту чотирьох частин симфонічного циклу виявились ті життєві цінності, які вважались за найголовніші, такі життєві ситуації, що мали найбільше поширення. Той факт, що інтерес до симфоній віденських класиків не згасає й дотепер, переконливо свідчить про актуальність їх змісту і для нашого сьогодення.

Так, у всі часи дуже важливим для людини вважалось "знайти себе", вдало обрати справу свого життя, що сприяла б найповнішій самореалізації. Для когось – це улюблена робота, для іншого – досягнення якоїсь мети, для третього – віддане служіння ідеї, коханій людині, здоров'ю або добробуту родини тощо. Сенсом життя людини може бути і боротьба – з ворогами, з несправедливістю, хворобою.

Таким чином, основу життя людини повинна становити ДІЯ. Вона не обов'язково має бути фізичною, тобто зовнішньою. Дія може бути спрямована не на речі або обставини, що оточують людину, і не на інших людей, а на самого себе. Саме в такому широкому розумінні Дія і становить зміст першої – головної частини симфонії. Оскільки Дія – явище досить активне, перша частина симфонії завжди пишеться у швидкому темпі (найчастіше це темп Allegro).

Після активної Дії, що очолює список життєвих пріоритетів, варто заглибитись у внутрішній світ Людини, світ її думок, емоцій, почуттів. Справді, думати, розмірковувати, переживати, мріяти, згадувати щось, планувати свої майбутні дії – це природно для кожного з нас. Тому зміст другої частини симфонії саме такий – РОЗДУМИ, СПОГАДИ, МРІЇ. Зрозуміло, що темп другої частини здебільшого неквапливий (Andante, Adagio, Moderato).

Після активної Дії, глибоких Роздумів природно очікувати відпочинку, адже Людина – не робот, щоб працювати безперервно. У 18 сторіччі формою відпочинку вважалися танці, коли можна було на короткий час забути про свої проблеми. Особливе розповсюдження мав менует, що став своєрідним символом епохи і саме в цьому значенні увійшов у симфонію.

Отже, жанр танцю в третій частині симфонії втілює такі необхідні складові частини життя людини, як ВІДПОЧИНОК, ГРА, ВІДВОЛІКАННЯ ВІД ПРОБЛЕМ.

Зміст останньої – четвертої частини симфонії – стає зрозумілішим, якщо усвідомити, що кожен із нас живе не на безлюдному острові, нас оточують інші люди. Всі ми різні; хтось полюбляє перебувати в оточенні багатьох людей, а комусь до вподоби бути на самоті. Але незалежно від цього кожному з нас треба навчитися спілкуватись з іншими людьми, співіснувати з ними. Про те, як почувається ЛЮДИНА У СУСПІЛЬСТВІ, розповідає Фінал твору, що зазвичай пишеться у швидкому темпі.

Підводячи підсумки, необхідно наголосити на такому визначенні симфонії, що підкреслює не тільки формальні, але й змістовні ознаки цього жанру: симфонія – це циклічний чотиричастинний твір для симфонічного оркестру, де кожна частина втілює певний бік життя людини. Тому частинам симфонічного циклу можна дати умовні назви: I – Дія, II – Роздуми, III – Відпочинок, IV – Людина і суспільство.

Зрозуміло, що в кожній симфонії цей загальний зміст матиме індивідуальний вигляд, адже композитор завжди втілює в музиці своє особисте бачення світу. Загалом же симфонія – це картина людського життя в мініатюрі, розповідь про найважливіше для кожного з нас.

Усвідомивши таке смислове наповнення жанру симфонії, дитина знатиме, як спрямувати свої думки під час прослуховування навіть незнайомого твору, буде намагатися уявити собі його “героя”. Вона спробує визначити – про яку дію (зовнішню або внутрішню) йдеться, що займає думки героя, як він ставиться до відпочинку і життя в цілому. Важливо в цій схемі і те, що відпочинку має передувати праця, робота душі й розуму, і те, що кожний з нас повинен знайти своє місце в складному “дорослому” світі. Подібний “вихід” на рівень загальнолюдського змісту жанру неодмінно запам’ятається і сприятиме формуванню у дитини свідомого відношення до найважливіших духовних цінностей.

Садовенко С.М.,
зав. сектором УЦКД,
здобувач Сумського РДПУ ім. А.С. Макаренка

МУЗИЧНО-ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДОШКІЛЬНИКІВ

Національна культура у всі часи означала перш за все світогляд і систему цінностей, унікальний образ будь-якої країни та її народу в багатоманітній мозаїці людської цивілізації – той духовний і моральний фундамент, на якому виростає людина зі своїми індивідуальністю та національною ідентичністю. Кожен народ є творцем і володарем створених ним духовних цінностей, які становлять його національні святині, що з плином часу набувають все більшої ваги.

Зберегти в сучасному надбання минулого, всі витвори нашого історичного буття, аби передати їх майбутнім поколінням, – висока і благородна місія нашого часу [1].

Метою нашого дослідження є аналіз музично-виховного потенціалу українського музичного фольклору, його вплив на розвиток музичних здібностей дітей молодшого і середнього дошкільного віку, визначення основних аспектів створеної нами експериментальної навчально-виховної Програми музичного розвитку і виховання дітей 3-5 років.

Актуальність проблеми – у тому, що опублікованих праць, хоч їх і багато, проте недостатньо висвітлено педагогічний потенціал українських музичних традицій, потребують більш глибокого вивчення та узагальнення науково-методичні аспекти його використання у музично-ігровій діяльності дошкільників як засобу формування музичних здібностей (розробка репертуару, його адаптація до віку дітей, створення сприятливих умов для залучення дошкільнят до музичної діяльності у навчально-виховних закладах тощо).

Невизначеними залишаються конкретні шляхи і засоби ефективного використання закладів позашкільної освіти щодо залучення дошкільників до здобутків української національної культури. Не вдосконаленою залишається методика розвитку музичних здібностей дітей дошкільного віку та програма музичного виховання, в яких лише в окремих зразках подано український фольклор, а програма музичного виховання дітей молодшого і середнього дошкільного віку у позашкільних закладах освіти взагалі не розроблена. Ця обставина загострює увагу до тих методичних шляхів, які дозволяють уточнити місце і роль українського дитячого музичного фольклору, конкретизувати питання його первинної соціалізації, креативної та розвиваючо-терапевтичної функцій, на цих засадах створити Програму музичного розвитку і виховання дошкільників.

Ідея національної освіти, що закладена в змісті законів України “Про освіту” (1996 р.), “Про позашкільну освіту” (2000 р.), “Про дошкільну освіту” (2001 р.), “Про охорону дитинства” (2004 р.), актуалізує формування національної системи освіти, використання національних культурних надбань, зокрема українських традицій та музичного фольклору, перетворюючи їх на пріоритетні засоби виховання й розвитку дітей.

Українська національно-культурна спадщина є невичерпним джерелом людської пам’яті, духовних осередків, гарантією гідного поступу народу в майбутнє, визначає самобутність української нації, її моральні і естетичні ідеали, посідає особливе місце у духовно-естетичному вихованні дітей.

Музичний потенціал українського музичного фольклору тісно пов’язаний з проблемою розвитку музичних здібностей. Розвиток музичних здібностей не тільки обумовлює успіхи у музичній діяльності, а впливає на підвищення інтелекту, сприяє розумовому й загальному становленню підростаючої особистості. Особливо актуальне це питання для дошкільного етапу життя, головну роль в якому відіграє формування естетичного відношення до навколишнього світу, що переважно здійснюється через синкретичні художні прояви дитини [2, 460].

З першими добрими словами й посмішкою мами малята починають пізнавати світ, до якого вони прийшли. Через утішки, пестушки, забавлянки, колискові, дитячі пісеньки, казки й гумор діти знайомляться з культурою свого народу. У процесі природної музично-ігрової діяльності створюються умови

для музичного виховання, загальної і пізнавальної активності, розкриття творчого потенціалу, формування і прояву музичних здібностей.

Все психічне життя дитини – це процес безперервної зміни типів діяльності, послідовність яких забезпечує єдність психічного розвитку людини як особистості. Кожен вік дитини характеризується якісними особливостями її психіки, які виявляються в першу чергу в діяльності та певному способі життя.

Перед педагогами постає завдання знайти такі методи, прийоми, форми роботи, які відповідали б віковим особливостям дошкільників, природі їх художньої творчості. Однією з таких форм організації навчального процесу з дітьми дошкільного віку "є гра в її найбільш розгорнутій формі (рольова гра), в якій дитина моделює відношення між людьми... На цій основі у дитини формується бажання до суспільно значимої та суспільно оцінюваної діяльності, яка є основним моментом дошкільного навчання", – пише Д. Б. Ельконін [3]. Гра – провідний вид людської діяльності, в якому уява і фантазія виступають на перший план. А це саме те, що допомагає активізувати дитячу увагу, знизити втомлюваність, стимулювати інтерес до навчання і підвищити його ефективність.

Український дитячий музичний фольклор є, перш за все, ігровим. Гра на матеріалі українського музичного фольклору сприяє органічному входженню дітей у світ художньої творчості. Під його впливом природно формуються емоційний, музично-творчий і розумовий розвиток, здатність до сприймання, мовленнєва, музична інтонація, лексика, відбувається становлення інтересів і смаків, – той художньо-естетичний фундамент, який глибоко закладається в дитячу душу і відбивається на соціально-культурній віддачі особистості в суспільному житті у майбутньому.

Для створенням належних умов для оволодіння дітьми знаннями, вміннями, навичками в галузі музичного, декоративно-ужиткового мистецтва, художніх промислів, їх ефективній соціалізації і профорієнтації – в Україні розроблена Державна програма "Культура великого народу починається з душі маленької дитини". Програма спрямована на розвиток дитячого музичного виховання і має кілька складових:

– музично-естетичне виховання у дошкільних закладах;

– музично-образотворче виховання у початковій школі;

– музична складова у загальноосвітній школі;

– мистецтво для дітей з обмеженими фізичними можливостями.

У цій Програмі закладено ідею мистецької освіченості для всіх. Саме так ми зможемо подолати у новому поколінні занижені орієнтири через повернення співу й музики в дошкільні й позашкільні навчально-виховні заклади, загальноосвітні школи, українські національні традиції в щоденний побут.

З метою створення сучасної системи музично-творчого виховання дітей дошкільного віку, сприяння природному розвитку музичних здібностей (виховання музичного слуху, музичної пам'яті, почуття ритму, розвиток музичного мислення, музичного світогляду, культури), формуванню навчального інтересу та стійкої мотивації до музичної діяльності засобами духовно-творчого потенціалу української традиційної культури нами була створена і експериментально перевірена в Центрі позашкільної роботи Святошинського району міста Києва

Програма музично-творчого розвитку і виховання дітей дошкільного віку (3-5 років) "Український дитячий музичний фольклор". В програмі реалізовано змістовну лінію Державного стандарту дошкільної освіти, враховані вимоги Державного стандарту початкової загальної освіти (2000 р.).

Створення цієї Програми обумовлене державними пріоритетами щодо застосування національних традицій у вихованні й музичному розвитку дошкільників та запитом батьків щодо розвитку у малюків різноманітних пізнавальних, музично-творчих та дозвільних потреб, задовольнити які можна у закладах позашкільної освіти, що на сучасному етапі розвитку суспільства стають важливою складовою системи освіти, відіграють значну роль у становленні творчої особистості як основної продуктивної сили держави.

Розроблена на фольклорному матеріалі гуманістично орієнтована педагогічна модель музично-творчого виховання дітей дошкільного віку системно, в процесі музично-ігрової діяльності, позитивно впливає на формування музичних здібностей, загальний та духовний розвиток, вводить дошкільників в світ національних культур інших народів.

Знайомство дітей з циклічними фольклорними творами (веснянками, колядками, щедрівками, обжинковими, купальськими, побутовими), використання чисельних пісень календарних та обрядових свят і ритуалів, їх розучування, інсценізація дарують тільки радість, захоплення від пісні, руху, танцю, створюють справжню ауру позитивного емоційного піднесення.

Слухання та спів колискових, навпаки, несуть заспокоювальну, розвиваючо-терапевтичну функцію. Вони позитивно впливають на фізичний стан дитини, є своєрідним оберегом, гіпнотично діють на психіку. На базі колискових пісень виховуються у дитини такі важливі якості, як доброта, чесність, порядність, працелюбність, шанобливе ставлення до батьків, любов до рідної природи, рідного краю, до людей.

Набуття навичок слухання, виконання, аналізу пісенного фольклорного матеріалу за літературно-поетичним змістом, музичними та стилістичними особливостями впливає на формування морально-духовних якостей, особистісних цінностей, розвиток природних нахилів, музичних здібностей та артистизму.

Український дитячий музичний фольклор виконує компенсаційну функцію: голосовий апарат у дошкільнят ще не сформований, а дитячий народний репертуар дозволяє співати без напруги і з задоволенням. Вокальний спів сприяє координуванню слуху й голосу, розвитку дихання, вокально-технічних навичок та гнучкості голосу.

Фантастичний світ українських народних казок з їх ірреальними, варіативними елементами дозволяють дитині шукати творчі рішення, органічно поєднуючи репродуктивні, стандартні, традиційні елементи з новими, креативними. У роботі з музичними казками, музичними вставками або піснями з казок діти розвивають музичні здібності, образно-асоціативне мислення, здібності до музичної діяльності та інтерпретації, що позитивно впливає на емоційно-образний потенціал, загальний процес розумового розвитку особистості дитини-дошкільника.

Особливістю програми є підсилюючі компоненти:

Мотиваційно-пізнавальний: залучення дітей до музично-творчої діяльності, що забезпечується змістом програми, заоснованому на українському дитячому музично-ігровому фольклорному репертуарі, спрямованому на розвиток навчальних інтересів дошкільнят, забезпечується формами і методами подання навчального матеріалу, мережею різноманітних прийомів стимулювання навчально-пізнавальної активності дітей молодшого і середнього дошкільного віку.

Навчально-освітній: поступове оволодіння дітьми системою теоретичних і практичних знань у різних видах музично-ігрової та творчої діяльності, створення умов для розвитку музичних здібностей.

Розвиваючо-творчий: активізація загального і творчого розвитку шляхом широкого використання ігрових, евристичних, проблемних та інших пошукових технологій.

Виховний: виховання і розвиток у творчому середовищі, залучення дітей до спільного художньо-творчого процесу, знайомство з іншими етнокультурами, спілкування дітей різного віку (3-5 років) й відповідного рівня підготовки, але об'єднаних загальними художньо-творчими устремліннями, сприяє формуванню ціннісних орієнтацій, спрямовує духовне самовдосконалення, морально-етичне, естетичне, національне, громадянське, трудове, патріотичне виховання дітей та толерантне ставлення до культур різних народів. Гармонія індивідуального і колективного створює атмосферу взаєморозуміння, взаємодовіри і взаємодопомоги у дитячому колективі.

Таким чином, на основі українського дитячого музичного фольклору, який посідає особливе місце у духовно-естетичному вихованні та формуванні музично-естетичних уподобань, визначаючими самобутність української нації, можлива реалізація основних принципів гуманізації, виявлення уваги, підтримки й поваги до особистості дитини-дошкільника.

Розвиток музичних здібностей у дітей дошкільного віку на засадах українського музичного фольклору створює умови для різнобічного розвитку підростаючої особистості, стає підґрунтям до успадкування багатства духовної скарбниці українського народу, його самобутньої ментальності, що є життєво необхідним для розвитку українського суспільства.

Література:

1. Андрєєва М. "Продається... золото скіфів. Ціна договірна". Хто врятує пам'ятки від "чорних археологів"? // День. – 2005. – 8 червня.

2. Садовенко С.М. Розвиток творчих та музичних здібностей дітей раннього і молодшого дошкільного віку. // Педагогічні науки. Збірник наукових праць. – Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2003. – 560 с.

3. Эльконин Д.Б. Психология игры.- М., 1978.

4. Світайло С.В., аспірантка КНУКіМ. Педагогічні умови формування світогляду студента-хормейстера.

Світайло С.В.,
аспірантка КНУКіМ

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ СТУДЕНТІВ- ХОРМЕЙСТЕРІВ

Для формування світогляду студента-хормейстера, як і студентів інших спеціальностей та спеціалізацій, принципово важливе значення має засвоєння знань з суспільно-гуманітарних дисциплін. Однак світогляд особистості – як складне структурне утворення – формується не лише шляхом вироблення чітких теоретичних засад (певної філософської концепції), що складають основу загальної наукової картини світу, а й шляхом засвоєння знань із спеціальних дисциплін, що конкретизують і поглиблюють цю картину світу в межах певної галузі знань та діяльності, дозволяють виробити відповідні фахові переконання, ідеали.

В дослідженні процесу формування світогляду хорового диригента важливо визначитися із змістом і обсягом знань, що становлять фахову компоненту світогляду, і змоделювати педагогічну модель навчального процесу для системного засвоєння студентами цих знань та їх продуктивного застосування у творчій діяльності. Йдеться про методологічні засади викладання, в першу чергу, фундаментальних і професійно-орієнтованих дисциплін в системі фахової підготовки хорових диригентів у вищій школі.

Як правило, вищу музичну освіту, зокрема хорову, здобувають випускники музичних училищ, дитячих хорових студій, музичних шкіл, де вони вже засвоїли основи хорового співу, хорової музики різних жанрів, теоретичних музичних дисциплін. У вищому навчальному закладі вони вже не просто поглиблюють ці знання, а й застосовують їх у своїй творчій (практичній) діяльності, зокрема в диригентсько-хоровому практикумі, а це вимагає від них не лише знання певного кола явищ хорового мистецтва, а й розуміння логіки їх історичного розвитку, контексту становлення, їх еволюції у горизонтальній (в межах певного стилю, епохи) і вертикальній (в межах окремого жанру) площинах. Йдеться про формування у студента-хормейстера того сегмента наукової картини світу, що проектується безпосередньо на галузь фахової діяльності майбутнього спеціаліста. У нашому випадку – це хорове мистецтво як комплексне мистецьке явище, що включає хорову музику (фольклорні й композиторські твори для хору) і хорове виконавство, як органічна цілісність творчості хорового колективу (капели, ансамблю) і діяльності (творчості) диригента.

Саме в діяльності диригента виявляються:

- система його фахових знань;
- вироблені на їх основі переконання як розуміння естетичної сутності й цінності мистецьких творів;
- естетичний ідеал як уявлення про смисл і мету мистецької творчості, про шляхи і засоби їх реалізації, як творча позиція.

Всі ці елементи складають фахову компоненту світогляду хорового диригента як спеціаліста, який, згідно з кваліфікаційною характеристикою, має

бути готовий до виконавської, педагогічної і методичної діяльності, до організаційної роботи з хоровим колективом. Крім того, хормейстер неминуче виконує певні виховні і просвітницькі функції, є носієм не лише естетичних, а й моральних, суспільних ідеалів.

Розглядаючи стан і проблеми сучасної диригентсько-хорової освіти, Т.Смирнова по-своєму деталізує її зміст і виділяє в ній своєрідне ядро, що містить три компоненти:

– процес творчого самовираження співаків і диригента хору;

– процес професійного спілкування між співаками і диригентом хору;

– процес організації і управління хоровим колективом.

Перший компонент, безумовно, стосується власне виконавської діяльності, в якій і відбувається таке самовираження і серед позитивних факторів якого Т. Смирнова називає наявність високих ідеалів і норм, пов`язаних з визнанням естетичного, культурного і виховного значення хорового співу: "Для митця і транслятора культури, яким є диригент і співак хору, особливої значущості набувають духовні цінності, особистісний ідеал, наявність у структурі особистості загальнолюдських цінностей.

Професійне самовираження співака і диригента хору зумовлюється свідомим набуттям ціннісно-нормативної системи його особистості (ціннісні орієнтації, професійний ідеал, життєві спрямування, світовідчуття та світосприймання" (1, 69). Іншими словами, йдеться про світогляд фахівця в галузі хорового виконавства як основи для його творчого самовираження, а отже, й процес формування світогляду постає за такого його розуміння однією з головних проблем диригентсько-хорової освіти.

Загалом світоглядній проблематиці в педагогічній науці, зокрема в музичній педагогіці, присвячена значна кількість наукових праць. І все ж, щоразу, коли фахівці наголошують на необхідності оптимізувати, удосконалити, модернізувати підготовку хорових диригентів в системі вищої освіти, йдеться передусім про формування широкоерудованої, творчо оригінальної особистості, підкреслюється, що професійного успіху досягають "... не тільки і не стільки висококваліфіковані фахівці, скільки яскраві професіонали-особистості, здатні до індивідуального творчого самовираження, самостійного, своєрідного осмислення і вирішення професійних проблем" (1, 64).

Власне, про це говорять провідні фахівці, відомі діячі в галузі хорового виконавства. Серед основних завдань сучасної підготовки хорових диригентів – формування оригінального творчого мислення диригента, здатності до індивідуальної інтерпретації хорових творів, готовності актуалізувати у своїй виконавській творчості хорові твори, що належать до різних історичних пластів хорової культури (національної і світової), розкриваючи їх універсальний смисл, підкреслюючи моменти, співзвучні до сучасності, не порушуючи при цьому їх первинності, їх естетичної природи. Безумовно, крім суто спеціальних професійних умінь і навичок диригента, тут значну роль відіграє його світогляд як фахівця, його концептуальне розуміння сутності конкретних творів у контексті хорового мистецтва. Т.Смирнова цілком справедливо вважає, що суперечність "... між сучасними вимогами до професії, до особистості співака і

диригента хору між особистісною природою художньої творчості (курсив мій) і практикою пануючого технократичного підходу до визначення мети і змісту підготовки відповідних фахівців, вимагає реальних змін передусім у змісті професійно-педагогічної освіти студентів" (1, 64).

Серед педагогічних умов, що забезпечують належний рівень продуктивності такого процесу формування, слід назвати як найголовнішу –вироблення методологічних засад викладання (а отже й вивчення) спеціальних, фахових дисциплін (передусім фундаментальних і професійно-орієнтованих) в системі диригентсько-хорової освіти. Тобто для успішного формування світогляду музиканта, хорового диригента важливо визначитися з такими методологічними принципами як:

– комплексне вивчення мистецької творчості, мистецтва як цілісного динамічного процесу, що передбачає аналіз окремих мистецьких явищ в контексті історичного розвитку художніх методів, стилів і форм;

– врахування взаємодії різних видів мистецтв, внаслідок якої відбувається транспонування, перекладення твору з мови одного виду мистецтва на мову іншого, що в хоровому мистецтві може конкретизуватися зокрема як взаємодія слова і музики;

– дослідження явищ національної культури на тлі і в контексті світової, тобто як органічної складової загального мистецького процесу.

Цілком природно, що завдання і можливості кожної із спеціальних дисциплін неоднакові: одні з них передбачають вивчення історико-культурних аспектів мистецьких явищ шляхом виявлення загальних і специфічних закономірностей розвитку музичного мистецтва, інші – збагачують методику аналізу музичного твору, способи його інтерпретації. Така комплексність "прочитання" можлива лише за умови, що конкретне художнє явище розглядається в контексті історії художніх методів, стилів, у процесі еволюції художніх форм. На цьому шляху відкривається можливість вибудувати історію типів музичного мислення, пов'язаних з основними епохами мистецтва і з універсальними для всіх видів мистецтва спільними типами художнього мислення (такі типи змінювались залежно від переважання в одних із них елементів раціоналістичних, в других – експресивно-емоційних, в третіх – гармонійного синтезу цих елементів).

Сьогодні потребує перегляду і така проблема методологічного характеру, як співвідношення історії суспільства й історії мистецтва у навчальних курсах. Адже тривалий час, і не лише в радянському мистецтвознавстві, художню творчість, історію розвитку мистецтва досить часто розглядали як ілюстрацію до історії суспільної думки. Це дозволяло вважати твори мистецтва художніми документами своєї епохи, що художніми засобами відтворюють її особливості.

Так, для студентів-хормейстерів важливо виробити методологію вивчення фундаментальних і професійно орієнтованих дисциплін, що безпосередньо впливають на формування їх світогляду шляхом вироблення наукової картини світу в цій галузі творчої діяльності. Йдеться передусім про формування на ґрунті знань з цих дисциплін об'єктивного розуміння закономірностей становлення й розвитку хорового мистецтва – власне хорової музики у творчості композиторів (вітчизняних і зарубіжних), еволюції її стилів і жанрів, становлення хорового виконавства і його особливостей на кожному з визначальних етапів.

Однією з таких методологічних умов є виокремлення із складу комплексної навчальної дисципліни "Хорознавство" кількох самостійних, зокрема: "Історія хорової музики", "Історія хорового виконавства", "Аналіз хорових творів", "Методика роботи з хором". До речі, навчальними планами КНУКіМ із спеціальності "Академічний хоровий спів" передбачено саме таку диференціацію, чого не скажеш про забезпечення їх відповідними навчальними посібниками.

Проаналізувавши діючі підручники та навчальні посібники з хорознавства, хорової літератури, аналізу музичних творів, видані протягом останніх 10-15 років, доводиться говорити про те, що практично незмінною лишилась методологія викладання навчального матеріалу, а отже, – й концепція підготовки спеціалістів, хоч до питань методики викладання курсу хорової літератури час від часу звертаються педагоги вищої школи. Цій дисципліні належить важливе місце ще й тому, що вона поряд із багатьма соціально-гуманітарними, музично-теоретичними дисциплінами сприяє вихованню висококваліфікованого спеціаліста. За умови відповідної методології і методики викладання ця дисципліна значною мірою формує світогляд хорового диригента, фахова діяльність якого здійснюється в контексті мистецької творчості.

Література:

1. Смирнова Т.А. Вища диригентсько-хорова освіта у Україні: минуле і сучасність. – Харків: Константа, 2002. – 256 с.

Толошняк Н.А.,
канд. мистецтвознавства, доцент
ІМ Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника

ДУХОВНА СПАДЩИНА БОРИСА КУДРИКА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У плеяді видатних діячів музичної культури Галичини першої третини ХХ ст. Борису Кудрику (1897–1952) належить особлива роль. Він виявив себе в різних галузях музичного мистецтва і в кожній з них грані його таланту висвітилися своєрідно. Борис Кудрик – відомий музикознавець, фольклорист, музично-критичний діяч, педагог, один з перших дослідників української церковної музики, автор ґрунтовної наукової праці "Огляд історії української церковної музики". Однак діяльність доктора музикології не обмежувалася тільки його теоретичними розвідками. Борис Кудрик знаний і своїм композиторським доробком, який охоплює різноманітні жанри і налічує близько чотирьохсот творів.

Композиторська творчість Бориса Кудрика є ще недостатньо вивченою, бо доступ до багатьох матеріалів став можливим лише після посмертної реабілітації митця у 1991 році. Окремі напрямки наукової діяльності та аналіз деяких жанрових сфер творчої спадщини митця вже знайшли свій безпосередній відгук у науковій літературі [5-9]. Тому головна мета пропонованої статті – дослідити духовну спадщину Бориса Кудрика та визначити її жанрово-

стилістичні особливості в контексті мистецько-освітніх тенденцій музичного життя Галичини першої третини XX століття.

Жанровий діапазон творчого доробку Бориса Кудрика досить широкий. Це хорові твори для різного складу виконавців, інструментальна музика, обробки народних пісень, солоспіви, музика до драматичних спектаклів тощо. Та у своїй творчості Борис Кудрик багато уваги приділяв створенню музики духовно-релігійного змісту. Цьому сприяли як соціокультурні процеси та освітньо-мистецькі тенденції часу, так й особистісно-родинні чинники. З одного боку, на теренах Галичини на межі століть особливу роль осередку духовності та національної культури відігравала релігія і церква, які були не тільки світоглідно-конфесійним феноменом, але й важливою складовою у розгортанні процесу утвердження ідеї національної самоідетенсифікації в її духовно-мистецькому контексті. А з іншого – Б. Кудрик походив із священицької сім'ї. Його батько Павло довгий час був парохам у Рогатині (місті, де народився композитор), тому виховувався Борис у традиціях греко-католицької церкви, де релігійності світовідчуття належала роль світоглідно-філософської та ментально-психологічної першооснови, що впливала на процес національного культуротворення. Окрім цього, Борис Кудрик був одним із перших членів Українського Католицького союзу, який був заснований у Львові 1 січня 1931 р. Паралельно з роботою у ВМІ ім. М. Лисенка, митець також працював викладачем музики в гімназії сестер Василіянок, а з 1933 р. – у Богословській Академії, де викладав історію української церковної музики. Він був одним з фундаторів Інституту церковної музики, де сформував спеціальну бібліотеку духовних музичних видань та музикознавчих праць.

У своїй творчості Борис Кудрик тяжів переважно до малих пісенно-церковних форм. Це літургійні пісні ("Алілуя", "Єдин свят"), мотети ("Блажен муж…", "Хваліть, діти, Господа"), псалми ("Із "Псалмів Давидових". Псалом 132), канти ("Пасли пастирі". Почаївський кант XVII ст., "Кант про хрещення Княгині Ольги"), нововасиліянські пісні ("О Мати Божа", "Княгиня України").

Вивчаючи історію української церковної музики, Б.Кудрик орієнтувався у своїх музичних уподобаннях на кращі високопрофесійні її зразки, зокрема на духовну музику Д.Бортнянського, І.Лаврівського, М.Вербицького. Але нова доба потребувала в першу чергу творів зорієнтованих на народні маси, роль яких в історичному процесі зростала. Тому Борис Кудрик своєю творчістю прагнув безпосередньо долучитися до створення релігійно-дидактичних нововасиліанських пісень, які окрім молитовно-прославної ідеї, несли б потужний національно-виховний заряд. Релігійні пісні композитора втілили мистецько-освітню проблему часу, тому що нововасилійанська пісня, "будучи носієм традиційних релігійно-моралізаторських ідей, слугувала ще й засобом національно-патріотичного виховання", заповнивши якоюсь мірою вакуум, що утворився в царині церковної музики на межі XIX-XX ст. [4 ,11].

Для духовно-релігійної музики композитора притаманне поєднання піднесеного, урочисто молитовного настрою з ліричністю музичного вислову. У духовних творах Борис Кудрик використовує особистісний, лірико-інтимний характер втілення високих почуттів; пісенний тип мелодики; заокруглені й

плавні мелодичні фрази; поєднання гомофонно-гармонічного та поліфонічного типів викладу; синтез пісенних композиційних структур і поліфонічних форм (фуга, фугато). Композитор використовує у своїх творах класичну європейську мажоро-мінорну систему, уникаючи церковних ладів.

Серед значної частини хорових композицій виділяється хор "Псалми Русланові" (1937р.), що являє собою широко розгорнутий твір кантового типу. Він складається з п'ятьох частин, які об'єднані в єдине ціле за принципом темпового контрасту: Allegro maestoso–Allegro moderato–poco adagio, tragico–Allegro vivace–Sempre l'stesso tempo. Такий принцип контрастного зіставлення частин властивий духовним концертам композиторів XVIII ст.: М.Березовського та Д.Бортнянського. Об'єднуючий принцип контрасту підкреслюється й іншими засадами (фактурою, прийомами викладу музичного матеріалу). Так, швидкі, парні частини ("А перед сею мудрістю" і "Великий єсть Бог") підкреслено поліфонічні, в яких автор використовує прийоми імітації та елементи фуги; а непарні, повільні частини ("Великий єсть Бог" і "Гордишся, чоловіче, умом твоїм") стримані, витримані у гомофонному викладі. Всі частини твору об'єднуються завдяки монотематичним принципам розвитку, а також тематичному обрамленню у заключній майстерній фузі.

Показовим для хорового стилю Б.Кудрика є мотет "Блажен Муж" для мішаного хору a'capella на слова Т.Шевченка (1938р.) Цей твір складається з двох контрастних частин і завершення. Перша частина "Блажен муж" – спокійна, розповідного характеру, витримана у гомофонно-гармонічній фактурі викладу (Соль мажор). Друга частина – "А лукавих нечестивих" – це схвильована, напружена фуга, в якій композитор виступає як високий знавець поліфонічного письма (соль мінор). Заключний розділ повертає тематичний матеріал першої частини, який утверджує основну думку твору.

Звертається композитор у своїй творчості і до рідкісних жанрових типів композицій. Це "Панахида пам'яті А.Вахнянина"(1927) для мішаного хору, що являє собою своєрідне інтерпретування образної сфери духовних текстів. Це оригінальна цілісна композиція, яка повністю відтворює обряд панахиди. У "Панахиді" Б. Кудрика яскраво проявляються традиції самолівкової манери імпровізаційного розспіву, ритмічної і метричної свободи (перемінний метр) та речитації. Відтворення обряду розкиває наскрізну драматургію циклу, де зміна частин відбувається вільно, але ускладнено, завдяки перемінному метру як на межі розділів так і в середині музичної фрази, зміною темпу, а також надзвичайно складним тональним планом. Драматургія тонального плану має символічне значення, яке можна розглядати як перехід з глибоких бемольних тональних сфер у світлу дієзну сферу з просвітленим завершенням у До-діез мажорі. В стилістичному відношенні найбільше виділяється остання частина твору, яка, на відміну від імпровізаційно розспіваних попередніх, викладена у строгому хоральному викладі із широким розспівом заключних фраз.

Музичні твори Бориса Кудрика свого часу були досить знаними в Галичині і мали успіх. Він належав до числа "репертуарних" композиторів. Його твори виконували провідні колективи Галичини: львівський та коломийський "Бояни", "Бандурист", "Трембіта", "Сурма", хор Богословської Академії та хор гімназії сестер Василіянок.

Отже, хорова спадщина Бориса Кудрика духовно-релігійного змісту, в якій композитор продовжував традиції композиторів-попередників, являє собою оригінальні взірці різножанрових хорових композицій. Хоровий стиль Б.Кудрика характеризується відносною простотою і демократичність музичного виразу, глибиною змісту, класичною врівноваженою формою, яскравістю гармонічних барв і пісенним тематизмом. Твори Кудрика, при всіх застереженнях щодо новаторства, заслуговують на увагу в першу чергу як явище, що залишило глибокий слід у музичній культурі Галичини як типові взірці так званого "перехідного періоду", які були спрямовані на духовні потреби як представників демократичних кіл аматорської публіки, так і на освічених музикантів.

Борис Кудрик належав до непересічних діячів музичної культури Західної України 20-40-х років. Його постать особливо вирізняється серед багатьох культурно-громадських діячів визначеного періоду. Духовна творчість Бориса Кудрика відіграла позитивну роль у національному музичному процесі, а суспільна та мистецька діяльність сприяла розвитку та піднесенню музичної культури Галичини.

Література:

1. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики. – Т.4. 1917-1941. – К.: Наукова думка, 1992. – С.545-589.

2. Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика // Василь Вітвицький. За океаном. Збірник статей. – Л., 1996. – С.95-99.

3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП "Астон", 2000. – 339с.

4. Матійчин І. Українська василіянська піснетворчість кінця XIX – першої половини XX ст. (до питання дослідження) // Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. – Тернопіль-Київ, 2004. – № 1 (12). – С. 9-16.

5. Толошняк Н.А. Борис Кудрик: Бібліографія наукових праць, статей і рецензій // Калофоніа. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії, число 2. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. – С. 347-355

6. Толошняк Н.А. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. V. – Івано-Франківськ, 2003. – С.74-84.

7. Толошняк Н.А. Музично-теоретична спадщина Бориса Кудрика // Матеріали до українського мистецтвознавства. Збірник наукових праць. – К., 2002. – Вип. І. – С.93-95.

8. Толошняк Н.А. Наукові студії Бориса Кудрика в галузі церковної музики // Музика Галичини. Т.VI. Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. Вип. 5. – Львів, 2001. – С.165-169.

9. Толошняк Н.А. Борис Кудрик – корифей рогатинської землі // Наукові записки. Серія : мистецтвознавство. – Тернопіль-Київ, 2005. – № 2(14). – С. 29-35.

Фрайт О.В.,
канд. мистецтвознавства, доцент
Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка

ФОРТЕПІАННА ШЕВЧЕНКІАНА ЯК ІНТЕГРАЦІЙНИЙ ЕТНОЗОРІЄНТОВАНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР

Сучасний етап викладання гри на фортепіано у середніх та вищих музичних закладах освіти поруч із засвоєнням набутків світової фортепіанної літератури вимагає посиленої уваги педагогів на залучення до навчального репертуару творів українських композиторів. Адже це сприятливий для рецепції та розвитку інтерпретаційних задатків матеріал, в першу чергу, з психологічно-педагогічного огляду, а також вагомий чинник піднесення національної гідності та патріотизму. Раціональний підхід щодо вибору репертуару, який би поєднував художні вартості з етнічно-духовними пріоритетами, є однією з передумов успішної праці педагога, котрий трактує навчальний процес як мистецтво викладання і мистецтво виховання національно свідомих фахівців, які володіють широким колом знань.

У цьому аспекті неабиякі можливості надає фортепіанна Шевченкіана – унікальний корпус композицій, що репрезентує міждисциплінарні зв'язки у їх комплементарному етносутнісному вияві (українська інструментальна музика та українська література). Твори, що входять до згаданого корпусу, належать до роду програмної музики, вужче – до таких її типологічних модусів, як персоніфіковано-меморіальний та сюжетний. Цей феномен (справді виняткове явище, що не має аналогій у світовій інструментальній практиці), започаткований у XIX сторіччі зі смертю геніального поета-мислителя і періодично поповнюваний впродовж XX віку, зародився саме як персоніфіковано-меморіальний тип: безпосереднім відгуком на непоправну для цілого народу втрату став полонез "На смерть Т.Г. Шевченка" В. Пащенка (1861). Після нього були написані "Жалібний марш на смерть Т. Шевченка" Т. Безуглого (виданий 1865), "Жалібний марш (до 27-мих роковин смерті Т. Шевченка) М. Лисенка (1888). Через деякий час з'являються твори, інспіровані рядками поезій із "Кобзаря" (сюжетний тип програмності), чергуючись із композиціями попереднього спрямування: три п'єси з циклу "На луках" В. Сокальського (1891), "Сумний спів" (тв. 210) В. Присовського, присвячений Т. Шевченку, "Прелюдія пам'яті Т.Г. Шевченка" Я. Степового (1912-14), Три прелюдії ("Шевченкова сюїта") (тв. 38) Б. Лятошинського (1943), цикл музичних новел "Тарасові думи" І. Шамо (1960), цикл п'єс Ф. Надененка за поемою Т. Шевченка "Гайдамаки" (1963), поема "Будинок-музей Т.Г.Шевченка" з циклу "Київський альбом" Ю. Іщенка (1966). О. Бобикевич (1889-1970), український композитор з діаспори, написав твір для фортепіано "Мелодекламація за твором "Гамалія" Т. Шевченка". Прикметно, що композитори неукраїнського походження, котрі жили й творили в Україні в XIX ст., також відчували потребу внести свою лепту до ввіковічнення Шевченка у фортепіанній музиці. Як зауважує М. Загайкевич, "особливо показовим для наповнення "українським духом" творчості А. Єдлічки

є те, що його попурі "Квітоньки України" завершується "Полонезом на смерть Шевченка" " [3, 109]. У В. Заремби серед фортепіанних транскрипцій народних і популярних пісень знаходимо "Реве та стогне Дніпр широкий" (звернення до одного із прецедентних текстів Т.Шевченка).

Втім тут варто навести твердження О. Забужко, котре в контексті поданої статті доводить деяку умовність подібного розподілу класифікаційних рубрик: "писання Шевченка ... становлять унікально-неповторну цілість, забезпечену ... нерозчленимою єдністю авторового життя ... і творчості..." [2, 16]. Попередня настанова у вигляді назви-присвяти дає лише орієнтаційний вектор для реципієнта. Тож природно у сприйнятті персоніфіковано-меморіального типу опусів відбувається злиття, взаємозалежність уявлень, асоціацій, усього багажу знань, що концентруються довкола творчої натури поета включно з його доробком.

Яскравим підтвердженням цього може служити "Жалібний марш" М. Лисенка, написаний до 27-мих роковин смерті поета. Композитор дає тут зразок полістилістики, а звідси – і полісемантики. Перша та третя частини твору спираються на фольклорні витоки різної генези: суворі мінорні маршеві теми з фригійським нахилом, що символізують тверду волю і незламність народу, сусідують із розпачливими поспівками-голосіннями (колективне оплакування і водночас концентроване втілення народного життя за творами Шевченка). Середня мажорна частина, витримана в дусі романтичної "світлої жури" (з неприхованими алюзіями до "Похоронного маршу" Ф. Шопена з сонати сі бемоль мінор), – наче індивідуально-авторська рефлексія, що символізує вічне життя генія. Тобто, Лисенкова концепція поєднує узагальнене відтворення народного духу й народної проблематики творчості великого Кобзаря зі ствердженням його креативної невмирущості. Для усвідомлення студентами етапної ролі фортепіанної спадщини Лисенка (котра, на жаль, не надто часто звучить у фортепіанних класах і заслуговує на значно ширше впровадження в навчальний процес) варто порівняти його марш з полонезом "На смерть Т.Г. Шевченка" В. Пащенка. Апріорі слід зазначити про певну умовність цього кроку, позаяк не можна порівнювати аматора з професіоналом, котрі стоять на різних щаблях розвитку української фортепіанної музики, твори яких віддалені у часі й належать до різних стильових напрямків (сентименталізм і романтизм) тощо. І все ж, поза констатацією камерної салонної атмосфери, дещо манірних зворотів-зітхань, повторів однотипних фактурних побудов, малояскравої національної визначеності в полонезі Пащенка можна виявити певні прогностичні "натяки" на Лисенка. Зокрема, це тричастинна форма з м'яко-контрастною серединою в однойменному мажорі, введення в першій частині нової наспівної теми у "віолончельному" регістрі, а також використання діатонічного фригійського ладу наприкінці п'єси. У виборі жанру полонеза відчувається орієнтація на Шопена. Жодним чином не заперечуючи цінності твору для історичного періоду, коли він був написаний та зважаючи на те, що композитор виступив піонером у своєму починанні, викладач повинен пояснити студентам, що на сьогодні надбання В. Пащенка, як і багатьох інших його сучасників, становлять перш за все історично-культурну вартість, котру потрібно вивчати і знати, бо "хто не любить і не розуміє свого минулого, той не полюбить і не зрозуміє свого сучасного" (вислів В. Кедровського).

Симптоматично, що навіть такого майстра “інтимних музичних настроїв”, яким, на думку М. Грінченка, є Я. Степовий [1, 528], особистість і діяльність Шевченка надихнули на створення п’єси, котрою композитор здійснив прорив за межі усталено-звичної для себе образно-емоційної сфери. У “Прелюдії пам’яті Т.Г. Шевченка” автор переконливо відтворив “збірний” образ – почуттєвий субстрат, охоплюючий широкий спектр конотацій довкола ім’я поета, письменника, художника, філософа. Хвилі задуми поступово переростають у хвилі праведного гніву, докочуються до гранично-пристрасного вибуху-протесту проти гнобителів народу.

Композиції В. Сокальського, Б. Лятошинського, І. Шамо, Ф. Надененка базуються на використанні віршів Т. Шевченка в якості епіграфа до фортепіанних п’єс різних жанрів (сюжетний тип). Конкретна поетична цитата виконує функцію узагальнено-образного програмного “сюжету”, що втілюється в інструментальному творі. При тому психологічні та емоційні прикмети поетичного образу обумовлюють музичну драматургію і систему засобів виразності, впливають на формотворчому рівні.

Необхідно враховувати, що той чи інший аспект композиторського розкриття поетичної ідеї, своєрідність смислових акцентів значною мірою залежать від індивідуально-стилістичного чинника. Кожний композитор по-своєму проймається змістом обраного уривка, відтворюючи його в музиці адекватно до нахилу власного обдарування. Не можна оминути і хронологічного фактора, що відбиває історико-стильовий та соціокультурний контексти епохи. Так, три мініатюри В.Сокальського з програмами – рядками віршів Т. Шевченка входять до циклу “На луках”, який дещо ідилічно (в дусі сентименталізму) відображує картини життя України та її народу. Незважаючи на обраний пасторальний характер тематики, творчість поета мислиться, як неодмінна складова цього життя.

Одні й ті ж Шевченкові рядки “Сонце заходить, гори чорніють” знаходять полярне прочитання у Б.Лятошинського (“Три прелюдії”) та у І. Шамо (цикл новел „Тарасові думи”). Трагедійно-експресивний пафос і глибинно-філософське тлумачення “Трьох прелюдій” значною мірою спонукані воєнним лихоліттям: Лятошинський у текстах Шевченка знайшов співзвучність новому етапу народної боротьби за волю. Шамо в часи “хрущовської відлиги” створив барвистий, декоративно-театральний цикл.[1] Дві опубліковані п’єси з циклу Ф. Надененка (ноктюрн та інтермецо) – тонкі колористичні замальовки з відчутним фольклорним підґрунтям.

Звісно ж, можна і варто дошукуватися причин постання такої значної кількості фортепіанних творів, пов’язаних з Шевченком і його музою, в самій пісенній природі поетового слова, в багатстві музичних аналогій, якими рясніють його рядки (на цю тему є багато різноманітних досліджень). Однак, це лише часткові мотивації. Головна причина лежить у духовній площині: доля і

[1] Детальний аналіз згаданих творів обидвох композиторів див.: Фрайт О. Шевченківська тематика в українській фортепіанній музиці // Людинознавчі студії. – Збірник наукових праць ДДПУ. – Вип.5. – Дрогобич: НВЦ „Каменяр”. – С. 221-231.

спадщина Т. Шевченка в національному світогляді стали своєрідним “етичним кодом” буття, певною філософсько-моральною першоосновою.

Немає сумніву в тому, що, включаючи твори з фортепіанної Шевченкіани до навчального репертуару, вдумливий викладач з метою активізації інтелектуальних параметрів та з прагненням розбудити евристичний заряд пошуку інтерпретаційних координат зможе вияснити у студента роль поета для молодого покоління, провести дискусію про новочасні погляди на його життя і творчість, про “штампи” минулого тощо. При вивченні фортепіанних творів з епіграфами – рядками поезій – неодмінним атрибутом уроків стане “Кобзар”. Відомо, що міжмистецькі зв’язки суттєво збагачують музичне сприйняття, створюють додаткові семантично-образні паралелі, розширюють і поглиблюють концептуальні межі виконавства.

Література:

1. Грінченко М. Я.С.Степовий // Грінченко М. Вибране. – К., 1959. – С. 511-529.
2. Забужко О. Шевченків міф України. – К.: Факт, 2001.
3. Загайкевич М. Чесько-українські музичні зв’язки як фактор становлення української національної композиторської школи // Матеріали до українського мистецтвознавства. – Вип. 2. – К., 2003. – С. 107-111.

Хабурська С.М.,
викладач Рівненського ДГУ,
здобувач ДАКККіМ

ДУХОВНИЙ ЗМІСТ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ (на матеріалах постновок кафедри театральної режисури РДГУ)

Виховання митця, формування його професійних умінь та навичок невіддільні від формування його світоглядної та громадянської позиції.

Аналіз театрознавчої літератури показав значну увагу дослідників творчості театрального режисера до його світоглядної позиції, ідейно-естетичних поглядів на мистецтво, життя, художню творчість. Необхідність духовності у творчості театрального режисера неодноразово підкреслювали у своїх працях В. Є. Мейєрхольд, А. В. Ефрос, Б. Є. Захава, М. О. Кнебель, В. Г. Сахновський, Р. М. Симонов, Г. О. Товстоногов, відомі українські режисери О. С. Курбас, В. С. Василько, В. О. Неллі, С. В. Данченко, М. Ю. Резнікович та інші.

Відчуваючи необхідність окреслити межі розгляду проблеми в цій статті, основний акцент буде зроблено на ідейно-естетичний та духовний у широкому розумінні зміст постановок, здійснених студентами і викладачами кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету. Зрозуміло, що обсяг статті не дозволяє зробити детальний аналіз чи навіть побіжний огляд усіх творчих здобутків кафедри і студентів, оскільки за 35 років свого існування кафедра зробила значний внесок в процес формування театральної інтелігенції, акторів і режисерів не лише в Україні. В цій статті ми прагнемо дещо виправити ситуацію і лишити хоча б побіжну згадку про найбільш

пам’ятні, етапні вистави у творчому доробку кафедри театральної режисури інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, в минулому – інституту культури.

Як самостійний науково-творчий підрозділ університету кафедра театральної режисури існує понад 30 років, з 1971 року. За час її існування керівництво кафедрою здійснювали провідні фахівці в галузі театрального мистецтва – ст. викл. Лопандя В. М., професор, доктор мистецтвознавства Йосипенко М. К., ст. викл. Жилінський І. Ф. (понад 10 років), доценти Ільєв В. О., Ігнатюк М. М., Богатирьов В. О. Серед науково-педагогічних працівників кафедри за багато років її існування крім названих викладачів слід згадати відомих акторів, режисерів, науковців: кандидатів наук В. Б. Данченка, А. Д.Тушинського, В. М. Годовського, заслужених артистів України А. І. Романюка, В. С. Дякова, П. Д. Лісничука, О. П. Мосійчука, Л. Т. Ізарову, О. Т. Заворотнього, народних артистів України Н. Є. Ніколаєву, В. А. Сніжного, Г. Морозюка, заслужених працівників культури Магадову Т.М., Котова В. П., Кашперського Л. А., доцентів Герладжі Ф. П., Стихун Л. П., старших викладачів Луніна О. П., Ковальову Г. А., Спектора Б. П. та інших. Дехто з названих викладачів і нині продовжує викладати спеціальні дисципліни на кафедрі, дарує студентам справжні перлини творчого натхнення і передає свою любов до театру.

Процес професійного виховання актора і режисера невіддільний від творчої колективної праці, оскільки відбувається лише в колективі однодумців і передбачає процес практичного втілення театральних вистав, уривків з драматичних творів. Починаючи з другого курсу, щороку студенти денної та заочної форми навчання показували глядачам курсові вистави, які були практичним свідоцтвом їхньої професійної виконавської майстерності. Курсові вистави та покази самостійних режисерських робіт мали змогу побачити не лише викладачі кафедри та студенти режисерської спеціалізації, а й інші студенти чи співробітники інституту. Іноді вистава йшла протягом ряду років, дорослішала разом із виконавцями, студенти показували свою творчу роботу на різних майданчиках, виїжджали на гастролі не лише у місті, а й за його межами, в районах, інших областях України.

Разом з тим, про Рівненський осередок театральної освіти історики та теоретики театрального мистецтва згадували дуже рідко, в плані аналізу творчого процесу та вияву певних тенденцій – майже ніколи. Почасти це зрозуміло: вистава у навчальному театрі – має свою специфіку, перш за все вона переслідує навчально-виховну мету. Однак, драматургія для професійного навчання вибирається педагогами не лише з бачення обсади, а й з точки зору актуальності її проблематики, духовності ідейного змісту та художньої досконалості. Виховуючи актора і режисера, педагоги кафедри перш за все виховують творчу особистість, митця, громадянина. А цієї мети можна досягти, лише працюючи над високоідейним, художньо-досконалим репертуаром. Завдяки наполегливості студентів та педагогів деякі вистави були показані широкому загалу міста на малій сцені Рівненського обласного музично-драматичного театру.

На малій сцені нашого обласного театру йшли такі студентські роботи у постановці кращих режисерів кафедри: “Готель “У загиблого альпініста” за

повістю братів Стругацьких (постановка Герладжі Ф. П.), “Украдене щастя” І. Франка (постановка Лопанді В. М. та Білоуса І. П.) “Слон” Б. Копкова у постановці В. Ільєва та В. Богатирьова, “Назар Стодоля” Т. Шевченка у постановці О. Заворотнього, “Коханка” п’єса і постановка І. Білоуса, “Замазура” Я. Гловацького у постановці В. Богатирьова та ін. вистави, серед яких окремо слід відзначити етапне видовище – постановку літературно-музичної композиції “Щоб Тарасова не згасла свіча”..., здійснену творчими колективами інституту культури та акторами драматичного театру (постановка Ю. Мельничука).

За понад 30-літню історію існування кафедри театральної режисури на різноманітних майданчиках навчальних аудиторій та актових залів інституту було поставлено понад сотню вистав українського класичного репертуару, світової драматургії, сучасної драматургії. Серед п’єс класичного репетуару можна назвати етапні постановки “Електри” Евріпіда (постановка В. Ільєва), “Лісістрати” Арістофана, “Троянок” Евріпіда та “Лікаря мимоволі” Жана-Батіста Мольєра (постановка В.Богатирьова), “Ромео і Джульєтти” В. Шекспіра та “Украденого щастя“ І. Франка (постановка В. Лопанді), “Женитьби Фігаро” Бомарше (постановка О. Луніна) та інших. Українська класична драматургія представлена іменами М. Куліша – “Мина Мазайло”, “Маклена Граса” (постановки Ю. Мельничука), “Отак загинув Гуска” (постановки Т. Магадової та В. Котова), Я. Галана “Під золотим орлом”, О. Олеся “По дорозі в казку” – (постановка Лопанді В. М.), В. Винниченка “Брехня” (постановка Ф. Герладжі), М. Старицького “Шельменко-денщик” (постановка В. Данченка), С. Васильченка “На перші гулі” та “Куди вітер віє” (постановки Н. Серебрянникової та Т. Магадової) М. Кропивницького “По ревізії” – Вечір українського водевілю у постановці В. Лопанді. Звертання до класичної драматургії завжди було справжньою подією в мистецькому житті інституту та кафедри.

Глибина змісту класичної української зарубіжної драматургії завжди була надійним фундаментом фахової підготовки режисерів аматорських та професійних театрів, визначала ідейно-естетичну спрямованість професійного та етичного виховання майбутніх спеціалістів театрального мистецтва. Кращі постановки викладачів кафедри, кращі студентські вистави залишали незабутні враження у глядачів: студентів, співробітників, викладачів інституту. Класична драматургія давала можливість навчити студентів образному вирішенню драматургічного матеріалу, практично показувала шляхи сучасного прочитання, експериментів та пошуків у галузі технології режисерського мистецтва. Серед таких етапних вистав слід згадати “Женитьбу Бальзаминова” О. М. Островського у постановці молодого викладача кафедри Т. Волобуєвої. Майстерне вирішення простору мікроскопічної за своїми реальними технічними характеристиками сцени, яскраві гротескові образи у виконанні студентів 3 курсу Кособуцької, А. Чувалової, А. Бабака, А. Журавльова, Б. Спектора та інших, надзвичайно точне відчуття жанру у всіх компонентах вистави - відзначило цю виставу і зробило її взірцем на багато років.

Інша вистава, яка сколихнула традиційно-провінційні уявлення про студентський театр, як про щось другорядне і недостатньо професійне, – це постановка В.І.Ільєвим “Електри” Евріпіда в умовах аудиторії з мінімально

можливими затратами (сценографія та костюми В. Богатирьова). А вистава за давньогрецькою п'єсою, написаною понад дві з половиною тисячі роки тому, у виконанні зовсім юних (на 2 курсі) студентів, зазвучала на диво сучасно, співзвучно сьогоденню, примусила задуматись, відчути душевний щем, співпереживати і переживати потрясіння разом з героями трагедії. Студентські роботи С. Мончук – Електра, В. Якимчук – Клітемнестра, О. Поміркованого – Орест, В. Штельмащука – Старий, чудові хори - це не могло залишити глядача байдужим. Вистава успішно жила, ішла на різних майданчиках протягом трьох років – аж до випуску, набираючи майстерності, професійності, життєвого досвіду, розуміння глибини тих філософських проблем, які в день прем'єри були недоступними виконавцям.

Поняття духовності у виконавській діяльності студентів майбутніх режисерів та акторів тісно пов'язане з поняттям духовної культури та духовних цінностей, які відображені в ідейно-художньому змісті драматургії та знаходять відповідну інтерпретацію в театральних постановках. Об'єкт драматургії - людина серед людей. Неможливо побудувати піраміду цінностей лише на фундаменті однієї індивідуальності. Хоча у постановці "Троянок" узагальнений і монументальний образ Гекаби, втілений студентками Я. Гребеньовською та О. Сичевською виступає саме таким мірилом та камертоном справжніх людських цінностей.

Події, описані Евріпідом у трагедії "Троянки", відбувалися понад три з половиною тисячоліття тому у міфологічному місті Троя (Іліон) після десятирічної Троянської війни. Сотні грецьких суден припливли до Азійського Іліону, щоб повернути втікачку Прекрасну Єлену, яка втекла з Еллади разом із Парісом. Облога Трої не давала жодної надії на перемогу, і тоді греки за допомогою богів побудували Троянського коня, сховавшись у якому, проникли за мури міста-фортеці.

Ми бачимо героїв трагедії у час, коли війна вже скінчилася, і переможці розділяють за жеребом награбоване добро і жінок наложниць. Полонені жінки приречені на рабство і загибель у чужому краї. Стара Гекуба гнутиме спину на тих, хто вбив її дітей, спаплюжив та осквернив храми, зґвалтував дівчат і жриць, знищив усе святе, що було в цих людей, кинув їх у прірву відчаю та безнадії.

Евріпід змушує глядача відчути жах рабського стану, викликає співчуття до їхнього страждання.

У цій трагедії Евріпід тяжіє не до стрімкої дії, а до філософських роздумів, не завжди відкрито повязаних із темою твору.

Роздуми про життя і смерть, про розлад у світі, про муки, на які приречені люди, переповнюють монологи героїв трагедії. Друг філософа Сократа, засудженого до страти за невіру у богів, Евріпід у своїх трагедіях кидає виклик офіційному світогляду. "Пізнай самого себе", – вчив Сократ. У цій трагедії Евріпід намагається дослідити особистість людини, зосереджує свою увагу на її внутрішньому світі, викликаючи здивування та захоплення силою духу слабких жінок, залишених напризволяще під жахливими ударами долі.

Нещасть та бід, які впали на сиву голову героїні трагедії протягом лише одного дня вистачило б на десяток життів, одначе вона намагається боротись і додає сили слабкодухим у цій боротьбі.

В чому вона знаходить сили, в чому секрет її стійкості, де нарешті межа людським стражданням? Автор дає більше запитань, аніж відповідей.

Яким дивним здається нам, що у ті далекі часи, люди так само бажали чогось, кохали і були коханими, прагнули до висот, і зривалися у прірву невіри та відчаю! Слова трагедії відлунюють у сьогоденні – "Який же нерозумний, хто міста бере, могили, храми, – все святе спустошує, – він завтра сам же не мине загибелі!"

На жаль, обмежений обсяг даної публікації не дає можливості розповісти про всі пам'ятні постановки, тим більше, що сучасна драматургія була і залишається основним джерелом професійного навчання студентів-режисерів. Сучасна драматургія представлена у репертуарній афіші учбового театру як іменами відомих і визнаних драматургів, так і драматургів-експериментаторів, драматургів однієї п'єси. Серед найбільш відомих постановок - за п'єсами О. Арбузова "Іркутська Історія"(В. Лопандя), "Мій бідолашний Марат" (В. Ільєв), В. Розова "Чотири краплі" (О.Лунін), "Вічно живі" (С. Гержик), Є. Шварца "Попелюшка" (Я. Бабій), "Звичайне чудо" (С. Гержик), М. Булгакова "Бідолашний журден" (Ф. Герладжі), Я. Стельмаха "Провінціалки" (Лопандя), А. Іващенка "Поставте хлопчику трійку" (В. Богатирьов), Н. Павлової "Вагончик" (С. Гержик), С. Мережка "Жіночий стіл у мисливському залі", Н. Нежданої " Школа блазнів" (Т. Магадова), Й. Друце "Птахи нашої молодості", В. Шукшина "Точка зору" (В. Котов), М. Коляди "Гра у фанти" (В. Ільєв) М. Рощина "Ешелон" (В. Лопандя), Я.Сегеля "Я -завжди посміхаюсь" (Я. Бабій), С. Образцова "Вампір", А. Крима "Довга дорога додому", Константинова і Рацера "Діоген" (Ф. Герладжі), О. Коломійця "Фараони", Т. Ян "Проводи білих ночей" (В. Котов) Б. Копкова "Слон" (В. Ільєв), С. Міхалкова "Тревожна ніч в Пуерто-Муерте" (В. Пальман) Б. Васильєва " А зорі тут тихі", " У списках не значився" (Н. Серебрянникова), А. Галіна " Зорі на ранковому небі" (Н. Синякова), Л. Разумовської "Дорога Олена Сергіївна" (В. Богатирьов) та інших.

Сучасна п'єса, як правило, близька студентам і глядачам за своєю проблематикою, зрозуміла, відчутна і не вимагає особливих матеріально-технічних затрат для її втілення. Це і зумовило таку значну перевагу сучасної драматургії у навчальному репертуарі навчального театру кафедри театральної режисури. Переважна більшість постановок присвячена вивченню та дослідженню засобами театру моральних проблем сучасної молоді, оточуючого нас життя. Жанрове вирішення цих п'єс дуже різноманітне – від судових хронік та детективів до філософських драм та мелодрам, від сатиричних комедій та гротескових фарсів до трагікомедій та психологічних драм. Зрозуміло, що проаналізувати усі постановки просто неможливо, за браком місця і часу, але на деякі з них слід звернути увагу, оскільки вони безперечно стали суттєвим фактором формування духовної культури студентів-виконавців та глядачів.

"Вагончик" Н.Павлової у постановці Сергія Гержика – це безперечно етапна робота студентів і викладача. Судове засідання в актовій залі інституту, на якому звинувачують у хуліганських вчинках дівчат – одноліток глядачів, високий накал пристрастей, точна логіка розвитку дії, яскраві акторські роботи Л. тепанець, В. Сторожука, Н. Гержик, Ю. Колядюка, Б. Аладька, В. Кукурудзи

та інших не могли нікого залишити байдужим. Сама дія, яка розгорталася у залі, поруч з глядачами, захоплювала, непокоїла, не давала відмежуватись від гострих проблем сучасної молоді.

Ще дві вистави, об'єднані проблематикою та сценічним майданчиком, умовами гри, але роз'єднані часом – дві камерні постановки в аудиторії 60: "Гра у фанти" М. Коляди у постановці В. льєва в 1991 році та "Дорога Олена Сергіївна" Л. Разумовської у постановці В. Богатирьова в 1997 році. Камерна історія молодих людей, які розважаючись під Новий рік, програють у фанти вбивство людини і насправді стають вбивцями. Сучасні молоді люди, які з друзів перетворюються на страшних монстрів, які за привабливою зовнішністю приховують страшну звірячу свою сутність – наче перейшли з квартири у квартиру, з вистави у виставу, через багато років. Десятикласники, прийшовши до вчительки у день її народження стають моральними катами для неї, доводять її до самогубства. Робота над цими постановками стала для студентів 1991 року – Я. Вакулюка, В. Чепи, В. Юрціва, Г. Ільчук, Н. Омельчук, О. Волощук не лише школою акторської та режисерської майстерності, а й школою життя, морального становлення особистості. Трупа "Дорогої Олени Сергіївни" мала можливість грати виставу протягом трьох років, дорослішаючи разом із героями, порівнюючи різне виконання, у різному складі. Однак у кожного з виконавців – С. Антонова, Ю. Юзефова, Л. Горбас, І. Рябунець, Р. Джуся, І. Вовка, О. Білоус, О. Хмелярської – у всіх залишається в пам'яті проста за сюжетом, нескладна за засобами режисерської виразності, але така хвилююча життєва історія про ідеали та ідеалістів, про честь і совість, і про вірність своїм ідеалам.

Окремим рядком слід відзначити сучасну зарубіжну драматургію, яка також широко використовується викладачами кафедри та студентами для своїх постановок, для курсових та дипломних вистав.

Серед останніх робіт – чи не найбільш скандальною постановкою є вистава за п'єсою Шпіро "Курячі голови" у постановці Ю.Мельничука. Надзвичайно складна за стилістикою, сценографічним вирішенням, неоднозначними акторськими роботами вистава про сучасну нікому не потрібну, навіть власним батькам не потрібну молодь, яка від безвиході, відчаю по-дурному робить вчинки, за межею закону, за межею моралі і права. Страшна у своїй правдивості історія розказана талановитим постановником і його учнями: Р. Алексіюком, І. Данчуком, А. Кирильчуком, Л. Костельною, О. Водюк, Ю. Дмитровою, О. Щурською, В. Кісарцем та іншими потрясала глядацький зал, викликала фізичну потребу щось змінити в оточуючому світі.

Параметри загальнолюдських духовних цінностей драматургія втілює на матеріалі сімейного, суспільного, громадського життя у наочній зримій формі, в образах конкретних постатей у плоті, крові, нервах та прагненнях кожного із дійових осіб. При цьому драматурги або стверджують світлі резерви людської душі, високі почуття та ідеали, або категорично заперечує суспільне зло як прояв бездуховності людини, підлітка. Саме так і були втілені названі вистави. Осмислення дистанції між ідеалом та дійсністю, між справжньою духовністю та її імітацією стало предметом театрального дослідження у постановці "Замазури" Я. Гловацького (постановка В. Богатирьова). Страшна у своїй відвертості історія

маленької злодюжки убивці власного вітчима, який її згвалтував, примушує глядача витримати важкий тиск обставин та атмосфери дівчачої колонії. За показною романтикою відкривається жорстокість та насильство, за співчуттям – холодна бездушність, лицемірство та егоїзм. Трагедія героїв п`єси полягає в тому, що вони навіть не мріють про справжні ідеали, що навіть їхня мрія скалічена оточуючою дійсністю. Надзвичайно сильне враження справляє гра акторів І. Кузнєцової, О. Красилича, В. Гребеньовського, С. Лозовського, В. Дрємової, Л. Кравців, В. Кутньої, С. Галімар, О. Леоненко та інших. Здається, що зло і фантоми людських почуттів у цій виставі перемагають, але у фіналі на фоні страшного дівчачого стогону-співу виникають перші слова молитви – як справжній шлях до духовності.

“Ненависть до зла навчає добру” писав В. О. Сухомлинський. Яскраві приклади страшних наслідків бездуховності людини показані в названих постановках однозначно повертають погляд молодих виконавців до проблем справжньої духовності та високих естетичних ідеалів.

Не менш сильне враження справляла й вистава, поставлена зовсім недавно, у 2002 році у тій же аудиторії, вже з іншими студентами – “Маклена Граса” за п’єсою М.Куліша. Ще зовсім юні виконавці намагаються відтворити складну людську долю у дуже непростий час кризи економіки, краху надій і сподівань, пошуків істини та ідеалів.

Серед інших п’єс зарубіжних авторів репертуарна афіша навчального театру налічує “ОБЕЖ” та “Доктора філософії” Б. Нушича (Магадова Т. М.) “451 по Фаренгейту” Р. Бредбері (В. Пальман), “Антігона” Ж. Ануя (Н. Серебрянникова), “Кароль” С. Мрожека (В. Лопандя), “Дім Бернарди Альби” Ф. Г. Лорки, (МагадоваТ. М., Богатирьов В. О.) ,“Державна зрада” Р. Лепіки (Ф. Герладжі), “Мишоловка” А. Крісті та “Семеро люблячих жінок” Р. Тома (у постановці Т. Магадової) та ряд інших п’єс, які широко йшли, йдуть і будуть йти в драматичних театрах нашої країни та за її межами.

В теперішньому світі дещо розмивається поняття духовної культури та втрачають силу встановлені в еру однопартійності важелі регулювання моральності людини. Суспільна думка поступається офіційним вказівкам, ідеал духовної досконалості як принцип самоконтролю часто підміняється необхідністю підлаштовуватись до обставин, турбота про продовження роду та майбутні покоління поступається бездуховній спразі насолоди, закликом жити сьогоднішнім днем, поки Земля не перетворилась у прах.

Аналіз постановок, втілених студентами та викладачами кафедри театральної режисури, показує, що обрана драматургія має значний ідейний та духовний потенціал, дозволяє формувати не лише професійні навички майбутніх режисерів, а й виховувати їхню духовну культуру як систему цінностей. Театрові та драматургії насправді потрібен “хліб доброти” – його не замінить ані інтелектуальна мудрість, ані гра уяви. За влучним виразом давньоіндійських філософів, вчить не слово, а духовність.

Феномен духовності у виконавській діяльності ще чекає свого детального вивчення, він вимагає вдумливого літературознавчого та мистецтвознавчого аналізу. Поняття мистецтва та художньої творчості невід`ємно пов`язані між собою, оскільки обидва мають справу з духовною практикою, із творами справжнього мистецтва.

Чембержі М.І.,
Народний артист України,
професор, академік АМ України,
член-кор. АПН України, ректор КДАМ

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА КИЄВА У ВІТЧИЗНЯНІЙ ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ

Мистецька освіта Києва є однією з важливих складових суспільно-культурного життя не лише столиці України, а й всієї вітчизняної духовної культури. Її значущість протягом останніх десятиліть не лише не зменшується, а й суттєво зростає. Це пов'язано із природним процесом ускладнення і уточнення функцій, які виконує мистецтво у сучасному соціумі. Перетворення останнього з індустріального на інформаційне, що поступово відбувається, робить все більш затребуваним все, що є продуктом інтелекту і духу людини. Глобальні процеси міжнародної інтеграції парадоксальним чином актуалізували питання національної своєрідності, що знаходять найбільш переконливе втілення саме у мистецтві. Воно ж – мистецтво – при всьому багатстві своїх барв і відтінків і здатності відповідати на запити будь-якої соціальної групи, стає незамінним чинником консолідації суспільства.

Культурне середовище однієї з найвеличніших європейських столиць, цілком природно, потребує повсякчасного підживлення, оновлення, і задовольнити цей запит покликана мистецька освіта.

Сучасна система мистецької освіти складалася протягом багатьох десятиліть. Її головними підвалинами є безперечна орієнтація на загальнолюдські цінності і послідовна опора на національні традиції.

Мистецтво завжди вважалося надзвичайно важливим у вихованні духовно багатої особистості. Усвідомлена ще від прадавніх часів роль мистецтва у формуванні індивідуальності, збагаченні внутрішнього світу людини спонукала до введення мистецького компоненту до навчального процесу у навчальних закладах різного рівня і різних типів – гімназії, духовної семінарії, класичного університету тощо. Залучення до мистецтва сприймалося як органічна частина шляхетного виховання. У Києві, який протягом тривалого часу перебував у складі Російської імперії, не останню роль відігравали потреби національного самоутвердження. При цьому поступово дедалі чіткіше окреслювалася необхідність підготовки власне професійних кадрів музикантів, художників, танцівників, акторів. Для реалізації цієї мети почали створюватися спеціальні навчальні заклади.

На початку XX століття у Києві функціонувало музичне училище, створене у 1868 році під егідою Імператорського російського музичного товариства, і кілька приватних музичних шкіл. Особливе місце серед цих навчальних закладів посідала Музично-драматична школа М. Лисенка, від початку орієнтована на задоволення потреб національної художньої культури. Саме тому її організація у 1904 році сприймалася як подія величезної суспільної ваги, а із проголошенням незалежності України на базі цього навчального закладу у 1918 році утворився Музично-драматичний інститут ім.

Лисенка, що працював протягом певного часу паралельно із Київською консерваторією (1913). Існувала також художня школа Мурашка, яка давала основи професійних знань і навичок у галузі образотворчого мистецтва.

Протягом XX століття мистецька освіта як органічна складова соціокультурних процесів, що розгорталися, поступово перетворилася на чітку ефективну систему, побудовану на принципах спеціалізації, передачі основ майстерності від покоління до покоління, поступовості (що знаходить відтворення, зокрема, у її ступеневій структурі), ретельного селекційного відбору суб'єктів навчання, переважання його індивідуальних форм, високий рівень вимог до викладацького складу.

Перший етап навчання реалізується у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (так зараз називаються колишні музичні та художні школи, школи естетичного виховання). Нині у Києві налічується близько 60 таких осередків мистецької освіти. Відмітною рисою початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів є те, що в них не тільки створюються умови для подальшого професійного шляху у мистецтві, але й здійснюється загальне естетичне виховання через розвиток креативних здібностей дітей, залучення їх до мистецької практики. Існує також подібний заклад, де можуть навчатися дорослі, – Київська вечірня музична школа ім. К. Г. Стеценка (засн. 1928).

Крім того, у Києві багато років успішно працюють середні спеціальні загальноосвітні школи-інтернати для обдарованих дітей, в яких запроваджується професійний мистецький компонент освіти. У Київській середній спеціальній музичній школі-інтернаті ім. М. В. Лисенка (засн. 1934) і Державній художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка (засн. 1937 як Республіканська спеціальна художня школа) поступово здійснюється підготовчий, базовий, професійний етапи навчання. Найбільш успішні випускники цих закладів продовжують навчання у вищих навчальних закладах.

Освітньо-кваліфікаційний рівень молодшого спеціаліста або бакалавра з мистецьких спеціальностей здобувають у вищих навчальних закладах I-II рівнів акредитації, які раніше вважалися середніми спеціальними (Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, Київський державний коледж естрадного та циркового мистецтва, Київське державне хореографічне училище), що становлять предмет гордості столиці України. До їх числа увійшли і створені нещодавно Київська муніципальна українська академія танцю та Київська дитяча академія мистецтв – навчальний заклад, в якому поєднання різних видів мистецтва, сполучається із послідовним втіленням принципу безперервності мистецької освіти (від початкової до вищої школи).

Можливість удосконалити мистецьку освіту, надати їй рис довершеності дають вищі навчальні заклади III-IV рівнів акредитації, що мають славетні традиції і не менш славне сучасне. Це Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. Під егідою перших двох із зазначених закладів створені комплекси, до яких входять середні спеціальні загальноосвітні школи-інтернати для обдарованих дітей.

Систему професійної мистецької освіти, що складалася десятиліттями, суттєво урізноманітнюють інновації, що запроваджуються у відносно молодих вищих навчальних закладах – Київському національному університеті культури і мистецтв і Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв, – які розширюють перелік мистецьких спеціалізацій, намагаючись максимально оперативно реагувати на динаміку соціокультурних процесів. Створюються й нові навчальні заклади, що активно пишуть власну професійну історію.

Життя динамічно розвивається, і мистецька освіта Києва залишається повноправним учасником процесів, що розгортаються у країні, чинником розбудови української державності та європейської інтеграції.

Черепуха Л.О.,
канд. іст. наук,
доцент Рівненського ДГУ

РОЛЬ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ

В Україні “Культурологія” зовсім нещодавно увійшла в перелік обов’язкових навчальних дисциплін державного освітнього стандарту. Сьогодні вона викладається в усіх вищих навчальних закладах – академіях, університетах, інститутах, коледжах, технікумах тощо.

Культурологічна підготовка має спрямувати молодь на особистісну культуротворчу орієнтацію в сучасному світі, на формування власної духовної культури. З точки зору культурології, поняття духовної культури включає всі галузі духовної сфери (мистецтво, філософію, науку та ін.); показує соціально-політичні процеси, що відбуваються в суспільстві.

Якщо розглянути поняття духовність, то в різних галузях воно трактується по-різному. Наприклад, в психології, під духовністю розуміють специфічно людську рису, яка виявляється у багатстві духовного світу особи, її ерудиції, розвинутих інтелектуальних і емоційних заходах, моральності [5, 48].

У філософії – поняття духовне, духовність завжди мали фундаментальне значення, відіграють вагому роль у визначних проблемах: місця людини та її призначення у світі, зміст її буття, культура, суспільне життя тощо. Поняття духовне, духовність є похідними від слова ”дух” (лат. “spirit” та грецького “pneuma”), що зустрічається в античній культурі та означає рухливе повітря, повівання, дихання, носія життя, його енергетичне, активно-творче начало [8, 156].

В релігієзнавстві духовність тлумачиться як якісна характеристика свідомості людини і лише свідомості. В контексті релігії духовність розуміється як розкриття в людині і в світі Св. Духу, яке, в свою чергу, можливе лише шляхом богоуподібнення [7, 10].

Отже, під духовністю розуміємо внутрішній світ людини, її самосвідомість і спрямованість на різні об’єкти, будь-які явища зовнішнього і внутрішнього світу [1, 252].

Духовна культура сучасної молоді найбільш чуттєва, бо найбільш реагує на зовнішній вплив галузі культури. Вона спроможна відчувати найменші зміни

в житті молоді і відгукуватися на них змінами у собі. Тому молодь знаходиться у постійному пошуку нових стилів життя. Джерелом їх є романтизовані та ідеалізовані образи іншої ”цивілізації”, ”культури” (”культурні міфи”, ”культурні утопії”), які запозичені із Заходу. Завдяки цьому відбувалося поєднання західних впливів, інноваційних елементів, національних традицій, особливостей, ментальності та рудиментів постсоюзного культурного середовища.

Питання духовності – найболючіша проблема для нашого суспільства. Вона є актуальною і на міжнародному рівні та обговорюється в ЮНЕСКО видатними філософами, мислителями, письменниками, культурологами, які визнають, що глибока криза цінностей пронизала два попередніх століття і серйозно загрожує майбутньому людства. Свідченням духовної зруйнованості молоді стали наркоманія, прагнення дармового комфорту. Не підлягає сумніву, що все це – наслідок, по-перше, втрати людиною будь-яких моральних орієнтирів, сама система, середовище, яке її оточує, сприяє цьому: про зло, жорстокість, насильство пишуть на шпальтах газет, говорять по радіо, показують по телебаченню. Тому не випадково на XXI ст. ООН проголосила програму ”Століття людини”, де вбачає проблеми духовності всього людства.

Поступ українського народу до якісно нового досвіду життя у суверенній демократичній Україні залежить від нової генерації людей, назва якої – національна еліта, тобто людей, у яких духовне стане філософією їхнього життя, а етнічне - нормою їхньої поведінки і культури. У цей період в умовах сьогоднішньої кризи державної системи закладів культури ускладнюється культурна соціалізація молоді, що і знайшло відображення в оцінках молоддю України, її можливостей задоволення культурних потреб, рівень яких оцінений ними у 1,9 бали (за п’ятибальною системою). Сьогодні переважають домашні форми задоволення культурних потреб (76%). Зменшується відвідування кіно, театрів і концертів, а зростає перегляд і прослуховування відео і магніто записів (47%), участь у дискотеках [2,2].

У той же час дані українських дослідників свідчать про значний незадоволений інтерес молоді до аматорських занять, пов’язаних з мистецтвом (22%). Про позитивні зрушення в естетизації дозвілля свідчить бажання молоді займатись вишивкою, в’язанням, рукоділлям (27%) та колекціонуванням (18%) [2,3]. За дослідженнями соціологів захоплення рок музикою є модернізаційною характеристикою молоді, однак її еволюція свідчить, що в сучасній рок музиці починають переважати напрями контркультурного характеру, а основні загальнолюдські цінності (сім’я, праця, добро, любов) висміюються і девальвуються, посилюється наркотичний гедонізм, некрофілія, а образ людини роботизується і демонізується. В цілому, поглиблюється дегуманізація окремих ланок молодіжної культури, супроводжуючись розширенням її діапазону, глобалізацією змісту і зменшенням частки національної культури в загальному об’ємі вільного часу.

Останнім часом зростає повага молодого покоління до релігійних традицій свого народу і бажання передавати їх своїм дітям (60%). Віруючі молоді люди стурбовані станом моралі, дозвілля і екологічними проблемами, надають великого значення вихованню дітей (64%), а половина молоді стурбована станом злочинності і наркоманії [3,3].

В сучасному українському суспільстві у більшості молодих людей складається такий спосіб життя, в якому перевага надається неформальним способам проведення дозвілля. Все менше молодь намагається привернути до себе увагу суспільства епатажем і масовими акціями, а стає більш роздрібненою, диференційованою, менш помітною, тяжіє до норм невеликих контактних груп. Існують риси молодіжної субкультури, в якій переважає розважально-рекреативна спрямованість у русі масової культури; ”вестернізація” культурних потреб в стилі примітивно визначеного ”американського стилю життя”; перевага споживацьких орієнтацій над креактивними; слабка індивідуалізованість вибірковості предметів культури та їх стереотипізації; позаінституційний характер культурної самореалізації; низький рівень етнокультурної самоідентифікації.

Отже, молодь за сучасних умов повинна відповідати щонайменше двом основним вимогам: по-перше, її основні культурні характеристики мають бути адекватними пануючим у конкретно історичному культурному контексті нормам, що уможливлюють саме існування суспільства і певної цілісності; по-друге, сучасна молода людина повинна бути підготовленою до інновацій і змін, які забезпечують швидкий темп економічних, політичних і культурних перетворень. Найбільш важливу роль у пристосуванні молоді до цих умов відіграють система виховання та культурологічна освіта.

Критерієм освіченості спеціаліста, його інтелігентності виступає залучення людини до духовних цінностей, гуманістичних ідей, в ході трансформації українського суспільства.

Сама культурологічна освіта дозволяє систематизувати і упорядкувати різноманітні форми людської діяльності. Вивчення суспільства засобами культури – актуальне завдання, оскільки, освіченість, культура мислення, сформованість таких ціннісних орієнтацій, як ідеали, смаки, потреби – це той духовно-творчий потенціал, що є запорукою не лише відродження і збереження культурних традицій, але й подальшого розвитку культурного процесу.

Чільне місце у формуванні духовно-інтелектуального й творчого потенціалу особистості належить курсу ”Культурологія”. Добуті шляхом його освоєння істини допомагають на ґрунті знання культури минулого краще розуміти сучасне й чіткіше бачити майбутнє. Культурологічні знання забезпечують молодь інформацією про світ, соціальні та природні явища, дозволяють зробити кваліфікований їх аналіз і виробити програму дій, а також сприяють осмисленню сукупності культурних досягнень людства, взаєморозумінню та продуктивній співпраці з народами, які мають як схожі, так і відмінні риси в культурі, веденню кваліфікованого діалогу з партнерами іншої культурної домінанти. Ці чинники допоможуть особистості впевненіше почуватися в організації власної справи.

Література:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови/ За гол. ред. Бусел В.Т. – К.: ВТФ ”Перун”, 2004.

2. Ганюков С., Бондар Т. Дозвілля, культуні запити і потреби української молоді // Демократична Україна. – 2001. – 15 липня.

3. Омбрамбальський В. Як виховувати громадянина-патріота?// Освіта. – 2003. – 12-19 березня.

4. Олексіївна А.А. Формуємо підвалини духовності // Позакласний час. – 2005. – № 18.
5. Психологічний словник/За ред. Войтка В.І. – К.: Вища школа, 1982.
6. Поліщук А. Грані молодіжної політики// Лесин край. – 2005. – 28 липня.
7. Релігієзнавчий словник / За ред. Колодного А., Ломовика Б. – К.: Четверта хвиля, 1996.
8. Філософський словник / За ред. Шинкарука В.І. – К.: ГРУРЕ, 1998.

Шевчук А.С.,
канд. пед. наук, ст. викладач
Київського МПУ ім. Б.Д. Грінченка

УКРАЇНСЬКІ МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ ЯК ЖИТТЄТВОРЧИЙ КОМПОНЕНТ ОСВІТНЬОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ

Постановка проблеми. У сучасний період одним із пріоритетів Української держави визначено національний характер освіти і національне виховання, які мають здійснюватися на всіх етапах навчання дітей та молоді і спрямовуватися на залучення їх до глибинних пластів національної культури і духовності, формування національних світоглядних позицій, поглядів, переконань на основі цінностей вітчизняної і світової культури. Тривалий час узагальнюється досвід педагогічних новацій, нагромаджений в Україні в процесі формування освіти нового типу як освіти життєтворчості.

Сучасні реалії, на думку професора Т. І. Поніманської, орієнтують на спеціальну підготовку педагога як гуманістично зорієнтованої особистості, здатної оперативно реагувати на динаміку соціально-економічних процесів, умов професійної діяльності, розробляти і впроваджувати нові технології у навчання і виховання дітей. Автор стверджує, що зміст вузівської підготовки має відповідати вимогам часу, таким як пріоритет національних і загальнолюдських духовних цінностей; органічний зв'язок спеціальних курсів з національною культурою, історією, традиціями українського народу.

Культурна громадськість свідома того, що сучасне українське суспільство потребує нової генерації фахівців, здатних ініціювати ідеї, продукувати оригінальне, актуалізовувати власну креативність як в особистому житті, так і в професійній освітній сфері, спроможних забезпечити прогресивний розвиток вітчизняної освіти відповідно до національного досвіду нашого народу та світових досягнень.

Отже, актуальність проблеми розвитку життєтворчих компонентів освітньої підготовки майбутнього фахівця зумовлює запровадження національно спрямованих курсів і спецкурсів, зокрема із застосуванням українських хореографічних традицій. Ця проблема обумовлена запитами суспільства у національно і творчо розвинутих особистостях, потребами вищої школи в ефективному використанні мистецьких традицій, недостатнім забезпеченням процесу підготовки спеціалістів на їхній основі та водночас урахуванням змін, що викликані узгодженням системи освіти України із стандартами Болонської декларації.

На думку вчених, освітньо-кваліфікаційний рівень вищої освіти в Україні поєднує в навчальних програмах академічну і професійну спрямованість, але реально дещо формалізовано. Наразі знижується якість вищої освіти загалом,

втрачає фундаменталізація освіти, страждає практична підготовка студентів, оскільки вони не отримують повноцінних навичок професійної роботи. Зідно з Міжнародною стандартною класифікацією освіти, професіоналізація навчального процесу має спрямовуватися на забезпечення студентів практичними навичками, "ноу-хау", які вважаються необхідними для безпосередньої роботи за фохом.

Зокрема вирішення проблеми через запровадження спецкурсів не є суто новаційним підходом. Однак на сучасному етапі цей процес ускладнюється різними чинниками і насамперед відсутністю програм спецкурсів згідно з нормативними дисциплінами педагогічно-професійного циклу, що і зумовило вибір теми цієї публікації.

Метою статті визначено обгрунтувати і висвітлити зміст спецкурсу, який би став сприятливою умовою розвитку життєтворчості студента, забезпечував професійну спрямованість освіти майбутнього педагога на вітчизняних і світових засадах. Мета зумовила постановку таких завдань:

– обгрунтувати необхідність розробки спецкурсу "Українські музично-хореографічні традиції в дошкільній освіті";

– презентувати розроблені основні складові програми спецкурсу (мета, завдання, тематичний план, зміст, форми і умови організації).

Постановка проблеми у трьох її вимірах, що стосуються залучення дітей з дошкільного віку до національної культури, віднайдення шляхів формування національного світогляду та художньо-естетичної культури молодої людини в період, коли активно розвивається її особистість і формуються професійні переконання, і нарешті, набуття студентами фахової компетентності щодо творчого використання цінностей українського мистецтва в освіті зумовила необхідність розробки і впровадження спеціального курсу "Українські музично-хореографічні традиції в дошкільній освіті".

Метою спецкурсу визначено: засвоєння студентами системи науково-теоретичних знань і понять про українські музично-хореографічні традиції, усвідомлення їхнього педагогічного потенціалу і впливу на виховання і розвиток дошкільників, набуття професійної компетентності, навичок і творчих умінь запровадження українських музично-хореографічних традицій в дошкільну освіту, виховання національно спрямованих, творчих особистісних якостей майбутнього педагога.

Мета спецкурсу зумовила постановку таких завдань:

– ознайомлення студентів з системою науково-теоретичних знань, положень щодо українських музично-хореографічних традицій, оволодіння відповідними поняттями;

– формування уявлень про педагогічний потенціал українських музично-хореографічних традицій, сприятливий для виховання дітей;

– вивчення можливостей українських музично-хореографічних традицій для музично-рухового і особистісного розвитку дитини загалом;

– актуалізізація необхідності створення спеціальних умов запровадження українських музично-хореографічних традицій в педагогічну практику, опанування методами і прийомами засвоєння означених традицій з дітьми;

– навчання прийомів пластично-виразного виконання українських танцювальних рухів, формування навичок емоційно-усвідомленого виконання репертуару

українських музично-хореографічних традицій (канонів, зразків, варіантів) в усталеному і варіативному вигляді, розвиток творчих умінь імпровізації рухів, вигадування варіантів репертуарних творів;

– з'ясування впливу українських хореографічних традицій на виховання і розвиток дитини, починаючи з дошкільного віку;

– виховання в студентів національно спрямованих особистісних якостей (національної самосвідомості, ідентифікації, менталітету, ціннісного ставлення до українських традицій і мистецтва хореографії тощо), розвиток музикальності, танцювальності, творчих здібностей студентів, культури виконання українського хореографічного репертуару дітей, пластичності, природності і водночас артистичності виконавства тощо.

Зміст програми розроблено на основі сучасних досліджень і публікацій (А. С. Шевчук. Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників: Монографія. – Ф.:, Поліфаст, 2005. – 332 с.). Він конкретизується у кожній навчальній темі низкою науково-теоретичних, методичних та практичних питань щодо мистецько-педагогічного потенціалу українських музично-хореографічних традицій, особливостей методики запровадження їх в освітньо-виховний процес з дітьми, формування у студентів елементарних навичок музично-хореографічного виконавства і творчості, а також педагогічної майстерності формування відповідних навичок у дітей. Наприкінці кожної теми подаються ключові поняття для засвоєння студентами, вказуються години на самостійну роботу, пропонуються студентам індивідуальні навчально-дослідні завдання (за вимогами кредитно-модульної системи організації навчального процесу).

Організаційними формами спецкурсу є аудиторні заняття (лекції, семінари, практичні заняття). Самостійна освітня робота, що сприяє активізації навчального процесу, пропонується студентам у вигляді складання тез, занотування цитат за власною потребою, розробки схем, таблиць тощо. Контрольно-оцінювальна поточна робота здійснюється за змістовими модулями у вигляді виконання тестів, практичних завдань. Наприкінці спецкурсу складається залік, форму проведення якого визначає викладач самостійно. Кількість годин спецкурсу – один модуль, що за вимогами КМСОПН складає 36 годин і поділяється нами на два змістових модулі. З усіх годин модуля 18 годин відводиться на аудиторні заняття, 9 годин – на самостійну роботу, 9 годин – на виконання студентом ІНДЗ.

Умовами ефективної організації спецкурсу є наявність фонотеки і аудіоапаратури. Даний спецкурс переважно практичного характеру, а тому потребує не лише викладача, але і акомпаніатора. Практичні заняття бажано проводити в аудиторії, вільній для колективних рухів. Музичні твори, дитячий музично-руховий репертуар українських музично-хореографічних традицій добираються зі списку рекомендованої літератури (подається в програмі), діючих програм виховання і навчання дітей дошкільного віку, нових надходжень, а також власного досвіду викладача.

Структура залікового кредиту спецкурсу, яка наводиться нижче, відображає комплекс форм організації навчально-виховного процесу (лекції, семінарські, практичні заняття; самостійну та індивідуальну роботу) у тематично-кількісному вигляді по кожному з двох змістових модулів програми (див. табл. 1).

Таблиця 1

Структура залікового кредиту у вигляді тематики і кількості годин по кожній з форм організації навчального процесу

Лекції			Семінари, практичні зан.			Самостійна робота			ІНДЗ		
№	тема	год	№	Тема	год	№	Тема	год	№	тема	год
Змістовий модуль 1. Мистецько-педагогічний потенціал українських музично-хореографічних традицій											
1	Українські музично-хореографічні традиції як культурно-мистецьке явище	2				1	Конспект додаткових питань, тези, цитати, схема	1	1	Навчальний проект „Реферат”	5
			1	Механізм функціонування українських музично-хореографічних традицій (пр.)	2	2	Тези, цитати, схема, запис репертуру	1			
			2	Педагогічний потенціал українських музично-хореографічних традицій (пр.)	2	3	Тези, цитати, таблиця репертуару	1			
			3	Українські хореографічні традиції як інтегрований засіб музично-рухового розвитку дошкільників (сем.)	2	4	Повідомлення, доповідь, письмові відповіді	2			
	Усього год.:	2			6			5			5

Змістовий модуль 2. Методика запровадження українських музично-хореографічних традицій в дошкільну освіту											
4	Педагогічні умови використання українських музично-хореографіч-них традицій в музично-руховій діяльності дошкільників	2				5	Добірка і наведення цитат, тез до теми, складання фольклорних переказів до репертуарних творів	1	2	Навчальни й проект „Аналітични й огляд”	4
5	Методика організації процесу оволодіння дітьми творами українських хореографічн их традицій	2	4	Методика засвоєння дітьми репертуару українських хореографічни х традицій (практ.)	4	6	Аналітичний огляд літератури, складання хронологічно ї таблиці репертуару	1			
			5	Вплив українських хореографічни х традицій на музично-руховий і особистісний розвиток дитини (сем.)	2	7	Складання тез, анотації; доповіді.	2			
	Усього год.ин	4			6			4			4
	Загалом годин	6			12			9			9

Висновки. Важливою вимогою щодо конкретизації і розробки життєтворчих компонентів освітньої підготовки майбутнього фахівця вважаємо актуальність і наукову обгрунтованість спецкурсу, його відповідність сучасним освітнім орієнтирам загалом, запитам педагогічної практики, потребам вищої школи і студентів зокрема, спрямованість на формування професійної індивідуальності майбутнього педагога в умовах варіативності змісту освіти.

Перспективи подальших розвідок з проблеми вбачаємо у розробці інших спецкурсів для створення студентам більш сприятливих умов особистого вибору в процесі здобуття вищої освіти.

Щербань О.В.,
аспірантка Інституту
народознавства НАН України,
мол. наук. співробітник
НМЗУГ в Опішному

ІСТОРІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ОПІШНЕНСЬКОГО ГОНЧАРНОГО НАВЧАЛЬНО-ПОКАЗОВОГО ПУНКТУ (1912-1924)

Опішненський гончарний навчально-показовий пункт – спеціалізований гончарний навчальний заклад, організований і відкритий в Опішному Полтавським губернським земством восени 1912 року [15, 97; 16, 10]. У щорічних звітах Полтавської губернської земської управи про діяльність закладу його назва постійно змінювалася. До грудня 1913 року це була Гончарна майстерня інструктора губернського земства [17, 598-599], протягом 1913-1914 років – Гончарний навчально-показовий пункт [4, 127], у 1915 році – Гончарна навчальна майстерня [4, 107], Гончарна майстерня [2; 35]. У назві відображалася специфіка діяльності закладу; її зміни засвідчують зростання ролі гончарної майстерні, що діяла при ньому. В літературі назва цього закладу частіше звучить так: Гончарний навчально-показовий пункт. Оскільки заклад діяв в Опішному, тому надалі в статті називатиму його Опішненський гончарний навчально-показовий пункт.

Діяльність Опішненського гончарного навчально-показового пункту до 1917 року висвітлено в звітах Полтавської губернської земської управи, матеріалах земських зібрань, які стали основним джерелом для написання монографії відомого українського керамолога Олеся Пошивайла; де проаналізовано діяльність закладу від початку його заснування в 1912 році до 1917 року [19]. Про існування пункту після 1918 року знаходимо відомості в тогочасній пресі та архівних документах [2; 3; 26]. Окремі згадки про діяльність Опішненського гончарного навчально-показового пункту містяться у дослідженнях мистецтвознавців Бориса Бутника-Сіверського (вперше подано характеристику виготовлених там гончарних виробів) [1, 79-80], Олени Клименко [8; 9; 10].

Актуальність порушеної проблеми не викликає сумнівів. В опублікованих працях відсутній детальний аналіз діяльності закладу від часу заснування до закриття, не охарактеризовано основні етапи його діяльності, вплив на місцеве гончарство, гончарний промисел інших регіонів України.

Опрацьовані мною матеріали дозволяють виокремити в діяльності Опішненського гончарного навчально-показового пункту три етапи: початковий (1912-1915), основний (1916-1919) і завершальний (1920-1924). Охарактеризую кожен із них.

На першому етапі діяльності закладу відбувалося формування викладацького складу. Тоді ж, на початку 1910-х років, спостерігалася активізація взаємообміну технологічним і мистецьким досвідом між східною і західною частинами України, через виставки, обмін спеціалістами, в результаті чого стали помітними стилістичні зміни, з’явилися нові технологічні прийоми в гончарному виробництві

[13, 241]. Одним із свідчень таких творчо-виробничих зв'язків стало запрошення на посаду інструктора гончарного виробництва і завідувача Опішненського гончарного навчально-показового пункту художника-кераміста, спеціаліста з приготування полив та ангобів Юрія Лебіщака з Галичини, випускника 1893 року Коломийської гончарної школи, який доти працював за фахом у різних осередках Західної України [23, 129; 13, 337]. У звіті Полтавської губернської земської управи зазначалося про те, що Юрій Лебіщак не лише швидко ознайомився із властивостями місцевих глин, але і завоював довіру і авторитет серед кустарів, що було запорукою успішного розвитку справ на пункті найближчим часом. На посаду гончарного майстра в Опішненський гончарний навчально-показовий пункт земство запросило молодого Андрія Сидоренка, випускника Глинської інструкторської школи з гончарного виробництва [5, 127].

Учителями спеціальних дисциплін працювали майстри-гончарі, переважно не опішненці. Юрій Лебіщак проводив уроки з технології гончарного виробництва, а також із загальноосвітніх предметів. Михайло Іванкевич [16, 14; 21], який приїхав у Опішне з родиною Лебіщаків, навчав учнів гончарювати та виготовляти гіпсові форми і вироби в них. Гончарству навчав і Андрій Сидоренко. Вчителем малювання був Петро Кононенко, родом з Лохвицького повіту, відомий іконописець, випускник Строганівського училища технічного малювання [11, 149-152; 12, 35]. Вчителем у навчальний заклад було запрошено також Петра Шумейка – випускника Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя. Всі ці спеціалісти сприяли підготовці висококваліфікованих кадрів для гончарного виробництва в Опішному.

Юрій Лебіщак запросив на роботу в Опішненський гончарний навчально-показовий пункт досвідченого місцевого гончаря Якова Пічку [12; 31]. Таким чином Юрій Лебіщак намагався налагодити дружні взаємини з місцевими кустарями, а також із майстрами з інших гончарних осередків, що мало сприяти збереженню й передачі досвіду традиційного гончарювання [10, 31]. Загальноосвітні предмети (6 годин на тиждень) – українську і російську мови, арифметику, геометрію, фізику, хімію – викладали вчителі місцевої початкової школи [14, 16; 25].

Бажаючі навчатися в Опішненському гончарному навчально-показовому пункті, які закінчили початкову школу і навіть без освіти, складали вступні іспити із загальноосвітніх дисциплін [25]. На навчання в Опішненський гончарний навчально-показовий пункт зараховували юнаків і дівчат. Навчальна програма розрахована на три роки, була загальною для всіх [4, 107]. Учні навчалися лише один рік, замість запланованих трьох [19, 39]. За рік у цій майстерні пройшли курс навчання 20 учнів [16, 11]. Підручників зі спеціальних предметів у Опішненському гончарному навчально-показовому пункті не було. Більша частина часу відводилася для практичних занять і вивчення фахових дисциплін: учні вчилися готувати глиняні маси, ангоби, поливи, знайомилися з процесом завантаження і випалювання виробів у печах [4, 108].

У перший рік діяльності Опішненського гончарного навчально-показового пункту інструктори гончарного виробництва Юрій Лебіщак та Андрій Сидоренко знайомилися з властивостями місцевих глин, умовами роботи опішненських гончарів. Цей продуманий крок був позитивним для їх подальшої роботи в осередку.

Через відсутність приміщення і відповідного обладнання Полтавська губернська управа змушена була відмовити значній кількості бажаючих навчатися в Опішненському гончарному навчально-показовому пункті: у 1914 році там навчалися лише п'ять учнів – хлопців – дітей місцевих гончарів. У жовтні того ж року діяльність закладу тимчасово припинилася, відновившись лише навесні 1915 року. На той час там навчалися вісім учнів, працювала артіль гончарів-кахлярів. Спорудження будинку за проектом Василя Кричевського [20, 9] для Опішненського гончарного навчально-показового пункту (цегляний будинок, вкритий черепицею), розрахований на 30 учнів, було закінчено в 1916 році [14, 21; 4, 107]. У цій будівлі послідовно функціонували: Опішненська керамічна кустарно-промислова школа (1925-1933), Опішненська школа майстрів художньої кераміки (1936-1941), артіль, а згодом один із цехів заводу "Художній керамік". Можна стверджувати, що саме там тривалий час знаходився центр гончарського життя Опішного.

Згідно з навчальною програмою на першому курсі навчання учні мали навчитися формувати посуд за гончарним кругом, ліпити, відливати вироби в гіпсових формах, малювати орнаменти олівцем на папері. На другому – виготовляти невеликі партії замовлень, відливати форми з гіпсу, малювати на папері й посуді, продовжували вивчати технологію гончарного виробництва. На третій рік відбувався розподіл учнів за спеціальностями [4, 108]. Після закінчення курсу навчання випускникам видавали посвідчення і присвоювали звання "гончарний майстер". Зважаючи на той факт, що в гончарних навчальних закладах, відкритих у Опішному пізніше, дівчатам, які там навчалися, після закінчення курсу навчання присвоювалася кваліфікація "майстер художнього розпису кераміки", можна гадати, що, закінчивши курс навчання в Опішненському гончарному навчальному пункті, дівчата отримували таку ж кваліфікацію.

Отже, перший етап діяльності Опішненського гончарного навчально-показового пункту був складним. Запрошеним викладачам гончарного виробництва потрібен був час для ознайомлення з особливостями гончарного виробництва Опішного. Проблеми організаційного характеру заважали перебігу навчального процесу. Відсутність обладнаного приміщення зумовила відмову багатьом бажаючим навчатися в цей період.

На другому етапі діяльності Опішненського гончарного навчально-показового пункту, коли було збудовано нове приміщення, з'явилася можливість працювати з більшою кількістю учнів, повністю виконувати навчальну програму. Саме в цей період навчалися учні, які в майбутньому стали відомими майстрами-гончарями, викладачами відкритих пізніше в Опішному гончарних навчальних закладів.

У 1916 році навчалося 28 учнів. З місцевими гончарями проводилася навчально-роз'яснювальна робота. Фінансово заклад був збитковим. Але земські діячі, організовуючи його, й не ставили за мету отримання прибутків. Опішненський гончарний навчально-показовий пункт було відкрито для надання консультацій, ознайомлення кустарів-гончарів з досконалішими прийомами роботи. Наприклад, заодно з продажем гончарям свинцю за пільговими цінами, спеціалісти рекомендували їм вводити в склад поливи для посуду окрім піску, глину, зважаючи

на більшу міцність, дешевизну і гігієнічність такої поливи. З цією метою Юрій Лебіщак складав рецепти полив, рекомендовані для опішненських глин [4, 108].

На цьому етапі роботи Опішненського гончарного навчально-показового пункту значно зросла роль гончарної майстерні, яка діяла при ньому. Виготовлена гончарна продукція користувалася попитом, гончарів орієнтували на створення речей, прикметних для тогочасної фабричної промисловості [19, 39-40]. На думку Бориса Бутника-Сіверського, вплив роботи закладу був помітним на гончарне виробництво опішненських кустарів. Новітні вироби вирізнялися художнім оформленням і технікою виконання [1, 80].

Одним із найскладніших періодів в історії України були насичені на події 1917-1920-ті роки: злет національної самосвідомості, становлення Української держави, більшовицький переворот, громадянська війна, спричинили в Україні економічну кризу, яка позначилася і на гончарному виробництві Опішного. З одного боку, внаслідок простою підприємств фаянсової промисловості, гончарні вироби опинилися поза конкуренцією, збільшився попит на них. З іншого – якість посуду в художньому і технологічному відношеннях, за спостереженнями земців, значно погіршилася. Земські діячі запропонували шлях виходу з кризи. Серед першочергових заходів, відповідно до настроїв, які панували під час Української революції 1917-1918 років, були ті, що сприяли загальнокультурному розвитку населення, вихованню художнього смаку, усвідомленню національної самобутності, піднесенню національної свідомості. Для цього планувалося відкрити в Опішному музей зі зразками старих місцевих виробів, а при ньому бібліотеку; організувати читання з історії України і мистецтв з демонстрацією картин, курси графічної грамоти. Визнавалася необхідність зміни навчальної програми в гончарних навчальних закладах через вдосконалення й пристосування методів викладання графічних мистецтв і малювання до потреб промислу. Особлива увага зверталася на викладання історії мистецтв України взагалі, в тому числі і гончарства [14, 14-16].

Незважаючи на позитивну діяльність Опішненського гончарного навчального пункту, частина місцевих гончарів вороже ставилася до його існування, вважаючи його конкурентом. Висловлювалися окремі пропозиції про його закриття і відкриття замість нього в Опішному майстерні з обробки шкіри. Недовіра виявлялася і в тому, що в 1917 році там навчалися лише діти й підлітки від 12 до 17 років, серед яких не було дітей з родин гончарів; лише 3 учні з 26 були далекими їх родичами.

Отже, характерні особливості другого етапу: зросла роль гончарної майстерні закладу, продукція якої користувалася попитом; функціонування закладу було збитковим; початок економічної кризи, політичних перетворень; кількість бажаючих навчатися поперемінно змінювалася.

На початку третього етапу діяльності закладу було ліквідовано земські управи [18, 290, 617]. Свідоцтво одного з випускників про закінчення навчання в майстерні свідчить про те, що Опішненський гончарний навчально-показовий пункт не було закрито в 1919 році [22]. Оскільки перешкод для його існування в Опішному в цей час з боку влади не було. Декретом ВЦВК “Про заходи сприяння кустарній промисловості” (квітень 1919 року) було передбачено заходи, спрямовані на підтримку кустарних промислів в країні.

Про роботу Опішненського гончарного навчально-показового пункту протягом 1920-1921 років збереглося кілька фрагментарних відомостей. Відомо, що в той період продовжувалося навчання [25]. Після від'їзду з Опішного в 1921 році Юрія Лебіщака [19, 59], завідувачем пункту став Андрій Сидоренко, який також згодом залишив Опішне (1922) [10, 47]. Досі не знайдено документальних свідчень про те, хто став завідувачем закладу після його від'їзду.

З 1922 року заклад знаходився три роки в підпорядкуванні Спілки кустарно-промислових, продукційних та кредитово-промислових кооперативів Полтавщини – "Союз-Кустаря" [26, 112]. Навчальних цілей спілка не ставила, тому виробнича діяльність Опішненського гончарного навчально-показового пункту стала панувати над навчальною.

У журналі "Промислова кооперація" за 1922 рік зазначено, що Опішненський гончарний навчально-показовий пункт почав функціонувати в серпні. Можливо, перед цим якийсь період він не працював, тому завідувач пункту Андрій Сидоренко поїхав з Опішного. Називався цей заклад "гончарна майстерня". У цей час було оголошено про набір учнів на навчання; виготовлено триста керамічних художніх виробів для Всесоюзної сільськогосподарської виставки (Москва, 1923), де їх було відзначено почесним дипломом другого ступеня "За збереження староукраїнських мотивів на сучасному посуді" [2, 36-37].

У доповідній записці президії ВЦВК від 31 березня 1923 року зазначено, що в списку підприємств "Союз-Кустаря" серед інших згадано й Опішненський гончарний навчально-показовий пункт під назвою "опішненська гончарна майстерня" [24, 91] – завдання яких: "шляхом широкого спілкування з артілями й кустарями свого району сприяти вдосконаленню технічного й художнього аспектів кустарних виробів та прищеплювати колективні навички виробництва" [6, 67]. Згідно з цим документом з'явилася нова тенденція в діяльності цього закладу – відтоді він повинен був орієнтувати кустарів на колективне виробництво.

У публікації 1923 року діяльність Опішненського гончарного навчально-показового пункту охарактеризовано так: "керамічна майстерня, яка має показовий характер поширення знання в галузі кераміки та майоліки і знаходиться в центрі гончарного виробництва, що дає змогу впливати як з художньої, так і технічної сторін на гончарні вироби району. Продукція майстерні збільшилася більш ніж у 400 разів за довоєнну. Зараз щотижня майстерня випускає до 5 тисяч штук різного посуду. Працює в ній 25 кустарів, учнів всього лише 8 чоловік, що пояснюється зимовими холодами та відсутністю теплого одягу. По весні передбачається будівництво нового горна" [26, 112].

Опішненський гончарний навчально-показовий пункт було закрито в 1924 році [12, 31]. На жаль, детальних відомостей про цей факт не збереглося. Однією з причин цього могло було те, що з 1923 року припинився експорт глиняних виробів за кордон, оскільки транспортування їх було малоприбутковим [7, 421]. Значна кількість гончарних виробів Опішненського гончарного навчально-показового пункту наприкінці його діяльності призначалася саме для експорту. Восени 1925 року на його базі в містечку було відкрито Опішненську керамічну кустарно-промислову школу (1925-1932) [3, 4].

Випускники Опішненського гончарного навчально-показового пункту працювали в гончарній майстерні, яка діяла при ньому, в артілі "Художній

керамік", учителями в гончарних навчальних закладах Опішного, що були відкриті пізніше.

Отже, для третього етапу діяльності закладу характерним є те, що з припиненням функціонування земств у його діяльності відбулися зміни: в керівництві, в підпорядкуванні. Пункт діяв з перервами, але до кінця його діяльності продовжувалося навчання. Урядові декрети і постанови сприяли діяльності закладу, але його було перетворено у виробничу майстерню; значно зріс обсяг виготовлення гончарної продукції.

Таким чином, Опішненський гончарний навчально-показовий пункт був одним із спеціалізованих навчальних закладів, які виникали і в інших регіонах України в першій чверті XX століття. Діяльність його в Опішному залишила свій вплив не лише на місцевий гончарний промисел: відбулося покращення рівня гончарного виробництва в художньому та технологічному відношеннях; було підготовлено когорту кваліфікованих керамістів. Поєднання теоретичного навчання з виробничою діяльністю в гончарній майстерні закладу сприяло тому, що учні не лише здобували професійні знання, а також мали можливість підвищити рівень освіченості. На гончарних виробах закладу позначилося те, що інструктори гончарного виробництва були немісцевими, але фахівцями своєї справи. Незважаючи на всі заходи Опішненського гончарного навчально-показового пункту щодо сприяння поліпшення технології гончарного виробництва, на високу якість гончарних виробів, особливо в художньому відношенні, не вдалося виконати всі поставлені земством завдання, зокрема, гончарний промисел в економічному відношенні продовжував занепадати. В цілому, в другій половині 1920-х років щодо діяльності навчально-показових закладів реалізовувалася ще "земська програма" підготовки кадрів та роботи з кустарями, хоча позитивна роль земства щодо розвитку народних промислів не афішувалася.

Література:

1. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – К.: Наукова думка, 1966. – 224 с.

2. Виробнича діяльність полтавського "Союз-кустаря" // Промислова кооперація. – 1922. - №8-9. – С.36-37.

3. Витяг з протоколу №15 засідання Малої Президії Полтавського окрвиконкому // Центральний державний архів вищих органів влади України. – Ф.166. – Оп.6. – Спр.2426. – Арк.4.

4. Гончарная учебная мастерская в м. Опошне // Отчет Полтавской Губернской Земской Управы за 1915 год. – Полтава: электр. Типо-Литография И.Л.Фришберга, 1916. – Вып.1. – С.107-108.

5. Гончарный показательный пункт // Отчет Полтавской Губернской Земской Управы за 1913 год. – Полтава: электр. Тип.-Лит. И.Л.Фришберга, 1914. – Вып.1. – С.127-128.

6. Докладная записка Президиуму ВЦИК 31.03.1923 // Державний архів Полтавської області. – Ф. р-1503. – Оп.1. – Спр. 209. – Арк. 67.

7. Энциклопедия русского экспорта / Под общей редакцией П.А.Берлина, А.Г. Галлопа, В.Г. Громана, М.Я. Кауфмана, А.В. Коробочкина, М.И. Тейтельбаума. – Берлин: издание торгового представительства СССР в Германии при участии управления уполномоченного НКВТ на Украине и Центосоюза, 1925. – 656, 156 с.

8. Клименко Олена. Гончарі кінця XIX – початку XX ст. (Інноваційний напрямок) // Народне мистецтво. – 1999. – №3-4. – С.43-45.

9. Клименко Олена. До питання про роботу Полтавського земства з гончарями Опішні // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник/ Науковий збірник за минулі літа/. – Київ – Опішне: Молодь – Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.418-425.

10. Клименко Олена. Народна кераміка Опішні (до проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах): Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 1995. – 189 с. // Національний архів українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному – Ф.1. – Оп.2. – Од.зб. 36.

11. Міщанин Віктор. Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки. Матеріали до Національного словника "Українські гончарі". – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – Кн.1. – 368 с.

12. Міщанин Віктор. "Хижняківські університети" Івана Білика // Український керамологічний журнал. – 2002. – №2. – С.30-37.

13. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840-1940). – Львів: НВФ "Українські технології", 2001. – 392 с.

14. О мерах содействия гончарному промыслу в Опошне // 53-му Черговому Полтавському Губернському Земському зібранню Губернського Земського управління доклади 1917 року. – Полтава: Друкарня Губерніяльного управління, 1918. – Вип. 2. – С.13-21.

15. Отчет Полтавской Губернской Земской Управы за 1914 год.– Полтава: Тип.-Лит. И.Л.Фришберга, 1915. – Вып.1. – 203 с.

16. Отчеты по содержанию Опошнянского Гончарного Учебно-Показательного Пункта за 1912, 1913, 1914 годы. – Полтава: электр. Тип. бр. Попиловых, 1915. – 39 с.

17. Полтавское губернское земское собрание 49-го очередного созыва с 7 по 18 декабря 1913 года. – Полтава: Тип.-Лит. И.Л.Фришберга, 1914. – С.598-599.

18. Полтавщина: Енциклопедичний довідник (За ред. А.В.Кудрицького). – К.: Українська енциклопедія, 1992. – 1024 с.

19. Пошивайло Олесь. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX – на початку XX століть. – Опішня: видання Музею гончарства в Опішні, 1989. – 62 с.

20. Пошивайло Олесь. Опішне – гончарська столиця України. – Опішне: Українське Народознавство, 2000. – 60 с.

21. Протокол совещаний секции местного хозяйства Губгосплана от 10-го ноября 1924 г. // Державний архів Полтавської області. – Ф. р.-1503. – Оп.1. – Спр.252. – Арк. 31.

22. Свідоцтво про закінчення Опішненської гончарної майстерні Полтавського губернського земства, видане Хомі Сакуну, 1918 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1.– Оп.3. – Од. зб. 35. – Арк.1.

23. Словник художників України. – К.: Гол. ред. Української Радянської Енциклопедії, 1973. – 272 с.

24. Список підприємств "Союзу-Кустар" на 1-ше лютого 1923 року.// Державний архів Полтавської області. – Ф. р-1503. – Оп.1. – Спр.161. – Арк.91.

25. Спогади Мотрони Назарчук, від 6.03.2003 // Польові матеріали автора.

26. С.Х. Полтавська спілка куст.-пром. кооперації "Союз-Кустарь" // Українська кооперація. – 1923. – № 7-8. – С.112.

Яхно І.П.,
вчитель вишивки, майстер традиційного
народного мистецтва України,
керівник сімейного клубу "Ліхтарик"
м. Донецька;
Яхно А.П.,
лікар

ЗМІСТ, МЕТА ТА ЗАВДАННЯ УЧБОВОЇ І ТВОРЧОЇ ВИШИВКИ

Вишивка, як певний вид діяльності людини, являє собою процес пізнання, вивчення і відтворення. Це можна прослідкувати на прикладі вишивання квітки, за якою ми з самого початку спостерігаємо, одночасно пізнаємо її, намагаємося не тільки передати на тканину зовнішній вигляд, але й вивчаємо характерні особливості побудови її форми, пропорцій, обсягу і кольору, точно відтворюючи все це на полотні за допомогою голки і ниток. Інакше кажучи, вишивка – це художньо-образне відображення реальної дійсності, що вишивається найчастіше у вигляді символів, в яких закодована генетична реальність нашого народу. Треба відмітити, що процеси пізнання і творення під час вишивання проходять по різному. В одному випадку переважає творчість, в іншому – процес вивчення є основним. Це залежить від загального розвитку виконавиці, її хисту. Творча вишивка примушує вишивальницю самостійно використовувати отримані раніше знання і навички, спираючись на пам'ять, на образне уявлення.

В учбовій вишивці навпаки, процес побудови зображення ще не відомий молодій вишивальниці, вона тільки починає його вивчати, копіюючи на тканину візерунки і композиції (будову, співвідношення і взаємне розташування частин візерунків).

В учбовій вишивці головне – це навчально-пізнавальний процес (вивчаються правила побудови форми і зображення). Навчальна мета і її завдання відрізняються від творчого вишивання і виходять із практичного засвоєння початківцями вишивальних швів для набуття навичок і знань. Творча вишивка ведеться на основі здобутих знань і навичок для створення чогось нового і оригінального.

До вишивки можна підходити з різних боків: з шкільного і творчого (традиційного, декоративного тощо).

Виховання вишивальниці, розвиток її творчих здібностей – основне завдання педагога. Тільки по мірі постійного засвоєння елементарних основ вишивальної грамоти можливий правильний розвиток творчих здібностей початкуючої вишивальниці. В навчальних закладах на уроках вишивки, в гуртках дається сума конкретних знань і практичних навичок.

Якщо взяти до уваги українську традиційну ручну вишивку, то вона нам розкриє принципи побудови зображення на тканині, дасть художню культуру, знання і навички дуже необхідні для самостійної творчої праці майбутнього педагога, майстра тощо.

Учбова вишивка дає учням знання, що накопичені віками. Під керівництвом педагога вони пізнають лише відомі вишивки, які офіційно визнані (старовинні, сучасні).

Коли учні опановують символікою і основними вишивальними швами, починаючи з моменту композиційного розташування зображення на тканині і до кінцевого завершення вишивки, вони пізнають правила і закони побудови форми, тобто вишивання зовнішнього обрису, загального вигляду вишитої речі під безпосереднім керівництвом учителя. При цьому в них виробляється сукупність способів і мистецьких засобів вишивання, так необхідних у подальшій праці.

За допомогою педагога вони знайомляться з конструктивною будовою візерунка і перспективою, елементи якої відіграють визначну роль у будь-якій вишивці. Найбільш показна перспектива має місце при вишиванні на тканині картин пейзажів і побуту в просторовому вимірі з далиною, яку видно. Остання досягається зменшенням в обсязі того, що вишивається, пізнанням законів розподілу кольорів на полотні з урахуванням зовнішнього освітлення.

Як же передати на тканину світло або тінь візерунка? Світло-тінь передається різнокольоровими нитками. Найліпший ефект її досягається застосуванням різновидних за яскравістю кольорів і відтінків муліне. Важливо їх вміло підібрати і правильно розташувати в будь-якому творі майстрині. В цьому неоцінима допомога педагога, який вчить учнів систематично і методично послідовно (від простого до складного). Вчитель підкреслює, що одні кольори доповнюють один одного і тому вони яскравішають (оживають), а інші втрачають частину свого тону і виглядають тьмяно. Педагог передає учням вже відомі знання. Наприклад, синій колір втрачає свою силу і красу поряд з зеленим, а червоний – з жовтим, бо втрачає яскравість і набуває жовтизни. Це придбаний і перевірений досвід наставниці у вишивальному мистецтві. Педагог повинен звертати увагу учнів на пропорції, неврахування яких веде до порушення структури вишивальних серветок і рушників. Немає дрібниць у вишивці, якими можна знехтувати.

Важливо засвоїти на початку навчання правила української традиційної ручної вишивки, схеми і її закони, особливо філософсько-міфологічні системи старовини. Це дозволить в подальшому створити вишукані, чудодійні твори, дасть поштовх до розвитку художніх нахилів тих, хто навчається.

Вишивальна грамота потребує дотримання певних правил і законів, а їх пізнання під час практичної роботи дає можливість учням стати грамотними. Ми стоїмо на захисті традиційних правил вишивки. Практично вказуємо учням ті шляхи, що полегшують вишивання – норми, правила і канони (зразки), якими вишивальниці користувалися не одне тисячоліття. Наприклад, для розвитку окоміру важливо правильно перенести на тканину за допомогою голки і муліне форму, пропорції і обсяг того, що скопійовано і вишивається. Таким чином, в учнів з'являється почуття дистанції і координації рухів, які займають важливе місце в освоєнні вишивальної справи.

Необхідно постійно нагадувати молоді: маючи талант, ніколи не зневажай знаннями. Дехто з тих, хто мають природні здібності, на початку навчання можуть легко впоратися з елементарними завданнями з вишивки, їм може

здаватися, що і в подальшому можна рухатися до вершин мистецтва без особливої праці без придбання нових навичок і знань, віддаючись волі наснаги і випадку. З цією дитячою помилковою думкою постійно бореться педагог у процесі навчання за допомогою наявних прикладів. Вивчаючи вишивку майстрів традиційного і декоративно-прикладного мистецтва, приходить час, коли учні помічають у їхніх працях відхилення від правил, порушення закономірностей вишитого і їм починає здаватися, що деякі правила взагалі можна ігнорувати, а головним у вишивці повинен бути емоційний вираз. Це виникає із-за нерозуміння різниці між творчою і учбовою вишивками. Те, що дозволено майстру, зовсім не припустимо початківцям.

Пізнаючи у вишивці рушника закони лінійної перспективи, учні зобов'язані суворо дотримуватись усіх правил. Майстер же може дозволити собі відступ від них, вносячи в мистецтво новації, деякі з них в майбутньому можуть перейти в традиції.

Викликає здивування, чому так повільно росте нове покоління вишивальниць в нашому регіоні. Відповідь дуже проста: в західних регіонах України вишивальній грамоті навчаються в багатьох родинах з дитячих років, де набувають знання і оволодівають основами традиційної регіональної вишивки, а тільки потім переходять до рішення творчих завдань. Без спеціальної підготовки і знань основ вишивальної грамоти, самобутня майстриня завжди буде почувати себе сковано і безпорадно в нашому рукоділлі, що й простежується на прикладі донецького регіону. Ми не замикаємося в регіональних межах, а дбаємо про розширення національної вишивки. До речі, зараз вже не перший рік у дитячому садку за 7 "Росинка" міста Коломиї працює маленька філія донецького "Ліхтарика" по нашою програмою (керівник В.В. Мосійчук). По можливості ділимося з ними літературою і підтримуємо зв'язок.

Початківцям не можна поспішати переходити до більш складної творчої праці без керівництва педагога, завданням якого є розкриття не тільки талантів, а й здібностей усіх учнів. Конче потрібно їм допомогти правильно бачити і відтворювати на тканині той чи інший перенесений візерунок, указуючи найбільш легкий і простий метод пізнання.

В основі класичної вишивки (рушники, сорочки) повинні лежати навчально-пізнавальні початки. Наша точка зору така, що вишивальна справа не тільки експериментальна лабораторія, а й учбова майстерня для всіх бажаючих. Учбовий візерунок потребує систематичного і послідовного (поетапного) вишивання, серйозного та уважного розуміння зробленого своїми руками. Педагог уважно слідкує за успіхами своїх учениць, в потрібний момент утручається в їхню працю, звертає увагу по ходу вишивання на допущені помилки і вимагає їх ліквідувати аж до розпуску частини візерунка (окремого етапу) і дає додаткові вказівки на правильне виконання його.

Ми обмежені в часі і, якщо багато учениць на занятті, користуємося таким методом викладання. З самого початку для всіх викладається і показується те, що заплановано вишити на уроці і потім у процесі самостійної праці учнів педагог, який уважно слідкує за ними, вказує на недоробки окремих вишивальниць, які по можливості їх ліквідують і безпомилково повторюють

деякі етапи. Всі не ясні запитання ставляться по черзі і вирішуються педагогом конкретно під час вишивки, застосовуючи так званий педагогічний візерунок. В процесі навчання він часто виступає на перший план і має свою специфіку, свої засоби вишивання, конкретну задачу і мету, тобто має свою методику навчання. Педагогічний візерунок – це не візерунок по пам'яті і по уявленню. Він не має самостійного значення, але тісно пов'язаний з словами вчителя і являє собою тільки наочне пояснення його думки.

Процес вишивання педагогічного візерунка узгоджується з ходом викладання навчального матеріалу, є лише доповненням до слова, але його виконання повинно мати методичний напрямок. Сам по собі візерунок може не мати художньої виразності, бути мало зрозумілим по змісту, але коли він вишивається рукою вчителя у супроводі докладних пояснень, то стає незвичайно переконливим, ґрунтовним, ясним і зрозумілим.

Такі педагогічні візерунки, як правило, виконуються вчителем поетапно на тій тканині, на якій вишиває учень. Він виправляє своєю вишивкою помилки у візерунку учня, супроводжуючи це коментаріями. Вчитель не повинен робити мовчки, бо мовчання у даному випадку шкідливе і нічого не дає учневі, а породжує в його душі почуття відчаю і повного розчарування у вишивці. Головне в цьому педагогічному процесі – пояснення вчителя, тобто візерунок лиш доповнює слова. Поправка візерунка учня має велике освітнє і виховне значення. Учень бачe, як можна виправити свої помилки у зробленій вишивці, спостерігає за допомогою педагога, вбирає всі деталі виправлення і намагається повторити вчителя. Педагогічний візерунок при навчанні нами розглядається як основний засіб наочності навчання. Тут важливо виробити координацію між рухом руки вишивальниці і її словом. Учень зобов'язаний пояснити вишитий візерунок, при цьому у нього слово повинно погоджуватися з візерунком. Специфікою педагогічного візерунка є взаємний зв'язок слова і візерунка, який вишивається учнем. Учні спочатку дивляться, потім обговорюють те, що сталося. Тим самим вони вчаться на помилках інших, уникаючи своїх. Педагогічний візерунок не самоціль (показати те, як вчитель добре вишиває), а тільки допоміжний засіб для твердого засвоєння навчального матеріалу учнями. Тому він застосовується там, де є необхідність. Всі завдання з педагогічного візерунка повинні супроводжуватися словесними поясненнями не тільки вчителя, а й учня.

Як тільки педагог стає впевненим, що учень його правильно зрозумів і засвоїв зауваження, йому надається повна свобода дій (звичайно під контролем наставника). Учні, як правило, не полюбляють вправ. Тому ми підходимо до цього обхідним шляхом. Щоб добути повторення, даємо у новому навчальному матеріалі елементи пройденого. При цьому зосереджуємо увагу на одночасному вживанні декількох технік (видів) вишивальних швів для досягнення вміння з'єднувати їх одне з одним.

В учбовому візерунку на початку важливо засвоїти лиш окремі, найважчі моменти його вишивання, що з успіхом досягається тільки в тому випадку, якщо вони будуть виконані вірно з самого початку. Головне – знайти педагогу правильну методичну послідовність їх виконання і пильно слідкувати за цим. Коли учні перескакують етапи навчання вишивки, то їхня праця переривається і

повертається до марно втраченого, якщо у них для цього достатньо сил і терпіння. Бували випадки, коли деякі учні так і не подолали цю перешкоду та зразу не змогли продовжити навчання. Через деякий час дехто з них повернувся, ліквідував прогалини і наздогнав інших у вишивальному мистецтві.

Виділення, відокремлення деяких елементів учбового візерунку допомагає учням скоріше засвоювати навчальний матеріал у цілому. Зосереджуючи увагу учнів тільки на чомусь одному, ми успішніше вишивали на навчальних годинах.

Учбовий візерунок ставить за мету в першу чергу розвиток мислення учнів, озброєння їх знаннями і навичками. Початківці звикають аналізувати візерунок, який знаходиться перед ними, а не пасивно копіювати його (це вони можуть робити і без керівника). Педагог чітко ставить учням у візерунку певні навчальні цілі і завдання, слідкує за їх виконанням. Спостереження за учнями показує, що ті, які виконували спеціальні завдання на певні моменти вишивки форми узору, скопійованого на тканину, в подальшому працювали напружено і уважно. У них з'явилося шанобливе ставлення до самого процесу аналізу візерунка і до чіткості вишивки його. Такі учні можуть довго працювати над вишивкою, засвоюючи не тільки форму, але й пропорції, обсяг візерунка. У них скоріше виробляється координація рухів рук, почуття дистанції.

Не зайве повторити, що в кожному завданні, у кожній вишивці візерунка учні набувають певної суми знань і практичних навичок. Завдання по учбовому візерунку повинні поступово ускладнюватися, але не можна допускати стрибків і порушення послідовності в процесі нарощування труднощів.

Учні не можуть свідомо розпочати детальної вишивки візерунка, доки не зрозуміють основні елементи його. Цього потребує грамотне вирішення навчальних завдань і основоположні дидактичні принципи.

З викладеного вище витікає, що вишивка, зокрема, українська традиційна ручна – це певна система навчання і виховання, планомірного викладання знань і послідовного розвитку навичок.

Педагог з вишивки завжди повинен ставити важливу мету: навчити учнів передачі свого вміння іншим. З цією метою успішно практикувались заняття ліпших вишивальниць школи-ліцею № 12 Д. Симоненко і А. Прудніковоі у дитсадку № 324 "Калинка" м. Донецька з дошколятами.

Між іншим, на всіх етапах навчання учнів за чотирирічною авторською програмою важливими були процеси пізнавання, спілкування і їх саморегуляції. У результаті чого констатувались факти самокритичної оцінки своїх вишитих робіт, іноді незадоволених зробленим.

До цього треба додати, що початківцями при проходженні нашої програми вишивається сім рушничків і чотири серветки. Іноді допускалася вишивка шести рушничків і п'яти серветок. Чотири рушнички виготовлялись розміром 15х30 см і вишивалися рахунковими швами: 1) мережкою "затяганкою", півхрестом; 2) мережкою "через чисницю з настилом", виколюванням "солов'їні вічка", рахунковою гладдю – "лиштвою"; 3) мережкою "гречкою", косим хрестом і подвійним хрестиком; 4) мережкою "ляхівкою", косим хрестиком, "розкидкою-підманом". Два рушнички виготовлялися розміром 20х40 см, вишивалися вільними швами з рушниковим заповненням. Дві серветки вишиваються вільними швами:

"козликом", стебловим, тамбурним, петельним і двобічною гладдю. Третя серветка вишивається рахунковими швами ("вирізуванням", "зерновим виводом"), четверта – художньою гладдю, а також всіма вивченими вільними швами. Найпершим кроком завжди є вишивання "шнурочків". Для дітей п'яти-восьми років – це заготівка для сувенірів. Старші учні вишивають прихожанський рушничок (сьомий за рахунком), але його можна вишивати іншими техніками (хрестиком, гладдю тощо).

Для вивчення поєднання вільних швів між собою вишиваються спеціально розроблені автором рушнички ("Грайлик", "Веселик", весільний, подарунковий і для хліба). Для закріплення навичок виконання цих швів і вивчення специфіки рушникового заповнення вишивають "полтавський" рушничок.

Під час вивчення швів завжди вимагається в учнів наявність "школки" (авт.). "Школка" – це шматок тканини, на якій вишиваються всі зразки вивчених швів. Це свого роду "вузлик" на пам'ять, що використовується ученицями, коли вони забувають той чи інший шов.

Домашнє завдання дається тільки тим учням, які засвоїли практичні шви на занятті і вчитель впевнений у самостійному їх виконанні.

Вже після першого року навчання вишивальні роботи всіх учнів виставлялись на показ, виставки високих рівнів комплектувалися з найкращих учнівських творів.

З другого року навчання рекомендувалася допоміжна професійна література з вказівкою вчителя на переваги тієї чи іншої книжки з урахуванням смаку і прихильності учнів до визначеного виду вишивки, що оптимальніше сприймалося ними. При спілкуванні між собою вони заохочували один одного до поширення знань. Неодмінно виникав дух змагання, особливо після втілення прочитаного у вишивальну працю, що підкреслювало вираз: "теорія без практики мертва".

Формування окремих понять і оволодіння практичними навичками складний процес, в якому відрізняються початкове знайомство з новим матеріалом, осмислення його, засвоєння знань і навичок та їх закріплення. На цьому шляху учні ще більше збагачувалися певними поняттями, уявленнями тощо. При цьому від них вимагалось повне розуміння і свідоме засвоєння вивченого матеріалу. Їх знання повинні бути точними, конкретними, дійовими і міцними. Щоб цього досягти, учні мусять добре знати принципи того візерунка, що вишивають. Кожен етап праці повинен не тільки усвідомлюватися, але й легко здійснюватися на тканині. Всі учні зобов'язані дотримуватися єдиних принципів і методів його вишивання. Педагогу треба знати, що вишивки учнів не будуть однаковими, неначе виконані за шаблоном (зразком). Обов'язково на них позначаться різна успішність, неоднакові здібності, манера і засоби виконання, а також характер вишивальниць.

Для подолання неминучих труднощів при засвоєнні нового учбового матеріалу ми користуємося низкою методичних правил. По-перше, кожний складний візерунок розчленовується на етапи роботи, які засвоюються учнями в певній послідовності з наростанням труднощів. При цьому здобуті знання повинні бути основою наступних. В такому випадку учні легше засвоюють нове і ясно уявляють окремі ланки процесу засвоєння візерунка. По-друге, послідовність

етапів праці над візерунком повинна бути такою, щоб чітко відчувався взаємний зв'язок між ними. Тим самим виробляється почуття єднання з тим, що вишивається. По-третє, кожний комплекс праці над візерунком повинен містити аналіз (розділення цілого візерунка на частини) і синтез (з'єднання частин вишитого в ціле). Усім вишивальницям відомо, що візерунок створюється чергуванням складових його елементів, рівномірне повторення яких називають рапортом, а композиція вишивки означає з'єднання в ціле окремих її частин. Розглянемо це на прикладі. Кожна рослина складається з коріння, стовбура, гілля, листків, квітів. Великого значення наші пращури надавали символу дерева, якому були зобов'язані життям. Воно давало їм притулок, де ховались від непогоди і холоду, а в подальшому дарувало їм дім з прохолодою і теплом. За далеким повір'ям, дерево уособлює в собі єдність усього світу і тому називається "світовим древом", а у нас ще й "древом роду", "древом життя", що означає й природу, матір усього живого. Українські культурні традиції донесли до нас опоетизований символ дерева, яке є центром космосу, стрижнем, навколо якого закручується життя. "Світове дерево підтримує небеса, коріння його – в підземному світі, стовбур між землею і небом, гілля занурене в космічний світ. Воно є, до того ж, "деревом життя", пізнання, безсмертя, а також місцем перебування богів і душ померлих" [1]. В основі "дерева життя" лежить хрест (модель людини), чотири частини його реалізують уявлення про час (ранок, день, вечір, ніч, весна, літо, осінь, зима) простір (схід, південь, захід, північ). Дивовижною властивістю "Древа життя" є його здатність перевтілюватись у жінку Берегиню, з піднятими до неба руками. Це й образ втіленої родючості. "Імовірно, що такі архетипові знаки, як символ дерева, можуть передаватися генетично" [3]. Вона є у вигляді різних візерунків на багатьох українських речах. Ці орнаментальні зображення мають місце на вишитих рушниках. Між іншим, орнамент у перекладі з латинської мови означає "прикрашати" або "прикраса".

Учні з початку зорово знайомляться з передбачуваною вишивкою, а потім їх увага переключається на характерні її ознаки і особливості (будову, пропорції, характер форми, обсяг). Це дає можливість детальніше проаналізувати те, що буде ними творитися на полотні. Задача педагога – навчити учнів бачити вишивку в обсяговій формі, цілісно і узагальнено. Після перезняття візерунків на тканину одним із відомих засобів, упорядковуємо кольорову гаму в залежності від освітлення, коли вишиваємо вільними швами і художньою гладдю. Якщо візерунки виконуються рахунковими швами, то робимо розрахунок розміщення візерунка. Вишивання його починають завжди з середини рушника і продовжують вправо і вліво. Встановивши основні пропорції і позначивши загальний вид візерунків, учні за допомогою педагога переходять до основного і тривалого етапу праці. До речі, при вишивці художньою гладдю проводиться так зване класичне моделювання світлотіньовими переливами муліне і напрямком вишивальних ниток для досягнення рельєфності візерунків. При рахунковій вишивці час від часу перевіряється правильність виконання рахункових швів. В залежності від освітлення перевіряється тональність квітів, листя тощо і загальної композиції та детально вона переробляється в тональних відношеннях (світліше-темніше).

Коли всі деталі вишиті і візерунок старанно промодельовано тоном, починається процес узагальнення і підведення підсумків зробленої вишивки.

Учні повинні привчатися легко і скоро орієнтуватися у законах вишивальної грамоти для досягнення основної мети. Володіння законами вишивальної справи і використання їх на практиці вкрай потрібне майбутнім педагогам і майстрам мистецтва.

Техніка вишивки – це необхідні засоби вираження, без яких вишивальниця не зможе швидко і виразно вишивати. Навчання техніці вишивання повинно бути методично чітким. Тільки під час вишивки досягається правильність навичок рухів. "Всі рухи рук заучуються завжди під контролем очей" [6], ліквідуються зайві рухи і непотрібна напруга м'язів, уточнюється координація рухів і мислення. Ми враховуємо рекомендації фізіолога І.М. Сєченова та їх дотримуємося при вишиванні. Великий природознавець пропонував: "розкласти весь процес заучування... художнього ручного виробництва на складові моменти і потім спостерігати, яку участь бере воля в кожному з них окремо. При всякому заучуванні треба: 1) щоб рука заздалегідь мала певну ступінь моторності, щоб вона вміла повернутися в будь-який бік, згинатися і розгинатися у всіх зчленуваннях тощо; 2) щоб слухалася у всіх цих рухах ока... 3) щоб людина вміла наслідувати тій формі руху, яку їй показують; 4) щоб вона вміла відрізняти добрий результат правильного руху від поганого результату неправильного руху і, на кінець, 5) щоб вона вправлялася як можна більше під контролем руху нормального результату" [5].

У зв'язку з тривалим вимушеним перебуванням вишивальниці в одному і тому положенні найбільш головним для її здоров'я є вироблення правильного сидіння, щоб воно поліпшувало її поставу. Для цього треба, щоб стілець був з твердим сидінням і прямим бильцем, а світло щоб падало на руки зліва згори і трішки ззаду. Краї лопаток повинні опиратися на бильце стільця, а поперек – трішки відходити від нього. Ноги ставляться на підлогу з підставкою рівнобіжно одна проти іншої із злегка піднятими колінами. Положення рук таке: лікті притиснути з боків до торсу, плечі розправлені. Тим самим збільшується обсяг і сила м'язів – розгиначів спини і попереку, що заважає вишивальниці горбитися, зберігає добру і зручну поставу.

Не навчена вишивальниця полохливо плентається по поверхні, бо не знає, що є більш характерним, що в першу чергу треба виділити, якими скористуватися деталями, щоб підкреслити головне. Ті, хто проходять школу вишивання у "Ліхтарику", набувають певну суму знань і навичок, які дозволяють у подальшому вишивати впевнено і сміливо. Цим закладаються підвалини для вступу учнів у спеціальні учбові заклади або розвитку майстерності, що визначається їх працьовитістю.

Короткі підсумки:

На уроках з вишивки учні знайомляться з загальними положеннями, засвоюють різні техніки вишивання під педагогічним наглядом, обробляють візерунки за допомогою вчителя і поповнюють свій теоретичний багаж. Домашнє завдання отримують тільки ті учні, що засвоїли навчальний матеріал на занятті. Це як винагорода за урок.

Відомо багато типів уроків. Ось приклад деяких з них. На уроках тематичного вишивання вчитель показує, як змінюється гроно горобини у візерунку

або квітка ромашки в орнаменті, як вишивати "дерево життя", символ охоронця потойбіччя (змія), зооморфні фігури (козлика, лоша, соловейка, ластівку, голуба, півників, лебедів, рибок, бджілок, метеликів тощо), безкінечники (меандри), квадрат, ромб з крапками (засіяні поля), трикутник (гора), коло (чоловічий початок), "росянисту стежину" – дорогу життя і т. ін. На уроках опрацьовуються різні техніки вишивання.

Викладений навчальний матеріал узгоджений з практичними навчаннями з візерунку і виражений у методичних рекомендаціях.

Це не нове відкриття, а конкретизація загальних принципів і теоретичне обґрунтування навчання мистецтву відповідно до вишивки.

Ця тема в такому обсязі ще мало порушувалася в спеціальній літературі і, можливо, зможе заповнити прогалини, як у самоосвіті, так і в навчанні в загальних навчальних закладах при викладанні вишивки.

Література:

1. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978. – С.38.

2. Дмитренко М., Іваннікова Л., Лозко Г., Музиченко Я., Шалак О. Українські символи. – К.: Народознавство, 1994.

3. Іванов В.В. Найдавніші форми людської культури... – Всесвіт, 1975. – С.188.

4. Ожегов С.К. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1984.

5. Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок. – М.: Просвещение, 1976.

6. Сеченов И.М. Избранные философские и психологические произведения. – М., 1947. – С.298-299.

7. Яхно І.П., Яхно А.П. Відродження вишивки на Донеччині. – Донецьк: Регіон, 2004.

З М І С Т

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО:

Ніколаєнко С.М.
Міністр освіти і науки України 4

Ліховий І.Д.
Міністр культури і туризму України 5

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Александрова І.В.
ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ВЕСНЯНО-ЛІТНІХ СВЯТ
У СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ 6

Андріяшко В.Д.
ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ІКОНОГРАФІЧНИХ СХЕМ
В КОМПОЗИЦІЯХ СУЧАСНИХ МИТЦІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ 8

Бабенко Н.Б.
САМОМЕНЕДЖМЕНТ ВІЛЬНОГО ЧАСУ: ТЕХНОЛОГІЯ РОЗРОБКИ
І ПЛАНУВАННЯ 12

Басса О.М.
ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО СВІТУ СУЧАСНИКА У ВОКАЛЬНІЙ
ТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО 18

БєдаковаС.В.
МУЗИЧНА ПРАГА ЯК ЦЕНТР МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН 23

Бітаєва О.В.
З ІСТОРІЇ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗЕЙНИХ ЗІБРАНЬ ПОЛЬЩІ 28

Бойко О.С.
СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ТАНЦЮВАЛЬНОМУ
МИСТЕЦТВІ 30

Борисова Т.Б.
МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ 33

Брояко Н.Б.
ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА
У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ 34

Варивончик А.В.
ЖИТТЄТВОРЕННЯ В ТВОРЧОМУ ШЛЯХУ ВИДАТНОЇ
МАЙСТРИНІ-ВИШИВАЛЬНИЦІ ГЛИКЕРІЇ ЦИБУЛЬОВОЇ 35

Васюта О.П.
СТАТУТ НІЖИНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ ДРАМАТИЧНОЇ СТУДІЇ
ІМ. М.К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ – ЗМІСТОВНИЙ ДОКУМЕНТ
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ 20-Х РР. ХХ СТ. 38

Воловець М.М.
ОРКЕСТРОВІ КОЛЕКТИВИ В ОСЕРЕДКАХ ТОВАРИСТВА
“ПРОСВІТА” В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ –
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. 42

Гаврилко Н.А.
КОЛЬОРОВЕ СВІТЛО ВІТРАЖІВ І.- В. ЗАДОРОЖНЬОГО 44

Гайдукевич К.А.
РОЗВИТОК ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ МОЛОДОЇ СІМ’Ї
ЗАСОБАМИ ДОЗВІЛЛЯ 46

Гданська О.П.
КОБЗАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПІДҐРУНТЯ МОРАЛЬНОСТІ
УКРАЇНЦІВ 50

Глущук Т.В.
МІЖНАРОДНІ КОНКУРСИ ПІАНІСТІВ У СУЧАСНОМУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ 52

Горенко-Баранівська Л.І.
ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ В УКРАЇНІ
КІНЦЯ XVIII – СЕРЕДИНИ ХІХ ст. 55

Грицюк І.Й.
ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В СУЧАСНІЙ МОДІ 59

Гулевська І.Є.
РЕЖИСЕРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ СТВОРЕННЯ ТЕЛЕПРОГРАМ
НА ОСНОВІ ДУХОВНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ЗАХОДІВ
МИСТЕЦТВА 62

Доманська О.А.
ФЕСТИВАЛЬ ЯК САМОСТІЙНИЙ ТА САМОДОСТАТНІЙ СУБ'ЄКТ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ 64

Єскіна Г.О.
МОЖЛИВОСТІ АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ В ФОРМУВАННІ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ МОЛОДІ 66

Єфіменко А.Г.
АСПЕКТИ ДУХОВНОЇ ЄДНОСТІ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ 67

Зайцева І.Є.
МЮЗИКЛ ТА РОК-ОПЕРА ЯК СУЧАСНІ ЗАСОБИ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ 70

Каміна Л.І.
УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ 72

Климчук Л.М.
МОВА ТАНЦЮ 76

Ковтун В.Д.
ПОЛІКУЛЬТУРНІСТЬ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ПАРКОВОГО СЕРЕДОВИЩА: ВИХОВНИЙ АСПЕКТ 79

Кригін В.В.
ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКИ У КІНОФІЛЬМІ 83

Кучерук Н.П.
ДЕРЖАВНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ВОЛИНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ, КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ, РЕПЕРТУАР 85

Ляшев К.К.
КОНЦЕПЦІЯ СИНТЕЗУ НАУКИ І МИСТЕЦТВА У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА 88

Манелюк Е.В.
ОСОБЛИВОСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МПК В ФОРМУВАННІ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ В ОСОБИСТОСТІ ВИКОНАВЦЯ 94

Мартиненко О.М., Черниш Л.М.
МИСТЕЦТВО ХУДОЖНЬОГО ЧИТАННЯ: МЕТОДИКА СТУДІЙНОЇ РОБОТИ В АМАТОРСЬКИХ КОЛЕКТИВАХ 96

Мартошенко Т.М.
ДОЗВІЛЕВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СТІЙКОГО ІНТЕРЕСУ ДО ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ПІДЛІТКІВ 98

Матвіїшин Г.Я.
ЄВГЕН МАКСИМОВИЧ І ДУХОВНЕ ЖИТТЯ БУКОВИНИ 99

Медведєва Л.В.
НОНКОНФОРМІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 1960-Х РР..: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС 103

Мозговий М.П.
ДОЗВІЛЛЯ І ШОУ-БІЗНЕС 110

Морозова Т.П.
ЯРМАРОК ЯК МЕГАТЕКСТ ДУХОВНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ 113

Олексієнко О.В.
БАНДУРА У МУЗИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ЧИННИК ЗБАГАЧЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ 116

Панасюк І.В.
ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПОНЯТЬ “КОБЗАРСТВО” І “БАНДУРНИЦТВО” В СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ 119

Покотило Г.М.
МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК НАЦІЄТВОРЕННЯ 120

Поліщук Л.О.
РОЛЬ ДОЗВІЛЛЯ У ДУХОВНОМУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ 124

Поп’юк І.О.
КОВАЛЬСЬКА СПРАВА В ЧЕРНІВЦЯХ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ 126

Семенюк А.В.
ФОЛЬКЛОРНІ ФЕСТИВАЛІ АМАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ 130

Семенюченко А.В.
ОБРЯД ЯК ЕЛЕМЕНТ ДУХОВНОЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ 134

Синкевич Н.Т.
ПЛЕКАННЯ ДУХОВНОСТІ ЗАСОБАМИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА (за матеріалом збірника хорових творів Богдани Фільц “Сонце в жменьці”) 136

Сімонік А.С., Ластовецька Г.Л.
ПОШУКИ ПРИРОДНИХ ОСОБИСТІСНИХ НАЧАЛ У ПРОЦЕСІ ТВОРЧОСТІ 139

Скринник Д.М.
МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ДУХОВНОГО ОПАНУВАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ДІЙСНОСТІ 143

Сніжко В.М.
ТВОРЧІСТЬ М. С. БЕРЕЗОВСЬКОГО ТА ЇЇ ВІДРОДЖЕННЯ В УКРАЇНІ ... 144

Солонична Г.В.
ПРАКСІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДУХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОЇ МІСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ СПІЛКИ 147

Станіславська К.І.
ДУХОВНІСТЬ І РОК-МУЗИКА 152

Терещук Л.С.
ДУХОВНА СКЛАДОВА В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ 156

Тимощук О.
ОБРАЗНА ДРАМАТУРГІЯ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИКИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ М. СТЕПАНЕНКА, В. СИЛЬВЕСТРОВА ТА Г. САСЬКА 157

Трощук М.Т.
РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО УКРАЇНОЗНАВСТВА В ДІАСПОРІ 160

Фадєєва К.В.
ЛОГІКО-КОНСТРУКТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ (з досвіду евристичного програмування) 163

Ходарченко К.О.
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ ЧЕРНІГОВА В 90-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ 165

Чечель Ж.А.
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ КОНЯ У ПАМ'ЯТКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЗООМОРФНОЇ ПЛАСТИКИ КІНЦЯ ХІХ − СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТЬ (за матеріалами колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному) 171

Чурикова Л.А.
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ СФЕРИ В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ (на прикладі образотворчого мистецтва) 174

Шман С.Ю.
ВИКОНАВЦІ ВЕРТЕПНИХ ВИСТАВ – ХРАНІТЕЛІ ДУХОВНИХ ТРАДИЦІЙ 178

Юдова-Романова К.В.
ТЕАТР ЯК ЗАСІБ ДУХОВНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ 182

ДУХОВНІСТЬ І ОСВІТА: ВЗАЄМОЗУМОВЛЕНІСТЬ ПРОЦЕСУ

Ажогіна Н.В.
ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИЙ ВИКЛИК І КУЛЬТУРА ІНШОМОВНОГО СПІЛКУВАННЯ В ДУХОВНОМУ ПРОСТОРІ ВИЩОЇ ОСВІТИ 188

Алещенко О.М., Боднар Г.В.
ЗНАННЯ – ПРОДУКТИВНА СИЛА ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА 190

Бермес І.Л.
УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ – ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ У ШКОЛЯРІВ 194

Вербець В.В.
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ПОБУДОВИ ЕВРИСТИЧНОЇ МОДЕЛІ ДУХОВНО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ 201

Верещак О.М.
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ ПІДЛІТКІВ У ПОЗАШКІЛЬНІЙ ОСВІТІ 206

Глушкова Н.М.
ЕКОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ 208

Гордійчук О.Є.
ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ НАРОДНИХ ПРИСЛІВ'ЇВ У МОРАЛЬНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ 210

Гуральник Н.П.
ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ЯК АКСІОЛОГІЧНОГО ЧИННИКА ДУХОВНОСТІ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ 215

Душний А.І.
ДУХОВНІСТЬ І ОСВІТА: ВЗАЄМОЗУМОВЛЕНІСТЬ ПРОЦЕСУ 220

Євдокименко Г.М.
РИТОРИКА ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ ТА ДЕЯКІ ЕТАПИ ІСТОРІЇ ЇЇ РОЗВИТКУ 225

Єрьоменко О.М.
ДУХОВНІСТЬ І ОСВІТА: РОЗВИТОК ТВОРЧОСТІ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ І СВІТОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ (з досвіду роботи) 227

Касімова І.О.
ЗНАЧЕННЯ ВИХОВАННЯ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОГО СВІТУ ЛЮДИНИ В ПОГЛЯДАХ ФРАНЦУЗЬКИХ ПРОСВІТНИКІВ 230

Каташинська І.В.
ТУРИСТИЧНА ОСВІТА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ 232

Кирильчук М.Є., Парамонова Т.В.
МІСІЯ ЖІНКИ – ОДУХОТВОРИТИ ТА ОЗДОРОВИТИ ЛЮДСТВО 234

Кречківський А.Ф.
ДУХОВНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ 237

Куранова О.М.
ФОРМУВАННЯ У ДІТЕЙ ДУХОВНО-НАЦІОНАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА 240

Легкун О.Г.
МУЗИЧНА ОСВІТА В ДУХОВНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОЇ ВОЛИНІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ 242

Миронюк О.Г.
ГУМАНІСТИЧНИЙ СВІТОГЛЯД ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ДУХОВНОСТІ ДИТИНИ 248

Міщенко І.І.
ДІЯЛЬНІСТЬ В ЧЕРНІВЦЯХ ПЕРШОЇ ОФІЦІЙНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ “ТОВАРИСТВА ПРИХИЛЬНИКІВ МИСТЕЦТВА НА БУКОВИНІ” 250

Мудрак В.І.
ІНФОРМАЦІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ЕКОЛОГІЗАЦІЇ ДУХОВНОГО ПРОСТОРУ ВИЩОЇ ОСВІТИ 253

Олексюк О.М.
ОДУХОТВОРЕНИЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПРОЦЕС: СОЦІАЛЬНІ ВИМОГИ І РЕАЛЬНІСТЬ 256

Оленіна Г.О.
ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА – ЯК ВИД МИСТЕЦТВА, І ЇЇ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ САМОСВІДОМОСТІ ПІДЛІТКІВ 259

Палажченко А.О.
ДУХОВНА ОСНОВА МАТЕРИНСТВА: КУЛЬТУРА ТА ОСВІТА 267

Парамонова Л.А.
РОЗВИТОК ДУХОВНОЇ ОСВІТИ В КРИМУ (МЕЖА XIX – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ) 269

Петрушенко В.В.
ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ 273

Полякова І.О.
МУЗИЧНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ОДНА З ВАЖЛИВИХ ЛАНОК В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СПЕЦІАЛІСТІВ ВИЩОЇ КВАЛІФІКАЦІЇ (методологічний аспект) 276

Попова М.С.
ВИКОРИСТАННЯ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ 279

Постоловська Т.Й.
ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ ДИТИНИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ПОЧАТКОВОГО ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ 282

Садовенко С.М.
МУЗИЧНО-ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДОШКІЛЬНИКІВ 284

Світайло С.В.
ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ СТУДЕНТІВ-ХОРМЕЙСТЕРІВ 289

Толошняк Н.А.
ДУХОВНА СПАДЩИНА БОРИСА КУДРИКА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ 292

Фрайт О.В.
ФОРТЕПІАННА ШЕВЧЕНКІАНА ЯК ІНТЕГРАЦІЙНИЙ ЕТНОЗОРІЄНТОВАНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР 296

Хабурська С.М.
ДУХОВНИЙ ЗМІСТ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ (на матеріалах постновок кафедри театральної режисури РДГУ) 299

Чембержі М.І.
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА КИЄВА У ВІТЧИЗНЯНІЙ ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ 306

Черепуха Л.О.
РОЛЬ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ 308

Шевчук А.С.
УКРАЇНСЬКІ МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ ЯК ЖИТТЄТВОРЧИЙ КОМПОНЕНТ ОСВІТНЬОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ 311

Щербань О.В.
ІСТОРІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ОПІШНЕНСЬКОГО ГОНЧАРНОГО НАВЧАЛЬНО-ПОКАЗОВОГО ПУНКТУ (1912-1924) 316

Яхно І.П., Яхно А.П.
ЗМІСТ, МЕТА ТА ЗАВДАННЯ УЧБОВОЇ І ТВОРЧОЇ ВИШИВКИ 323

ПЕРІОДИЧНІ ФАХОВІ НАУКОВІ ВИДАННЯ ДАКККіМ

№	Назва (періодичність видання)	Розділи
1	Збірник наукових праць “**Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури”** (2 рази на рік)	Загальнотеоретичні питання Історія художньої культури Морально-естетичні проблеми сучасності Художня творчість як об’єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу Методичні та методико-педагогічні проблеми
2	Науковий журнал **“Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв”** (4 рази на рік)	1. Філософія 2. Мистецтвознавство 3. Історія 4. Політологія
3	Альманах **“Культура і сучасність”** (2 рази на рік)	Філософія Культурологія Мистецтвознавство Соціологія
4	Збірник наукових праць **“Мистецтвознавчі записки”** (2 рази на рік)	Проблеми сучасного мистецтвознавства Питання культурології Хроніка і бібліографія
5	Науковий журнал **“Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія”** (4 рази на рік)	1. Документознавство та архівознавство 2. Бібліотекознавство та інформаційна діяльність

Наукова частина (тел. 254-58-23)

Всеукраїнська науково-практична конференція

Духовна культура

ЯК ДОМІНАНТА УКРАЇНСЬКОГО ЖИТТЄТВОРЕННЯ

22 – 23 грудня 2005 р.

Частина ІІ

Підписано до друку _____2005. Формат 60х84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. _____ Тираж _____ прим.
Зам. _____

Друкарня Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Січневого повстання, 21

ЗАПРОШУЮЄМО ВАС ВЗЯТИ УЧАСТЬ У РОБОТІ

Міжнародної науково-практичної конференції
"Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур",
що відбудеться **25-26 травня 2006 р.** у м. Києві.

ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції
молодих вчених, дослідників українознавства
"Минуле, сучасне, майбутнє українознавства"
що відбудеться **1-2 червня 2006 р.** у м. Києві.

Всеукраїнської науково-практичної конференції
"Навчальні заклади культури і мистецтв України: проблеми входження в Болонський процес"
що відбудеться **15-16 червня 2006 р.** у м. Києві.

Міжнародної науково-практичної конференції
"Кобзарство як феномен української музичної культури"
що відбудеться **12-13 жовтня 2006 р.** у м. Києві.

За довідками звертатися до наукової частини ДАКККіМ:
м. Київ-15, вул. Січневого повстання № 21, корп. 11,
тел. 254-58-23

Бажаємо учасникам конференції подальших успіхів у науковій діяльності!

ФОНД СПРИЯННЯ РОЗВИТКУ НАУКИ, ОСВІТИ, КУЛЬТУРИ ТА ПІДТРИМКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

“О С В І Т Я Н И”

науково-методичне забезпечення;
комп’ютерний набір;
наукове, літературне, технічне редагування;
професійна коректура;
художнє та комп’ютерне макетування;
підготовка до друку та видання;
розміщення у фахових виданнях.

Наукові статті, автореферати, дисертації, монографії та інші наукові видання

тел. 468-7312; моб. (+38-067) 502-7495
моб. (+38-097) 446-1761

E-mail: osvityany@ukr.net

З а п р о ш у є м о д о с п і в п р а ц і