Міністерство культури і туризму України
Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв

МАТЕРІАЛИ

Міжнародної науково-практичної конференції

ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР:
європейський вибір України

(7 – 8 грудня 2007 р.)

Частина 2

Київ – 2008

Інформаційно-культурний простір: *європейський вибір України:* Зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 7-8 грудня 2007 р. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 256 с.

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції з теоретико-методологічних та праксеологічних проблем адаптації України в європейському інформаційно-культурному просторі, проведеної Державною академією керівних кадрів культури і мистецтв 7-8 грудня 2007 року. До збірника ввійшли статті та тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі проблеми: "Україна і нова інформаційно-культурна реальність", "Інформаційні технології і соціокультурний розвиток", "Діалог культур Європи" (частина 1); "Філософське осмислення сучасних освітніх практик в світлі Болонської конвенції", "Національно-культурні традиції України в контексті європейської інтеграції", "Християнські традиції в українській музичній культурі", "Культурологічні виміри творчого доробку українських митців та науковців" (частина 2).

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України (голова редколегії); ***Бітаєв В. А.*** – проректор з наукової роботи ДАКККіМ, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (заст. голови редколегії); ***Підгорбунський М. А.*** – начальник редакційно-видавничого відділу ДАКККіМ, кандидат історичних наук, доцент (секретар редколегії); ***Вільчинська І. Ю.*** – кандидат політичних наук, доцент; ***Кузнєцова І. В.*** – вчений секретар ДАКККіМ (відповідальна за випуск).

Редактори*:* *Л. В. Білоусова*
Е. М. Айлярова
О. В. Петриченко
Комп'ютерна верстка *С. І. Супруненко*
Коректура: *Г. Г. Власик*
Н. Л. Федоренко

©ДАКККіМ, 2008
©Автори, 2008

Філософське осмислення сучасних освітніх практик в світлі Болонської конвенції

Абрамова О.В.,
директор центру культури та мистецтв
НПУ ім. М.П. Драгоманова

НАВЧАННЯ ГРІ НА ГІТАРІ ЯК ФАКТОР ЗАЛУЧЕННЯ ПІДЛІТКІВ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

На сьогодні розуміння поняття “європейський вибір України” є необхідною умовою діяльності педагогів у галузі освітньої практики, що полягає передусім у наявності в навчальних програмах та методичних розробках елементів європейського досвіду. Тобто ефективність сучасної педагогічної діяльності повною мірою залежить від рівня залучення суб’єктів навчального процесу до інформаційно-культурного простору європейських країн.

При формуванні естетичного ставлення підлітків до музичного мистецтва у процесі навчання грі на гітарі ефективним методом стимулювання є проведення бесід-диспутів певного тематичного спрямування. А саме, можна запропонувати такі теми: виникнення гітари як музичного інструмента; історичний розвиток гітари; діяльність європейських майстрів гітари, композиторів та виконавців-гітаристів; значення європейської культурної традиції щодо репертуарних надбань та формування сучасного вигляду класичної гітари, електро-гітари тощо.

Дійсно, невеликий історичний нарис розвитку гітари як найбільш популярного серед української молоді музичного інструмента переконливо доводить вагоме значення європейської культури щодо формування цього інструмента, а також щодо важливості обміну культурним досвідом між європейськими державами.

За музикознавчними виданнями і словниками, “гітара” (ісп. quitarra; від грец. χιθΙρα – ліра) – різновид струнного щипкового музичного інструмента з дерев’яним корпусом, що являє собою резонатор у формі вісімки з довгим грифом”.

Фактично гітара є одним з небагатьох інструментів, які не тільки зберіглися, але й продовжують розвиватися. Спадщина її охоплює проміжок часу від епохи Ренесансу до наших днів. На думку відомого дослідника гітари Є. Шарнассе, історичні першоджерела про гітару неодхідно шукати на Середньому Сході, звідки її прототип поширився в Азії та Європі. Безперечно, ці культури прямо чи опосередковано вплинули на формування репертуару і конструкції гітари, проте батьківщиною класичної гітари варто вважати Іспанію.

Найбільш раннє зображення інструмента, схожого на гітару, датується II ст. Це малюнок на барельєфі, що прикрашає надгробну стелу Меридедо в Іспанії. Цей факт свідчить про деяку "культовість" інструмента і його специфічну спрямованість на той час. Проте, появі гітари в традиційному вигляді передував довгий шлях розвитку. У своїй книзі "Шестиструнна гітара" Є. Шарнассе вказує на Штутгартський псалтир (Франція, близько 830–860 рр.), що містить винятково цікаві мініатюри. На них можна побачити десять чудових інструментів, що вже виразно названі латинським словом "cithara" (від грецького слова "kithara"): резонаторний корпус, шийка і колкова коробка, оформлені як самостійні частини; струни (від трьох до шести) прикріплені до круглого виступу, що міститься знизу корпусу; виконавець приводить струни у коливання за допомогою довгого плектра.

Характерні риси інструментів відбиті в скульптурних зображеннях, що прикрашали великі храми і готичні собори Шартра, Реймса, Страсбурга, Колони, Екзетера, Беверлі і багато інших, які демонструють відтворення інструментів у камені. Серед них важливе місце займає гітара. Ці зображення дають підставу виділити два її типи: у гітари I типу лінії бічних країв мають досить пряму та рівну форму, а шийка нескладної конструкції закінчується плоскою колковою коробкою; у гітари II типу форма більш складна, корпус на краях нагадує обрис листа. Таким чином, пам'ятки декоративного мистецтва підтверджують той факт, що на півдні Піренейского півострова склалося два типи гітар: мавританська (арабська) і латинська (римська), з характерним для кожного типу способом звуковидобування. Так, при грі на мавританській гітарі використовувався прийом "rasgeado", тобто "брязкання" по струнах усіма пальцями правої руки. На відміну від мавританської, звук латинської гітари видобувався, на думку Є. Шарнассе, переважно прийомом "punteado" (гра "щипком"), який став основим прийомом класичної школи. З часом додалися новоросійський та пальцевий способи звуковидобування для правої руки: гра з опорою на струну після щипка – "apoiando" та без опори – "tirando". Таким чином, завдяки особ-

ливостям своєї конструкції і звучання, латинська гітара є найбільш близькою попередницею сучасної класичної гітари.

На рубежі XV – XVI століть починається відлік історії сучасної гітари. До моменту проникнення в інші європейські країни гітара мала п'ять струн і квартовий лад, як її родичка лютня. У Німеччині або Італії було додано шосту струну, змінено ладовий стрій, і гітара набула свого класичного вигляду. У такому вигляді гітара стала визнаним музичним інструментом із широкими можливостями. Нескладна для початкового освоєння, гітара набула значного розповсюдження серед населення європейських країн.

У першій половині XIX століття, як зазначає Є. Ларичев, настає "золоте століття" гітари. Багато композиторів того часу (Монтеверди, Россіні, Доніцетті, Верді, Масне) використовували гітару у своїх операх. Для цього інструмента писали музику такі чудові композитори, як Ф. Шуберт, Г. Берліоз, К.Вебер. Цілий ряд видатних виконавців-віртуозів і композиторів підняли мистецтво гри на гітарі до високого рівня й заклали фундамент класичного гітарного репертуару. Так, широке впровадження нових технічних прийомів, викладених в "Школі для гітари" Д. Агуадо та Ф. Смітта, сприяло істотному підвищенню виконавської техніки. Серед новітніх прийомів – прийом "барре", що забезпечував вільне користування тональностями (Ф. Сор); нова постановка руки, що відкривала шлях до нових технічних можливостей (Ф. Смітт) та використання новоросійського способу звуковидобування (Д. Агуадо). Серед італійських віртуозів і композиторів слід відзначити – М. Каркасі, Ф. Каруллі, М. Джуліані, Л. Леньяні й багато інших. Величезний внесок у розвиток гітари зробив іспанський гітарист Ф. Таррега. Основні положення методики цього митця викладені в праці його учня Е. Пухоля – "Раціональний метод гри на гітарі". Завершуючи стислий екскурс в історію виникнення та розвитку гітари, необхідно зазначити, що справжнього успіху гітара набула в XX столітті завдяки майстерності видатного гітариста А. Сеговії.

Таким чином, проведення тематичних бесід у процесі навчання грі на гітарі може стати ефективних методом стимулювання засвоєння підлітками навчального матеріалу, а також сприятиме залученню учнівської аудиторії до європейської культурної традиції.

Береза Р.П.,
канд. пед. наук, доцент,
директор Львівського ДОЦ НТ КОР

ПЕДАГОГІЧНА ТЕХНІКА ЯК ЗАПОРУКА ОСВІТНЬОЇ ПРАКТИКИ У ЗМІСТІ БОЛОНСЬКОЇ КОНВЕНЦІЇ

У процесі набуття Україною статусу вільної, суверенної та демократичної держави перед суспільством дедалі гостріше постає проблема вибудови та довершеності освітньої системи, яка б за своїм змістом, методами, формами і принципами відповідала загальносвітовим стандартам виховання сучасного фахівця.

Перехід української освіти на пріоритети Болонської конвенції є реальним шляхом у здобутті вітчизняними фахівцями світового ринку праці та утвердження на міжнародному просторі відмінних зразків української освітньо-виховної традиції.

Болонський процес, власне, покликаний сприяти добровільному входженню країн у загальноєвропейський простір, зберігаючи самобутні традиційні основи у вихованні, освіті та навчанні. Разом з цим він передбачає уніфікацію взірців дипломів, академічних кваліфікацій, включення в освітню практику Європейської Кредитної Акумулюючої Системи (ECTS), переведення системи освіти у сучасний законодавчий простір, а найголовніше – гарантію працевлаштування спеціалістів працедавцями, виходячи із рівня і специфіки здобутої освіти.

Один з найефективніших аспектів досягнення цих завдань містить у собі процес удосконалення педагогічної техніки.

Саме поняття “педагогічна техніка” як невід’ємна складова загальнопедагогічного процесу у різні часи зосереджувало на собі увагу як педагогів-практиків, так і педагогів-науковців. І це не дивно, адже саме педагогічна техніка є основною характеристикою педагогічного хисту викладача, який, врешті, і покликаний забезпечувати ефективність виховання, навчання і освіти.

На сучасному етапі розвитку теорії педагогічної техніки найвідомішими її представниками є Н. Волкова, Б. Фіцула, Л. Хорунжа, О. Вишневський та низка інших науковців.

С. Гончаренко розглядає цю якість педагога як цілісний комплекс знань, умінь і навичок, без яких йому не обійтися у процесі організації

навчальних занять і пошуку ефективних форм і методів виховної дії на педагогічний об'єкт.

Разом з цим проблема удосконалення педагогічної техніки у процесі переведення української освіти на засади Болонської конвенції є справою ще малодослідженою і потребує ретельнішого вивчення і розгляду у науковій та методологічній літературі сучасної педагогіки.

Змістом поняття "педагогічна техніка" є такі складові:

а) мистецтво спілкування – вплив на студента засобом магічної дії слова, а також утвердження особистісної культури викладача;

б) внутрішня енергетика педагога, скеровуючи котру на студентську аудиторію, він здатний досягати максимальної уваги як запоруки сприйняття та засвоєння нового навчального матеріалу чи повтору вже вивченого;

в) емоційна палітра, з якою викладач пропонує новий матеріал для вивчення. Саме емоційний фон викладання переконує та впевнює, завдяки чому новий матеріал набуває істинної правдивості як з боку суб'єкта, так і об'єкта педагогічного процесу, а знання сприймаються як категорія беззаперечна і безапеляційна, що у певній мірі полегшує наступні етапи процесу навчання: учіння, засвоєння, повторення, пригадування;

г) приклад як фактор впливу на увагу студента. Педагоги, як і психологи, вважають, що саме доповнення будь-якої навчальної сентенції переконливим емоційним прикладом надзвичайно підсилює твердження, сприяє його глибшому розумінню, а найголовніше, тривалішому запам'ятовуванню найскладніших частин нового навчального матеріалу. Здебільшого приклад наводиться як словесний метод підсилення певного твердження;

ґ) демонстраційний метод, який є важливою складовою педагогічної техніки викладача. У методі демонстрування можна виділити такі різновиди: візуальні – фактор дії на зорові сприйняття і пам'ять, слухові – образного мислення через палітру звуків; смакові – смак є своєрідним детектором якості певних продуктів або речовин; нюхові, при яких ароматизаційна гамма створює ефект сприйняття і тривалого запам'ятовування; просторововідчуттєві – загальний просторовий комфорт забезпечує ефект свободи дій, мислення і діяльнісної ініціативи.

До цього переліку можна додати ще цілу низку демонстраційних методів. Найпопулярнішими серед них є такі:

1) культура мови педагога. Цю дефініцію поділяють на дві складові: а) загальна культура мовлення (словниковий запас, образність, логіка, мелодика мови тощо); б) професійність мови (володіння предметною термінологією та понятійним апаратом);

2) створення відповідного морально-психологічного клімату на занятті. Проблема психічної рівноваги студента є однією з найбільш виражених в умовах зростання потоків інформації та стресових ситуацій, як наслідку своєрідних “збоїв” психіки;

3) артистизм педагога. Будучи унікальною здатністю впливати на аудиторію, він створює фундаментальні засади щодо здобуття педагогом своєрідного іміджу серед студентів, сприяє утвердженню і повазі до авторитета викладача.

Парадигма артистизму включає як вроджені якості педагога, так і набуті – ті, що накопичуються у викладацькій практиці у процесі набуття стажу та професійного уміння.

Під час розвитку основних ознак артистизму педагогу слід звертати увагу на вияв таких основних чинників зовнішньої виразності, які відносять до особистісної харизми: вміння керувати внутрішньою енергетикою впливу на слухача, удосконалення риторського мистецтва, володіння мовленнєвою паузою, уміння слухати і бути вислуханим тощо.

Зовнішній артистизм покликаний утверджувати викладача як імпозантну, яскраву фігуру у сприйнятті студентами. Тут значну роль відіграє володіння мімікою, жестами, загальними рухами і пластикою тіла, ходою, загальна постава, що неодмінно викликають загальну увагу і зацікавлення.

Звичайно, що усі перелічені вище складові артистизму педагога повинні застосовуватися у педагогічній практиці у надзвичайно коректних і виважених виявах, оскільки будь-який перехил у застосуванні подібних прийомів буде спрацьовувати у протилежному чи комічному плані.

4) зовнішня культура викладача. Сюди відносять зовнішній вигляд педагога: одяг, взуття, стиль зачіски, елементи макіяжу тощо, які творять своєрідний портрет довго пам’ятатимуть вихованці.

Педагогічна техніка є ключем, без якого зрозуміти внутрішній світ студента дуже важко.

Болонська конвенція покликана реформувати не тільки саму методику навчання, виховання та освіти, але й застосувати нові прийоми для досягнення цієї мети. Розвиток педагогічної техніки є запорукою якісного впровадження цих освітніх реформ у життя.

Література:

1. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. – К.: Либідь, 1997. – 376 с.

2. Інтеграція вищої аграрної школи в загальноєвропейську систему вищої освіти: проблеми і перспективи / Матеріали навч.-метод. конфер. – Л.: Львівський державний аграрний університет, 2004. – 241 с.

Гавеля О.М.,
канд. пед. наук, доцент,
доцент ДАКККіМ

КУЛЬТУРА РОЗУМОВОЇ ПРАЦІ СТУДЕНТІВ ТВОРЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Формування мислення студентів ДАКККіМ неможливе без розуміння особливостей середовища, у якому твориться їхня особистість, і пізнавальних ресурсів, що воно вміщує.

Пам'ять, мова, уява, інтелект сучасної людини має яскраво виражену соціальну природу. Вони формуються у процесі навчання, який у вищій школі може виступати своєрідною базовою мінімоделлю культурної психології. На думку американського психолога Брунера Джерома, людське мислення, хоча реально відбувається у думках конкретного індивіда, ніколи не виступає інтелектуальною "робінзонадою". Навичками мислення людина оволодіває за допомогою соціальних контактів, і тому все залежить від тих умов, у яких формується мислення.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю визначення системи знань, завдяки якій відбувається розвиток мислення студентів творчих спеціальностей. Об'єктом дослідження є культура розумової праці студентів творчих спеціальностей. Предметом виступають психолого-педагогічні умови формування культури розумової праці студентів ДАКККіМ.

Індивідуальні відмінності у здібностях людей виявляються як у їхній природі, так і у мірі вияву, тобто полягають у якості і ступені розвитку здібностей кожного індивіду. Так, в одних людей особливо виявляються здібності до технічної діяльності, у інших – до наукової, до малювання, музики тощо. Разом з тим суттєвою ознакою розвитку здібностей особистості є показник рівня розвитку її інтелектуальних здібностей.

Психолог Г.С. Виготський розкриває зміст поняття "обдарованість" із позицій лінгвістичного підходу. Він зазначає, що поняття "інтелектуальність" у французькій, англійській та латинській мовах та у міжнародному психологічному лексиконі використовують із значенням "інтелектуальна обдарованість".

Важливу роль в індивідуальних відмінностях людських здібностей відіграє співвідношення двох сигнальних систем, яке характеризується відносною перевагою однієї з них. Залежно від цього І.П. Павлов розрізняв як специфічно людські декілька типів вищої нервової діяльності. Художній

тип, що характеризується перевагою першої сигнальної системи, схильний до конкретного, предметного мислення. Це люди, які жваво та яскраво сприймають оточуюче в образах, звуках, кольорах, дотиках та запахах. Мислительний тип, у якого відносно переважає друга сигнальна система. Такий тип має виявлену здатність до абстрактного, аналітико-синтетичного мислення. Ці люди сприймають оточуюче не стільки у вигляді безпосередньо яскравих картин життя, скільки у формі словесних, узагальнених визначень, що мають свою логічну структуру. Наступним є середній тип з характерною для нього відносною врівноваженістю обох сигнальних систем, що не виключає значного розвитку кожної і не перешкоджає розвитку різноманітних здібностей особистості.

Вчений Б.І. Додонов зазначає, що типологічна своєрідність особистості та її всебічний розвиток тісно взаємопов'язані. Його дослідження присвячене вивченню феномена "проникнення", у якому вчений звертає увагу на те, що славнозвісна дискусія між "фізиками" та "ліриками" зайшла у глухий кут тому, що всі її учасники імпліцитно виходили з ідеї витіснення гностичних чи естетичних орієнтацій або їх урівноваження.

Насправді гностична орієнтація "фізика" визначається не відчуженням від мистецтва, а тим, наскільки він здатний проникнути у сферу естетики. Наприклад, І.П. Павлов ніколи не відчував тонів музики, не розумівся у малюванні і літературному мистецтві. Однак відомі вчені, які були обдаровані різнобічно. Так, Ейнштейн особливо любив літературу і музику. За власним його визнанням, художні твори, особливо романи Достоєвського, багато в чому сприяли виникненню у нього оригінальних фізичних ідей тощо. Як відомо, для Макса Вертгеймера архетипом людського мислення був фізик-революціонер Альберт Ейнштейн.

Типологічні особливості, як вважає Додонов, виявляються через специфічну поведінку, світовідчуття, світосприйняття, здібності тощо. Різноманітні орієнтації особистості постійно конкурують до того часу, поки одна з них не виступить у ролі об'єднуючої, особливістю якої буде здатність не конфліктувати з іншими орієнтаціями, а вміння об'єднати їх навколо себе, проникнути у кожну, "згасити" конкуренцію.

Таким чином, необхідно виховувати і закріплювати основні інтереси особистості на основі розвитку провідних здібностей з подальшим перетворенням їх у стимул, з допомогою якого особистість піднімається все вище й вище у своєму розвитку.

Умови навчання у ДАКККіМ дають змогу студентам творчих спеціальностей гармонійно розвивати власні здібності, свою особистість та

самосвідомість, уміння оперувати символами, виходячи з соціального характеру людської психіки. Разом з тим неможливо зрозуміти, як відбувається розвиток мислення людини художнього, мислительного або середнього типу без урахування культурного середовища і пізнавальних ресурсів, які воно вміщує. Культуру розумової праці студентів слід розглядати не лише у контексті її організації, але й орієнтації на кінцевий результат – високу якість інтелектуальної діяльності студентів.

У сучасній психології існує дві теорії мислительної діяльності. Перша з них – обчислювальна, що розглядає інтелект як певний обчислювальний пристрій, де мислення є процесом переробки інформації. Друга теорія вбачає у інтелекті продукт людської культури, а мислення сучасної людини вважає результатом тривалої біологічної та культурної еволюції соціуму. Ці дві теорії по-різному розуміють механізми інтелекту і можливі шляхи його розвитку.

За другою теорією, символічне мислення не лише допомагає організувати спільну діяльність, але й може самостійно постійно розвиватися від покоління до покоління. Так виникає культура, що уявляє собою стійкий спосіб організації діяльності та свідомості людей.

Культура, що виступає продуктом діяльності людей, сама стає умовою та засобом специфічно людського мислення. Тому мислення та навчання завжди культурно детерміновані й залежать від використання культурних ресурсів.

Кожна культура створює свої освітні інституції, через які здійснюється трансляція культурного досвіду. ДАКККіМ зберігає культурницький досвід у галузі мистецької та соціокультурної діяльності, дизайну та ландшафту. Разом з тим важливу роль у структурі європейської культури відіграє сила розуму. У будь-якій справі, і у першу чергу у галузі керівництва культурою і мистецтвом, має бути задіяний, в першу чергу, не ресурс влади, багатства, сили, а ресурс високої моральності, духовності та ресурс розуму, тобто відповідного інтелектуального вишколу та професійної компетентності. Наступне співвідношення: освіта та розум заради високої моральності, а не навпаки, уможливлює збереження творчого потенціалу людини й загалом психічного здоров’я нації.

Мислення (передусім як наукове пізнання) не є суто індивідуальною справою, а організованою комунікативною єдністю наукової спільноти. Діяльність розуму як соціального інституту потребує розвиненої системи знань, завдяки якій відбувається розвиток мислення студентів творчих спеціальностей. ДАКККіМ виконує функцію трансляції знань, досвіду,

тут відроджується і розвивається культурна традиція. Водночас як сучасна установа, що в інформаційно-культурному просторі постійно підтверджує свій європейський вибір, академія спрямована на формування нової якості знань сучасних студентів через утвердження сили неупередженого та творчого розуму.

Герасименко Л.П.,
канд. пед. наук, доцент,
професор Об'єднаного інституту при
Національній академії оборони України

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Об'єктивний процес сучасного світоіснування, позначений терміном "глобалізація", обумовлює поглиблення взаємозалежності країн у різних сферах. Царина high politics (високої політики) традиційно складалась з політичної, економічної та військової сфер, змістом яких були питання, пов'язані з укладанням політично-економічних, військово-політичних угод. Підготовка фахівців для сфери high politics здійснювалась через потужний арсенал фахових і професійно-орієнтованих дисциплін. Однак історії відомо чимало прикладів неефективних реалізацій реформаторських проектів через механічну сукупність політичних, економічних, технологічних та інших заходів. Динамічні зміни, що відбуваються у сучасному суспільстві, породжують новий імператив мислення та дій, у контексті якого особливого значення набувають соціальні (на макрорівні) та соціально-психологічні (на мікрорівні) підходи, інтегруючими засадами яких є цілісні соціокультурні моделі суспільства, соціальної групи чи індивіда. Об'єктивний процес зміцнення і поширення соціальних і культурних зв'язків між країнами, які за минулих часів були країнами low politics (низької політики), обумовили зростання уваги до розвитку і вдосконалення культурологічної освіти майбутніх фахівців.

На фоні процесів глобалізації, які декларують необхідність універсалізації, стандартизації розвитку країн із різноманітними політичними, соціальними та культурними системами, постає складна проблема урахування прагнень багатьох народів у збереженні традиційних духовних цінностей та культурних надбань. Саме тут слід шукати чинники потужних фунда-

менталістичних, ортодоксальних, націоналістичних рухів багатьох народів. Ці положення спричиняють політологічні та культурологічні огляди, у яких все частіше стверджується теза, що “наш світ живе не в добу зіткнення різних культур”. Безперечно, ці проблеми обумовлюють об’єктивну необхідність опанування аналітичних підходів культурологічного змісту, вивчення яких передбачено навчальною дисципліною культурологічного циклу або мистецтвознавчого спрямування. Творчий професійно-художній потенціал викладачів уможливлює запрограмування найоптимальнішого змісту навчальної дисципліни, враховуючи власні можливості та своєрідність авторських методик викладання.

Метою дисциплін культурологічного циклу найчастіше є розвиток загальної культури студентів, зокрема естетичної, збагачення їх художнього досвіду, формування критичного ставлення до художніх проектів сучасної масової культури. Ознайомлення з різними методиками викладання “Теорії та історії світової і вітчизняної культури” та численних історій мистецтв, аналіз значної кількості навчальних програм дисциплін культурологічного та мистецтвознавчого циклу надають суперечливу інформацію для роздумів. Результати аналізу цієї інформації були доповнені результатами анкетування студентів різних спеціальностей. Студентам після отримання остаточних результатів (оцінок) пропонувалося залишити свої загальні враження щодо змісту навчальної дисципліни, методики проведення занять, визначити найбільш складні чи незрозумілі аспекти дисципліни, висловити свої враження про навчальні екскурсії, участь у художніх студентських колективах.

Серед важливих проблем, визначених за результатами цього багаторівневого аналізу, були названі такі:

– низький рівень знань студентів з історії як світової, так і вітчизняної культур, отриманий ними у школі (випускники шкіл, навчаючись у спецкласах з іноземної мови, економіки, правознавства, математики тощо, взагалі не відвідували уроки “Основи художньої культури” або “Світова художня культура”; розділи ж з культури, які мали вивчати на уроках з історичних дисциплін, опановували шляхом написання рефератів, теми яких мало хто міг пригадати потім);

– майже 50 % студентів, які закінчили навчання в музичних або художніх школах, категорично відмовлялися від участі у студентських художніх колективах, посилаючись на своє бажання бути нарешті вільними від багатолітньої “рекрутчини”;

– 37 % студентів, що закінчили музичні школи, хореографічні студії і погодилися брати участь у художніх колективах ВНЗ, до яких вступили, мали нормальний виконавчий рівень, але зовсім не уявляли природи і сутності музичного мистецтва, знання його історії розглядали через призму імен декількох композиторів, про мову мистецтва, його виражальні засоби, художні образи та їх особливості майже нічого не могли розповісти;

– у процесі викладання мистецтвознавчих дисциплін багато викладачів прагне розкрити механізми становлення і розвитку архітектури, образотворчого мистецтва, музики та інших видів через персоналії і опис змісту їх творів.

Навіть неповний перелік проблем лише одного з аспектів художньої освіти молоді свідчить про необхідність:

а) реформування процесу підготовки педагогів художньої освіти з позицій сучасної освітньої парадигми;

б) удосконалення методик викладання мистецтвознавчих дисциплін з попереднім розглядом сутності та механізмів розвитку культури, її світоглядних домінант;

в) навчання майбутніх фахівців сприймати твори мистецтва конкретного митця у контексті культуротворчих ідей відповідної доби, відповідного культурного регіону.

Засвоєння студентами світоглядних домінант різних типів культури збагатить їх культурний досвід, а опанування суті конкретних видів мистецтв уможливить самостійний процес “розкодування” художньої інформації, втіленої авторами у своїх творах, дасть змогу сприймати їх як органічну частину історичного типу культури.

Григор'єв Г.М.,
заслужений діяч мистецтв України, доцент КНУКіМ,
директор інституту Проблем народної культури,
диригент зразково-показового оркестру
Збройних Сил України

ФОРМУВАННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ШКОЛИ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ВИКОНАВЧОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ГРИ НА ДУХОВИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Формування вітчизняної школи індивідуальної виконавчої майстерності гри на духових музичних інструментах відбувалося під впливом розвитку національної культури України. На основі глибинних історичних національних культурних традицій вона увібрала у себе все краще і передове, наявне у досвіді і практиці шкіл ближнього і дальнього зарубіжжя. Вітчизняна виконавча майстерність, таким чином, постійно удосконалювалася і збагачувалася, на різних етапах розвитку виявляючи самобутній колорит і особливості. Велике значення у становленні школи відіграли українські композитори-класики, у першу чергу, в оперній і симфонічній музиці. Особливо слід відзначити діяльність основоположників українського оперного мистецтва – композиторів С. Гулака-Артемовского і М. Лисенка. Їхні оркестрові твори, засновані на пісенних національних традиціях, започаткували формування виконавських особливостей. До них можна віднести емоційність, яскраву виконавчу й темброву промовистість, широту, розспівність і проникливість у трактуванні музичного матеріалу. Для української школи й методики освоєння техніки виконавства характерний принцип глибокого художнього музичного сприйняття. Значний вплив на становлення й розвиток школи індивідуальної виконавчої майстерності в Україні завжди мала культура західноєвропейських держав і Росії. Так, у XVIII ст. у Східній Європі почали з'являтися духові оркестри – спочатку в армії, а в період царювання імператриці Катерини II і при знатних особах. У міру розвитку оперно-театральної справи удосконалювалася і школа індивідуальної виконавчої майстерності.

Постійне зростання складності музичних творів, що виконуються, призвело до необхідності створення фахових шкіл. Потрібно відзначити, що основою школи, на відміну від інших (фортепіано, вокал, струнні й ін.), є оркестровий досвід і необхідність його удосконалювання.

Зарубіжна музична культура через історично сформовані чинники розвивалася швидшими темпами, ніж в Україні й у Росії, тому багато в чому досвід виконавства запозичувався на початковому етапі у європейських музикантів. Так, у періоди царювання Петра І і Катерини ІІ поширювалася практика використання у придворному й армійському житті запрошених або найманих іноземних капельмейстерів і музикантів. Завдяки цьому почали з'являтися фахові музиканти, творча діяльність яких згодом дала змогу створити вітчизняну школу виконавчої майстерності.

У історії формування вітчизняного виконавства зафіксовано багато видатних педагогів-виконавців зарубіжного походження. Так, наприклад, клас флейти у Петербурзькій консерваторії в 1817 – 1877 рр. вів італієць Ц. Чіарді, клас кларнета в 1807 – 1873 рр. – німець Е. Коваліні, в 1823 – 1901 рр. – німець К. Нідман, клас труби (корнета) в 1868 – 1904 рр. – німець В. Вурм, пізніше – Густав Метцдорф, А. Йогансон і А. Гордон. Наприкінці XIX століття класи духових інструментів також вели: в 1868 – 1908 рр. – гобоїст В. Шуберт, в 1869 – 1875 рр. – фаготист К. Кутшбах, в 1870 – 1899 рр. – валторніст Ф. Гоміліус, в 1870 – 1909 рр. – тромбоніст Ф. Тюрнер. Продовжуючи цю традицію, у консерваторії в 1863 – 1926 рр. працював кларнетист В. Бреккер, в 1874 – 1933 рр. – валторніст Я. Тамм і багато інших. У Московській консерваторії довгий час працювали артисти оркестру Великого театру – Ф. Бюхнер (флейта), Е. Меде (гобой) і Х. Борк (тромбон). Із цими іменами пов'язана історія формування вітчизняної школи виконавчої майстерності на духових музичних інструментах.

Наприкінці XIX століття на Україні також відбувається поступове формування вітчизняного потенціалу фахових музичних кадрів у сфері оркестрового виконавства. Значна увага у цьому приділяється кафедрам навчальних музичних закладів, що уперше відкрилися в Україні на початку XX століття в Києві, Одесі і Глухові Чернігівської губернії (нині Сумська область), пізніше – у Львові й Донецьку. Першопроходцями були такі відомі педагоги-виконавці, як А. Химиченко і Л. Роговой (флейта), П. Лещенко і Шамроєв (гобой), Г. Кеєр і Г. Андрієску, Г. Гек і П. Фідлер (кларнет), С. Євгенов і В. Ріхтер (валторна), С. Дуда і Г. Гаугер (фагот), Г. Клименко, В. Яблонський і Л. Могілевський (труба), Д. Машек і Г. Лоецца (тромбон).

Оркестрових спеціалістів високого професійного рівня готували у Харкові. Продовжуючи поглиблення традиції, розвиваючи й удосконалюючи методику духового виконавства, у другій половині XX століття в Україні сформувалася й успішно працювала низка талановитих педагогів-виконавців. Так, наприклад, оркестрових спеціалістів готували у Харківсь-

кому музичному училищі, де в 1890 – 1901 рр. навчалися відомі виконавці, серед яких гобоїст Я. Куклес і фаготист Н. Арабей. У 1891 р. Одеське музичне училище закінчив видатний трубач і педагог М. Табаков. Із відкриттям у 1913 р. Київської, Одеської і пізніше – Харківської консерваторій школа виконавчої майстерності на Україні продовжувала удосконалюватися.

Вагомий внесок у розвиток школи індивідуальної виконавчої майстерності зробили військові оркестри. Там пройшли школу і згодом прославилися багато музикантів.

Нині в умовах відродження української національної культури, незважаючи на історично вагомий вплив протягом багатьох десятиліть Петербурзько-Ленінградської й Московської шкіл, в Україні створена й успішно розвивається школа індивідуальної виконавчої майстерності.

Груць Г.М.,
канд. пед. наук, доцент
Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка

АКСІОЛОГІЧНІ ВЕКТОРИ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ

В умовах існування України як незалежної держави домінують дві тенденції соціального розвитку: з одного боку, відродження національної самосвідомості українського народу, а з іншого – прагнення до інтеграції у європейське й світове співтовариство, глобалізація та інтернаціоналізація різних сфер матеріального та духовного життя [1, 26; 2, 202]. Реалізація цих важливих стратегічних завдань, які постали перед нашою державою, здійснюється зі значними труднощами. Аналітики зазначають, що нині в Україні існує глибока цивілізаційна криза: найгострішою із проблем нашої держави є небачена деградація людського духу, що проявляється у кризі моралі. Вона пронизує усі сторони нашого життя і характеризується зростанням вандалізму, жорстокості, злочинності, наркоманії, алкоголізму, статевої розбещеності, корупції, руйнуванням інституту сім'ї, популяризацією насилля засобами масової інформації.

Як подолати глибоку цивілізаційну кризу? Яка роль у цьому культури і освіти, зокрема вищої? У розумно організованому суспільстві добре на розвиток загальної культури особистості впливають: сім'я, школа та інші навчально-виховні й громадські інституції, які покликані закладати

парості духовність та моральність, адже процвітання культурне, етичне, естетичне сприятиме процвітанню духовному.

Нинішня реальність далека від ідеальних моделей. І допоки ми не збагнемо, що конкурентоспроможність України у європейському й світовому співтовариствах значно залежатиме від нового підходу до системи освіти, від здатності суспільства подолати існуючий розрив між освітою і культурою, доти будемо країною духовно збідненою. Намагаючись подолати кризу, переймаємо досвід Заходу. Так, усвідомлюючи, що перед теорією і практикою вищої освіти стоїть важливе завдання – осмислити динамічні зміни в суспільстві, зробити вибір цінностей, знань, переконань, які б актуалізували здатність людини до самопізнання, саморозвитку, самореалізації, – Україна об'єднується з європейським освітнім простором, що зафіксовано у Болонській конвенції. Однак інтегруючись у зону європейської вищої освіти, ми зобов'язані зберегти напрацювання, традиції, здобутки з національного храму науки. Очевидно, що асимілятивні тенденції завдають шкоди передовсім живій людській душі; освіта знеособлюється: багатогранна особистість з її світовідчуттям, світобаченням, світосприйняттям нікого не цікавить. Підпорядковуючи освіту "технології", освітяни мають розуміти: із цього, "місива" живим (йдеться про духовний світ людини) не вийде ніхто. Позаяк орієнтація на цінності західного постіндустріального суспільства у сьогоднішній ситуації не є панацеєю від соціальних хвороб. Здавалося б, найпростіше прищепити на вітчизняному ґрунті механізми ринкової економіки, реформувати освіту відповідно до вимог Болонського процесу, – і шлях до оздоровлення суспільства, в тому числі й морального, буде відкритий. Як бачимо, західні технології нас не рятують. Прошарок найбільш достойних і чесних людей, справжніх інтелігентів, еліти нації, аристократів духу, які не вміють комфортно влаштуватися у цій системі ціною втрати власної гідності, вибраковується або ж знищується. Таким чином, матеріальний та економічний прогрес сучасної цивілізації багато в чому обмежив можливості людини. Суспільство руйнує власну базисну основу. Так, в освіті на перший план виступили компоненти прагматичні, які помітно впливають на зміст навчання, почасти шкідливо, "вимиваючи" фундаментальну освіту, здійснюється підготовка вузького спеціаліста, що ефективно виконує покладені на нього функції. Девальвується поняття освіченості, інтелігентності, шляхетності тощо. Якщо раніше словосполучення "людина освічена" означало те ж саме, що і "людина інтелігентна", "людина культурна", "людина духовна", то нині цієї тотожності немає. Справді, можна констатувати факт дегума-

нізації освіти, які досліджували В.С. Біблер, Е.Д. Днєпров, В.П. Зінченко, Л.Н. Коган, С.В. Кульневич, М.К. Мамордашвілі, Ю.В. Сенько, В.В. Серіков та ін. Освіченість, звичайно, означає поінформованість і професійну компетентність, але передусім має характеризувати особистісні функції людини як суб'єкта суспільного процесу й індивідуального життя.

Отже, духовно (інтелектуально, інформаційно, культурно) Україна самостійно себе сьогодні не забезпечує. Саме тому гуманітарний стан підготовки молоді непокоїть і потребує уваги з боку державних структур, які відають освітою. Саме гуманізація і гуманітаризація освіти повинні бути імунітетом проти апатії і застою, які панують у нашій вищій школі. Адже від гуманізації освіти значною мірою залежить інтелектуально-творчий потенціал особистості. Тому гуманітарна підготовка повинна спрямовуватись на формування індивіда як активного і вольового суб'єкта, здатного до самостійних зусиль у навчанні; вона повинна базуватися на єдності інтелекту та моралі, на збереженні цілісності і гармонії внутрішнього світу людини.

Психологи і педагоги вважають гуманітаризацію освіти важливим способом становлення гуманітарної культури особистості. Будуючи освіту на принципах гуманізації і гуманітаризації, формуватимемо особистість з розвиненою гуманітарною культурою; індивідуальність рефлексивну, альтруїстичну, креативну, здатну до самовдосконалення, самореалізації, саморозвитку.

Саме тому сучасна система вищої освіти потребує теоретичних і практичних розвідок конкретних механізмів і умов реалізації гуманітарної освіти, яка покликана прилучати людину до духовних цінностей культури, розвиваючи її творчі можливості як найвищої цінності суспільства.

Література:

1. Іванюк І. Ціннісні орієнтації у світлі концепцій інтеркультурної освіти // Шлях освіти. – 1997. – № 3. – С. 26.

2. Сбруєва А.А. Порівняльна педагогіка: Навч. посіб. – Суми: Редакційно-видавничий відділ СДПІ, 1999. – 300 с.

Данчук А.Л.,
викладач РДГУ, здобувач ДАКККіМ

ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У НАВЧАННІ ДІТЕЙ СПІВУ

На сьогодні розвиток сучасної демократичної України вимагає нових підходів до формування молодої професіональної еліти в усіх сферах життєдіяльності, зокрема в галузі культури та мистецтв. Із давніх часів високий духовний рівень культури вважався головним показником економічного та соціального рівня держави.

Майбутнє будь-якого суспільства, його творчий, духовний потенціал визначають діти, тому значну увагу потрібно приділяти їхній мистецькій освіті – музичному вихованню, хоровому співу тощо.

Одним із головних напрямів музичного виховання є формування співацької культури, яке передбачає внесення змін у процес вокально-хорового навчання школярів з метою оновлення його змісту та методів навчання.

Під час формування вокальної культури школярів необхідно враховувати те, що у межах академічної манери вокального виконання існують різні традиції, пов'язані з національними, мовними, історичними та культурними особливостями. Українська національна традиція за її стилістичними особливостями та наспівністю мови схожа на італійську. Вокально-хорове навчання дітей здійснюється у межах дорослої академічної манери співу, але доступними, порівняльними, ігровими методами, які відповідають віку, дитячій психології.

Збереження і розвиток дитячих голосів вимагає від викладача відповідного ставлення. Дитячий голосовий апарат ніжний і з ростом організму змінюється. Отже, напружений спів, велике навантаження у період мутації може зумовити зрив голосу, особливо у хлопчиків. Тому вокально-хорові навички на уроках музики набуваються на матеріалі, що поступово ускладнюється.

К. Ушинський вважає, що урок досягне мети тоді, коли учні будуть розвивати свої розумові здібності, а вчитель вчитиме їх спостерігати, розвивати пам'ять, уяву, інтерес і увагу, самостійність, наполегливість, емоційність.

У своєму трактаті "Політика" Арістотель у IV ст. до н. е. зазначав: "Музика здатна впливати на етичний бік душі, і оскільки музика володіє такою властивістю, то, очевидно, її треба зробити одним із предметів виховання молоді".

Незмінним засобом розвитку почуттів дитини є музика, яка викликає особливі почуття катарсису – специфічного емоційного стану. Кожен учитель повинен пам'ятати, що його урок – це урок мистецтва. Особливість митця-учителя, як зазначав Г. Ващенко, "полягає в тому, що він скоріше і глибше, ніж звичайна людина, відчуває красу, розлиту в природі і в житті людини, і разом з тим скоріше, глибше відчуває спотворення краси, де б воно не траплялось. Він стає ніби посередником між красою і суспільством, в чому і полягає його покликання. Друга характеристична властивість митця-вчителя – це високорозвинена уява в живих образах як продукту уяви".

Уміння вчителя "бачити" і "чути", зосередити увагу дітей не на засобах музичної виразності і формах музичного твору, а на їх настрої, почуттях, роздумах про музичний твір мають величезне значення. Учителю важливо сформувати бережливе ставлення до народної музики у всіх її жанрах, вокально-хорове мистецтво повинне будуватися на рідному фольклорі, а не на фольклорі сусідніх держав, зокрема російської, що спостерігається у наших школах та пединститутах. Важливою сферою духовної культури кожного народу є рідна пісня і поезія, які пробудять у дітей генетичну пам'ять про наших предків, виявляється одним із наймогутніших чинників у вихованні національної свідомості, духовного аристократизму, статевої і високої родинної моралі.

Розглянемо, як навчали дітей співу на Україні, за допомогою яких цікавих методик та методів.

На першому місці української народної педагогіки було виховання у дітей естетичного смаку, прищеплення любові до прекрасного, розуміння того, що від природи наш народ наділила багатьма мистецькими здібностями, зокрема до музики та пісні, про що у своїй праці "Історія української музики" (1922) написав фундатор української музично-історичної науки, музикознавець Микола Грінченко.

На розвиток української вокальної школи вплинув досвід співацьких шкіл на козацькій Січі, одна з яких проіснувала більше ста років (приблизно 1666–1776), де навчали "вокальної музики" партесного співу, а також були створені спеціальні групи виконавців – лицедіїв.

Вивчення музики у школах України починається з першої половини XV ст. Школи ці називались братствами. Вони керувались певними уставами та програмами. У XVII ст. з'явились братські школи у Львові, Острозі, Луцьку. Обов'язковими дисциплінами в них були церковний спів, спів по нотах, музична грамота.

Композитором, який узагальнив майже столітню практику партесного співу в Україні, був М.П. Ділецький. Він написав книгу “Способи забави для дітей”, де дав цінні поради вчителям співу, прагнучи полегшити їх справу. Вважав, що коли працюєш з голосом дитини, треба враховувати “Не силу гласа, а меру”.

С.І. Воробкевич (1836–1903) працював багато років вчителем музики і співів, вивчав психологію дітей, їх інтереси, запити: “дітей потрібно навчати сприйманню поліфонії, починаючи з першого класу... Дітям доступне як слухання, так гра та спів...”

Цінним внеском у розвиток музичного виховання стала “Збірка пісень у хоровому розкладі, пристосована для учнів молодшого і підстаршого віку школах народних” (1908), М.В. Лисенка (1842–1912).

Педагогічне кредо Ф.М. Колесса (1871–1947) – музично-естетичне виховання школярів засобами народно-пісенної творчості “Шкільний співаник” (1925) – 226 пісень. Головна мета цього посібника – “подати пісенний матеріал для науки в народній і середній школі”.

Збірку для дітей “Золоті колоски” у 1913 створив Б.В. Підгорецький (1873–1919) р. Вона є нотною грамотою, що розвиває навички кантиленного співу.

На думку С.П. Людкевича (1879–1980), у загальноосвітній школі уроки музики повинні “трактуватися не як вміння мистецтва, а як предмет виховуючий, якого повинні вчитися не тільки вибрані, або добровольні, всі... подібно як вчаться всіх інших предметів”. “Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу” (1930).

Збірник “Практичний курс навчання співу в середніх школах України” (1919) уклав М.Д. Леонтович (1877–1921). У збірнику є певна система розвитку музичного слуху, нотного співу, із розробленими дидактичними вимогами М.Д. Леонтович використовував на знаттях скрипку і камертон.

Методичні посібники для розвитку дитячого голосу “Луна” (1907), “Шкільний співаник”, “Методика шкільного співу”. написав К.Г. Стеценко (1882-1922). Він зробив значний внесок у методику дитячого хорового співу, у навчанні співів виходив з принципу, що вони є продовженою голосом мовою. Букви, склад, слово, речення треба попереду правильно, ясно і чітко проказати, а потім проспівати.

Автором збірки “Проліски” є Я.С. Степовий (1883–1921). Ця книга враховує вікові можливості дітей за ступенем складності: від найлегших співанок до найскладніших у мелодичному та гармонічному відношенні зразків.

Література:

1. Бенч О.Г. Хороспів українців // Український світ. – № 1. – 1993. – 12 с.
2. Іваницький А.І. Українська народно-музична творчість: посібник для вищих та середніх учбових закладів. – К.: Музична Україна. – 1990. – 334 с.
3. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні X-XVIII століть. – К.: Вища школа, 1992. – 69 с.
4. Луканюк Б. Про творчий метод М. Леонтовича // Українське музикознавство. Респ. міжвідомчий науково-методич. центр. – Вид. 24. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 36-45.
5. Мархлевський А.С. Практичні основи роботи в хоровому класі. – К.: Музична Україна, 1986. – 96 с.

Довгань О.В.,
аспірантка КНУКіМ

РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У КОНТЕКСТІ БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ

Професійна мистецька освіта в сучасних умовах має загальноєвропейський характер і є важливим компонентом Болонського процесу, який передбачає підвищення ефективності та результативності викладання мистецьких дисциплін у навчальних закладах різного рівня акредитації, вирішення проблем підготовки майбутнього викладача у спеціалізованих закладах мистецької освіти.

Україна чітко визначила орієнтир на входження в освітній простір Європи, здійснює модернізацію освітньої діяльності у контексті європейських вимог, дедалі наполегливіше працює над приєднанням на практиці до Болонського процесу, що спрямований на перетворення Європи на найбільший конкурентоспроможний і розвинутий освітній простір у світі. Болонською декларацією, яку підписали європейські міністри освіти 1999 року, передбачено реалізацію багатьох ідей і перетворень. Передусім це формування єдиного, відкритого європейського простору у сфері мистецької освіти, впровадження кредитних технологій на базі європейської системи трансферу кредитів, стимулювання мобільності і створення умов для вільного пересування студентів, викладачів, науковців у межах європейського регіону. Також сюди входить прийняття системи освітньо-кваліфікаційних рівнів, яка складається із двох циклів, спрощення процедури визнання кваліфікацій, що сприятиме працевлаштуванню випускни-

ків і студентів мистецьких навчальних закладів на європейському ринку праці, розвитку європейської співпраці у сфері контролю за якістю вищої освіти та підсилення європейського виміру мистецької освіти.

Мистецькі вищі навчальні заклади визнають, що їхні студенти потребують кваліфікації, яка забезпечить ефективне навчання й кар'єру в Європі. Інститути, їхні мережі й організації підтверджують свою роль і відповідальність і забезпечують належним чином організоване у межах автономії.

Інноваційний шлях розвитку суспільства можна забезпечити, лише сформувавши покоління людей, які і мислять, і діють по-інноваційному. Звідси – значна увага до загального розвитку особистості, її комунікативних здібностей, засвоєння знань, самостійності у прийнятті рішень, критичності та культури мислення, формування інформаційних і соціальних навичок.

Проблема якості мистецької освіти в Україні набула особливої актуальності останніми роками. Це передусім якість освітнього середовища, реалізація освітнього процесу та його результатів. Удосконалюючи управління якістю вищої освіти у вимірі Болонського процесу, треба уявляти собі глибину необхідних перетворень у цій сфері. Ефективна організація наукових досліджень якості освіти має створити належні умови для педагогічної науки і соціології освіти, завдяки яким стане можливим осмислення принципів та формулювання закономірностей реалізації головної мети якісної освіти – розвитку особистості у суспільстві знань.

У філософсько-педагогічних системах світу навчання і виховання підростаючого покоління завжди поєднувалися з якістю освітянської діяльності, обґрунтуванню механізмів впливу на неї і для підвищення ефективності присвячували свої трактати філософи і педагоги різних часів і народів світу. В умовах переходу національної системи вищої освіти до Болонського алгоритму освіти виховна робота у вищій школі докорінно змінюється. Вона втрачає колективістській характер і набуває ознак чітко вираженого індивідуалізму. Це зумовлює необхідність пошуку нових підходів до виховання молодої генерації громадян, особливо студентської молоді, яка за кілька років становитиме ядро української національної інтелігенції та визначатиме соціально-економічний і духовний потенціал країни. Істотною ознакою генерації є не лише вік, а й єдність переконань, поглядів, мети, переживань і ставлення до життя.

Для досягнення кінцевої мети Болонського процесу – побудови єдиного простору освіти – замало формального запровадження її принципів. Потрібні прозорі та зрозумілі всім методології контролю якості мистецької освіти.

Дорогих Л.В.,
канд. іст. наук, професор ДАКККіМ

АМАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО У ПРОЦЕСІ ГУМАНІЗАЦІЇ ОСОБИ

Суспільна потреба в художній творчості як у явищі гуманістичному за своєю природою є очевидною. Проте цінність її повною мірою не усвідомлювалась, тому вона не завжди підтримувалась суспільством. Що ж до наукового інтересу до цієї проблеми, то він виявлявся, зазвичай, з боку лише окремих ентузіастів.

Лише в період демократичних зрушень інтерес суспільства до проблем непрофесійної художньої творчості знову зростає, адже саме тоді аматорське мистецтво набуло піднесення і сприяло загальному розвиткові культури суспільства, її гуманістичній спрямованості. Більше того, розквіт художнього аматорства був виявом демократичних процесів.

Так було у другій половині XVI – XVII ст., коли Україна боролась проти насильницької політики покатоличення і полонізації, відстоюючи свою національну культуру і віру, а культурний рух набув характеру національно-культурного відродження. Аматорське мистецтво розквітло у братських школах і Києво-Могилянській колегії, згодом академії, та поза ними, закладаючи своєрідні традиції в Україні. Саме тоді воно вийшло за межі суто "домашніх" форм і набуло ознак суспільно значущого явища.

Так сталося і в XIX ст., коли аматорське мистецтво стало важливим чинником у загальному розвитку української культури східних і західних земель України, в першу чергу, театрального і музичного мистецтв, які своєрідно еволюціонували і вийшли на широку соціальну арену, йдучи в ногу з професійним мистецтвом, ставши одним із важливих атрибутів національно-культурного відродження.

І в наші часи, коли Україна стверджує свою державну самостійність, аматорське мистецтво, не маючи достатньої фінансової підтримки, вийшло на вулиці і площі, і як свідчення відродження української культури обов'язково розпочнеться відродження аматорської художньої творчості.

На сьогодні аматорське мистецтво – це визнаний феномен суспільного життя, помітне художнє явище. Безперечним є його внесок у художню скарбницю національної культури – як шляхом створення численних, часто значних за художнім рівнем творів, так і за допомогою залучення широкого кола людей до активної суспільно-культурної діяльності у сфері мистецтва.

Аматорське мистецтво функціонує у сфері самодіяльного. А "людина самодіяльна обумовлює, а не лише обумовлюється, визначає, а не лише визначається, ставить у залежність від себе природно-суспільні процеси, а не тільки переживає свою залежність від них. У такій якості людина нова, діяльна, активна. І в її способі життя, у виробництві, культурі, філософсько-художніх рефлексіях відкриває себе дійсна сутність самодіяльності" [1, 5]. Розглядаючи феномен самодіяльного у сфері мистецтва, ми маємо на увазі актуалізацію потреби людини так ставитись до об'єкта своїх інтересів і захоплень (без них аматорство неможливе), щоб творчий підхід до нього переважав над репродуктивним.

Індивід реалізує свою естетичну потребу, здібність до створення прекрасного у межах індивідуальних можливостей і засобів їхньої актуалізації. Ці дії за своєю природою мають сенс самовиявлення, що досягається незалежно від виду художньої діяльності, якою зайнятий індивід [1, 3].

Перш за все, твори мистецтва, обрані до репертуару, є могутнім (на думку деяких вчених, незамінним) чинником соціалізації особистості, пов'язуючи її із суспільством найтіснішими відносинами і впливаючи на найпотаємніші сторони людської поведінки. При цьому ми поділяємо точку зору В.Н. Столовича, який вважає, що залучення до різноманітних суспільних відносин через засвоєння естетичних, зокрема художніх, цінностей здійснюється без будь-якого обмеження суверенності самої особи, шляхом її розвитку та духовного збагачення, і, що надзвичайно важливо, зовсім вільно [2, 24].

І врешті-решт, треба зазначити, що аматорським художнім об'єднанням властива надзвичайна морально-психологічна атмосфера, яка базується на довір'ї, самовідкритості аматорів один одному, внутрішній розкутості, доброзичливості, особливому стилю стосунків.

Все вищесказане дає достатні підстави для оптимістичного твердження про певну схильність аматорського мистецтва до високих гуманістичних проявів, про можливість розгляду цієї сфери художнього буття людини як системи, наділеної яскраво вираженими гуманістичними потенціями. "Олюднення людини" можна вважати одним із основних завдань аматорського мистецтва, адже воно визнає за аматором право на вільний вияв своєї особистості, розвиток здібностей, принципи свободи, рівності можливостей для самовиявлення, людяності – нормою стосунків в аматорських колективах.

Література:

1. Петров Ю.В. Філософсько-естетичні аспекти розвитку самодіяльного суб'єкта: проблеми теорії: Авт. дис. … д-ра філософ. наук. – К., 1993.
2. Столович В.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. – М., 1985.
3. Фейнберг Е.Л. Логика. Кибернетика. Искусство. – М., 1981.

Дунаєвська Є.М.,
аспірантка КНУКіМ

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ МУЗИКИ ТА ВОКАЛУ

Синтез культури, музики й освіти є дуже актуальними на сьогодні. У першу чергу, виникає необхідність реформи освіти XXI століття. Багато аспектів потрібно переглянути, щоб їх вирішення спрямувати у інше джерело. Окрім цього, виховувати творчу молодь з новим світоглядом та носіями загальнолюдської, музичної культури нового століття за допомогою ціннісних орієнтацій.

У творчої молоді під час навчання у ВНЗ, з одного боку, формуються стійкі властивості особистості, їхнього світогляду, розвивається ставлення до навколишньої дійсності. Корегуються музичні та загальнолюдські цінності. Із іншого боку, усвідомлюється цінність речей, явищ, процесів, вчинків для себе, відповідно з'являються орієнтири у власній діяльності та поведінці стосовно навколишнього світу та оточуючих. Музика справляє руйнівний вплив на свідомість людини, важко переоцінити значення ціннісних орієнтацій як умови розвитку особистості суб'єкта, особистості, здатної до самостійного і відповідального вибору. Ціннісні орієнтації та музика є своєрідними відношеннями зі світом, які узагальнені і перероблені індивідом. Тому вони фактично не залежать від ситуативних факторів, студент сприймає світ з допомогою музики, мистецтва, різних образів, творів, емоцій. Дослідженням ціннісних орієнтацій студентської молоді займались Н.Є. Бондар, А.А. Козлов, З.В. Сікевич, В.Т. Лісовський, К.А. Нечаєва.

Юнацький вік сензитивний для утворення ціннісної орієнтації щодо стійкої особистісної властивості, яка впливає на формування світогляду студентів, їх ставлення до музики, мистецтва. Саме у цьому віковому періоді закладається здатність об'єктивної оцінки самого себе, довкілля,

мистецтва, що найбільше впливає на становлення закономірностей, які згодом вказуватимуть на позицію життя дорослої людини. Провідними у цей час є мистецтво, музика, у яких реалізується готовність студента до самовизначення стереотипів, ціннісних орієнтацій. Адже студентський вік є тим періодом життя, коли індивід стає готовим не стільки до самовизначення, скільки до життя як суб'єкт власної діяльності. Особистість переходить на якісно новий усвідомлюваний етап становлення, відбувається її друге народження, і саме цьому процесу у допомагає музика. Складається цілісний світогляд та формується готовність до самовизначення. Студент є особистістю як суб'єктом суспільних стосунків, що активно будує власний образ, образ світу, спрямовані у майбутнє. Завдяки музиці та віковим новоутворенням з'являється можливість обирати життєвий шлях, цінності і нести відповідальність за цей вибір.

Виховні можливості музики та формування ціннісних орієнтацій правильно утворюються тільки у межах спеціально організованої діяльності. Саме від цього залежить адекватне вираження емоційної та отриманої смислової інформації у слухача. Однак є й інший бік цього питання: виконавець, який подає музичний твір, окрім естетичної насолоди від власної творчості, повинен колоритно передати образ, наповнити музику яскравими барвами, передати слухачеві якомога більше позитивних емоцій.

Музичне виконавство як художнє явище поряд із відтворенням авторського тексту передбачає створення високохудожньої інтерпретації на основі композиторського задуму та майстерне донесення його до слухача. У формуванні ціннісних орієнтацій засобами музики невід'ємною складовою є музично-виконавська діяльність, створення ідеї, образу. Інтерпретація надає можливість виконавцю реалізувати свої технічні можливості, розповісти слухачеві про власне бачення музичного твору. Не уявляючи виконавського образу, студенти лише репродукують нотний запис, у такому разі творчі процеси музичної інтерпретації виявляються підміненими й спрощеними, що приводить до механічного статичного виконання.

Щодо національно-культурних традицій України у контексті європейської інтеграції, слід зазначити, що здобутки сьогодення базуються на надбаннях митців минулих поколінь. Так, українська співачка Марія Едуардівна Донець-Тессейр – народна артистка УРСР, педагог, професор Київської державної консерваторії. Марія Едуардівна виховала та допомогла визначитись у житті багатьом талановитим українським співакам.

У своїх методичних матеріалах Донець-Тессейр розповідає, що, на її думку, духовне наповнення та цінності співака тісно переплітаються із

музикою, яку він виконує та слухає. „Насамперед слід сказати, що наявність доброго співацького голосу як природного таланту при відсутності необхідної музичної і загальнокультурної підготовки не може бути підставою для того, щоб стати співаком-артистом, достойним виступати на оперній сцені і концертній естраді. Сучасна вокальна музика побудована на розумінні живого слова, і спів не є простим голосоведенням. Крім того, вона тісно зв'язана з інструментальною музикою" [1]. Видатна співачка вважала, що епоха, коли педагог був простим учителем задля того щоб передати власний досвід студентам, давно минула, тепер цього замало. Саме педагог повинен вести активну творчу та концертну діяльність, пропонувати нові бачення творів, вживати інновації у вокальному мистецтві. За допомогою всіх цих факторів формується та скеровується естетичний смак у студентів. Для допомоги майбутнім співакам М. Е. Донець – Тессейр радила більше прослуховувати та аналізувати звучання різних стилів музики. Щоб виконати твір, перш за все, його треба зрозуміти та правильно донести до слухача. Творчий процес за допомогою свідомості, цілі, змісту, інтересу, ідеалів обов'язково повинен перейти у результат. Свідомий труд і творча наснага є запоруками успіху.

Отже, характерним для молоді є формування життєвих цілей, планів, які залежать від завдань, що визначаються об'єктивними умовами життя, та ціннісними орієнтаціями. Саме музика зокрема та мистецтво взагалі допомагає молодій людині не загубитись у просторі життя, пошуках істини, визначити стиль поведінки, сформувати смаки, ціннісні орієнтації, обрати правильну власну думку.

Література:

1. [Центральний державний архів – музей літератури і мистецтв України ф., 122., оп 1., од. зб. 1, арк 1, надруковано].

Жигінас Т.В.,
ст. викладач Інституту мистецтв
НПУ ім. М.П. Драгоманова

КОНЦЕРТНО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ: ШЛЯХИ ПЕДАГОГІЧНО-ДОЦІЛЬНОГО СПРЯМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ ШКОЛЯРІВ

Проблема організації дозвілля учнівської молоді є такою, що потребує пильної педагогічної уваги. Використання вільного часу з метою естетичного розвитку дітей та юнацтва – важливий і дієвий напрям вирішення цієї проблеми. Мистецькі уподобання сучасних школярів нерідко зводяться до невибагливих зразків масової культури. Слухання рок-музики, естрадної пісні тощо поглинає вільний час школярів. Безсистемність, стихійність споживання такого мистецтва призводить до розмивання меж змістовного і беззмістовного, високого і низького у мистецтві. Річ навіть не в тім, що педагогічно неконтрольоване слухання музики схиляє молодь до сприймання переважно творів “легкого” жанру. Проблема значно глибша: залишені насамоті, учні орієнтуються на моду, на уподобання ровесників, на орієнтири, які пропонує шоу-індустрія. Ціннісні орієнтації в галузі мистецтва серед дітей та юнацтва у подібній ситуації набувають не тільки розмитого, невизначеного характеру, а і значних перекосів у бік низькопробних смаків. Такий стан справ особливо небезпечний тому, що музика – один з найпопулярніших видів мистецтва в учнівському середовищі, більше того, поширеність музики має тенденцію до невпинного зростання. Інтелектуалізація суспільства, раціоналізація життя завдяки інтенсивному розвитку науки спричиняє посилений інтерес до емоційно наповнених форм буття. Збереження емоційно-раціональної рівноваги потребує активізації почуттєвої сфери людини. Музика – мистецтво, сутністю якого є передавання, відтворення, вираження найтонших почуттів людини, різноманітних нюансів її переживань. Емоційна природа музики, її образи, порівняно з іншими видами мистецтва, надалі визначатимуть пріоритетну роль музики у художніх захопленнях молоді.

Концертно-освітня діяльність певним чином долає некерованість музичного дозвілля школярів. Відбір виконавського репертуару, продумане складання програм, виважений підхід до словесної інтерпретації музичних образів, притаманні концертно-освітній діяльності, дають можливість педагогічно доцільно спрямовувати вільний час школярів. Разом з тим сприй-

мання музики в обстановці концертних виступів, відсутність примусовості, вільне, за бажанням, відвідування концерту певним чином дає змогу уникнути негативного ставлення школярів до педагогічно керованого процесу слухання музики.

Отже, організаційно-дозвіллєва функція концертно-освітньої діяльності зумовлена, по-перше, необхідністю змістовного спрямування вільного часу учнів, по-друге, популярністю музичного мистецтва серед молоді, по-третє, невимушеним характером сприймання мистецтва у концертній обстановці.

Концертно-освітня діяльність може відбуватись в різних формах. Узагальнення досвіду концертної роботи серед дітей та юнацтва, творчі пошуки уможливили проведення класифікації форм концертно-освітньої діяльності.

Класифікація форм концертно-освітньої діяльності передбачає такі блоки:

1. За характером взаємодії суб'єктів концерту. До цього блоку можна віднести концерти-лекції, концерти-бесіди, концерти-дискусії. Концерти-лекції – одна із традиційних форм, де повідомлення музикознавчого характеру чергуються з музичними номерами. Словесний текст допомагає слухачам яскравіше збагнути зміст музичних образів. Звучання музики доповнює, розширює і конкретизує зміст лекційного матеріалу. Як правило, концерти-лекції проводяться на теми, що мають музично-інформативний, узагальнюючий характер, наприклад: "Музика і музиканти", "Мистецтво XX століття", "Творчість композиторів-романтиків" тощо. Ролі учасників концерту-лекції розподіляються таким чином: лектор викладає словесну частину, виконавець – музичну, слухачі сприймають музику і музикознавчі повідомлення. Шкільний концерт-лекцію часто проводить учитель музики, що об'єднує в своїй особі і лектора, і виконавця. Концерти-бесіди передбачають значно більшу активність слухацької аудиторії, ніж концерти-лекції. Обмін короткими повідомленнями, музичними враженнями, думками, відповіді на питання – характерні засоби проведення концерту-бесіди. Лектор-виконавець не тільки виконує і коментує музичні твори, а і активізує слухачів, спонукає їх до висловлювань, ставить запитання і коментує відповіді. Слухачі не тільки сприймають музику і словесні повідомлення, а і приймають участь у обговоренні, стають співучасниками розмови про музику. Концерт-дискусія спрямована на активне обговорення актуальних проблем музичного життя, розвитку мистецтва, ролі музики у суспільстві. Тематика концерту-дискусії точно визначає предмет обговорення. Наприклад, "Чи є сучасною класична музика?", "Де проходить межа між "легкою" і "серйоз-

ною” музикою?”, “Смак і несмак в музиці” тощо. Звучання музики в концерті-дискусії менш тривале, твір нерідко виконується фрагментами, а не повністю. Проте вимоги до якості виконання ніяк не мають бути знижені.

2. За кількістю учасників. До неї ми відносимо моноконцерт, концерт-діалог, концерт-співтворчість. У моноконцерті бере участь один лектор-виконавець. Ця форма найбільш сприятлива для творчої самореалізації виконавця. Використання різних засобів самовираження – словесних, музичних, театрально-сценічних – під час проведення моноконцерту вимагає від лектора-виконавця високого рівня культури, різноманітних мистецьких умінь, а одноосібність виступу – психічної напруги і витривалості, педагогічної кваліфікації, щоб втримати увагу аудиторії. Складнощі такої форми концертно-освітньої діяльності компенсуються можливістю послідовно донести до слухачів певну тему, уникнути розпорошеності, мозаїчності вражень учнів. Концерт-діалог проводять два ведучі, які виконують і музику, і словесну частину. Текст і виконання музичних творів розподіляються між ведучими таким чином, щоб утворити цілісну розповідь. Переваги такої форми – у забезпеченні тривалості уваги слухачів, в уникненні їх втомлюваності. Словесно-музичний діалог сприяє не тільки пожвавленню дійства, а і розкриттю суперечливих проблем мистецького розвитку. У концерті разом з учнями запрошують на сцену тих з них, хто бере активну участь не тільки із словесним коментарем, а і з музичними виступами. Участь учнів в концерті поряд із професійними виконавцями може бути підготовлена попередньо, а інколи має стихійний характер. Концерт-співтворчість – надзвичайно ефективна форма залучення школярів до активного переживання музичного мистецтва.

3. За тематичною спрямованістю. За цим підходом до класифікації головною ознакою концерту є його тема. Це може бути концерт-казка, музичними персонажами якого виступають казкові герої; концерт-біографія, присвячена музично-сценічному розкриттю творчого портрета композитора; концерт-загадка, суть якого в активізації музичних знань і уяви слухачів; концерт-спогад, що дає можливість лектору-виконавцю донести сутність музичного мистецтва в особистісному контексті; концерт-ілюстрація, змістом якого може стати актуалізація музичного досвіду школярів.

4. За специфікою сценічного оформлення. Дуже важливо використовувати засоби різних видів мистецтва у музичному концерті. У практиці музичного виховання широко розповсюджені театралізовані концерти, де музикознавчі повідомлення “розчиняються” у сценічних діалогах; концерти-експозиції, у яких сприйняття музики і живопису, музики і фотографії,

музики і плакату підпорядковані завданням цілісного естетично-мистецького розвитку учнів; концерт-поетична сторінка, у якому художній вплив справляє музика і поезія.

Запропонована класифікація має умовний характер. Ознаки однієї форми закономірно можуть бути присутні в іншій, збагачуючи її. Разом з тим запропонована класифікація форм освітньої діяльності сприяє чіткішому окресленню напрямів концертно-освітньої діяльності та її результативності. До показників результативності концертно-освітньої діяльності відносять: ближні – захопленість слухачів музичним матеріалом, що використовується на занятті, та активність емоційно-естетичної взаємодії між лектором-виконавцем і слухацькою аудиторією; віддалені – професійне зростання педагога-музиканта та розвиток позитивного ставлення до високого мистецтва у школярів.

Зайцева А.В.,
ст. викладач Інституту мистецтв
НПУ ім. М.П. Драгоманова

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЗДАТНОСТІ ДО ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ

Самореалізація особистості як соціальне явище постійно змінюється під впливом нових об'єктивних і суб'єктивних чинників, набуває нових характеристик, якостей, функцій, розкриття яких є предметом наукових пошуків у філософському, психологічному та педагогічному аспектах (Л. Анциферова, Л. Божович, Л. Коган, І. Маноха, В. Муляр, М. Недашківська, Л. Сохань, В. Тихонович, О. Чаплигін, О. Шрамко, Е. Фромм, Д. Леонтьєв, П. М'ясоїд, А. Петровський, В. Петровський, С. Рубінштейн, Л. Мітіна).

Прийнятною є позиція дослідників Ю. Кулюткіна, С. Сисоєвої, М. Солдатенко, Г. Сухобської, Е. Туркіна, які визначають домінантним вектором у науковому розумінні творчої самореалізації самопізнання людиною власних сутнісних сил, свідоме прагнення поповнювати свої знання у процесі цілеспрямованої, самостійної і творчої діяльності. Тобто самопізнання власної творчої індивідуальності є необхідним актом для визначення напряму вдосконалення особистісних та професійних якостей. Самопізнання регулюється внутрішніми потребами, інтересами самої осо-

бистості, коли самостійно визначаються цілі самодіяльності, способи оволодіння знаннями, форми самоконтролю. Його основою є самоусвідомлення особистості. Самосвідомість особистості характеризується уявленням про себе, або Я – концепцією – сукупністю уявлень індивіда про себе (Р. Бернс). Самосвідомість забезпечує внутрішню стійкість, усвідомлення своїх переживань, станів, емоцій і, таким чином, підтримує стабільність інтелекту, виступає умовою свідомого розвитку творчих сил і здібностей особистості, організує й орієнтує систему установок особистості, надає певної спрямованості її діяльності, контролює її зміст. Через ціннісно-смислову систему установок самосвідомості відбувається залучення до процесу самореалізації нових, глибших основ особистісної структури індивіда, цілеспрямовано пізнається і стверджується особистісне зростання.

Суттєвим елементом самооцінки є самосвідомість, тобто ставлення особистості до самої себе. Відношення особистості до результатів власних дій є важливим чинником свідомої регуляції діяльності, який, в першу чергу, впливає на самооцінку. Оцінюючи себе завдяки об'єктивації сутнісних сил у практичній діяльності, особистість одночасно дороблює, переробляє уявлення про себе, змінюючи цілі та смисл самореалізації.

Забезпечення необхідної рівноваги та стабільності цілісного процесу самореалізації можливе завдяки саморегуляції як умови реалізації активної позиції особистості стосовно навколишнього світу. Через механізм саморегуляції зовнішні обставини інтеріоризуються особистістю, а потім екстеріоризуються у змінах власного Я, а через них – у способах дій. Тому саморегуляція на вищій сходинці розвитку особистості набуває нової сутності, нового значення – самовдосконалення. Це шлях особистості від Я – реального до Я – ідеального.

Діалектика взаємодії внутрішніх і зовнішніх факторів, що впливають на процес самореалізації особистості, детермінується рівнем її самоорганізації, яка є вищою й найефективнішою формою регулювання людиною своєї поведінки, оскільки здійснюється упорядкованість, взаєморозуміння і саморегуляція між різними компонентами особистості як системи. Сутністю творчої самоактивності особистості є вияв мотивації самостійного, ініціативного включення у діяльність, готовність до виконання дій креативного характеру. Рівень самоактивності залежить від того, наскільки забезпечується можливість безпосередньої участі в апробації цінностей, їх трансформації, тобто, якою мірою особистість виступає "співтворцем" суспільних цінностей.

Отже, механізми творчої самореалізації, що представлені даними структурними утвореннями, у своїй інтеграційній формі виступають у формі Я-концепції як духовної основи здатності особистості до творчої самореалізації.

Я-концепція характеризує ідеальні уявлення шляхів самовдосконалення, можливості досягнення Я-ідеального за умов власної відрефлексованої системи самопізнання та самоорганізації. Система Я-образів і характер поведінки стосовно інших завжди є показником творчого самовиявлення. У Я-бажаному можуть бути як уявлення про своє Я, що вже склалося, так і те, що відзначається неконкретністю у структурі самосвідомості особистості. У самосвідомості особистості Я-концепція розгортається як результат її культурного розвитку, відносно стійка, динамічна і певною мірою усвідомлена система уявлень про образ власного Я.

Таким чином, особистість може реалізувати себе настільки, наскільки може вийти за межі власного Я – розвинути образ самого себе, здібності до рефлексії, адекватних оцінок. Співставлення себе з іншими активізує процес самопізнання і саморозвитку, сприяючи формуванню творчої активності особистості. Я-образ у процесі самореалізації виступає як відкрита динамічна система, що постійно саморозвивається та самоорганізується, набуває нових якостей індивідуальної компетентності і самоактуалізації, максимально використовує свій духовно-творчий потенціал.

Завдяки функціонально-розвитковому впливу Я-концепції реалізуються універсальні форми життєтворчості (поведінка, діяльність, спілкування), інтерпретується і збагачується ментальний досвід особистості, нарешті, стимулюється розгортання процесів саморегуляції, самоорганізації і рефлексії.

Каменєва Т.В.,
аспірант НПУ ім. Драгоманова

ПЕДАГОГІЧНА ПСИХОЛОГІЯ У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОСВІТНЬОГО І КУЛЬТУРНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ

1. Освітні інновації у контексті євроінтеграційних процесів.

Еволюція системи освіти гармонійно відбувається в поєднанні з іншими сферами суспільства, з соціумом та загалом бере на себе роль його провідника.

Інтеграція української середньої та вищої школи у європейський та світовий освітній простір можлива лише за умови реформування та модернізації підготовки спеціалістів у вищих навчальних закладах країни. Актуалізується проблема освітніх інновацій як дієвого чинника підвищення якості освітніх послуг, розвиток творчого потенціалу освітян.

У педагогічному лексиконі з'явилося багато освітніх інновацій у відповідних термінах і спеціальних позначеннях ("академічна безпека", "Болонський процес", "постболонський простір", "демократизація освіти", "євроінтеграційні процеси", "кредитно-модульна система")…

Актуальною тенденцією модернізації системи вищої школи є розвиток модернізації та комп'ютеризації, що сприяє появі нових освітніх можливостей. Упроваджуються технології дистанційної освіти, аудіовізуальних методик навчання, електронна (візуальна) лекція (Е-лекція), електронний семінар, консультація, віртуальні навчальні програми, електронні посібники і підручники, електронний проект, інтернет-навчання, безперервне навчання.

Важливим напрямом сучасної наукової, навчальної методичної діяльності української вищої школи на її шляху до євроінтеграції та гармонізації національних і міжнародних освітніх стандартів у контексті Болонського процесу є розроблення, упровадження й удосконалення інноваційних методик підготовки фахівців.

Створені зараз інноваційно-освітні центри в Університеті Драгоманова, Києво-Могилянській академії та інших ВНЗ працюють у напрямі науково-дослідної, інформаційно-аналітичної, інноваційно-пошукової, експериментально-дидактичної діяльності.

2. Психолого-педагогічні аспекти модернізації навчального процесу.

Згідно з рішенням колегії Міністерства освіти і науки України від 24 квітня 2003 року (протокол № 5(5-4)), починаючи з 2003–2004 року, в

Україні розпочався педагогічний експеримент щодо впровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу у вищих навчальних закладах третього-четвертого рівня акредитації.

Кредитно-модульна технологія навчання логічно увібрала два дидактичних поняття "кредит" та "модуль", які суттєво впливають на формування цілісного алгоритму засвоєння знань з тієї чи іншої дисципліни, а також спонукають підпорядкувати інші навчальні компоненти (форми, прийоми, методи, засоби тощо) своїм вимогам.

Модуль – це логічно завершена, системно впорядкована частина теоретичних знань і практичних вмінь із навчальної дисципліни, адаптованих до індивідуальних особливостей суб'єктів навчання і визначеним оптимальним часом на організацію їхнього засвоєння.

Дидактичний кредит є критерієм порівняння якості вищої освіти у різних навчальних закладах, який забезпечує студентам право вільного вибору навчальних дисциплін відповідно до структурно-логічних схем з метою вчасного і якісного їхнього засвоєння, крім того, він є числовою мірою повного навчального навантаження студента.

2.1. Психолого-педагогічні засади засвоєння знань – основа модульного навчання.

Основними критеріями ефективності технології навчання є: стан засвоєння суб'єктами навчання визначених стандартами знань, умінь і навичок, рівень розвитку та вихованість студентів.

Визначимо суть поняття "засвоєння", виходячи із його процесуальної характеристики. Засвоєння знань – складний психолого-педагогічний акт, який здійснюється з використанням усіх психічних процесів: емоційно-вольових (відчуття, почуття, воля, увага) та інтелектуально-пізнавальних (сприймання, мислення, мовлення, пам'ять, уява). Процес засвоєння знань не лише задіює названі психічні процеси, а й розвиває їх. Між засвоєнням знань і психічним розвитком суб'єктів навчання існує складний діалектичний взаємозв'язок: добре зорганізоване навчання розвиває психічні процеси, а розвинені інтелектуальні сили посилюють ефективність засвоєння знань, навичок та умінь.

Дослідження, проведені Національним тренінговим центром (США, штат Меріленд) у 80-х роках XX ст., показують такі результати засвоєння знань під час певних форм навчання: лекції – 5%; читання – 10%; відео, аудіоматеріали – 20%; демонстрація – 30%; дискусійні групи – 50%; практика через дію – 75%; навчання інших (застосування отриманих знань) – 90%.

Сприймання використовується під час первинного ознайомлення студентів із навчальним матеріалом, організації його розуміння, запам'ятовування тощо. Тобто процес сприймання невіддільний від інших етапів засвоєння знань та є єдиною першоосновою і рушійною силою.

Тісно пов'язане з процесом сприймання знань розуміння. Без нього немає свідомого засвоєння, відбувається лише механічне зазубрювання. Розуміння – найскладніший компонент навчання, від якого залежить успіх у засвоєнні знань.

Якщо усвідомлення є проникненням у сутність окремих частин цілого, елементів системи знань, встановлення суті окремих слів та словосполучень, які використовуються під час означення понять, формулюванні їхніх властивостей, законів і закономірностей, то осмислення знань – це розкриття або встановлення існуючих взаємозв'язків між елементами цілого, між новими поняттями і раніше вивченими, це осягнення цілісної теорії через відповідні узагальнення і систематизацію, вміння перенести знання в нові умови, практичне оперування ними.

3. Проблеми професійної підготовки майбутніх фахівців у вищих навчальних закладах.

Перетворення сучасного суспільства України, інтегрування у світове товариство на засадах принципів неперервної освіти, глобалізації, модернізації, універсалізації потребує фахівця нової формації, який відповідає вимогам високого рівня освіченості, культури, професіоналізму.

Розвиток креативності майбутніх фахівців ґрунтується на необхідності інтеграції знань з різних предметів гуманітарного, загального і естетичного циклів навчального процесу. Пріоритетними є результати наукових досліджень з використанням інформаційних теорій навчання.

Креативність є вищим рівнем творчості як митця, так і фахівця, вчителя мистецьких дисциплін. Творчості навчити неможливо, але можна підготувати особистість для творчої діяльності.

Тому потрібно орієнтуватися на особливості кредитно-модульного навчання, кредитно-рейтингового оцінювання, доцільність розробки в модулях алгоритму дій, що є засобом підготовки студентів до творчої діяльності та розвитку креативних здібностей.

Перспектива полягає у створенні авторських колективів на основі співпраці зі студентами, врахування особливостей індивідуальної компетентності та професійної з метою розроблення авторських програм та методів забезпечення щодо розвитку креативності майбутнього фахівця.

Література:

1. Кремень В.Г., Євтух М.Б., Тимошенко І.І. Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору: моніторинг якості освіти. – К.: Педагогічна преса, 2007.
2. Сікорський П.І. Кредитно-модульна технологія навчання: Навч. посібник. – К.: Вид-во Європейського Унів., 2006.
3. Причепій Є.М., Черній А.М., Чекаль Л.А. Філософія. – К.: Академвидав, 2007.

Киркач В.М.,
аспірантка Слов'янського державного
педагогічного університету

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА У ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ

Кожна цивілізована суверенна держава забезпечує своє самозбереження і самовідтворення в наступних поколіннях через освіту, культуру та відродження національних традицій. Інтеграція України в Європейський простір шляхом підписання Болонської декларації не повинна докорінним чином вплинути на "загальнонаціональний скарб".

Метою статті є спроба проаналізувати педагогічну спадщину К. Ушинського, перш за все психологічний та філософсько-антропологічний виміри у контексті культурологічної парадигми.

"*Ушинський надавав великого значення використанню в психології загальнолюдського психологічного досвіду, зафіксованого у мові, в народних прислів'ях тощо. Він іронізував над тією досвідною психологією, яка нехтує досвідом здобутим цілим людством*" [2, 7].

За психологічною системою Ушинського, психологія як досвідна наука не займається філософським тлумаченням, що таке "душа", а вивчає психічні явища, процеси, нагромаджує факти. На думку педагога, психологія повинна базуватися на фактах, спостереженнях, а не на віруваннях та умоглядних міркуваннях.

Вихователь, як вважав Ушинський, повинен прагнути пізнати людину такою, якою вона є в дійсності, "*тоді тільки буде він спроможний черпати в самій природі людини засоби виховного впливу, а засоби ці величезні*" [4, 435]. Саме на них повинна спиратися педагогіка як галузь наукового знання й

поширюватися на методологію. Тож сучасна педагогіка формувалась протягом тривалого часу на основі його психологічних ідей, але не мала під собою філософського підґрунтя.

У науковій літературі фактично не висвітлено цю проблему. Оцінюючи філософський зміст педагогічної діяльності К. Ушинського, можна визначити деякі проблемні питання.

Одне з них – ідея народності у навчанні. З філософського боку, простежуються категорії "випадковість" та "закономірність". "*Невипадковість народного напрямку має тисячолітнє свідчення його історії і виражається в кожній народній справі, але там, звичайно, де цьому вираженню не заважали жодні випадкові явища*" [3, 7]. Так, К. Ушинський вважав, що потрібно реорганізувати народну освіту. Тому на сучасному етапі розвитку вищої школи актуальними є питання "*освіти та Болонського процесу*". Отже, освіта в Україні – "*сімейна справа народу*" – це закономірність, а прагнення до Болонського процесу – це випадковість, бо воно є, скоріше, зусиллям адміністративного тиску.

К. Ушинський вважав, що уряд може тільки нав'язувати народу свою систему, але до організації справді народного утворення він не здатний. Подібна ситуація складається й в Україні: чиновники наполегливо пропонують "Болонський процес", але чи потрібен він народу?

Інша ідея полягає в тому, що навчання у широкому розумінні повинне базуватися на самостійній праці студентів, тобто самоосвіті. Тому роль викладача у вищій школі займає іншу позицію. Якщо зосередити увагу суспільства на перебудові системи освіти України згідно з вимогами Болонського процесу, то постає подвійне стратегічне завдання перед державою:

– по-перше, як національну систему освіти на загальносвітовий або загальноєвропейський стандарт;

– по-друге, приєднуючись до світового суспільства, як не втратити, а зберегти національні освітні традиції.

На думку Т. Пітякової, "*гармонійна вплетеність змін у традицію є запорукою розгортання творчих можливостей сучасної людини та культури*" [1, 194].

Отже, визначаючи поняття "культура" як суму знань, якими керується індивід на життєвому шляху, виникає закономірність переходу кількості у якість. Тобто, культурна людина – це особистість, яка не тільки володіє знаннями, а й вміло користується ними у просторі та часі за конкретних обставин.

Література:

1. Пітякова Т. Діалог традиції та інновації в культурному просторі сьогодення. / Сб. Образование в многокультурном обществе: традиции и инновации. Материалы V международного семинара 22-24 мая 2006 г., г. Севастополь / Под ред. Т.А. Сенюшкиной. – Симферополь: Таврия, 2006. – С. 193–194.
2. Психологічна спадщина К.Д. Ушинського. За редакцією проф., члена-кореспонд. АПН РРФСР Г.С. Костюка. – К.: "Радянська школа", 1963. – 233 с.
3. Ушинский К.Д. Об учебно-воспитательной работе в школе. (Отрывки из педагогических произведений). М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР. – М., 1939. – 98 с.
4. Ушинський К.Д. Твори, у чотирьох томах. – К.: Радянська школа, 1952.

Кишакевич Ю.Л.,
Дрогобицький ДПУ ім. І. Франка

ПРО ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ОСВІТНЬОЇ ПРАКТИКИ В ДУСІ БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ

На підставі дидактичних принципів, висвітлених Я. Коменським у книзі "Велика дидактика", треба вміло залучати всіх учнів до розумової праці. Педагог зазначав: "Музикант не б'є кулаком або палицею по струнах, не вдаряє інструментом об стіну, коли струни ліри, цитри або арфи дають дисонанси, а терпеливо настроює їх, прикладаючи все своє мистецтво доти, доки не приведе струни до гармонії. Так само повинні ми пристосовуватися до властивостей розуму, приводячи уми до гармонії і любові до наук, коли ми не хочемо з мінливих зробити упертих, а із в'ялих – зовсім дурнів". З огляду на це постулати видатного педагога спрямовані на необхідність раціональної організації навчального процесу, економію сил і часу як учнів, так і вчителів. Вирішити ці проблеми, на думку Я. Коменського, спроможна доцільна методика проведення уроку.

Враховуючи вищевикладені думки педагога щодо вищої школи констатуємо організацію навчального процесу у ній відповідно до вимог Болонської декларації як таку, що краще враховує психолого-фізіологічні особливості студентів, сприяє гуманізації стосунків між викладачами і студентами, має демократичний характер.

Якщо традиційна система навчання у ВНЗ більше нагадувала конвеєрний спосіб виробництва (усі майбутні фахівці однієї спеціальності навчалися за одним навчальним планом), то при реалізації Болонського

процесу навчання індивідуалізоване (кожен студент складає свій індивідуальний навчальний план відповідно до своїх можливостей, потреб майбутнього місця праці, вибраного темпу навчання тощо). Така індивідуалізація навчального процесу розширює свободу вибору студентами місця навчання, підвищує рівень соціальної мобільності майбутніх фахівців на європейському ринку праці.

Акцент у підготовці майбутніх фахівців на самостійній роботі змінив контроль за нею. Екзаменаційна оцінка під час семестрового контролю (за 15-30 хвилинну відповідь студента) замінена сумарною модульною оцінкою за стобальною шкалою, у якій враховано результати модульних робіт, поточну успішність протягом семестру.

Контроль якості освіти, здійснюваний протягом усього семестру, дає змогу перевірити ті види предметної і загальної компетентності, які не може відстежити екзаменатор при проведенні традиційного семестрового екзамену з дисципліни або якщо вивчення потрібно багато часу. Через те контроль якості знань студентів за кредитно-модульною системою є більш об'єктивним, прозорим і справедливим, усуває інсинуації щодо упередженості і суб'єктивізму викладачів при оцінюванні знань.

Із метою гуманізації стосунків між викладачем і студентами положення про кредитно-модульну систему передбачає апеляції студентів щодо оцінки будь-якого виду навчальної роботи та порядок їх розгляду. Як відомо, у традиційній системі екзаменоване в усній формі апеляції студенти не могли подати на апеляцію.

Однак із практики вищих навчальних закладів, які створили внутрішні умови для нормального функціонування нової технології навчання, відомо, що бажаного підвищення якості підготовки фахівців не спостерігається. На нашу думку, причини цього треба шукати як у системі освіти, так і поза нею.

Кредитно-модульна система організації навчального процесу в Україні функціонуватиме ефективно, якщо ринок праці стане ринком знань, а не ринком дипломів.

Інфантильність деяких вітчизняних студентів, яка породжена соціально-економічними умовами та нашим менталітетом, не сприяє якості підготовки. Якщо американські студенти рідко живуть разом з батьками, то українські – навпаки. Звичайно, студенти США вважають себе дорослими, вони виїжджають для навчання в інші міста, штати, країни. Процес навчання в університеті американський студент сприймає як благо і хоче отримати справжні знання, які допоможуть йому у житті. Для того, щоб

вітчизняний студент теж цінував навчання в університеті як благо, потрібно змінити наше традиційне сприйняття процесу навчання і соціально-економічні умови. Оплата малокваліфікованої праці в Україні нижче прожиткового мінімуму не дає змоги випускникам загальноосвітньої школи починати трудовий шлях без допомоги батьків.

Не підвищує Болонська система якість навчання ще і через недостатнє фінансування вищої школи, яке виявляється у низькій оплаті праці викладачів ВНЗ, існуванні оплати за навчання для частини студентів. Вища школа не може позбутися несумлінних студентів, оскільки втратить частину надходжень до бюджету ВНЗ. На Заході відрахування з університетів може досягати половини абітурієнтів. Отже, відмова від залишкового принципу фінансування освіти взагалі і вищої школи зокрема – важлива передумова ефективного функціонування кредитно-модульної системи організації навчального процесу.

Впровадження кредитно-модульної системи у ВНЗ суперечить чинному законодавчо-нормативному забезпеченню освітньої діяльності вищої школи. Це було визнано Міністерством освіти та науки України, зокрема, у Рекомендаціях Всеукраїнської наради ректорів з питань розвитку педагогічної освіти України та її інтеграції в європейський освітній простір, яка відбулася 29-30 вересня 2004 року у Харкові. У галузевих стандартах педагогічних спеціальностей для ОКР “бакалавр” відсутній системний підхід до визначення кваліфікацій випускників.

Входження України в європейський освітній простір є явищем, що позитивно впливає на демократизацію системи освіти, сприяє саморозвитку студента і його підготовці до життя у демократичному суспільстві. Однак для ефективного функціонування нової технології організації навчального процесу слід внести зміни у законодавчо-нормативне забезпечення вищої освіти, поступово формувати ринок знань в Україні.

Климчук Л.М.,
ст. викладач ДАКККіМ

ІНТЕГРАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО ПОБУДОВИ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Змістоутворюючим стрижнем сучасної хореографії є цілісний творець з різними принципами осмислення основ власного буття, а не хронологія творів хореографії. Сучасний хореографічний твір, на відміну від традиційного чи класичного, є постійно діючою змінною формою творчості хореографа-постановника, у якому важливе значення відіграє особисте ставлення творця до факторів, які супроводжують його у процесі створення постановки. Вічні проблеми народження, життя, смерті, кохання, ненависті, свободи, вибору, зради, вірності є головними для людини, але кожен їх вирішує по-своєму.

Таке бачення стає поліфонічним, а картина світу набуває культурологічної стереоскопічності. Тому на сьогодні українські митці танцю вже не можуть обмежитись тільки тими знаннями, яких було достатньо для роботи у хореографічному просторі ще декілька років тому. На відміну від класичного балету форма, концепція та складові рухи сучасного балету підлягають постійним змінам, розширюються та збагачуються новими напрямками та лініями, які виникають завдяки здобутим знанням, фізичному вдосконаленню та психологічному ставленню хореографа до подій власного та життя інших. Існує, звичайно, загально встановлена форма побудови хореографічного твору, але з часом усе більше спостерігається використання інтегрального підходу до його побудови, який долає межі існуючих встановлених понять та методів. Однак все нове є давно забутим старим. Кожен справжній митець має пройти свій творчий шлях самотужки, переживаючи все на власному досвіді, помилках та здобуваючи перемоги. Хореографічна лексика та техніка її виконання є не тільки удосконаленням фізичної роботи тіла, а й психологічним станом виконавців хореографічного твору. Таким чином, сам танець у сучасній хореографії не самоціль, а засіб вираження внутрішніх емоційних станів, переданих танцювальним рухом.

Сучасне мистецтво побудови хореографічного твору органічно вбирає у себе локальні елементи рухів із різних напрямів світових шкіл руху, а також з багатої культурної спадщини танців народів світу та намагається це поєднати з відображенням відтінків людської індивідуальності при створенні хореографічних образів. Найчастіше цінність таких хореографі-

чних робіт постає із особистісного ставлення митця до своїх творінь, джерелами яких є “істинно” виплекані традиції “глибин душі народної”, від “прабатька” та “праматері”.

Створюючи сучасний хореографічний твір, митець використовує різноплановість та позачерговість побудови його композиційної структури. Такі твори є універсальною формою подачі осмислення подій, що відбувались або відбуваються. Проблема розуміння сучасних хореографічних творів разом із прийняттям можливості інтегрального підходу до їх побудови – це проблема взаєморозуміння та взаємоповаги між людьми взагалі, між різними танцювальними стилями та напрямами, що співіснують в одному часовому вимірі, а також проблема ефективності діалогу між культурними епохами. Проте інформація, що надходить, асимілюється шляхом співвіднесення з відомим, новий досвід поєднуються з набутим. Чим більше розширюється діапазон знань людини про мистецтво руху, тим глибшим є її розуміння світу.

Завданням постановника хореографічного твору є відтворення засобами хореографічного мистецтва атмосфери подій, інформацію про які він має намір донести до глядача. У кожного хореографа свої особливості подачі інформації, що відрізняються своєрідністю змісту, музично-ритмічною побудовою, манерою та прийомами виконання рухів. На сьогодні сучасне світове хореографічне мистецтво узагальнює та зберігає хореографічні твори, які створюються на елементах стихійності, спонтанності та імпровізації, не завжди дотримуючись чітко визначеної композиції та створення строго визначеного малюнку танцю. Танець – це дія, у процесі якої людина здійснює тілесну маніпуляцію як для самовираження, так і для отримання оцінки глядачів. Водночас хореограф, спостерігаючи за власним та чужим танцем, створює хореографічний твір, використовуючи інтегральний підхід до його побудови.

Цей підхід до побудови хореографічного твору полягає у поєднанні різних систем, методів, прийомів роботи над сюжетом, музикою, світлом, декораціями, костюмами, створенням та донесенням хореографічної лексики виконавцям танцю, що зумовлює викристалізацію певної закінченої форми композиційної структури хореографічного твору.

Кулик О.М.,
аспірант Інституту вищої освіти
АПН України

ПРОБЛЕМА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СТАТУСУ І ПРЕДМЕТНОГО ПОЛЯ СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ФІЛОСОФІЇ ОСВІТИ

Головною вимогою до суспільства початку XXI століття є володіння комплексом необхідних здатностей для вирішення проблем, у які вони вільно чи невільно включаються. Серед них – здатність розуміти та приймати культурні відмінності, критично мислити, оцінювати проблеми із глобальної точки зору, співпрацювати і бути відповідальними за свою роль і обов'язки у суспільстві, а також здатність змінювати власний спосіб життя і споживчі звички з метою захисту навколишнього середовища. Громадяни, які можуть успішно функціонувати у світі зі складними глобальними проблемами, є кінцевою метою освітянських зусиль на загальнопланетарному рівні.

Однак колишні концепції освіти не в змозі виховати громадян із глобальним світоглядом, здатних аналізувати економічні, технологічні проблеми і проблеми навколишнього середовища. Перед філософією освіти постає важливе завдання – переорієнтування на вивчення людини, оскільки головним ресурсом XXI століття, за словами Н. Моїсеєва, є "якість людини". Саме "закладання шляху" до нової "якості людини" змістовим аспектом філософсько-освітньої методології.

Кардинальна модернізація європейських систем науки та освіти відповідно до потреб нового тисячоліття є метою Болонського процесу. "Європа знань – незамінний фактор соціального і людського розвитку, невід'ємна складова зміцнення та інтелектуального збагачення європейських громадян, саме вона спроможна надати їм необхідні знання для протистояння викликам нового тисячоліття разом із усвідомленням спільних цінностей та належності до єдиної соціальної і культурної сфери".

В. Андрущенко наголошує на неоціненній ролі філософії освіти у вирішенні найважливіших проблем як сучасного людства, так і українського народу, що потребує тих суттєво нових заходів, спрямованих на активізацію розробки концептуальних основ дисципліни і на їх впровадження у всі види освітянської діяльності.

На сьогодні існує певна невизначеність у тлумаченні філософії освіти. Виокремлюють сукупність підходів до його визначення. Перший з них

вчені визначають як історичний (М. Галагузова, Л. Степашко та ін.). Представники цього напряму традиційно розглядають історичні періоди розвитку педагогічного знання та пояснюють історичний прогрес у галузі педагогіки, що ґрунтується на певній філософській концепції. Другий підхід – соціально-педагогічний, представником котрого є Б. Гершунський. Він пропонує розглядати освіту у різних аспектах: як цінність, як систему, як процес і як результат. І, нарешті, в межах третього підходу, який можна визначити як філософсько-педагогічний (Б. Корнетов, О. Прикот, І. Фомічєва та ін.), у контексті котрого педагогіка розглядається через призму різноманітних парадигм, вводяться поняття поліпарадигмальності освіти. І. Фомічєва вказує на те, що можливе одночасне існування теологічної, антропологічної, екзистенційної, парадигм та ін. Поглядів на сутність, смисл і цінність людського існування приводить до розуміння можливості функціонування різних педагогічних методологій у контекстах різних парадигм, необхідність звернення до філософії педагогіки як до мета педагогічного знання, що уможливить розв'язання не лише теоретичних, але й практичних питань виховання та освіти осмисленіше, а тому продуктивніше.

Досліджуючи склад предметного поля освіти, В. Андрущенко робить висновок, що це визначення способу здійснення освіти, філософія освіти, її теорія і методологія, що підносять освітній процес до рівня узагальненого розуміння людини і людяності, гуманізму і фундаментальних цінностей.

С. Клепко зауважує, що виділення філософії освіти в окрему галузь філософського знання конституюється широким спектром концепцій. Розробка філософсько-освітньої проблематики і узагальнене її вивчення як особливої гуманітарної науки може відбувається у різних вимірах. Основними серед них називають публікаційний, еталонний, наукознавчий, проектувальний, діяльнісний, педагогічний, соціосистемний виміри.

Вітчизняні дослідники та розробники філософії освіти одностайно класифікують провідні визначення філософії освіти (за Н. Смирновою):

1) філософія освіти як сфера філософського знання, що використовує загальнофілософські підходи та ідеї для аналізу ролі і основних закономірностей розвитку освіти (Г.-В.-Ф. Гегель, К. Ясперс, Е. Ільєнков, М. Моїсєєв, С. Гессен, В. Біблер, П. Щедровицький та ін.);

2) філософський аналіз освіти як матриці відтворювання суспільства – соціальності, соціальної структури, систем соціальної взаємодії, соціально успадкованих кодів поведінки тощо (П. Сорокін, В. Зінченко, В. Платонов, О. Долженко);

3) філософія освіти як філософська метафізика, ширша галузь філософського знання у порівнянні з соціальною філософією і філософською антропологією (С. Смірнов);

4) позитивістське розуміння філософії освіти як прикладного знання, рефлексивного поля теоретичної педагогіки, метатеорії у структурі педагогічного знання, його критично-методологічного рівня (Р. Лохнер, А. Елліс, В. Розін, В. Краєвський, Г. Філонов, Б. Вульфсон, В. Кумарін та ін.).

У них наявні конструктивні аспекти і вони характеризуються доцільністю використання для комплексної характеристики філософії освіти як особливої галузі сучасної гуманітарної науки.

За визначенням С. Клепка, філософія освіти як прикладна філософія – це організована, чітко усвідомлена і систематизована форма наукової інтуїції, яка виникла на основі співставлення різних методів розв'язання багатьох конкретних педагогічних завдань, детального та глибокого аналізу всього, що стосується освіти. Вона покликана визначити оптимальний напрям розвитку, стратегію і тактику як практичної діяльності, так і науково-педагогічної, теоретичної. Прикладна філософія не є такою, що стоїть "над" педагогічною наукою, а забезпечує якісну характеристику педагогічному пошуку, допомагає намітити передбачуване рішення в освіті і осмислити одержані результати, дати їм правильну інтерпретацію.

Ліпіч Л.М.,
канд. філос. наук, доцент
Національного транспортного університету

ТЕОРЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ НА РОЛЬ ОСВІТИ ЯК ФАКТОР СТРАТИФІКАЦІЇ

Визначаючи різні типи суспільств, соціологи часто обирають як один із критеріїв класифікації показник рівня освіти громадян. Зокрема, суспільства класифікують як прості і складні, писемні і неписемні, цивілізовані і нецивілізовані тощо. З огляду на стан освіти в таких суспільствах, можна визначити, що:

– в простих суспільствах процес передачі знань не має інституціональних ознак, а в складних – має;

– в писемних суспільствах рівень грамотності хоча й різною мірою, але розповсюджений серед різних соціальних груп, то в не писемних він

взагалі відсутній (за даними педагогічної науки грамотною вважається людина, яка має лише початкові навички письма, читання і рахунку);

– в цивілізованих суспільствах рівень освіти населення значною мірою впливає на усі сфери суспільного життя, в той час як в нецивілізованих такий вплив значно менший тощо.

Так, у простому суспільстві соціальний досвід і знання, як правило, передаються від старших поколінь молодшим, а з появою писемності освіта стає доступною "лише тим не багатьом, хто мав час і гроші, необхідні для її здобуття… Для переважної більшості людей дорослішання означало засвоєння на прикладі старших тих самих суспільних звичаїв та навичок" [1, 469]. Тут Гіденсу треба було б ще зазначити, що подібний принцип упорядкування процесу передачі і збереження соціального досвіду і знань від покоління до покоління властивий лише класовим суспільствам, бо навчання дітей можливе незалежно від матеріального статку і соціального статусу батьків. Для цього освіта повинна бути коштовною. Тобто, процес навчання не опосередкований структурними властивостями суспільства, в якому вони живуть. То як тут не згадати радянську школу?

У складному (структурованому, тобто розташованому на соціальній драбині в ієрархічному порядку – від вищих до нижчих) суспільстві відбувається процес відтворення його соціально-групової структури за допомогою усієї системи наявних у ньому соціальних інститутів (сім'ї, права тощо), серед яких чільне місце займає й інститут освіти. В буржуазній соціології такий принцип упорядкування суспільного життя вважається єдино правильним. Проте, тут не наголошується на тому, що процес передачі соціального досвіду і знань від покоління до покоління тут теж структурований і відповідає соціально-класовим принципам упорядкування суспільного життя людей. Іншими словами, класове структурування даного процесу є одним із принципів його упорядкування, що, у свою чергу, є свідчення того, що інститут освіти, як і будь-який інший соціальний інститут, з часом змінює свої латентні соціальні функції. Свідченням цього є перехід до безкоштовної освіти, яка сприяє відтворенню не класової структури суспільства, а культури народу і взагалі призводить до скасування соціально-класових ієрархій.

Отже, принципи упорядкування процесу передачі соціального досвіду і знань від покоління до покоління залежать від системи господарювання, складовою якої є відповідна політична система. Водночас система господарювання утворює відповідну їй політичну систему і систему переконань, в

якій боротьба засвоєних людьми наукових знань, зокрема релігійних уявлень, є латентним рівнем класових відносин (протистоянь).

Отже, сучасна "освітянська сфера досить структурована, вона не вичерпується класичною диференціацією на середню, середню-спеціальну та вищу. Принципи структурування освітньої сфери фактично збігаються з принципами функціонування соціальної структури в цілому, тому освіта як соціальний інститут і здатна відтворювати дану соціально-групову структуру суспільства разом зі зміною поколінь. Така обставина і є сучасною соціальною (капіталістичною) вимогою адаптувати методи навчання до потреб різного рівня освіти…" [2, 23].

У концепції Е. Дюркгейма "Самих кращих" зазначається, що у процвітаючому суспільстві талановиті повинні виконувати найбільш важливі функції. Для цього суспільство повинно сприяти соціальній винагороді їхніх заслуг. На основі концепції Е. Дюркгейма представники функціоналізму К. Девіс і У. Мур вважали, що нерівність допомагає суспільству забезпечити умови, в яких самі важливі види діяльності виконують найбільш вмілі [3, 278].

За теорією "Мовні коди" Б. Бернстайна, мова дітей середнього класу як обмежений код більш придатна для спілкування на тему практичного досвіду, ніж для обговорення більш абстрактних ідей, процесів чи взаємозв'язків, що применшують можливості дітей з середовища нижчих класів на добрі успіхи у навчанні. Автор вважає, що у представників середнього класу мовний розвиток включає набуття вдосконаленого коду, що дозволяє дітям з цього класу значно легше адаптуватися в шкільному оточенні.

С. Баулес і Г. Гінтес вважають, що сучасну освіту слід розуміти як реакцію на економічні потреби промислового капіталізму. Школи сприяють мотивації деяких індивідів на "досягнення" та "успіхи" і водночас знеохочують інших, котрі працюватимуть на низькооплачуваних посадах [1, 484].

Про роль освіти у відтворенні існуючої при капіталізмі соціальної нерівності йдеться у теорії стратифікації П. Сорокіна. Так, він зазначає, що "певні класи професій завжди посідали верхні соціальні страти, в той час як інші професійні групи майже завжди знаходилися біля фундаменту соціального конусу" [4, 353], а "професійні групи некваліфікованих робітників завжди знаходилися внизу професійної піраміди. Вони були слугами і кріпаками в минулому" [4, 355].

Італійський соціолог Вільфредо Парето є автором теорії еліт і теорії депривації, в яких обґрунтовується думка про те, що психологічна нерівність людей зумовлює соціальну неоднорідність суспільства, яке складається з еліти (високий рівень розсудливості) й емоційної маси.

На початку 90-х років у сфері політичної системи постало питання про реформування соціальних інститутів, включаючи й інститут освіти. Здалося б, що це повинно призвести до подальшого розвитку освітянської сфери суспільного життя і значного підвищення загального освітнього рівня населення. Але цього не сталося. Чому? Відповідь проста: дана реформа була спрямована на уведення в інститут освіти капіталізаторських функцій, трансформування освітянської сфери в сферу ринкових відносин з відповідною ієрархізацією населення за ознакою освіченості а, отже, і поглиблення соціальної нерівності.

Література:

1. Гіденс Е. Соціологія. – К.: Основи, 1999. – С. 469, 484.
2. Ніколаєнко Л.Г. Методи соціологічного пояснення: Монографія. – К.: ДАКККіМ, 2006. – С. 23.
3. Смелзер Н. Соціологія. – М.: Фенікс, 1994. – С. 278.
4. Сорокин П.О. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Издательство политической литературы, 1992. – С. 353 – 355.

Миронюк О.Г.,
канд. пед. наук, професор ДАКККіМ,
член-кор. АПСН

ПРОФЕСІОНАЛІЗМ ВИКЛАДАЧА ЯК ПРОБЛЕМА ПЕДАГОГІЧНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Проблема ефективного педагогічного керівництва навчальним процесом у ВНЗ може бути вирішена тільки за умови забезпечення високої компетентності і відповідної професійної майстерності кожного викладача. Компетентність викладача як суб'єкта менеджменту характеризується результативністю праці, наявністю комплексу знань, умінь і навичок, необхідних для виконання професійних обов'язків, психолого-педагогічною підготовкою. Такого спеціаліста відрізняє здібність серед багатьох рішень обирати найбільш оптимальне, аргументовано спростовувати хибне рішення.

Компетентність припускає постійне оновлення знань, володіння новою інформацією для успішного вирішення професійних завдань.

Поняття "педагогічна майстерність" розглядається як інтегративний соціокультурний і психолого-педагогічний феномен, що визначає необхідний рівень розвиненості педагогічної культури і самосвідомості фахівця, який забезпечує творче вирішення завдань діяльності. Педагогічна майстерність – це вища творча активність викладача, що виявляється в доцільному використанні методів і засобів педагогічного взаємовпливу в кожній конкретній ситуації навчання і виховання. І.А. Зязюн розглядає педагогічну майстерність як виявлення фахівцем свого "я" у професії, як самореалізацію особистості викладача у педагогічній діяльності, що водночас забезпечує реалізацію особистості самого студента. У цьому контексті автор робить наголос на тому, що майстерність завжди розкривається у діяльності, причому в діяльності ефективній.

Майстерність викладача-режисера виявляється в "олюдненні", натхненності знання, яке не переноситься з книг в аудиторію, а висловлюється на основі власного досвіду, у процесі власної мистецької практики. Тут важливого значення для фахівця набуває самоорганізація високого рівня професійної діяльності, що здійснюється на рефлексійній основі.

Складність підготовки спеціаліста полягає в тому, що професійні знання мають формуватися на всіх рівнях: методологічному, теоретичному, методичному, технологічному. Це потребує розвиненого креативного мислення, здатності до складних розумових операцій у досягненні педагогічної мети, спроможності уявляти технологію їх застосування.

Важливим елементом у структурі педагогічної майстерності є здібності до педагогічної діяльності. Вони залежать від особливостей перебігу психічних процесів, що сприяють успішній педагогічній діяльності. Спираючись на теоретичні дослідження, можна виокремити провідні здібності до педагогічної діяльності. Перш за все, це – комунікативність, що передбачає вміння володіти засобами ефективного спілкування. Важливими є й перцептивні здібності, що включають професійну проникливість, педагогічну інтуїцію, рефлексійну й емпатійну культуру тощо. В якості психолого-педагогічних здібностей до педагогічної діяльності відзначимо також динаміку особистості як здатність активно впливати на іншу людину, емоційну стабільність, креативність та інші. Творча індивідуальність викладача виявляється в таких змістовних аспектах його особистості як спрямованість (цінності, мотивація, установки), особистісні якості (індивідуальні

прояви психічних властивостей та процесів), когнітивна сфера (зміст, рівні, операції мислення).

До складових компонентів майстерності викладача доцільно віднести педагогічний артистизм. Адже сучасний викладач не стільки трансформатор інформації, скільки духовний наставник і вихователь. І тут актуальними є такі питання, як "надзавдання" викладача, порівняння артистичної й педагогічної техніки, розвинена здатність фахівця до перевтілення, співтворчості й співпереживання. Він (викладач) постає як виконавець ролі сценариста майбутньої педагогічної дії, її режисер, актор й критик одночасно.

В.І. Загвязинський розглядає артистизм як багатство і красу внутрішнього світу викладача, вміння проектувати майбутнє, уявляючи його в образах, використовуючи фантазію і інтуїцію, гармонійно сполучати логічне й образне. Вважається, що артистичні здібності розвиваються завдяки наполегливій праці особистості.

О. Булатова щодо значення педагогічного артистизму в умовах сучасних тенденцій розвитку освіти висловлює думку про необхідність включення цієї важливої якості особистості викладача до професіограми фахівця.

Педагогічний менеджмент передбачає наявність у викладача професійних вмінь і навичок у справі керівництва навчальним процесом. Це обумовлює безпосереднє втілення принципів навчання у практичній діяльності викладача. Сучасні дидакти визначають як основні такі принципи: соціальної обумовленості і науковості навчання; практичної спрямованості підготовки; цілеспрямованості, системності і послідовності навчання; доступності і високого рівня важкості навчання; міцності в оволодінні компонентами професійної компетентності; диференційованого й індивідуального підходу до навчання; комплексності і єдності навчання і виховання тощо.

Реалізація цих принципів обумовлює науковість процесу навчання, його ефективність, виступає важливим елементом педагогічної культури викладача.

Керівництво навчальним процесом ґрунтується на педагогіці співробітництва, об'єктно-суб'єктному підході у спілкуванні викладача зі студентами. Дослідження свідчать, що студенти у своє ставлення до особистості викладача переносять на навчальну дисципліну, яку викладає саме цей фахівець. Тому вагомого значення набуває встановлення духовних контактів викладача зі студентами, що включає:

- побудову взаємодії і взаємостосунків зі студентами в залежності від мети, змісту, форм організації та методів навчання в досягненні позитивних результатів педагогічного процесу вцілому;

- встановлення зі студентами діалогу, що забезпечує творчий характер навчального процесу та високий рівень засвоєння матеріалу;

- формування довірливих та доброзичливих взаємостосунків зі студентами у міжособистісному спілкуванні, досягнення індивідуально-орієнтованої взаємодії зі студентами у навчальному процесі та поза його межами;

- підтримка активних творчих контактів з питань своєї наукової і педагогічної діяльності у ВНЗ та поза ним.

Важливим аспектом у формуванні спеціаліста є усвідомлення сучасних вимог до викладача, особливостей етапу підготовки до професійної діяльності, розуміння мети і перспектив проведення порівнянь у знаходженні спільного і специфічного між педагогікою і театральним мистецтвом.

Література:

1. Амбросимов В.Н. Профессиональные качества преподавателя // Стандарты и мониторинг в образовании. – 2001. – № 6.
2. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України. Історія. Теорія: Підручник. – К.: Либідь, 1998.
3. Булатова О.С. Педагогический артистизм.: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М., 2001.
4. Педагогічна майстерність: Підручник / І.А. Зязюн, Л.В. Крамущенко, І.Ф. Кривонос та ін.; За ред. І.А. Зязюна. – К., 1997.
5. Симонов В.П. Педагогический менеджмент: 50 НОУ-ХАУ в управлении педагогическими системами: Учеб. пособие. – 3-е изд. испр. и доп. – М., 1999.

Нечаєнко Т.В.,
засл. працівник культури України,
доцент, доцент КНУКіМ

РОЗВИТОК УЯВИ АКТОРІВ НА ЗАНЯТТЯХ ЗІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ

Творчу спроможність уявляти тренують і розвивають на заняттях акторської майстерності як самостійний елемент психотехніки, так і в поєднанні з іншими елементами. Робота тісно пов’язана зі словом, що створює необхідність проведення додаткового тренінгу на уяву на заняттях сценічної мови.

У статтях професора Н. Латишевої і доцента І. Автушенко йдеться про те, що робить слово емоційним, чуттєво насиченим дохідливим. Для

досягнення мети наводяться різні корисні вправи на розвиток у студентів чуттєвих реакцій.

Нас зацікавила можливість загострення у студентів здібностей свавільно викликати уявне ставлення до предмета, явища, ситуації як реакцію на слово, як на подразник, спираючись на чуттєві реакції (зорові, слухові, смакові).

На думку К. Станіславського, "без роботи уяви не обходиться жоден, навіть початковий, підготовчий процес творчості". Це свідчить про те, що психічний процес, який організовує не тільки психічне, але і тілесне життя виконавця, спрямований на поведінку в умовах сценічного задуму.

Уява включає такі явища діяльності виконавця, які є усвідомленими. Уявити собі – це означає пережити. Вони переходять через фізіологію до самопочуття актора на сцені, формуючи його творчу поведінку, визначаючи шлях становлення сценічного образу.

За трактуваннями С. Рубінштейна і Л. Виготського, уява спирається на наш життєвий досвід, тобто тісно пов'язана з пам'яттю. При створенні сценічного образу за методом фізичних дій діяльність уяви відбувається на основі механізмів цілеспрямованої поведінки. Тільки активна уява зможе оживити образи минулого досвіду. Реальні психічні процеси викликають низку регістрованих фізіологічних змін. Коли людина спроможна червоніти чи ставати блідою тільки пригадуючи, у неї відбуваються фізіологічні зміни.

Уяві виконавця підпорядкована вся його органічна природа. Тісний зв'язок її із процесами сприйняття і пам'яттю уможливлює визначення трьох основних типів уяви:

1) зоровий тип, який пов'язаний із зоровими зображеннями;

2) слуховий тип, що забезпечує слухове зображення;

3) моторний тип, створює зображення пластичних образів.

У "чистому" вигляді ці типи зустрічаються рідко, частіше говорять про змішаний тип при домінуванні одного з них. Традиційним вважають зоровий тип. На зорову уяву спирається один із прийомів системи К. Станіславського – "кінострічка бачень". Термін пов'язаний не тільки із зоровим уявленням, має більш ширше значення, яке підключає всі типи "бачень". Під "баченням" розуміють синтез різноманітних образно-чуттєвих уявлень.

Для з'ясування способів загострення, активізації уяви майбутніх виконавців, слід вміти визначати типи уяви для кожного студента, що є суттєвим моментом у пошуку індивідуальних шляхів у вихованні професійних навичок виконавця. Знання особливостей особистого психофізичного апа-

рату здатне збагатити і полегшити самостійну роботу виконавця над роллю, надихнути на творчість.

Здатність до уявлень одного типу у відповідь на уяву з іншої галузі почуттів в психології називається синестезіями. Відомо, що під впливом звуку, наприклад, виникають кольорові відчуття. Колір, у свою чергу, здатен викликати відчуття зміни температури тощо. Це було підставою для появи і закріплення у мові словосполучень "білий звук", "теплий колір", "солодкий запах" тощо.

Слово, за визначенням І. Павлова, є "сигналом сигналів", словесні формулювання спричиняють свавільний вплив на фізіологію організму людини. Слово спроможне викликати живе уявлення кольору, запаху, смаку, приємного чи неприємного відчуття.

Образне слово художньої літератури звернене, у першу чергу, до уяви читача і слухача. Спочатку воно повинне бути використаним для перевірки властивостей уяви виконавця, а в подальшій роботі – для додаткового його виховання.

Однак творча уява кожного виконавця є індивідуальною і відображає особистість. Тому необхідно активізувати якості, які найбільш сприяють особливостям суто акторської уяви.

Здатність викликати яскраві й точні уявлення формується шляхом вправлянь. Побічний метод впливу на голосомовний апарат, який існує у тренінгу сценічної мови, використовує можливості ситуації "гри". Кожна вправа на правильну поставу, активізацію видиху, на підключення резонаторів тощо завжди повинна починатися зі слів – "уявимо собі, що…".

Викладачі Московського інституту театрального мистецтва – І. Промтова, В. Камишнікова, Н. Гольтяніна, В. Морозов, І. Автушенко, Н. Латишева – пропонують багато цікавих вправ на розвиток уяви у студентів (наприклад: "Весняна стеблина", "Водяна кувшинка", "Повітряна кулька на ниточці", "Опис запахів", "Кокон" тощо), які успішно використовують на практиці. Корисно виконувати ці завдання у різних позах: стоячи, сидячи, лежачи на підлозі тощо.

Уява тісно пов'язана з фантазією. Для її розвитку використовують такі вправи, як "Квітка", "Літак", "Бджілка", "Запалити вогнище". Це допомагає студенту зрозуміти, відчути, якою повною, різнобарвною може бути картина, яка виникає в уяві письменника, навчити його умінню відтворити її самому.

На заняттях зі сценічної мови розширюються можливості уяви у складній взаємодії зі сприйняттям, пам’яттю, розумом, емоціями, волею за обов’язковою участю вербального фактору.

Література:

1. Выгодский Л.С. Собр. соч. в 6 т. – М., 1982-1985.
2. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. – М., 1965. – С. 239.
3. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. Изд. 2-е. – М., 1970; Вся жизнь. – М., 1967.
4. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – Л., 1965. – С. 41-44.
5. Платонов К.И. Слово как физиологический и лечебный фактор. – М., 1962. – С. 16.
6. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. Изд. 2-е. – М., 1946.
7. Симонов П.В. Метод Станиславского и физиология эмоций. – М., 1962. – С. 6.
8. Станіславський К.С. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1959. – Т. 6. – С. 80.

Ошерова С.,
аспірантка КНУ ім. Тараса Шевченка

ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНЕ РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ “СУБ’ЄКТА” У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУБ’ЄКТНОСТІ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА

Серед основних цінностей європейської системи освіти – формування активного суб’єкта навчання. Тому філософське осмислення поняття “суб’єкт” та розкриття психологічного розуміння суб’єктності особистості набувають особливого значення з точки зору формування студента як активного суб’єкта навчальної, навчально-професійної і професійної діяльності.

У психологічній та філософській літературі можна зустріти різні визначення поняття “суб’єкт”.

У філософському словнику наводиться визначення, за яким суб’єкт – окреслення теоретико-пізнавального “Я”, яке протиставлене “не-Я” або позначення індивіда, що спрямовує на об’єкт, якому він протистоїть, своє пізнання (“суб’єкт пізнання”) або дію (“суб’єкт дії”) [6, 441].

За К. Платоновим, суб’єкт – носій суб’єктивного, зовнішньо об’єктивованого. Він зазначає, що це не лише людина, але і будь-яка тварина, здатна до психічного відображення [3, 144-145]. Таким чином, не індивід чи тварина виступають у якості суб’єкта, а їх психіка, яка, поглинаючи індивідів, тварин в якості матеріалу, володіє ними. Але, як зазначав А. Брушлинсь-

кий, суб’єктом є не психіка людини, а людина, що володіє психікою, не її певні психічні властивості, а людина, яка діє, спілкується і т. д. [2, 15]. Він переконаний, що “суб’єктами можуть бути тільки люди, а не тварини і не машини” [2, 129]. Найважливішою якістю людини А. Брушлинський називає її здатність бути суб’єктом, тобто творцем свого життя. Людина як суб’єкт ініціює і здійснює першопочатково практичну діяльність, спілкування, поведінку, пізнання та інші види активності [1, 5].

У психологічне розуміння поняття “суб’єкта” суттєвий внесок зробив Д. Узнадзе. Зокрема, він зазначав, що до активних стосунків із дійсністю вступають не окремі акти психічної діяльності суб’єкта, а безпосередньо сам суб’єкт. Крім того, він вважав, що людина є суб’єктом на всіх рівнях своєї активності, оскільки будь-яка активність означає ставлення суб’єкта до навколишньої дійсності [5].

Досліджуючи генетичні аспекти суб’єктності, В. Татенко ключовим обирає поняття “суб’єкт психічної активності”. Він зазначає, що людина в цій якості виявляє безпосередню регулятивну дію на власну психіку та через неї впливає на навколишній світ, а зрілий суб’єкт здатен до усвідомлення своєї суб’єктності. Зрілим суб’єктом психічної активності, на думку автора, є індивід, який усвідомлює себе носієм і творцем власної психіки, розвиток якої, захист, відновлення та корекцію (у разі потреби) усвідомлює та ставить за мету, цілеспрямовано здійснює [4, 92-93].

Суб’єктом психічної активності індивід може виступати лише за умов розвитку власних суб'єктних структур і нарощування відповідних потенцій.

Людина, функціонуючи як суб’єкт діяльності, здатна цілеспрямовано реформувати об'єктивну дійсність, стимулювати власний творчий саморозвиток. Ця теза є провідною в теоретико-методологічному осмисленні проблеми вітчизняними психологами. В основному масиві емпіричних досліджень ідеї суб'єктного розвитку і суб'єктного буття людини не знайшли належної реалізації, а використовуються переважно у вигляді засадничих абстрактно-пояснювальних моментів дослідження. При цьому серед показників суб'єктності людини виділяють такі: цілісність, активність, соціальність, ініціативність, відповідальність, розвиток, свобода, цілеспрямованість, усвідомленість, самостійність, спонтанність, саморегулювання діяльності, суб'єктивний досвід та ін. Так, суб’єкт розглядається як джерело свідомої активності людини. Перераховані показники мають інтегральний характер, вирізняються теоретичною ємністю. Однак вони неопераціоналізовані, що ускладнює можливість їх експериментального вивчення.

Література:

1. Брушлинский А.В. Субъектно-деятельностная концепция и теория функциональных систем // Вопросы психологии. – 1999. – № 5. – С. 110-121.
2. Брушлинский А.В. Субъект: мышление, учение, воображение. – М.: Издательство “Институт практической психологии”. – Воронеж: НПО “Модэк”, 1996. – 392 с.
3. Платонов К.К. Краткий словарь психологических понятий: Учеб. пособие для учеб. заведений профтехобразования. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1984. – 174 с.
4. Татенко В.А. Субъект психической активности в онтогенезе: Дис... д-ра психол. наук: 19.00.01 / Киевский ун-т им. Тараса Шевченко. – К., 1997. – 373 с.
5. Узнадзе Д.Н. Психологические исследования. – М.: Наука, 1966. – 450 с.
6. Философский энциклопедический словарь / Е.Ф.Губский и др. (ред.-сост.). – М.: ИНФА-М., 1999. – 575 с.

Поліщук І.В.,
викладач ДАКККіМ

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ОРІЄНТАЦІЙ МОЛОДІ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Однією з ознак цивілізованості країни, свідченням залучення суспільства до світової спільноти є рівень розвитку творчості молоді. Українське суспільство, як і будь-яке інше, зацікавлене у відтворенні у наступних поколіннях, що зумовлює актуальність проблем, пов’язаних із процесами соціалізації української молоді, кінцевим результатом яких є засвоєння молоддю системи цінностей, норм та культури, притаманних певному суспільству, а також активізації потенціалу творчого перетворення соціокультурної дійсності. Саме молодь – найголовніший чинник розвитку новітньої української державності, найбільш мобільна й консолідована спільнота, активна соціально-політична сила.

Характерною ознакою соціокультурного контексту на межі століть є процес формування творчих орієнтацій особистості в умовах динаміки суспільно-політичних трансформацій, пов’язаних насамперед із глобалізацією та інформатизацією суспільства. Водночас цей процес поєднаний з необхідністю забезпечення незворотності соціокультурних змін, оскільки успішна легітимація останніх на особистісному рівні є запорукою успіху

суспільної трансформації. Найважливішою проблемою сучасної української молоді є визначення основних напрямів формування нової парадигми її життєвих орієнтацій, зокрема активізація творчих можливостей. Інтерес до цієї проблеми пов'язаний зі становленням нової дослідницької парадигми соціально-гуманітарних наук – концепції постмодернізму, за якої "йдеться про якісне зрушення у сприйнятті людиною соціального простору" [3, 35].

Незаперечним є той факт, що у XXI ст. істотними факторами, що впливають на зміст творчої діяльності людини, стають:

а) інформатизація суспільства,

б) прискорення темпів суспільного прогресу,

в) нові суперечності сучасного етапу розвитку соціуму.

Водночас відбувається зміна критеріїв оцінки людської практики, основаних на переході від економічних, технократичних до гуманістичних, морально-естетичних. Зміна економічної, споживчо-егоїстичної детермінації соціальних відносин на гуманістичні сприяє зростанню значення ролі особистості, людської суб'єктивності, сфери моральної інтелектуально-естетичної діяльності.

Отже, сучасна соціокультурна ситуація стимулює поєднання у комплекс, з одного боку, прагнення до створення інформаційного, технізованого суспільства, а з іншого – орієнтири на екологічну та гуманістичну ціннісні домінанти. Так, залежно від історичної епохи та пануючої філософської й освітньої парадигм радикально змінювалося розуміння гармонійності особистості: від єдності фізичної та духовної краси в античні часи, гармонії людини з Божественним духом у середньовіччі, злагодженості функціонування механізмів тіла і душі "людини-машини" у добу Просвітництва – до всебічного і гармонійного розвитку всіх сутнісних сил особистості у XX–XXI століттях. Сучасне суспільство повинне бути готовим не лише сприймати зміни, а й продукувати нові ідеї, щоб не бути осторонь прогресу людства, не спостерігати пасивно.

В умовах інформатизації українського суспільства важливого значення набувають пошуки нових проектів суспільного вдосконалення, зокрема тих, які вимагають постійного перетворення індивіда. Особистісне становлення пов'язане з наявністю у людини чіткого самовизначення, яке включає вибір цілей і переконань, що формуються внаслідок вибору серед різноманітних альтернативних варіантів (...) і є підставою для визначення життєвого напряму, сенсу життя [1, 133]. Розвиток духовних і моральних якостей відбувається на інтегрально-духовному та особистісному рівнях з

урахуванням сучасних потреб молоді, базуючись на її творчій самореалізації, самовдосконаленні, нормах поведінки тощо.

Проблема адаптації людини в умовах швидких кардинальних соціально-політичних і техніко-технологічних змін є одним із мотивів доцільності розвитку творчих можливостей особистості, формування її творчого потенціалу. У сучасних умовах, коли Україна переживає стан невизначеності, актуальність проблеми формування творчої особистості помітно зростає. Але й сама особистість потребує знань і вмінь творчо розв'язувати виробничі, соціально-побутові та інші завдання. Від цього вміння залежить її статус у суспільстві, роль як його члена суспільства.

Системне узагальнення інтеграційних соціокультурних процесів свідчить, що духовна та етична наповненість особистості слугує індикатором смислів та цінностей усіх її професійних навичок і вмінь у будь-якій сфері її діяльності, що зумовлено такими чинниками:

а) світогляд моделює концептуальні уявлення про Всесвіт (космологію) та сенс буття людини у ньому (етику, яка є основою суспільної моралі);

б) природознавство на підґрунті світоглядної концепції створює моделі теоретичної систематизації (закони) природних процесів;

в) технології концентрують в собі як можливість (зумовлену ступенем розвитку природознавства), так і необхідність (зумовлену стереотипами світогляду) створення техносфери цивілізацій [2].

Отже, інформатизація суспільства об’єктивно створює базу для вільної творчості особистості, водночас робить життєво необхідним підпорядкування науково-технічного, інформаційного прогресу етичним, гуманістичним нормам. XXI століття (передусім, отримання суспільством статусу інформаційного, ідеї інтеграції та глобалізації в усіх сферах діяльності людини) вимагає глибинно-змістовних рішень і ставить інші духовно-ментальні цілі.

Література:

1. Антонова Н.В. Проблема личностной идентичности // Вопросы психологии. – 1996. – № 1. – С. 131–142.

2. Рижкова С.А. Масова культура в контексті трансформації усталених стереотипів соціуму // Новий Акрополь. – Матеріали конференції. – К., 2004.

3. Ядов В.А. Социальная идентификация в кризисном обществе // Социологический журнал. – 1994. – № 1. – С. 35-51.

Полушкіна Т.В.,
канд. іст. наук, науковий співробітник
КНУ ім. Тараса Шевченка

ІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНИ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОСВІТНЬОЇ СИСТЕМИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ

Нині вагомим чинником стабілізації внутрішніх та зовнішніх процесів, що відбуваються в Україні, стала європейська інтеграція. Для реалізації курсу на інтеграцію до Європейського союзу, забезпечення всебічного входження України у європейський політичний, економічний і правовий простір Указами Президента України затверджена Стратегія інтеграції України до Європейського союзу. Основними напрямами культурно-освітньої і науково-технічної інтеграції визначено впровадження європейських норм і стандартів в освіті, науці і техніці, презентація і поширення власних культурних і науково-технічних здобутків у ЄС. Це сприятиме підвищенню в Україні європейської культурної ідентичності та входженню до загальноєвропейського інтелектуально-освітнього та науково-технічного середовищ.

Європейська інтеграція передбачає модернізацію системи освіти згідно з європейськими стандартами. Вільний вхід до Європейського союзу на правах рівноправного члена вимагає від України негайного здійснення реформаційних заходів в усіх сферах життя країни, зокрема у сфері вищої освіти. Одним з актуальних завдань сучасної освіти є пошук, створення і застосування найефективніших форм і методів навчання. Завдяки політиці українського уряду на початку XXI ст. приєднання до Болонського процесу визначило реформаторські кроки України до європейської інтеграції у сфері вищої освіти.

Офіційною датою початку процесу вважається 19 червня 1999 р., коли в Болоньї (Італія) на спеціальній конференції міністри освіти 29 європейських країн прийняли декларацію “Зона європейської вищої освіти”, або Болонську декларацію. Цим актом більшість європейських країн-учасниць Болонського процесу проголосили створення єдиного європейського освітнього і наукового простору до 2010 р. 19 травня 2005 р. в норвезькому місті Бергені відбувся наступний етап Болонського процесу, де ком’юніке підписали вже 45 країн, серед яких і Україна. У Болонській декларації висувається вимога прийняття загальної системи викладання і

можливості порівняння наукових ступенів. В усіх країнах, що приєдналися до Болонського процесу, вводять два цикли навчання: перший, бакалаврський цикл, повинен продовжуватися не менше трьох років, а другий – магістерський – не менше двох. Болонський процес вміщує третій цикл – аспірантура, де також передбачається уніфікація знань ступенів. Ті аспіранти, що захистили дисертацію, будуть докторами наук. Разом із цим існуючий на сьогодні рівень післявузівської підготовки, а саме докторантура, не регулюється Болонським процесом.

Серед основних пунктів Болонської декларації від 19 червня 1999 р. слід виділити такі, що сприяють інтеграційним процесам, тобто стосуються системи академічних ступенів та додатку до диплома, що полегшують академічне і професійне визнання кваліфікації спеціаліста на міжнародному ринку праці, мобільність студентів, викладачів і дослідників на території Європи тощо. Мету Болонського процесу, його зміст і суть можна визначити у взаємопроникненні і взаємодії культур і наукових знань. У Болонському процесі беруть участь приблизно 40 країн. Країни Балканів, колишня Югославія і Росія стала учасницею Болонського процесу на Берлінській конференції. Україна приєдналася до процесу Болонських реформ у травні 2005 р., водночас взявши на себе зобов'язання дотримуватися пунктів декларації, а також підвищувати можливості конкурентоспроможності вітчизняної вищої освіти на європейському просторі.

З іншого боку, Болонський процес є одним з найбільш суперечливих напрямів європейської інтеграції України. Ця суперечливість полягає в тому, що освітня реформа має тенденцію відбуватися нормативно-наказовим шляхом, у прискореному темпі, не поступово, подекуди без врахування доцільності саме таких методів інтеграції. Головною проблемою впровадження Болонського процесу залишається невідповідність матеріально-технічної бази української освіти до європейських стандартів.

Болонська система запроваджує вільну конкуренцію навчальних дисциплін, що пропонуються на вибір студентам. Натомість в Україні існує перелік обов'язкових для викладання гуманітарних дисциплін, затверджених наказом Міністерства освіти і науки України. Також Болонська система передбачає вільний рух студентів між навчальними закладами. Українська система не здатна ефективно забезпечити переведення студента з одного факультету на інший чи поновлення його у ВНЗ після перерви.

Приєднання України до Болонського процесу має починатися з підготовчої стадії. Спочатку слід провести розробку низки нормативно-правових актів щодо процедури контролю якості, регулювання діяльності

викладацького складу та студентів в умовах Болонської системи, відповідності статусу освітньо-кваліфікаційних рівнів вищої освіти, вчених ступенів тощо.

Уведення довгострокової стратегії модернізації всієї системи освіти вимагає застосування якісних інноваційних заходів з урахуванням вимог і потреб інформаційного суспільства. Якщо в результаті таких дій рівень вищої освіти в Україні підвищиться, це сприятиме визнанню нашої держави серед рівноправних членів Європейського Союзу.

Размолодчикова І.В.,
аспірант Криворізького ДПУ

ІНТЕЛІГЕНТНІСТЬ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ

Демократичні процеси у оновленій державі обумовили зміни в народній освіті. До вчителя сучасної школи висувають нові вимоги, вносять корективи у професіограму вчителя.

У вихованні все повинне базуватися на особі вихователя, тому що виховна сила постає тільки з людської особистості, статути і програми, штучна організація закладу, якою досконалою він не був не може замінити особистість у справі виховання (К. Ушинський).

Самоствердження українського суспільства пройшло складні етапи становлення, у здійсненні якого значну роль відігравала і продовжує відігравати педагогічна інтелігенція.

Нині українська нація втрачає духовність, зникає довіра і повага до сучасного вчителя. Фактичність буття вітчизняної педагогічної інтелігенції стримує і обмежує реалізацію її духовного потенціалу. Джерела духовності приносять суспільству користь коли у них вкладають кошти і приділяють достатньо уваги.

На сьогодні вчителі знаходяться на межі культурної деградації, позбавлені можливості духовного самовідтворення внаслідок скрутного матеріального становища. За словами Жорж Санд, "бідність звільняє від етикету…". Відсутність норм етикету у поведінці сучасного суспільства пояснюється бідністю культурного виховання та зневагою до оточуючих.

У зв'язку з прагненням України ввійти у світове співтовариство створюються як позитивні, так і негативні фактори, які впливають на мо-

лоду людину. З одного боку, світове співтовариство об'єднує народи світу, руйнує історичні бар'єри, сприяє загальнолюдській цивілізації, а з іншого – загрожує стиранням етнічної та культурної своєрідності, уніфікацією життя за чужими стандартами.

Телебачення з нечуваною жорстокістю систематично демонструє вбивства й пограбування, збочення життєвих цінностей, розкутість, що межує з вульгарністю, детальні планування злочинів із рекомендаціями, як уникнути покарання. Вражає відсутністю естетичних смаків і музика, яку у здебільшого слухають юнаки і дівчата. Без комп'ютера сьогодні важко навіть уявити навчальний процес. Але, на жаль, молодь не завжди використовує цю техніку для оволодіння знаннями, частіше грає у ігри зі створення на моніторах різноманітних монстрів, суперагентів, вбивають і знищують. Мова, якою спілкуються поміж собою наші студенти, часто перевантажене ненормативною чи зниженою лексикою.

Однак недобре ховатися за реалії сьогодення, адже педагоги покликані докласти зусилля на виправлення становища, у якому сьогодні знаходиться наша молодь. Це вимагає негайної реакції, інакше складно передбачити буде майбутнє.

Інтелігентами не народжуються, ними стають, адже спеціального гена інтелігентності не існує. Психологічний портрет інтелігентного вчителя окреслює понад 50 таких професійно значущих особистісних характеристик, як: ввічливість, вдумливість, відповідальність, відчуття нового, вимогливість, витримка та самовладання, вихованість, вразливість, гнучкість поведінки, громадянськість, гуманність, діловитість, дисциплінованість, доброзичливість, доброта, добросовісність, емоційність, ідейна переконаність, ініціативність, кмітливість, колективізм, комунікабельність, критичність, логічність, любов до дітей, наполегливість, організованість, патріотизм, педагогічна ерудиція, передбачливість, політична свідомість, порядність, почуття власної гідності, правдивість, прагнення до самовдосконалення, принциповість, самокритичність, скромність, сміливість, спостережливість, тактовність, уважність, чуйність, щирість. Найголовнішою зброєю вчителя є уміння спілкуватися. Спілкування, в свою чергу, – найбільша потреба і проблема в житті кожної людини, яка передає радість і біль. Багатостороннє, як життя, воно весь час нас супроводжує: від перших ніжних слів материнської ласки до прощального дотику, від повсякденних балачок до сповіді й молитви. Людина, не здатна спілкуватися, є нещасною сама і завдає болю своїм ближнім.

Сьогодні в Україні надзвичайно бракує справжньої інтелігентної культури спілкування, такої, що передбачає беззастережну повагу до кожного співрозмовника, нетерпимість до маніпулювання людьми, наполегливу духовну роботу над собою.

Підсумовуючи результати роздумів над потенціалом української педагогічної інтелігенції та її реальністю, слід зазначити, що взаємозв'язок ролі педагогічної інтелігенції у суспільстві і якість освітньої діяльності очевидні. Чим вищий статус педагогічної інтелігенції, тим сильніша держава.

Література:

1. Калюжный А.Л. Психология формирования имиджа учителя. – М.: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – 222 с.

2. Малахов В.А. Етика спілкування: Навч. Посібник. – К.: Либідь, 2006. – 400 с.

3. Митина Л.М. Психология профессионального развития учителя. – М., 1998.

4. Корсак К. Нові орієнтири інтелігентності в XXI ст. // Новий колегіум. – 2006. – № 2.

5. Професійне становлення майбутнього вчителя: Монографічний огляд / За ред. д.п.н., проф. Л.В. Кондрашової. – Кривий Ріг, 2006. – 327 с.

6. Слово про вчителя. – К.: Рад. школа, 1976. – 159 с.

Садовенко С.М.,
заступник директора УЦКД

ФУНКЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КАЗКИ У ФОРМУВАННІ ТА РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Українська народна казка як феномен культури, етносу та етнопедагогіки має неоціненне значення в сучасній педагогічній практиці і є багатогранним матеріалом у становленні естетичної культури, формуванні здібностей і загальному розвитку особистості. Казка – могутній засіб виховання, що віддзеркалює ментальність українського народу, "відтворює історичне тло, на якому формувалася і деформувалася національна самосвідомість мас", вводить "в ситуації емоційного співпереживання, виховує естетичний ідеал" [3].

Актуальність проблеми полягає у тому, що будь-яка казка зорієнтована на соціально-педагогічний ефект: вона навчає, виховує, попереджає, спонукає до діяльності і навіть лікує. Виховання засобами народної казки особливо впливає на становлення духовного світу особистості у дитинст-

ві. Казка створює умови для формування внутрішньої потреби малят у неперервному вдосконаленні й реалізації своїх можливостей. Навчити дітей глибоко, естетично повноцінно сприймати казку, осмислювати, міркувати над її психологією, філософією, співвідносити почутий (чи самостійно виконаний) текст казки з власними уявленнями і цінностями – головне завдання виховання казкою.

Питання педагогічної доцільності використання вітчизняних народних казок у виховному процесі дітей, зокрема дошкільного віку, розглядалися С. Русовою, К. Ушинським, Г. Сковородою, В. Сухомлинським. "Вічним і невичерпним джерелом народної мудрості" вважав казки В. Сухомлинський. Він зазначав, що в створених народом казках, билинах, легендах, епосах, приказках і прислів'ях особливо яскраво "виявляються характер народу, обличчя народу, його думи і сподівання, моральні ідеали" [4, 211].

Незважаючи на наявність опублікованих праць щодо використання народних казок у навчально-виховній роботі з дітьми дошкільного віку, функції української народної казки у формуванні та розвитку особистості дитини дошкільного віку залишаються недостатньо вивченими. Це зумовило вибір теми нашого дослідження щодо необхідності подальших пошуків для всебічного вирішення зазначеної проблеми та *мету* дослідження – аналіз та визначення функцій українських народних казок, розгляд їхнього впливу на формування особистісних цінностей, розвиток музичних і розумових здібностей у дітей дошкільного віку та творчу самореалізацію особистості.

Народна казка вводить дитину у акумульований інтернаціональний та етнічний світ накопиченого досвіду й культури свого народу. Розширяючи обмежений індивідуальний життєвий досвід дитини у часі й просторі, казка тим самим виконує *компенсаторну функцію*. Варіативна природа казки спонукає слухача до індивідуального сприйняття й особистісної інтерпретації сюжету, що впливає на індивідуальний стиль його засвоєння, емоційне переживання разом з діючими казковими персонажами, надання їм характеристик та особистісної оцінки. Дійсно, казка – це не моральна сентенція. У казці має бути саме натяк, ідеологічна директива, актуалізація особистісного трактування сюжету й індивідуальне осмислення його змісту.

Персонажам українських народних казок притаманно співати. Казки з пісенними вставками в українській народній творчості представляють найдавнішу фольклорну спадщину. В українських казках сформувалися дві групи пісенних вставок: перша – пісенного характеру, друга – речита-

тивного. Пісні з казок – це такі музично-поетичні або рецитовані твори, які в композиційному розгортанні казкового сюжету відіграють основну інтерлюдійну функцію і без яких сюжет не може розвиватися.

Народна казка є ефективним засобом розвитку пізнавального інтересу в роботі, адже вона для дитини дошкільного віку є чимось реальним – тим, що допомагає їй в доступній формі пізнавати дорослий світ почуттів та переживань. Як правило, музичні вставки, пісні з казок, пісні-казки синкретично пов'язані з іграми, хороводами. Вони є своєрідними іграми з танцювальними рухами, імпровізацією, драматизацією. У піснях з казок найбільш яскраво відбиті національні риси і комплексність вираження національного характеру: праця, слово, музика, дія. Тут має місце синтез слова, руху й музики, які сприяють трудовому, розумовому, моральному і фізичному вихованню дітей.

Простота музичних вставок з українських народних казок сприяє формуванню голосового апарату та дихання дітей, впливає на розвиток гнучкості голосу, координацію слуху й голосу, чистоту інтонації, вміння співати протяжно, наспівно, з задоволенням. Маючи *компенсаторні* можливості, музичні вставки, пісні з казок, пісні-казки, небилиці тощо позитивно впливають на формування співацьких навичок та розвиток музичних здібностей дітей дошкільного віку.

Фантастичний світ українських народних казок з їх ірреальними, варіативними елементами допомагають малюкам шукати і знаходити творчі рішення, органічно поєднувати репродуктивні, стандартні, традиційні елементи з новими креативними. Казки допомагають подолати комплекси, стереотипи мислення, пробудити невиявлені творчі (музичні, мистецькі, акторські, етичні, танцювальні, живописні тощо) здібності. Музичні вставки, пісні з казок, казки-пісні, небилиці формують і розвивають музичні здібності, образно-асоціативне мислення дітей, здібності до музичної діяльності й інтерпретації, позитивно впливають на емоційно-образний потенціал та загальний процес розумового розвитку особистості. *Креативна функція* казки полягає у її здатності виявляти, формувати, розвивати і реалізовувати творчий потенціал особистості, її образне й абстрактне мислення. Зрозуміло, що вагому роль у цьому процесі відіграють дорослі – батьки, вихователі, викладачі.

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує *голографічна функція* казки, яка проявляється у трьох основних формах. По-перше, це здатність представляти три виміри світу (висота, ширина, довжина; макросвіт, мікросвіт; небесний, земний, підземний світи; жива й нежива природа і люд-

ське суспільство та часовий вимір – минуле, сучасне, майбутнє). По-друге, голографічність казки можна вбачати в її синестетичній формі (син – *грец.*, сумісне; естетикос – почуття). Мається на увазі потенційна здатність казки не тільки актуалізувати всі органи почуттів людини (синестезія), але й бути основою, підґрунтям для створення всіх видів, жанрів та типів естетичної творчості. Важливо відзначити й такий аспект голографічності казки, як здатність у малому виявляти велике, у локальному представляти глобальне, в мікросюжеті відображати макропроблеми (боротьбу добра й зла, світла й темряви, радощі й печалі, сили й слабкості тощо) [2, 7].

Ще Аристотель визначав терміном "катарсис" *терапевтичну функцію* естетотерапії – очищення душі, зняття стресу – лікування людей за допомогою музики, поезії, живопису, танцю [1, 78]. На нашу думку, казка, маючи розвиваючо-терапевтичну дію, може виконувати функцію казкотерапії, лікувати казкою.

Казці притаманна функція *профілактики*, а саме виховання здорового способу життя, охорона людини від ганебних пристрастей і дій. "Здоров'язберігаюча" функція українського фольклору, зокрема українських народних казок, активно впливає на емоційно-образний потенціал дитини, що не може не впливати на зацікавленість, зосередженість і мотивацію до навчання.

Історично відображаючи господарсько-ужитковий уклад українського народу, його мову, менталітет, традиції, звичаї, обряди, атрибутику, українська народна казка як феномен культури етносу несе *культурно-етнічну функцію*. Через народну казку діти засвоюють так звану соціальну пам'ять етносу, в якій акумульовано багатовікову практику.

Активізуючи і розвиваючи внутрішню слухо-розмовну пам'ять індивіду, казка здійснює *лексико-образну функцію*, тим самим надаючи особистості можливість формувати мовну культуру. Варто зазначити, що саме мова казки наближує дорослих до дітей. Народна казка створює особливий настрій, викликає доброзичливе ставлення дитини до тварин, природи, вчить добру і справедливості.

Необхідно звернути увагу на те, що казка задовольняє основні *потреби* дітей дошкільного віку. Казкові герої є самостійними, самодостатніми, а це те, про що мріють малята. По-друге, казкові персонажі переборюють будь-які труднощі, найнеймовірніші перепони, перемагають самих лютих ворогів (Змія Горинича, Бабу Ягу, Кощія, Зміючку тощо). Отже, задовольняється ще одна нагальна потреба дошкільнят, яка в їх уяві надає людині всемогутність, – компетентність. По-третє, діти постійно

прагнуть до активності. А головні герої казок (Котигорошко, Кирило-Кожум'яка, козак Мамалига, солдат, Телесик, пан Коцький тощо) знаходяться в постійній дії. Перебуваючи під впливом розвитку сюжету казки, діючи у своїх фантазіях разом з казковими персонажами, діти задовольняють свою потребу в активній діяльності.

Результатом виховання дошкільнят засобами українських народних казок, пісень-казок, музичних вставок з казок тощо стає те, що у малят формуються особистісні якості. Це, перш за все, *автономність*, яка дозволяє дітям, не соромлячись, висловлювати особисту думку. Також формуються *активність*, яка спонукає дітей у колективі до володіння ініціативою та *соціальна компетентність*, яка складається з компонентів, а саме: *мотиваційного* – прояв по відношенню до інших дітей уваги, співчуття, доброзичливості; *когнітивного* – пізнання іншої людини, намагання зрозуміти потреби та особливості характеру; *поведінкового* – пов'язаного з вибором адекватних ситуацій, способів спілкування, поведінки.

Емоційні переживання як головний регулятор діяльності спонукають малят до мислення, сумісної інтелектуальної діяльності, творчості. У малюків досить розвинуте відчуття ідентифікації себе з казковими персонажами.

Отже, пісні-казки та музичні вставки (пісні) з казок впливають на формування музичних та розумових здібностей дітей, сприяють творчій самореалізації особистості.

Література:

1. Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М., 1983. – Т. 4. – С.78.
2. Сказка как источник творчества детей: Пособие для педагогов дошк. учреждений / Науч. рук. Ю.А.Лебедев. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 288 с. – (Здоровьесберегающая педагогика).
3. Ступарик Б.М. Школі – національне виховання молоді (вибрані статті). – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 304 с.
4. Сухомлинский В.А. Вибрані твори: У 5-ти т. – К.: Рад. школа, 1977. – Т. 3. – 670 с.

Салко В.В.,
канд. пед. наук, доцент
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини "Україна"

ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ РОЗВИТКУ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТСТВА

У намаганні зрозуміти суть навколишніх колізій у науці, при застосуванні технологічних розробок та у побуті людина послуговується певними видами пізнання [1]. Щодо вироблення ціннісної позиції людина звертається до морально-етичних понять та термінів.

Проведені дослідження свідчать, що студенти 1-2 курсів вищих навчальних закладів України частково орієнтуються у сутнісному значенні понять та термінів морально-етичної культури. Почасти, під певними поняттями та термінами морально-етичної культури студенти розуміють інше змістове наповнення, адже оперують ціннісними надбаннями культурного осередку загальноосвітнього рівня. Відтак вони осмислюють навколишнє у інформаційному просторі вузу через культурні надбання попереднього ціннісного орієнтування щодо юнацької "субкультури". Проте ця культура досить неоднорідна, де багато протирічних течій, мінливостей. Розглядаємо цю культуру соціально й психологічно досить реально з рядом постійних компонентів – смаків, почуттів групової спільноти і групової солідарності, характерної манери поведінки, певних ритуалів спілкування.

Якщо оцінювати сучасні проблеми людства з позицій "виживання" (що запропоновано у сучасних технологіях впливу при викладенні навчальних предметів [2]), а не природовідповідності, то спостерігаємо проблеми у ціннісній орієнтації студентів. Виробничі процеси у суспільстві зіставлено також за принципом "виживання" [2, 4–6]. У такому випадку спричинено подальше збіднення ресурсного і програмного потенціалу життя людини. Відтак проблеми старіння людей варто розглядати не лише з фізіологічного, а й з позицій духовного розвитку та самознищення ("духовність" як ознака природовідповідності життєвих програм не є показником релігійності. На нашу думку, це – відповідність дій щодо законів життя та розвитку, як у довкіллі, так і в самій людині). Як результат – певні вчинки студентів на рівні міжособистісних та соціально значущих дій.

Відкриття у собі природних задатків духовного розвитку варто пропонувати людям упродовж різних періодів їх формування як особи. Ціннісні

характеристики відношення до навколишнього і ціннісне поводження люди набувають та починають проявляти, як у рамках сім'ї, так і в установах соціального прояву – в колективі школи, дозвіллєвих закладах – позашкільних освітніх та закладах культурно-освітньої сфери. Вже після цього самоусвідомлення та самопрояву людина вчиняє "на вулиці" чи подальшому житті – в умовах вузу чи виробничого колективу.

Отже, у сучасних умовах одним із головних вважається питання формування духовності, гуманістичного світогляду молодої людини, певної моральнісної основи її життя й діяльності. У цьому змісті людина має вірно орієнтуватися у сутнісному значенні термінів та понять морально-етичної культури. Саме до них звертається і ними оперує людина у виробленні своєї ціннісної орієнтації та вчинкової активності.

Дослідження ціннісної орієнтації студентів 1-2 курсів вузів свідчать, що студенти все менше схиляються до читання класичної української, російської та зарубіжної літератур; масово захоплюються детективною й пригодницькою літературою сумнівного художнього рівня. Звідси – нехтування культурними надбаннями, що збережено у народних традиціях стосовно міжособистісних відносин молоді щодо понять честі, цнотливості тощо. Встановлено, що пріоритети глядачів, читачів не зорієнтовано у жодній з країн на високодуховний рівень споживання. Але, як зазначає відомий психолог І.С. Кон, хоча діти й різко засуджують менторський тон, проте підсвідомо чекають від дорослих на одержання певних уроків та прикладів моральності [3]. На диспутах і під час кураторських годин студенти розглядають питання інформативного характеру: як варто вчинити у тому чи іншому випадку. Звідси – пошук регулятивних принципів, прагнення усвідомити кожний окремий випадок крізь призму загальних законів і правил певного суспільства, а не природи в цілому.

Зорієнтуватися у морально-етичній культурі суспільства, виробити певні ціннісні пріоритети як складові природних законів розвитку студенти зможуть, оперуючи поняттями моралі та етики на рівні сучасного вищого навчального закладу.

Поняття "етика" розуміється як передбачення норм та правил у певному осередку, поняття "мораль" – як усвідомлення особою ціннісних орієнтирів. Поняття "культура особи" розглядається як динаміка її "стартового культурного рівня". Звідси, "морально-етична культура" – певна система механізмів розуміння законів перспективи, свідомого відтворення набутих знань та уявлень щодо моральних вимог у відповідних вчинках. Складовими морально-етичної культури є орієнтування в природних процесах на

мікро- та макрорівнях; засвоєння етичних знань; наявність чуттєво-емоційних механізмів сприйняття моральних вимог та норм на рівні почуттів; оволодіння дієвими механізмами прояву через вчинок, свободу дії, вільний вибір та у морально-етичних відносинах, тобто в культурі спілкування та етикету.

Отже "моральність" розуміється як вищий духовний рівень морально-етичної культури особи, яка у пізнавальній та практичній діяльності враховує принцип природовідповідності.

У теоретичному розгляді проблеми постає питання щодо зовнішнього та внутрішнього аспектів формування морально-етичної культури студентів під час організованої пізнавальної діяльності. У зовнішньому аспекті зважаємо на усвідомлення морально-етичних норм, вимог, цінностей, відповідних понять, категорій, ідеалів, моделей поведінки тощо. Внутрішній аспект передбачає втілення цінностей, які усвідомлені у практиці спілкування і поведінки, і обумовлені новими потребами, а також розумінням програмного забезпечення психофізіологічних процесів у природі людини на гармонійну участь.

Представляючи висновки щодо теми дослідження пропонуємо зважати на: ціннісний вибір студентів з урахуванням принципу природовідповідності; необхідність викладання фахових дисциплін з урахуванням логічного розуміння студентами причинно-наслідкових дій стосовно сутнісного значення термінів і понять морально-етичної культури, природних явищ на мікро- та макрорівнях; поняття "морально-етична культура", "моральність" та "духовність".

Література:

1. Джинчарадзе Н.Г. Інформаційна культура особистості. – К.: Український центр духовної культури "Товариство МФА", 1996.

2. Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. – СПб.: Речь, 2003.

3. Кон И.С. Психология ранней юности. – М.: Просвещение, 1989.

4. Ковалевська Т. Проблема сугестивної адекватності у мові сучасних змі // Українознавство. – 2005. – №4. – С. 146–153.

5. Пелехатий О. Соціально-психологічні особливості маніпулятивної взаємодії суб'єктів навчально-виховного процесу // http://www.politik.org.ua/vid/magcontent.php3?m=6&n=45&c= 937

6. Татенко В.О. Соціально-психологічні механізми впливу людини на людину // Соціальна психологія. – 2003. – №1. – С. 60–72.

Стадніченко О.І.,
канд. політ. наук, ст. викладач
НПУ ім. М.П. Драгоманова

НАЦІОНАЛЬНА ОСВІТА І ГЛОБАЛІЗАЦІЯ: ПОЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ

У сучасному світі значення освіти як одного з визначальних чинників формування нової якості суспільства і світу загалом зростає із посиленням впливу людського капіталу. Твердження про те, що вища освіта є політичною сферою, яка впливає на формування світогляду та інтересів, цілей та мотивації, розуміння та підтримку чи заперечення соціально-політичних явищ, є застаріле, але актуальне. Адже суспільство підтримує своє існування саме через процеси освіти, за допомогою яких громадяни соціалізуються, засвоюють визначені державою і подані освітньою системою форми публічних знань, норм та цінностей. Водночас із функцією виховання нової генерації освітня політика є важливим "інструментом політичного керування" [1].

Науковці наголошують, що саме через систему загальної стандартизованої освіти досягається ефект соціокультурного та політично гомогенного суспільства, котрим є нація-держава західного типу. Через функцію планування та контролю над освітою, а також стандартизацію освітніх систем у навчальних закладах усіх рівнів, особливу увагу до таких предметів, як національна історія, мова та література національні освітні системи спрямовували процеси формування національної ідентичності. Таким чином, зрозуміла легітимація наддержавного утворення ЄС, для якого має бути створена наднаціональна європейська ідентичність, яка виконуватиме стосовно ЄС ті функції, що і національна ідентичність виконує щодо національної держави. Відповідно, стає зрозумілим, що для виробництва наднаціональної європейської ідентичності "…потрібен спеціальний завод…, назва якому – освітня та комунікативна система" [2]. Тому справедливо розглядати Болонський і Копенгагенський процеси та спроби творення європейської зони вищої освіти як механізмами конструювання наднаціональної європейської ідентичності.

Аналіз норм міжнародного законодавства у сфері освіти свідчить, що її сьогодні визнано фундаментом трансформаційної динаміки суспільних систем, необхідною умовою духовного й політичного оновлення суспільства. Доречним буде приклад розрахунків американських аналітиків, які у перші

роки “холодної війни”, прораховуючи стратегію розвитку країни, дійшли висновку, що найбільш економічним способом поширення впливу США у світі є саме навчання іноземних студентів (у 2000–2001рр. в американських університетах навчалося 550 тисяч іноземних студентів) [3].

Разом із тим інтернаціональність вищої школи не є новим феноменом. Ретроспективний огляд дає змогу виділити наступні етапи інтернаціоналізації університетів: перші європейські університети та епоха Відродження (в цей час Україна перебувала у загальноєвропейському освітньо-культурному середовищі); кінець XVIII – 1939 р. – час “експорту” освітніх систем розвинутих країн у менш розвинуті; 1945р. – початок 90-х рр. характеризують збільшення міжнародної мобільності студентів; сучасний етап – етап глобалізації, коли політична мета процесів європеїзації вищої освіти полягає у реконфігурації національної та формуванні єдиної європейської ідентичності [4]. Визнані дослідники національних процесів Е. Гелнер, Е. Хобсбаум наголошують, що вирішальну роль у постанні сучасних західних націй грають суспільні науки. На них звертається основна увага і тепер, коли університет став “глобальною установою, зайнятою в тристоронніх відносинах з урядом і багатонаціональними корпораціями” [5].

Глобалізація в освітній системі виявляється у зближенні народів у культурному плані, утвердженні відповідної одноманітності, а тому робить виклик усій системі вищої школи. Комерціалізація вищої школи стала звичним явищем. Дж. Сорос піддав критиці таку тенденцію, заявивши, що грошові цінності узурпували роль істинних цінностей, а ринки стали панувати навіть у тих сферах суспільного життя, де їх не має бути місця (мистецтво, педагогіка, наука…) [6]. Щокін Г. В. наголошує, що повна реалізація глобалізаційних ідей може призвести до нівелювання національно-культурних відмінностей у світі на догоду нав’язуваному універсальному способу життя, заснованому на “загальнолюдських цінностях” [7].

Попри багатоманіття думок щодо проблеми національної освіти і процесів глобалізації, очевидним є факт, що культурна глобалізація є явищем суперечливим і складним, ґрунтується на культурних цінностях західної культури і має переваги для євроатлантичної цивілізації. В Україні, насамперед нівелюються національна ідентичність, посилюються західноєвропейські впливи, а також спостерігається відтік інтелекту за кордон.

Література:

1. Bache I. Europeanisation and Higher Education: Towards I a Core Curriculum in European Studies? // http://aei.pitt.edu/1728/.

2. Бугай Ю. Роль освіти у формуванні інноваційного шляху розвитку суспільства // Вісник Укр. від-ня МАНШ ВШ. – 2003. – № 1. – С. 79.

3. Толок В., Васильєва О. Особливості реалізації… Болонської декларації в Україні // Віче. – 2007. – № 11. – С. 34.

4. Татарчук В. Соціокультурна глобалізація вищої освіти: тенденції та наслідки // Віче. – 2006. – № 21-22. – С. 37.

5. Делании Д. Новые модели для университетов // http: socio.tamp.ru/1/htm.

6. Сорос Дж. Кризи глобального капитализма. – К.: Основи, 1999. – С. 176.

7. Щекин Г.В. Социальная теория и кадровая политика: Монография. – К.: МАУП, 2000. – С. 121.

Стрельчук В.О.,
канд. пед. наук, доцент,
професор КНУКіМ

РЕЖИСЕРСЬКА КВАЛІФІКАЦІЯ ТА ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ

З’явившись більше сто років тому як рідкісна театральна професія режисура нині перетворилася на масове заняття.

В епоху бурхливого розвитку масових засобів інформації і видовищних заходів режисура проникла всюди. Воно не тільки на радіо і телебаченні, а й у цирку, мюзик-холлі, парку, на стадіоні. Лише у кінематографі наявні режисура художня, документальна, науково-популярна, хронікальна, мультиплікаційна. Телебачення як велике виробництво побудоване на режисурі. Тільки у спортивних програмах задіяні режисура фігурного катання, хокейного і футбольного матчу, синхронного та підводного плавання. У мистецьких шоу-програмах змаганнях відомих співаків та професійних танцюристів “Танці з зірками” режисура посідає почесне місце.

Нині з’явилася особлива режисура нових форм і видів мистецьких, розважальних та культурних заходів. Це – режисура пізнавально-розважальних презентацій рекламного характеру та за сферами діяльності; режисура проведення соціальних, професійних, мистецьких номінацій; режисура театральних конкурсних на виявлення різного роду умінь фізичних даних та мистецьких талантів; режисура сучасних святкових бенкетів; режисура фестивалів, національних карнавалів, парадів та різноманітних видовищ і дійств спортивно-художнього характеру тощо.

Професія режисера стала популярною. Необхідність у ній є явищем масовим. Заняття режисурою також модна справа, престижна і популярна.

У сфері підготовки фахівців вищої школи виділилась як окрема спеціальність професія режисера естради та масових свят. Розширюється система їх підготовки і перепідготовки. Театральних режисерів з вищою освітою готують тепер десятки університетів культури і мистецтв, театральних вищих навчальних закладів.

Однак неможливе масове якісне вивчення самостійних художників, митців, поетів, живописців, композиторів, режисерів. Суть творчого процесу – у індивідуальному пізнання світу. Оскільки наука – це ми, мистецтво – це я. Проте головна проблема не у тому, що режисерів багато, а у тому, що мало професіоналів. Відбувається девальвація режисерської професії, компрометація режисури як мистецтва.

Безперечно, одна із найболючіших проблем сучасного театру невідповідність між амбіціями режисера, його практично безмежними художніми повноваженнями та адміністративними можливостями, реальною, істинною режисерською кваліфікацією, професійною компетентністю, моральним і творчим правом визначати спрямування театру і розпоряджатися людськими долями.

На сьогодні серед режисерів чимало людей, які не повинні були обирати цю професію, оскільки вони мають обмежений світогляд, нахил до демагогії, жорстокі, не гуманні, заполітизовані. Останні п'ятнадцять років спостерігається процес погіршення як людських, так і професійних якостей представників театральної професії.

Режисуру потрібно використовувати, кваліфіковано, оскільки це може зумовити негативний наслідок. Режисер може як здійснити, відтворити, так і зруйнувати, скалічити п’єсу, виставу, актора. Він – майстер вистави, його майстерність, влада над п’єсою та виконавцями може здійснити театральне чудо, зробити художнє відкриття, водночас постати прикладом театрального примітиву, ремісницького нікчем’я. Часто спостерігається виправдане режисерське свавілля, доведене іноді до абсурду, яке нищить смисл п’єси, є безкорисним і шкідливим для сценічної творчості виконавців.

Режисерська робота над п’єсою і виставою повинна бути обмежена. оскільки режисура – творча майстерня. Потрібно виділити принципи або конкретні ознаки, за якими можна відрізнити екстравагантні, епатажні режисерські рішення (режисерське самоуправство і самовираження) від рішень, внутрішньо обґрунтованих, які виражають суть твору у його самостійній режисерській концепції. Слід визначити загальні художні закономірності, яким підпорядковується мистецтво режисури, відповідно до якого режисер встановлює взаємовідносини із п’єсою та здійснює її сценічне

втілення. “Режисер – це точка перехрестя часу, поетичної ідеї і мистецтва актора, – зазначав Г. Товстоногов. – Це призма, яка збирає в один фокус всі компоненти театрального мистецтва”.

Сучасна режисура повинна знову, як і колись, сприяти актору, наблизитися до нього, стати від нього залежною. Епоха жорстокого режисерського пресингу має поступатися тонким і глибоким взаємовідносинам між режисером і актором. Режисер повинен ідеально знати акторську природу, вміти “чаклувати” з артистом над роллю, мати тонке педагогічне чуття, абсолютний “слух” на правду, людську доброзичливість, художню інтуїцію тощо.

Ципко В.В.,
здобувач Інституту педагогіки
АПН України

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД МОДЕРНІЗАЦІЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Інтеграція європейських країн у сфері політики й економіки останнім часом суттєво впливає на освітню галузь, у якій застосовують нові технології та методи навчання, що відповідають сучасним стандартам європейського освітнього простору.

Процесу реформування європейської вищої освіти сприяє об’єднання європейських держав у галузі зростання освітянського наукового рівня підготовки фахівців. Кращий позитивний досвід кожної західноєвропейської країни у системі освіти, її творча адаптація та втілення у практику є винятково важливим для створення єдиного європейського освітнього простору, який має розвиватися у гармонійному взаємозв’язку з суспільством загалом, відіграючи роль одного із важливих його провідників.

Сьогодні актуальним є впровадження напрямів розвитку національної освітньої стратегії, орієнтованої на Болонський процес, з огляду на проголошений Україною принцип євроінтеграції. У цьому контексті актуальним є дослідження позитивного досвіду модернізації у галузі освітньої політики провідних країн ЄС – Італії та Франції.

Вища освіта Італії та Франції розвивається у контексті освітньої стратегії ЄС, яка спрямована на підготовку висококваліфікованих кадрів країн Європи з урахуванням їхньої національної культури, соціальних по-

треб та економічних можливостей, відповідно до нових вимог суспільства, пов'язаних із посиленням національної економіки і підняттям рейтингу цих країн на світовому рівні.

В Італійській республіці реформування освіти і системи професійної підготовки охопило не тільки структуру, але й методи, зміст забезпечення навчання та цільові групи.

Новостворена інтегрована система вищої освіти (FIS) складається із:

– короткотермінових курсів, спрямованих на отримання свідоцтва про закінчення, після середньої освіти (post secondari shool-leaving certificate). Вони підпорядковуються центрам професійної освіти т підготовки і фінансуються регіональними органами влади;

– інтегрованих навчальних курсів вищої освіти (integrated higher training education courses, IFTS), які тривають максимум два роки і підпорядковуються школам, центрам професійної освіти та підготовки, університетам та підприємствам. Ці курси планують, фінансують регіональні органи влади та Міністерство освіти;

– курсів, спрямованих на отримання університетської освіти. Їх утримують університети і співфінансують регіональні органи.

Вища освіта в Італії платна, а вартість навчання залежить від профілю підготовки (найвища – у медиків і на природничих факультетах), складає 15–20 % середньої зарплатні італійців.

До реформи 2000–2001 рр. вищу освіту в Італії отримували переважно в університетах і вищих професійних мистецьких закладах. Усього ВНЗ було 72, з них різного типу університетів – 58 (47 – класичних, 3 – політехнічних, 6 – католицьких і 2 – для студентів-іноземців). Існували також короткотермінові курси професійної підготовки для випускників середніх закладів і дорослих осіб. У секторі вищої освіти Італія відрізнялась від решти розвинутих європейських країн не лише дуже малою кількістю політехнічних закладів, а й повною відсутністю спеціалізованих медичних, економічних і сільськогосподарських закладів. Усі ці профілі рівноправно входили до складу університетів.

Отже, в університетах Італії існують різноманітні факультети, а їх малочисельність свідчить про велику наповненість – приблизно 25 тис. студентів.

Сучасна вища освіта Італії має гіпертрофований університетський і малий неуніверситетський сектори, а більшість закладів – державні. Університети із навчальними та науковими програмами підпорядковані Мініс-

терству університетів і науково-технологічних досліджень. Усього в Італії налічується 65 закладів університетського рівня (державних і "вільних", що самоуправляються, але мають офіційне визнання та дипломи, працюють за програмами державних та інспектуються Міністерством освіти).

Досліджуючи французьку систему освіти, з'ясувалося, що останні шість років вищі навчальні заклади Франції, університети та інститути працювали над пошуком моделі, яка б найкраще інтегрувала головні положення Болонського процесу: прийняття дворівневої системи навчання, запровадження європейської системи кредитів, заохочування студентів та викладачів до мобільності, європейське співробітництво для забезпечення якості навчання, зміцнення зв'язків між освітою та наукою.

Із метою реформування ланки університетської освіти, її адаптації до вимог Болонського процесу Уряд Франції, Міністерство національної освіти за останні роки прийняли багато постанов та декретів, які регламентують організацію і зміст освіти у ВНЗ. У квітні 2002 року було прийнято декрет № 2002 – 482 "Про приєднання французької системи вищої освіти до розбудови європейського простору вищої освіти".

Сучасна розбудова системи вищої освіти Франції здійснюється на основі трьох ступенів: ліценціат, майстер та докторант.

Усі державні дипломи єдиного зразка свідчать про отримання однакового рівня освіти та професійних компетенцій і надають рівні права їхнім власникам незалежно від того, у якому закладі вони навчалися. Університети уповноважені видавати державні дипломи самостійно або з іншими університетами.

Відповідно до різних рівнів освіти навчання включає теоретичний, методичний, практичний і прикладні модулі. Залежно від цілей навчання може містити, крім загальноосвітньої підготовки, й елементи допрофесійної та професійної, індивідуальні або колективні стажування. Навчальний процес поєднує вивчення методики університетської роботи з використанням документальних джерел.

У разі необхідності у навчальному процесі використовують інформаційні та комунікативні технології, очну чи дистанційну форми або їх разом.

Навчальні дисципліни зараховуються і накопичуються, якщо студент отримав за них прохідний бал. Зарахування навчальної дисципліни передбачає здобуття відповідних європейських кредитів, кількість яких обчислюється, виходячи із загальної суми у 30 кредитів, необхідних для зарахування усіх дисциплін за один семестр. Так само накопичують і

складові навчальних дисциплін, оцінка яких у європейських кредитах є також фіксованою.

Перебудова вищої освіти у Франції триває. Оновлюючи організацію, зміст освіти та сертифікацію навчання, країна продовжує зберігати свої національні традиції та надбання.

Незважаючи на те що системи освіти країн Євросоюзу, які розглянуті на прикладі принципів вищої освіти Італії та Франції, мають багато спільного, їх аналіз дає право стверджувати, що у вищих навчальних закладах існує більша кількість непорівнюваних академічних і наукових ступенів, освітніх програм, систем оцінки, якості знань і професійної підготовки загалом. Усі країни, що є учасниками Болонського процесу, очікує серйозна робота, перш ніж випускники ВНЗ отримають диплом із додатком єдиного європейського зразка, що уможливить продовження освіти в інших країнах або працевлаштуванні у будь-якій зарубіжній компанії чи фірмі.

Освітня реформа – дуже складний і багатовимірний процес змін, у якому кожна національна освітня система проходить індивідуальний шлях. Досвід інших країн у цій сфері повинен допомогти вітчизняним та європейським освітнім політикам, теоретикам і практикам глибше осмислити власні помилки і здобутки для створення єдиного європейського освітнього простору.

Шморгун Л.Г.,
канд. екон. наук,
доцент ДАКККіМ

ОСНОВНІ ПРІОРИТЕТИ МОДЕЛІ ОСВІТИ ВИЩОЇ ШКОЛИ В СВІТЛІ КОНЦЕПЦІЇ СТАЛОГО РОЗВИТКУ

Заключним етапом трансформації нашого суспільства є побудова соціально зорієнтованої економіки (в перспективі – і постіндустріального суспільства). Стратегічний курс цієї побудови – інноваційна модель розвитку України. Головною складовою успішної реалізації цієї моделі є зростання інтелектуального потенціалу нашої нації. Людина з реальною вищою освітою здатна продукувати нові знання, а не тільки використовувати отримані у середній та вищих школах. Разом з тим темпи зростання частки населення з вищою освітою в Україні одні з найнижчих в Європі.

Оскільки Конституція України декларує нашу країну як соціальну, то доцільно акцентувати увагу на деяких проблемах соціальної політики, яка включає також проблеми освіти. Відомо, що програмною метою соціальної держави є забезпечення вільного розвитку людини і життєвого добробуту. Соціально-економічна ситуація в Україні свідчить, що влада тільки декларує про соціальну державу.

За рахунок соціальної сфери особи, наближені до влади, здійснюють первісне нагромадження капіталу, і із цього джерела забезпечується ринкова трансформація економіки.

У суспільстві панує напруження, багато людей перебуває в психологічно-депресивному стані, унаслідок чого ринкові цінності тільки відштовхують народ. Зважаючи на серйозні проблеми, держава має привести у відповідність національну соціально-економічну політику з тими основними принципами, на яких ґрунтується діяльність соціальної держави. Серед них, зокрема такі принципи:

– визнання економічної свободи людини, і відповідно прав найманих працівників, підприємців і їх профспілок на тарифну автономію за умови соціального партнерства;

– забезпечення прав на участь працівників у керуванні виробництвом, державному та суспільному житті;

– перерозподіл створеного національного доходу на користь найменш забезпечених з об’єктивних причин груп населення.

З огляду на світовий досвід, соціальну політику в Україні можна побудувати за двома моделями розвитку: демократичним або аристократичним. Демократична модель ґрунтується на реалізації людиною своїх можливостей, поліпшення системи розподілу в напрямку скорочення розриву в рівні життя між бідними і багатими верствами населення, на високій відповідальності держави перед своїми громадянами.

Аристократична ж модель передбачає глибоку соціально-економічну диференціацію у суспільстві, передавання з покоління в покоління набутого соціального статусу, нерівні можливості громадян у користуванні державною та суспільною власністю.

Економічний розвиток України явно тяжіє до аристократичної моделі соціального становища.

Для держави стає все більш характерним низький рівень оплати праці, висока частка доходів від особистого підсобного господарства, втрата і моральних ідеалів, і матеріальних стимулів до висококваліфікованої й інтелектуальної праці, засилля в політичній, економічній сферах великого капіталу.

Проте можливості демократичної моделі розвитку Україна ще не втратила остаточно. Однак демократичні перетворення потребують проведення виваженої економічної політики з акцентом на розвиток людського капіталу, соціальної справедливості та обмеження засилля бюрократичного державного апарату і монополістичних формувань.

Державна політика в галузі освіти має орієнтуватися на політику розвинутих країн. Так, зі значною різницею у ВВП у розвинутих країнах витрати на освіту на початку 90-х років у Франції дорівнювали 7,1 %, в Японії – 6,3 %, США – 6,1 %. В Україні ж 2000 року на відповідні цілі витрачалось 4,1 %. Різниця в абсолютних витратах на душу населення буде значно більшою. Якщо в США відповідні витрати становлять 2057 дол.; Франції – 1216 дол., Німеччині – 859 дол., то в У країні – усього 83 дол. Причому витрати на освіту в розвинених країнах увесь час збільшуються. В Україні відзначається протилежна тенденція. Розрахунки свідчать, що за умов сприятливого економічного розвитку і за виконання конституційних норм безкоштовними в Україні можуть бути 20–25 % освіти і 15–20 % медичного обслуговування. Може статися, що практично все державне фінансування буде спрямоване на початкову та середню освіту, що призведе до загрозливої ситуації, коли вища освіта стане доступною для багатої та середньозабезпеченої частки суспільства. Це становитиме 10–15 % випускників шкіл, проти 38 % в Україні у 1997 р.; 63 % – у США; 67,3 % – у Канаді; 34,7 % – у Франції [2].

У стратегічному плані втрата доступу до вищої освіти для переважної частини населення позбавить Україну будь-яких планів мати перспективи постіндустріального розвитку в XXI ст. Найближчими роками бюджетні асигнування на освіту в розрахунку на душу населення слід збільшити принаймні в 2–2,5 рази. А джерелом покриття таких видатків могли б стати доходи від “виходу на світло” ринкової економіки.

В Україні не ведеться робота з узгодження підготовки випускників вищої школи з потребами економіки у фахівцях.

Відомо, що на початку XXI ст. міжнародні корпорації, транснаціональні компанії зокрема, стають основними суб'єктами світової економіки і ведуть підготовку необхідних кадрів власними зусиллями. З цією метою багато корпорацій створюють спеціальні університети. За даними дослідницької компанії “corporate University Exchange” (спеціалізується на аналізі даних в сфері корпоративної освіти) кількість таких університетів за період 1994 – 2004 рр. у розвинутих країнах збільшилася в 4 рази до 1600. Якщо така тенденція збережеться, то до 2010 року корпоративних університетів буде більше, ніж звичайних.

Послуги освіти в сучасному світі перетворюються на експортний товар. Великобританія за рахунок навчання в її вузах іноземних студентів (8,6 % від їхньої загальної кількості) отримує щорічний дохід у 12 млрд. ф. ст. У США кількість іноземних студентів сягає 30,2 % від загальної їх чисельності. Потенціал України оцінюється у 800 млн. дол. на рік [1].

В Японії на 100 випускників середніх шкіл припадає 65 місць у вищій школі, в США – 60, у Франції – 55, в Україні – 22. А оскільки світ стає людиноцентристським, то індивідуальний розвиток людини як особистості – основний показник прогресу. Який же інтелектуальний потенціал України? Тільки 13% українців мають вищу освіту, тоді як високотехнологічні країни мають 40–60 % відсотків громадян з вищою освітою. Як результат в Україні інноваційна продукція складає лише 7% від загального промислового виробництва, а у високотехнологічних країнах – 80–90%.

Тож, якщо на науку виділяється менше 2% ВВП, розпочинаються руйнівні процеси не лише в самій науці, а й у економіці і суспільстві в цілому. В Ізраїлі на науку виділяється 3,5% ВВП, в Японії – 2,8%, в США – 2,2%, а в Україні – менше 1%. Це при тому, що керівництво України всебічний розвиток освіти і науки віднесло до найвищих національних пріоритетів, оскільки вони – основа інноваційного розвитку.

Яким же чином реалізувати названі найвищі національні пріоритети? Зрозуміло, що потрібне належне фінансування. Проте якої ж моделі освіти дотримуватись? Для того, щоб об’єктивно відповісти на це питання, доцільно звернутись до основних висновків результатів діяльності людства у XX столітті. До них можна віднести наступні:

1. Найсуттєвіша риса XX століття – створення людством смертельної загрози своєму існуванню, наближення до межі повного самознищення.

2. Дальший поступ суспільства на засадах, на яких воно розвивалось від найдавніших часів і до наших дні, в уже неможливий. Тому, що, по-перше, майже повністю вичерпані рекреаційні можливості глобальної соціоприродної системи “суспільство – природа”, а по-друге, ступінь деформації природних властивостей оточуючого середовиша величезний, а екологічна місткість повітряного середовища, ґрунту та водоймищ надзвичайно мала.

(Екологічна місткість – величина додаткової антропогенної нагрузки на екосистему, яка знешкоджується екосистемою шляхом саморегуляції, самоочистки та самовідновлення, не порушуючи при цьому оптимальний режим свого функціонування). Що ж призвело до такого стану? Висновок ми вбачаємо в наступному:

діяльність людей, які здобували знання за існуючими моделями освіти, призвела [до катастрофічного стану] середовищ їх проживання і поставила під загрозу подальше існування всього живого на планеті Земля. Чому так сталося? Тому, що *діючі моделі освіти весь час збагачували знання* (як зробити кам'яну сокиру, велосипед, трактор, літак, комп'ютер, космічний апарат тощо), але *свідомість людини практично не змінювали, тобто не змінювали філософію її життя.*

На наш погляд, земляни ніколи не мали і поки що не мають такої моделі освіти, за допомогою якої можна було б забезпечувати як завгодно тривале існування людини як біологічного виду "*Homo* Sapiens" на планеті Земля.

Всі існуючі моделі освіти таких знань не давали.

Тому в наш час система освіти перебуває, за визначенням світових експертів, у глибокій кризі. З метою її подолання й розробки ефективної освітньої моделі XXI століття оголошено ЮНЕСКО "століттям освіти". Триває пошук моделі XXI століття. Яке місце займає в цьому пошуку Болонський процес, на який так багато надій покладають освітяни України?

Суть Болонського процесу полягає у формуванні на перспективу загальноєвропейської системи вищої освіти, яка ґрунтується на спільності фундаментальних принципів функціонування.

Однією з головних причин є докорінні перетворення в економічних системах всіх розвинених країн, небувала за масштабами революція в економічній сфері, перехід людства від індустріальних до науково-інформаційних технологій. Не загроза знищення Життя на планеті, а виклик сьогодення: глобалізація суспільного розвитку, спільне економічне поле, інформаційний простір і ринок праці – ось що визвало до життя Болонський процес. Болонський процес – це суттєвий крок до входження освіти нашої держави в Європейський освітній простір. Цей процес органічно поєднується з стратегічним курсом України на інтеграцію до Європейського Союзу, забезпечення всебічного входження України у Європейський політичний, економічний і правовий простір. Тому як потреба сьогодення він доцільний. Доцільний тому, що унормовує освіту для того, щоб дипломи наших випускників визнавали у світі, щоб європейці вчилися у нас, а ми у них; щоб, наприклад, дипломовані наші інженери не працювали малярами-штукатурами за кордоном. Зближення різних освітянських шкіл, уніфікація організації навчального процесу, формування єдиного освітнього простору відбувається тут в рамках удосконалення існуючих моделей освіти.

Ми уже звертали увагу на те, що всі існуючі моделі освіти не витримують критики з точки зору збереження Життя на Землі.

Тобто, Болонський процес, європейська модель освіти (також як і американська, російська та і всі інші, які є сьогодні) – це не модель освіти XXI століття. Діяльність людей, які здобули знання відповідно до цієї моделі, призвела до катастрофічного стану середовища проживання землян.

Яким же вимогам, на наш погляд, повинна відповідати модель освіти XXI століття? Наведемо деякі з них.

Перш за все (і це головне), вона повинна формувати новий тип світогляду, іншу, відмінну від минулих тисячоліть, філософію життя людини.

Суть нової філософії життя – нова поведінкова домінанта людини в природі і суспільстві, визначення розумної (достатньої) межі задоволення власних потреб, тобто обмеження споживацьких інстинктів, рух до ноосфери як тепер так і на віддалену перспективу.

На зміну праці як діяльності, що продиктована виключно матеріальною необхідністю, має прийти активність, умотивоване бажання людини розкрити себе відповідно до власної внутрішньої природи. Ідеться про зміну ціннісних пріоритетів людини, створення такої ситуації, коли головним устремлінням особистості стає вдосконалення її внутрішнього, духовного потенціалу. Завдання – надзвичайно складне. Саме тому пріоритетом освітянської моделі XXI століття має бути гуманізація навчання, формування нового типу особистості, що своєю діяльністю створить новий тип культури. *В навчальному процесі ми повинні кардинально посилити гуманітарно-духовну складову й досягти пріоритетності засад моральності й духовності поруч з професіоналізмом.*

Процес формування нового світогляду, нової філософії життя починається у сім'ї, продовжується у дитячому садку, школі, ВНЗ тощо. На кожному етапі повинні реалізуватись ті чи інші цілі. До фундаментальних цілей вищої освіти доцільно віднести:

– відтворення культури й духовності суспільства у всіх формах і проявах як умови відтворення суспільного інтелекту;

– випереджувальний розвиток людини і формування людських якостей, виховання загальнолюдських моральних якостей;

– зміщення акцентів у навчанні та вихованні з фахових знань студента та його особистості.

Особисті якості людини мають стати цілями й умовами підготовки до майбутньої професійної діяльності та органічного входження нових поколінь у соціальне життя в усьому прояві його форм.

Другим пріоритетом моделі освіти XXI століття має стати екологізація навчання. Природне середовище знаходиться в такому стані, що екологія як інтегрована дисципліна, яка поєднує всі природничі, точні, гуманітарні й соціальні науки, повинна стати лідером наук XXI століття, а екологізація мислення має бути природною формою діяльності.

Для цього необхідна відповідна підготовка та міждисциплінарний підхід, коли в основі лежить загальнофілософський напрям – культура. Екологічні, як і інші глобальні проблеми, не вкладаються в традиційні рамки спеціалізації відповідно до предметів і професій. Вони повинні сприйматися на всіх рівнях – від локального до планетарного, причому сприйматися в контексті системного взаємозв'язку діючих на них сил. Ними має бути пронизаний навчально-виховний і науково-пошуковий процес у всіх закладах освіти.

Це важливо ще й тому, що парадигма інформаційного суспільства, на відміну від індустріального, ґрунтується на органічному тринітарному поєднанні економічної, екологічної сфер, за визначальної ролі останньої.

Третій пріоритет моделі освіти XXI століття – інформатизація навчання. Цього вимагає інформаційна насиченість середовища життєдіяльності, лавиноподібний розвиток високих технологій, знань інформації та високий динамізм їх зміни.

Названі пріоритети для моделі освіти XXI століття є визначальними. Впроваджуючи Болонську декларацію, потрібно ці пріоритети реалізувати в повній мірі, тоді з часом сформується і модель освіти XXI століття.

Звичайно, потрібно буде змінювати, удосконалювати, узагальнювати та уніфікувати принципи організації навчального процесу, технології опанування знань, типи взаємин між вчителем і учнем, викладачем і студентом тощо. Проте в результаті людство зможе гармонізувати відносини з природним середовищем і забезпечити існування "Homo Sapiens" на планеті Земля як завгодно довго.

Література:

1. Економіка України: підсумки перетворень та перспективи зростання. / За редакцією В.М. Гейця. – К.: Форт, 2000. – с. 193.

2. Трансформація моделі економіки України (ідеологія, протиріччя, перспективи) / За ред. В.М. Гейця. – К.: Логос, 1999. – С. 478-479.

Національно-культурні традиції України в контексті європейської інтеграції

Андрійчук П.О.,
засл. працівник культури України,
професор КНУКіМ

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Українське народно-хорове мистецтво – унікальне явище за своєю сутністю. Воно синтезує в собі, здавалося б, абсолютно протилежні види творчості: автентичний гуртовий спів та академічне хорове мистецтво, ставши, таким чином, самодостатнім сегментом народної пісенної культури. Саме в цьому виді музикування народна творчість виступає як безперервно оновлюваний животворний процес, що виражає сучасні тенденції розвитку музичної мови та сценічної естетики, а не як мертва, застигла, механістично відтворювана традиція минувшини.

Народно-хорове мистецтво – не вузькопрофільне явище, і має в собі тенденцію розпросторюватися на весь обшир української культури. Це надзвичайно демократичний вид народної творчості, адже він не потребує від кожного учасника особливих музичних чи вокальних здібностей (група співаків із посередніми можливостями здатна створити цілком пристойну хорову партію), не регламентує певної кількості учасників у хорових партіях та колективі загалом, об'єднуючи людей різного віку, причому без спеціальної музичної підготовки. Не потрібне й особливе та надто дороге технічне обладнання для репетицій чи концертних виступів.

Народний хор в Україні – більше, ніж спів чи дозвілля. Це явище етнокультурне і є сьогодні засадничим для масового співу, причому з урахуванням регіональних особливостей і традицій. В противагу нинішній субкультурі тут ведеться виховання високих почуттів, формуються смаки, дух колективізму, національна свідомість, менталітет, створюється привабливий конкурентоздатний продукт, що підносить рейтинг української культури у світі. Народно-хорове музикування створює найсприятливіші умови для

широкого залучення громадян, особливо молоді, до народної художньої творчості.

Таким чином, стан народного хорового мистецтва – це стан національної самосвідомості і рівень свідомості суспільства. Однак сьогодні цей вид мистецтва у вкрай загрозливому становищі: професіональні колективи через мізерне фінансування, а звідси й низьку оплату праці артистів, відчувають величезні кадрові проблеми. Фактично зліквідована й система організації гастролей. Таким чином не ведеться естетичне, духовне виховання народу. Не кращі справи й в аматорських колективах, питома вага яких у розвитку цього виду музичної творчості значно більша, ніж у будь-якому іншому. У зв'язку з занепадом підприємств із державною формою власності кількість їх катастрофічно зменшується. Отож, в глибоко національному виді масової народної творчості очевидна криза, що лежить, головним чином, в економічній площині. Стати ж самоокупним цей вид творчості не спроможний за жодних обставин.

Складається враження, що телеграф, залізниця, театр, просвіта – сфера державна, а один з наймасовіших видів народної творчості, який найвиразнішим способом слугує етнічній, національній самоідентифікації, не потрібний. Нині це проблема не лише культурної політики, а й національної безпеки України.

Було б несправедливо стверджувати, що в царині народного музичного мистецтва з боку держави сьогодні взагалі нічого не робиться. Однак тут очевидний пріоритет – автентичне, архаїчне мистецтво. Водночас народно-хорове мистецтво, як явище секундарне, що трансформує народно-пісенні традиції, надаючи їм нових, осучаснених форм, витісняється на маргінес української музичної культури. Сьогодні все відвертіше звучить думка щодо доцільності функціонування в Україні українського народного хорового мистецтва, ведуться спроби протиставити його автентичній пісні та академічному мистецтву. Якщо ж порівняти цю ситуацію з архітектурою, то не визнається цілий градобудівничий стиль – неокласика, у якому в кінці XIX – на початку XX століть було забудовано Київ. Та й свого часу переважна більшість французів критично ставилася до спорудження Ейфелевої вежі – як чудовиська, що спотворює архітектурний стиль міста. Однак, через кілька десятиліть вона стала символом не тільки красеня-міста, а й усієї країни. Незаперечні культурно-мистецькі досягнення має й відносно молоде народно-хорове виконавство. Величезна кількість кращих його зразків уже поповнили золоту скарбницю українського національного мистецтва.

В оцінці експертів Ради Європи стосовно нинішньої культурної політики України зазначається: “Управляти культурою і мистецтвами за класифікаційною схемою XIX ст. непрактично і нерозумно; виходить, що механізми державної підтримки і фінансування, замість того, щоб стимулювати динамічну сучасну творчість, сприяють консервативності і застиглості. Це також означає, що Міністерство культури і туризму ідентифікується з “мертвою” культурою, історичною культурою та “класичними” мистецтвами, котрі цікавлять менші (і старші за віком) сегменти українського суспільства, а не тих, від кого залежить майбутнє країни і її культури (“Культура і життя” 3 жовтня 2007р.).

Як результат такої політики – загрозливі тенденції в народній музичній культурі: зникнення співу з побуту, перетворення народу з творця в споживача. І тільки широкий розвій народно-хорового співу спроможний призупинити цю тенденцію. Велику роль у цьому процесі має відігравати телебачення і радіомовлення. Належне місце народно-хорове мистецтво має посісти й у концертно-видовищних заходах.

Народний хор – неперевершений речник головної державотворчої ідеї. І в неминучих євроінтеграційних процесах та процесах глобалізації, на які орієнтується нині наша держава і де існує неабияка загроза втрати культурної самобутності, народно-хорове мистецтво, як основа масового вокального мистецтва, повинно стати засобом збереження своєї ідентичності.

Білак К.І.,
аспірантка КНУКіМ

ЕТНОКУЛЬТУРНА ПАЛІТРА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ЗАКАРПАТТЯ

Музично-театральне життя Закарпаття має давні збережені традиції. Батьком українського театру в Ужгороді став видатний режисер і актор Микола Садовський, який очолював його у 1921 – 1923 рр. Театр швидко досягнув визначних успіхів, поставивши майже всю українську та чимало світової класики. Досить згадати, що на ужгородській сцені йшло вісім вистав Володимира Винниченка, – більше, ніж будь-де на той час в Україні. Театр неодноразово з успіхом гастролював у Празі, дивуючи своїм рівнем тамтешню публіку. Другий період українського театру Закарпаття тісно пов’язаний з національно-визвольним рухом. У 1936-39 рр. діяв “Український

театр “Нова сцена””, із яким були пов’язані такі визначні особистості як Микола Аркас (син композитора), Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Августин та Євген Шерегії, Василь Гренджа-Донський. А 07.11.1946 р. показав свою першу виставу Закарпатський обласний український музично-драматичний театр, у якому за 60 років діяльності було поставлено сотні вистав різних національних шкіл. Важко назвати всесвітньо відомого драматурга, чиїх творів не бачили б ужгородські глядачі. Театр об’їздив увесь колишній СРСР та Україну, неодноразово гастролював за кордоном. Із цим періодом нерозривно пов’язана постать народного артиста України Ярослава Геляса, – першого українського Гамлета і Чацького, який довгі роки очолював цей театр. Лицем ужгородської сцени стали народні артисти України Марія Харченко, Анатолій Філліпов, Лариса Білак, заслужені артисти Гнат Ігнатович, Юрій Горуля, Марія Пільцер, Галина Ушенко, Василь Арендаш, Людмила Іванова, Василь Подлігаєв, Віктор Костюков, Майя Геляс, Андрій Вертелецький, Стефан Мострянський та інші. Із Закарпатським обласним українським музично-драматичним театром пов’язані імена народного художника України Федора Манайла, художнього керівника Молодого театру в Києві Станіслава Мойсеєва, відомого модельєра Вікторії Гресь. У рік свого подвійного ювілею (85-річчя заснування та 60-річчя професійної діяльності) український театр Закарпаття стоїть на порозі нових звершень.

Нині в області працюють чотири професійні театри: український музично-драматичний театр (м. Ужгород), російський драматичний театр (м. Мукачево), лялькoвий театр (м. Ужгород) та угорський драматичний театр (м. Берегово). Широко відомий не тільки і Закарпатті, але й за кордоном камерний хор “Кантус” управління культури облдержадміністрації, лауреат міжнародних конкурсів та фестивалів хорової камерної музики. За роки діяльності колективом створено близько 50 концертних програм. Художній керівник “Кантуса” – заслужений артист України О. Сокач. У обласній філармонії працюють заслужений Закарпатський народний хор, камерний оркестр, ансамбль “Угорські мелодії”, ансамбль “Гармонія” та окремі виконавці. У краї працюють близько ста шкіл естетичного виховання, ужгородське музичне училище імені Д. Задора та училище культури, на базі якого відкрито заочний факультет Київського Національного університету культури і мистецтв. Віднедавна успішно діє філіал Донецької державної консерваторії ім. С. Прокоф’єва.

Із метою виявлення і підтримки юних талантів, їх розвитку та фахового зростання щороку проводяться численні обласні конкурси індивідуальних

виконавців та музично-теоретичні олімпіади. Для обдарованих дітей Закарпаття, – учасників та переможців міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсів і фестивалів на базі Чинадіївської школи мистецтв Мукачівського району працює обласна літня школа-табір. У художньому житті Закарпаття беруть участь і вихованці дитячого фонду "Нова сім'я", яким керує В. Червоноока (нині тут перебуває понад 200 дітей-сиріт різних національностей). Діти живуть цікаво, насичено, виступають у різноманітних фестивалях-конкурсах, – таких як, наприклад, "Веселка" та всеукраїнському конкурсі "Звичайне диво", де перемогли танцюристи Катя Андрашко та Антон Красовський, блискучі виконавці "Чардаша". Іще один лауреат цього ж конкурсу – художник Валентин Дано. У підготовці сценічних костюмів допомагає модельєр Надія Сімочко. Народна артистка України, солістка українського музично-драматичного театру Лариса Білак на громадських засадах веде тут театральну студію. На волонтерських засадах із дітьми дитячого фонду "Нова сім'я" працюють інші відомі у Закарпатті актори, вокалісти, музиканти, хореографи.

Тож, самобутність культури Закарпаття складають збережені звичаї і традиції русинів-українців, які етнічно поділяються на гуцулів, лемків, бойків. Кожна етнічна група має свою мелодію коломийки, свою техніку вишивання, свою манеру обряду. Із ними вживаються звичаї і традиції угорців, німців, словаків, румун, інших народів. Важливі джерела про історію краю, його культуру можна знайти в документах літопису латинською, угорською, німецькою, чеською, словацькою, старослов'янською та іншими мовами. Закарпаття – батьківщина всесвітньо відомого художника-академіка Ігоря Грабара, відомих у Європі майстрів пензля Адальберта Ерделі, Йосипа Бокшая, Федора Манайла, Андрія Коцки. Відомі в українській культурі такі постаті, як композитори Дезидерій Задор, Степан Мартон, Євген Станкович, співачка Гізела Ціпола, фольклористи Володимир Гошовський та Моріка Кадор (Марія Пилипчак – керівник дитячого гурту "Цвітень" при Народному академічному хорі України імені Г. Верьовки).

Отже, етнокультурна палітра сучасного музично-театрального життя в Закарпатті втілює високі духовні ідеали. Такий підхід до вирішення проблем естетичного виховання є сучасним і прогресивним, відповідає традиціям українського просвітництва, що особливо актуально в рамках Болонського процесу, що супроводить входження України до Євросоюзу.

Біленко В.А.,
аспірантка НПУ
ім. М.П. Драгоманова

ЗНАЧЕННЯ ТРАДИЦІЇ В ОСОБИСТОМУ ЖИТТІ ЛЮДИНИ

Нинішню культурну ситуацію в Україні можна охарактеризувати як результуючу різних культурних впливів і тяжінь, що й породжує як соціальну, так і внутрішньо особистісну семантичну напруженість. І неабияким чином тут дається взнаки мінливий ціннісний статус того, що ми називаємо успіхом. У цьому контексті становить інтерес порівняльний розгляд тих аспектів, які визначають розуміння успіху в тому чи іншому культурному середовищі.

Моніторингові соціологічні дослідження ціннісних установок і життєвих планів молоді (1998–2000 роки) виявляють серйозний дрейф ціннісно-нормативних установок молодих людей у бік прагматизму й індивідуалізму, посилення значущості матеріального чинника в системі показників, що формують почуття задоволеності життям і уявлення про особисті успіхи.

Переформулювання даних результатів у термінах розуміння успіху дає змогу стверджувати, що в сукупності параметрів, які характеризують уявлення про успіх, властиві нашій молоді, матеріальний статок посідає одне з центральних місць. Суттєвими ознаками є преферентність індивідуального успіху щодо колективного, готовність покладатися тільки на себе і кидати виклик обставинам у прагненні досягти своєї мети.

Тож спробуємо виокремити кілька, на наш погляд, найістотніших у контексті поставленої мети, складових успіху:

- ✓ гроші, багатство, матеріальні цінності, власність, їхній сенс і місце в культурно заданому уявленні про успіх; культурні корені індивідуального ставлення до грошей, багатства, матеріальних символів успішності здійснення життєвого проекту;
- ✓ індивідуальний і колективний успіх; культурно зумовлені преференції й акценти, культурні витоки установок у процесі формування індивідуальної формули успіху;
- ✓ суб’єкт (або суб’єкти) здійснення життєвих планів і забезпечення їхньої успішності в різних культурних контекстах; задані цими контекстами уявлення про суб'єкт індивідуальної історії.

Соціальна дія, будучи зумовленою певною моделлю реальності, за Максом Вебером, багато в чому є заданою культурним середовищем, яке

формує індивідуальні смислові медіуми. На думку Вебера, традиційна культура передбачає, що "людина за природою прагне не того, щоб заробляти дедалі більше грошей, а хоче жити так, як вона звикла, і заробляти стільки, скільки необхідно для підтримання такого способу життя".

У житті людини традиційне місце грошей та власності дуже чітко окреслювалося нормативною системою, центральним положенням якої була настанова про додержання законів дідів-прадідів і тим самим усіляке сприяння збереженню стабільності й повторюваності всіх соціальних конфігурацій.

Грошам, які використовували як засіб торгівлі й були посередником в обмінних операціях, не надавали великого символічного значення. Етична система традиційної культури відводила їм дуже скромне місце, вважаючи неприпустимим приділяти грошам надто багато уваги. Якщо ти маєш гроші, це не вважалося чимось негожим, але й мірилом правильності життєвого шляху, його успішності вони аж ніяк не були.

Для сучасної культури гроші – це абстракція, посередник між людьми і речами, еквівалент, "міра всіх речей". Потреба сучасності в такого роду єдиній мірі була реалізована через надання грошам функції універсальної одиниці вимірювання для найрізнорідніших явищ із площини матеріального, соціального й навіть духовного існування людини.

Центральним переживанням людини традиційної культури є інтегрованість, внутрішня спорідненість із навколишнім світом, із землею, речами, з домом, родом. Відносини ці інтимні й глибокі, чіткої межі між людиною й таким довкіллям не існує, й, у певному сенсі, все це є продовження самої людини.

Саме тут приховані корені принципово іншого розуміння власності, породжуваного такою культурною установкою. Консервативне, традиційне ставлення до власності ґрунтоване на тісному, інтимному зв'язку між річчю та її господарем, і навіть акт купівлі-продажу в полі традиційної культури – це аж ніяк не абсолютне переміщення власності від одного хазяїна до іншого. Зміна власника відбувається лише у площині юридичного привласнення, але не в психологічному просторі інтимних внутрішніх зв'язків і відносин.

Фундаментальною підставою для формування картини світу традиційної людини є виокремлення двох нерівних складових в інтегральному уявленні про простір людського існування. У будь-якій моделі традиційного світобачення спостерігається принциповий поділ на профанну й сакральну сфери, при вищому статусові останньої. Справжнє, істинне життя співвідноситься зі сферою сакрального, тоді як профанне життя, що забез-

печує тілесне існування, сприймається як необхідне, але не варте особливої уваги. Профанне життя є лише засобом, а не ціллю, і має бути таким, щоб сприяти досягненню того, що й становить сутність традиційного уявлення про успіх, – спасіння душі, істинного спасіння, життя вічного.

Світське життя та його перебіг дуже віддаленим чином стосувалися життя сакрального й тому не могли істотно вплинути на успішність життєвого шляху людини.

Особливий зміст у системі традиційної культури мають свято й усе, що з ним пов'язане. Свято для людини – традиції – це єднання зі світом сакрального, і характер його здійснення, міра успішності святкового дійства безпосередньо асоціювалися з прогнозами щодо успішності подальшого життя і винуватців святкування, і його учасників. Не здійснений, не відправлений святковий ритуал міг означати розрив із сакральними силами, а отже – припинення істинного буття.

Наголос у системі уявлень про успіх на індивідуальній чи колективній складовій є теж культурно зумовленим і дуже істотним моментом. Можна з упевненістю стверджувати, що поділ між традиційним і сучасним розумінням успіху лежить саме в царині домінування індивідуального або колективного рівня. Для традиційного мислення родовий, колективний успіх незрівнянно вагоміший за успіх індивідуальний. Останній просто розчинявся в першому, оскільки рід, родина були основними соціальними одиницями й основними поняттями.

Підтверджуючи думку, можна навести цікавий приклад. У своїй славнозвісній книжці “Протестантська етика і дух капіталізму” Макс Вебер наводить цитату з Бенджаміна Франкліна, де той, звертаючись до молоді, закликає заробляти гроші, заощаджувати їх та примножувати, оскільки в цьому полягає головна чеснота американця. Гроші – основа поваги й самоповаги та головна міра успіху в реорганізованому за таким принципом світові. Невипадково сакралізація Америки – це протестантська етика. Важливо відзначити, що рівень культури певної епохи – це рівень освіченості та культурності взагалі певної особистості, яка живе в цю епоху.

Звернувшись до наших українських реалій і повертаючись до тих емпіричних спостережень, про які йшлося на початку, можна констатувати, що ми зараз перебуваємо під дією подібних культурних впливів, і це закономірно в ситуації нехай невивірених і незбалансованих, але все ж таки спроб перевести економіку на капіталістичні форми відносин. Таким чином, традиційність (іншими словами – культурність) – це те, на що спирається людина не тільки у своїй соціальній діяльності, але й у повсякденному житті.

Волощук Ю.І.,
аспірант НПУ ім. М.П. Драгоманова

ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ – ЗАПОРУКА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОБУТНОСТІ УКРАЇНЦІВ РУМУНІЇ

Національні культурні традиції українського народу формувались багато віків, незважаючи на різні політичні періоди, які, здавалося б, унеможливлювали подальший розвиток його культури. Вона, навпаки, гартувалась і, в зв'язку з еміграційними процесами, що виникли в такі періоди, поширювалась у всьому світі.

Зарубіжні українці внесли вагомий вклад у загальний розвиток культури, науки, мистецтва, літератури як українського народу, так і народів країн свого поселення.

Сьогодні зарубіжні українці є повноправними громадянами кількох десятків країн різних континентів. В умовах багатоетнічного оточення вони зберігають у своєму середовищі рідну мову, звичаї, культурні, мистецькі і побутові традиції, тобто свою національну самобутність. Як засвідчує статистика, нині на трьох українців, які проживають на території своєї держави, припадає щонайменше один, що живе за її межами [2; 22].

Автор досліджує проблеми культурно-освітнього становища українців Румунії як частини світової спільноти українства у ХХ – на початку ХХІ століть – час європейської інтеграції.

Абсолютна більшість етнічних українців Румунії проживають в чотирьох регіонах: в Марамуреші (межує з Закарпаттям), в Південній Буковині (повіт Сучава і Ботошани), в Добруджі (румунська частина Придунав'я), в історичній провінції Банат (західна частина Румунії).

Соціально-економічне становище народу будь-якої країни визначається рівнем розвитку його культури. Відтак усі народи прагнуть піднестися на найвищу сходинку розвитку освіти, науки, мови, мистецтва. Це значною мірою стосується і процесу відродження національної свідомості українців Румунії, якому передувало ряд етапів утисків та піднесень.

З падінням режиму Чаушеску по-новому визначаються права національних меншин, набуває реальної сили закон про їхнє рівноправ'я. Українські громади в Румунії, відповідно до наданих прав, створюють товариства та організації, які представляють їх перед державою. Зокрема, у 1990 році в Бухаресті розпочав свою діяльність Союз українців Румунії (СУР), спрямовану на відновлення українського шкільництва, відновлення

та подальший розвиток української національної культури, літератури, мистецтва в Румунії [1; 27].

Важливе значення для розвитку літератури та мистецтва має видання журналів “Наш голос”, “Український кур’єр” та “Вільне слово” за сприяння СУР.

У 1996 році було засновано в місті Сігету Мармацієй Демократичний Союз українців у Румунії (ДСУР), який зацікавлений в розвитку українського шкільництва на Мараморощині.

У 1990 році при педагогічному ліцеї міста Сігету Мармацією було відкрито український відділ, куди могли вступити близько 30 учнів – українців. Відкриття відділу стало основою для відновлення діяльності у вересні 1997 році Українського ліцею ім. Т. Шевченка, в цьому взяв участь тодішній Президент Румунії Емія Константинеску [3; 428].

Для задоволення інформаційних запитів етнічних спільнот на румунському радіо існує 30-хвилинна передача румунською мовою. Лише на регіональних студіях мм. Клуж-Напоки та Ясси існують щотижневі 15-хвилинні радіопередачі українською мовою.

Значущою віхою у відродженні пам’яті про видатних діячів української культури на теренах Румунії є відкриття пам’ятників, музеїв, меморіальних дощок. Так, в селі Негостина Сучавського повіту перед будинком культури – нагруддя Тараса Шевченка, а на будинку – меморіальна дошка на честь перебування тут Назарія Яремчика.

14 листопада 2003 р. у рідному місті Ольги Кобилянської – Гура-Гуморулуй було урочисто відкрито нагруддя письменниці, що справді стало виявом любові й шани румунів до українського народу [3; 431].

Після краху соціального режиму в 1989 році у Румунії розпочалося відродження заборонених релігій. Відновлюють свою діяльність громади української православної та греко-католицької церков, які є носіями української національної культури.

1 січня 2007 року – це початок нової віхи у розвитку національної самобутності українців Румунії – країни члена ЄС. Прикладом цього є відкриття українського культурно-інформаційного центру в Бухаресті. На переконання В. Ющенка, який брав участь у його відкриті, дві держави, безумовно, мають бути партнерами у вирішенні питань пов'язаних із культурним життям наших народів і задоволенням національних потреб діаспор. Через 30 днів, за словами глави держави, сторони домовилися підготувати і обмінятися відповідними ініціативами стосовно української та румунської діаспор [4; 4].

Ці заяви Президента України вселяють віру і в нас, і в наших етнічних братів Румунії щодо того, що їх рідна земля не забула про них – представників великого народу, що прагне до європейської спільноти.

Література:

1. Аза Л.О., Понок А.А., Швачка О.В. Українці в Румунії: Сучасний стан та перспективи етнокультурного розвитку. – К., 1999. – 88 с.
2. Антонюк О. Українці у світі // Політика і час. – 1993. – № 5. – С. 22-28.
3. Лучканин С. М. Українські студії в університеті імені Бабеша – Болей міста Клуж – Напока (Румунія). Збірник наукових праць НДІУ. – К., 2005. – Т. 4. – С. 427-431.
4. Ющенко Віктор "Візит до Румунії виключно успішний" // Урядовий кур'єр. – 2007. – 2 листопада. – С.4.

Гайдукевич К.А.,
здобувач КНУКіМ

ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ МОЛОДИХ СІМЕЙ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

Цінності в житті молодої сім'ї виступають соціально-значущими орієнтирами її функціонування. Ціннісні орієнтації молодих сімей формуються поступово, через відбір певних видів поведінки і досвіду кожного члена сім'ї. Спочатку вони з'являються як сукупність звичок, прийомів людського побуту, специфічні форми поведінки, що передаються наступним поколінням. З часом вони закріплюються, схематизуються в таких нормативних утвореннях як традиції, обряди, звичаї, ритуали.

Слід відзначити, що в своєму загалі цінності та ціннісні орієнтації українці розглядають, передусім, як категорію моралі в найширшому її розумінні, бо ми бачимо в ціннісних орієнтаціях ідеали та ідеї моральності, тісно пов'язані більше з ідеалістичним світоглядом, з осучасненою християнською культурною традицією. Так вважає переважна більшість педагогів [1, 116].

Духовно-творчій парадигмі формування ціннісних орієнтацій молодих сімей в контексті українських національних традицій присвячували свої наукові праці Н. Бабенко, Н. Купина, В. Піча, В. Постовий, Т. Руденко, В. Стрельчук та ін. Науковий інтерес цих вчених до цієї проблематики

викликаний прагненням виявити ефективні шляхи формування ціннісних орієнтацій молодих людей на основі використання виховного потенціалу культурних національних традицій.

Кожна молода сім'я має свою міру традиційності, яка визначається потребою встановлення гармонійних духовних відносин між різними поколіннями людей, спадкоємністю зв'язку теперішнього з минулим і його поступовим переходом в майбутнє. Закономірним явищем є те, що в кожній сім'ї ревно дотримуються певних традицій, привчаючи дітей до них з тим, щоб вони, в свою чергу ставши молодою сім'єю, в такому ж дусі виховували своїх дітей, забезпечуючи безперервність зв'язку поколінь.

В українському суспільстві, з його тяжінням до традиціоналізму, роль традицій як механізму, що інтегрує соціальну цілісність, дуже значна. Традиції включають звичаї, ритуали, обряди та інші стереотипізовані форми діяльності, постаючи фактором внутрішньої духовно-творчої консолідації великих людських спільнот, таких як етноси, нації, у структуру яких входять родинно-сімейні утворення.

Важливою інтеграційною основою давньої української родинно-сімейної культури виступала релігія. Вона здавна є чинником формування ціннісних орієнтацій молодої сім'ї через залучення останньої до християнських обрядів хрещення дітей, вінчання тих, хто бере шлюб, поминання померлих рідних тощо.

Якщо через релігійну обрядовість у побутове життя міцно входили і закріплювалися традиції, а з ними і духовні цінності, то обряди, у свою чергу, формувалися за допомогою свят. Саме їм належить пріоритет у всій системі духовного життя сім'ї. Сімейні та родинні традиції, звичаї, свята та обряди спричинили на молоду українську сім'ю величезний вплив, сприяючи ефективному психологічному, комунікативному, екологічному, трудовому, моральному та патріотичному вихованню.

Сучасна вітчизняна соціальна педагогіка у своєму прагненні формування української молодої сім'ї переслідує основну мету – відродження та утвердження на національно-культурному ґрунті традиційних духовних цінностей засобами навчання і виховання у школі майбутніх молодих сімей, а також засобами просвітницької роботи – молодих сімей, що відбулися [2].

Провідна роль у реалізації такої мети належить педагогам, соціальним працівникам. Це відбувається шляхом прилучення молодих людей до культурних духовних цінностей, в тому числі й до традиційної культури з її традиціями та звичаями.

Високої ефективності відтворювально-виховного впливу набувають формування соціальним педагогом розуміння звичаїв та традицій в українській обрядовості. Обряд і ритуал – це формалізована поведінка, сукупність суспільно-значущих дій, що мають переважно символічне значення і сприяють зміцненню духовних зв'язків між членами молодої сім'ї.

Однією з ефективних форм роботи щодо формування ціннісних орієнтацій сім'ї в контексті українських національних традицій є діяльність культурно-дозвіллєвих закладів (парків, музеїв, бібліотек, центрів дозвілля, сімейних клубів тощо). Особлива увага приділяється створенню клубів для дівчат-сиріт, і працюють вони на базі шкіл-інтернатів. Відсутність емоційних контактів з батьками, спілкування тільки з ровесниками, обмеженість можливостей у виборі друзів, замкнене коло спілкування негативно позначаються на формуванні особистості дітей та молоді. У них спостерігаються нечіткі уявлення про сім'ю, сімейні традиції, подружнє спілкування.

Метою таких клубів є зміцнення сім'ї, повага до цінностей і традицій сім'ї, надання допомоги щодо організації життєдіяльності молодої сім'ї, у вихованні нею дітей, юридичні консультації, організація вільного часу сім'ї тощо.

Однією з основних форм діяльності подібних клубів є реалізація культурно-розважальних проектів: проведення різноманітних сімейних свят і конкурсів. Значна робота нині проводиться щодо відродження народних звичаїв, обрядів, повернення традиційних свят з їх багатющим джерелом духовних цінностей.

Зараз відбуваються відчутні зрушення у збереженні та відтворенні народних традицій, підвищенні авторитету національної культури. Цьому сприяє законодавча база незалежної України. Так, постановою Верховної Ради України 1990 р. офіційними святами проголошено Різдво, Великдень і Трійця. Молоді сім'ї прагнуть дотримуватися багатьох традицій, обрядів і звичаїв, з особливою святістю ставлячись до родинних реліквій.

Література:

1. Бех І.М. Духовні цінності в розвитку особистості//Педагогіка і психологія. – 1997. – №1.

2. Молода сім'я в Україні: проблеми становлення та розвитку: Тематична Державна доповідь про становище сімей в Україні за підсумками 2002 року. – К.: Державний ін-т проблем сім'ї та молоді, 2003.

3. Руденко Т.П. Молода сім'я в сучасній Україні: соціально-філософський аналіз // Автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.03; АПН України. Ін-т вищ. освіти. – К., 2004.

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

ЩОДЕННИК Г.П. ГАЛАГАНА ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО ПОБУТУ ДВОРЯНСЬКО-ПОМІЩИЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ПОЧАТКУ XIX СТ. В УКРАЇНІ

У першій половині XIX ст. колишня територія Лівобережної України була центром політичного, економічного та культурного життя. Адже, саме з нащадків гетьмансько-старшинського середовища вийшло багато державно-політичних та культурних діячів України та Росії. Важливим джерелом для вивчення цього історичного періоду в Україні є літописи, діаріуші, ділова документація адміністративних установ тогочасної підросійської України (універсали, накази, привілеї, листи, договори, угоди, інструкції, статті), інвентарні та реєстрові книги, списки наслідуваного та реквізованого майна, а також записки мандрівників, щоденники, листи та інша мемуарна література цієї доби. Серед цих джерел помітне місце займають приватні "Щоденники" представників гетьманської старшини: генерального підскарбія Я. Марковича (1696–1770), генерального хорунжого М. Ханенка (1691–1760) та сина гетьмана Д. Апостола, лубенського полковника П. Апостола (пом. бл. 1758 р.) та видатного культурно-громадського діяча, нащадка славетного козацько-шляхетного роду Г. Галагана (1819–1888). Як історичні пам'ятки ці мемуарні записки відображають майже всі галузі суспільного та культурного життя XVIII – початку XIX ст. в Україні, тому є безцінним джерелом як для вивчення соціально-економічного устрою, управління, виробництва, судочинства, торгівлі, медицини, військового життя, дипломатичних стосунків та освіти, так і культурно-музичного життя.

Всі вищезазначені щоденники відомі фахівцям давно. До них зверталися, перш за все, видатні українські історики (О. Бодянський, Д. Бантиш-Каменський, В. Василенко, О. Лазаревський, М. Маркевич, М. Марковський, Ф. Мищенко, І. Павловський) [1–4; 6–12]. Вони частково використовувалися в етнографічній та філологічній науках, а також у мистецтвознавстві. Так, музикознавець Ю. Вахраньов у своїй статті "Клавір і клавірна музика на Україні середини XVII – першої чверті XIX ст. в історичних та літературних матеріалах" вибрав зі щоденників фактичний матеріал, який стосується використання клавішного інструмента клавіру та інших музичних інстру-

ментів в Україні. Але цим не обмежується фактичний матеріал щоденників, який може становити інтерес для істориків української музичної культури. Детальне ознайомлення з пам'ятками дало можливість виявити ряд фактів, що свідчать про існування в гетьмансько-старшинському середовищі та їх нащадків XVIII – початку XIX ст. музичного побуту, який є складовою частиною української музичної культури цієї доби і вимагає спеціального дослідження.

Перш за все, вивчення культурно-громадської та благодійної діяльності Г. Галагана розпочалося ще наприкінці XIX ст. Перші розробки у напрямку дослідження діяльності мецената були здійснені професором Київського університету Ф. Міщенко, який проаналізував доробок Г. Галагана у контексті суспільного розвитку України, висвітлив основні періоди його біографії, а також його громадську і благодійну діяльність. Громадська та благодійна діяльність Г. Галагана знайшла своє відображення у ґрунтовній публікації випускника Колегії М. Марковського, де була висвітлена доброчинна допомога Г. Галагана у сфері поширення освіти. Так, аналізуючи перші його кроки в царині культурно-громадського життя, М. Марковський підтверджує свої висновки численними витягами з щоденників визначного діяча [8, 34–36].

Значний науковий інтерес становлять дослідження І. Павловського, де він частково розглянув питання громадської та приватної ініціативи у розвитку початкової та середньої освіти на Полтавщині. Також автор подав цінний фактичний матеріал щодо дворянських родин Полтавської губернії, у тому числі й Г. Галагана [11].

У радянській історіографії життя і діяльність Г. Галагана спеціально не досліджувалися, оскільки, він "належав до великих українських поміщиків" та був "одним із керівників ліберально-буржуазного руху на Україні" [21, 234]. Окремі аспекти культурно-громадської діяльності Г. Галагана були побічно висвітлені лише у монографії Ф. Савченка, присвяченій дослідженню діяльності Київської громади і Південно-Західного відділу Російського географічного товариства.

Проте, певний інтерес до постаті визначного діяча спостерігався з боку представників української еміграції, як наприклад, у монографічному дослідженні С. Сірополка, К. Мощенка, які висвітлюють роль Г. Галагана у збереженні культурної спадщини української нації [16, 45–49]. Автор детально описав Галаганівський будинок та охарактеризував архітектурний стиль, що підтверджував його належність до кращих зразків українського побутового будівництва.

Історія благодійницького руху в Україні та діяльність Г. Галагана висвітлені у працях С. Білокіня, Є. Колесник; участь у доброчинних справах окремих українських родин (О. Донік, М. Слабошписький, Ф. Ступак, О. Ткаченко, Ю. Хорунжий). Найбільш ґрунтовне дослідження благодійної діяльності Г.П. Галагана провів В. Ковалинський, який у своєму збірнику нарисів поряд з іншими славетними доброчинцями приділив належну увагу і Григорію Павловичу.

Дослідниця Т. Ткаченко опрацювала значний масив джерел, насамперед архівних документів щодо участі Г. Галагана у роботі державних комітетів з підготовки та проведення селянської реформи 1861 р. в Україні, його ставлення до методів її запровадження. Крім того, нею здійснено комплексний аналіз напрямів й форм громадської та благодійної діяльності Г. Галагана. Перш за все, це створення мережі освітніх закладів на Полтавщині у пореформений період, заснування і функціонування Колегії Павла Галагана, джерела її фінансування та роль у формуванні інтелектуальної еліти України. Це дозволило з необхідною повнотою визначити вагомість внеску Г.Галагана у розвиток суспільного життя України другої половини XIX ст. [18–20].

Документальна спадщина родини Галаганів досить значна. Як і в більшості поміщицьких маєтків, у них був родовий архів, який склався у результаті господарської, службової, громадської й приватної діяльності членів роду. Більшість архівних документів фонду і, який зберігається у ЦДІА України м. Києва (ф.1475). Суттєвим доповненням джерел дослідження стала епістолярна спадщина Г. Галагана. Його листування з відомими державними та громадсько-культурними діячами, зокрема з Д. Толстим, М. Максимовичем, П. Кулішем, Л. Жемчужниковим, А. Маркевичем, І. Аксаковим, А. Метлицьким, містять цінну і цікаву інформацію, що дозволяє об’єктивно відтворити діяльність Г. Галагана у суспільному та освітньо-культурному житті України.

Г. Галаган в своєму щоденнику не подає розгорнутої панорами музичного побуту, але фіксує дуже цінні музичні факти, про які йдеться побіжно, серед поточних службових та господарчих справ. На основі вибраних з щоденника музичних фактів та їх аналізу з’являється можливість реконструювати музичний побут та висвітлити окремі сторінки культурно-музичного життя в тогочасній Україні саме в маєтках представників гетьманської старшини та їх нащадків. Так, є підстави вважати, що у власних маєтках родини Галаганів (в с. Дегтярі, Сокиринцях) були різні форми

домашнього музикування. Г. Галаган сам грав на музичних інструментах (клавішні інструменти, скрипка).

У маєтку Г. Галагана, як засвідчують записи щоденника, музикування здійснювалося не тільки на клавішних інструментах. Згадується й такий інструмент, як скрипка та бандура. Як відомо, в маєтку родини Галаганів, починаючи з середини XVIII ст., був домашній оркестр, який належав кільком поколінням власників. Розквіт діяльності оркестру припадає на першу половину XIX ст. і діяв навіть після 30-х років, коли багато подібних оркестрів вже припинили своє існування. Започаткував цей оркестр Іван Галаган у маєтку с. Сокиринці. Як свідчать джерела та згадки у щоденнику, у 1804 році у його сина, майора Г. Галагана, існувала капела та балет. Один із онуків І. Галагана – Петро Григорович, оселившись у 1814 році в с. Дігтярі, збільшив оркестр до 30 виконавців. Як свідчать очевидці, "то був один з найкращих кріпацьких колективів", які існували в першій половині XIX ст. на теренах тогочасної України. Як свідчать записи у щоденнику, в маєтку Галаганів звучала й рогова музика, популярна на той час. Так, в 1836 році Г. Галаган писав у своєму щоденнику: "Ми обідали в Дігтярях і дуже весело провели час, катались в човні, між тим, як рогова музика лунала по саду" [5, 341].

Сучасники високо оцінили дігтярівський оркестр, відзначаючи, що він особливо прославився першою скрипкою – "знаменитим Артемкою", кріпаком, який три роки навчався у Дрездені у знаменитого скрипаля Каролля Ліпінського. Як стверджують українські дослідники, є підстави вважати, що саме Артем став прообразом Тараса, талановитого скрипаля й віолончеліста, героя Шевченківської повісті "Музикант". Великий Кобзар Т. Шевченко в 40-х роках XIX ст. відвідав Сокиренці й Дігтярі, що й було занотовано з натури – панський палац, гості, гра оркестру на балі та під час концерту з нагоди святкування іменин Петра Галагана [5, 346].

Традиційними в маєтках Галаганів були народні інструменти – гуслі та бандура. Очевидно, існувала й практика обміну цими інструментами та музикантами, які на них грали, від одного власника до іншого, навіть і за межі України. Щоденник дає підставу вважати, що в родині Галаганів полюбляли не тільки інструментальну, але й вокальну (очевидно, духовну) музику, яка в другій половині XVIII – на початку XIX ст. досягла високого художнього рівня. Любив церковний спів, мабуть, і сам Г. Галаган, адже поряд з богословською літературою він купує такі збірники церковних співів, як Октоїх та Ірмолой ("Ярмолойчик"). Щоденникові записи Г. Галагана свідчать про вокальні форми музикування в його домі. Мабуть

нерідкісним явищем у маєтках Галаганів в цілому було звучання танцювальної музики.

Фольклористична діяльність Г. Галагана представлена відомою збіркою "Южноруські пісні з голосами" (1857), де опубліковано музичний фрагмент думи "Прощання козака" з супроводом фортепіано М. Маркевича [5, 51]. Крім того, Г. Галагану належить один із записів вертепної драми, зафіксованої у 90-х роках XIX ст. і названої за місцем запису: Батуринська, Хорольська, Сокиренська, Славутська та ін. [5, 130]. Дійшли до нас і вертепні співи, опубліковані Г. Галаганом, як наприклад, канти в чотириголосному викладі ("Пению время", "Ангели, снижайтеся", "Слава буди", "Перестань ридати", "Тут смерть входить") та жартівлива пісня "Ой, під вишнею, під черешнею" [5, 226].

Безумовно, щоденник Г.Галагана є цінним джерелом для вивчення культурно-музичного життя в Україні в першій половині XIX ст. Матеріали щоденника свідчать, що серед нащадків гетьмансько-старшинського середовища були люди музично освічені, і музика в їхньому житті займала значне місце. Джерела вказують на їх зацікавленість у придбанні музичних інструментів, на виховання власних музикантів, створення домашніх оркестрів, а також на їхні контакти з українськими музикантами, які служили в Петербурзі.

Матеріали щоденника Г. Галагана дають можливість дійти такого важливого висновку: гетьмансько-старшинське середовище було тим осередком, де культивувалося світське музичне мистецтво. Хоча у щоденнику не зазначений музичний репертуар, який виконувався у цьому середовищі, проте є підстави вважати, що це була як народна (гра на клавішних інструментах, лютні), так і оркестрова музика. Так, в першій половині XIX ст. в Україні поряд з високорозвиненою духовною музикою існували різні форми світського музикування, хоч з цього часу не віднайдені нотні джерела української професійної інструментальної та оркестрової музики. Є підстави вважати, що в середовищі нащадків гетьмансько-старшинського стану належне місце займав і західноєвропейський репертуар. На це вказують щоденникові записи Г.Галагана про звучання італійської музики, запрошення іноземних музикантів. Засвоєння досягнень європейської професійної світської музики було особливо важливим для української музичної культури.

Таким чином, видається важливим значення в українській музичній культурі осередків гетьмансько-старшинського стану. Вивчення інших джерел, пов'язаних із цим середовищем, збагатить і розширить уявлення про їх роль у розвитку української національної культури.

Література:

1. А.Л. [Лазаревський О.] Материалы для биографии Г.П. Галагана [Уривки з юнацького щоденника Г.П. Галагана] // Киевская старина. – 1898. – Т.62. – № 9. – Отд.1. – С.189–224.
2. А.Л. [Лазаревский О.]. Два письма Г.П. Галагана 1859 г.(К истории освобождения крестьян) // Киевская старина. – 1895. – Т.50. – № 9. – Отд.2. – С.68–70.
3. Василенко В. В лебединском “будынке” Г.П. Галагана // Киевская старина. – 1900. – Т.70.– № 7/8. – Отд.2. – С.19–24.
4. Галаган Григорій // Енциклопедія українознавства / Гол ред. В. Кубійович. – Словникова частина. – Львів: Вид-во “Молоде життя”, 1993. – Т.2. – С.71.
5. Історія української музики. В 6-ти томах / Ред. колегія: М. Гордійчук, В. Кузик, Л. Пархоменко. – К.: Наук. думка, 1989. – Т.1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. – 439 с.
6. [Лазаревський О.] Отрывки из дневника Г.П. Галагана. 1883–1884 гг. // Киевская старина. – 1902. – Т.76. – № 3. – Отд.2. – С.156–158.
7. [Лазаревский О.] Один из борзенских предводителей дворянства. Письмо М.А. Имшенецкого к Гр.П.Галагану 1864 г. // Киевская старина. – 1901. – Т.75. – № 11. – Отд.2. – С.78–80.
8. Марковский М.М. Поминка об учредителе Коллегии Павла Галагана. – К., 1914. – 42 с.
9. Мищенко Ф., Г.П. Галаган. // Киевская старина. – 1888. – № 11. – С. 3–25.
10. Отрывок из дневника Г.П. Галагана за 1845 г. // Киевская старина. – 1899. – Т.67. – № 11. – Отд.1. – С.228–242.
11. Павловский И.Ф. Полтава: историческое описание ее как губернского города в эпоху управления генерал-губернаторами (1802–1856). – Полтава, 1880. – 417 с.; Павловский И.Ф. К истории Полтавского дворянства 1802–1902 гг. – Полтава, 1906. – 303 с.; Павловский И.Ф. Полтавцы: иерархи, государственные и общественные деятели и благотворители. – Полтава, 1914. – 294 с.
12. Письма А.И. Лизогуба к Г.П. Галагану 1853 г. // Киевская старина. – 1899. – Т.64. – № 3. – Отд.3. – С.131-133.
13. Письмо Г.П. Галагана к Н.Д. Белозерскому // Киевская старина. – 1898. – Т.62. – № 9. – Отд.2. – С.61-62.
14. Письмо Г.П. Галагана о Малороссийском будынке в селе Лебединце Прилукского уезда // Киевская старина. – 1904. – Т.86. – № 7/8. – Отд.2. – С.1–7.
15. Письмо Н.А. Маркевича (историка) к Г.П.Галагану 1857 г. // Киевская старина. – 1899. – Т.64. – № 2. – Отд.2. – С.78-80.
16. Сірополко С. Історія освіти в Україні. К.: Наукова думка, 2001. – 912 с.
17. Степович А. Два письма П.А. Антоновича к Г.П. Галагану (1869 г.) // Киевская старина. – 1904. – Т.85. – № 6. – Отд.2. – С.109-114.
18. Ткаченко Т.В. До історії створення у Києві Колегії Павла Галагана // Наукові записки з української історії. Збірник наукових статей. – Переяслав-Хмельницький, 2001. – Вип. 12. – С.138–142.

19. Ткаченко Т.В. Питання розвитку благодійності в Україні у другій половині XIX – XX ст.: історіографія // Вісник Східноукраїнського національного університету. – Луганськ, 2001. – № 4. – С.49–53.

20. Ткаченко Т.В. Участь Г.П.Галагана у популяризації творчості Остапа Вересая // Наукові записки з української історії. Збірник наукових статей. – Переяслав-Хмельницький, 2002. – Вип. 13. – С. 289–293.

21. Український радянський енциклопедичний словник: В 3–х т. – К., 1966. – Т. 1. – С.234.

Губ'як В.Д.,
канд. іст. наук, асистент
Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка

ОРКЕСТРИ ТА АНСАМБЛІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ НАДЗБРУЧЧЯ

Творчий шлях Мельнице-Подільського оркестру народних інструментів починається з 1948 р., коли в селах над Збручем було проведено одне з перших на Україні районних свят пісні і танцю, які надалі проводилися щорічно. На одному з них виступи введений оркестр народних інструментів. Велика кількість цимбалів, які входили до його складу, надавали звучанню оркестру своєрідного колориту. В. Зуляк, почувши виступ цього колективу, вирішив організувати ансамбль цимбалістів.

Побувавши в різних селах району, поговоривши із місцевими цимбалістами, В. Зуляк запросив їх взяти участь у репетиціях нового колективу, який створено при Мельнице-Подільському районному Будинку культури (РБК).

Важко було переконати народних музик у доцільності організації великого ансамблю цимбалістів, але ентузіазм і наполегливість організатора перемогли.

На першу репетицію новоствореного колективу зібралося до 20-ти цимбалістів. Цимбали в них були різних строїв і відрізнялися конструкціями. Зауважимо, що інструменти дісталися музикантам у спадщину від батьків, дідів або були виготовлені особисто виконавцями. Грали сільські музики по слуху, виконуючи народні мелодії так, як звикли чути їх у своїх селах, як навчились їх грати самі, разом із скрипкою або в складі троїстої музики. Але брати участь у великому ансамблі цимбалістів їм було незвично і вони не вірили в успішність його діяльності.

Після настроювання цимбалів В. Зуляк запропонував музикам заграти разом коломийку так, як вони грають на весіллі. Вдарили цимбалісти по

струнах. Загриміла, задзвеніла на різні голоси звукова стихія... Але поступово в безладній грі почали вимальовуватись контури мелодії коломийки. Прислухаючись один до одного, музиканти все краще стали відчувати загальний ритм виконання. Напруженість перших хвилин змінилася натхненням. І несподівано прудкокрилою птицею злетіла і зазвучала пісня – цимбалісти заспівали веселу коломийку:

Як я тоту коломийку зачую, зачую,

Через тую коломийку дома не ночую...

Народні виконавці – цимбалісти – на Тернопільщині використовують у грі простий селянський, або, як його називають, мадярський, циганський та волоський стрій (місцева термінологія). Простий селянський стрій (діапазон від до малої до ре другої октави) в до мажорному звукоряді має сі-бемоль малої, а також фа-дієз, до-дієз і соль-дієз першої та другої октави. Циганський стрій квінтою вищий від простого селянською (діапазон: від соль малої до ля другої октави). У до мажорному звукоряді він має фа-дієз, соль-дієз першої та фа-дієз, до-дієз, соль-дієз, ре-дієз другої октави.

До складу народного ансамблю троїстої музики входять скрипка, цимбали, басоля; скрипка, цимбали, великий барабан з тарілкою тощо.

Мільйони самодіяльних митців України продемонстрували своє мистецтво під час Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва України. Серед численних інструментальних колективів право на участь у заключному конкурсі в Києві одержав Мельнице-Подільський оркестр українських народних інструментів. Постановою оргкомітету фестивалю від 5 серпня 1967 р. як переможець заключного конкурсу фестивалю він був відзначений дипломом і срібною медаллю.

Виступи оркестру позначені різноманітністю концертних номерів, цікавою, змістовною програмою і високою художньою майстерністю.

Оркестр народних інструментів Козівського РБК створено в 1967 р. У тому ж році колектив успішно виступив у селах та в райцентрі, взяв участь в обласному огляді-конкурсі художньої самодіяльності, де був удостоєний Диплому І-го ступеня. Популяризуючи народне музично-пісенне мистецтво, колектив виступав у програмах Центрального та Львівського телебачення.

Колективу притаманні висока виконавська майстерність, ансамблевий стрій, довершена інтерпретація та своєрідний стиль гри.

Народний самодіяльний ансамбль народної музики “Галичани” заснований 1970 р. при Гусятинського РБК [2]. Керівник – Богдан Харів, випускник Київського інституту культури ім. О. Корнійчука.

Відрадним є те, що почесне звання “Народний самодіяльний” ансамблю присвоєно у 1983 р. за його високу виконавську та популяризаторську роботу в районі та області.

Колектив користується великою популярністю у Надзбруччі. З концертами побував у містах: Любни, Канів, Київ, Миргород, Полтава, Кам’янець-Подільський Гусятинського р-ну та селах і районних центрах Тернопільської області.

Завдяки різноманітному і різнохарактерному репертуару та його високохудожній інтерпретації, колектив заслужив визнання у слухачів.

І линуть Надзруччям народні пісні, грає музика. Як стверджує народна мудрість – найбагатший той народ, в якого є душа співуча, і сила, і воля!

Література:

1. Антонів В. Свято народної музики. – Слово. – 2002 – 25 жовтня.
2. Габрук З. Їм аплодувала Гуцульщина. – Воля. – 2001 – 26 травня.
3. Гелетюк В. Дарують “Галичани” високе мистецтво. Зоря. – 1999 – 17 вересня.
4. Іванов П. Мельнице-Подільський народний самодіяльний оркестр народних інструментів. Тернопіль – 1985. – 68 с.
5. Програма. Народний ансамбль сопілкарів. – Заліщики, – 1974.
6. Програма. Самодіяльний народний оркестр народних інструментів. – Кременець, 1974.

Губ’як Д.В.,
ст. викладач Кременецького ГПІ

КАПЕЛИ ТА АНСАМБЛІ БАНДУРИСТІВ НАДЗБРУЧЧЯ

Віщими “боянами” по праву можна вважати учасників Струсівської заслуженої самодіяльної капели бандуристів “Кобзар” та її супутника “Кобзарика”, що в Теребовлянському районі на Тернопільщині, які користуються великою популярністю на Тернопільщині, в Україні та далеко за її межами (50-річний ювілей уже відзначила перша) [6].

Невдовзі, після Другої світової війни, молодий випускник Львівського музичного училища Володимир Васильович Обухівський став художнім керівником Струсівського Будинку культури. І от молоді сільські ентузіасти, засновники капели, Іларіон Юрійович Пухальський – вчитель місцевої школи, Володимир Васильович Обухівський – художній керівник Будинку

культури та Антон Дмитрович Заячківський – директор місцевої середньої школи – придбали бандури, які в той післявоєнний час дійсно були рідкісним явищем у нашому краї. Тихими вечорами над швидкоплинним Серетом, над садами квітучого Струсова, під акомпонемент срібнозвучних бандур залунала крилата пісня.

Йшов 1957 рік. В Будинку культури виникло тріо бандуристів. Його народження щиро вітала громадськість. Змучені кровопролитною війною, до прекрасного тягнулися люди. З кожним роком любителів кобзарського мистецтва ставало все більше. Серед них Павло Киба – колишній вчитель Ладичинської восьмирічної школи, зараз пенсіонер, Володимир Павук – вчитель Струсівської середньої школи, брати Іван та Богдан Кравчуки – вчителі Дарахівської середньої школи.

Перші кроки капели, хоч були і нелегкими, але виявилися такими впевненими, що через два роки, восени 1959 р. капела з успіхом виступає на обласному, а потім на республіканському оглядах художньої самодіяльності, полонивши вимогливе журі і численних слухачів неповторним самобутнім творчим обличчям, колоритністю та високопрофесіональністю художнього співу.

З того часу й почалася тісна творча дружба з головним диригентом Державної капели бандуристів України О.Міньківським, з тодішнім другим диригентом О.Незовибатьком, які неодноразово приїжджали до Струсова, знайомили самодіяльних митців з технікою гри на бандурі, а керівників з методикою роботи з колективом. Разом з кількісним зростанням капела зростає якісно. Поліпшується техніка гри на бандурі, багатшим стає репертуар: українська народна пісня “Гей літа орел”, старовинний український романс “Ставок заснув” в обробці О.Міньківського, українська народна пісня на слова Т.Шевченка “Думи мої” та інші [3].

Капела збагатилася високохудожнім репертуаром. На професійному рівні звучать твори у виконанні капели “Закувала та сива зозуля”, “Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі”, “у туркені по тім боці”, “Чом, чом, земле моя”, пісня “Черевички” з оперети М.Лисенка та багато інших. Репертуар капели різноманітний. У ньому понад 100 народних перлин-пісень і духовна музика. А щороку до нього, як барвисті квіти у розкішний букет, вплітаються нові чудові твори.

Слід віддати належне заслуженому артисту України, доценту Тернопільського педуніверситету Богдану Михайловичу Іваноньківу, який всі свої знання і вміння розумно реалізовує у роботі з капелою, через те капела звучить як справжній професійний колектив. При цьому відзначається

творчою самобутністю яскравого галицького колориту. За визначний вклад в розвиток самодіяльного кобзарського мистецтва, велику громадську роботу, пропаганду української народної пісні, популяризацію кобзарства художньому керівникові і головному диригенту капели України "Кобзар" Богдану Михайловичу Іваноньківу присвоєно почесне звання "Заслужений артист України", а учасникам капели Ярославу Павловичу Рутецькому, Миколі Павловичу Мечнику, Іванові Григоровичу Громику, Михайлу Дмитровичу Носатому, Роману Йосиповичу Набитовичу почесне звання " заслужений працівник культури України".

Творцями своєї прекрасної мистецької долі стали самі люди. Їх сьогодні у капелі більше 50-ти. Усі вони різні за віком, за професіями, але всіх їх впродовж багатьох років єднає палка любов до прекрасного. І це єднання вічне, бо зійшлися в капелі люди, які не уявляють себе один без одного, без співу і срібнозвучної бандури. Творчість у цьому колективі – то яскрава сторінка кожного учасника.

Переконані, що народне мистецтво – невмируще, вічне! Пишаємося тим, що саме наші кобзарі, леліють нашу пісню, нашу думу, що є життєтворною живицею народного мистецтва.

Література:

1. Вересень Л. Взяв би я бандуру. – Замок. – 20 березня 2007.
2. Другий Всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва "Срібні струни" ім. З. Штокалка / Кобзарство Тернопілля. Спецвипуск: Вісник Тернопільського обласного осередку НСКУ. – 26 квітня 2006.
3. Завалков С. Через ту бандуру… // Народні самодіяльні. Вип.1. – К.: Мистецтво, 1982. – С.104-111.
4. Кушнерик Г., Киба П. Грай, моя бандуро // Трудова слава. – 1977. – 27 грудня.
5. Кушнерик Г., Киба П. Грай, бандуро! // Воля. – 1997 – 27 травня.
6. Кушнерик Г. Побратались гуслі та бандура // Трудова слава. – 1967 – 14 жовтня.
7. Литвин М.С. Струни золотії. Повість-ессе: Для серед.шк.віку. Післямова М.А. Шудрі. – К.: Веселка, 1994. – 112-117; С.118.
8. Матеріали Музею СЗКБ України "Кобзар" в с. Струсів Теребовлянського р-ну Тернопільської обл.
9. Пухальський І. І заспівала бандура // Вільне життя. – 1971 – 26 червня.
10. Пухальський І. Ювілей народних кобзарів //Ленінський клич. – 1962 – 12 травня.
11. Тельбух О. Играй, моя бандура … // Пензенская правда. – 1976 – 2 октября.
12. Чорний М. Струсівська капеля бандуристів // Свобода /укр.щоденник/. – Нью-Йорк. – 1991 – 6 серпня.
13. Нагорода капели України "Кобзар": "Відомості Верховної Ради УРСР" від 29 вересня 1967. – № 38. – С. 264-265.

Демещенко В.В.,
канд. іст. наук,
докторант КНУКіМ

ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Проблема стилю в українському мистецтві є актуальною та малодослідженою саме з історико-культурологічної точки зору. Більш того, у сфері пізнання культури в контексті поліваріантності поняття "стиль" поступово набуває суверенного значення, що вказує на актуальність даної проблематики.

Термін "стиль" часто використовується в естетичному чи історико-культурному аспектах та означає "дух епохи". Вчення про стиль історично позбавлене методологічної та категоріальної чіткості в дослідженнях філософів, істориків, мистецтвознавців та літературознавців, поняття "стиль" зазнає не лише різної дефініції, а й також понятійної інтерпретації.

Стиль в мистецтві неможливо розглядати, не зрозумівши його докорінних змін, трансформацій, які відбувались протягом історичної еволюції мистецтв, їх взаємодії та синтезу. Так, відомий славіст Д. Лихачов виокремлює "канонічні стилі" як "стилі епохи", підкреслюючи, "що вони існують лише на певних стадіях естетичної відомості, коли немає ще окремих напрямів у мистецтві і немає індивідуальних стилів художників", таким чином визначаючи залежність стильової категорії від "людського" фактору і рівня самосвідомості.

Так, розглядаючи український літературний процес, Д. Чижевський в своєму творі "Історія української літератури" тлумачить стильові поняття досить широко. Характеризуючи український літературний розвиток, Чижевський створює його загальну схему, розуміючи всю її схематизовану абстрактність, далеку від реального творчого процесу, вказуючи на наявність у межах кожної доби різних напрямів, індивідуальних ухилів та перехідних періодів.

Цікавим є те, що історія української культури за стильовим принципом має свою особисту історію, пов'язану з прагненням не лише встановити її самобутність та естетичні закономірності розвитку, але виокремлюючи певну відмінність, вписати її у межі великих європейських стилів і відповідно європейської культури.

Самоідентифікація та самоусвідомлення, характерні для українського інтелектуального дискурсу, виявляють себе по-різному в різні періоди національного розвою. Так, наприклад, ми знаходимо окремі характеристики стилів у трактатах з поетики та риторики XVII–XVIII у Феофана Прокоповича "Про поетичне мистецтво": "Мовностилістичне оформлення полягає в тому, що матеріал, який ми талановито підібрали і розважливо розташували в певному порядку, оформити найдобірнішими словами і вишуканими формами речень".

Проблеми становлення та розвитку стилю досліджуються українськими вченими також у посібниках з поетики й риторики, передусім, учених харківського кола: І. Ризького та А. Могилевського. Слід також згадати рукопис П. Білецького-Носенка "Естетика", в якому, окрім характеристики різновидів стилю, є прагнення встановити характер зв'язку між способом мислення митця та його особистим стилем.

Проблеми індивідуального стилю та певних стильових спільностей, стильових течій і шкіл порушуються Г. Квіткою-Основ'яненком у його листах до видавців журналу "Руський вестник" та до О.П. Плетньова, П. Кулішом в оглядах української літератури, які друкувалися в журналі "Основа", І. Франком і М. Драгомановим питання про вивчення стильових течій як основи літературного процесу, про побудову курсу літератур, а також як історії стилів уперше в українському літературознавстві виносить на розгляд М. Дашкевич у 1877 році.

Естетичні закономірності літературного розвитку на основі стильових процесів уперше систематично дослідив Дмитро Чижевський в "Історії української літератури", виданій Українською Вільною Академією наук у Нью-Йорку 1956 року і легалізованій в Україні лише у 1994–му році. Прийшовши від філософії до літературознавства, він запропонував "теорію культурних хвиль" як розвиток простих і складних стилів на рівні використання мовностилістичних засобів та певного матеріалу. Саме зміни літературних стилів дають найкращі та суто літературні критерії для періодизації літератури".

Відомий український історик мистецтва Володимир Січинський зазначає: "Під впливом загальноєвропейського універсалізму з його поділом на "вищі" і "нижчі" культури, наші ближчі і дальші сусіди, протягом "гуманітарної" доби XIX століття вмовляли нас, що ми хліборобська нація, та поблажливо "дозволяли" нам захоплюватися сільською ідилією і "людовим" мистецтвом. До певної міри таке наставлення відбилося і в нашій народницькій літературі-літературі гречкосійній, плаксивій, емоціональній, яка,

щоправда, розвивала регіональний патріотизм, але присипляла активність, підприємливість, агресивність. Ми просто забули, що наші предки були підприємливим народом лицарів, торговців, мореплавців і навіть фабрикантів. На відтинку мистецтва це значило, що ми мали "право" тільки на так зване народне (сільське) мистецтво. Треба було епохальної праці М.Грушевського та його школи, щоб відкрити нам очі. Але рецидив етнографізму ще побутував навіть у десятих роках нашого століття".

Отже, розгорнута вище ретроспектива дискурсу щодо стилю в деякій мірі частково прояснює його історичну та наукову еволюцію розвитку як категорії мистецтва в своєму універсальному значенні. Запропонована тематика є актуальною і потребує детального вивчення та хронологічного дослідження стилю як історико-культурного феномена в українському мистецтві.

Література:

1. Безклубенко С. Всезагальна теорія та історія мистецтва – К., 2002.– С.198.
2. Власов В. Стиль в искусстве: Словарь. – Санкт-Петербург,1995.– С.538.
3. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К.:Мистецтво,1973.
4. Ковальчук О. Стиль як предмет дослідження: Зміна орієнтацій у дослідженні проблем стилю в українському літературознавстві // Українське літературознавство: Міжвідомчий наук. зб. – Львів: Світ,1994 – Вип.5.
5. Лихачев Д. Развитие русской литературы X-XVII веков. – Ленинград: Наука, 1973.
6. Лосев А.Форма-Стиль-Выражение – М., 1995.
7. Січинський В. Стиль в українському мистецтві / Підгот. публ. Н. Кривда // Хроніка 2000:Україна:філософський спадок століть. – К., 2000. – Вип.39–40.
8. Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму. – Тернопіль: МПП "Презент", за участю ТОВ "Феміна", 1994.
9. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи. – Augsburg-Montreal, 1978.
10. Шашкевич Н. Постепенное развитие науки истории литературы и современные ее задачи// Киевские университетские известия. – К.,1977.– №10.
11. Чечель Н.П. Повертаючи стиль. – Київ., 2004.
12. Шерех Ю. Друга черга. – Нью-Йорк, 1978.
13. Энциклопедический словарь. – С.Петербург: Брокгауз-Ефрон,1901. – Т. XXXI. – С.653–654.

Димченко М.В.,
ст. викладач Придністровського
ДУ ім. Т.Г. Шевченка

ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПРИДНІСТРОВ'Я (МОЛДОВА)

Починаючи з входження в Давньоруську державу, Галицьке князівство, Херсонську губернію Російської імперії, а потім і в Молдавську Автономну РСР у складі України (1924–1940 р.) [4], територія Придністров'я завжди була в зоні інтересів слов'янської державності [5]. Результати дослідження переконують у тім, що не одне сторіччя простежуються тісні зв'язки Придністров'я з українськими духовними традиціями [6]. Доцільно відзначити, що і сьогодні Придністровський регіон знаходиться в епіцентрі геополітичних інтересів України, бо тут проживають етнічні українці, десятки тисяч з яких є громадянами України [8].

Раніше тема діяльності національних суспільств у культурному просторі Придністров'я була за межами дослідження культурних традицій краю. З цієї теми було опубліковано всього кілька науково-популярних статей, у тому числі й автора. Дослідження цієї теми почав автор, тому що вона є органічною частиною його дисертаційного дослідження [3].

Формування національних культурних суспільств припадає на початок 90-х років минулого сторіччя і пов'язане з відродженням національної самосвідомості і культурних традицій народів колишнього СРСР. Не стало виключенням і Придністров'я як полікультурний регіон.

Спочатку було створено Спілку українців Придністров'я (1991р.), яку очолив голова Кам'янської районної ради депутатів А. Бут [1]. Згодом Спілку українців очолив депутат Верховної Ради ПМР В.Л. Боднар та доктор соціологічних наук, професор В.І. Проценко. Нині організацією керує Л.І. Ткачук.

Головною метою створення Спілки українців Придністров'я стало об'єднання зусиль всіх українців краю для відродження і розвитку своєї рідної культури, мови, національної освіти, звичаїв і традицій, вивчення власної історії й історії своєї етнічної батьківщини – України, налагодження культурних, економічних і інших зв'язків з українцями інших країн [7]. Підтвердженням значимості й актуальності піднятої автором проблеми є розробка і втілення в життя спеціальної програми відродження українського Придністров'я.

Українці Придністров'я через свої громадські організації доклали чимало зусиль для відродження і розвитку своєї національної культури. Товариства на місцях, у цілому Спілка українців Придністров'я докладають величезних зусиль для постачання у школи регіону необхідної навчальної літератури українською мовою. Розпочато роботу з поповнення бібліотечного фонду краю літературою українською мовою, проводяться виставки художників-українців і реклама їхніх здобутків. Для збереження національної культури Спілкою українців і його товариств проводяться численні культурно-масові заходи. Знайшла застосування оригінальна практика організації українських музично-ярмаркових подвір'їв під час проведення республіканських свят. Не один великий концерт професійних і самодіяльних творчих колективів не проходить без включення в програму українських пісень, танців, народних обрядів [1].

Тож українці Придністров'я доклали чимало зусиль для того, щоб кожна культура розвивалася не сама по собі, а в єдності з іншими. Одна культура доповнює, збагачує, розвиває іншу, а не протистоїть їй. Дослідження виявило, що важливими напрямками цієї роботи є: створення законодавчої бази, проведення заходів в галузі розвитку утворення, культури, контактів з регіонами України, діяльності громадських організацій українців. Незаперечна істина, що культура за всіх часів, незважаючи на кордони, зв'язувала народи невидимою, але міцною ниткою, тому українці Придністров'я тісно співпрацюють з Київською, Одеською, Вінницькою, Миколаївською, Херсонською областями. Але цю роботу треба піднімати на новий, більш ефективний рівень [2].

Отже, основну роль у Придністровсько-Українській інтеграції відіграють українські національно-культурні суспільства, об'єднані в республіканську громадську організацію – Спілку українців Придністров'я. Вони чітко додержуються поставлених завдань: розвиток національної освіти, відродження історико-культурної спадщини, народних традицій і обрядів; навчання рідної мови і культури; оснащення придністровських шкіл українськими підручниками й організація навчання придністровців в Україні.

Велике значення для розвитку української самобутності мало створення в Придністров'ї: кафедри української філології ПДУ ім. Т.Г. Шевченка і Республіканського українського ліцею; відкриття українських шкіл у мм. Тірасполь, Бендери, Рибніця; видання республіканської газети українською мовою "Гомін"; створення українських редакцій на радіо і телебаченні Придністров'я.

Придністров'я, як і раніше, залишається в зоні геополітичних інтересів України, про що свідчать наведені факти.

Література:

1. Боднар В.Л. Відродження української культури в Придністровській Молдавській Республіці // Слов'янська педагогічна культура. – Вып.1 – Тирасполь, 2002 – С. 36.
2. Димченко М. Громадські організації Придністров'я у розвитку міжнародних культурних зв'язків // Питання історії і культури. - Вып. 5-6 - Тирасполь, 2003 - С. 34.
3. Димченко М. Національні українські суспільства в Придністров'я: традиції і досвід культурно-просвітної діяльності. // Південний архів. - Вып.13. - ХДУ. - Херсон, 2003. – С. 152.
4. Історія Молдавської РСР: з найдавніших часів до наших днів - Кишинів, 1984. – С. 32-38.
5. Міжнародний слов'янський рух і Придністров'я. - Тирасполь,1998. - С.7.
6. Мохов Н.А. Нариси історії молдавсько-російсько-українських зв'язків (з найдавніших часів до нач. XI вв.). - Кишинів, 1961. - С.3-5, 191
7. Статут Спілки українців Придністров'я.
8. Щорічний Статистичний збірник ПМР. - Тирасполь, 2005. - С. 29.

Дмитренко О.С.,
асистент НПУ ім. М.П. Драгоманова

ЄВРОІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ГРОМАДСЬКОЇ ДУМКИ

На думку українських експертів, для України вкрай важливо інтегруватися в Європейське співтовариство. Переважна їх більшість (майже 95 %) вважає, що вступ України до ЄС відповідає національним інтересам України. Так, на запитання: Чи відповідає національним інтересам вступ України до Європейського співтовариства? відповіді експертів розподілились так (див.табл. 1):

Таблиця 1

Чи відповідає національним інтересам вступ України до Європейського співтовариства? [1]

	Грудень 2006	Березень 2007
Так	66,8	78,7
Скоріше так, ніж ні	27,4	17
Скоріше ні, ніж так	3,9	4,2
Ні	0	0
Важко сказати	1,9	0,1

Проте, головним фактором для прийняття рішення щодо вступу чи не вступу України до ЄС є думка пересічних українців, яка може не збігатись з думкою експертів.

Громадська думка як певне відображення масової свідомості, в тій чи іншій мірі, фокусуються майже на всіх нагальних проблемах, що існують у суспільстві. За поглядами, оцінками, уявленнями людей стоять реальні суспільні відносини, події, котрі ці погляди і уявлення породжують і які в них самі відображаються. Тому дослідження громадської думки з питання вступу чи невступу України до ЄС вкрай важливе для визначення готовності чи неготовності суспільства підтримувати ідеї експертів, дії політиків в цьому напрямку. При вступі до ЄС та НАТО існує правило, відповідно до якого бажано проводити референдум, щоб залучитися підтримкою громадської думки. Інститутом соціології було проведено опитування громадян щодо їх голосування на такому референдумі (див. табл. 2).

Таблиця 2

"Якщо би найближчої неділі проводився референдум з питань вступу України до Європейського Союзу, як би ви проголосували? "(%) [2]

За	Проти вступу	Не брав би участі у референдумі	Важко сказати
52	29	9	10

З таблиці видно, що майже половина населення України підтримує вступ України до Європейського співтовариства, однак значна частина суспільства проти вступу (29%), а якщо до них ще приєднати тих, хто не братиме участь у референдумі (можна припустити, що переважна більшість цих людей не підтримує вступ України до ЄС), то можна зазначити, що перевага тих, хто підтримує вступ України до ЄС, є не значною. Крім того, думка населення західного регіону країни щодо євроінтеграційних перспектив суттєво відрізняється від східного (див. табл. 3).

Таблиця 3

"Якщо б найближчої неділі проводився референдум з питань вступу України до Європейського Союзу, як би ви проголосували?" Залежно від регіону опитування, % тих, хто голосує "За" [3]

Захід	Центр	Північ	Схід	Південь	АР Крим
79	52	54	39	58	17

Як бачимо, найменшою підтримкою населення користується ідея євроінтеграції в АР Крим (17%) та східному регіоні (38%), і найбільшою – на заході України (79%).

Проте, така позиція не є сталою, обов'язково глибоко осмисленою та, скоріше за все, показовою для жителів цих регіонів. В українському соціумі яскраво проявляється амбівалентне ставлення до геополітичного статусу нашої держави в сучасному європейському співтоваристві. Незважаючи на те, що майже половина українців підтримує євро інтеграційні прагнення України, глибокою залишається схильність українського суспільства до традиційно союзних зв'язків з сусідніми Росією та Білоруссю. Цікавими в цьому аспекті є результати опитування громадської думки, які наведені в табл. 4.

Таблиця 4

"На ваш погляд, у якому союзі держав було б краще жити народу України – в Європейському Союзі чи в Союзі з Росією та Білоруссю?"[4]

Безумовно, в Європейському Союзі	13,6
Скоріше, в Європейському Союзі	11,1
Безумовно, в Союзі з Росією та Білоруссю	18,3
Скоріше, в Союзі з Росією та Білоруссю	25,1
Вибудовувати рівні стосунки з Європейським Союзом та Росією і Білоруссю	27
Важко відповісти	4,9

Дане дослідження проводилось в липні 2007 р. Тому можна зауважити, що сьогодні в Україні вагомою є проросійська орієнтація. Так, 43,4% населення України вважає, що людям краще жилося б в Союзі з Росією та Білоруссю і лише 24,7% в Європейському Союзі.

Це дає підстави констатувати, що історичні, культурні, суспільні зв'язки частини українського суспільства з Росією та Білоруссю залишаються традиційно важливими для визначення зовнішньополітичних пріоритетів.

Залишається низькою поінформованість значної кількості українських громадян щодо економічної, політичної, культурної, соціальної корисності власне для самого суспільства від перебування України в європейських структурах.

Тому нагальним завданням для української політики є формування такої суспільно-політичної позиції пересічних громадян, яка могла б стати внутрішнім чинником для формування їхньої позиції щодо підтримки євроінтеграційних устремлінь України.

Література:

1. http://eu.prostir.ua/library/6182.html
2. http://www.smc.org.ua/moint.html

Зіневич Н.О.,
канд. іст. наук, ст. наук. співробітник
ВПДК ІУАД ім. М.І. Грушевського НАН України

ПОТРЕБА У ПРИЄДНАННІ УКРАЇНИ ДО РОМСЬКОЇ ДЕКАДИ ЄВРОПИ (2005 – 2015) В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Ромський (циганський) етнос є досить специфічною спільнотою в Європейському регіоні і Україні зокрема. Ця етнічна меншина проживає у більшості європейських держав, насамперед країнах південно-східної Європи, де вони оселилися понад півтисячоліття тому. Найбільша їх чисельність в балкано-карпатському регіоні, який вчені називають "другою батьківщиною" ромів (звісно, після Індії).

Роми (цигани) не мають власної етнічної території, власної державності і тривалий час мешкають в різних країнах, що визначило їхній міжнародно-правовий статус як транснаціональної меншини. Тому збереження самобутності народу рома, на думку етнополітологів, можливе лише за умови міждержавного співробітництва та на рівні спеціальних міжнародних угод.

Останні десятиріччя тема ромської меншини є однією із "знакових" складових політики Ради Європи та Євросоюзу по забезпеченню рівноправ'я національних меншин. Несприятливі умови розвитку ромського етносу, зокрема політики прямої чи завуальованої денаціоналізації та соціально-економічної дискримінації, які проводилися щодо ромів в минулому, призвели до маргінального статусу цієї меншини в світі в цілому, і в Україні зокрема.

Ромська Декада Європи (Десятиліття Ромського Залучення) 2005–2015 є зразком безпрецедентного політичного зобов'язання з боку урядів країн центральної та південно-східної Європи щодо покращення соціально-економічного статусу та посилення соціальної інтеграції ромів в країнах регіону. Декада є міжнародною ініціативою, яка залучає уряди, міждержавні та неурядові установи, представників ромських громадських організацій для прискорення покращення добробуту ромів, для прозорого та статистично обґрунтованого аналізу такого покращення. В рамках Декади пріоритетними сферами названі культура, освіта, працевлаштування, охорона

здоров'я, забезпечення житлом, а уряди зобов'язуються звертати увагу на інші ключові питання щодо бідності, дискримінації, досягнення гендерної рівноправності. Ідея проведення Десятиліття з'явилась на регіональному саміті з ромських питань "Роми у Європі, що розширюється: Виклики майбутнього", 2003 р. в Будапешті (Угорщина). Прем'єр-міністри відповідних держав підписали Декларацію про Десятиліття Ромського Залучення в Софії, Болгарія, 2.II.2005. Нині в Декаді беруть участь дев'ять країн: Болгарія, Хорватія, Чехія, Угорщина, Македонія, Чорногорія, Румунія, Сербія та Словаччина, в яких є значні ромські меншини, що перебувають в скрутному культурно-освітньому та соціально-економічному стані. Кожна з країн-учасниць Декади розробила національний План Дій, в якому уточнюються цілі та показники в пріоритетних сферах. Участь ромів буде найважливішою для контролю та моніторингу процесу протягом десяти років. Планування Декади здійснюється Міжнародним Керівним Комітетом, до складу якого входять представники відповідних урядів, ромських організацій, міжнародних донорів та інших міжнародних організацій. Наприкінці 2006 р. члени МКК домовились про заснування Постійного Секретаріату в Будапешті (Угорщина), який буде прямо підтримувати Президентство Десятиліттям. Траст-Фонд Десятиліття (ТФД), яким керує Всесвітній банк, надає підтримку двом основним типам діяльності: міждержавній технічній підтримці, тренінгам та семінарам щодо уточнення та запровадження національних планів дій під час проведення Десятиліття та розгляду комплексних питань бідності, дискримінації та гендеру, та моніторингу та оцінці втілення планів Декади в країнах-учасницях. Декларація 5.IV.2007. Софія (Болгарія) проголошує роки 2005–2015 Десятиліттям Ромського Залучення та фіксує зобов'язання надавати підтримку тісній участі національних ромських громад у досягненні цілей Десятиліття та демонструвати його результати за допомогою оцінки та аналізу втілення Планів Дій протягом Десятиліття; запрошує інші держави Європи приєднатись до цієї справи…

Україна останніми роками більш активно долучилася до загальноєвропейських тенденцій етнополітичного розвитку, зокрема у вирішенні проблем ромської меншини в українському суспільстві. З 2003 по 2006 рр. в Україні (вперше на пострадянському просторі) реалізовувалась (на жаль у дуже неповному обсязі) "Програма державної підтримки національно-духовного відродження ромів до 2006 року", спрямована на інтеграцію ромської громади до українського суспільства. Відбувається сплеск активності самоорганізації ромів, діють дві загальноукраїнські ромські громадські організації та кілька десятків регіональних національно-культурних това-

риств, які співпрацюють з міжнародними організаціями у вирішенні проблем рома України. У співпраці з науковцями триває підготовка Цільової загальнодержавної програми розвитку ромського народу на 2009 – 2013 роки.

Маємо надію, що в Україні нарешті на рівні керівництва держави остаточно утвердиться думка, що ефективна етнополітика є однією зі складових стабільного внутрішнього розвитку країни, а приєднання України до Ромської Декади стане ще одним практичним кроком щодо наближення вітчизняного законодавства до нормативно-правових стандартів ЄС та поглиблення процесів європейської інтеграції.

Калініна Л.А.,
м. Миколаїв

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ВЕРТЕПНИЙ ТЕАТР ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Процес розбудови та утвердження України органічно пов’язаний із підвищенням ролі соціальних інститутів у процесі виховання підростаючого покоління. Це, в свою чергу, впливає на формування творчої особистості, спираючись у навчально-виховній роботі на духовні цінності, традиції і здобутки театрального мистецтва, зокрема театру ляльок, і водночас актуалізує зв’язки з національним пластом культури.

З позицій сучасних тенденцій гуманізації та гуманітаризації шкільної та позашкільної художньої освіти, що передбачає зростання інтелектуально-творчого потенціалу підростаючого покоління, актуальною проблемою є пошук перспективних шляхів та виявлення ефективних умов, що сприяють формуванню системи спеціальних знань із мистецтва, а також розвитку творчого мислення, світоглядних орієнтацій, духовної активності. У цьому контексті актуальним постає питання вивчення історії виникнення і розвитку українського народного вертепного театру, що, на нашу думку, буде сприяти реалізації державної політики, спрямованої на відродження і подальший розвиток національних традицій освіти і школи, оновлення змісту, форм і методів навчання і виховання. Актуальність такої роботи підтверджується і положеннями, зафіксованими в Національній доктрині освіти, в якій зазначається, що система освіти забезпечує збереження й продовження української культурно-історичної традиції.

Українська театральна культура має самобутні національні особливості, а театральне мистецтво, зокрема український народний вертеп, є важливою і невід'ємною складовою української культури.

Слід зазначити, що процес становлення людської особистості може успішно здійснюватися лише на основі генетичних і національних якостей, джерелом пізнання яких є національна культура, адже саме в ній відображені інтереси, мрії, уподобання народу, його політичне, трудове та духовне життя.

Вертеп – це унікальне, специфічне явище, яке вже тривалий час привертає до себе увагу фольклористів, театрознавців, літературознавців, музикознавців, етнографів, мистецтвознавців. Вертепному театру присвячено чимало досліджень українських, російських, білоруських, польських вчених.

Історію українського народного вертепного театру як соціально-культурного явища неможливо розглядати поза межами історії українського народу. Вертеп як фольклорний театр розвивався у тісному зв'язку з дійсністю, функціонував у системі культури, взаємодіяв з фольклорним театром інших народів – російського і білоруського.

Спочатку вертепна драма складалась з двох частин, але з роками у релігійну частину увійшли побутові, так звані світські сцени. Поступово ця побутова частина почала займати головне місце у вертепних виставах, а головними героями стають представники різних прошарків населення України.

Релігійна частина стає, головним чином, даниною часу, а основна увага зосереджується на світській частині вистави, що стає визначальним в народному вертепі. Саме світська, а не релігійна частина, дає підстави говорити про своєрідність вертепу як українського різновиду театру народів світу.

Постійним головним героєм побутової частини вертепної драми був Запорожець. Він захищав трудовий народ, відстоював справедливість, вів боротьбу за правду і завжди перемагав своїх ворогів.

У вертепній драмі широко використовувались оповідання за сюжетами з Біблії, явища історії і боротьби українського народу за незалежність, а також окремі елементи обрядів, звичаїв та деякі жанри музичного фольклору. Це музично-драматичний вид мистецтва, в якому органічно поєднані драматична дія, музика та народні і професійні музичні традиції. Герої вертепних вистав були різних національностей, тому вертеп увібрав в себе музику різних народів. Під час показу вертепної вистави лунали російські, польські, угорські, циганські, єврейські мелодії, грала бандура або невеликий інструментальний ансамбль, співав маленький хор. Вертепні вистави були наси-

чені народною піснею, танцями, прислів`ями, народними жартами, що сприяло створенню умов для розвитку українського професійного театру і для виникнення такого жанру, як українська комедія та українська опера.

Аналізуючи театрознавчу й історичну літературу, можна зробити висновок, що вертеп дав початок багатьом формам українського професійного театрального мистецтва, був одним з перших синтетичних видів мистецтва, а з часом став одним із видів народних вистав, які набули популярності далеко за межами України.

Персонажі вертепних інтермедій змагались у дотепах, співали, танцювали, а ще кожен персонаж діяв згідно зі своїми соціальними, національними, віковими ознаками і інтересами. Це і створювало повчальне, динамічне видовище, типізоване за законами поетики народної творчості.

Вертепні вистави зберігали і передавали від покоління до покоління накопичену колективною пам'яттю культурну інформацію. Їх можна розглядати як одну з форм вираження громадської свідомості. Вертепний театр у повній мірі увібрав в себе і творчо відобразив найскладніші історичні процеси, які відбувались в Україні, риси національного характеру і світогляду.

Наприкінці XIX століття розрив між професійним театром і професійною драматургією та між примітивною вертепною комедією, яку показували мандруючі неграмотні лялькарі, збільшується. Народний вертепний театр втрачає своє значення і перестає задовольняти потреби народних мас.

Сьогодні український народний вертепний театр знову набуває свого значення як засіб естетичного засвоєння дійсності, ствердження духовних цінностей і формування національної свідомості.

Історія українського вертепу надзвичайно багата і пропонує рідкісну проблематику досліджень, і що більше буде досліджуватись ця тема, то більше буде можливостей і шансів на поновлення вертепних вистав на Різдво у всіх куточках України.

Форма вертепного театру – це форма старовинних українських народних видовищ. Вона приховує в собі безліч цікавих можливостей для відродження національних традицій та може ефективно використовуватись у процесі естетичного виховання підростаючих поколінь.

Малиневська В.,
заслужений працівник культури,
канд. іст. наук, професор ДАКККіМ,
Грисюк О.,
канд. пед. наук, доцент,
завідувач кафедри ЧФ ДАКККіМ

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ОСВІТНЬО-КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Україна переживає сьогодні процеси глибокої трансформації. Відомо, що у кризових ситуаціях, коли у суспільстві відбувається суттєва трансформація, зростає потреба у відновленні соціальної пам'яті. Характеризуючи особливості культурного поступу, культуролог Михайло Бахтін зазначає, що рухатись вперед може тільки пам'ять, а не забуття. Цим власне і зумовлене зростання інтересу до глибинних джерел української культури в цілому та культурно-освітніх традицій зокрема.

Ще за часів Київської Русі культурно-освітні процеси в краї були тісно пов'язані з музичним мистецтвом, красним письменством, малярством, зодчеством, іншими видами духовної діяльності. Є підстави стверджувати, що заснування у 992 році Чернігівської Єпархії стало важливим чинником становлення і розвитку професійного музично-співацького мистецтва у регіоні. Саме тоді в Чернігово-Сіверському краї під впливом візантійської культури сформувався самобутній чернігівський розспів (манера церковного співу).

Не зважаючи на те, що про культурно-освітній процес князівської доби збереглося небагато свідчень, однак, навіть ті матеріали, що збереглися, зокрема "Изборник", "Повісті минулих літ", "Іпатіївський літопис", "Ходіння ігумена Домницького монастиря Данила", "Слово о полку Ігоревім" та інші дозволяють зробити висновок про те, що вже в XI столітті на Чернігівщині закладається міцний культурно-просвітницький потенціал, якому навіть вдалося пережити страшну татаро-монгольську навалу.

У XVII – XVIII століттях Чернігівщина (Батурин, Глухів) була другим (після Києва) культурно-освітнім та православним центром України, який боронив Київ від культурно-освітньої та релігійної експансії Речі Посполитої. Заснування у 1700 році Чернігівського колегіуму (другого після Києво-Могилянської академії і першого на Лівобережній Україні) було продовженням культурно-освітніх традицій, започаткованих ще за часів

Чернігово-Сіверського князівства, але на якісно новій сходинці духовного життя. З Чернігівським колегіумом тісно пов'язана діяльність відомих діячів української культури І. Максимовича, Л. Барановича, Д. Туптало та інших. Освіта, яку давав Чернігівський колегіум була гуманітарна за своїм змістом і орієнтована на вивчення мов, поетики, риторики, філософії, музики. В колегіумі викладали "7 вільних наук і мистецтв", "велося викладання музики, був хор, оркестр" [1] ставилися п'єси, існувала драма [2].

Серед вихованців колегіуму чимало видатних діячів науки, культури, медицини, мистецтва, зокрема М. Полторацький – перший російський оперний співак, регент, пізніше директор Придворної Санкт-Петербурзької співочої капели [3].

Отже, зорієнтованість на кращі традиції європейської педагогічної думки надавала змогу отримувати в Чернігівському колегіумі широку на той час освіту різним верствам населення.

Своєрідним культурно-освітнім центром протягом першої половини XVIII століття була Глухівська співацька школа, де виховували майбутніх співаків та музикантів не тільки для Петербургу і Москви, а й для інших міст України з історією цього навчального закладу пов'язані імена цілої низки видатних діячів української та російської культури Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Лосенка та інших.

Цікавим факт, що у другій половині XVIII століття. Чернігівське дворянство розробило проект стосовно будування у місті університету. На жаль ця ідея не знайшла підтримки з боку російської бюрократії і в результаті документ був схований "під сукно" [4].

У 1786 році за умов наступу на залишки політичної автономії Гетьманщини з боку імперської Росії та уніфікації системи навчальних закладів Чернігівський колегіум реорганізовано в духовну семінарію. За більш як 140-річне існування (1786 – 1919) їй вдалося продовжити кращі культурно-освітні традиції колегіуму і стати одним із провідних навчальних закладів Північного Лівобережжя. В середині XIX століття життєздатністю та авторитетом духовної семінарії опікувався Чернігівський архієпископ Філарет Гумилевський, який залучав до викладання кращих фахівців, сам читав лекції для семінаристів, піклувався про поповнення семінарської бібліотеки тощо [5]. Студенти та викладачі Чернігівської семінарії відіграли помітну роль у музично-громадському житті міста. Так, на початку XIX століття семінарський хор брав участь як у релігійних, так і світських урочистостях [6]. Чимало випускників Чернігівської семінарії здобули визнання і славу як відомі науковці, діячі освіти і культури, митці. Серед них: О.Ф. Кістяківський –

професор Київського університету, видатний український вчений-криміналіст, історик права, археолог та громадський діяч другої половини XIX століття; М. Кибальчич – вчений; П. Тичина – поет і державний діяч; Г. Верьовка – композитор; В. Блакитний – письменник та інші.

На початку XIX ст. культурно-освітні традиції продовжуються, з одного боку, Новгород-Сіверською гімназією, з іншого – Ніжинською гімназією вищих наук князя О. Безбородька. Викладацький склад цих навчальних закладів відзначався високою освіченістю й прогресивністю поглядів. Дисципліни викладалися в культурно-освітньому аспекті, закріплюючи гуманістичні ідеї. Видатний педагог, гуманіст К. Ушинський, вихованець Новгород-Сіверської гімназії пізніше згадував: "Виховання, яке ми здобули, ... було не тільки не нижче, але навіть вище того, яке в той час здобувалося в багатьох інших гімназіях" [7].

Нового якісного рівня культурно-освітнє життя краю набуває з другої половини XIX століття. Цьому сприяла діяльність місцевих музично-драматичних товариств (пальма першості належала "Товариству люблячих рідну мову") та російського музичного товариства, що прагнули пропагувати кращі традиції музичної культури та освіти.

На початок XX століття припадає становлення та розвиток професійної музичної освіти в регіоні. У 1904 році вихованець Московської консерваторії засновує в Чернігові музичне училище. Нині багатовікові освітньо-культурні традиції Чернігівщини продовжують навчальні заклади, серед яких Чернігівське музичне училище ім. Л. Ревуцького, Ніжинське училище культури ім. М. Заньковецької, Ніжинський Державний університет ім. М.В. Гоголя, Чернігівський педагогічний університет ім. Т.Г. Шевченка. У симфонію культурно-мистецького життя Чернігівщини в 2006 році гармонійно влився Чернігівський факультет Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Таким чином, Чернігівщина має багаті культурно-освітні традиції. Своєрідний зв'язок культурно-освітніх процесів, історичних явищ та подій зумовив появу цілої плеяди відомих громадських діячів, композиторів, музикантів-просвітителів, вчителів, а також безліч безіменних талантів, що, в свою чергу, свідчить про невичерпний духовно-творчий потенціал нашого славетного краю.

Література:

1. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII – XIX ст. – Чернігів, 1999. – С. 163.

2. Травкіна О. Про викладання предметів у Чернігівському колегіумі // Сіверянський літопис. – №4. – 1999. – С. 112.
3. Музыкальная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 4. – С. 370.
4. Ковалевський А. Проэкт основания университета в Чернигове // Черниговские губ. ведомости. – 1895. – 27 янв.
5. Пестряков В. Высокопреосвященный Филарет Гумилевский, архиепископ Черниговский // Прибавление к Черниговским епархиальным известиям (часть неоф.) – 1901. – №14. – С. 485-496.
6. Державний архів Чернігівської області. – ф. 682. – Оп. 1. – Спр. 20.
7. Ушинський К. Твори: у 6 т. – К. 1954. – Т. 6. – С. 555.

Овсяннікова Н.Ю.,
доцент ДАКККіМ

МІЖНАРОДНІ ПІСЕННІ ФЕСТИВАЛІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

У культурному діалозі країн Європи сьогодні формується українське вокальне мистецтво, у якому можна прослідкувати національні риси у поєднанні з європейськими традиціями. Тема діалогу культур України та держав Європи у мистецькому контексті майже не досліджувалась у наукових роботах, а питанню розвитку української естради у європейському просторі присвячені лише статті, що не носили наукового характеру. Тому дослідження національно-культурних традицій естрадного вокального мистецтва України в контексті європейської інтеграції є дуже актуальним.

Одним із проявів культурного діалогу країн Європи є розвиток міжнародних пісенних фестивалів. Саме на них Україна має змогу представити не тільки свого виконавця, а й власні культурні традиції. Метою даного дослідження є виявлення культурних зв'язків України та країн Європи на основі розвитку міжнародних пісенних фестивалів, в яких беруть участь представники нашої держави.

Одним з найбільших міжнародних фестивалів є конкурс пісні "Євробачення" – щорічний телевізійний конкурс, в якому приймає участь один представник – (соліст або гурт) від кожної з країн-членів Європейської інформаційної спілки. Ідея конкурсу – створення видовищної розважальної програми, яка сприятиме культурному об'єднанню Європи. Головною метою пісенного конкурсу "Євробачення" є поширення національних традицій на міжнародній європейській арені.

Історія конкурсу свідчить, що більшість учасників перемагали завдяки використанню в піснях національної мелодики, ритміки, гармонії, а деякі виконавці навіть наважуються виконувати пісні рідною мовою.

Велике значення для розвитку культурного діалогу країн Європи має той факт, що конкурс проводиться в різних країнах, в залежності від його переможця. Проведення конкурсу у своїй країні – це честь, оскільки конкурс є унікальною можливістю показати свою країну як туристичну та культурну пам'ятку.

Треба зазначити, що Євробачення – це єдиний конкурс, в якому долю конкурсантів визначають глядачі, а не професійне журі. Тут є два аспекти критичної оцінки. З одного боку, завдяки телевізійному голосуванню країна може оцінити популярність власної культури на світовому рівні та отримати справжню оцінку мас щодо своїх виконавців. Переможець Євробачення стає зіркою не тільки в своїй країні, а й в багатьох країнах Європи. Перемога на Євробаченні дає унікальну можливість поширення культурних цінностей держави в країнах, що ставили найбільшу кількість балів виконавцю. З іншого боку, через те, що голосують глядачі, падає професійний рівень учасників фестивалю. Необізнаний глядач не може об'єктивно оцінити виконавський рівень співаків, він оцінює переважно масштабність дійства та його видовищність. Тому справжні вокальні дані виконавця залишаються під сумнівом. Тут доцільно говорити про виховання культурного мислення європейського глядача. Для цього культурний обмін держав Європи повинен проходити на високому професійному рівні, він повинен виховувати глядача нового часу.

Ще одним масштабним конкурсом є Міжнародний фестиваль мистецтв "Слов'янский базар" у Вітебську. Головна ідея конкурсу спрямована на розкриття і підтримку молодих талантів, популяризацію національної музичної культури і мистецтва, взаємодію і діалог культур різних країн. Особливістю цього фестивалю є діалог культур саме слов'янських народів. За час свого існування він дав дорогу багатьом нині популярним українським виконавцям – Таїсії Повалій, Олександру Пономарьову, Руслані. В цьому році фестиваль "Слов'янский базар" став знаковим і для України. Гран-прі на ньому здобула Наталія Краснянська. В одній із своїх пісень співачка використовувала національну мелодику в поєднанні з поп-роком, створюючи стильовий образ нової українки.

На останньому фестивалі відбувся діалог культур європейських та слов'янських народів у великій концертній програмі "Viva, Євробачення",

яка зібрала на своїй сцені артистів пісенного конкурсу “Євробачення” та найкращих виконавців “Слов’янського базару”.

Досить популярним в Україні є Міжнародний конкурс молодих виконавців популярної музики “Нова хвиля”, що став справжньою подією не лише в Росії і Латвії, а й в країнах Європи. Такий музичний форум дозволяє позбутися дефіциту молодих талановитих артистів не тільки в слов’янських країнах, а й за кордоном. На конкурсі виконавець може представити не лише свою країну і національні традиції, а й отримати можливість для подальшої творчої кар’єри. Велике значення має те, що долю молодих виконавців вирішує професійне журі, тому професійний рівень співаків дуже високий. Завдяки цьому глядачі біля телеекранів мають змогу професійно оцінювати виконавців.

Отже, міжнародні пісенні фестивалі сприяють розвитку діалогу культур країн Європи, виховують музичні смаки сучасного слухача та сприяють поширенню національних традицій пісенної спадщини у різних країнах.

Орлюк К.В.,
ст. викладач ДАКККіМ,
аспірант ДАКККіМ

ПОШУКИ НОВОГО В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ КИЛИМАРСТВІ 30-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ

Початок ХХ століття в усіх видах мистецтва позначився вивченням традицій мистецтва минулого та створенням по-новаторському сміливих творів. У народному килимарстві помітно виділяються нові та незвичні, на той час, рішення. Новаторські пошуки в галузі килимарства, як правило, проявляються в роботі народних майстринь експериментальних майстерень.

Найбільш яскравими є килими, виготовлені в експериментальних майстернях Державного музею українського народного мистецтва. Для їх створення були залучені кращі килимарниці з села Скобці Київської області, села Решетилівка Харківської області, села Дехтярі Чернігівської області. Завдяки плідній праці народних майстрів Т. Кононенко, Т. Кисіль, О. Балун, М. Щур, П. Іванець, Н. Вовк, Я. Демченко та багатьох інших з відомими українськими художниками Д. Щавикіним, М. Дерегусом, А. Петрицьким, М. Рокитським та М. Вовк з'являється український тематичний килим. Це явище у килимарстві потребує детального дослідження та визначення його

значення. Килимарниці та професійні художники почали створювати складні тематичні композиції. Проте не завжди професійні художники при створенні ескізів враховували специфічні якості, що властиві килиму. До того ж, з появою тематичного килиму почали проявлятися риси не типові для народного килимарства, а характерні для творів станкових форм. Негативні риси впливу радянської влади на українське килимарство можна прослідкувати в обмеженні тематики килимів жорсткими рамками тогочасної ідеології.

Українське килимарство не знало складного тематичного малюнка. Народні килими були прикрашені, як правило, рослинними й геометричними орнаментами. Тематичні килими експериментальних майстерень є першою спробою передачі багатофігурних композицій технікою українського народного килиму. Тематичні килими були вироблені під керівництвом художника Н.В. Цевчинського та інструктора Л.В.Полянської.

Килими "Ленін" за ескізом художника І.І. Падалки, "Сталін і діти" за ескізом художника А.Г. Петрицького, "К. Ворошилов серед колгоспників" за ескізом художника Н.А. Рокицького, "Молодий Донбас" за ескізом художника В. Овчинникова, "Піонери" за ескізом художника Г. Пустовойта сповнені пафосу офіційного мистецтва. При створенні даних килимів акцентувалося на парадності інтер'єрів, для яких вони створювалися.

Килими "Повернення з поля" за ескізом художника М.Г. Дерегуса, "Обжинки" за ескізом М.Л. Бойчука, "Яблуня" за ескізом І.І. Падалки, "На городі" за ескізом художника Л.Н. Розенберга, "Жнива" за ескізом художника Н. Азовського, "Збір плодів" за ескізом М.Г. Дерегуса, "Отара" за ескізом Н. Міщенко за тематичним та образним вирішенням були набагато ближче до народного мистецтва. В цих килимах більш вдало вирішуються проблеми органічного співіснування тематичного та орнаментального в килимі.

Багато було зроблено учнями та послідовниками М.Бойчука для збагачення українського килимарства. Особливе ставлення до монументальних форм породило вирішення килимових композицій у вигляді панно. Так спеціально для оформлення аванзалу Першої виставки українського народного мистецтва у Києві, Москві (1936 р.) були створені десять панно, які ілюстрували десять галузей народного мистецтва – вишивку, гончарство, ткацтво, килимарство, лозоплетіння, розпис, різьблення, вибійку, прядіння та слюсарну справу. Панно були виконані в експериментальних майстернях та кролевецькій артілі за ескізами художниць С. Нелепинської-Бойчук й А. Іванової.

В експериментальних майстернях створювалися окрім гладких українських килимів ворсові – так звані “коци”. Майстерня представляє коци не тільки з традиційним для цієї галузі килимарства геометричним орнаментом, але й розробили систему виробництва у техніці “коца” тематичного килима. Таким є коц “Танок”, витканим майстринями Г. Джура й В. Федорченко за ескізами художника Н. Цевчинського. Коц “Червона армія у колгоспі” являє собою взірець комбінації у коці геометричного та геометризованого фігурного зображення, виконаний майстринею Г. Джура за малюнком Т. Флору.

Традиційний орнаментальний килим не лишився осторонь нового. На цьому терені можна виділити роботу майстрині декоративного розпису П. Власенко. Замість звичного рапорту, який повторювався неодноразово в композиції килиму, вона розробила власну систему створення килимової композиції, запозичену з розпису. Орнамент в таких килимах стає єдиним цілим та завершено цілісним. Яскравим прикладом може стати квітковий килим з зображенням птахів.

Література:

1. Бутник-Сіверський Б.С. Українське народне мистецтво. – К., 1966.
2. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва/ Відпов. ред. Я.П. Запаско. Ред. Колегія: П.М. Жолтовський та інші /. Львів: Вид-во Львівського ін-ту, 1969. – 191 с.: іл.
3. Велігодська Н.І. Співдружність. – К., 1973.
4. Запаско Я.П. Українське народне килимарство. – К.: Мистецтво, 1973
5. Калиниченко Л. Український народний килим. // Народна творчість. – К., 1940, № 3, С. 40-50.
6. Новицька М.О. Тематичний килим Радянської України. // Вісник академії архітектури УРСР. – К., 1948, № 4, С. 24-32.

Семенюченко О.В.,
наук. співробітник НДІ
Українознавства МОН України,
член Національної спілки письменників України
та Національної спілки кобзарів України

ФУНКЦІЯ ЕПІЧНИХ ВИКОНАВЦІВ В УКРАЇНІ

У прочитанні “Слова о полку Ігоревім” існують різні думки дослідників як щодо образу Бояна, так і щодо його дій. “Замисел” Бояна варто осягати тільки з означенням “віщий”. За тлумачним та етимологічним словниками [2, 3], “віщий”: 1) який віщує що-небудь; пророчий; 2) мудрий, проникливий, натхненний є “похідним від основи дієслова відати, знати”. Слово “відати”, за словником староукраїнської мови XIV–XV ст. [6], має декілька значень: “знати” та “бачити”. Дослідники зазначають, що семантичний перехід від “бачити” до “знати” закономірний, бо “вже в індоєвропейській прамові виникло два дієслова: одне зі значенням “бачити”, а друге зі значенням “знати” [2].

Призначенням віщої людини є здійснення процесу віщування. Віщувати – “наперед визначити те, що буде, що станеться; пророкувати” [2]. У етимологічному словнику слово “віщувати” відсутнє, натомість є “віщати” – говорити, проповідувати. Воно походить зі старослов’янської “вѣштати” – говорити, радитись [2]. Можливо, рядки із Шевченкового вірша “Перебендя” про те, що Перебендя “усюди вештається / Та на кобзі грає”, мають ще глибший зміст, однак, за тим же словником [2] слово “вештатися” “загальноприйнятої етимології не має”. Від старослов’янського слова “вѣште” походить слово “віче” – народні збори у Давній Русі, вищий орган влади у деяких містах [2, 3]. Віче, вічі, очі, око – орган зору, здатність бачити [3].

Наймудріші волхви Оріани казали так: “Око було завжди, воно було вічно. І з Вічності воно летіло у Вічність”. Космогонічна картина для наших пращурів була пов’язана з Оком як Вищим началом, сокровенним і втаємниченим – це було віданням волхвів. Слово “волхв”, за етимологічним словником, походить зі старослов’янської мови та означає “чарівник”, “чаклун”, “провісник”. Воно пов’язується зі словом “бурмотати”, близькими до нього є давньоруські: “въшвити, въшебний” за семантикою близьке старослов’янське слово “баяти”, що означає “говорити”; та інші – “знахар, шептун, шептуха, шептати, шепотіти” [2].

За Б.О. Рибаковим, “волхви” – впливовий стан жерців у Київській Русі. Вони мали різну спеціалізацію та виконували різноманітні функції [5]:

- збереження, виконання та творче поповнення фонду міфологічних та епічних сказань (сказання, міфи, кощуни);
- організація, керування та виконання загальноплемінних ритуальних дій (святилищ, подій, грандіозних княжих курганів, ігрищ тощо);
- створення та дотримання календарно-обрядової системи, серед іншого в ній розроблена аграрно-заклинальна символіка;
- створення та передача у спадок багатоманітного обрядового фольклору;
- лікування, знання цілющих властивостей рослин;
- участь волхвів у щорічних експедиціях, у заключенні міждержавних угод, у засіданні віча;
- різноманітна творчість (в тому числі й релігійна);
- керівники майстрів ювелірних справ;
- керівники релігійного життя народу;
- перенесення сакральних знань в речі, одяг, прикраси тощо;
- створення політичних трактатів;
- розвиток теології;

Спеціалізація волхів та функції деяких з них:

- “хранильники” (виготовлення оберегів із символічним зображенням Всесвіту);
- “волшебники” (вплив на природу);
- “повторники (ці)”;
- “відьми” (спостереження властивостей різних трав);
- “облакопрогонителі (гонителі)” (відання погодою, хмарами, Сонцем, спостереження та узагальнення термінів молінь про дощ);
- “кощунники” – один із вищих розрядів волхвів – пов’язані з поховальними обрядами;
- “баяни”;
- “чаровниці (ки);
- “ведуни”;
- “кудесники”;
- “обивниці”;
- “кобники” (гадання про долю);
- наузниці;
- “ковалі” (втілювали на мистецькому рівні сакральної символіки);

- “цілителі”.

Невід’ємною частиною ритуалу, культовим інструментом давніх волхвів були гуслі. Боян може бути волхвом, що бачить правду (істину), відає та знає її. А вже згідно неї здійснює процес віщування або волхвування. Процес волхвування описується автором “Слова о полку Ігоревім”: “розтікашется мислію по древу сірим вовком по землі шизим орлом під облаки”.

Зокрема, Бубнов М.Ю., Соколова Л.В. [1, 7] зазначають, що Боян – людина, пов’язана із скальдичною традицією, яка розумілася на волхвуванні. Так, існує думка про перевтілення в тварин, про яких йдеться в “Слові о полку Ігоревім”, або про те, що коріння “замишлєніє Бояна” лежить у давньоскандинавській міфології. Зокрема, Л. Соколова зазначає, що язичницькі співці “не просто співали, а здійснювали обряд словесної магії, що мав практичний сенс і значення: проспівати славу значило наділити славою, проспівати карання – означало не тільки завдати морального збитку, а й тілесного пошкодження. Співання слави (хвали) або карання (хули) було обрядовим ритуалом…” [7, 68].

Отже, Боян має “замишлєніє”, вольовий та творчий аспекти. Він не залежить від тимчасовості та плинності, а отже, ґрунтується на вічному, бо він віщий. Відбувається підсилення характеристики Бояна – він провидить крізь час та простір. Віщий творить не від свого імені, а від імені Вічності, бо має вічне універсумальне відання щодо цілісності. В результаті бажання творення пісні як акту волхвування здійснюється дія за певним методом. Він містить конкретний опис – рух Світовим Древом у вигляді розтікання думки (тобто створення думки) щодо конкретних подій, що відбулися в даному просторі та часі, а наступним етапом є співставлення того, що відбулося з тими віданнями, що “під облаками”. Як результат – утворюється думка волхва щодо ситуації, що склалася, згідно вищих норм, законів, правил.

Таким чином, на час створення “Слова о полку Ігоревім” ще існувала традиція волхвування. Вона здійснювалася за певним методом, якого чітко дотримувались. Древо, яким розтікається “мисль”, є Світове Древо – універсальний образ ще з бронзової епохи. Цей мотив співвідноситься з ідеєю космогонічного творення світу. Він закорінюється у такий стан існування, що в українців означає “лад”. Боян відав найвищі цінності і щодо них творив пісню, тобто здійснював акт волхвування, що і було його функцією як волхва.

Література:

1. Бубнов Н.Ю. Боян “Слова о полку Игореве” и исландский скальд Эгиль Скаллагримссон // Вопросы философии. – 2003. – № 12. – С. 126–139.
2. Етимологічний словник української мови. – К.: Наукова думка, 1982. – Т.1. – 634 с.
3. Новий тлумачний словник української мови у чотирьох томах. – К.: АКОНІТ, 1999. – Т.1. – 912 с.
4. Рыбаков Б.А. Русские летописцы и автор “Слова о полку Игореве”. – М., 1972. С. 410–417.
5. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1987. – 782 с.
6. Словник староукраїнської мови. XIV–XV ст. – К.: Наукова думка, 1977. – Т.1. – 633 с.
7. Соколова Л.В. Зачин в “Слове о полку Игореве”. – М., 1972. С. 410–417.

Скорик Т.В.,
канд. пед. наук, доцент,
заст. декана Чернігівського
факультету ДАКККіМ

МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Становлення суверенної незалежної України неможливе без створення ефективної системи мистецької освіти, визначення в ній пріоритетних виховних завдань. Реалізація цих завдань зумовлена глибинними змінами в системі і структурі освіти, необхідністю інтеграції національної освіти в європейський освітній простір.

Ще в Древній Греції вважали, що мистецтво, впливаючи на духовний світ людини, виховує її, виправляє її характер, формує її психологічний настрій – “етос”. Тому, система виховання молоді вибудовувалась на основі гімнастики, хорового співу, інструментальної музики, поезії та хореографії.

Зазначимо, що спілкування з мистецтвом підвищує духовний потенціал людини, розширює межі її пізнання. Через художній образ мистецтво втілює роздуми та переживання про світ. Судження, думки та ставлення художника дістають емоційне забарвлення і через емоційне сприйняття діють на людину. Твір мистецтва одночасно виступає як предмет матеріальний і як предмет духовний, як раціональний зміст та емоційний стан душі, тому відбиває багатство почуттів, емоцій та переживань особистості. Спілкування з мистецтвом ґрунтується на активізації емоцій, думок, світосприйняття людини, викликає асоціації, що мали місце в її особистому житті.

Активний розвиток емоційної та інтелектуальної сфер особистості сприяє формуванню соціальних цінностей, які активізують суспільно-громадську діяльність і виконання певних соціальних ролей. Тобто, мистецтво, формуючи внутрішній світ людини, водночас впливає на її поведінку.

Основу спілкування з мистецтвом становлять психологічні механізми процесу сприйняття. Емоції і почуття формуються на межі свідомого і підсвідомого. Соціалізація ж особистості засобами мистецтва відбувається в актах "співтворчості" та "співпереживання". "Співпереживання" передбачає активізацію емоційної та інтелектуальної сфер свідомості людини, коли в процесі сприйняття актуалізується весь її емоційний та інтелектуальний досвід, уява, здатність до співпереживання. "Співтворчість" – це здатність по-своєму повторити той шлях, який пройшов художник, тобто прийняти участь у становленні художнього образу, створити власний міф його "народження".

Можливості мистецтва різноманітні – розвиток інтелектуальної та емоційної сфер особистості, можливість самореалізації та самоактуалізації, виховання і формування творчої особистості. Крім того, мистецтво лікує. Лікування мистецтвом називається арттерапією (від грец. "арт" – мистецтво). У перекладі з англійської "арттерапія" – "лікування, засноване на заняттях художньою творчістю".

Лікування душі через мистецтво було відоме задовго до появи відповідного терапевтичного методу. На вході до бібліотеки в древніх Фівах було написано "Лечебница для души" [1, 153]. Кращі зразки архітектури, культових споруд, релігійний живопис та скульптура були завжди спрямовані на оздоровлення душі, породження світлих почуттів, позбавлення деструктивних імпульсів і станів.

Мета арттерапії полягає у виявленні негативних станів, реконструюванні та закріпленні особистого "Я". Сутність методу ґрунтується на здатності емоційно-стресових впливів відновлювати духовну індивідуальність особи з деструктивним станом психіки. При цьому відбувається відновлення душевної стійкості, позитивного світосприйняття. Мистецтво як вид діяльності дає можливість поєднати внутрішнє із зовнішнім.

Терапевтичне втручання через "мистецьку" поведінку дає змогу [2, 235-240] побудувати чи відбудувати адекватну "Я-функцію", розкрити творчий потенціал, оригінальність, здатність розкриватися душею, створити гнучкість психічних функцій; адаптуватися у соціальне та професійне життя.

Арттерапія за основу бере поведінкові, психоаналітичні концепції, Зокрема концепцію гуманістичної психології. К.Роджерс вважав, що вся

психотерапія повинна ґрунтуватися на науці і мистецтві, які здатні проникнути у внутрішній світ людини, бути особистісно зорієнтованими. Гуманістичні ідеї Роджерса ґрунтуються на центрованій на людині терапії, розробленій на основі експресивних мистецтв. Термін "експресивна терапія" використовується для позначення занять музикою, танцями, а також сюди відносять і щоденникові записи віршів, уявлень, медитації та драматичні імпровізації. Гуманістична терапія, що ґрунтується на розвиткові, актуалізації особистості на основі експресивних мистецтв, відрізняється від аналітичної чи медичної моделі арттерапії, де мистецтво використовується для того, щоб продіагностувати, проаналізувати і "пролікувати" людину.

Музика, театр, танок, живопис, екранні мистецтва сприяють самовираженню засобами рухів, звуків, письма. Арттерапія дає можливість побачити людину вцілому, оскільки у творчому процесі беруть участь всі відчуття людини. Причому ураженим відчуттям (психологічним, сенсорним, зоровим, слуховим) допомагають розвинені. Завдяки їхній високій енергетичності і відбувається позитивний вплив мистецтва на людину. Крім того, творча діяльність стимулює до спілкування, сприяє розширенню міжособистісних стосунків, пом'якшує стан відмежованості від інших і підсилює почуття приналежності не тільки до своєї соціальної групи, а й до суспільства в цілому.

Література:

1. Ройз С.А. Волшебная палочка для родителей. – К.: Ника-Центр, 2005. – 226 с.
2. Тетерский С.В. Введение в социальную работу: Учебное пособие. – М.: "Акад.проект", 2000.

Слабінська С.В.,
аспірант КНУ ім. Тараса Шевченка

ВНУТРІШНЬОПОЛІТИЧНЕ ПРОТИСТОЯННЯ ПРИ ОСМИСЛЕННІ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНИ В ПОЛІ ЗОРУ СУСПІЛЬНИХ ЗМІ

Сьогодні Україна опинилася у важкому геополітичному становищі. Інтеграційні процеси держави стали заручниками внутрішньополітичного протистояння. Після останніх парламентських виборів 2006 року українська влада розділилася на різні політичні табори з різними уявленнями про зовнішньополітичне майбутнє України. Нинішня відсутність політич-

ного порозуміння між трьома гілками влади – президентом України, урядом та Верховною Радою – призводить до гальмування інтеграційних процесів країни. Проголошуючи на офіційному рівні чітке прагнення інтегруватися до Європейського Союзу, виконувати всі умови Плану Дій Україна-ЄС та вести підготовку до підписання нової базової угоди між Україною та Євросоюзом на рівні "політичної асоціації та економічної інтеграції", різні гілки влади намагаються відстоювати різні політичні вектори в зовнішній політиці держави, що викликає непорозуміння з боку Заходу та підриває позитивний геополітичний імідж України, який сформувався після помаранчевої революції 2004 року.

Аналізуючи різні гілки влади, можна стверджувати, що Секретаріат президента України підтримує євроінтеграційний та євроатлантичний шлях України, виступає за прийняття нової посиленої угоди з ЄС та приєднання до Плану Дій щодо членства з НАТО.

Існує формальна єдність між президентом та прем'єр-міністром України щодо незворотності європейського курсу держави. Обидва висловлюються за необхідність надання Україні чіткої перспективи членства в ЄС, підтверджують існування "суспільного консенсусу відносно української ключової стратегічної мети". Проте паралельно члени уряду роблять заяви, що суперечать офіційній позиції.

В українському парламенті також можна констатувати політичне протистояння. П'ять політичних сил у Верховній Раді мають різну позицію щодо бачення зовнішньополітичного курсу України. Блок Юлії Тимошенко та "Наша Україна" виступають за інтеграцію України з ЄС та НАТО. "Партія регіонів" наполягає на проведенні референдуму серед українського населення щодо вступу України до Північноатлантичного альянсу. Соціалісти займають позицію нейтралітету, а Комуністична партія взагалі виступає за повернення до Радянського Союзу та категорично проти вступу України до НАТО.

Висвітлення проблеми даного політичного протистояння спостерігається у вітчизняній пресі. Українські засоби масової інформації справедливо акцентують на критиці неодностайності української еліти щодо зовнішньої політики та інтеграційних процесів.

Внутрішньополітичне протистояння в Україні різних гілок влади гальмує розвиток інтеграційних процесів. Тільки тоді, коли вдасться досягти політичного балансу політичних сил та консенсусу між ними, українська зовнішня політика отримає "друге дихання", а її євроінтеграційні та євроатлантичні процеси стануть зрозумілішими і для широкої громадськості.

Для створення певної цільової та суспільно-політичної направленості єдиної зовнішньої політики в Україні можливі два шляхи. По-перше, треба запровадити чіткі правила гри між президентом, прем'єром і парламентом. По-друге, після згоди політичної еліти треба шукати консенсусу всередині самого українського суспільства, адже зрозуміло, що внутрішньополітичний розкол серед українських громадян безпосередньо впливає на зовнішньополітичні розходження української еліти.

Для вирішення проблеми внутрішньополітичного протистояння при осмисленні інтеграційних процесів України потрібна налагоджена співпраця трьох експертних кіл держави: влади, політологів та засобів масової інформації.

Стецюк Т.А.,
методист Донецького обласного
учбово-методичного центру культури

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Протягом останніх років в Україні відбулися та відбуваються важливі реформи в конституціональній, правовій та соціальній сферах, і тільки культура втратила належне місце серед пріоритетів державної політики і опинилася на периферії інноваційних перетворень. Попередні дослідження свідчать, що така ситуація зумовлюється низкою причин, ключовими серед яких є:

– нерозробленість механізмів реалізації поставлених завдань і цілей культурного розвитку між рівнями влади в Україні;

– відсутність навчальних курсів для управлінських кадрів та менеджерів у сфері культури сучасним методам та підходам;

– неузгодженість практики місцевої культурної політики з європейськими підходами, формами та стандартами.

У найближчий період серед іншого передбачається:

– вивчення і пропозиція стандартів, надання гарантованих державою мінімальних послуг у галузі культури з метою реалізації основних конституційних прав громадян України щодо рівності в отриманні культурних послуг незалежно від місця проживання;

– розробка і поступове запровадження прогресивних фінансових нормативів забезпечення мінімальних стандартів;

– запровадження інноваційної та ефективної моделі вертикальних зв'язків: від місцевих рад та їхніх виконавчих органів до Верховної Ради України та центральних міністерств;

– складання мапи культурних ресурсів пілотних територій і розробка концепції їх використання;

– встановлення партнерських зв'язків на національному та міжнародному рівнях, зокрема з європейськими організаціями та містами;

– розробка інвестиційної політики на основі наявних культурних ресурсів.

Актуальність проблем євроінтеграції пояснюється тим, що імідж країни або окремої території (міста, району, автономії) в сучасних умовах є одним із визначальних чинників приваблення туристів, інвесторів і ділових партнерів для розвитку креативних індустрій та ефективного використання культурних ресурсів.

Вивчення аналітичних матеріалів показало:

– в Україні практично відсутня цілісна і продумана політика, спрямована на осмислення та розвиток відчуття національної ідентичності;

– образ України в сучасному світі, в кращому разі, дуже не виразний, у гіршому – має негативне забарвлення;

– відсутня програма чи система зусиль на створення бренду країни та брендів окремих територій;

– не існує аналітичних досліджень наявних культурних ресурсів, які можна використати для ефективного розвитку місцевих громад, культурних індустрій, туризму тощо;

– брак підготовлених фахівців, здатних мислити творчо та інноваційне, розірваність інформаційного простору, особливо в культурній сфері;

– недостатнє розповсюдження досвіду роботи державних закладів культури щодо збереження та розповсюдження національних традицій окремих регіонів, національних меншин тощо.

Проблема збереження національно-культурних традицій в контексті процесу європейської інтеграції України є однією з малодосліджених у науково-культурологічній літературі. Її актуальність визначена сучасним соціокультурним розвитком країни, специфіка (особливості) якого обумовлена новою інформаційно-культурною реальністю. Стрімкі темпи науково-технічного процесу, багатовекторні політичні рухи, калейдоскоп художньо-стильових течій і напрямів – всі ці та багато інших факторів активно впливають на зміст і процес збереження національно-культурних традицій України, сутність яких постійно оновлюється.

Для Донецького регіону важливим є той факт, що національна культура інтегрує в суспільство досить різнорідні верстви населення і є умовою та запорукою існування культур всіх національних меншин. Ми сприймаємо національну культуру ширше, ніж тільки як фольклорний елемент суспільства. У її розвитку беруть участь представники різних етносів, які іноді не зовсім пов'язані міфом щодо спільних предків чи історичною пам'яттю, але мають прихильність до Донецького краю та почуття солідарності.

Професійна і фольклорна культура зливається у масову внаслідок демократизації сучасного суспільства, що прослідкується на прикладі народно-ужиткового мистецтва, розвиток якого добре ілюструє наша держава в цю епоху "переоцінки цінностей".

У Донецькій області та за її межами його широко культивує творче об'єднання художників та народних умільців "Натхнення", яке вже 25 років існує при Донецькому обласному учбово-методичному центрі культури. У цьому унікальному утворенні – майже 400 митців з різних куточків області, серед яких понад 120 майстрів традиційного і сучасного декоративно-прикладного мистецтва. Об'єднання широко пропагує народні ремесла не тільки у селах і містах Донеччини, а й під час проведення фестивалів, оглядів, конкурсів та виставок, присвячених народному мистецтву ("Співуча трієра", "Козацькому роду нема переводу", "Слобожанська колиска", "Братчина" тощо). Широко використовується для популяризації народного-декоративного мистецтва обласне радіо, телебачення (цикл передач "Чиста криниця"), ЗМІ.

Твори художників та народних умільців мали великий успіх на обласних виставках й далеко за межами регіону: у Києві, Москві, Санкт-Петербурзі, у Франції, Італії, Угорщині, Польщі, Ізраїлі, Японії тощо.

Донецькі майстри пропагують не тільки мистецтво Донбасу, а й України. Так, пропаганді традиційної української ручної вишивки сприяють видані історико-етнографічно-документальні книжки "Времівка на Донеччині" та "Времівський поклик". Підготовлені та видані численні збірки сценаріїв і методичних розробок народних календарних свят та обрядів Донецької області.

Література:

1. Васильчук Ю.А. Социальное развитие человека в XX веке // Общественные науки и современность. – 2001. – №1. – С. 5–26.

2. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Основы социально-культурной деятельности. – М.: МГУК, 1995.

3. Кротова Ю.Н. Становление и развитие педагогики досуга в США и Великобритании: Дис. ... д-ра пед. наук. – СПб., 1994.
4. Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения // Инф. сб. – Выпуск 11. – М., 1991.
5. Новиченко Л.М. "Українська національна культура минуле, сучасне, майбутнє". – К., Знання 1990.
6. Орлов А.С. Социология рекреации. – М., 1999.
7. Панорама культурной жизни зарубежных стран. // Инф. сб. – 1998.
8. Попович М.В. "Національна культура і культура нації". – К., 1991.
9. Цимбалюк Н.М. Соціально-педагогічні проблеми удосконалення культурно-дозвіллєвої діяльності закладів культури України (теорія, методологія, практика). – К., 1997. – 176 с.

Трубнікова О.А.,
аспірантка КНУ ім. Тараса Шевченка

ДОБРОВІЛЬНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У ГРОМАДІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ І СУСПІЛЬСТВА: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Вирішенню питання інтеграції України до європейського співтовариства, або ж до будь-якої іншої міжнародної спільноти має передувати перш за все вирішення проблеми самоідентифікації. Відсутність ідентифікації людини з власним суспільством не просто унеможливлює свідоме прийняття рішення (а можливо, його і не потрібно робити на чиюсь користь) щодо зовнішньополітичного вибору, а й сприяє його міфологізації: "з Європою нам буде жити краще", "культурно й історично нам ближча братська Росія" та ін.

Саме проблема ідентифікації людини і суспільства залишається в Україні досить гострою. Це пояснюється перш за все історичними подіями. Погіршення соціально-економічного становища більшості українських громадян, внаслідок розпаду СРСР, відчуття незахищеності у суспільстві, його нестабільність та постійні політичні баталії призвели до відчуження людей від держави, небажання ідентифікувати себе з нею. Даний феномен має досить негативні соціально-психологічні наслідки, оскільки породжує апатію, депресивний стан, почуття власної безпорадності.

Ще англійський гуманіст та письменник Т. Мор, описуючи взаємовідносини особистості і суспільства, зазначав: "Суспільство та індивід не-

розривні. У вас не може бути справедливого суспільства, якщо воно не складається з істинних індивідуумів, і ви не можете бути індивідуумом, якщо ви вільно та якнайглибше не залучені у справи суспільства".

Таким чином, на сьогоднішній день в Україні вкрай актуальною постає проблема пошуку та активної підтримки форм "включення" людини в соціум. Сьогодні такими формами можуть стати громадська діяльність та волонтерство в місцевій громаді, які ми для зручності об'єднаємо в узагальнююче поняття "добровільницька діяльність". Виходячи за рамки власного "Я", відчуваючи відповідальність за "спільну" справу, особа, яка займається добровільницькою діяльністю в громаді, буде автоматично ідентифікувати себе з нею. Важливим є те, що при ідентифікації дві системи "особистість" – "суспільство" (у даному випадку "локальна спільнота"), які наразі є відокремленими, у свідомості людини перетворюються на одне ціле. Даний факт має позитивний психологічний ефект як на особистість, так і на спільноту в цілому, оскільки надає суб'єктивного відчуття сили, власної суб'єктності, здатності впливати (спочатку на локальному, а згодом, за умови належної підтримки розвитку добровільництва у спільноті, і на державному рівні), що, в свою чергу, впливає на розвиток та зміцнення громади, поліпшення якості її життя.

Слід зауважити, що принципи, покладені в основу організації добровільницької діяльності у спільноті, а саме співпраці, рівності, заміни обмеженого "я" на розкриваюче можливості "ми", у працях західноєвропейських утопістів вважалися найбільш доцільними засадами організації співжиття людей у суспільстві. Незважаючи на існування скептицизму по відношенню до філософів-утопістів, їх ідеї підтверджуються як процесом глобалізації, який спостерігається на сьогодні у світовій спільноті (Європейський Союз, глобальна мережа Інтернет), так і політикою основних міжнародних організацій (ООН, Рада Європи), орієнтованою на утвердження цінностей громадянського суспільства.

Ефективний розвиток добровільництва можливий лише за умови використання системного підходу та врахування усього спектра соціально-психологічних чинників при проектуванні даного процесу у громаді.

Наразі ми не будемо аналізувати всі фактори, а лише зосередимо увагу на двох основних моментах, які обов'язково слід враховувати під час організації роботи в громаді:

1) обережний та продуманий вибір технологій активізації участі громади. Реалізація ідеї щодо усвідомлення громадянами себе у просторі "Ми" як найбільш практичної та доцільної основи організації громади, на

сьогоднішній день, має набути нового "звучання", відкинувши будь-які натяки на спорідненість з комуністичним минулим.

2) забезпечення процесу формування психологічної готовності до здійснення добровільницької діяльності, основаної на відкритості та співпраці. Важливість даного чинника обумовлена перш за все особливостями української ментальності. Аналіз праць вітчизняних науковців [1,2,3,4,5], присвячених дослідженню теми української ментальності, показав, що в українському національному характері поєднано риси як ті, що сприяють формуванню відкритих взаємин у суспільстві та готовність до співпраці, так і ті, що блокують даний процес.

Зважаючи на це, український національний характер, в контексті розробки програми формування психологічної готовності до здійснення добровільницької діяльності у спільноті, можна схематично зобразити у вигляді піраміди. Основу піраміди складатимуть риси, які є ресурсом для розвитку добровільництва у громаді. До них можна віднести: кордоцентризм, толерантність як реалізацію гуманістичного світогляду українців, ціннісної основи формування "планетарної" свідомості [4]; соборність у тлумаченні єднання людей на ґрунті свободи, демократії, терпимості; переважання фемінних рис у складі української ментальності. Бажаний результат, а саме сформованість таких соціально-психологічних характеристик як відкритість до співпраці, солідарність, взаємна відповідальність та довіра символічно виражатиметься вершиною піраміди. Грані піраміди відображатимуть характеристики національного характеру, які перешкоджатимуть формуванню бажаного результату та потребуватимуть корекції. Це перш за все: індивідуалізм та гіперрозвиток ідеї особистості, що виявляється у відсутності організованості та згуртованості; перевага особистісного над суспільним; установка на перетворення в першу чергу себе, а не оточення, слабкість соціальної волі, схильність до теоретизування без запровадження даних теорій в практику.

Література:

1. Донченко Е.А. Социентальная психика. – К.: Наукова думка, 1994. – 208 с.

2. Льовочкіна А.М. Етнопсихологія. Навч. посіб. – К.: МАУП, 2002. – 144 с.

3. Особливості української ментальності у світлі новітніх досліджень// Воропаєва Т. Українознавство. – 2002. Календар щорічник. – Упорядн. В. Піскун, А. Ціпко, О. Щербатюк – К.: Українська видавнича спілка, 2001. – С.79-86.

4. Стадник І.Б. Українська ментальність у контексті відродження національної духовності. Автореф. дис. канд. філос. наук. – Одеса, 2003.

5. Фурман А.В. Психокультура української ментальності: Наукове видання. – Тернопіль: Економічна думка, 2002. – 132 с.

Туренко В.В.,
канд. філос. наук, доцент
НПУ ім. М.П. Драгоманова

ДО ПИТАННЯ ПРО ЗАСАДОВІ МЕНТАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ УКРАЇНСТВА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ПРОБЛЕМ РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Одним із перших відчув потребу у виявленні в історичному процесі дії не тільки чинників зовнішніх (соціально-економічних), а й внутрішніх (духовно-психологічних або культурних) видатний французький вчений ХХ століття Люсьєн Февр. Л. Февр вважав, що історія суспільних ідей має бути доповнена історією фактів, історичною психологією.

Дослідники підходять до справжніх спонукальних причин вчинків людей взагалі і політичних зокрема, опираючись на наукові відомості про ментальність [3, 56–57]. Ментальність – категорія психологічна [1, 8], яка відображає спільне "психологічне оснащення" представників певної культури [5, 4].

В російській науковій літературі існує різниця між поняттям "ментальність" і "менталітет". Якщо в змісті першого – психологічне навантаження, то менталітет – категорія культурологічна [1, 8]. Ментальність певною мірою є продуктом культури, її своєрідною квінтесенцією. Те, що визріває і набирає довершеності в культурі, здатне перейти в ментальність, кодифікуючи природні схильності. Культурні чинники можуть посилювати або послаблювати дію менталітету, тобто додавати свій потенціал до деякого спільного "вектору" або спиратися тим чи іншим світосприймальним ментальним настановам, нейтралізувати чи, принаймні, цілеспрямовано коригувати їх. Культура в цілому моделює та опредмечує всі риси менталітету, а далі тиражує, здійснює їх трансмісію [2, 103]. Підґрунтям всіх ментальностей, підкреслюють українські дослідники, є етнічна, національна ментальність з усіма її специфічними особливостями.

Наукові розвідки таких українських вчених як Н Хамітов, Г. Щокін щодо засадових характеристик українства в контексті сучасних проблем розвитку західної цивілізації видаються нам особливо цікавими. Методологічною основою вищевказаних досліджень є етнофілософія. Вона, як відомо, розглядає в національному загальнолюдське, у загальнолюдському етнонаціональне.

Наголошуючи на таких визначальних ознаках української ментальності, як персоналізм, світоглядна толерантність, кордоцентризм, Н. Хамітов

зазначає, що саме вони можуть оживити внутрішню комунікацію західноєвропейських культур та сприяти пошуку нових сегментів у житті особистостей цих культур [4, 13]. Етнофілософські, етносоціологічні розвідки констатують, що Західна Європа переживає нині як сплеск свого буття, так і фундаментальну кризу повноти життя. В Західній Європі настільки виріс рівень життя, що вона може дозволити собі різноманітні форми гуманітарної допомоги, підтримки впливу. Однак, поряд із цим триває процес наростання внутрішньої самотності людини, який яскраво зображений Кафкою, Камю, Бохесом і який вражає передусім молодь. На заході Європи "падає народжуваність дітей, надто мало дійсно нових течій в науці і мистецтві. Реконструкція домінує над конструкцією. Іронія над попередньою культурою переважає творчу самоіронію" [4, 411]. А якщо така криза розгортається під час посилення зовнішньої комунікації, то це призводить до дистрофії внутрішньої неформальної комунікації між окремими народами.

Криза внутрішьої комунікації в західноєвропейській цивілізації може бути викликана передусім через такі її риси, як примат цінностей виробництва над усіма іншими, "споживацький цинізм" [6, 42].

Як Західна Європа, так сучасний світ взагалі переживає такий етап розвитку, який характеризується не тільки домінуванням цінностей споживацтва, а й проявами антикультури, пануванням маргінальних верств, крайнім техніцизмом, занепадом загальнолюдської моралі... [6, 147]. Іншими словами, сучасний світ переживає глобальну кризу, пов'язану з епохальною зміною базових цінностей. Цей етап суспільно-історичного розвитку, вочевидь наближений до "нижньої точки" глобального соціального циклу, після проходження якої очікується поступове повернення примату духовних цінностей та відповідних їм носіїв [6, 148]. Є думка, що сучасний слов'янський суперетнос, один з наймолодших суперетносів в Європі може стати таким носієм.

Для слов'янської ментальності взагалі характерною є перевага внутрішньої, неформальної, чуттєвої, сердечної комунікації над комунікацією зовнішньою, формальної, офіційною. Спираючись на загальнослов'янську перевагу неформального спілкування, на власну світоглядну толерантність (лагідність), яка виражається у здатності українського народу приймати у свою ментальність настанови інших народів та інших культур, Україна може запропонувати західноєвропейському світу конструктивні способи вирішення глибинних суперечностей його життя у XXI столітті [5; 407; 412]. Натомість для України дуже важливий західноєвропейський досвід формальної, правової комунікації.

Література:

1. Тоидис В. Этнонациональный менталитет и этническое самосознание (Некоторые методологические вопросы). В кн.. Этничность, культура, менталитет. (Теоретико-методологические и культурологические аспекты изучения этничности). – Карачаевск. – 2000.

2. Туренко В. Філософія правого політичного радикалізму в Україні (теоретичний портрет): на матеріалах Українського організованого націоналізму 40-50-х років XX століття. – К., 2003.

3. Феномен нації і основи її життєдіяльності / за ред. Б. Попова. – К., 1998.

4. Філософія: світ людини / Під. заг. ред. В. Табачківського. – К, 2003.

5. Храмова В. До проблеми української ментальності. В кн. Українська душа. – К., 1992.

6. Щокін В.Г. Управління суспільним розвитком: загальна концепція. – К., 2005.

Турчак Л.І.,
аспірантка КНУКіМ

УКРАЇНСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО: ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ

Зміни, які відбулися в культурно-мистецькому житті в другій половині XX століття, пов'язані з кризою та розпадом радянського суспільства, утворенням незалежної Української держави. Саме завдяки цьому в мистецтві відбуваються трансформації, характеризуючи які можна підкреслити свободою творчого прояву, різноспрямованість художніх орієнтацій та розшарування мистецьких сил.

Сьогодні українське мистецтво, зокрема образотворче, прагне позбутися будь-яких обмежень і разом із державними змінами шукає шляхів інтеграції до світового культурного простору. Проте, для цього необхідно пройти шлях самовизначення та самопізнання. Перш ніж виходити на світовий рівень, необхідно зрозуміти, що відбувається з мистецтвом, яким воно є сьогодні на Україні.

На глибокому й об'єктивному самопізнанні для мистецтва сучасної України наголошує Мєднікова Г.С. [1].

А. Чебикін зазначає, що після тривалої перерви образотворче мистецтво знову починає заявляти про себе на світовому рівні. Саме українське мистецтво є тим засобом, що робить Україну впізнаваною у сучасному світі, що може подолати її нерішучість у інтеграцію до нього, до нової Європи. Ми приречені на інтеграцію. Цей процес стримати неможливо [4].

Взагалі над питанням “Яким українське мистецтво має увійти у світ?” замислюються багато сучасних митців та мистецтвознавців (Дмитрик Р., Антонюк А., Ментух А., Федірко А., та ін.).

Разом із цим питанням виникають і інші: чим українське мистецтво цікаве світові? Що ми можемо представити на міжнародному рівні?

Характерна для сучасного мистецтва велика кількість напрямів, форм, різних прийомів і засобів вираження, ускладнює відповідь на поставлені питання. Краще зорієнтуватись в цій ситуації допомагають виставки, мистецькі акції міжнародного рівня, зокрема Венеціанське Бієнале.

У 2001 році наша країна мала нагоду продемонструвати мистецтво на міжнародному рівні. Аналізуючи відгуки про підготовку та рівень, на якому була представлена Україна, важко охарактеризувати початкові кроки інтеграції образотворчого мистецтва у європейський простір.

Отож, варто зазначити, що більшість вітчизняних дослідників, журналістів, взагалі людей, які мають відношення до сучасного образотворчого мистецтва, висловили думку, що підготовкою до виставки такого рівня повинні займатись лише професіонали.

Як зазначає сучасний митець В. Сидоренко, на першому місці у художника мусить бути професіоналізм, який неможливий без серйозного досвіду і мистецької школи.

Ми маємо достатній творчий потенціал, і талановитих митців у нас не менше, ніж на Заході, але втілення їхніх ідей вимагає державної підтримки.

Безперечно, Україна має наміри інтегруватися до європейської спільноти. Й інтегрування у сфері мистецтва видається найбільш плідним через реально високий рівень нашої мистецької культури.

Література:

1. Мєднікова Г.С. Українська та зарубіжна культура XX століття: Навч. посіб. – К.: Знання, КОО, 2002. – 214 с., 48 с., іл.

2. Сом – Сердюкова О. Венеціанське Бієнале та український контекст. Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін – т проблем сучас. Мис-ва Акад. Мист. України; Редкол.: В. Сидоренко та ін. – “Акта”, 2005. – Вип.2. –300с.: іл.

3. Сидоренко В. Венеціанське Бієнале і проблеми сучасного мистецтва в Україні Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін – т проблем сучас. мистецтва Акад. Мист. України; Редкол.: В. Сидоренко та ін. – “Акта”, 2005. – Вип.1. – 287 с.: іл.

4. Чебикін А. Книга поглядів. Мистецтво нового образу. – ВАВИЛОН. – С. 127.

Шман С.Ю.,
здобувач ДАКККіМ

АТРИБУЦІЯ ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Тема атрибуції музичних інструментів є малодослдіженою в Україні. Тому зупинимося на окремих особливостях цього виду діяльності.

Вивчаючи історію створення музичних інструментів, як і інших культурних цінностей, треба враховувати їхню самобутність, а саме:

– основні етапи становлення і розвитку кожної групи музичних інструментів (струнних, духових, ударних);

– шляхи становлення вищезазначених груп;

– конструктивні особливості, параметри та їх властивості;

– найхарактерніші особливості інструментів, виготовлених провідними майстрами.

Виходячи зі сформованої системи вивчення музичних інструментів, при вирішенні завдання щодо автентичності кожного окремого предмета очевидною є проблема оригінальності. Мистецтвознавчі оцінки, по суті, мають суб'єктивний характер, а результати досліджень і висновки безпосередньо залежать від інтерпретування експертом формально-стилістичної канви інструмента, як і обрані аналоги. Такий підхід домінує в процесах нагромадження, систематизації будь-яких нових даних про музичні інструменти. Визначення оригінальності музичних інструментів – найважливіший аспект атрибуції.

Фахівець, копіюючи музичний інструмент, може використати матеріали відповідного до оригіналу часу, точно дотримуючись розмірів оригіналу, імітуючи манеру роботи майстра, але склад ґрунтів та лаків, якими покривають копію, буде іншим, ніж в оригіналі. Складність виявлення копії залежить від майстерності копіїста і мети, яку він ставив, створюючи копію. Оригінальність пам'ятки можна відрізнити від копії за допомогою методу зіставлення.

Дослідження етикетів, авторських підписів на музичних інструментах допомагає визначенню оригінальності. Проте етикети на них можуть бути підробленими, незважаючи на те, що вони точно імітують підпис автора і виконані у тій же техніці. Відомі випадки, коли майстри ставили свої підписи на роботах своїх учнів. Тому навіть оригінальний підпис автора не завжди є свідченням авторської належності інструменту.

Експерти музичних інструментів застосовують декілька свідчень у своїх дослідженнях, а саме:

– технологічні, пов'язані з історією виготовлення матеріалів і розвитком технік. Для того, щоб отримати вичерпну інформацію про склад, структуру матеріалів, техніку виконання та визначити оригінальність, необхідно звернутись до техніко-технологічних методів дослідження, а також до наук, що вивчають хімічні властивості матеріалів і технологічні процеси, пов'язані з виробництвом, застосуванням і збереженістю ґрунтів, лаків, дерева тощо; необхідно знати способи їх нанесення, що застосовувались у різні часи; для визначення оригінальності етикетів важливо знати історію виробництва паперу, його знаків, застосування різних технік у різні часи;

– документальні, тобто різні свідоцтва перевірених і підтверджених письмових джерел: архівних матеріалів, щоденників, листів, бібліографічних матеріалів, друкованих видань, репродукцій, каталогів тощо. З документальних джерел можна дізнатись про біографію майстра, рік і місце створення інструмента і багато іншої корисної інформації. Документальні джерела можуть підтвердити або спростувати достовірність авторства, дату створення тощо.

Вищеперераховані свідчення побудовані на порівняльному аналізі. Порівняльний аналіз особливостей стилю і техніки виконання дає можливість встановити ідентичність інструментів, ідентифікувати характерні ознаки манери майстра тощо.

Схема атрибуції музичних інструментів включає такі дані:

1. Авторство (встановлюються відомості про автора: ім'я, по батькові, псевдонім майстра (або школа), звання, даються стислі відомості про життя, де і у кого вчився).

2. Історія: час та місце створення інструмента, процес створення (використання шаблонів).

3. Історія побутування інструмента (в яких колекціях перебувала, на яких аукціонах продавалась).

4. Матеріал, техніка, розміри (це вимагає спеціальних знань, а іноді і спеціального аналізу).

5. Наявність позначок: підписів і написів (написи, пов'язані із власниками інструмента, слід наводити повністю на тій же мові і з тим же написанням, як вони існують на предметі.

6. Стан збереження, реставрація (необхідно вказати де, коли, ким і як проводилась реставрація, номер і дата протоколу реставраційної ради).

7. Наявність копій.

8. Бібліографія майстра, публікації (де друкувався), відгуки і рецензії, копії (ким виготовлялися, коли, де, з якою метою).

9. Джерело надходження (архівні дані, літературні, усні та інше).

Одним з основних вихідних положень методології експертизи стає аксіома: об'єктивні дані науково-технічних методів дослідження матеріального базису. Саме зі збору й аналізу починається перевірка автентичності, з якої випливають інші етапи експертизи.

Література:

1. Архіпов В.В. Методика визначення вартості рухомих речей, що становлять культурну цінність. Посібник для слухачів учбових закладів. – К.:АФО, 2005. – 33 с.
2. Горин И.П. О роли и значении конференции по экспертизе произведений искусства и памятников культуры. //Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: Материалы III научной конференции (25 – 27 ноября 1997 г.). – Москва: Издание Объединение Магнум АРС, 1998. – С. 186 – 187.
3. Експертиза народних музичних інструментів: Програма курсу / Укл. Л.М.Черкаський, Н.Д.Бєлявіна. – К.: ДАКККіМ, 2003. – 20 с.
4. Експертиза творів мистецтва: Програма курсу / Укл. Н.Д.Бєлявіна. – К.: ДАКККіМ, 2002. – 22 с.
5. Оцінка культурних цінностей. Індутний В.В., Чернявська Е.В., Шкляр С.М., Платонов С.М., інші. – Друге видання. – К.: ТОВ "АЯКС ПРІНТ", 2006. – 608 с.: іл.

Штука І.А.,
аспірантка Рівненського
інституту слов'янознавства
Київського славістичного університету

ФОРМУВАННЯ ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ

На сьогоднішній день зростає роль політичної культури, а це загальна закономірність розвитку будь-якої цивілізації. Політична культура – це те явище, яке постійно змінюється, розвивається та реагує на зміни у навколишньому світі. Без відповідного рівня політичної культури неможливо побудувати демократичне громадянське суспільство.

На початку 90-х рр. XX ст. в Україні спостерігався процес рецидиву конфронтаційного мислення, коли суспільна свідомість не змогла пристосуватися до сумних реалій всеохоплюючої кризи. Відбувається крах звичних

політичних структур, відкидається комуністична ідеологія, зазнають ерозії цінності, норми поведінки, мораль. Все, що було звично і прийнятно. В соціумі з часом породжується синдром втрати надії та й бачення майбутнього розвитку суспільства було досить туманним.

Україні потрібна власна теорія політичної нації, детально розроблена в національно-територіальному, національно-державному, національно-етнічному аспектах, і стратегія руху у напрямку до її створення. Даною проблемою має займатися політична еліта, яка, на жаль, на початку утворення незалежної держави не спромоглася чітко сформулювати національні інтереси та пріоритети. Однією із причин такої ситуації автор вважає низький рівень політичної культури та високий ступінь політичної заангажованості.

Як в українському суспільстві сформувати таку політичну культуру, яка відповідала б реаліям часу і демократичному громадянському суспільству? Одна із відповідей на поставлене запитання – це заглянути в глибину віків і знайти витоки даної проблеми у традиціях, звичаях, ментальності народу. Адже всі ці компоненти перебувають у взаємозв'язку із політичною культурою. Відійти від тоталітарного мислення, яке значній частині населення нашої держави заважає змінити відношення до політичних процесів, які відбуваються в Україні. Один факт тривалого перебування України у стані „бездержавності" не міг не вплинути на суспільну свідомість мас.

Однією із перших спроб повернутися до історичних коренів українців була зміна політичної символіки держави. Адже система символів може виступати однією із характеристик політичної культури суспільства. Як зазначає Л.М. Нагірна, політична символіка – це спресований культурний код, що відбиває особливості світосприймання даного соціуму, його правовий та соціально-психологічний досвід, характерні прикмети його самоідентифікації. Прапор, гімн, герб – це візитна картка держави. Зокрема, у ст. 20 Конституції України зазначається:

– Державний Прапор України – стяг із двох рівновеликих горизонтальних смуг синього і жовтого кольорів;

– Великий Державний Герб України встановлюється з урахуванням малого Державного Герба України та герба Війська Запорізького;

– Головним елементом великого Державного Герба України є Знак Княжої Держави Володимира Великого (малий Державний Герб України);

– Державний Гімн України – національний гімн на музику М. Вербицького із словами.

Українському суспільстві притаманні не лише позитивні національні традиції та стереотипи, а й негативні, які вкорінилися у його свідомості.

Це і сумніви щодо можливості позитивних змін, сумніви „маленької людини" тощо. Але, мабуть, найбільш стійкою традицією, яка шкодить усьому суспільству і гальмує демократичні реформи, є правовий нігілізм. Він стає на перешкоді розбудови громадянського суспільства та формуванню політичної культури європейського типу, де повага до законів є важливим елементом демократії.

Правовий нігілізм характеризується усвідомленим ігноруванням вимог закону, цінності права, зневажливим ставленням до правових принципів та традицій особами, суспільством загалом. Традиція правового нігілізму українського суспільства виникла не на голому місці: вона має глибокі історичні корені. Багатовікова правова незабезпеченість суспільства, нерівність перед законом і судом, правовий цинізм уряду та інших вищих органів влади, неповага національної самобутності народу — все це, говорячи словами О. Герцена, "вбило всяку повагу до законності" у Російській імперії, до складу якої протягом декількох століть входила значна частина України.

Лише подолання цих бар'єрів дасть можливість сформувати якісно нову політичну культуру. Вона повинна бути культурою злагоди, громадянського миру, пошани до свобод і прав людини. У суспільстві, де надається можливість кожному громадянину брати участь у політичному житті держави.

Сучасна політична культура України повинна ввібрати в себе традиції політичного життя минулого з проекцією на сучасність, наповнюючи її принципами демократизму та гуманізму. Слід мати на увазі, що на сьогоднішній день як серед громадян українського суспільства, так і в середовищі політичної еліти, вартість національного ще недостатньо усвідомлена. Український народ має знайти сили відмовитися від психології тоталітарного мислення та відродити українство.

Християнські традиції в українській музичній культурі

Афоніна О.С.,
ст. викладач ДАКККіМ,
здобувач ДАКККіМ

ХРИСТИЯНСЬКА ТЕМАТИКА В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У сучасному перехідному періоді розвитку українського суспільства, коли зруйнована соціалістична система цінностей, розхитані основи пануючого раніше матеріалістичного світогляду і утворився культурно-світоглядний вакуум, однією з форм сенсосвітоглядної самореалізації стала релігія. З суспільною трансформацією змінився статус релігії. Вона отримала більший вплив на мораль, мистецтво, цінності. Нові реалії для сучасної України, а традиційні для європейських країн, істотно вплинули на розширення впливу релігії на духовні потреби людей. “Я релігійна православна людина й релігію розумію буквально, як re-ligio – відновлення зв’язку між життям і висотою ідеальних установок й абсолютних цінностей, постійне відтворення legato життя. Життя розриває людину на частини. Вона повинна відновлювати свою цілісність – це і є релігія. Крім духовного відновлення немає ніякої більш серйозної причини для створення музики” [2, 3–4].

Різні аспекти хорового мистецтва досліджуються в наукових працях М. Гордійчук, Л. Корній, О. Козаренка, Л. Пархоменко, А. Лащенка, О. Шокало-Бенч. Науковий інтерес до християнської тематики в хоровій творчості сучасних українських композиторів зумовлений недостатньою розробленістю цієї проблеми.

Народи континентальної Європи знайшли в християнстві духовне вираження свого земного існування, об’єднання в спільність, засновану на вищих цінностях. Нескінченна цікавість митців до християнської тематики протягом більш ніж 2000 років пов’язана зі зверненням людства до вічних проблем: буття, буття душі та смерті людини, свободи, духовності. З часів середньовіччя європейська ідентичність невіддільна від християнства. Воно

стало основним фактором культури, засобом життя й світосприйняття європейців та створило нове уявлення про людину. Її сутність – душа, яка шукає порятунок і прагне до нього. Звідси й характерна концепція людської особистості, виведена з відношення індивідуума з Богом, який розуміється як вічний особистісний початок і ключ до розуміння цінності окремого людського життя. Хорова симфонія "Довідайся собі" О. Щетинського (на тексти з трактатів Г. Сковороди) продовжує європейську думку з часів Сократа про індивідуум, який покликаний сам формувати свою особистість і вершити свою долю, визначати рух навколишнього світу й своє призначення в ньому.

Характерною ознакою європейської культури є здатність до самовідновлення, до відновлення перерваних традицій. У зв'язку з тими змінами, які відбулися в нашому суспільстві, розширився вплив релігії на духовні потреби сучасної людини, і це віддзеркалилося в хоровому мистецтві останнього десятиріччя 90-х років XX – початку XXI століття. Митці звернулися до канонів традиційних християнських православної та католицької служб. З'явилися твори в жанрі православної традиції: Л. Дичко "Літургія св. Іоанна Златоуста", Є. Станковича "Літургія", Б. Фільц "Світе тихий" І. Щербакова "Богородиця Діво, радуйся", Б. Кривопуста "Богородиця Діво, радуйся", "Милість миру", Є. Льонка "Херувимська песнь" та ін.

Латинь – це мова католицької церкви. Вивчення грецької й латинської мов, творів грецьких і латинських авторів були традиційними для культури в європейських країнах. Сьогодні відмічаємо велику кількість творів українських композиторів, написаних на латинські канонічні тексти римо-католицького обряду: В. Рунчака "Requiem", М. Шуха "Requiem", О. Щетинського "Літургія", "Pater noster", І. Щербакова "Stabat Mater", О. Луньова "Cantus aeternus" тощо.

Митці по-різному інтерпретують канони християнського мистецтва, абсолютизують індивідуальне бачення віковічних постулатів. О. Маркова пояснює такий сплав ортодоксально-християнських принципів і західноєвропейських завоювань як "з'єднання християнської містичної ідеї з науковою дедукцією", яка здійснилася в XX столітті в російській філософській школі [1, 84].

У сучасній хоровій музиці є приклади використання канонічних текстів у поєднанні з поезією: "Панахида за померлими з голоду" Є. Станковича (вірші Д. Павличка та канонічні тексти); "Диптих" В. Сильвестрова (канонічний текст "Отче наш" та текст "Заповіту" Т. Шевченка); "Реквієм для Лариси" В. Сильвестрова (канонічний латинський текст та вірші Т. Шевченка).

Якщо XIX століття можна охарактеризувати як “століття переломлення життя в мистецтві”, XX – “прорив мистецтва в життя”, то початок XXI століття для українського хорового мистецтва відмічений прагненням до повернення втрачених духовних цінностей. За словами О. Маркової, “на початку третього тисячоліття Великий Розум людського буття підводить підсумки властиво європейським наробіткам, прикордонним зі східними цивілізаціями й генетично пов’язані із цими останніми, але очевидно представляють культурну домінанту світового масштабу в опорі на християнську, що відроджує давньохристиянську містичність, культурну ідею” [1, 85]. Старозавітні та євангельські сюжети й образи, особливості християнського мислення пронизують європейську культуру й сьогодні, і залишаються вічною темою мистецтва.

Література:

1. Холопова В., Канаріс Л., Маркова О., Таранець С. Неоєвропоцентризм: музична культура на межі тисячоліть: У 2 кн.: Монографія. – Одеса: Астропринт, 2006. – Кн. 1. – 164 с.

2. Холопов В. Софья Губайдулина. Путеводитель по произведениям. – М., 2001. – С. 3-4.

Боровик О.

ЕМОЦІЙНИЙ ФАКТОР У ДИРИГЕНТСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ВИКОНАВСЬКИХ РЕДАКЦІЙ ПСАЛМА Є. СТАНКОВИЧА “ДО ТЕБЕ, ГОСПОДИ, ВЗИВАЮ Я”)

Проблема інтерпретації музичних творів доволі ґрунтовно розробляється в сучасному музикознавстві. Дослідження у цій сфері торкаються дуже широкого кола тем – від проблем інтерпретації музики певної епохи чи композитора до інтерпретації конкретних творів у різних видах музичного мистецтва. Особлива увага приділяється проблемі зв’язку понять інтерпретації та стилю.

Вагоме місце в окремих дослідженнях посідає вивчення впливу особливостей індивідуальних психологічних якостей артиста на процес інтерпретації. Відомо, що кожний конкретний варіант інтерпретації – це надзвичайно складний комплекс психологічної, інтелектуальної та емоційної діяльності виконавця. Тобто закладені композитором емоційні

передумови твору трактуються виконавцем у властивому для нього емоційному тонусі. Дійсно, відмінності у прочитанні музичного тексту напряму пов'язані з внутрішньою здатністю артиста до генерування емоцій.

Диригентська діяльність – не виняток. Диригент, котрий інтерпретує твір, сам регулює характер звучання тим чи іншим динамічним напором, способом звуковидобування, темпом. Виконання проходить у властивому йому "емоційному ритмі".

Не секрет, що багато диригентів (як, втім, і інших виконавців) дуже часто роблять в нотному тексті, окрім композиторських вказівок, власні додаткові замітки. Вони привносять до твору свої ідеї, певним чином вибудовують драматургію, акцентують важливі, на їхню думку, моменти, і твір "обростає" особливим, індивідуалізованим змістом. Пізніше ці графічні вказівки можуть фіксуватись вже у вигляді виконавських редакцій нотного тексту.

У даній розвідці представлений аналіз двох таких редакцій псалма Є. Станковича "До Тебе, Господи, взиваю я" М. Гобдича та Л. Бухонської. Ці дві редакції – різні виконавські варіанти одного твору. Та саме за цими текстовими розбіжностями можна "побачити" й індивідуальні відмінності між двома митцями, адже інтерпретація розкриває, в першу чергу, індивідуальність інтерпретатора.

Поставлена мета потребує виконання порівняльного аналізу редакцій за наступними параметрами: динамічний план; артикуляція; темпові вказівки; співвідношення вербальної та музичної складової; вплив вище означених параметрів на загальний драматургічний план кожної з редакцій.

Аналіз цих параметрів надасть нам найповнішу картину суттєвих відмінностей редакцій. Та перш ніж перейти до аналітичної частини, необхідно зазначити один принципово важливий момент. Як пише Г. Орлов: "На відміну від шкали висот, надійно зафіксованої <…>, часова шкала уникає точного контролю. <…> Темпи у художньому виконанні визначаються у першу чергу індивідуальністю музиканта та його виконавською концепцією даного твору. Однак вони залежать також від багатьох додаткових важковідчутних обставин – від загального тонусу життя <…>, акустики зали, <…> часу доби, погоди…" [3, 316–317]. Розвиваючи цю думку, можна додати, що до музичних параметрів, які не піддаються точній фіксації, відносяться також динаміка та артикуляція. Тобто цілком коректно припустити, що тих редакційних вказівок, котрі аналізуються в даній роботі, при безпосередній інтерпретації не дотримуються з мікроскопічною точністю. Але на основі аналізу можна зробити висновки щодо певних тенденцій, наявних у кожній редакції.

Перше, на що варто звернути увагу, коли мова йде про динамічний план редакцій, – на різницю в діапазоні використовуваних динамічних шкал. Так, діапазон гучності, використаний Л. Бухонською – *p-sf,* М. Гобдичем – *pp–ff* (зазначимо, що на авторитетну думку П. Чеснокова, верхнім допустимим порогом гучності для хору автор вважає нюанс *ff)*. Крім того, суттєва різниця присутня і в логіці побудови динамічної драматургії: у Бухонської нараховується сім кульмінаційних зон, в той час, як у Гобдича їх всього п'ять.

Стосовно кульмінаційних зон, котрі у редакторів збігаються, необхідно підкреслити наступні моменти. У Бухонської кульмінаційні зони позначені сильнішою гучністю, ніж у Гобдича – *piu f, sf,* і зазвичай підкріплені виписаною акцентуацією кожної ноти. Враховуючи те, що кульмінаційні зони збігаються з найвищим регістром жіночих голосів, складається враження утрирування, масивності кожної кульмінації.

Крім того, на гранях невеликих побудов у деяких випадках відмічаємо у Бухонської так названу "терасоподібну" динаміку, тобто різкі перепади *f – p, p – f.* У Гобдича такий прийом зустрічається виключно у передкульмінаційних зонах, де контраст *p – f* навмисне використовується для підкреслення важливості, виокремленості кульмінації. Досягнення найвищої точки кульмінації, як, загалом, і всі динамічні нюанси, у Гобдича завжди виписане дуже точно за допомогою динамічних вилок. Бухонська ж частіше за все використовує буквенні позначення – *poco a poco cresc, cresc*. тощо. Це наводить на думку, що менша точність, наочність динамічних нюансів допускає більшу свободу диригента, який буде вибудовувати динамічну драматургію.

Що ж до темпових позначень, то хотілося б відзначити один момент, який, на нашу думку, підтверджує попереднє положення аналізу. Темпові позначення в редакції М. Гобдича – завжди точні, конкретні – *a tempo*, *piu mosso* і т.п. Л. Бухонська ж часто використовує позначення з приставкою *quasi: quasi cresc., quasi meno mosso, quasi tempo 1*, що, природно, створює диригенту більше умов для свободи.

Цікаво, шо Л. Бухонська завжди пов'язує момент динамічного наростання з прискоренням руху. Практично скрізь зустрічаємо пару – *piu mosso – crecs*. до *piu f; piu mosso – cresc*. до *ff (*у М. Гобдича зустрічається рідше і завжди це наростання до рівня *f*). У роботі П. Чеснокова "Хор и управление им" автор аргументує це необхідністю спрямування у рухомих нюансах. "У нерухомих (нюансах – *О.Б*) один елемент — динамічний (силовий). У рухомих — два: динамічний і агогічний (елемент руху). Звідси,

cresc., особливо довге, потребує відповідного прискорення (*accelerando*); инакше у ньому, окрем першого з двох елементів нарощування звуку, не буде другого — устремління, у чому, власне, й криється життєвість і сенс *crescendo*" [6, 86]. Таким чином, відмічаємо, що редакції різняться за ступенем свободи диригента в роботі з темпами, і редакція Л. Бухонської (враховуючи, що найгучніші нюанси звучать за пришвидшеного темпу) є більш активна та напориста.

Ще один момент, на якому варто зупинити увагу, – співвідношення вербальної та музичної складової. Тут важливо розглянути кульмінаційні моменти, оскільки саме в них виявлено певні відмінності. Так, кульмінаційні зони, яких, нагадаємо, п'ять, завжди виникають при безпосередньому зверненні до Господа. Означимо словник цих кульмінацій – "почуй", "не осуди", "благослови" (див. тт: 28-32, 42-51, 92-97).

Тепер доречно розглянути ті дві кульмінації, які присутні лише в редакції Л. Бухонської. Перша утворюється, коли у вербальному ряду проходить славлення Господа ("благословенний Господь", "Господь сила моя"), що, враховуючи словник згаданих кульмінацій і те, що це окрема, самостійна строфа поетичного тексту, може бути цілком обґрунтованим (див. тт. 67-81). Але друга знаходиться посеред строфи як музичної, так і вербальної, і випадає із загального "словника", оскільки мова йде про людську особу: "Я стану як ті, що сходять у могилу" (див. тт. 15-20).

Тож можна дійти висновку, що драматургічний план редакції М. Гобдича більш цілісний та однорідний. У випадку Л. Бухонської, на нашу думку, чітко простежуються різкі емоційні зрушення на зразок "перепадів настрою", намагання довести звучання до найяскравішої точки, спостерігаються різні способи побудови кульмінацій, реалізації контрастів, побудови темпової та динамічної драматургії.

Отже, редакція Л. Бухонської, порівняно з редакцією М. Гобдича, більш афектована, пафосна та емоційна, що залежить, на нашу думку, від індивідуальних особливостей диригентів та ще раз засвідчує: через інтерпретацію яскраво виявляється особистість інтерпретатора.

Література:

1. Меркулов А. Исполнительские концепции "Карнавала" Р. Шумана // Музыкальное исполнительство и современность. Выпуск 1. – М., 1988. – С. 302–318.

2. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 361 с.

3. Орлов Г. Древо музыки. – Вашингтон – СПб.: Сов. композитор, 1992. – 408 с.

4. Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. Материал к курсу техники дирижирования. – М.- Л: Музгиз, 1948. – 161 с.
5. Смирнов М. Эмоциональний мир музыки. – М.: Музыка, 1990. – 318 с.
6. Чесноков П. Хор и управление им. – М.: Музгиз, 1952. – 224 с.

Бурковська Л.В.,
мистецтвознавець, науковий співробітник
НДІ Українознавства МОН України

ДО ПИТАННЯ СЕМАНТИКИ НЕКАНОНІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ СВ. МИКОЛИ

Процес становлення християнської релігії на києво-руських землях мав яскраво виражені особливості. Київська Русь з прийняттям християнської релігії прилучилась до багатої візантійської культури. Проте, на час прийняття християнства Київська Русь мала власні духовні досягнення – розвинуті ранньослов'янські вірування зі своєю міфологією, пантеоном богів, обрядовістю, а також оригінальне літописання й художні ремесла. Русь XI століття не була відсталою країною, навпаки, вона йшла попереду багатьох великих європейських держав. Отже, процес сприйняття-адаптації поетики та образності візантійської культури відбувався шляхом переосмислення нових ідей та форм на ґрунті власної культури попереднього часу.

Культ св. Миколи – один з найдавніших візантійських культів християнських святих і один з перших загальнодержавних культів Київської Русі. Образ св. Миколи Чудотворця, архієпископа Мірлікійського (бл. 280–343 рр.), є особливо показовим, з погляду розкриття закономірностей та специфіки генези візантійського сакрального образу в києво-руській релігійності та культурі.

У науці існує думка, що адаптація візантійського образу св. Миколи Мірлікійського на східнослов'янських землях відбувалась під значним впливом нашарувань, як християнських, так і язичницьких. Своєрідне відношення до образу святителя особливо виразно проявляється у незвичній, неканонічній іконографії цілого ряду пам'яток живопису і творів дрібної пластики.

Порушуючи строгі вимоги канону, св. Миколу зображували у такій важливій для християнської іконографії композиції, як "Моління", разом з Богородицею. Святитель заміщає в цій композиції Іоанна Хрестителя і виступає у ролі посередника між людиною і Христом. В писемній традиції

ідея предстояння св. Миколи за рід християнський виявлена доволі виразно: існують приклади із сфери народних вірувань, духовних віршів, апокрифів та фольклору, де стверджується думка про посередництво св. Миколи між людиною і Христом і де об'єднуються св. Микола, Христос і Богородиця. Приклади творів, де святитель змальовується разом із Богородицею, замінщаючи Івана Хрестителя, в композиції "Моління" відомі в монументальному мистецтві – фреска св. Миколи в румунському монастирі Curtea de Arges другої половини XIV ст., фреска нави св. Миколи в дияконику сербського собору св. Трійці в Сопочанах другої половини XIII століття; в ікономалярстві – ікона XVI ст. з московського старообрядського Покровського собору, ідентична композиція змальована на верхньому полі ікони з Російського музею (Санкт-Петербург) "Чудо Георгія про змія. Микита побиває біса" XVI століття; у творах прикладного мистецтва – на окладі Євангелія Федора Кошки (1392 р.); у творах дрібної пластики – на двох кам'яних іконках: з Володимирського Успенського собору, та зі збірки московського Історичного музею. Найвірогідніше, витоки таких незвичних композиції слід шукати у співставленні образів Богоматері і св. Миколи в творах писемності. Давні тексти характеризують Миколу як святого, котрий у небесній ієрархії стоїть безпосередньо за Богородицею, прирівнюється до Марії своїм милосердям.

Якщо у вищерозглянутих композиціях вибудовуються паралелі між Марією і св. Миколою, а також образ святого поєднується з образом Богоматері в молінні до Христа, то в інших пам'ятках святитель переміщується у центр Деісусної композиції, тобто на місце самого Ісуса Христа. Таку незвичну іконографію бачимо на давній пам'ятці українського мистецтва – процесійному хресті раннього XV ст., з Музею народного будівництва у Львові. На лицьовій стороні хреста зображене Розп'яття з предстоячими Богородицею і Іоанном, а на його звороті змальована рідкісна композиція – в центрі св. Микола, а обабіч, у позах адорації, архангели Михаїл та Гавриїл.

Привертає увагу той факт, що неканонічні композиції найчастіше змальовуються на верхніх полях ікон. Іконографія зображень на полях не була обумовлена канонічними приписами, а отже, такі композиції могли, на нашу думку, сприйматися малярами як простір для втілення їх власних творчих задумів та ідей. Можна допустити, що у цих невеличких фрагментах сакрального твору, вільних від строгих правил канону і доступних самобутнім проявам митців, представлені їх погляди й уподобання, саме те, що імпонувало середньовічним художникам і що вони вважали найбільш важливим.

Здавна на св. Миколу покладали надії й як на великого молільника за душі померлих. У вранішніх славослов'ях Мінеї мовиться: "Пренепорочна Діво, що породила предвічного Бога! Моли його безустанно зі святителем Миколаєм, щоб дав нам перед смертю прощення гріхів і виправдання життя".

У фольклорі багатьох народів спостерігається сприйняття Миколи як стража райських врат і провідника душ померлих у потойбічному світі. З вірою в те, що "щирий і теплий скоропослушник" молиться до Ісуса Христа "щоб врятувалися душі наші", пов'язаний, мабуть, з поширеним у давнину звичаєм вкладати в руки покійнику "лист до св. Миколи". Зокрема, в гуцульських колядках йдеться про те, що святий, перевозячи душі на "той світ", забарився на гостину до Бога, і на його дорікання відповідає: "Я був на морях, на переправах, я там перевіз сімсот душок...". Характерно звучить звертання до Миколи у польських молитвах: "Святий Миколаю, візьми ключі від раю"; схоже сприйняття святителя і в російському "скопському" фольклорі: "Николай-то чудотворец, чудеса он тут творил, седьмо небо отворил, ко Христу часто ходил". І в сербських духовних віршах також мовиться про те, як св. Микола перевозить праведні душі "з цього світу на той" і схожих прикладів можна було б навести багато. Проблема переходу від земного буття до буття у дусі займали центральне місце в християнських уявленнях, вона виразно відчувається в давньоруських літературних пам'ятках. Можна припустити, що в розглянутих вище композиціях моління і предстояння святителя Ісусу Христу знайшли відображення людські сподівання і надії на допомогу св. Миколи, як доброго заступника і молільника перед Господом за відпущення гріхів і спасіння душі. Палке бажання не бути самотнім і покинутим у найвідповідальніший для християнина час – час кончини і Божого суду – спонукало сердечного молільника до пошуків надійного заступника й оборонця людської душі. Тут доцільно згадати про поширені народні уявлення, відповідно до яких за душу кожного померлого точиться запекла боротьба між ангелами і бісами, цю боротьбу дуже переконливо ілюстрували численні фольклорні джерела й апокрифічні тексти, а також вражаючі композиції фресок та ікон "Страшного суду". Отже, на нашу думку, є підстави вважати, що зображення св. Миколи в неканонічних композиціях "Моління" мали глибоку семантику, вони відображали насущні потреби і сподівання руського люду на святителя, не тільки як на помічника у повсякденних справах, але як і на великого молільника і опікуна християнських душ після смерті.

У Третьяковській галереї зберігається унікальна ікона XIV ст., що походить з псковських земель: у цій композиції, зображений на троні св. Микола тримає розкрите Євангеліє з текстом, який починається словами: “Євангеліє від Миколи”. Саме так, на троні, з розкритим Євангелієм змальовували виключно Ісуса Христа, отже, перед нами ще один рідкісний різновид адаптації строгоканонічної композиції.

Причини своєрідного підходу до адаптації важливих, освячених церквою, строгоканонічних композицій слід шукати в характері культу святителя та закорінених у народній свідомості особливостях сприйняття святителя як надійного помічника в усіх життєвих проблемах. Такого типу композиції свідчать про те, що їх можна осмислювати як ефективний засіб пізнання тогочасного світу, інформацію про людину Давньої Руси, яку пам’ятка передає через свою символічну систему. Розглянуті твори є образними відображеннями уявлень, особливостей сприйняття та художньо-естетичної інтерпретації візантійського образу на давньоруському ґрунті.

Дорохіна Л.О.,
канд. мистецтвознавства, доцент
доцент Ніжинського ДУ
ім. Миколи Гоголя

РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ НА ПОЧАТКУ XX СТОРІЧЧЯ

Особливості розвитку богослужбового співу на Чернігівщині початку XX століття багато в чому зумовлені специфікою її географічного розташування. Географічне розташування регіону[1] сприяло надзвичайно пожвавленим та інтенсивним міжетнічним зв’язкам. Чернігівщина акумулювала потужний вплив різних регіональних культурних традицій; найбезпосередніше це відбилося на розвиткові богослужбового співу.

З 1900 до 1912 року як формам співацької діяльності, так і репертуарній спрямованості чернігівських храмових хорів були притаманні риси традиційності, що насамперед властиво українським регіонам, і мало від-

[1] Визначаючи Чернігівський регіон як лімітрофну територію, ми втім усвідомлюємо відсутність чіткого прикордонного розподілу в означений нами період дослідження. Щоразу, при вживанні цього визначення, ми маємо на увазі культурний регіон.

повідає поширеній у тогочасній Росії тенденції до відродження церковно-співацької культури на нових засадах (“Московська школа”). В центрі уваги композиторів Московської школи (С. Смоленського, О. Кастальського, П. Чеснокова, О. Гречанінова, С. Рахманінова та ін.) була розробка мелодичної спадщини знаменного розспіву, звернення до найстаріших прошарків пісенної творчості.

На Чернігівщині ж розквіт церковно-співацького руху спостерігається саме у 1912 – 1917 роках, тобто в той час, коли в цілому по Україні в культурно-музичному житті настала вимушена пауза. Репресії проти всілякого прояву національного духу, події, зумовлені Першою світовою війною, – головні причини того. Саме на цей період припадає небачений раніше ні на Чернігівщині, ні в інших губерніях могутній розвиток Братського хорового руху, що знайшов свій прояв у створенні церковних аматорських хорів, як у губернському центрі, так і в найвіддаленіших провінціях Чернігівщини. У музичній освіті це означало, насамперед, зростання музичної освіченості парафіян, їхнього прилучення до класичних духовних та світських зразків. Братські хори на Чернігівщині стали своєрідним “колективним головщиком” у загальнонародному масовому співі. Саме цим чернігівський варіант відрізнявся від такого ж співу інших регіонів України та Росії, коли керівна роль під час богослужінь відводилася спеціально підготовленим головщикам (тобто так званим “початковим співакам”, так би мовити, заспівувачам світського хору).

Розквітові виконавської хорової діяльності сприяла професіоналізація регентської справи. На початку ХХ століття церковно-співацькі учительські регентські курси виникали повсюдно; на Чернігівщині їхнє впровадження набуло певної систематичності.

Поширення набула в цей час така форма релігійної, точніше, культурно-музичної просвіти прихожан, як позабогослужбові релігійно-моральні та богословські читання. Вони стають продовженням руху релігійно-філософського відродження, одним з яскравих його проявів; невід’ємною частиною цих зібрань був хоровий спів. Позитивний відгук преси того часу викликали публічні читання в залі Єпархіального будинку, присвячені духовним композиторам Х1Х століття, на тему: “Життя і діяльність духовних композиторів Д. Бортнянського, П. Турчанінова, О. Львова”. Відвідувачі мали можливість не тільки познайомитися з творчими біографіями композиторів, але й почути створені ними піснеспіви у виконанні архієрейського хору і хору вихованців Духовної семінарії.

Значною подією духовно-музичного життя Чернігова було проведення духовних концертів. Відновлення традицій концертів духовної музики відбулось завдяки діяльності створеного в 1903 році церковно-співацького Благодійного товариства. Організатор Товариства, видатний композитор та хормейстер О.Архангельський неодноразово приїздив до Чернігова з метою організації духовних концертів. Саме він керував об'єднаними церковними хорами під час виступів. Кількість співаків, що брали участь у об'єднаних хорах (167 і 178 осіб), та виконання досить складного репертуару (духовні твори О. Архангельского, Д. Бортнянського, О. Львова, М. Римського-Корсакова, П. Турчанінова) дає підстави стверджувати, що в Чернігові були зосереджені потужні співацькі сили, здатні виконувати не тільки традиційний богослужбовий репертуар, але й духовні твори концертного стилю.

Традиція чернігівських духовних концертів отримала яскраве продовження і відновлення в музично-співацькій діяльності архієрейського хору, реорганізованого в 1912 році М. Ступницьким.

Через кілька місяців реорганізований Ступницьким архієрейський хор дав перший духовний концерт з двох відділень. До наступних виступів (а відбувалися вони через кожні 4-5 місяців, а іноді й частіше) хор готував нові програми [1, 1913, №№4, 6; 1914, №№17, 18]. У свою чергу, позитивно змінився і репертуарний потенціал хору. М. Ступницький цілеспрямовано пропагував духовну музику композиторів нового напрямку – Московської школи. Урізноманітнилися й види співацької діяльності архієрейського хору за межами храмів. Крім традиційних народних читань і урочистих актів цей провідний храмовий колектив став ініціатором проведення та активним учасником духовних концертів як у Чернігові, так і за його межами. Слід відзначити, що чернігівські хорові зібрання не тільки успішно конкурували з вечорами світської музики, але іноді і перевершували їх як по кількості публіки, так і за художнім рівнем.

Чернігівські духовні концерти не могли не вплинути як на храмовий спів, так і на загальний стан культурно-музичного життя губернії. Концерти духовної музики стали організовуватися і храмовими хорами повітових міст – Ніжина, Конотопа, Борзни, Сосниці, Козельця, причому в Сосниці і Ніжині аналогічні концерти відбувалися неодноразово. Слід зазначити як регіональну особливість: систематичні співацькі зібрання у Чернігівській губернії стали проводитись дещо пізніше, ніж в інших регіонах, натомість вони були масовішими. Крім того, до цього виду музичної діяльності були залучені й хори всіх духовних навчальних закладів Чернігова: духовної

семінарії, духовного училища, Жіночого єпархіального училища. (Нагадаємо, що на початку минулого століття діяла заборона вихованцям духовних навчальних закладів брати участь у подібних концертах.)

До певної міри розвиток культурних традицій богослужбового співу на Чернігівщині компенсував провінційність концертно-театрального життя, нерідко підносячись у творчому вимірі, у масштабах, в організаційних формах до кращих столичних зразків.

Література:

1. Віра і життя (журнал чернігівської єпархії). – 1912–1917.
2. Зацепина Т. Народність російського хорового мистецтва і просвітительська діяльність хорових колективів наприкінці XIX і початку XX в. //Питання росіянки і радянської хорової культури. /Праці ГМПИ ім. Гнесіних. М., 1975. – С.42–65.
3. Додаток до Чернігівських Єпархіальних звісток. – 1904. – №1.
4. Чернігівський церковно-суспільний вісник (періодичне видання Чернігівської єпархії). – 1914–1917.

Євдокименко Г.М.,
викладач КНУКіМ

ГУМАНІСТИЧНІ ІДЕЇ В КУРСАХ РИТОРИКИ І ПОЕТИКИ КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

Протягом всієї історії український народ не мав іншої інституції, яка б справила більший вплив на розвиток його освіти, науки, культури, ніж Києво-Могилянська академія. Впродовж віків вона була виразником і носієм специфічних рис духовності українського народу, могутнім чинником формування його самосвідомості, джерелом ідей боротьби за батьківську віру і національну свободу.

Ще до виникнення Києво-Могилянської колегії, згодом Академії, на землях, населених українцями, вже існували школи вищого типу, засновані переважно домініканами та єзуїтами. З книги Антуана Жобера "Лютер і Могила" (Париж, 1874) дізнаємось, що в кінці XVI – на початку XVII ст. в Україні існувало близько десяти таких колегій. А генуезці заснували свою колегію в Києві ще століттям раніше. Всі ці заклади не могли не підносити і не поширювати серед місцевого населення ідеї значення освіти і науки в суспільному житті. Але через конфесійно-культурну відмінність і відчу-

женість від духовних традицій життя українського народу ці ідеї не могли тут глибоко вкорінитися. Попри всю їх привабливість вони слугували справі покатоличення та полонізації української молоді, відривали її від мови, віри, звичаїв, духовних і моральних традицій власного народу, вели до втрати нею національної ідентичності. Прилучення до універсалій європейської культури здійснювалося в цих колегіях не через органічне поєднання загальнолюдського і національного, а через відторгнення від вітчизняної основи. Для українського народу, який боровся за своє виживання, збереження й передачу наступним поколінням своєї культури, школи були непридатними, оскільки вели до цілком протилежних результатів. Тому українські інтелектуали шукали шляхів до піднесення рівня власної освіти і використання нею здобутків в галузі науки і культури інших народів.

Києво-Могилянська академія була першим вищим навчальним закладом, що відповідав запитам і потребам духовного життя українського народу в період радикальних світоглядних і суспільно-політичних змін, народно-визвольної боротьби, формування національної церкви і держави.

Виникненню Києво-Могилянської академії передував культурно-національний рух, що в умовах посиленого наступу на соціальні і духовні інтереси українців, який чинився правлячими колами Речі Посполитої, швидко набрав характерних особливостей. Свідомі громадяни, світські й духовні, інтелігенція і козацтво об'єдналися до справи захисту духовних та національних інтересів України. Найголовнішим завданням вони вважали виховання громадян, гідних своєї історії і відповідальних за майбутнє вітчизни. Поступово центром духовного життя стає Київ. Ось чому до Києва потягнулись культурно-освітні діячі за різних земель України, особливо з тих, де польсько-католицький гніт ставав нестерпним.

Серед них були письменники, поети, педагоги, перекладачі, вчені, богослови, книговидавці, гравери, художники. Це – Захарій Копистенський, письменник, автор історичного твору "Полинодія" (1622); Памва Беринга – лінгвіст, гравер, енциклопедист, автор "Лексикону славенороського" (1627), удостоєний в Києві титулу "архитипографа церкви Руської"; Тарасій Земка, письменник, знавець мов, редактор; Лаврентій Зизаній, автор підручників для шкіл, педагог; Кирило Дорофейович, Олександр Митура, Тарасій Вербицький, Андрій Ніколаєвич та ін.

Особливе значення мало вивчення в Академії поетики – мистецтва складати вірші, а також риторики – цариці мистецтв, вміння красиво і вірно висловлювати думку. Вони відіграли головну роль у навчальному процесі.

Поетика й риторика були найулюбленішими предметами студентів. Особливо студенти цікавились такими видами поезії, які мали практичне застосування. Це канти й елегії, які можна було присвятити поважним людям, проголосити їх на громадських, церковних, академічних святах. Не менш популярними були й промови – поздоровчі, вітальні, прощальні, іменинні, весільні, а також – на випадок народження чи смерті, перемоги, судового акту, церковного свята та ін. Студенти красномовці завжди були бажаними гостями на різних урочистостях, за що отримували щиру вдячність й матеріальну винагороду.

В Академії складаються свої традиції: поетичні змагання – читання віршів різних епох, різними мовами, в тому числі й власних, викладачами і студентами, увінчання вправних віршотворчів лавровими вінками з присвоєння звання "лавроносного поета" (лауреата). Жодне академічне свято, жодна знаменита подія в Академії чи місті не відбувались без поетів. Дні ангела ректора, префекта, професора, дні свят, особливо Різдва і Пасхи, відвідини митрополита чи інших почесних гостей, вибори до студентського товариства (конгрегації), походи за місто – все це було благодатною нагодою для віршування, для виявлення молодих талантів, справжнім святом для студентів і всіх киян.

Любов'ю до поетичного слова, яка прищеплювалась студентам Київської академії, ми завдячуємо тому, що маємо сьогодні безцінне "Слово о полку Ігоревім". В рукописі, зробленому із списку XVI ст., "Слово..." зберігалося в бібліотеці вихованця академії Івана (Іола) Биковського. Як і багато інших могилянців, він був викликаний до Росії, працював в Шляхетському Кадетському корпусі, згодом став архимандритом Спасо-Ярославського монастиря і ректором Ярославської семінарії. І всюди з Биковським була його бібліотека, якою він люб'язно дозволяв користуватися всім книголюбам. Так, "Слово..." опинилося в руках доброго знайомого архимандрита обер-прокурора Синоду О. Мусіна-Пушкіна. Подальша доля його невідома.

Жеребна М.С.,
ст. викладач Тернопільського ДЕУ

РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ ЗА УМОВ ПОЛІКОНФЕСІЙНОСТІ ТА ПОЛІЛІНГВІЗМУ (ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ)

Сучасні провідні науковці справедливо зазначають, що у тисячолітній історії українського народу XVIII – XIX століття посідають надзвичайно важливе місце. У цю переломну, епохальну добу невибагливий і повільний плин суспільного життя різко прискорився, що докорінно змінило всі сфери життєдіяльності. Для національної культури ця доба багато в чому стала визначальною. Попри роз'єднаність українських земель і чужоземні режими вона продовжила свій розвиток у контексті європейського культурно-історичного процесу [1, 5]. В зазначений період трансформувалися політична культура і політико-правова свідомість народу, формувалися субкультура соціальних верств і прошарків, освіта і педагогічна думка під впливом просвітницьких ідей отримували новий імпульс, поглиблювались гуманітарні, природничі та технічні наукові знання. Побутова культура, що мала давні корені, зазнавала певних змін під дією нових явищ в соціальній сфері, проте в цілому продовжувала зберігати традиційний характер.

Відбувалося формування єдиного типу української ментальності, котра водночас визначалася яскраво вираженою регіональною специфікою. Особлива суперечливість обумовлювалась перетином різних етнокультурних систем: давньої демонологічної з християнською, традиційної аграрної з козацькою, козацької з християнською. При цьому християнська система розколювалась на два конфесійні напрями: православний і католицький, призвівши до утворення великих історико-культурних областей – Західної і Східної. Епіцентром розколу в силу історичних обставин стала Україна, котра знаходилось на межовій території [3, 1161].

На стані української культури не могла не позначитися та обставина, що українські землі перебували в складі різних за суспільним устроєм, мовами і національними традиціями державних утворень. Звичайно, російська царська влада на своїй території сприяла розвитку й поширенню російської культури, всіляко протидіючи будь-яким виявам інших національних інтересів. Австрійська імперія була толерантніша у цьому питанні.

На переважній частині західноукраїнських земель, як відомо, остаточно перемогла унія, а з втратою православ'я цей край фактично був позбавлений тих політичних і культурних орієнтирів, за які він боровся протягом століть. Нове уніатське духовенство, яке згодом відіграло важливу роль у поширенні національної культури серед народу, на той час ще не визріло. Сільські священники були малоосвічені. Поступово занепадала й традиційна українська культура західних міст.

На Закарпатті відбулося канонічне оформлення греко-католицької церкви. Одержавши певні права та маючи підтримку з боку уряду, вона була практично єдиною репрезентуючою інституцією культурного життя. Духовенство усвідомлювало свою історичну місію, а реформи Відня дали можливість за декілька століть здійснити те, що було упущено протягом попередніх століть. Входження Закарпаття в західнохристиянську спільноту (при збереженні традицій східного обряду) та використання ідей освіченого абсолютизму дало можливість плідно співпрацювати з культурною елітою Європи, навчатися у вищих закладах, закласти основи розвитку освіти, зайнятися розробкою літературної мови. Ужгородська унія та події останніх десятиліть XVIII ст. створили можливість знаходитися в єдиній течії всіх культурних і політичних процесів поліетнічного суспільства [5, 78].

На час приєднання споконвічно українська Буковина значно відставала економічно та культурно в порівнянні з австрійськими коронними землями. З метою поліпшення соціального стану, підвищення культурного рівня і впорядкування церковної організації Габсбурги пішли на проведення ряду реформ на Буковині. Адже тут не було достатньої кількості початкових шкіл, кваліфікованих вчителів та власної інтелігенції. В кінці XVIII – першій половині XIX ст. буковинські українці не мали представників у державному сеймі. Окрім німців, на них денаціоналізаційний тиск чинили ще й румуни. Однак прилучення буковинського шкільництва до загальної системи австрійської освіти дало поштовх для його подальшого розвитку, а православна церква і духовенство стали справжнім рушієм її становлення.

На Галичині за сферу впливу змагались між собою два процеси – онімечення і полонізація. Тому слід зазначити, що значну і водночас суперечливу роль у освітньому розвитку Галичини відіграла також Польща. Україно-польська культурна взаємодія надзвичайно багатоманітна за своїми здобутками. Тут формується певна "сфера спільності", що належить до духовного і фізичного простору обох народів, як скарбниця, яку творять і з якої черпають обидва народи, кожний відповідно до потреб своєї націо-

нальної культури. Така “бікультурність”, вірніше “полікультурність” розглядається в європейській традиції як певний позитивний фактор, що сприяє вільному розвитку [3, 185].

Просвітницькі реформи Марії Терезії і Йосифа II змінили систему освіти в Австрії, а на західноукраїнських землях заклали підвалини нової її організації. Проте тимчасова підтримка мовних та релігійних прав поневолених народів була підступною і мала на меті (шляхом збереження напруженості у взаєминах цих народів) полегшити процес онімечення всього населення держави. Але саме ця підтримка пробудила національне самоусвідомлення народу. А духовенство, власне, і дало людей, котрі вибороли право здобувати освіту рідною мовою. Саме завдяки просвітницькій діяльності його кращих представників українська культура не зникла у найскрутніший час, а поступово розвивалась. Вже на початку XIX століття почав виразно кристалізуватися народний рух, що ширитиметься під впливом французької революції та ідей романтизму. Могутній сплеск національної самосвідомості дасть підстави називати XIX століття “віком націоналізму”, створить ґрунт для усвідомлення “самості” етносу [4, 71]. Народ, його історія, культура стануть джерелами національної ідеї.

В досліджуваний період культура українського народу на західних землях обирає оптимальний варіант для свого збереження і розвитку відповідно до тих умов, в яких перебуває або в які потрапляє. Зазнаючи зовнішніх впливів, не бере механічно все, що накидається, а тільки те, що відповідає її внутрішнім потребам, що може плідно трансформувати при взаємодії з власними народними традиціями.

Література:

1. Верига В. Нариси з історії України (кінець XVIII – початок XX ст.). – Львів: Вид-во “Світ”. – 1996. – 447 с.

2. Горський В. Філософія в українській культурі. – Київ, 2001. – 235 с.

3. Історія української культури. / під ред.. Патона Б.Є. та ін. – Київ: “Наукова думка”. – 2003. – Т. 3. – 1251 с.

4. Цьольнер Е. Історія Австрії. – Львів: Вид-во “Світ”. – 2002. – 1348 с.

5. Engelbrecht H. Geschichte des österreichischen Bildungswesens. – Wien, 1984. – B.2. – 678 s.

Зосім О.Л.,
канд. мистецтвознавства,
доцент ДАКККіМ

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІ ПАРАЛІТУРГІЧНІ ПІСНІ В УКРАЇНСЬКІЙ ДУХОВНОПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ

Одним із джерел вітчизняної духовнопісенної традиції стала релігійна пісенність країн Західної Європи. Духовна пісенність у католицьких країнах була тісно пов'язана з літургічними відправами та піснеспівами, що на них звучали. У часи середньовіччя поряд з літургією та офіцієм (добовим колом богослужінь) виникають різного роду молебні, які носили суб'єктивний характер на відміну від об'єктивних молитов церковного богослужіння. Саме з утрені, вечірні, малих денних годин до народних богослужінь, на яких з часом спів духовних пісень посів значне місце, перейшли гімн, близький до форми пісні, та молитви "Pater noster" ("Отче наш") та "Ave Maria" ("Радуйся, Маріє") [1, 487]. На цих молебнях співалися новостворені піснеспіви або пісні, які супроводжували обряди, що походили з офіція. Наприклад, у пізньому середньовіччі, "Salve Regina", останній піснеспів, що виконувався після повечер'я, співався з додатковими рядками [1, 488], а пов'язаний з утренею та вечернею обряд виставлення Святих Дарів супроводжувався євхаристичними піснями, антифонами та респонсоріями, що звучали підчас процесії в храмі [1, 489].

Спів духовних пісень національними мовами у зв'язку з літургічними відправами у сусідній Польщі фіксуються з XIV ст., де вони виконувалися як продовження співу "Алілуя" під час великодньої процесії поперемінно зі строфами латинських пісень [2, 22–23]. Потім духовні пісні стали звучати підчас процесій на інші свята, а далі – вже на самій літургії. З часом вони почали займати в богослужінні все більше й більше місця [2, 22–23]. Пізніше, особливо після розповсюдження протестантизму, їх все частіше виконували народними мовами. Ці пісні формально не мали статусу літургічних і тому їх традиційно визначають як паралітургічні. Проте, оскільки вони далі все частіше використовувалися саме на літургії, їх, починаючи з XVI ст., фактично можна вважати богослужбовими [2, 23].

Католицька паралітургічна пісенність на західноукраїнських землях, починаючи з XVIII ст., стала відігравати все вагомішу роль. Її наслідування відбувалося не тільки у спосіб імітування її зовнішніх ознак – спів запозичених пісень мовою оригіналу (польська або латинська) та їхніх перекладів,

застосування усталених фраз та зворотів, наслідування тематики тощо, а через послідовне звернення до католицької паралітургічної пісенності, найчастіше через переклади творів, завдяки чому до українського репертуару увійшло багато пісень з католицького репертуару, створеного в Європі у різні часи і у різних країнах.

Переклади католицьких духовних пісень, що у латинській богослужбовій практиці формально мали статус паралітургічних, або фактично літургічних, в українській духовнопісенній традиції також були творами паралітурігчними, проте значення поняття "паралітургічний" досить суттєво різнилися у Західній Європі та Україні. Латинська традиція органічно "пристосувала" до літургії пісенні твори, оскільки середньовічна практика тихих літургій, що залишилася й після реформи Тридентського Собору (1545–1563), коли богослужіння могло відправлятися священиком мовчки, без участі народу та хору, сприяла розвитку та розповсюдженню практики співу духовних пісень прихожанами підчас літургічної відправи.

Спів духовних пісень був пов'язаний із ходом богослужіння і фактично замінював собою співані частини ординарія і пропрія, богослужбові латинські тексти яких, за літургічними нормами, обов'язково повинні бути тихо прочитані священиком, навіть у тих випадках, коли їх співав хор. Таким чином, спів духовних пісень органічно увійшов до латинської літургії, замінивши співані частини ординарія і пропрія. Формально спів духовних пісень не вважався літургічним співом, оскільки літургічними вважалися лише тексти, вміщені у місалі 1570 р., проте фактично пісні звучали саме підчас літургії, а тому, незважаючи на свій паралітургічний статус, вони були de facto літургічними.

Інше значення паралітургічного співу мали духовні пісні на українських землях. Попри значний вплив латинських практик на східну літургію Уніатської Церкви (існували навіть тихі літургії східного обряду), саме східне богослужіння не зазнало суттєвих змін. Духовні пісні не замінили традиційні піснеспіви східної літургії, як це відбувалося у літургії західній, вони стали свого роду додатком до неї, співаючись до і після богослужіння, між літургією і утренею, і досить рідко на самій літургії, де це дозволяє сам обряд, зокрема, підчас прийняття причастя. Цей спів і de iure, і de facto був паралітургічним, оскільки функціонував поза межами літургії. Духовні пісні не змогли настільки органічно увійти до східної літургії, що стати de facto літургічними, як це відбулося на Заході, оскільки вони не замінювали традиційні співані чістини літургії. Отже, духовні пісні в українській традиції de jure і de facto мали паралітургічний статус.

Звернення до католицької паралітургічної пісенності збільшило кількість перекладених творів в українському репертуарі, яких у XVIII ст. налічується не менше п'ятдесяти, а також кількість пісень латинською і польською мовами, які вміщувалися у рукописних співаниках поряд з українським репертуаром. Більшість пісень було перекладено з польської, а також латинської, мов, однак зустрічаються також твори словацького, чеського, угорського походження, а також пісні, що було перероблено з давніх літургічних піснеспівів – тропів, гімнів, секвенцій, тобто піснеспівів, що походили із Західної та Південної Європи. Хронологічні рамки першоджерел також значні: від VI до XVIII ст.

Літургічний чинник вплинув на спосіб адаптації запозиченого текстового та музичного матеріалів. Українські переклади були наближені до текстів оригіналів, в них часто можна зустріти польські та словацькі слова, однак використання полонізмів не суперечило нормам української мови XVIII ст., а давало можливість зберегти текст і рими оригіналу. З латинської мови пісні найчастіше перекладали, користуючись зробленим раніше польськими (наприклад, "O gloriosa Domina" – "O gospodze uwielbiona" – "О Госпоже возвеличенна") або словацькими (наприклад, "Dies est laetitiae" – "Nastal nam Deň weselý" – "Настал нам день веселый") версіями їхніх текстів. Переклади, мовно наближені до оригіналів, давали можливість використовувати мелодії європейських пісенних творів, оскільки текстово-мелодична єдність пісні при цьому не порушувалася.

Більшість запозичених пісень паралітургічного репертуару утримала мелодії оригіналів, які органічно поєднувалися з українськими текстами перекладів. В українському репертуарі, подібно до європейської практики, ми спостерігаємо також явище текстових та текстово-мелодичних контрафактур. Найпоширенішими стали текстові контрафактури польських пісень "Twoja cześć, chwała" (окрім п'ятьох варіантів перекладів, ця пісня мала три текстові контрафактури з однаковим інципітом "Твоя честь, хвала, Предвѣчній Боже") та "Jezu Chryste, Panie miły" (пісні "Царю Христе незлобивый" та "Христе Царю справедливый", контрафактура на перші два рядки польського твору). Отже, за допомогою перекладів та текстово-мелодичних контрафактур європейські духовні пісні отримували нове життя в українському духовнопісенному паралітургічному репертуарі.

Література:

1. Кунцлер Міхаель. Літургия Церкви / Пер. з нім. монахині Софії. – Львів: Свічадо, 2001. – 616 с.

2. Bartkowski B. Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy. – Kraków: PWM, 1987. – 284 s.

Копитко Г.Ю.,
аспірант ДАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ КЛІРОСНОГО ВИКОНАВСТВА НА КИЇВЩИНІ

В церковному співі існують дві традиції хорового виконання: традиція авторського церковного співу та традиція кліросного виконання. Авторський спів доручається великому хору, який складається з професіоналів, і його призначенням є прикрашення богослужіння. Кліросне виконання є простішим за своєю виразністю, однак саме в кліросній традиції церковного співу зберігаються елементи церковного виконавства, без яких існування богослужіння української церкви взагалі неможливе, оскільки в українській православній традиції спів і слово мають рівноцінне значення.

Завдяки кліросній традиції зберігаються гласові мелодії, виконуються умови уставу (виконання певних піснеспівів у певний час). Саме кліросний спів, використовуючи певний глас, розкриває настрій богослужіння відповідно до уставу.

Якщо авторська традиція церковного співу достатньо розроблена в науковій літературі, то питання про кліросне виконавство взагалі не розглядається. Мабуть, це пов’язано із недостатньою яскравістю кліросного співу, як з позиції художнього рівня церковних мелодій (переважно гласовий репертуар), так і з позиції музичного виконавства.

Оскільки кліросний спів є носієм глибинних традицій, в яких зберігаються специфічні старовинні музичні інтонації, притаманні церковному співу нашого народу, постала нагальна потреба встановити особливості цього явища та прийомів кліросного виконавства піснеспівів в сільській місцевості Київщини. Для цього ми проаналізуємо прийоми виконання літургійних піснеспівів на прикладі церков Мотовилівки, Козина, Нових Петрівців та Воропаєва, після чого встановимо спільні риси кліросного виконання церковних творів в селах Київщини.

В церкві Успіння Святої Богородиці села Мотовилівки піснеспіви виконуються мішаним триголосним хором, завдяки тому, що до кліросного виконання долучається священик, який найчастіше октавно дублює якийсь з жіночих голосів. Це призводить до того, що майже всі твори, незважаючи на те, який тип фактури вони мають в оригіналі, виконуються у варіантно-підголосковому типі фактури, з мелодією в альтовій або сопрановій партії.

Важливою особливістю виконання є участь деяких парафіян при виконанні багатьох піснеспівів (Єктенії, “Херувимська пісня”, “Милість Миру” та інші). З точки зору художньої виразності, інтонаційної чистоти це звичайно погіршує рівень виконавської майстерності.

Піснеспіви виконуються в помірних темпах, тобто ті піснеспіви, які повинні виконуватись в швидкому темпі, наприклад, антифони, виконуються в помірно швидкому темпі, а повільні темпи замінюються на помірно повільні (третя частина піснеспіву “Милість Миру” – “Тобі поєм”). Також характерним явищем є часта зміна темпів протягом одного твору (наприклад, при виконанні антифонів темп майже кожної музичної фрази різний).

Хор не використовує велику кількість динамічних відтінків, а виконує піснеспіви лише трьома динамічними нюансами: p, mp, mf. Відсутність яскравого F пов’язана з невеликою кількістю співаків у хорі.

При виконанні багатьох піснеспівів (єктенії, “Херувимська пісня” та інші) співаки не точно переходять з одного звуку на інший, а використовують так звані під’їзди, що є характерним для традиції українського народного співу.

У зв’язку з тим, що в хорі не співають професійні співаки, досить поширеним є порушення одночасності вступу (наприклад, “Приидите, поклонимся”) та зняття звуку (єктенії).

У Нових Петрівцях в церкві Покрова Пресвятої Богородиці піснеспіви також виконуються жіночим ансамблем, до якого іноді долучається священик. Завдяки наявності низького функціонального альтового голосу при виконанні піснеспівів, як правило, в спрощеному вигляді зберігається фактура оригіналу твору, що наближує спів кліросу до традиції професіонального церковного співу.

Цьому зближенню також сприяє те, що парафіяни майже не беруть участь у співі (за виключенням піснеспіву “Отче наш”). Однак, незважаючи на це, вступ хору також відбувається не одночасно, і деякі піснеспіви спочатку починає співати регент, а потім підхоплюють всі інші співаки. Мабуть, це пов’язано з відсутністю нотних записів окремих піснеспівів та усною традицією їх збереження.

Для кліросної практики цієї церкви є характерним дотримання прийнятих темпів церковних піснеспівів. Так, такі твори, як “Херувимська пісня” або “Милість миру”, виконуються в повільному та помірно повільному темпі, а піснеспіви, в яких основним матеріалом є “читок”, виконуються відповідно, в швидкому темпі. Треба також відмітити, що хористи витримують темп творів, завдяки чому твори сприймаються цілісно.

У динамічному відношенні виконання досить різноманітне. Співаки використовують достатньо велику кількість динамічних відтінків від pp до f, однак протягом одного твору динаміка, як правило, майже не змінюється.

При виконанні піснеспівів хористи, як і в попередній церкві, часто використовують "під'їзди". А яскраво виражена народна манера співу низьких та середніх голосів ще сильніше поєднує виконання церковних піснеспівів із українським народним співом.

У Козині піснеспіви Божественної Літургії (церков Успіння Пресвятої Богородиці) виконується мішаним ансамблем (альт, сопрано та бас), який утворюється за рахунок долучення до співу жінок священика. Партія, яку співає священик, переважно є октавним унісоном до якогось з жіночих голосів, і тому фактура багатьох творів змінюється з гармонічної, яка є характерною для церковних піснеспівів, на варіантно-підголоскову, яка часто використовується в українських народних піснях. Тобто традиція кліросного виконавства в цій церкві наближується до традиції співу народного хору.

Як і в попередніх церквах, парафіяни долучаються до виконання деяких піснеспівів під час богослужіння: "Верую", "Отче наш", однак решта творів виконується лише хором, що сприяє підвищенню рівня виконавської майстерності.

Вступ хористів не завжди одночасний і виконується з під'їздами. Іноді починає співати одна людина, а інші підхоплюють у зв'язку з відсутністю нотного тексту. Хористи співають відкритим, "білим" звуком, а також використовують під'їзди під час співу. Все це наближує манеру виконання до народної.

Хористи намагаються дотримуватись загальноприйнятих темпів піснеспівів, однак при виконанні творів у повільних темпах через недостатню вокально-хорову підготовку співаків звук часто рветься. Всі піснеспіви виконується майже в середній динаміці: mp, mf. При цьому в середині кожного піснеспіву є чітке фразування з використанням прийомів cresc. та dim.

В церкві Покрова Пресвятої Богородиці в селі Воропаїв твори виконуються мішаним триголосним ансамблем (альт, сопрано та бас). Бас переважно виконує функціональну роль, що створює повноцінне звучання хору і наближує його до церковного виконавства професійними хорами.

Під час богослужіння парафіяни долучаються до співу лише при виконанні піснеспіву "Верую", що є традиційним у церковній практиці, і тому загальний рівень виконавства всіх інших творів не погіршується.

Для кліросного виконавства цієї церкви є характерними відсутність темпового та динамічного різноманіття. Разом з цим в деяких піснеспівах

є суттєві темпові порушення (“Херувимська пісня”), що негативно впливає на відтворення художнього образу та цілісності творів.

Під час виконання піснеспівів хористи використовують велику кількість “під’їздів” як під час вступу, через що він стає не одночасним, так і всередині творів. Багаторазове використання цього прийому, а також народна манера співу всіх хористів створює загальне фольклорне забарвлення звучання хору.

Підсумовуючи, можна сказати, що характерною особливістю кліросного виконавства в сільській місцевості Київщини є співацький прийом, за якого священик підспівує басову партію, і таким чином створюється мішане триголосся. Залежно від рівня розвитку вокально-хорових навичків священика, ця партія може бути як функціональною основою хору, так і октавно дублювати одну із жіночих голосів.

Загальноприйнятою є практика долучення до виконання піснеспівів “Верую” та “Отче наш” усіх парафіян церкви, і хоча це негативно впливає на загальний рівень майстерності виконання та обмежує використання складних, музично виразних наспівів цих піснеспівів, необхідно враховувати, що головним завданням церковного співу є служіння Господу, і, виходячи з цієї позиції долучення народу до богослужіння, яким є церковний спів, є цілком доречним та потрібним, а рівень виконавської майстерності є менш головним.

Однією з основних проблем церковних хорів сільської місцевості є відсутність нотних записів піснеспівів, а також незнання хористами нотної грамоти. Тому нерідко хористи заучують піснеспіви на слух, повторюючи їх за регентом. Така усна традиція вивчення піснеспівів призводить до того, що під час богослужіння спочатку вступає регент, а хористи потім долучаються до виконання.

Важливою особливістю кліросного виконавства у сільських церквах є його наближення до народного співу, яка відбувається за рахунок використання великої кількості “під’їздів”, а також специфічної народної манери співу, із притаманними для неї відкритим, білим, дещо гортанним звуком та переважним використанням грудного резонатора.

Новосад М.Г.,
канд. мистецтвознавства, доцент
Прикарпатського національного
університету ім. В. Стефаника

ТРАДИЦІЙНІ КУЛЬТИ В СУЧАСНИХ ХРИСТИЯНСЬКИХ СВЯТАХ

Кожна нація, кожен народ має свої звичаї та обряди, що передавалися протягом багатьох століть і освячені віками, які, на жаль, губляться в сучасному урбанізованому суспільстві. Адже звичаї – це не відокремлене явище в житті народу, це – втілені в рухи, в дію світовідчуття, світосприймання та взаємини між окремими людьми, – це ті прикмети, за якими розпізнається народ не тільки в сучасному, а й в його історичному минулому.

Без народних традицій важко уявити світогляд, характер, побут, мораль, духовні й матеріальні цінності нації. Як стверджує В. Скуратівський, "саме у звичаєво-обрядовій сфері найповніше зосереджені світоглядні концепції людини" [4, 7].

Звертаючись до народної творчості, ми намагаємось об'єднати відокремлені у сучасних культурологічних та мистецтвознавчих розвідках питання, які висвітлюють їх світоглядну вартість, що акумулює в собі не тільки духовні потреби нації, але й має здатність формувати ціннісні установки щодо перспектив розвитку соціального буття етносу.

Історично так склалося, що разом із християнством Візантія принесла нам свою культуру, але саме свою культуру, а не культуру взагалі. Оскільки в Україні вже була національна дохристиянська культура, яка в основному пов'язана з народним календарем та землеробською структурою. Усе життя наших предків було тісно пов'язане з календарем. Тому і тепер ми собі не уявляємо християнських свят без народних повірувань, обрядових пісень, обрядодійств, народних прогностик тощо.

Слід зауважити, що праукраїнський рік складався із чотирьох сонячних фаз, які нині уявляються у вигляді чотирьох пір року. Астрономічні фази сонячного року за всесвітнім часом виглядають так:

1. Весняне рівнодення – 20, 21 березня.
2. Літнє сонцестояння – 21, 22 червня.
3. Осіннє рівнодення – 22, 23 вересня.
4. Зимове сонцестояння – 21, 22 грудня.

Кожна пора року має найбільші сонячні свята, що відповідають кожній із чотирьох сонячних фаз (сонцестояння і рівнодення). Кожен місяць

року, тиждень, день мають іменні, апостольські свята. Як в народі кажуть: скільки днів – стільки свят. Проте зосередимо увагу на весняно-літньому циклі свят.

Астрономічна весна настає 21 березня о 6 годині 52 хвилини. З березнем пов'язано багато свят, народних обрядів, прислів'їв та приказок.

Березень – особливий місяць. Він, як мовиться народі, і усміхнеться, і заплаче, часом снігом сіє, часом сонцем гріє [4, 65].

Місяць березень народний прогностик пов'язує з давніми обрядами християнських свят, зокрема:

Обертіння, Івана Предтечі (9 березня). У цей день птахи повертаються з вирію і шукають собі місця для гнізд. Якщо жайворонки летять високо, то "це вони до Бога летять молитись", а коли низько – "не донесли ціпа, і він упав, а тому птахи поприпадали додолу". В цей день не можна прати білизну.

Євдокії, Явдохи-плющихи (14 березня). Люди в цей день особливо пильнували погоду, щоб спрогнозувати весну і літо.

Сорок Святих, або сорок мучеників (22 березня). За звичаєм, в цей день дівчата варили 40 вареників на пожертву мученикам, а господареві на пожиток. Завбачливі господарі починали готувати збіжжя для ранніх зернових, а жінки висівали розсаду капусти. Хоч цей день вважався провісником весни, проте люди вірили: "Сорок Святих ще принесуть сорок морозів", "Сорок Святих сорок лопат снігу викинуть", "На сорок Святих погода, то на гречку урода".

Якщо березень весну приводить у гості, то квітень її вже зустрічає першими весняними квітами, зеленню. Переважно на квітень припадає одне з найбільших християнських свят – Пасха чи Великдень. З Пасхою пов'язано багато цікавих обрядів. Один з таких – Вербний тиждень, котрий передує Великодню.

Варто згадати традиційне свято ***Благовіщення (7 квітня)***, яке ще називають "Зачаття Христа", "Благовіщення про Христа", "Благовіщення Пресвятої Богородиці". У нашому народі Благовіщення вважається одним із найрадісніших свят, з яким пов'язано багато різних прикмет і звичаїв.

Вважалося, що "Бог у цей день благословляє всі рослини", бо від Введення (4 грудня) до Благовіщення (7 квітня) земля відпочивала. Існує повір'я, що навіть птиця в цей день не в'є гнізда і не несеться. "Благовіщенське яйце під курку не кладуть". А проскурку, яку принесе господар з церкви, перетерти з землею і розсіяти по полю – буде добрий урожай.

Деякі обрядодії пов'язані з домашніми тваринами: коровами, котами, собаками. Так, повернувшись із церкви після Благовіщенської служби, господар виганяє на вулицю кота і собаку, щоб вони весну прийняли й починали самі про себе піклуватися. У день Благовіщення наповнюють всі відра, дійниці водою до країв, щоб корови добре доїлися.

Прислів'я стверджує: "Благослов зиму руйнує", а тому уважно стежать за погодою.

Повернемось до Вербної, Цвітної, Шутної неділі. Шоста і остання неділя семитижневого Великого посту, після якої вже надходила Пасха. Освячення вербових галузок, які мають чудодійну силу, використовують для вигону в поле корів, а також злегенька символічно "б'ють" галузкою.

Великдень не має сталого числа, це свято випадає згідно з церковним календарем, яке визначають після весняного рівнодення.

Пасха – одне з найбільших, після Різдва, християнських свят. Воно приурочене воскресінню Христа. Після урочистого обходу храму святять паски, крашанки, писанки. І сповіщають один одному, вітаючи "Христос воскрес!" Їм відповідають: "Воістину воскрес!"

Звичай пекти паски і фарбувати яйця йде ще з дохристиянських вірувань. Яйце – символ сонця, весняного відродження природи, воскресіння душ пращурів. Писанки, як ритуальні магічні знаряддя, були відомі в індоєвропейських народів задовго до прийняття християнства. Але найкраще традиція збереглася в Україні, як зазначає Г. Лозко "центр розвитку цього культового і мистецького явища була Україна" [3, 332].

Загалом Великдень – родинне свято, а тому в гості майже не ходили. Лише молодь по обіді збирається біля церкви і водить хороводи, які залежно від місцевості називають гаївками, гагілками, ягілками тощо.

У травні є чимало обрядових дійств, пов'язаних з поетичним віншуванням природи. Одне з таких – свято русалії. Воно переважно припадає на кінець травня – початок червня. На початку місяця (6 травня) відзначають ***день Святого Юрія***. Варто зазначити, що це свято раніше називали Св. Георгія.

Це одне з найпоетичніших весняних свят. Юрій був покровителем домашніх тварин. У цей день майже на всій території України відбуваються різноманітні обряди, пов'язані з вигоном худоби на пасовисько чи на попас.

Ще на Юрія проводять одне дійство, яке в народі називають "збирання роси", її досить широко використовують, щоб "не боліли ноги", "красивим та рум'яним" було обличчя, щоб "очі не боліли". Очевидно, звідси й народилося побажання "З роси вам!". Вся родина тричі обходила

ниву, долонями збирали росу, скроплювали нею дітей, оббризкували один одного, приказуючи: “З роси та з води!”.

Крім Юрія, на травень припадають такі свята, як Марка (8 травня), Якова (13), Єремія (14), Бориса і Гліба (15). У народі його називали “солов’їним днем”. Крім весняного, є й літній (6 серпня), Миколи чи теплого Миколи (22), Мокія (24). “Мокіїв день мокрий – все літо буде мокрим”.

Вознесіння, Вшестя. Це свято не має календарного числа. Його відзначають на сороковий день після Великодня і воно має співпасти з четвергом. Бо в народі кажуть: “Не прийдеться в середу Вшестя”. Згідно з християнським вченням, після воскресіння Христа через сорок днів Бог забрав Його на небо, хоч до цього Він ходив по землі. Це останній день, коли можна вітатися словами “Христос Воскрес!” Опісля Вшестя вже заборонялося, бо в храмах ховають плащаницю.

Зелена неділя, зелені, глетчані або троєцькі святки – так ***називають Трійцю***. Ці свята повністю залежать від Пасхи – вони відзначаються на сьому після Великодня неділю і здебільшого припадають на літній місяць – червень.

У народі це свято особливо шановане, хоч про його походження немає чіткої думки.

Поетичний настрій свята, пов’язаний із спілкуванням з природою, був настільки живучим і шанованим, що християнство змушене було залишити його в складі великих свят, як, скажімо, Різдво або Великдень. Ще в дохристиянський період наші пращури пов’язували трійчанські свята з буйністю і живосиллям природи, в яку вони свято вірували. Про це наочно підтверджує вся сукупність дійств – оздоблення помешкань різноманітними травами та гілками дерев, зокрема липи, клена, ясена, а також русалієвими дійствами, супроти яких виступала церква. Проте сьогодні всі ці обрядодійства зберігає сама церква – це освячення вінків з різних трав (чебрецю, материнки, лепеху, полину тощо), обхід полів із хоругвами й піснями.

На червень припадає Петрів піст, або Петрівка, чи Розигри. Загалом це найкоротший за кількістю днів літній піст. Його походження має цікаве народне повір’я. Цей піст начебто встановив святий апостол Петро (звідси й однойменна назва) на прохання жінок, чоловіки яких на сінокосах поїдали всі молочні продукти (“скопи”), а тому це збіднювало сімейний бюджет. Петро у свою чергу переконав Павла, котрий завше тримався чоловічої сторони. Так виник один з найкоротший, але такий, що не регламентується особливими заборонами, піст. Петрівочний піст супроводжу-

вали обрядові пісні-петрівочки, які мало досліджені нині фольклористами. З Петрівкою пов'язано чимало прислів'їв і приказок:

– у Петрівку день – як рік;

– у Петрівку на хліб голодівка.

Із закінченням Петрівки завершувалася косовиця сіна. З цього приводу казали: "Пішло уже мені, як з петрівського дня", або "День не петрівський, язик не попівський по двічі говорити". В останній день посту, тобто 12 липня, припадає свято Павла і Петра. Цей день вважався святом пастухів.

Завершуючи опис про Петрівочний піст, залишилося проаналізувати одне з найпоетичніших свят, котре відзначають у ніч з 6 на 7 липня – ***Івана Купала.*** Оскільки цьому дійствові присвячена окрема розвідка (О. Воропай, Г. Лозко), ми не будемо детально розкривати всі обряди та пісні, які пов'язані з цим днем. Принагідно нагадаємо, що це велике язичницьке свято Купало – це день літнього сонцевороту, що християнство об'єднало давній обряд з ім'ям пророка Іоанна Хрестителя (Святого Пророка Предтечі і Хрестителя Господнього Івана). Язичницький сюжет свята залишився незміненим у своїй основі. Самоочищення від злих духів за допомогою води і вогню; танців та радісних співів біля вогнища, стрибки через вогонь.

Головними атрибутами свята є Купало і Марена. У народі існувало безліч переказів про цих химерних істот. Подібні зразки усної оповідної творчості широко використовували М. Гоголь ("Вечір напередодні Івана Купала"), В. Пачовський ("Ладі й Марені – терновий огонь мій"), О. Купрін ("Олеся"), С. Воробкевич ("Купайло") та інші.

Отже, український народ зумів зберегти себе, не переродитися у чужоземних впливах завдяки тому, що трансформація християнських інститутів, як, зрештою, і світських адміністративних структур у давній Русі, змогла прищепитися на новому ґрунті, і завдяки тому, що нова релігійна ідеологія зазнала значного народного змісту, обидві ці релігії зрослися в єдине ціле.

Християнство приживалося під впливом світоглядної свідомості, вносячи в неї принципи християнської моралі і даючи цим синтезованим поняттям християнські назви.

Література

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Т.1-2. – К., 1991. – 449 с.
2. Грицай М. Українська народно-поетична творчість – К., 1998. – 358 с.
3. Лозко Г. Українське народознавство. – 3-е вид. – Х., 2005. – 472 с.

4. Новосад М.Г. Українська пісня в художній творчості О.Л. Кульчицької // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2001. – С.117-121.

5. Новосад М.Г. Пісня як домінанта у формуванні духовної культури українського народу // Перевал. – 2001. – № 3-4. – С.426-431.

6. Новосад М.Г. Пісня – складова частина сакральної культури України // Зб. наук. праць. – Ів.-Франківськ: Плай, 2002. – С.50-62.

7. Скуратівський В. Вінець. – К., 1994. – 240 с.

Підгорбунський М.А.,
канд. іст. наук, доцент,
докторант КНУКіМ

ВПЛИВ ІТАЛІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ НА РОЗВИТОК БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ В УКРАЇНІ

Український богослужбовий спів в XVII – XVIII ст. знаходився під впливом західноєвропейської музичної культури, спочатку польської, а потім італійської. Це було пов'язано з політичними та соціально-історичними подіями, які відбулися в цей період на українських теренах. Це зближення культур відбувалося і раніше, але в другій половині XVII ст. воно приймає більш міцні і визначені форми. В результаті чого, в першу чергу на Правобережжі в XVI ст., набула розповсюдження нова музична теорія та система нотопису західного зразку для запису знаменного розспіву. Перші спроби гармонізації знаменного розспіву свідчать про західноєвропейські впливи. Так головна мелодія була у середнього голосу – тенора, верхній голос за відсутністю дисканта був альт і нижнім – бас. Роль четвертого голосу виконував або другий тенор, або перший бас.

Найбільш видатним теоретиком, композитором в другій половині XVII ст. є українець за походженням Микола Павлович Ділецький. Дослідник А.Преображенський вважав М.Ділецького посередником між італійською музичною школою XVI-XVII ст. і її руським наслідувачами. Вивчення італійської музичної школи відбувалося через посередництво Польщі, про це говорять посилання автора на композитора Мартіна Мильчевського, який був директором капели в Кракові. Другим авторитетом для М. Дилецького був Рожицький “Кролевской Капелли регент”, який займав одне із перших місць в історії польської музики XVII ст. [Преображенський, 57]. М. Дилецький у свої праці “Граматика…” наводить ряд прикладів із творів цих композиторів, що підтверджує про тісні взаємозв’язки італійських

та польських музикантів. Таким чином, руські співаки знайомились з італійською музичною культурою за посередництва Польщі. І далеко не завжди твори польських композиторів, написані під впливом італійців, були кращими від творів засновників цього стилю. Це пов'язано з тим, що кращі польські композитори, такі як С. Фельстін, В. Шамотульський, Н. Гомолка, М. Мильчевський, Г. Горчицький та ін., на жаль, не досягли тої майстерності яка була у представників римської та венеціанської шкіл. Все це наклало відбиток і на творчість руських композиторів, які були односторонньо знайомі з контрапунктною технікою завдячуючи Польщі.

В XVII ст. було підготовлене підґрунтя для переходу музичного мистецтва в світське життя руського суспільства, в зв'язку з цим воно активно підтримується в церкві. Ці зміни відбуваються за царювання Петра 1, який намагався в Російській імперії привити європейські звичаї та нрави. Суворі канони православної церкви відносно богослужбового співу піддаються сумніву, з'являються сміливі висловлювання що до перекладення богослужбової музики на італійський стиль. Російський цар Петро І регулярно примушує синодальних і "государевых певчих" приймати участь в маскарадах. На цих процесіях їх змушують перевдягатися в "халдейские платья" і співати пісні "вільного" змісту. Російський імператорський двір, в особі незначної кількості аристократів, бере на себе керівну роль в православному церковному співі. В тридцятих роках XVIII ст. російська аристократія захоплюється новим музичним жанром – оперою. Для постановки в імператорському театрі опери італійського композитора Франческо Арайї були запрошені придворні півчі. З цього часу (1736 р.) в історії православного церковного співу почалася епоха італійського впливу. Після цього півчі запрошувалися на всі опери де потрібний був хоровий колектив, і через деякий час вони не поступалися в майстерності своїм вчителям – італійцям. З часом італійські композитори пишуть "духовні концерти" для православного богослужіння, але, на жаль, ці твори були далекі від ідеалів руського церковного стилю. Результатом поверхового засвоєння польського партесного співу, а пізніше італійської оперної музики руськими майстрами були вітчизняні "духовні концерти". Руське панство в цей період захоплюється модними на той час концертами і з великим задоволенням відвідувало церкви, де виконувались нові твори. Нерідко в православних церквах під час богослужіння виконували твори європейських композиторів Спонтіні, Гайдна, Глюка та ін. це викликало велике захоплення серед відвідувачів храму і вони супроводжували композиції криками "фора" (тобто браво, біс).

З популярністю італійських музичних творів в Російській імперії православні храми перетворилися на концертні зали, особливо за царювання Єлизавети та Катерини ІІ. Для придворного хору співаки виписувались із України, в основному з м. Глухова Чернігівської губернії, де було відкрито спеціальну півчу школу. Учнів глухівської школи навчали не тільки партесному співу, а й грі на музичних інструментах. Найбільш талановиті співаки відправлялися за державний рахунок на навчання за кордон, як правило, в Італію, де ставали досить популярними і, повернувшись на батьківщину, займали високі посади, серед них М.Ф. Полторацький, Д.С. Бортнянський, М.С. Березовський. Найбільш відомим і талановитим композитором італійської школи в Російській імперії вважають Д.С. Бортнянського, який оволодів всіма засобами, сучасної на той час, музичної техніки. Але, на жаль, ця школа була не руською і тому його творчість не відповідала запитам національного музичного характеру в богослужбовій музиці.

Святненко А.В.,
канд. іст. наук, доцент,
докторант ДАКККіМ

ЗАКОНОДАВЧІ ЗАСАДИ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ НА ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХІХ СТ.)

З приєднанням Правобережжя до складу Росії на цей регіон в повній мірі поширювалось загальноімперське законодавство. Всі напрями діяльності православної церкви координувались урядом та синодом. Підвищена увага приділялася просвітницькій діяльності духівництва, що було викликано потребою підготовки кадрів для виховної і місіонерської роботи серед місцевого населення.

З метою зміцнення православної церкви у регіоні впроваджувалася низка державних указів та розпоряджень. Преосвященних зобов'язували надсилати до Синоду достовірні дані про потреби єпархій, стан церков і соборів, наявність кліру. Спираючись на них, влада відкривала собори, асигнувала кошти на відбудову церков, монастирів, архієрейських будинків. Спеціальний указ 1799р. вводив грошове утримання 10 соборних церков в Київській єпархії, 13 у Подільській і 11 – Волинській [3]. Приріст православних віруючих і відкриття парафій потребувало вжити заходів щодо за-

безпечення їх духівництвом. Згідно з розпорядженнями Синоду комплектація приходів відбувалася шляхом переводу священиків з єпархій Лівобережної України і російських губерній. Згідно з указом Синоду, єпархіальні архієреї мали прикріплювати до церков на священо- і церковнослужительські місця консисторських сторожів і приставів духовних станів за умов їхньої доброї поведінки і певних здібностей [5].

Особливу увагу уряд звертав на підняття морального рівня духівництва. Гучні випадки аморальних вчинків духовенства, що були предметом розгляду Синоду, свідчили, що серед кліру поширене хабарництво, крадіжка, побиття парафіян, розбещеність. Гостро стояла проблема пияцтво серед духівництва. Накази щодо "утримання від подібних дій" виходили регулярно. Спеціальні укази Синоду рекомендували преосвященним при призначенні осіб на священицькі посади звертати особливу увагу на моральність і "добру поведінку". За священо- і церковнослужителями мали спостерігати благочинні і наглядачі, яким наказувалося зразу повідомляти єпископам про випадки хибних вчинків духовенства. Священики, які заплямували свою гідність, були помічені в пияцтві, звільнялися з посади, переводилися в причетники до виправлення чи виключалися із духовного стану [1].

Царський уряд для підняття культурного рівня духовенства запроваджує цілу низку законів, які прямо чи опосередковано заохочували до набуття освіти. Дієвими були так звані "розбори" – царські накази, за якими на підставі поданих єпископами відомості, дітей священо- і церковнослужителів віком 15 і більше років, бездіяльно проживаючих при батьках і не зарахованих до шкіл відправляли на військову службу. Певні розпорядження впроваджували обов'язкову наявність спеціального освітнього цензу для отримання будь-якої духовної посади. Запровадженням єпархіальних властей благочинні вели спеціальний облік дітей духовенства і через духовні правління направляли списки до училищ. Преосвящений мав право позбавити духовної посади батька, який не відправив сина на навчання. З огляду на те, що не всі священики, через нестатки, мали можливість сплачувати перебування дітей у школі, спеціальними розпорядженнями єпископів дозволялося навчатися вдома, але кожного року приїжджати для перевірки знань [2]. Після закінчення школи учні отримували свідоцтво, яке дозволяло їм посідати церковноприходські місця чи продовжувати навчання у семінаріях.

Для здобуття освіти на Правобережжі встановлювалася мережа навчальних закладів. Підготовку духовної української еліти мала здійснювати Київська духовна академія. Середню спеціальну освіту надавали засновані

семінарії: Волинська, Київська і Подільська. Повітові і парафіяльні училища забезпечували початкову підготовку духівництва. Всі навчальні заклади підлягали чіткій системі адміністративного управління. Для кожного типу шкіл запроваджувалися стандартні навчальні програми. Навчання здійснювалося за підручниками, перевіреними цензурою і затвердженими синодом. Вводився багатоступеневий контроль за діяльністю викладачів, навчанням учнів, виконанням обов'язків керівників закладу.

Враховуючи важливість справи духовних навчальних закладів, уряд забезпечував умови для нормального їх функціонування. Згідно з відповідними наказами їм надавалося придатне для навчання приміщення, необхідне обладнання. Окрім постійних відрахувань із державної казни на утримання закладів видавалася одноразова матеріальна допомога [4].

Слабка забезпеченість православної церкви професійно підготовленими кадрами духівництва зумовила дбайливе ставлення і турботу про учнів. В кожній семінарії частина бурсаків знаходилася на казенному і напівказенному утриманні. Спеціальний указ надавав право отримувати семінаристам із штатних місць, закріплених за ними, прибутки під час перебування у навчальному закладі. Діяла система заохочення до навчання. Добре встигаючих учнів звільняли від платні і переводили на державне утримання. Вони мали переваги при працевлаштуванні, їх призначали на вищі посади у багаті приходи.

Отже, діяльність православної церкви на Правобережній Україні на початку XIX ст. стала предметом підвищеної уваги й опіки з боку російського самодержавства. Низка законів спрямовувалася на підвищення освітнього і культурного рівня духівництва. З цією метою створювалася мережа духовних навчальних закладів, розроблялися як заохочувальні, так і примусові заходи щодо отримання кліром освіти. Законодавчій корекції підлягали поведінка, спосіб життя і моральний стан духовних пастирів. Система заходів мала на меті підняти соціальний статус і авторитет православної церкви серед населення.

Література:

1. Знаменский И. Положение духовенства в царствование Екатерины II и Павла I. – Москва, 1880. С. 87–88; ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 24. – № 17958. – С. 398.

2. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведовству православного исповедания Российской империи. Царствование государя императора Павла I. – Петроград, 1915. – С. 48; ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 29. – № 22378. – С. 899.

3. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведовству православного исповедания Российской империи. Царствование государя императора Павла I. – Петроград, 1915. – С. 299-300, 407; ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т 25. – № 18743. – С. 467; – № 19070. – С. 750; – № 21575.

4. ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 25. – № 18369. – С. 69; – № 18726. – С 401; – Т. 27. – № 21089. – С. 911; – Т. 29. – № 22605. – С. 1250–1252.

5. ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т.25. – № 18920. – С. 579.

Сідлецька Т.І.,
канд. мистецтвознавства,
ст. викладач Вінницького факультету
менеджменту і бізнесу КНУКіМ

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ЯК ФЕНОМЕН ЗБЕРЕЖЕННЯ І РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Народно-інструментальне мистецтво є однією з органічних складових національної музичної культури. Тому становлення народно-інструментальної музики пов’язане із загальним процесом розвитку української музичної культури, що формувалась протягом багатьох століть. Історико-літературні документи, матеріали археологічних розкопок, пам’ятки архітектури містять відомості про різні види народного музичного інструментарію (струнно-смичкові, струнно-щипкові, духові й ударні інструменти), що використовувався у давніх східних слов’ян. За свідченнями візантійських істориків, слов’яни “употреблены были при инструментальной мусике…” [2, 126–127].

Етап виникнення української народно-інструментальної музики безпосередньо пов’язаний з її використанням у житті та побуті народу. Вона набула поширення в побуті і обрядах народних мас і виконувала в основному прикладні функції. Досить високого рівня розвитку народно-інструментальна музика досягла у період Київської Русі. Важливу роль у цьому процесі відіграли скоморохи – мандрівні музиканти, співаки, танцюристи, актори. Вони були виконавцями світського і народного мистецтва, учасниками різних обрядових дійств, весіль та інших родинних свят. Багато скоморохів служили у князів і бояр. До складу їх ансамблів входили струнні інструменти (гуслі, домри, гудки), до яких додавались волинки, ріжки, бубни. Отже, скоморошство відіграло позитивну роль у розвитку української музичної культури в цілому і народно-інструментальної музики зокрема.

Водночас, слід зазначити, що розвиток української музичної культури протягом багатьох століть відбувався у світлі розвитку співочого начала. Це пов'язано з діяльністю православної церкви, відправи якої будувалися виключно на вокальній музиці. Служителі християнського культу жорстоко переслідували творців і носіїв народно-інструментальної музики, яка широко побутувала в народному і князівсько-дружинному середовищах.

Наприкінці XI – початку XII ст. умови розвитку і загальний характер української музичної культури значно змінюються. Настає період феодальної роздробленості і утворюються окремі князівства. У XIII ст. внаслідок монголо-татарської навали відбувається занепад могутньої держави Київської Русі. Загалом, монголо-татарське іго надовго загальмувало культурну еволюцію на українських землях. Були знищені численні міста і поселення, втрачена культурна еліта. Тому, власне, основним репрезентантом української народності, що утворилася в цей час, виступало саме народне музичне мистецтво, де формувався ґрунт для подальшого розвитку національної музичної культури.

У XVI –XVIII ст. простежуються яскраві тенденції національно-культурного пробудження, що спричинили розквіт української культури. Ще наприкінці XV ст. виникає українське козацтво, що сформувало власну високу і розвинуту культуру. Вона виникла на основі глибоких традицій українського народу і мала вплив на розвиток культури всієї України. Продовжує розвиватися і українська музична культура. У цей період з'являється новий музичний інструментарій (кобза, бандура, ліра), що став популярним серед різних прошарків українського суспільства. Інструментальна музика відігравала значну роль у житті і побуті козацтва. У Запорізькій Січі широко використовуються духові і ударні музичні інструменти (труби, сурми, литаври, барабани та бубни) [5, 453–454]. У XVI ст. із появою скрипки в Україні виникають ансамблі троїстих музик, діяльність яких учені вважають важливим чинником формування української народно-інструментальної музики [6, 26]. Інструментальний склад ансамблів троїстих музик постійно варіювався (скрипка, сопілка і бубон; цимбали, скрипка і барабан; скрипка, цимбали і бас; скрипка, цимбали і бубон; дві скрипки і бас (або бубон), але незмінною залишалася кількість партій (три). Це і є однією з характерних особливостей ансамблю.

У XIX ст. на українських землях відбувається національно-культурне відродження. У цей період з'являється українська національна інтелігенція, яка виявляє зацікавленість до історії, мови та культури свого народу. Проводиться цілий ряд концертів, лекцій, вистав, учасниками яких були

народні музиканти (кобзарі, лірники, скрипалі) та інструментальні ансамблі [7, 458–461, 483; 1, 139]. Разом із цим відбувається становлення професійного музичного мистецтва, яке також значно впливало на розвиток народно-інструментальної музики. Зростав рівень майстерності народних виконавців, оновлювався репертуар, музиканти ознайомлювалися з новими манерами гри, специфічними прийомами і штрихами.

ХХ ст. позначене потужним розвитком народно-інструментального мистецтва. У цей час організовуються капели бандуристів і різні за складом ансамблі та оркестри народних інструментів, виникнення і поширення яких спонукало до вдосконалення і реконструкції народного музичного інструментарію (бандури, кобзи, сопілки, цимбалів, баяна). Для народних інструментів створюється оригінальний репертуар, що охоплює усі існуючі форми, жанри, характери і стилі. У 20-х рр. ХХ ст. запроваджується академічне професійне навчання на народних інструментах. Результатом цього стало здійснення підготовки виконавців на народних інструментах на всіх музично-освітніх рівнях (музична школа, музичне училище, музична академія, виконавська асистентура). Створюється потужна методологічна та науково-теоретична база народно-інструментального мистецтва.

Однак, на сьогоднішній день помітними є ознаки спаду популярності народно-інструментального мистецтва. Це значною мірою пов’язано з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави. Тому нагальною є потреба збереження і розвитку народно-інструментального мистецтва України як унікального різновиду європейської культури.

Література:

1. Василенко В. Деревня и ее развлечения (очерки и наблюдения) // Киевская старина. – 1904. – апрель. – Т. 85. – С. 131–148.
2. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с пол. VII в. до к. X века по Р.Х.). – СПб., 1870. – 308 с.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – 241 с.
4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): Підручник. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 419 с.
5. Дядиченко В. Нариси суспільно-політичного устрою Лівобережної України кінця XVII – поч. XVIII ст. – К.: Вид. АН УРСР, 1959. – 532 с.
6. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.
7. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми // Твори в двох томах. – Т. І. – К.: Дніпро, 1966. – С. 455–518.

Хіміч Я.О.,
канд. іст. наук, доцент,
докторант ДАКККіМ

ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ СКАРБІВ ХРИСТИЯНСЬКИХ ЦЕРКОВ УКРАЇНИ

Тема “збереження та відродження культурно-мистецьких скарбів християнських Церков України” не є новою, але лишається актуальною проблемою (у всіх значеннях цього слова). Ще в перші роки незалежності України знаний вчений Олександр Нестуля один з найперших глибоко проаналізував проблеми збереження в Україні історико-культурної спадщини культового призначення від часів царату, за доби Центральної Ради, Української держави, Директорії Української Народної Республіки та в перше десятиріччя радянської влади, висвітлив роль державних пам’яткоохоронних органів, музеїв, установ Всеукраїнської Академії наук та громадськості у їх розв’язанні, показав вплив державної політики щодо релігії на функціонування механізму охорони пам’яток історії та культури культового призначення. Він наголошував, що “у сучасній Україні найбільшою увагою оточені культові пам’ятки: величні храми та дивовижної краси начиння, твори релігійного мистецтва давніх епох. Після десятиліть класово-атеїстичної фальсифікації не лише їх культового призначення, а й глибокого гуманістичного та художнього змісту учені, всі поціновувачі історико-культурної спадщини нарешті отримали можливість об’єктивно оцінити величезні набутки минулих поколінь в лоні релігії і церкви” та “сьогодні цілком очевидно, що навіть серед людей нерелігійних все більше утверджується розуміння актуальності належної охорони культових пам’яток” [1].

Дозволимо собі поставити тут крапку і з відстані 12 років, що минули від часу видання цих рядків, подивитися на реальний стан справ. Так, за роки незалежності у суспільну свідомість дійсно вкоренилося розуміння того, що осмислення багатющої історико-культурної спадщини та української історії неможливо відокремити від осмислення історії традиційної релігійної культури народу, сакрального мистецтва. Органи влади дійсно проголошують рівність перед законом усіх віросповідних напрямів, підвищення рівня довіри між державою і церквою, а високопосадовці всіляко демонструють свою побожність. Президентськими указами та урядовими програмами передбачається повернення релігійним громадам насильницьки відібраних

культових споруд та богослужбового начиння. Так, але… Що ж не дає спокою громадській думці? Чому громадянське суспільство, яке формується в Україні, так болісно реагує на руйнування брами у Лаврі, пробиті отворами розписи церкви Спаса на Берестові, свіжу кіптяву на прадавніх фресках Кирилівської церкви, на полум'я дерев'яних церков – безцінних пам'яток далеких віків? Тому що, на жаль, ми, громадяни, бачимо, що деклароване принципове невтручання у справи церковні часто-густо переростає у безпринципну байдужість до збереження визначних творів сакрального мистецтва, відтак – до національної історико-культурної спадщини.

За 16 років незалежності органи державної влади не спромоглися виробити цілісної концепції державно-церковних відносин та закріпити її на законодавчому рівні, привести у відповідність до сучасних вимог чинне законодавство. А це означає, що й у конкретних сегментах державно-церковної взаємодії, чи не найважливішим з яких є захист і збереження національної культурної спадщини, маємо неоране поле. Недослідженими, невпорядкованими та з рештою незахищеними залишають насамперед такі фондові зібрання, як церковні (церковно-археологічні) музеї, бібліотеки та фонди храмів.

Відомо, що поява церковних музеїв і давньосховищ ще наприкінці XIX століття було зумовлене розвитком історичної науки, вивченням церковної археології як навчальної дисципліни у духовних академіях, а також, особливо наголосимо, подвижницькими спільними зусиллями духівництва та мирян, свідомих необхідності збереження культурної (духовної) спадщини [2].

На жаль, сьогодні проблематика вітчизняних церковно-археологічних, церковно-історичних, церковних музеїв, музеїв-храмів є недостатньо розробленою через цілу низку причин: в історичному аспекті – через їхнє повне знищення за радянських часів, у сучасному – через відсутність достатньої інформації про існуючі та створювані. Але вони вже є, отже, на часі практичне визначення основних напрямів і принципів взаємодії з ними світських музеїв, взаємодії світських науковців – культурологів, істориків, мистецтвознавців, музеєзнавців, архівістів та духівництва у процесі захисту та збереження національної історико-культурної, духовної спадщини. Повною мірою це стосується інформаційних та культурно-мистецьких ресурсів бібліотек релігійних організацій України [3].

Фонди храмів – окрема і, можливо, найскладніша складова питання, що розглядається. Найскладніша – тому що "речі церковні", включені у богослужіння, мають особливий статус "речей святих", що історична пам'ять

релігійних організацій, мабуть, назавжди закарбувала: увага до фондових зібрань, зацікавленість їх історичною та мистецькою цінністю й у сивій глибині віків, й у не такому вже й далекому минулому (від Петра І до часів квазіатеїстичного більшовицького експерименту) передувала як насильницькому вилученню з цих фондів усього найціннішого, так і повному знищенню фондових зібрань органами влади.

Відтак, не слід дивуватися, що фондові зібрання, які зберігаються у храмах, є надто закритими для дослідників. Проте, якщо ми відверто, чесно і послідовно, без упередженості до кожної конфесії, сповідуємо принципи підвищення рівня взаємної довіри, то й тут маємо оптимістичну надію.

Враховуючи викладене, вкрай необхідно делікатно, толерантно, за умов беззастережного дотримання законодавства, не допускаючи жодного втручання у виключну компетенцію релігійних організацій, спільно виробити модель співпраці у сфері збереження історико-культурної, художньо-мистецької спадщини храмових фондових зібрань, починаючи від обліку культурно-мистецьких цінностей, забезпечення їх страхування, охорони, умов зберігання, реставрації тощо. Очевидно, це стане можливим за умов високого рівня взаємної довіри, до чого і маємо рухатися обережно, поступово, але незворотньо.

Література:

1. Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні. 1917 – 1941 рр. Ч. 1. 1917 – середина 20-х років. – К., 1995. – 280 с.

2. Хіміч Я.О. З історії православних церковних музеїв (давньосховищ) в Україні // Вісник Книжкової палати України // Бібліотечний вісник. – К., 2007. – № 4. – С. 40 – 43.

3. Хіміч Я.О. Роль та місце інформаційних ресурсів бібліотек церков та релігійних організацій України у формуванні духовної культури нації // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Випуск 16. – К., 2006. – С. 236 – 243.

Царенок А.В.,
аспірант Чернігівського ДПУ
ім. Т.Г. Шевченка

ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ПРАВОСЛАВНИХ ГОМІЛЕТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Використання історико-ретроспективного методу, до якого неодмінно вдається дослідник сфери естетичної специфіки проповіді та проповідництва, уможливлює розуміння розвитку гомілетичних традицій як тривалого діалектичного процесу, детермінованого багатьма чинниками. Стає очевидною й наявність фундаментально-інваріантного стрижню цього процесу, що обумовлюється християнським осмисленням значення "словес проповідних" – головним ідейним підґрунтям, незаперечною парадигмою гомілетики як такої. Історичні зміни у сфері "зовнішніх" естетичних особливостей проповідництва принципово не є здатними знівелювати (принаймні, повністю) дію означеного "глибинного" теолого-естетичного стрижня, що б, зрештою, призвело до втрати проповіддю своїх сутнісних характеристик. Інакше кажучи, проповідь релігійних істин та чеснот просто перестала б бути проповіддю у власному сенсі цього слова, перетворюючись на десакралізоване художньо-культурне явище, влучно назване одним із вітчизняних ієрархів XIX століття Антонієм Амфітеатровим "світським літературним фразерством". Висвітлення історії вітчизняного проповідництва неодмінно передбачає розгляд останньої у контексті доволі широкого спектра міжкультурних зв'язків та впливів, що мали місце за конкретних історико-соціальних та історико-культурних умов. Подібні впливи суттєво позначалися на естетичних аспектах православного проповідництва, зокрема, маючи велике значення для згадуваного парадигмального стрижня. З цієї точки зору інтерес викликає такий прояв візантійсько-давньоруського міжкультурного діалогу, як сигнатура святого Іоана Златоуста, якій доцільно приділити особливу увагу в даній статті.

Візантійський релігійний діяч Іоан Златоуст, як відомо, став по-справжньому хрестоматійним прикладом у галузі проповідницької справи, досягнувши значних успіхів у "витонченості обробки своїх проповідей та глибині викладення в них християнської моральності, християнського почуття" [2, 4]. Вже саме "друге ім'я" святителя – Златоуст – недвозначно вказувало на його безперечний проповідницький хист. Невипадково "каз-

нодіям” майбутніх генерацій рекомендувалося наслідувати константинопольського ієрарха; саме з ним традиція могла порівнювати видатних церковних ораторів, нагороджуючи їх почесним ім’ям (читай: званням) “Златоустів”. Принципово важливим є той факт, що гомілетична думка аж ніяк не недооцінює заслуг інших відомих проповідників, закликаючи наслідувати й їхні звершення. Йдеться про те, що саме Златоустівський сигнатурі судилося відігравати особливу роль у справі всебічного розвитку гомілетичної традиції: саме святий Іоан став справжнім мега-символом проповідництва, зразком щиро відданого своїй справі християнського проповідника. “Протягом усіх століть лунала його слава, а ніжне ім’я “Златоуст” стало величним пам’ятником його вічної слави”, – зазначає у своїх риторичних студіях Феофан Прокопович, наголошуючи на непересічному значенні проповіді цього Отця Церкви. З огляду на специфіку релігійно-культурних відносин Візантії та східнослов’янського світу цілком зрозумілим стає сприйняття вітчизняною гомілетичною парадигмою означеного сигнатурного впливу, який, зокрема, виявився в заклику до наслідування Отця Церкви у проповідницькому служінні (цей заклик знаходимо, наприклад, у першому українському посібнику з гомілетики “Наука, альбо способ зложення казання” Іоаникія Галятовського). Не менш важливим у даному відношенні виявилося й плідне сприйняття такого заклику: вітчизняна традиція виховує власних “Златоустів” – гідних продовжувачів справи візантійського оратора. Відтак, стає очевидним тісний зв'язок двох проповідницьких культур, реалізація якого значною мірою здійснюється завдяки сигнатурі Златоуста. Зрештою, зазначимо, що сигнатура святого Іоана Златоуста, включаючи в себе християнське розуміння місії слова проповідника, виступає як характерний прояв (або навіть як складова) вже згадуваного нами духовно-естетичного стрижня проповіді. Цим визначається зміст її вимог до автора повчального слова щодо системи його особистих релігійно-естетичних орієнтирів. Так, у даному випадку вирішується питання взаємокореляції проповіді та життя її творця. Свого часу, прагнучи вирішити проблему відношення “мистецтво – життя”, – М.Бахтін підкреслював роль відповідальності як чинника їх об’єднання. Мистецтво та життя, на думку дослідника, мають стати єдиним, у єдності відповідальності художника: “За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы всё пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней” [1, 5]. Адекватне вирішення проблеми відношення “проповідь – життя” лежить у дещо подібній площині: “проповідь словом” переконливо вимагає відповідної “проповіді ділом”.

Розглянувши деякі особливості Златоустівської сигнатури, доречно зробити висновок про її вагому роль у розвитку теоретико-практичних та естетичних аспектів гомілетики. Являючи собою закономірний прояв православної парадигми проповідництва, у результаті історичного міжкультурного діалогу з Візантією вона стає органічною складовою вітчизняних гомілетичних традицій, справляючи значний вплив на їхні сутнісні характеристики, зокрема характеристики естетичного плану. Відповідно, дослідження сигнатури Златоуста допоможе більш глибокому розумінню феномена проповіді, її ретельному філософсько-естетичному осмисленню.

Література:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Ветелев А., прот. Учебный курс по истории проповедничества Русской Православной Церкви. – Загорск, 1990. – 215 с.
3. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори: У 3 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т.1. – С. 101 – 433.

Яковенко А.І.,
асистент Східноукраїнського національного університету ім. Володимира Даля

ХРИСТИЯНСЬКЕ ВИХОВАННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ

Суттєвим для нашого дослідження є те, що християнство протягом століть віднаходило оптимальні шляхи відповідного формування людської особистості та способи впливу на свідомість, почуття, волю людини. Сприймаючи Євангельські істини безпосередньо почуттям, християни втілювали їх у життя, і на цих істинах засновували свої звичаї, що впливало на характер виховання. Викладені в Новому Завіті основні засади виховання в перших християн були безпосередньо християнським звичаєм і побутовим устроєм життя, практикою перших християнських віків [6, 452]. Християнське життя було осередком нової культури, яка виявлялась в побуті, вихованні та навчанні. Життя в Христі стало ідеальною нормою поведінки християнина й зробило православну систему виховання смисловим центром християнської релігії [4, 142].

Слід зазначити, що християнська система виховання базується на міцному фундаменті історичної практики організації життя, основою якого був реальний факт існування Ісуса Христа як живого абсолютного ідеалу. Християнство вважає Ісуса Христа за учителя людства, який дав вічні основи виховання особистості [6, 10]. Зв'язок виховання з релігією в християнстві є реальним. У ранніх християн уже склалась своєрідна система виховання, на думку М. Миролюбова, об'єднана загальними релігійно-виховним принципом, який було покладено в основу не тільки виховання, а й усього християнського життя [2, 7]. Тобто, система виховання як породження християнського способу життя є конкретно-історичною формою християнської духовності. Така система виховання постає як своєрідний духовно-релігійний метод. Методологічним орієнтиром у розумінні християнської системи виховання, її співвідношення з духовними цінностями є патріотична ідея виховання як ведення до богопізнання. Головним у Християнській системі виховання є слова Ісуса Христа з Євангелія: "Пустіть діток до Мене, – Царство Небесне належить таким" (Мат. 19:14). Мета християнського виховання в цих словах. Звідси виховний процес означає вести дитину з певною метою, яка розуміється так – "вести дитину до Христа" [6, 15].

Найбільш аргументованим, на нашу думку, є положення П. Соколова про те, що християнська система виховання є не лише універсальною, а й індивідуальною, оскільки в кожній людині вона шанує "дитину Бога". Варта уваги думка дослідника П. Соколова про те, що християнство сформувало фундамент для великих ідей виховання особистості: ідеї загального навчання та ідеї індивідуалізації виховання [5, 87]. На нашу думку, християнська система виховання – це галузь знання про виховання, це процес цілеспрямованого впливу на людину в її Богопричетності, засіб пізнання людиною себе як духовної особистості. Християнська система виховання може здійснювати функцію синтезу наукових знань про людину, її природу, організацію виховання й діяльності, світоглядна основа її залишається незмінною, а саме релігійною. Вона є не стільки теоретизованим вченням, скільки засобом пізнання людиною себе та світу. Це є методологічним відтворенням натуристичної ідеї виховання як ведення до богопізнання, життя у Христі [3, 23]. Таку ж позицію у визначенні релігійної християнської системи виховання займає К. Ушинський, який пропонує розрізняти її в широкому розумінні як зібрання наук про людину й у вузькому – зібрання виховних правил [7, 194].

Ми вважаємо, що в християнській системі виховання найважливішою засадою є любов. У християнському вченні під поняттям любові в онтологічному відношенні розуміється основа всього сущого. Моральний сенс поняття любові полягає в заповідях християнської доброчинності, що визначають вищий закон людського життя. Релігійна філософія, базуючись на Святому Письмі, трактує Бога як певну чисту любов, любов узагалі. Неможливо любити Бога, не люблячи інших, і неможливо любити інших, не наближаючись до Бога [9, 104].

У М. Бердяєва, любов – це „бачення іншого в Богові й утвердження його для вічного життя, випромінювання сили, необхідної для цього вічного життя" [1, 103]. Цілеспрямованості існуванню особистості надає тільки любов до Бога, яка передбачає усвідомлення людиною певної духовної сфери трансцендентного. За твердженням Е. Фромма, любов до Бога бере початок у потребі подолати відчуженість і досягти єдності [8, 39].

Література

1. Бердяев Н. О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
2. Миролюбов Н. Педагогические воззрения святых отцов и учителей церкви. – Харьков: Типография Губернского Управления, 1900. – 190 с.
3. Никонов. Современная христианская антропология (опыт философско- критического анализа). – М.: Издательство МГУ. – 1983. – 184 с.
4. Оргиш В.П. Истоки христианства. – Минск: "Навука і тэхніка", 1991. – 278 с.
5. Соколов П. История педагогических систем. – Петроград: Издание В.С. Клестова, 1916. – 2-е издание. – 708 с.
6. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М.: Ренессанс, 1992. – 311с.
7. Ушинський К.Д. Людина як предмет виховання. Спроба педагогічної антропології // Вибрані педагогічні твори: В 2-х томах. Переклад з російської – К.: Радянська школа, 1983. – Т. 1. –417 с.
8. Фромм Э. Искусство любви. – Минск: Политиздат, 1990. – 80 с.
9. Шмидт К. История педагогики. –М.: Издание 3-е К.Т. Солдатенкова, 1879. – Т.2. – 463 с.

Культурологічні виміри творчого доробку українських митців та науковців

Бражен О.М.,
Вінницьке училище культури
і мистецтв ім. М. Леонтовича

МУЗИКА ТА МУЗИКУВАННЯ У СТАРІЙ ВІННИЦІ

Однією з проблем історії музики України є аналіз музичної культури малих міст та регіонів. Раніше культура України оцінювалася з огляду на розвиток крупних центрів (Київ, Львів, Одеса, Харків). Тому не були зроблені висновки щодо стану музичної культури України початку XX століття.

У різних регіонах на музичне життя впливали різноманітні тенденції. Найменш вивченими виявилися найважливіші явища музичної культури Вінниці у 1910 – 1916 роках, коли настала кульмінація процесу капіталізації міста та губернії. Цей процес бере початок у 1866 році, коли запрацювала залізниця, яка відкрила нові шляхи для торгівлі, розвитку промисловості та сільського господарства. Навколо Вінниці будувалися цукрові заводи, в самому місті з'являються різні промислові підприємства, в тому числі музичні фабрики, банки, казначейства, що сприяло зростанню економічної могутності міста, а отже, і появі коштів на культуру.

Найважливішим явищем музичної культури міста став театр. Як влучно висловилася І.Ф. Петровська у своєму дослідженні "Театр і глядач російських столиць", "Театр – фактор громадськості. Стан в державі театру служить відчутним показником ступеня культурності країни, її прогресивного зростання чи її розпаду". Наявність театру і театрального глядача свідчить про високий рівень культурного, а зокрема, і музичного життя міста. Саме театр дає можливість зробити висновки про смаки, запити, жанрові інтереси публіки.

Вінниця здавна мала славу театрального містечка, куди залюбки в ярмаркові дні приїжджали різноманітні гастролери. Недарма з XVII століття вулиця, де розташовувався театральний балаган, носила назву Театральної. На жаль, це приміщення не було фундаментальною спорудою.

Тому на початку XX століття постало питання щодо побудови кам'яної театральної будівлі за всіма вимогами театрального мистецтва. У 1910 році завершується будівництво Вінницького міського театру. Як зазначено у "Путівнику і довіднику по м. Вінниці" за 1911 рік, театр мав три яруси, електричне освітлення, розкішні декорації, різні пристосування і світлові ефекти, підйомну підлогу у партері, костюмерну, реквізит, бутафорію, окреме фойє, два буфети, вестибюль, касу, три завіси: розсувну суконну, з клапаном, рекламну; десять окремих вбиралень для артистів з дзеркалами та умивальниками, зал на тисячу місць. Будівництво обійшлося Міській Думі та Управі у 160000 карбованців. З самого початку тут ставили не лише драматичні спектаклі, а й балети з операми.

У іншій частині міста, на Замості, де проживав робочий люд, ще у 1902 році був збудований так званий Народний Дім на кошти Товариства тверезості графа Гейдена – любителя мистецтв, мецената, аристократа духу. По суті, це був також театр з величезною сценою і глядацькою залою, бібліотекою та приміщеннями для репетицій. Тут діяла аматорська трупа під орудою актора Чечельницького.

А от в парку ротмістра Толстого існував Літній театр на 618 місць. У місті діяли декілька труп, які орендували чи постійно користувалися цими приміщеннями. Твори музично-театральних жанрів ставили також у залі Міської Управи, Білій залі будинку Міської Думи, будинку купця Шабанова, де збиралося літературно-мистецьке товариство.

Кожна акторська трупа складалася не лише з драматичних акторів. Обов'язковими були солісти-вокалісти, хор, оркестр. Найчисельнішим і високо професійним був склад Міського театру, про що свідчить його репертуар, у складі якого оперети, опери та балети посідали вагоме місце.

Не всі спектаклі були високо якісними. Репертуар "Інтимного театру", "Театру мініатюр" являв собою калейдоскоп різноманітних постановок, починаючи від невеликих сцен розважально-легковажного характеру до фарсів, мініатюр, жартів, одноактних оперет та водевілів.

Незмінну популярність мав саме український репертуар як оперного, так і драматичного напрямку: "Запорожець за Дунаєм", "Наталка Полтавка", п'єси "День правди" та "Ковбаса і чарка, або нещасне кохання". Як правило, усі спектаклі супроводжувались оркестром, хореографічними номерами та участю солістів-вокалістів і хору. Цікаво, що оркестр Міського театру склався раніше, ніж вся трупа. Його засновником був відомий музикант Антон Гуммель. Оркестр налічував 26 музикантів, у ньому були представлені всі типові інструменти малого симфонічного складу. Через рік диригентську паличку переймає Б. Поляков.

Серед вокалістів великою популярністю користувалися Ардатов, Ланской, Касторський, Луговой, пані Леонтович, Юзова, Немирова та Петровська. Високими хореографічними здібностями виділялася балерина Забойкіна.

Діяльність театрів широко висвічувалась у вінницькій пресі, зокрема в газеті "Юго-Западний край" (у рубриках "Театр і музика" та "Біля сцени"). Критика не була професійною, не мала наукового характеру і не була системною. Просто кожна людина, яка писала статтю в рубрику, висловлювала своє враження. Саме така критика була яскравою, живою, правдивою, і врешті-решт впливала на якість виконання. Наприклад: "Совершенно непозволительно держал себя на сцене г. Вороновъ, забывший, видимо, что он на подмостках театра, а не на Николаевском проспекте. Разговоры артиста во время действия съ лицами, находящимися за кулисами, небрежность игры и неприличные отсебятины совершенно недопустимы". Или: "Вчерашняя программа городского театра оказалась усеченной. Уже не было в ней оперетты, и труппа ограничилась фарсом "Невеста на час" и сольными выступлениями. Такое вольное отношение к раз установившейся программе, вызванное, может быть, недостатками в библиотеке труппы, вызвало справедливые нарекания собравшихся в большом числе зрителей, привыкших слушать и комедию, и сольные выступления, и оперетту-миниатюру".

На жаль, невідомі імена критиків. Більшість статей надрукована без підписів, або зашифрована псевдонімами чи ініціалами. Ідентифікувати вдалося лише Мазаракія, відомого музичного діяча та рецензента. В його квартирі часто збиралася високоповажна публіка і відбувались концерти.

Найповніша інформація щодо виконавців та їхніх програм містилася в так званих рекламних "рожевих летючках" та афішах. Ось як, наприклад, описує роль афіші відома актриса Марія Велізарій: "Появлялись афиши, и около них тотчас же собиралась шумная толпа горожан. Имя гастролера было уже всем знакомое. И на этот случай у каждого находился полтинник. Каждый стремился еще раз пережить вместе с Мамонтом-Дальским сильные трагические волнения (к постановке Шекспира). Например, в Виннице аншлаг висел уже через три часа после объявления о гастролях М.-Дальского".

Неможливо обійти питання музики в кінематографах, адже всі фільми супроводжувались грою піаністів або скрипалів. Найбільш популярними були кінотеатри "Экспрессъ", "Патеграфъ", "Кисса". До речі, театр опери та балету також використовувався як кінотеатр: директор театру Лентов-

ська закупила все необхідне обладнання для цього. Іноді вінничани приходили не стільки подивитися фільм, а скільки послухати гру піаністів: Поліни Зіссерман, Люлі Зун, Марії Чарановської, Урбанського та арфістки Гені Ліфтман. Іноді показ фільму супроводжувався іншими інструментами, наприклад ансамблем балалаєчників Трояновського або квартетом Городинського в "Патеграфі".

Документи свідчать, що цей період характеризується активною гастрольною діяльністю. Своєрідною сенсацією був приїзд до Вінниці трупи Миколи Садовського (1914) та Марії Заньковецької з Афанасієм Саксаганським (1915). Як правило, спектаклі супроводжувалися грою місцевого симфонічного оркестру під керуванням Полякова. На жаль, невідомо, чия саме музика виконувалася, але є відгуки, що оркестр грав відмінно. Особливою популярністю користувались вистави "Мартин Боруля", "Сто тисяч", "Наймичка". Вінницю відвідували трупи антрепренерів Гузика з Польщі, Незлобіна з Петербургу, Свєтлова з Луганська; тут побували українська трупа Прохоровича, театр оперети Каваллініз Миколаєва, Одеська опера Селявіна, трупа Київського оперного товариства, Московська опера Зиміна та ін.

Майже кожного дня концертні зали Вінниці приймали окремих солістів. Ексклюзивною подією став виступ Стелли Марте (1915) – вокальної трансформістки, яка сама виконала в опері "Паяци" Леонкавалло партії баритона, тенора і сопрано. При повних аншлагах проходили концерти оперного співака з Петербургу баса Цесевича. Не меншу цікавість викликав спів тенора Каржевіна з Москви. Крім оперних співаків, Вінницю відвідували виконавиці романсів та пісень Башарина і Тарасова. Кілька разів гастролював у Вінниці син Петіпа Маріус-молодший зі своїми сольними балетними виступами. Велика частка аплодисментів захоплених глядачів випала також на долю балерини Імператорського Театру Інни Чернецької та піаніста-композитора Володимира Шефера.

Давали концерти і вінницькі музиканти. Так, 1 березня 1915 року відбувся концерт духовної музики хору Казанської церкви під орудою диригента Сиротинського та за участю артиста Київської опери Внуковського. Часто виступав скрипаль Мироненко, відомий ще як ініціатор створення консерваторії у Вінниці та як колекціонер нот. Досі видання з його бібліотеки знаходять у приватних зібраннях окремих осіб та в бібліотеках міста.

Всі культурні процеси, що відбувалися у місті, потребували більш освіченої мистецької публіки. Відповідно, з'являється потяг до навчання. На початку XX століття популярністю користувалися приватні музичні

навчальні заклади: вокальні класи Короткова, класи струнних інструментів Мардера, музична школа Поль-Вільямовської, фортепіанні класи Швиглика, два музичних училища та інші. Одним з них керував Іонаходяш. Саме націоналізація цього училища стала пізніше базою для створення музичного технікуму та консерваторії у Вінниці. У цих навчальних закладах програма прирівнювалася за якістю до музичних училищ, де викладали генерал-бас (гармонія), контрапункт, історію музики, сольфеджіо та інші важливі предмети, про що свідчить збірка видань, які зберігаються у відділі рідкісної і цінної книги Наукової бібліотеки ім. Тимірязева.

Ось чому дуже швидко у Вінниці сформувалася мистецька еліта, яка склала інтелектуальну основу всіх культурних процесів у місті. Саме це допомагало тримати у мистецтві марку якості.

Про високий стан музикування у Вінниці свідчить наявність фабрик, депо та магазинів музичних інструментів. Їхня діяльність широко висвітлювалася в рекламних проспектах, газетах і довідниках: "Первая фортепианная фабрика в Подольской губернии В.А. Мисевского. Существует с 1900 года. Снабжена вне конкуренции как в тоне, так и в цене инструментами. Самая лучшая гарантия для покупателей собственного изделия, а также пианино заграничных первоклассных фирм". Або: "Магазин П. Магид. В музыкальный отдел получены в большом выборе: рояли, пианино (придворной фортепианной фабрики К.М. Шредер), граммофоны и пластинки к ним (огромнейший выбор), скрипки, виолончели, гитары, мандолины, балалайки и пр. муз. инстр.".

Особливим пластом музикування була музика в парках і садах, якими досі пишається Вінниця, хоча нині вони мають інші назви. Тоді це були "Шато де фльор", садиба ротмістра Толстого, "Спуйня" тощо. Кожного вечора, якщо дозволяла погода, відбувалися виступи численних духових оркестрів (особливою популярністю користувався оркестр пожежників), струнних ансамблів, симфонічного оркестру Полякова та окремих солістів. Не замовкала музика в ресторанах і кафе. Привертає увагу діяльність дамського струнного оркестру "Франкетти" ресторану "Подолія" (диригент Марія Ніколаєва). Легендарним солістом ресторану "Савой" був скрипаль Міша Балтман. Його гра збирала щовечора чималий натовп на вулиці, який вимагав відкрити вікна ресторану, щоб насолоджуватися майстерністю віртуоза.

Глибоке вивчення регіональної музичної культури аналізованого періоду дозволить чіткіше визначити фактори розвитку музичної культури України початку XX століття.

Література:

1. Акушин Н.С. Хрестоматия по истории русского театра XVIII и XIX веков. – Л.-М., 1940. – 336 с.

2. Артель официантов – просьба о веранде для оркестра // Державний архів Вінницької області (надалі ДАВО). – Ф.Д-230, оп.1, спр.347, – арк.63-66.

3. Брилинг Г.Г. К истории областного краеведческого музея. Очерки // ДАВО Ф.Р-5257, оп.1, спр.2.

4. Бродова П. Музыкальная культура города как процесс // Музыкальная академия. – 1998 - № 3-4. – С. 88-98.

5. Вінниця. Історичний нарис / Ред. В. Птущенко. – Вінниця, 1964. – 353 с.

6. Документы о строительстве городского театра // ДАВО. – Ф.Д-230, оп.1, спр.1255.

7. Немиро О.В. Художественное оформление народных городских гуляний XIX – начала XX века // Проблемы изобразительного искусства XIX ст. - Випуск 4. – Л., 1990. – С.232-245.

8. О работе библиотек и читален уезда (переписка, списки книг) // ДАВО. – Ф. Д-255, оп.1, спр. 372.

9. Об ассигновании средств на покупку музыкальных инструментов для создания оркестра пожарников в городе Винница // ДАВО. – Ф. Д-286, оп.1, спр.79, – арк. 301-302.

10. Об организации артистического кружка // ДАВО. – Ф.Д-230, оп.1, спр.1181, арк.84.

11. Оркестр Полякова – концертирующая единица // ДАВО. – Ф.Д-230, оп.1, спр.1568, арк. 1-3; 15-20.

12. Петровская И.Ф. Театр и зритель российских столиц. 1895-1917. – Л.: Искусство, 1990. – 271 с.

13. Подольскій адресъ-календарь. (Сост. В.К. Гульдманъ.). – К-П.: Типографія Подольскаго Губернскаго Правленія, 1900. – 350 с.

14. Столпянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге. – Л.: Музыка, 1989. – 223 с.

15. Тромбовельский Е. Провинция в инфраструктуре культуры… Музыкальный хронотип города // Музыкальная академия. – 1999 – №1. – С. 40-41.

Гаврилко Н.А.,
ст. викладач ДАКККіМ

ГОБЕЛЕН У ТВОРЧОСТІ ІВАНА-ВАЛЕНТИНА ЗАДОРОЖНОГО

Значне місце у монументально-декоративному мистецтві видатного українського художника-шістдесятника Івана-Валентина Задорожного (1921 – 1988) посідає гобелен. Це роботи останнього періоду творчого життя художника. Їх небагато, але саме у цьому виді декоративного мистецтва майстер створив своєрідний заповіт.

Слово "гобелен" – килим-картина – походить від французької королівської мануфактури, заснованої в 1662 році у Парижі на базі майстерні родини Гобеленів. Ле Корбюз'є у метафоричній формі дав вдалу назву гобелену: "кочуюча фреска". Тобто це і монументальний твір і, разом з тим, предмет текстилю.

Творчість Івана-Валентина Задорожного завжди оновлювалася, вона характеризувалася великою працездатністю майстра, наполегливістю та цілеспрямованістю. У 1976 – 1982 роках І.-В. Задорожний створює для кафе "Братина" готелю "Либідь" художній ансамбль-середовище за мотивами легендарної Скіфії, в який, окрім вітражу, енкаустики, різьби по дереву вводить гобелен, присвячений засновникам міста Києва під назвою "Кий". Це були роки, коли мистецтво гобелену завдяки пошукам і відродженню представниками латиської школи у 60-70-ті роки минулого століття (майстри Хеймрат, Бальчиконіс, Вігнере) почало розвиватися і в Україні.

Звернення до мистецтва гобелену не було випадковим явищем. В інтер'єрах будівель другої половини 50-х років, з притаманною сухістю планування, відсутністю декоративних деталей серед стандартних предметів обстановки відчувалась потреба у речах, здатних надати м'якості оточуючому простору, створити в ньому атмосферу теплоти та затишку.

На комбінаті "Художник" працювала група художників – виконавців гобелену під керівництвом Ігоря Машинського. Вона і виконала гобелен Задорожного "Кий". Техніка виконання – полотняне класичне гобеленне переплетення.

Гобелен великого розміру – 20 м^2. В ньому автор втілив тему давньої легенди про засновників Києва – одного з найдревніших міст східної Європи. Він складається з трьох частин, об'єднаних між собою перш за все

стилізованими рослинними візерунками, які мають вигляд галузок, розміщених по кілька в ряд на всю висоту килима. Орнаментальні мотиви тут не традиційно килимарські, автор пропонує глядачеві свою інтерпретацію народного орнамента. У центрі лівої частини – майже графічне зображення символіки сільського побуту – граблі, сокира, коса і плуг. Праворуч ми бачимо козацьку символіку – щит, бандуру, списи, хоругви та меч. Центральні фігури вирішено також графічно – мовою народного наїву. Художник відштовхується від старовинної української книжкової мініатюри. Тим самим візерунком охоплено групу вершників під виразними силуетами дерев у центральної частині триптиху. Це головні герої – засновники Києва. У передачі облич головних персонажів художник завжди дотримується умовності, йому не притаманна психологізація портретного зображення. Загальний емоційний стан – поетична замріяність, спокійне злиття з природою – найбільш характерні для автора риси. Цим емоційним станом охоплені всі персонажі твору – Щек, Либідь, Кий та Хорів. Такий підхід переконливо свідчить про філософське осмислення автором кожного свого твору, про велику потребу донести людям світоглядну життєву позицію.

Стримана, майже монохромна кольорова гама, складне співвідношення сіро-сріблястих тонів, майстерна композиція – все зібрано так досконало, що виглядає винятковим мистецьким явищем. На сьогодні цей гобелен знаходиться у культурно-мистецькому центрі Києво-Могилянської академії.

За 1987 – 1989 роки І.-В. Задорожним було створено ще два гобелени для Палацу культури с. Рогізка Вінницької області. Це “Сім’я” і “Пісня”.

Перший було створено за мотивами високохудожніх килимів закарпатського регіону, які є доказом того, що українські народні умільці творили цінності неперевершеної краси. Художник у створенні композиції надає перевагу м`яким колоподібним формам. У центрі він розташовує великий медальйон у формі кола і вписує у нього сім постатей. Видовжений у ширину гобелен має дуже розвинений рослинний орнамент. Задорожний у народних майстрів запозичує композиційні прийоми побудови: зверху і знизу гобелену по довшій стороні тягнеться широка облямівка, яка теж має свої візерунки, фігурки, віконця. Ці прийоми були відомими у килимарстві в Україні ще з другої половини 19-го століття.

Для творів Задорожного характерне поєднання живописних, декоративних і музичних джерел. У 1970-х роках тему народної пісні він вже відобразив двічі у вітражах “Наша пісня – наша слава” і “Намисто”. Мовою гобелену він ту саму тему трактує по-іншому, але так, як і у вітражі “Наша пісня – наша слава” центральною постаттю залишає улюбленого героя Козака

Мамая, символ співучості душі українського народу. Гобелен “Пісня” також, як і вітраж “Намисто” має досить крупні за розміром написи-цитати з текстів народних пісень. Ця традиція була започаткована ще в українських рушниках, коли майстриня вишивала написи – побажання про збереження душі і любові. Написи займають майже половину площі гобелену.

Поєднання теплих тонів з блакитними у деталях одягу людей, тональні нюанси на світлому тлі, стримані градації кольору, різнокольорові написи – все це надає живописного мерехтіння гобелену.

Останньою роботою майстра (1988 р.) був гобелен “Засійся, чорна ниво волею ясною”, присвячений творчості Т.Г. Шевченка, який зараз знаходиться у Київському Державному музеї, що носить ім’я великого українського поета. Виконано його було у Коломиї Івано-Франківської області.

Гобелен вирішено на світлому тлі майже одним кольором. Тут ми бачимо сцени повстання з поеми “Гайдамаки”, сюжети праці і відпочинку. Художник сміливо імпровізує.

Роботи Задорожного у наш час сприймають як музику, в якій автор поєднує класику і народну творчість. Більшості людей, які ще не остаточно скам’яніли серед бетону, скла й асфальту, притаманний потяг до природи і до прекрасного мистецтва. Тому у наш час твори майстра нам дуже потрібні.

Література:

1. “Гобелен на выставке и в интерьере” // “Декоративное искусство СССР”, – М. – № 8, 1986.

2. Задорожний І. – В. Монументальне мистецтво, живопис, графіка. Каталог виставки творів. Спілка художників України. Спілка художників Києва. – К., 1991.

3. Історія українського мистецтва в шести томах / За ред. М.П. Бажана. Фабрика “Жовтень” – Т. 3. – С. 364-372. – Т. 1. – С. 257-264. – К., 1968.

Гужва О.П.,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент Української державної академії
залізничного транспорту (м. Харків)

ШЕВЧЕНКО ТА УКРАЇНСЬКА СИМФОНІЯ

“Наша дума, наша пісня // Не вмре, не загине…// От де, люде, наша слава, // Слава України!” − так писав Тарас Григорович Шевченко у своєму поетичному зверненні “До Основ’яненка”. Шевченко усвідомлював величезну роль, яку відіграють засади духовності у створенні майбутнього України, своєю творчістю він не лише узагальнював досягнення своїх попередників або навіть сучасників, а й відкривав обрії майбутньої оновленої картини світу (“І на оновленій землі”). Тому не дивно, що саме шевченківська дума стала тією визначною силою, котра зумовила подальший розвій української культури та мистецтва.

Шевченко відкрив нові виміри художньої свідомості, ставши в один ряд з геніями людства, бо вміщав у собі потребу до найширшого поєднання міфологічної та релігійної свідомості, занурення у найглибші стани людської душі, котра переживає власну екзистенційну драму і поєднує її з драмою свого народу.

Не дивно, що поруч стоять у поета і з’являються майже в один час лірична сповідь та поема, містерія та “подражаніє”, бо виміри художнього часу та простору шевченкової думи справді неосяжні. До того ж, між окремими творами Шевченка прокладаються образні арки, виникають крізні персонажі легендарних месників, сліпого перебенді, першої любові, скривдженої дівчини.

Тож художнє ціле окремих шевченківських творів сприймається як гостро суперечливе поєднання думок, які у межах усієї творчості набувають філософського змісту та узагальнення. І навіть типове для української народної творчості поєднання образних планів, що зустрічаємо в “Перебенді”, також має неабиякий узагальнюючий зміст: “Заспіває, засміється, // А на сльози зверне”.

Тут знаходить відбиття не тільки типова романтична колізія протиставлення мрії та дійсності, а й узагальнення самої моделі сприйняття дійсності, яка несе у собі трагізм людської долі. У музиці XIX століття це протиставлення образних планів породило певні символи, символи долі, фатуму. Це перш за все співставлення тризвуків мажор-мінор, що з’являються у трагедійних задумах Шуберта, Буркнера, Малера.

Шевченківська трагедійність також зростає з внутрішньої діалогічності висловлення, як те було в європейській симфонії ХХ століття. Ця внутрішня діалогічність поширюється на художнє ціле тих творів, де є спільні образи або думки. Особливо загострено ця внутрішня діалогічність заявляє про себе у сфері сакрального, котра присутня майже в усіх поезіях Шевченка, де є певна дія або сюжет. Для нього драма Спасителя не має свого завершення: "Тоді повісили Христа, // Й тепер не втік би син Марії" (Орська кріпость 1847). Але разом з Іовом він кидає обвинувачення Творцю за те, що відбувається тут, на землі, з людьми та у душах людей, особливо трагізм зростає, коли йдеться про долю України: "Я так її, я так люблю // Мою Україну убогу, // Що проклену святого бога, //За неї душу погублю" ("Сон").

Усе життя Шевченко був змушений долати соціальні перешкоди: кріпак, в'язень, солдат, − та шукати сенс буття у вирії духовності. Не дивно, що саме тяга до мистецтва давала йому змогу розправити крила душі ("Як небо блакитне − нема йому краю, // Так душі почину і краю немає" − "Гайдамаки"), вмістити в себе картини минулого, споріднитись з усім народом: "Пишними рядами // Виступають отамани, сотники з панами // І гетьмани; всі в золоті // У мою хатину // Прийшли, сіли коло мене // І про Україну // Розмовляють, розказують…" − "Гайдамаки".

У мистецтвознавстві поширюються ідеї про наявність рис симфонізму у межах літературного твору. Зокрема, так говорять про романи Т. Манна. Симфонія та соната − як назви − супроводжують творчі звершення А. Білого, П. Тичини, Чюрльоніса. Певно, варто поставити питання про наявність спільних рис у мисленні Шевченка з художньою практикою двох минулих століть, яка спиралась у багатьох випадках на синтез мистецтв, зумовлений зміною художнього сприйняття дійсності та пошуками нових творчих засад.

Широта творчих задумів, неосяжне поле свідомості, її безперервна активність і становлення, гостро діалектичне, суперечливе поєднання думок, несподіване загострення конфлікту та відсторонення від нього, поринання у стихію народної пісенності та виведення з неї початків поетичних родів: епосу, лірики та драми − усе це невід'ємні риси шевченківської поезії, які стають характерними рисами окремих видів європейського мистецтва, поширюючись і на жанр симфонії.

Шевченко сам йшов на сміливе оновлення форм поетичної творчості, виходячи за межі певного естетичного напрямку. У порівнянні з художньою практикою навіть ХХ століття він збагачував мистецтво слова

опорою на давньохристиянські форми (псалми Давида, Містерія, плач). Справа була не лише в зверненні до архаїчних пластів, а й розширенні змістовних та образних планів. Не переказ подій Священного Писання, а можливість їх тлумачення в нових історичних умовах, навіть коли здається, що це вже неможливо, коли у Шевченка, як і у біблейського Іова, вже немає віри. Він знов і знов веде цей нескінченний діалог з Создателем, Марією, Архістратигом Михайлом, і прокладає шляхи до нового розуміння завдання мистецтва: не всупереч, а разом з вірою відтворювати людину, її духовний світ. Десь він стає схожим на Гоголя, десь випереджає М. Булгакова (“Слепая”).

У зверненні до Гоголя є такі рядки: “За думою дума роєм вилітає; // Одна давить серце, друга роздирає, // А третя тихо, тихесенько плаче // У самому серці, може, й бог не бачить”.

Подальше заглиблення у творчі здобутки Шевченка могло б проторити той шлях, яким пройшла творча думка багатьох українських композиторів, які боролись за становлення вітчизняного мистецтва. Певно, не було ще жодного покоління українських митців, котрі не вчились би на Шевченкові, не повіряли з ним свої думи. І це не дивно, бо Шевченко започатковував той тип мислення, котрий врешті-решт поширився і на тип симфонічного висловлення у пору його становлення й у пору зрілості.

Касян Л.П.,
наук. співробітник НДІ Українознавства
МОН України

ЕКСТРА- ТА ІНТРАЛІНГВАЛЬНІ ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ МИТЦЯ ЯК МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ БОРИСА АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА)

Проблема вивчення мовної особистості є актуальною у сучасному мовознавстві. Поєднуючи в собі лінгвістичні, психологічні, соціальні фактори, це поняття відкриває нові можливості для подальшого дослідження функціональних особливостей мови, мовної діяльності. Викликає інтерес дослідження мовної особистості письменників, які відіграли значну роль у процесі становлення й розвитку української літературної мови. Важливо дослідити екстра- та інтралінгвальні чинники формування митця як мов-

ної особистості, з'ясувати значення його творчої діяльності в становленні норм літературної мови.

Борис Антоненко-Давидович – знакова постать в українській культурі XX століття – письменник, перекладач, редактор, літературний критик, мовознавець, громадський діяч. Він завжди гостро відчував свою безпосередню причетність до культурного континууму, вболівав за долю своєї батьківщини. Його праці були спрямовані на формування свідомого патріотизму й активної позиції в питаннях національно-мовного буття, стали своєрідним каталізатором національно-культурного відродження.

Письменник відображає світ крізь призму своєї діяльності, суспільного та індивідуального досвіду, крізь призму своєї національної культури. Мовна особистість Бориса Антоненка-Давидовича формувалася в умовах заборони і нищення української мови. Дитинство майбутнього письменника минуло у місті Брянську. Батьки під впливом оточення вдома говорили російською, хоча були українцями. Мовою раннього дитинства Бориса Антоненка-Давидовича стала російська. Українське слово ввійшло у мовну практику і свідомість дитини через спілкування з бабусями під час поїздок до Ромнів та Недригайлова. Це спілкування наклало відбиток на мову майбутнього митця, так, обґрунтовуючи вживання того чи того слова він зазначає: "... Те саме можна сказати й про слова грубий – товстий. Мені більше подобається "груба книжка", а не товста. Чому? А тому, що так казали мої баби в Ромні й Недригайлові (цебто на Лівобережжі), та ще й досі так кажуть у народі навіть діти". З переїздом родини до Охтирки з'являється україномовне середовище однолітків, яке посприяло засвоєнню української мови, дало змогу довести до автоматизму володіння механізмом мови, вплинуло на мовотворчість письменника.

Важливим фактором формування національно-мовної свідомості та національного самовизначення Б. Антоненка-Давидовича став "Кобзар" Тараса Шевченка – перша книга українською мовою, яку хлопець побачив і прочитав, та декламатор "Досвітні вогні" (збірка оригінальних та перекладних творів українських письменників): "...я відчував своїм першим моральним обов'язком до цього, свого ж таки народу, – принаймні вивчити його мову".

Перше оповідання Б. Антоненка-Давидовича "Останні два" було надруковане у червні 1923 р. у журналі "Нова громада". У 1925 р. з'являється його перша збірка оповідань "Запорошені силуети". Ці твори засвідчили, що автор усвідомлює себе як українську мовну особистість, оскільки саме мова є для кожної особистості справою національно-

культурного самоозначення: “Я почав писати перші оповідання тоді, коли давно вже не тільки вільно володів, але й мислив українською мовою”.

Дослухаючись до порад своїх критиків-рецензентів М. Зерова, О. Варави, знайомлячись із мовознавчими працями О. Курило, О. Синявського, М. Сулими, Б. Антоненко-Давидович наполегливо працює над збагаченням свого лексичного запасу, удосконаленням мови своїх творів.

В. Виноградов зазначав, що “письменник як носій і творець національної й культурної мови користується загальнонародною мовою свого часу, що він відбирає, комбінує і за власним творчим задумом об’єднує різні засоби словникового складу і граматичної будови своєї рідної мови”. Лексичне багатство рідної мови дозволило Б. Антоненку-Давидовичу яскраво, повно виразити себе у слові. У його творах представлені різні шари, групи лексики, тропи, які по-своєму осмислюються, сполучаються, утворюють неповторний індивідуальний стиль автора.

Письменник розглядав мову як феномен, як універсальний засіб буття народу, один із найістотніших чинників його світосприйняття і самовиявлення, показник його життєздатності і духовності. В умовах національно-мовної уніфікації широкий резонанс мали його виступи з проблем функціонування і вивчення української мови.

Особливу увагу звертав Б. Антоненко-Давидович на народно-розмовні джерела літературної мови з метою збереження природної якості, національної самобутності української мови. Б. Антоненко-Давидович одним з перших порушує питання про відновлення літери Ґ, яку на початку 30-х років було вилучено з правопису. У ряді статей письменник розглядає проблеми культури мови у тісному взаємозв’язку із розвитком словникової справи в Україні.

У ситуації білінгвізму Б. Антоненко-Давидович надавав великого значення перекладам, наполягав на тому, щоб переклад здійснювався тільки з мови оригіналу, а не “транзитом через російську мову”, оскільки саме через таке посередництво виникає безліч смислових та стилістичних помилок.

Погляди митця на розвиток української літературної мови, шліфування її лексики, граматичних норм формувалися впродовж десятиліть під впливом суспільного середовища, освіти і самоосвіти. Його культурно-громадська діяльність, літературна і наукова творчість, редакторська робота, мовні рецензії та консультації у газетах та часописах сприяли усталенню загальнолітературних норм, практичному вирішенню проблеми добору засобів вираження із народнорозмовної мови, стали важливим фактором розвитку української літературної мови у ХХ столітті.

Кравченко О.О.,
аспірантка Уманського ДПУ
ім. Павла Тичини

МОЖЛИВОСТІ ІНТЕРНЕТУ У ВИВЧЕННІ БІОГРАФІЇ І ТВОРЧОСТІ П. КУЛІША

На сьогодні неможливо уявити процес наукового дослідження без застосовування сучасних інформаційних технологій. Дійсно, комп'ютер став невід'ємною частиною роботи кожного науковця, а використання новітніх інформаційних технологій – невід'ємною складовою процесу наукового пізнання. Важливим у цьому контексті є використання мережі Інтернет, яка слугує цінним джерелом інформації, що значно доповнює і розширює інформаційний потенціал наукового дослідження.

Зважаючи на швидкий розвиток інформаційних технологій, виникає очевидна потреба в узагальненні інформації про інтернет-сайти, де висвітлюються певна тематика будь-якої галузі знань. У цій публікації подається стисла інформація про створені електронні ресурси, в яких висвітлюється життєвий і творчий шлях видатного громадського діяча і педагога – Пантелеймона Куліша. За якісними параметрами серед сотень пошукових систем найпопулярнішими та найефективнішими є: Google http://www.google.com./ (інтелектуальна система, що враховує популярність веб-сторінок в Інтернеті). Тому саме цієї пошукової системи зробимо огляд інтернет-ресурсів, які мають різносторонню інформацію про українського діяча П. Куліша.

http://uk.wikipedia.org/wiki/Куліш_Пантелеймон_Олександрович – досить популярний сайт: Вікіпедія. Вільна енциклопедія. На цьому сайті знаходиться біографічна інформація про П. Куліша, поряд із якою висвітлюється його культурна і громадська діяльність. Також подано перелік основних праць вченого, таких як "Гордовита пара", "До кобзи", "Заворожена криниця", "Заспів", "Маруся Богуславка", "Орися", "Праведне пануваннє", "Рідне слово", "Святиня", "Степ опівідні", "Січові гості", "Циган", "Чорна рада" та ін.

http://www.ukrop.com/ua/encyclopaedia/100names/6131.html – Український об'єднаний портал "Укроп". У розділі "Енциклопедії 100 видатних імен України" постать Куліша Пантелеймона Олександровича подана як письменника, історика, фольклориста, етнографа, перекладача. Висвітлено життєвий і творчий шлях ученого, а також представлено оцінку П. Куліша такими видатними українськими діячами, як М. Хвильовий, Т. Шевченко, О. Дорошкевич тощо.

http://litopys.org.ua/ukrmova/um34.htm – електронна версія "Енциклопедії з української мови". На цьому сайті поряд із короткими біографічними замітками, висвітлено внесок П. Куліша у становлення і розвиток української мови. У 1856-57 він видав двотомник "Записки о Южной Руси", де запровадив новий фонетичний правопис (кулішівку), який і досі лежить в основі сучасного українського правопису.

http://litopys.org.ua/fdm/fdm.htm – на цьому сайті розміщено електронну публікацію за виданням: "Філософська думка в Україні. Біобібліографічний словник". У ній висвітлено філософську думку когорти видатних українських діячів, в тому числі й П. Куліша.

http://www.abc-people.com/ – сайт "Энциклопедии замечательных людей и идей". Тут можна знайти біографію українського вченого, статті про його життєвий і творчий шлях.

http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=1292&page=1#text_top – освітньо-інформаційний ресурс "Український центр". На цьому сайті подано біографію П. Куліша.

http://ostriv.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=1199&Itemid=-5 – знаходиться біографія П. Куліша, а також тексти його художніх творів та поезії: "Орися", "Чорна рада", "До кобзи", "Заспів", "Рідне слово", "Святиня".

http://ukrlib.com.ua/sochin/book.php?id=31 – "Бібліотека української літератури". Тут можна ознайомитися із роботами, тематично пов'язані з життям і творчістю П. Куліша.

http://poetry.uazone.net/kulish/ – сайт найпопулярнішої в Інтернеті поетичної бібліотеки українською мовою "Поетика". Тут подано алфавітний покажчик творів П. Куліша "Маруся Богуславка", "До Шевченка", "Національний ідеал", "До Тараса за річку Ахерон", "Дума-пересторога (уривок)", "Земляцтво", "Люлі-люлі", "Гульвіса", "Lago Maggiore" і самі тексти цих творів.

http://pysar.net/poet.php?poet_id=34 – віртуальна бібліотека, джерельна база якої містить поезії П. Куліша: "Гульвіса", "До кобзи", "До рідного народу", "Заспів", "Люлі-люлі", "Муза", "Невидимий співець", "Поетові", "Покобзарщина", "Чолом доземній моїй же таки знаній", "Lago Maggiore".

http://www.refine.org.ua/pageid-4670-1.html – сайт, де можна ознайомитися із біографічними відомостями з життя П. Куліша, зокрема подано детальний опис його юнацьких років, можна простежити чинники, які впливали на формування його як громадського діяча та вченого.

http://www.ispan.home.pl/zaklitkul/pracluk/ProblemyEW.html – сайт газети “Problemy Europy Wschodniej”. Тут можна знайти бібліографію артикулів цієї газети за 1939 рік. Серед них є публікація Кирила Стефана “Pantelejmon Kulisz wobec Polaków” (nr1/1939, s.41-49), в якій проаналізовані погляди П. Куліша на польсько-українські зв’язки в світлі головних концепцій, які є змістом його творчості.

http://lemko.org/rzeczpospolita/rzeczpospolita11.html – електронна версія газети “Rzeczpospolita”. У номері 111 можна знайти статтю “Polsko-ukraińskie stosunki w XIX i XX w. ”, в якій йдеться про спробу П. Куліша у 80-х роках XIX ст. зблизити польський і український народи, посередництвом Ю. Крашевского.

Сайтів, на яких висвітлюється життєвий і творчий шлях Пантелеймона Куліша, є ще надзвичайно багато. У цій статті проаналізовано тільки маленьку частину інформації. Є сайти, де можна подивитися на деякі журнали чи газети з повнотекстовими базами даних, та скористатись тією чи іншою публікацією.

Отже, проглянувши інтернет-ресурси заданої тематики, можна зробити висновки, що вже є світова спільнота, зацікавлена у використанні відкритих ресурсів, в яких є різнобічна інформація про життя і творчість українського письменника П. Куліша. Є також спеціальні інтернет-ресурси, через які повинна координуватися така робота. Це свідчить про значний інтерес світової громадськості до даної теми.

Ленда Р.І.,
канд. філол. наук, доцент КНУКіМ

КОНЦЕПЦІЯ СВОБОДИ ЛЮДИНИ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Найвиразніше явив концепцію свободи людини, найпитоміше володіючи культурними традиціями українського народу, в своїй творчості Т. Шевченко, що став на певному етапі буття нації речником ідей, животворящих для цілої нації.

Митцеві, єдиному в мистецькому колі доби Національного Відродження (як і у тім, подальших епох) вдалося показати, що свобода суспільна можлива за наявної індивідуальної свободи людини: тобто, свобода здатна реалізуватися за умови, коли це відбувається на всіх рівнях, і коли це відбувається одночасно.

Свобода, за Т. Шевченком, категорія історична, оскільки виявляє пряму залежність – і коли йдеться про свободу загалу – від перебігу історичних подій, узалежнюючись або коригуючись ними. Звідси – "сутність людини розглядається не тільки як сутність усіх суспільних відносин, але і як та глибинна система зв'язку і відносин в цілому" [1, 119].

Глибоко переживаючи відсутність свободи – й індивідуальнісної, й національної, Т. Шевченко своєю мистецькою спадщиною провадить у життя ідею, співмірну з думкою про основну мету творчості як такої: явити мистецькими засобами таку основну засаду, за якою "коли немає змоги осягати свободу, то щастя – в завоюванні свободи, в процесі визволення. Прояви своєї сили і могутності належать для духу настільки до позитивних переживань, що перед ним відступають усі інші переживання" [2, 31].

Т.Шевченко зумів уповні явити значення окремо взятої особистості, яка в нього виступає не лише самоцінною, але і такою, що якостями своїми постаючи індивідуалізовано, володіє, проте здатністю вияскравити в загалові найбільш питомі його риси, якості. Найбільшим неспіввіднесенням до такої яскравої індивідуальності є тотальна антидія, супротив до життя і діяльності такої індивідуальності. Цей супротив іде, зрозуміло, від влади, яка сприймається індивідуумом як "панівна або та, що прагне до панування наді мною чужа сила, оскільки мною вона не визнається" [2, 19].

Індивідуум, однак, шукає порозуміння з суспільним чинником; оскільки сторонність влади маркується й історично поняттям "чужий", – особистість шукає того, з чим вона здатна здобутися на співвіднесення, і, в пошуку, звертається до криївок своєї свідомості – до своєї історичної пам'яті, яка вже досить швидко являє такій особистості орієнтир: той ідеал буття, коли влада відкриває індивідуальність, особистість, виявляє її потенціал, а не виступає самою лише силою гноблення. Уповні, як це підказало митцям доби ще недавнє історичне минуле (пам'ять про яке жила в народі), співвіднесене особистісне з загальним на найбільш яскравому його етапі з Козацькою державою, в якій людина поставала панівною над чужою силою, виступала здатною побороти, перемогти цю чужу силу.

Ідеалом історичним та, водночас, особистісним – для кожної людини зокрема – поставала доба козаччини. Стаючи для людини тими умовами, за яких вона здобувалася на сприятливі можливості для вияву своїх сутнісних рис і якостей, а, рівною мірою, вільного волевиявлення своїх устремлінь, вільного виявлення свого внутрішнього змісту – свободи.

Внутрішній зміст людини, як показує Т.Шевченко, заходить у неминуче протиріччя з тим, як організований світ узагалі, тобто, свобода, притаманна

внутрішньому змісту людини, безумовно, співвіднесена з основним романтичним постулатом про ставлення індивіда до можливості власного інтегрування в дійсність, якою для українських митців доби і, насамперед, Т. Шевченка, стала Україна, що й дає підстави саме Шевченкові продовжити національну культурну традицію в зображенні людини. А ще – в зображенні історії, яка найбільше і здатна забезпечити відповідь на те, що становить серцевину зацікавлення романтиків життям: незвичайні особистості разом із неймовірними ситуаціями, становищами, вчинками і подіями.

У цьому разі нам випадає зауважити інше: усю цю незвичайність, неповторність Т. Шевченка, чого не зауважили шевченкознавці в ставленні до автологічних засад усього його поетичного доробку, зображує на рівні цілковитої заангажованості, цілковитого перевтілення, що, гадаємо, дозволяє зняти проблематичність із питання про автологічність усього поетичного спадку митця. Водночас, належить визнати, що найбільш живлющою ідеєю для цього спадку є усвідомлення свободи: як стосовно окремо взятої особи, так і стосовно всього народу, нації – як цілого.

Чи не в цьому – апологія Шевченком своєї батьківщини, підстава для творення потужного страждаючого – жінка, і героїчного – чоловік – позитивних образів українців у мистецькій спадщині (і літературній, і малярській). Т. Шевченко в такий спосіб, безперечно, вибудовує національну ідею, тому слушною є думка, що "Шевченко першим сформулював у художній формі принципи й постулати українського націоналізму" [3, 34].

Основу національної свідомості Т. Шевченка значним чином формує осягання історії України. Втрата історичних переваг, історичних здобутків, становище, в якому Україна опинилася в системі Російської імперії, змушувало поета в поемі "Сон" зізнаватися: „Тяжко-тяжко мені стало, Так, мов я читаю Історію України" [4, 275], а також звертатися до рідного краю з найбільш, на думку поета, відповідним цьому становищу словом: "За що, мамо, гинеш?" [4, 252].

Історичні реалії України в системі імперії завдають поетові нестерпної муки – такої, якої б завдавали йому страждання рідної істоти, тож у Шевченковому сприйнятті української історії відсутній, вважаємо, фактор дистанційованості, натомість виразно виявляє себе інше: розуміння узалежнення власного буття від буття історичного. Поет постійно мовби зміщує індивідуальний психологічний ракурс у історичний, феноменологічно виявляючи цим не лише спорідненість власного буття з буттям історичним, але й ставлячи знак рівності між своїм світовідчуттям і відчуттям, розумінням історії.

Поет, немовби, осягає себе, свою психологічну сутність посередництвом осягання історії, але й історія, на думку Т. Шевченка, володіє здатністю стати світовідчуттям, і не лише однієї людини, але і загалу, й, більш того, багатьох у ньому поколінь. Так приходить до Т. Шевченка розуміння української історії як процесу і, більш того, процесу, з'єднаного з історичним буттям інших народів. Тільки усвідомлення цього, як вважає поет, дає змогу осягнути суть тих явищ, котрі відбуваються і в минулому, і в сучасному, й на теренах України, і поза її межами, хоч і те, що відбувається поза Україною, має вплив на історичний перебіг подій в її історичній долі.

Література:

1. Алікін В.С. Свобода в аспекті соціально-діяльнісної сутності людини // Культура, світогляд, гуманізм. – К.: Либідь, 1991. – С. 118-127.
2. Эрберг Константин. Цель творчества. – Петербург: Алконост, 1919. – 170 с.
3. Соколова В. Національна ідея в творчості Тараса Шевченка // Слово і час. – 1999. – №3. – С. 33-35.10.
4. Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 2001. – 782 с.

Лотиш Л.О.,
ст. викладач КНУКіМ

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СЕРГІЯ ОЛЕКСІЙОВИЧА ГРИГОР'ЄВА

Сергій Олексійович Григор'єв – дійсний член Академії мистецтв СРСР, народний художник СРСР, лауреат Державних премій СРСР. Протягом 50-60 років він обіймав посаду ректора Художнього інституту, створив нову майстерню "жанрового живопису", очолював учбово-творчу майстерню Академії мистецтв СРСР. Його творчість охоплює цілий пласт в українському живописі та є великим здобутком для мистецтва. Він був не тільки видатним майстром живопису, але і талановитим викладачем. Його праця на педагогічній ниві була настільки якісною, відповідальною і серйозною, що стала унікальним прикладом для багатьох генерацій педагогів. На сьогоднішній день, коли якість художньої освіти знизилась і стала загальною проблемою, слід звертати увагу на цей досвід та намагатись його творчо вивчати. Дослідження у цьому напрямку також доповнять і розк-

риють важливі аспекти творчої біографії великого художника-педагога та його учнів.

Вагому роль у формуванні української художньої школи відіграв Сергій Олексійович Григор'єв. Шлях С. Григор'єва у мистецтві характерний для художників, чия творчість формувалась в першій половині двадцятого століття, в умовах становлення молодої держави, а також у повоєнні роки. "Ми були піонерами нової школи, – згадує Сергій Олексійович. – Із усього творчого потоку вирвались лише одиниці – ті, для кого мистецтво стало метою життя" [1, 5].

Свою педагогічну діяльність Сергій Олексієвич розпочав у 1933 році. Цій шляхетній справі він присвятив більш ніж 30 років свого життя і увійшов до історії українського образотворчого мистецтва не тільки як великий художник, але і як великий педагог.

У 1948 році за видатні заслуги в образотворчому мистецтві Сергій Олексієвич Григор'єв був удостоєний звання Заслуженого діяча мистецтв Української РСР, у цьому 1948 році він став професором.

Наочне уявлення про практичні заняття у професора Сергія дають спогади його учнів, на сьогоднішній день відомих майстрів українського живопису. Віктор Іванович Зарецький пише: "Широка ерудиція, дивовижний дар мовлення, а головне – високий емоційний накал зразу нас підкорили. Це був професор кафедри малюнка Сергій Олексійович Григор'єв... потім вже на заняттях по малюнку ми познайомились з ним як з віртуозним рисувальником. Протягом 10-15 хвилин малюнок був побудований з вмілими акцентами в тінях, з тією простотою і ясністю, яка приголомшує. Це був істинний великий майстер…".

Багато чого Сергій Олексійович перейняв і від своїх викладачів, як і Кричевський та інші видатні живописці-педагоги, він надавав перевагу методу показу. Професор Григор'єв – будує свої заняття дуже різноманітно, насичує їх прикладами із життя та творчості гучних майстрів різних епох і напрямків. При цьому демонстрував різні прийоми побудови композиції. Всі запропоновані ним програмні вправи сприяли розвитку відчуття пропорційності, твердості руки. "Нічого приблизного у малюнку не повинно бути, – пояснює Сергій Олексійович – все має бути чітко побудоване, архітектонічне і самостійне. Часто процес малювання він порівнює з працею архітектора за кресленням. Настільки точним, вірним і продуманим мав бути малюнок. Скеровуючи композиційні пошуки студентів, він наполягав на уважному вивченні характеру натури і застерігав від прикрашування та спрощеної декоративності та формалізму. Тому що усі зовнішні надмірні

деталі можуть змінити, а то і згубити дійсний характер натури. Навпаки. Особливу увагу приділяє вихованню почуття цілісного сприйняття форми, радить учням з самого початку уважно працювати з натурою. Сам художник у роботі з натурою не визнавав фотографію. Коли він малював сюжетні постановки, у майстерню заносили човни, парти та інші предмети, які були задіяні у картинах. Студентів та натурників розставляв як режисер. Відпрацьовував рух кожного персонажу, зробив велику кількість чудових натурних етюдів та малюнків, які пізніше стали гарним посібником та прикладом для малювання натури у студентів.

Педагогічна система С.А. Григор'єва базувалась на тих же принципах, що і його творчість. Завдання і вимоги до учнів були наслідком глибоких знань з теорії мистецтва та великого досвіду практичної художньої діяльності. "Навчити ремеслу, професійної грамотності можна, але виховати творчий початок художника важко, – писав Григор'єв у статті "Про композицію в живописі". – Цей важкий шлях художник робить у конкретних умовах та під керівництвом вчителя, особливо у ранні роки... Ще Ченнінно Ченніні писав у відомому трактаті "Про живопис": "І приходь до вчителя якнайраніше та відходь від нього якнайпізніше".

Отож, внесок його в художню освіту для України є особливо цінним, коли врахувати, скількох учнів за ці роки він виховав і яку велику роль вони відіграли у розвитку українського образотворчого мистецтва.

Багато хто з них стали видатними та заслуженими діячами мистецтв, продовжили шлях на педагогічній ниві. Натхнений художник і педагог, він щиро намагався передати свій досвід товаришам та студентам. Заняття у майстерні С. Григор'єва були справжньою високопрофесійною школою, уроки якої залишалися у пам'яті назавжди. Це була дійсна школа духовного та професійного виховування молодих талантів.

Нирковська А.К.,
магістрант ДАКККіМ

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ О. ДОВЖЕНКА (1894 – 1956)

Кінець XIX – перша половина XX ст. знаменні діяльністю видатних представників української національної культури, зокрема в галузі кінематографії. Радянська дійсність поставила якісно нові вимоги до кіноактора: бути не тільки лицедієм, який досконало володіє своїм психофізичним апаратом, а й передовою людиною свого часу, окриленою найвищими і найблагороднішими ідеями самовідданного служіння народові, здатною активно втручатися творчістю в дійсність. Цьому сприяли також теоретичні праці й фільми вітчизняних митців Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, ФЕКСів; кінематографістів Грузії – І. Перестіані, М. Шенгелая, М. Чіаурелі, кіноактора і режисера з Вірменії А. Бек-Назарова. Особливе місце належить українським митцям, насамперед: Л. Курбасу, О. Довженку, І. Кавалерідзе та іншим, які спільними зусиллями утверджували на екрані реалістичне акторське мистецтво, розробляли його ідейно-теоретичні засади.

Велика роль в утвердженні на екрані актора нового типу належить Олександру Петровичу Довженку (1894–1956), чий погляд на мистецтво екранного виконавця теж відіграв визначну роль. У теоретичній спадщині Олександра Петровича, в його численних виступах, промовах, щоденниках і записниках знаходимо чимало важливих думок, де розкриваються методи роботи його з актором, особливості підходу до відтворення на екрані провідних рис людини радянської доби. Життя окремого індивідуума в його творах тісно пов’язане з життям країни, народу. Це представники нового соціалістичного світу, які живуть ідеями колективу і разом з тим є яскравими особистостями.

Олександр Довженко працював з акторами зовсім по-новому, всупереч усталеним прийомам. Він ніколи “не намагався викликати в них рефлекторних емоцій, щоб зафіксувати їх на стрічці, а потім вибудовувати образ на монтажному столі. Митець захоплював виконавців своїми ідеями, своїм баченням світу, даної ролі, працював з кожним актором як із самостійним художником, поступово підводив його до глибокої віри в правду зображуваного характеру, робив виконавця своїм однодумцем, соратником. На практиці Олександр Петрович втілював заповіти К.С. Станіславського,

який писав: “Надзавдання треба шукати не тільки в ролі, але і в душі самого артиста”. У фільмах О.П. Довженка актор не міг грати тільки самого себе. Побутової вірогідності було ще замало. Режисер створював світ поетичний і напрочуд своєрідний. Тому дії і вчинки його героїв у рамки простого копіювання дійсності аж ніяк не вкладалися. Художник шукав у мистецтві не “п’ятаків мідних правд”, а “чистого золота правди” [3].

Найважливішим для Довженка-режисера було передати духовне багатство героя. Тому при виборі на роль для нього мали значення не яскрава характерна зовнішність, навіть не володіння зовнішніми навичками (хоча це було теж дуже важливо), а багатство внутрішнього світу, особисте життя актора, його характер, вдача. Він жадав побачити в очах виконавців “благородний розум і високі почуття”. Дуже часто Олександр Петрович шукав і знаходив ці риси в людях праці, їм довіряв великі й складні ролі; після наполегливої співпраці з режисером-педагогом типажі нерідко ставали справжніми акторами. Кіномитці-аматори принесли на екран свій характерний типаж, неповторну фактуру, життєвість і вірогідність, нову типологію героя. Вони прагнули відшукати й показати риси людини з народу, були правдиві у кожній деталі.

Олександр Петрович Довженко народився 11.09.1894 року в м. Сосниці на Чернігівщині, відоме в Україні як культурно-мистецький осередок ще за часів Гетьманщини. Після закінчення Глухівського учительського інституту працював у Житомирі. Переїхавши до Києва у 1917 році, продовжував освіту на економічному факультеті Київського комерційного інституту і одночасно в Академії мистецтв, але не закінчив їх. У 1921 – 1922 роках. О. Довженко перебував на дипломатичній роботі у Варшаві й Берліні. Мрія стати художником привела його до приватної художньої школи в Мюнхені, яку з ряду причин йому довелося залишити. Певний час О. Довженко працював художником-карикатуристом, згодом – художником-графіком у періодичній пресі в м. Харкові [2].

Кар’єра О. Довженка як кінорежисера і сценариста почалася з постановки революційно-пригодницького фільму “Сумка дипкур’єра” (1927). Наступні кінострічки “Арсенал” (1929), “Земля” (1930), “Іван” (1932) О. Довженко ставить за власними сценаріями у творчій співдружності з українським оператором Д. Демуцьким. Ці фільми привернули увагу і виразними ознаками режисерської майстерності, і глибиною змісту. О. Довженко – поет і філософ екрана – ввів глядача у коло вічних проблем: добра і зла, правди і кривди, життя і смерті. У 1958 році на Всесвітній виставці в

Брюсселі 117 відомих кінознавців з 20 країн, добираючи 12 найкращих фільмів "усіх часів і народів", назвали і "Землю" Олександра Довженка [2].

У 1930-х роках, за умов винищення української інтелігенції, на адресу Олександра Петровича Довженка пролунали огульні й вульгарні звинувачення, тому він був змушений покинути на певний час Україну, створивши на "Мосфільмі" "оптимістичний" "Аероград" (1935). Повернення в Україну режисер відзначив кіноепопеєю "Щорс" (1939).

З початком Великої вітчизняної війни О. Довженко як письменник і режисер цілковиту увагу приділив жанру публіцистики. Увесь світ обійшли його документальні кінострічки "Битва за нашу Радянську Україну" (1943), "Перемога на Правобережній Україні" (1945) та інші. Але, в 1944 році за вказівкою Й.В. Сталіна було заборонено для друку й екранізації сценарій О. Довженка "Україна в огні". Звинуваченому в націоналізмі, режисеру і митцю О. Довженку заборонили працювати в Україні. У Москві він викладав у ВДІКу, написав чимало сценаріїв: "Повість полум'яних літ", "Прощай, Америко!", "Відкриття Антарктиди" та інші. Але жоден сценарій, крім "Мічуріна", за життя О. Довженка не був поставлений. У 1956 році смерть видатного українського митця обірвала його роботу над фільмом "Поема про море" (1956), який завершила його дружина Юлія Солнцева.

У 1957 році вийшла друком збірка творів "Зачарована Десна", яка ще раз засвідчила потужний письменницький талант Олександра Довженка як творця нового жанру – кіноповісті. Він назавжди увійшов в історію української і світової культури як митець-новатор, самобутній художник, полум'яний публіцист.

Велику роль у творчості митця відігравало українське музичне мистецтво. Його розуміння і знання допомогли О. Довженкові правильно й глибоко зрозуміти місце музики в кіно. Це неодноразово відзначали композитори, які працювали разом з ним, – Ю. Мейтус, І. Белза, Д. Кабалевський, Б.Лятошинський, В.Косенко. Кінематограф був для О.Довженка не просто синтетичним видом мистецтва "яке містить у собі елементи літератури, тобто повісті, роману, новели, драми, елементами театру, живопису, музики" [3, 294]. Синтетизм є проявом його художнього мислення, і саме в музиці Олександр Петрович віднаходив цей синтетизм, гармонією всіх виражальних засобів: мелодії, ритму, темпу тощо, нерідко уподібнюючи кінотвір до музичного. Довженко вважав кінофільм завершеним тільки тоді, коли він викликав враження цілісного музичного твору [4].

Довженко Олександр Петрович (1894 – 1956) – фундатор української національної школи кінематографії, геніальний кінорежисер, чия картина

“Земля” увійшла до дванадцяти кращих кінострічок “усіх часів і народів”, справжній “маестро” серед кіномитців планети, самобутній письменник-романтик, один з найвидатніших художників і мислителів України й усього світу, якого назвали Гомером XX століття. Лауреат Державної премії СРСР (1941, 1949) та Ленінської премії (1959, посмертно). Він завжди був серед тих, хто прокладав нові шляхи в мистецтві, втіливши у своїх творах найпередовіші ідеї нашого суспільства, його подих, героїку і трудову наснагу. Тому його твори живі й сьогодні, вони належать українській національній культурі і звернені у майбутнє.

Література:

1. Довженко Олександр // Видатні діячі України минулих століть: Меморіальний альманах. – К.: Євроімідж, 2001. – С. 182-183.
2. Довженко О. Лекція 11 жовтня 1949 року // Олександр Довженко. Твори: В 5-ти томах. – К., 1965. – Т.4. – С. 290-294.
3. Слободян В. За законами правди і краси (Довженко і актор) // Народна творчість та етнографія. – 1974. – № 1. – С. 86-90.
4. Фількевич Г. Довженко і музика // Мистецтвознавство України. Випуск 2. – К.: Спалах, 2000. – С. 118-122.

Олійник О.С.,
аспірантка КНУКіМ

МАКС ХОРКГЕЙМЕР ТА ТЕОДОР АДОРНО ЯК ЛІТЕРАТУРНІ “БАТЬКИ” ТЕРМІНУ “КУЛЬТУРНА ІНДУСТРІЯ”

Термін, про який ідеться, вперше з’явився у книжці “Діалектика просвітництва”, опублікованій у Голландії 1947 року. Написана вона була Максом Хоркхеймером та Теодором В. Адорно ще під час Другої світової війни (1944 р.) в Америці, де вони ховалися від гітлерівських переслідувань. Англійський її переклад (M. Horkheimer and T.W. Adorno, Dialectic of Enlightenment, p. 144, New York, Herder & Herder, 1972) був здійснений з другого видання 1969 р.

Автори цієї публікації, яка мала підзаголовок “Філософські фрагменти”, щоправда, вживали ключовий термін в граматичній однині: культуріндустрія (kulturindustrie). Згодом, коли водночас із культурними індустріями у реальному житті пожвавився інтерес до праці франкфуртських філософів,

вже набула поширення й відповідна реальній ситуації граматична множинна форма терміна, це викликало деяке непорозуміння. "...Вживання однини (індустрія скоріше, ніж індустрії) також залишає питання, як зазначали 1982 р. французькі дослідники культурних індустрій А. Мателарт та Ж.-М. П'ємме. – Що криється за цією одниною, за цим "обрубуванням хвоста" у терміна? – ставили вони собі питання і намагалися знайти на нього відповідь: – Ми можемо, звичайно, відповісти, що це – наслідок бажання бути зрозумілим і що це означує загальний рух виробництва культури як продукту".

Така відповідь сама породжує додаткові питання: що мається на увазі? Що таке "загальний рух виробництва культури як продукту? "Рух" звідки та куди? Який зв'язок це взагалі має із "просвітництвом" та її "діалектикою"?

Це спонукує до пошуку відповіді безпосередньо у літературному першоджерелі.

Загальний смисл назви твору Хоркгеймера та Адорно "Діалектика Просвітництва" відкривається в тому, як автори інтерпретують "Просвітництво" – епоху, що її було прийнято вважати початком Нового часу в європейській історії. "Просвітництво" ж вони тлумачать як настання ери раціоналізму, що прийшов на зміну міфології та ірраціоналізму; "діалектику" ж просвітництва вбачають у його "самозапереченні": саморуйнуванні та перетворенні на свою протилежність. "Уже міф являє собою просвітництво, і просвітництво повертається, зворотним ходом, до міфології", – так самі автори резюмували основну думку свого твору через 25 років після першої його публікації.

Цим, вочевидь, пояснюється і вибір назви для одного, найважливішого, з точки зору нашого дослідження, третього розділу їхньої праці, а саме: "Культуріндустрія. Просвіта як обман мас". (З цього погляду показово, що французький переклад книжки вийшов під заголовком "La production industrielle des biens culturels" (Індустріальне виробництво культурних благ).

"Розділ "Культуріндустрія", як писали автори в передмові ще до першого видання книги, демонструє регресію просвітництва до ідеології, яка знаходить своє зразкове втілення у кіно та радіо. Просвітництво полягає при цьому насамперед у калькулюванні впливу техніки виготовлення та поширення, за своїм власним змістом ідеологія вичерпується ідолатризацією існуючого та тієї влади, якою контролюється ця техніка".

За іронією історії, праця, про яку йдеться (відтак, звісно, й ідеї, викладені в ній) тривалий час після її першої публікації залишались по суті

поза увагою як широкої громадськості, так і вузького кола науковців та філософів. Однак, під час цієї своєрідної – впродовж чверті століття – паузи культурні індустрії розрослися, змужніли і набрали великої сили впливу на всі сфери суспільного життя. Притому не тільки у США, а й у всьому світі.

“Ми у Франції вимушені були чекати близько двадцяти років на належний переклад ключової праці Макса Хоркгеймера та Теодора В.Адорно про культурну індустрію, – ремствували у той же час А. Мателарт і Ж.-М. П’ємме. – Ця затримка завдячує не випадку чи недоглядові. Ця робота умисне ігнорувалася. Навіщо перекладати книгу, в якій загальний аналіз проблем радикально відрізнявся від тогочасних французьких досліджень мас-медіа? У дискусіях стосовно засобів масової інформації у Франції між 1950 та 1970 роками ідея про культуру як індустрію реально не підтримувалась. Не те щоб заперечувався факт, але просто належні питання не піднімались, відтак жодних висновків з цього зроблено не було. Тепер, коли поняття мас-медіа як культурних індустрій набуло високої респектабельності, – переходять на сарказм ображені французькі дослідники, – нам дозволили читати Адорно і Хоркгеймера.

Читаючи таке, хочеться сказати: нам би ваші клопоти! В Україні й досі не те що німецького чи англійського видань, але й українського перекладу цієї праці немає. За радянських часів її не перекладали з тих же загалом причин, що й у Франції, після 1991 року – через недомисля та загальне “безголів’я”.

“Це, отже, є праця, яку написали двоє людей, що прибули до США, тікаючи від нацизму, – атестували “Діалектику Просвітництва” А. Мателарт та Ж. П’ємме у 1982 році. – Вони ведуть мову про розвиток, який бачать у тій країні: влада радіо, влада кіно і виникаюча влада телебачення”.

Це судження, з огляду на предметний зміст книги, її стиль та пафос, потребує уточнень та конкретизації.

Почати з того, що то були не просто такі собі двоє людей – це були єврейські інтелектуали, змушені рятуватися від фашистської чуми. І прибули вони до Нью-Йорка – найбільшого на той час у світі мегаполісу – із Франкфурта-на-Майні – затишного, провінційного, бюргерського німецького міста (щоб не сказати містечка). Нарешті, втікачі були філософами за покликанням, вихідцями з так званої “Франкфуртської школи”. Громадянське та наукове їх становлення, що припало на дофашистський період німецької історії ХХ століття, відбувалось на запліднених революційними,

антибуржуазними ідеями традиціях німецької культурної класики, що здобула світове визнання: насамперед, філософії, музики, літератури. Відтак Адорно та Хоркгеймер не просто "дивились" і "бачили" розвиток культури у США – вони були ошелешені баченим...

Незважаючи на спасенну гостинність країни нового перебування, ностальгія за колишньою Батьківщиною відіграє роль призми, через яку європейські філософи дивляться на американську дійсність: "Переконання, згідно з яким варварство культуріндустрії є наслідком "культурного запізнювання", невідповідності ментальності американців рівневі розвитку техніки, цілковито ілюзорне", – твердять вони. – Відсталою щодо тенденції створення монополій в галузі культури якраз була Європа у дофашистський період. Але саме цій відсталості має бути вдячним Дух за останні залишки самостійності, а його останні носії – за те жалюгідне, проте усе ж таки існування, в якому дозволено було їм скніти. У Німеччині відсутність демократичного контролю, який пронизує усі сфери життя, привело до парадоксальних результатів. Багато що й досі виключено із зони дії механізму ринкових відносин, який набув повної свободи дії у західних країнах. Німецька система освіти, включаючи університети, авторитетні у світі мистецтва театри, великі оркестри, музеї користувалися різного роду протекціоністською підтримкою. Політичні сили, на рівні держави та муніципальних громад, яким ці інституції дісталися у спадщину від абсолютизму, почасти дозволили їм зберегти ту незалежність від декларованих ринком відносин панування, гарантами якої аж до XIX століття виступали князі та інші феодальні володарі. Ця обставина у пізній стадії його розвитку посилила опірність мистецтва диктату механізму попиту та пропозиції і дозволила йому зрости до рівня, що набагато переважає ступінь протекції, яка надається йому. На самому ж ринку данина якості, яка не знаходила попиту та не могла бути використана, транспонувалася у купівельну спроможність: саме це дозволяло порядним видавцям у галузях літератури та музики підтримувати таких авторів, єдиним прибутком від яких було визнання знатоків".

Нажахані кошмаром фашизму, Адорно та Хоркгеймер вбачають його відлуння навіть там, де його свідомо не може бути. Автори не минають в'їдливими зауваженнями навіть Орсона Уелса, Марка Твена та Чарльза Чапліна.

Хоркгеймер та Адорно взагалі відчувають непереборну ідіосинкразію до американського способу життя, яке перебуває під всеперемагаючим впливом культуріндустрії, з її наслідками уніфікації та стандартизації.

Американці, за словами німецьких філософів, аби “затушувати бентежну дистанцію між окремими людьми, ...називають себе усі Боб та Гаррі, як взаємозамінні члени команди. Подібного роду норма поведінки зводить відносини людей на рівень братства спортивних уболівальників, яке надійно захищає від справжнього. ...Імена власні, цей архаїчний пережиток, приводиться у відповідність із стандартами нинішньої епохи або шляхом їх стилізації під рекламне тавро – у кінозірок навіть прізвища є їх іменнями – або шляхом колективної стандартизації”.

Грізні наслідки віщують вони і від діяльності тоді ще тільки народжуваного телебачення: “Телебачення прагне до синтезу радіо і кіно, який не буде досягнутий доти, доки зацікавлені сторони не дійдуть домовленості, але чиї безмежні можливості обіцяють настільки радикально збіднити в естетичному аспекті матеріал, який тут використовується, що сьогодні дещо замаскована ідентичність усіх культурних продуктів, які виготовляються індустріальним методом, завтра зможе вже відверто торжествувати – знущально сміхотворне справдження вагнерівської мрії про синтетично цілісний твір мистецтва”.

“Культуріндустрія підступно реалізує людину у якості родової істоти ... Тим самим змінюється внутрішня структура релігії успіху, якої, втім, неухильно дотримуються. Місце шляху від тернів до зірок, який передбачає зусилля та втрати, дедалі більше посідає виграш. Елемент сліпої удачі при винесенні рутинного рішення щодо того, яка з пісень придатна для того, щоб стати шлягером, яка статистика – для того, щоб стати героїнею, невтомно прославляється...”.

...Уже сьогодні культуріндустрія згодовує публіці, яка опирається, мистецькі твори, так само, як політичні гасла, відповідним чином оформлені, за зниженою ціною, втіха ними стає для народу доступною, подібно до парків... Ліквідація привілеїв, що надаються освітою, шляхом розпродажу всього зовсім не дозволяє масам проникнути до тієї сфери, до якої вони раніше не допускалися, але сприяють, за існуючих соціальних умов, як раз розпаду освіти, прогресу варварської ізольованості від культурного фону. Той, хто у XIX та на початку XX століття платив гроші за те, щоб подивитися драму чи послухати концерт, ставився до вистави, принаймні, з такою ж повагою, як і заплаченим грошам... У культуріндустрії щезають однаковим чином як критика, так і повага: першу успадковує механічна експертиза, другу – короткопам’ятливий культ видатних людей.

Підбиваючи підсумки огляду книги Адорно та Хоргеймера, вищезгадані французькі дослідники Мателарт та П’ємме зазначають, що “хоча

критика її може бути необхідною” і хоча “вона залишається живою для читання”, “існує непрохідна прірва між їхнім аналізом та сьогоднішньою реальністю”.

Якщо співставити зміст вищенаведених фрагментів з “Діалектики просвітництва” та сьогоднішню українську культурну реальність, цей висновок не видається надто переконливим. Скоріше, навпаки, можна подивуватися прозорливості німецьких філософів: сьогоднішня українська дійсність мало чим відрізняється від описуваної Хоркгеймером та Адорно американської реальності шістдесятилітньої давнини...

Література:

1. Хоркхаймер М., Адорно Теодор В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. Пер. с нем. М. Кузнецова. – М. – СПб. – 1997.

Пономаренко О.М.
доцент Донецької ДМА
ім. С.С. Прокоф’єва

ФУНКЦІЯ ФОНІЧНОГО АСПЕКТУ ФАКТУРИ В РОЗКРИТТІ ВИРАЗОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ (НА ПРИКЛАДІ КАМЕРНИХ ФОРТЕПІАННИХ ЗРАЗКІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

В українській музиці другої половини ХХ століття фонічний аспект фактури в розкритті виразового потенціалу став одним з головних чинників в музичній архітектоніці сучасного твору. Композитори приділяють увагу саме барвистим, колористичним темброво-регістровим фактурним співвідношенням, використовуючи дисонантні співзвуччя, які мають “відчуття конкретного характеру звучання, його фонічної сторони – темброво-регістрового забарвлення, густоти, щільності, в’язкості або, навпаки, розрідженості, прозорості і т.п.” [2, 23].

У другій половині ХХ століття фортепіанні жанри малих форм в багатьох випадках являють собою повноцінні в художньому розумінні аналоги концерту, токати, сонати, тощо.

У даному випадку більш детально буде розглянуто жанр сонатини – “камерної проекції сонати” [1, 287] зокрема її фактурний вектор як головний чинник семантичного контексту твору. Майже сучасна фактура “чутливо

реагуючи на найрізноманітніші витончені відтінки і зміни, злами, переломи (і не тільки реагуючи, але й всіляко сприяючи їх оформленню в озвученій тканині), фактура живо і безпосередньо бере участь у становленні образного складу музики" [3, 209-210].

Інтерес до жанру сонатини в українській музиці особливо активізувався у другій половині XX століття. Велику групу сонатин у творчості українських композиторів складають твори, призначені для концертного виконання. До них належать сонатини Г. Ляшенка, О. Красотова, В. Сильвестрова, О. Стецюка, Я. Верещагіна, Ю. Шевченка. Ці твори масштабні, концептуальні, віртуозні та фактурно складні.

Найбільший інтерес з точки зору формоутворення серед сонатин українських композиторів викликають ті твори, в яких на перший план виходить принцип індивідуальних типових "моделей" та структур, характерний для сучасного музичного мистецтва в цілому. Композитори досягають цього різними засобами, серед яких і "новий інтонаційний зміст" (Б. Асаф'єв), переданий крізь різні фактурні модифікації. Наприклад, друга частина сонатини Ю. Шевченка написана у вільній формі з qvasi імпровізаційними фактурними арпеджіо, які повертають нас до барочного прелюдіювання. Відштовхуючись від барочних традицій, композитор, в той же час, втілює свій задум за допомогою сучасних засобів, використовуючи елементи "обмеженої алеаторики"(термін В. Лютославського) у ритмічній організації музичного тексту і тим самим досягаючи потрібного враження неповторності музичної імпровізації, що створюється безпосередньо у цю хвилину у нашій присутності.

Форма другої частини сонатини Ю. Іщенка побудована за принципом "хвилі". Розвиток музичного процесу проходить на фоні фактурних кластерів. Цей колористичний комплекс виконує роль головного образу твору. Він поступово розростається, що супроводжується підсиленням динаміки від p до f, а потім поступове згортання кластерів та згасання звучності ніби емоційна "хвиля" почуттів героя зникає, щоб на новому витку спіралі повернутися знову.

Відновлення методів формоутворення індивідуалізованих структур, притаманне музиці XX століття, обумовлено новими якостями інтонаційної сфери інструментального тематизму. Головна особливість сонатин цієї групи полягає в переважанні цього типу тематизму, що отримав виразність у більш складній звуковисотній та метроритмічній організації тем. Інструментальна природа тематизму проявляється у підвищеному рівні дисонантності як у горизонталі (у фактурі перебільшують ходи на різкі за

звучанням інтервали в.7, м.9, зб 5/3, опора на 12-тоновість), так і у вертикалі (багатотерцові акорди, комплекси нетерцової структури, політональні "шари" кластерів). Мелодіко-ритмічні комплекси тематизму також підкреслює його інструментальний характер (складні ритмічні малюнки з паузами та синкопами, нетрадиційні змінні розміри," нерегулярна акцентність" (термін В. Холопової). Наприклад, у перших 8-ми тактах головної теми сонатини І. Карабиця зустрічаються такі розміри:

$$\frac{5}{8}\ \frac{2}{8}\ \frac{3}{8}\ \frac{9}{16}$$

Виявлені особливості стилістики даної групи творів вказують на широке втілення в них принципу концертності, який проявляється, передусім, у фактурній специфіці розглянутих сонатин. Серед її основних якостей на перше по значущості місце слід поставити високий рівень віртуозності фортепіанної техніки, яка достатньо висока в сонатинах Ю. Іщенка, Я. Верещагіна, Ю. Шевченка, О. Стецюка, О. Красотова, О. Костіна, розрахованих на музикантів-професіоналів. В сонатинах можна знайти приклади складних пасажів, зразки таких прийомів фортепіанної гри, як подвійні ноти, октавна техніка, арпеджіо, фігурації тощо.

Отже, фактура, за думкою М. Скребкової-Філатової, явище комплексне, невіддільне від ладотональних, інтонаційно-мелодичних, гармонічних, метроритмічних закономірностей, від особливостей тембру і динаміки, у поєднанні з якими вона формує образний стрій і процес розвитку в музиці.

Література:

1. Клин В.Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – 314 с.

2. Мазель Л. К дискуссии о современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 1. – С. 8-26.

3. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.

Пономаренко О.Ю.,
канд. мистецтвознавства, доцент ДАКККіМ,
член Національної Спілки композиторів України

ПРОГРАММНЫЙ КОНЦЕРТ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОИСКОВ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

К наиболее специфическим качествам украинского фортепианного концерта, выделяющим его из ряда произведений этого жанра в других композиторских школах, принадлежит программность. Первым эту жанровую особенность украинского фортепианного концерта отметил Л. Раабен, он же охарактеризовал ее как программность "изобразительную, но разделяющуюся на некоторые типовые разновидности", одну, носящую "более обобщенный характер" и другую, имеющую некое "сюжетное содержание" [1, 173].

Однако это явление, свойственное украинскому фортепианному концерту, не нашло в музыковедении дальнейшего продолжения, поэтому проблема программности по-прежнему остается актуальной и требующей особого исследования.

В 1980 – 1990-е годы появился целый ряд новых фортепианных концертов, в той или иной степени относящихся к сфере программной музыки. Вызывает научный интерес не только количественный рост таких произведений в последние годы, но и явная тенденция закрепления этого качества в жанре именно фортепианного концерта как его стабильного признака.

Возникновение программного фортепианного концерта имеет несколько побудительных причин. Оно объясняется, во-первых, сближением с симфонией, включающей программность в свою жанровую систему.

Вторая очевидная причина того, что программность стала специфическим признаком украинского фортепианного концерта, лежит в особенностях его национального жанрового типа. Эти особенности заключаются, во-первых, в опоре на романтический стиль, в котором программность играет огромную роль, во-вторых, в народно-песенной основе тематизма. Благодаря опосредованной связи со словом, поэтическое содержание и сюжет фольклорного оригинала, как правило, хорошо известные слушателям, автоматически проецируются на музыку, превращая любой фортепианный концерт в подобие программного, даже если он таковым не является. Таким путем происходит конкретизация образного строя музыкального прозведения.

“Любая программа, – считает О. Соколов, – играет роль осведомляющих знаков, направляющих воображение слушателя в определенную сторону” [2, 19]. Он определяет три основных вида программности: 1) детализированно-сюжетной, 2) обобщенно-сюжетной и 3) внесюжетной или картинной. Для украинского фортепианного концерта характерно использование двух последних типов программности (К. Цепколенко, А. Костин, Третьи концерты А. Караманова и М. Скорика, и др.). Помимо этого получил распространение еще один, особый вид, который О.Соколов относит к пограничным явлениям – программность с “эмоционально-комментирующими заглавиями”. Они или “дополняют выраженные в музыке эмоциональные состояния” или “словесно уточняют эти состояния” [2, 20]. Например, в “Зникаючих образах” Ж. Колодуб, благодаря названию, возникает второй план Концертино – ностальгический взгляд на музыкально-прекрасное, уходящее из современной жизни, в том числе и лучшее из украинской музыки прошлого. Возможно, поэтому произведение близко национальному жанровому типу, в нем так ярки фольклорные истоки тематизма, особенно в его второй лирической части.

В украинской музыке широко применяются также приемы “интрамузыкальной программности” (И. Золотовицкая), состоящие в “конкретизации замысла с помощью средств самой музыки через использование рельефности и узнаваемости исторических стилевых и жанровых типов” [3, 127].

Программность оказывает влияние на эволюционные процессы, прежде всего, в музыкальной драматургии, видоизменяет устоявшиеся нормы в соотношении фортепиано и оркестра, а также в трактовке сольной партии. Исследование феномена программности в украинском фортепианном концерте позволило выделить то новое, что возникло на современном этапе развития жанра. По сравнению с обобщенно-изобразительной программностью, характерной для фортепианных концертов Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, А. Штогаренко, появились ее новые типы. Основой программы в концертах 1980–1990-х годов становятся: 1) образы литературы и философские идеи (К. Цепколенко, М. Скорик, С. Лунёв), 2) реальные события новейшей истории Украины (А. Костин), 3) библейская тема и христианские сюжеты (А. Караманов, М. Скорик).

Наиболее ярко демонстрируют воздействие этого явления в украинской музыке три программных произведения: Концерт-Драма К. Цепколенко, Третий концерт А. Караманова и Первый концерт А. Костина, в которых ярко проявились новые качества современной программности.

Литература:

1. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с.
2. Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 12-58.
3. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів // Українське музикознавство.–К., 1989. – Вип.24. – С. 126-131.

Рябова Л.В.,
здобувач КНУКіМ

ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-КОНСТРУКТИВІСТІВ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МОДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Творчість українських художників-конструктивістів першої половини XX століття в контексті європейських модних тенденцій є одним з найцікавіших періодів становлення та розвитку художнього дизайну в легкій промисловості. Період кінця XIX – початку XX століття – час досить протиречний, і в наукових дослідженнях представляє неабияку цікавість для досліджень. Тому поставлено за мету глибше дослідити еволюційні зміни в практичних роботах художників України, які присвятили свою творчу діяльність декоративно-прикладному мистецтву.

Аналіз основних позицій в контексті обраної проблематики було здійснено на основі дослідження праць І.Н. Пружан [1], Боулта Джона Е. [2], В.Ф. Степанової [3], С.О. Хан-Магомедова [4] та інших. Слід звернути увагу на дослідження С.О. Хан-Магомедова, який вивчає становлення дизайну на початку XX століття на радянських просторах в усіх сферах його використання, в тому числі і в модному дизайні. Автор представляє обширний ілюстративний матеріал дизайну орнаментів тканин та одягу в стилі конструктивізм, які виконані не лише російськими художниками, а й українськими. Варто звернути увагу на видання Боулта Джона Е., де Микита та Ніна Лобанови-Ростови в перекладі дають теоретичне обґрунтування прикладній творчості українських художників з характеристикою їхнього впливу на європейське мистецтво.

Основною метою дослідження є аналіз всіх впливів європейських тенденцій на український костюм XX століття, детальне вивчення соціа-

льних механізмів (кіно, фотомистецтво, газети, журнали, виставки тощо), іноземні культурні зв'язки інтелігенції, а також те, як проявилась інерція військового стилю в післявоєнний період в костюмах українців.

В мистецтві перша половина XX століття була відмічена пошуком нового стилю, який був би спроможний вирішити художні завдання епохи, знайти необхідну гармонію мистецтва та життя. Прагнення до такої єдності пронизане творчістю багатьох художніх груп та окремих майстрів модерну в Європі та Україні.

Однією з рис нового українського мистецтва в живописі була ідейна залежність від російського та французького. Перший крок до нового мистецтва в Росії був зроблений Сергієм Дягілевим, який в Петербурзі разом зі своїми друзями-живописцями заснував групу "Світ мистецтв", групу, яка зробила вагомий внесок в майбутнє мистецтво. Серед членів цієї групи були і художники українського походження.

Але згодом, спочатку в Європі, а потім і на наших просторах, з'являється нове авангардне мистецтво, яке приваблює і захоплює багатьох творчих митців живопису Росії та України. Авангардне мистецтво дає змогу мислити в іншому ракурсі. Якщо раніше художник писав лише полотна не виходячи з майстерні, то тепер він виконує свій задум в матеріалі, і це його творіння стає витвором мистецтва. Слід зауважити, що художники дійсно намагались конструювати, а не просто розфарбовувати декорації та костюми. Однією з таких художниць була А. Екстер, яка в 1914 році повернулась в Росію після свого перебування в Парижі і стала однією з провідних російських художників-оформлювачів в стилі авангардного мистецтва. Вона прийняла пропозицію Таірова попрацювати в театрі. Екстер створювала костюми, які на папері були абсурдними, а от в фільмі "Аеліте" вони були бездоганними. Варто наголосити, що Екстер та Малевич були єдиними представниками російського авангарду, які створили школу.

Між 1916-1919 роками Екстер була тісно пов'язана з багатьма українськими художниками: Михайлом Андрієнком, Борисом Аронсоном, Степаном Лісімом, Ісааком Рабіновичем та інш. Деякі з них брали у неї уроки. Успіх школи Екстер у Києві 1917 – 1922 років був безперечним, бо саме цей час Київ був зосередженням небувалої культурної активності. Ці художники більшою чи меншою мірою притримувались ліризму, який Екстер внесла в кубізм.

Костюми Анатолія Петрицького середини 1920 років, як і костюми Челічова 1919 – 1921 років, засновані на скульптурній, часто спіральній структурі, що викликає спогади про екстеровські костюми для постановок

Таірова. А от Петрицького особливо цікавили формальні комбінації та дисонанси в декораціях та костюмах, і він використовував майстерні колажі із різних матеріалів: золочена бумага на набивній бавовні, геометричні мотиви на барвистому фоні та багато іншого.

Можливо, в такій дивній невідповідності і ховається дійсний дух українського авангарду, одночасно професійного та примітивного, конструктивного та орнаментального. Як писав в 1929 році критик В. Хмурий, Петрицький надав "декоративні функції конструктивній деформації", що є особливо вірним по відношенню його робіт для українських театрів.

Суттєву роль, яку відіграли українські художники-конструктивісти в справі відродження сценічних оформлень, відображає один важливий аспект російського авангарду: справа в тому, що багатьох художників модерну та дизайнерів часто на Заході називали російськими, як були, строго кажучи, неросійського походження, і їхня творчість багато чим зобов'язана національним традиціям поза межами Великоросії, наприклад, українцями, грузинами, поляками та ін. Цілком очевидним є те, що дійсними центрами художньої діяльності та атрибутами смаку залишались Москва та Петербург, якщо не Париж та Нью-Йорк, але не слід забувати про місцеве коріння та традиції, особливо коли мова йде про Україну. Культурні зв'язки між Києвом та Москвою були особливо тісними завдяки спільним мовним, літературним та релігійним традиціям.

Розвиток моди впродовж всієї історії перебував у тісному зв'язку з мистецтвом, а також під впливом суспільного, культурного та економічного життя. Жіноча мода XX століття підкорена всім законам історичного розвитку і віддзеркалює всі особливості авангардного мистецтва. В її формах, пропорціях та колористичному рішенні знайшли відгук всі напрямки авангардних мистецтв та архітектури XX століття, найважливіші культурні досягнення, традиції та психологія людей.

Снитіна В.О.,
здобувач КНУКіМ

ДУХОВНО-КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО

Розвиток української духовної музики нараховує вже ціле тисячоліття. Її витоки сягають ще X ст., коли Київська Русь прийняла християнство. У православних церквах, на відміну від католицьких, не дозволялося звучання музичних інструментів, тому в Україні здавна інтенсивно розвивався хоровий церковний спів, відповідно хорова музика, а капелла займала особливе місце в творчості композиторів.

Українська духовна музика за останні п'ять століть увібрала в себе стильові особливості культури різних історичних епох — середньовіччя (XVI ст.), бароко (XVII – перша пол. XVIII ст.), класицизму (друга пол. XVIII – поч. XIX ст.), романтизму (друга пол. XIX – поч. XX ст.) та сучасності.

Протягом XVII – поч. XVIII ст. в Україні розвинулася багатоголосна духовна музика барокового стилю, відома під назвою "партесний спів" (від лат. partes – партія). Найяскравіший його жанр – хоровий, переважно чотириголосний концерт. Концерти писалися здебільшого на тексти псалмів. Серед найкращих зразків другої пол. XVIII – початку XIX ст. твори М. Березовського (1745 – 1777), Д. Бортнянського (1751 – 1825) і А. Веделя (1787 – 1808), у творчості яких сформувався класичний стиль духовної музики.

Першим із цього ряду славетних українських композиторів XVIII століття слід, безперечно, назвати Максима Березовського, який започаткував новий напрям партесного співу. За словами академіка Якоба фон Штеліна, на той час авторами популярних хорових творів були колишні церковні співаки. Так само й М. Березовський, ще будучи придворним камерним музикантом, вирізнявся видатним композиторським обдаруванням. Змалку він чув українські народні пісні, духовні та світські канти, духовні партерні концерти. Він був композитором із європейською освітою, водночас уперше застосував мелодійні звороти, притаманні українському народному мелосу, традиції київського церковного співу. У своїх творах він прагнув до відповідності музики і тексту. Саме завдяки цій вимозі відповідністю твори Березовського завоювали захоплення слухачів.

Один із найбільших шедеврів М. Березовського, який, власне, зазвичай асоціюється з іменем композитора, – це знаменитий хоровий концерт на

псалом Давида “Не отвержи мене во время старости”. Нинішні аматори музики добре знають цей концерт Березовського. Він сучасний у буквальному значенні цього слова, хоча б за силою емоційного впливу. Це насамперед проникливий твір – сповідь людини, для якої самітність – непосильний тягар, а старість, угасання творчих можливостей, припинення насиченої подіями і бориннями життя – жахлива мука, ніби прижиттєва смерть.

У цьому, мабуть, найвідомішому хоровому концерті особливо яскраво відчутні традиції українського партесного співу. Молодий композитор створив у вітчизняній музиці прецедент нового – не відстороненого, споглядального, а живого, трепетного – ставлення до Божественного як частини людського єства. Вражає, що цей твір – зрілий за почуттями, драматичний за жанром, досконалий за формою й за змістом, – написав юнак.

“Не отвержи мене во время старости” – класичний зразок пара літургічного концерту італійського стилю в розумінні українського православного композитора. Його можна назвати таким, що своєрідно синтезує українські мотиви, місцеву інтонаційність та структуру класичного італійського концерту – так званим “катеринінським” хоровим концертом. Характерною ознакою твору є витончена ладово-ритмічна структура, класична гармонічна фактура із затриманнями та чергуванням мажоро-мінору, народнопісенна інтерваліка.

Помітним твором раннього періоду діяльності композитора стала Літургія, яка отримала досить широке визнання на території Російської імперії у 1760-х роках. У ній автор особливо тісно поєднав тогочасний досвід західноєвропейської музичної культури з національними традиціями хорового мистецтва.

Так само й інші твори Березовського, як “Вірую”, причасники “Творяй ангели своя духи”, “Чашу спасенія”, “Во всю землю Ізине”, виказують великий композиторський талант, силу виразу й високу композиторську техніку.

До останніх років життя Березовського належать три концерти (“Господь воцарися”, “В началех Ти, Господи”, “Да воскреснет Бог”), що стали значним явищем вітчизняної музичної культури. Ці твори розкривають нові стилістичні грані його композиторського спадку. Хоча в них і відчувається вплив музичного класицизму, все ж таки домінуючим залишається поліфонічний стиль барокового хорового концерту.

У цілому ж, характеризуючи творчість композитора Березовського, слід зазначити, що він разом із іншим відомим українським композитором Артемієм Веделем є представником нового напрямку в партесному співі.

Підсумовуючи, слід наголосити, що у творчості Березовського отримав новий імпульс розвитку класичний тип хорового концерту. Його невмируща музика і сьогодні звучить у храмах і концертних залах України, а завдяки українським виконавцям та провідним музикантам світу – на всіх континентах.

Образна палітра творів майстра вражає широтою, засвідчує його високу професійну майстерність, талановитість, чутливу і яскраву індивідуальність. Він сягнув філософських вершин мудрості та простоти, а у відбитті скорботи, внутрішньої зосередженості, ліричного роздуму і разом з тим піднесеності, граціозності, енергійності – виявився неперевершеним. До того ж, у музиці Максима Березовського геніально відображено особливості українського мелосу.

Туріна О.А.,
доцент ДАКККіМ

СОЦІОКУЛЬТУРНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ МОДЕЛІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Актуальність дослідження. Сучасна наукова база культури і мистецтва відкриває великі можливості для всебічного аналізу культурно-мистецьких процесів, які складалися впродовж усієї світової історії культури. Історично визначена спрямованість культурної практики, зокрема індивідуальної творчої діяльності людини, завжди сприяла розвитку культурно-мистецького середовища. Ці тенденції позитивно впливають на становлення творчої особистості, підіймають планку її культурної відповідальності та стають дієвою сферою історично-культурного формуючого фактора в умовах становлення національних культур.

Тому просторово-часові компоненти інструментального виконавства традиційно є невід'ємною складовою культурно-мистецького середовища людини. Природне звучання акустичного інструмента позитивно впливає на нервову систему людини, що в свою чергу створює інтелектуально-естетичну культуру людської спільноти в середовищі. Тому *об'єктом* нашого дослідження є культурно-мистецьке с*ередовище* як складова константа культури, як стійка структура буття людини, в якій діє певна творча особистість у відповідній ніші соціокультурної реальності (за О. Семашком),

в єдності особистісних елементів, які визначають та відповідно впливають на її спілкування із самою культурою, на якість її мистецьких потреб у духовно-естетичних цінностях.

Об'єктивне середовище людини має свою структуру, спрямованість, характер, масштаб, різновиди і свою естетичну специфіку взаємовпливів, а його суб'єкти об'єднуються за етнічною, територіально-національною, соціально-груповою, професійною відповідністю та за станом духовного та фізичного здоров'я.

Спираючись на тлумачення культурно-мистецького середовища як сукупності умов життєдіяльності людського організму, де основними складовими, на нашу думку, є культура, творчість, побут, ми визначаємо культурно-мистецьке середовище як сукупність умовних станів для утворення і споживання матеріальних та духовних продуктів людської життєдіяльності, в просторі якого діє (взаємодіє) певний суб'єкт – творець і, одночасно, споживач культурно-мистецького продукту. Під сукупністю умов нами розуміється відповідна система соціально-культурних координат з характерними формуючими, стабілізуючими і деструктивними факторами, які зумовлюють створення певної художньої моделі інструментального музикування та відповідної моделі вільного для цієї діяльності часу. В її межах ефективними є традиційні просторово-часові компоненти культурно-мистецького середовища: соціокультурна реальність, історична правда, статус духовної і культурної традиції, професійна і індивідуальна, аматорська творча діяльність, підвищення власного творчого потенціалу, навчання, дозвілля. Проблемною ситуацією є їх відповідне модифікування до вимог історичного культурного перехрестя, часу та стану культурно-мистецького середовища.

Загальносвітові та національні, зокрема українські, різностильові художні витоки феномену професійного інструментального музикування в XX ст. та їх трансляція в новітню добу, що відтворюється на новому рівні в контексті сучасної культурної ситуації засобами виконавської реконструкції вже як аспект сучасної художньо-естетичної рефлексії, зберігаючи статус духовних і мистецьких традицій, породжують самостійне культурне явище в процесі постійних професійних музично-жанрових дифузій і трансформацій.

Складовою може виступати музична жанрова форма, манера музикування, відповідний музичний інструмент, музичний репертуар та його художнє та побутове застосування в музично-професійному прояві.

Методологічна структуризація історичної бази категоріально-понятійного апарату дослідження культурних пластів інструментального музику-

вання дає можливість вирішити безпосередньо чи опосередковано рубіжні для нас питання: як відбувався процес жанрових дифузій інструментального виконавства у площині художньої творчості та кристалізація культурологічного феномену в контексті розвитку сполучних шляхів музичного мистецтва, залучена у площину мистецтвознавчої проблематики. Так, модель інструментального виконавства діє не лише через історичні інституційні форми, а й через складні схеми, до складу яких відносяться різні форми творчої професійної діяльності, що об'єднуються системою художньої комунікації, виступаючи прототипом орієнтованої в майбутньому дії, в якій розробка локальних, авторських моделей творчості спрямована на оптимізацію рекреаційної сфери для різних категорій населення, що випробовуються в системі просторово-часових ігрових формах. Зокрема це професійні філармонійні концертні програми, музично оформлені, воєнні показові виступи, паради тощо та традиційні спільні чи індивідуальні форми народного інструментального музикування в мистецькому середовищі.

Однією з особливостей світової практики інструментального музикування є демократизація мистецтва. Це соціально-функціональні умови, гедоністичні, катарсисні фактори, зокрема моральні, інтелектуально розвиваючі та лікувальні. Серед них можна визначити жанрову відповідність, диференціацію публіки за віком, взаємозалежність репертуару і публіки, музичний побут і народну моду. Очевидно, що історична динаміка цих трансформаційних змін, які відбуваються в формі світових традицій практики інструментального музикування, концентрує в собі складний комплекс еволюційних моделей мистецького середовища, в основі яких формуються специфічні риси національної духовної спадщини: ідейно-тематична, духовно-естетична, спрямувально-жанрова, музично-поетична тощо, що проявляється в ставленні суспільства (народної спільноти) до духовно-естетичного, культурно-фізичного розвитку людини. Спільне музикування є реаліями культурного досвіду. Тому можна зазначити, що, проектуючись в історично перехресних межах на основі характерної кожному періоду музичної інформації, кожна модель інструментального музикування стає реальним інструментом перетворювальної (формуючо-стабілізуючої) функції. У цьому процесі музика займає чільне місце в рівневій схемі соціокультурного середовища, визначаючи спільне інструментальне музикування як засіб індивідуалізації людини, зокрема як форми її духовного і здорового існування.

Світову практику інструментального музикування можна розглядати як культурний продукт людської історії, розвитку світоглядних парадигм і

їх соціальних взаємодій, зокрема рівня освіти, творчої діяльності в сфері мистецтва.

Українська традиція інструментального виконавства – це оригінальне культурно-історичне явище духовно-естетичної культури України. Модель інструментального музикування в сучасній Україні як органічна складова вітчизняної музичної культури є яскравим свідченням творчого взаємопроникнення української та світової музичної культур.

Література:

1. Братко А.А., Кочергин А.Н. Информация и психика. – Новосибирск: Наука, сиб. отд., 1977. – 197 с. Б. Раабен Л.С. Ауеэр. Очерк жизни и деятельности. – Л.: Гос.муз., 1962.

2. Коган П. Вместе с музикантами. – М.: Советский композитор, 1986.

3. Литвинцева А.В. Информационная природа искусства. (Методологический аспект). – Томск, 1975. – 22 с.

4. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. – М.: Мир, 1966. – 351 с.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АПН України – Академія педагогічних наук України.

Видавничо-поліграфічний інститут НТУ “КПІ” – Видавничо-поліграфічний інститут Національного технічного університету “Київський політехнічний інститут”.

ВПДК ІУАД ім. М.І. Грушевського НАН України – Відділ пам’яток духовної культури Інституту української археографії та джерелознавства імені М.С. Грушевського Національної академії наук України.

ДАКККіМ – Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Донецька ДМА ім. С.С. Прокоф’єва – Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф’єва.

Донецький ОУМЦК – Донецький обласний учбово-методичний центр культури.

Дрогобицький ДПУ ім І. Франка – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Дубенський коледж Рівненського ДГУ – Дубенський коледж Рівненського державного гуманітарного університету.

Запорізька ДІА – Запорізька державна інженерна академія.

ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України – Інститут мистецтв, фольклористики і етнографії імені М.Т. Рильського Національної академії наук України.

Інститут журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка – Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кіровоградський ІРУЕ – Кіровоградський інститут регіонального управління та економіки.

КНУ ім. Тараса Шевченка – Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв.

КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

Кременецький ГПІ – Кременецький гуманітарно-педагогічний інститут.

Криворізький ДПУ – Криворізький державний педагогічний університет.

Львівський ДОЦ НТ КОР – Львівський державний обласний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи.

НАН України – Національна академія наук України.

НДІ Українознавства МОН України – Науково-дослідний інститут українознавства Міністерства освіти і науки України.

Ніжинський ДУ ім. М. Гоголя – Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя.

НМАУ ім. П.І. Чайковського – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.

НПУ ім. М.П. Драгоманова – Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова.

Переяслав-Хмельницький ДПУ ім. Г. Сковороди – Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Г. Сковороди.

Полтавський ДПУ ім. В.Г. Короленка – Полтавський державний педагогічний університет імені В.Г. Короленка.

Придністровський ДУ ім. Т.Г. Шевченка – Придністровський державний університет імені Т.Г. Шевченка.

РДГУ – Рівненський державний гуманітарний університет.

Тернопільський ДЕУ – Тернопільський державний економічний університет.

Тернопільський НПУ – Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка.

Уманський ДПУ ім. П. Тичини – Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини.

УЦКД – Український центр культурних досліджень.

Чернігівський ДПУ ім. Т.Г. Шевченка – Чернігівський державний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка.

З М І С Т

Філософське осмислення сучасних освітніх практик в світлі Болонської конвенції

Абрамова О.В.
Навчання грі на гітарі як фактор залучення підлітків до європейського інформаційно-культурного простору 3

Береза Р.П.
Педагогічна техніка як запорука освітньої практики у змісті Болонської конвенції 6

Гавеля О.М.
Культура розумової праці студентів творчих спеціальностей 9

Герасименко Л.П.
Культурологічні основи мистецтвознавчих дисциплін 12

Григор'єв Г.М.
Формування вітчизняної школи індивідуальної виконавчої майстерності гри на духових музичних інструментах 15

Груць Г.М.
Аксіологічні вектори сучасної вищої освіти 17

Данчук А.Л.
Використання традицій мистецької освіти у навчанні дітей співу 20

Довгань О.В.
Розвиток мистецької освіти у контексті Болонського процесу 23

Дорогих Л.В.
Аматорське мистецтво у процесі гуманізації особи 25

Дунаєвська Є.М.
Сучасні особливості формування світогляду студентської молоді засобами музики та вокалу 27

Жигінас Т.В.
Концертно-освітня діяльність: шляхи педагогічно-доцільного спрямування естетичного розвитку школярів 30

Зайцева А.В.
Особливості формування здатності особистості до творчої самореалізації 33

Каменєва Т.В.
Педагогічна психологія у контексті інтеграції до європейського освітнього і культурно-інформаційного простору 36

Киркач В.М.
Культурологічна парадигма у освітньому просторі 39

Кишакевич Ю.Л.
Про особливості сучасної освітньої практики в дусі Болонського процесу 41

Климчук Л.М.
Інтегральний підхід до побудови сучасного хореографічного твору 44

Кулик О.М.
Проблема концептуалізації, інтерпретації статусу і предметного поля сучасної вітчизняної філософії освіти 46

Ліпіч Л.М.
Теоретичні погляди на роль освіти як фактор стратифікації 48

Миронюк О.Г.
Професіоналізм викладача як проблема педагогічного менеджменту 51

Нечаєнко Т.В.
Розвиток уяви акторів на заняттях зі сценічної мови 54

Ошерова С.
Філософсько-психологічне розуміння поняття "суб'єкт" у контексті формування суб'єктності особистості студента 57

Поліщук І.В.
До проблеми формування творчих орієнтацій молоді в інформаційному суспільстві 59

Полушкіна Т.В.
Інтеграція України до європейської освітньої системи через призму Болонського процесу 62

Размолодчикова І.В.,
Інтелігентність як невід'ємна складова професіоналізму сучасного вчителя 64

Садовенко С.М.
Функції української народної казки у формуванні та розвитку особистості дитини дошкільного віку 66

Салко В.В.
Теоретичні питання розвитку морально-етичної культури студентства 71

Стадніченко О.І.
Національна освіта і глобалізація: політичний аспект Болонського процесу 74

Стрельчук В.О.
Режисерська кваліфікація та професійна компетентність сучасного театру 76

Ципко В.В.
Європейський досвід модернізації вищої освіти 78

Шморгун Л.Г.
Основні пріоритети моделі освіти вищої школи в світлі концепції сталого розвитку 81

Національно-культурні традиції України в контексті європейської інтеграції

Андрійчук П.О.
Українське народно-хорове мистецтво як чинник самоідентифікації в контексті європейської інтеграції 88

Білак К.І.
Етнокультурна палітра музично-театрального Закарпаття 90

Біленко В.А.
Значення традиції в особистому житті людини 93

Волощук Ю.І.
Європейська інтеграція – запорука розвитку національної самобутності українців Румунії 96

Гайдукевич К.А.
Формування ціннісних орієнтацій молодих сімей в контексті українських національних традицій 98

Горенко Л.І.
Щоденник Г.П. Галагана як джерело дослідження музичного побуту дворянсько-поміщицького середовища початку XIX ст. в Україні 101

Губ'як В.Д.
Оркестри та ансамблі народних інструментів Надзбруччя 107

Губ'як Д.В.
Капели та ансамблі бандуристів Надзбруччя 109

Демещенко В.В.
Проблеми стилю в українському мистецтві 112

Димченко М.В.
Просвітницька діяльність української діаспори Придністров'я (Молдова) 115

Дмитренко О.С.
Євроінтеграція України крізь призму громадської думки 117

Зіневич Н.О.
Потреба у приєднанні України до Ромської декади Європи (2005 – 2015) в контексті європейської інтеграції 120

Калініна Л.А.
Український народний вертепний театр як складова української культури 122

Малиневська В., Грисюк О.
Історія становлення освітньо-культурних традицій Чернігівщини 125

Овсяннікова Н.Ю.
Міжнародні пісенні фестивалі в європейському інформаційно-культурному просторі 128

Орлюк К.В.
Пошуки нового в українському народному килимарстві 30-х рр. XX століття 130

Семенюченко О.В.
Функція епічних виконавців в Україні 133

Скорик Т.В.
Мистецтво як засіб соціалізації особистості 136

Слабінська С.В.
Внутрішньополітичне протистояння при осмисленні інтеграційних процесів України в полі зору суспільних ЗМІ 138

Стецюк Т.А.
Національно-культурні традиції України в контексті європейської інтеграції 140

Трубнікова О.А.
Добровільницька діяльність у громаді як інструмент формування ідентифікації особистості і суспільства: соціокультурні та психологічні аспекти 143

Туренко В.В.
До питання про засадові ментальні характеристики українства в контексті сучасних проблем розвитку західноєвропейської цивілізації 146

Турчак Л.І.
Українське образотворче мистецтво: інтеграційні процеси 148

Шман С.Ю.
Атрибуція як особлива форма дослідження культурних цінностей 150

Штука І.А.
Формування політичної культури у контексті українських національно-культурних традицій 152

Християнські традиції в українській музичній культурі

Афоніна О.С.
Християнська тематика в хоровій творчості сучасних українських композиторів 155

Боровик О.
Емоційний фактор у диригентській діяльності (на прикладі аналізу виконавських редакцій псалма Є. Станковича “До тебе, Господи, взиваю я”) 157

Бурковська Л.В.
До питання семантики неканонічних зображень св. Миколи 161

Дорохіна Л.О.
Розвиток традицій богослужбового співу на Чернігівщині на початку XX сторіччя 164

Євдокименко Г.М.
Гуманістичні ідеї в курсах риторики і поетики Києво-Могилянської академії 167

Жеребна М.С.
Розвиток національно-культурних традицій на західноукраїнських землях за умов поліконфесійності та полілінгвізму (історичний аспект) 170

Зосім О.Л.
Західноєвропейські паралітургічні пісні в українській духовнопісенній традиції 173

Копитко Г.Ю.
Особливості кліросного виконавства на Київщині 176

Новосад М.Г.
Традиційні культи в сучасних християнських святах 180

Підгорбунський М.А.
Вплив італійської музичної школи на розвиток богослужбового співу в Україні 185

Святненко А.В.
Законодавчі засади просвітницької діяльності православної церкви на Правобережній Україні (перша половина XIX ст.) 187

Сідлецька Т.І.
Народно-інструментальне мистецтво України як феномен збереження і розвитку національних традицій у контексті європейської культури 190

Хіміч Я.О.
Проблеми збереження та відродження культурно-мистецьких скарбів християнських церков України 193

Царенок А.В.
Естетичний аспект православних гомілетичних традицій в контексті міжкультурного діалогу 196

Яковенко А.І.
Християнське виховання як засіб формування духовних цінностей особистості 198

Культурологічні виміри творчого доробку українських митців та науковців

Бражен О.М.
Музика та музикування у старій Вінниці 201

Гаврилко Н.А.
Гобелен у творчості Івана-Валентина Задорожного 207

Гужва О.П.
Шевченко та українська симфонія 210

Касян Л.П.
Екстра- та інтралінгвальні фактори формування митця
як мовної особистості (на прикладі життя і творчості
Бориса Антоненка-Давидовича) 212

Кравченко О.О.
Можливості інтернету у вивченні біографії і творчості П. Куліша 215

Ленда Р.І.
Концепція свободи людини у творчості Тараса Шевченка 217

Лотиш Л.О.
Педагогічна діяльність Сергія Олексійовича Григор'єва 220

Нирковська А.К.
Історико-культурний аспект кінематографічної діяльності
О. Довженка (1894 – 1956) 223

Олійник О.С.
Макс Хоркгеймер та Теодор Адорно як літературні "батьки"
терміну "культурна індустрія" 226

Пономаренко О.М.
Функція фонічного аспекту фактури в розкритті виразового
потенціалу музичного твору (на прикладі камерних фортепіанних
зразків сучасних українських композиторів) 231

Пономаренко О.Ю.
Программный концерт в контексте художественных поисков
современных украинских композиторов 234

Рябова Л.В.
Творчість українських художників-конструктивістів
в контексті європейських модних тенденцій 236

Снитіна В.О.
Духовно-концертна діяльність М. Березовського 239

Туріна О.А.
Соціокультурна обумовленість моделі інструментального
виконавства в мистецькому середовищі 241

Список скорочень 245

Міжнародна науково-практична конференція

ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР:
європейський вибір України

(7 – 8 грудня 2007 р.)

Частина 2

Підписано до друку _____2008. Формат 60х84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. _____ Тираж _____ прим.
Зам. _____

Видавець і виготівник
Друкарня Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Січневого повстання, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.

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)	1. Загальнотеоретичні питання 2. Історія художньої культури 3. Морально-естетичні проблеми сучасності 4. Художня творчість як об’єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу 5. 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)	1. Філософія 2. Культурологія 3. Мистецтвознавство 4. Соціологія
4	Збірник наукових праць **“Мистецтвознавчі записки”** (2 рази на рік)	1. Музикознавство та музична педагогіка 2. Мистецтво театру і кіно 3. Проблеми образотворчого мистецтва 4. Питання культурології
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)

ФОНД СПРИЯННЯ РОЗВИТКУ НАУКИ, ОСВІТИ, КУЛЬТУРИ ТА ПІДТРИМКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

“ОСВІТЯНИ”

◊ 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

Запрошуємо до співпраці