



МІНІСТЕРСТВО
ОСВІТИ І НАУКИ
УКРАЇНИ



Jan Dlugosz
University
in Czestochowa



МИСТЕЦТВО У НЕЛІНІЙНОМУ ПРОСТОРИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

*II Міжнародної
науково-практичної конференції*

19-20 ЖОВТНЯ 2023 РОКУ

Тернопіль, 2023

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШІНСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТ ЯНА ДЛУГОША В ЧЕНСТОХОВІ (UJD),
М. ЧЕНСТОХОВА, ПОЛЬЩА

МИСТЕЦТВО У НЕЛІНІЙНОМУ ПРОСТОРИ

Збірник матеріалів
II Міжнародної науково-практичної конференції
19-20 жовтня 2023 року

Тернопіль, 2023

Редакційна колегія:

Стельмашук З. М., кандидат педагогічних наук, доцент (гол. ред.), **Katarzyna Winczek**, Dr hab. Prof.; **Кондрацька Л. А.**, доктор педагогічних наук, професор; **Смоляк О. С.**, доктор мистецтвознавства, професор; **Ванюга Л. С.**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; **Водяний Б. О.**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; **Маркович М. Й.**, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Бобик (Проців) Л. Й.**, кандидат педагогічних наук, доцент; **Вольська С. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Водяна В. О.**, кандидат педагогічних наук, доцент; **Гиса О. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Пацалук І. І.**, кандидат педагогічних наук, доцент; **Спольська О. В.**, доктор філософії; **Топорівська Я. В.**, кандидат педагогічних наук, доцент; **Щур Л. Б.**, кандидат мистецтвознавства.

Рецензенти:

Зосім Ольга Леонідівна, професор кафедри музичного мистецтва Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, доктор мистецтвознавства, професор
Станіславська Катерина Ігорівна, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, доктор мистецтвознавства, професор
Ороновська Лариса Дмитрівна, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидат педагогічних наук, доцент

Рекомендовано до друку вченою радою Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 6 від 28 листопада 2023 року)

Мистецтво у нелінійному просторі : збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції / редкол. : З. М. Стельмашук (гол. ред.) та ін. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2023. 294 с.

До збірника вміщено матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво у нелінійному просторі», проведеної факультетом мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка в м. Тернопіль 19-20 жовтня 2023 року.

Відповідальність за висвітлений матеріал у публікаціях несуть автори наукових публікацій.

ISBN 978-617-595-128-6

© ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2023

© Автори публікацій, 2023

Зміст

СЕКЦІЯ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОЇ НЕЛІНІЙНОСТІ: ДОСВІД ОБҐРУНТУВАННЯ.....	15
Ганна КАРАСЬ	
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У НЕЛІНІЙНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ	15
Людмила КОНДРАЦЬКА	
ВЧИТЕЛЬ МИСТЕЦТВА У ПОСТЦИФРОВОМУ ПРОСТОРІ.....	18
Ольга ОЛЕКСЮК	
ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНІ ДИСКУРСИ ПОСТНЕКЛАСИКИ: ДЕТЕРМІНАЦІЯ НЕЛІНІЙНОГО ПРОСТОРУ	22
СЕКЦІЯ 2. ДІАЛОГ АКТУАЛЬНИХ ДИСКУРСІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВИМІРІ	25
Олена АФОНІНА	
ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ.....	25
Василь ЖУКОВ	
ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ДО ПАРТИЦИПАТИВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ	28
Ольга КАЛЕНІЧЕНКО	
ДО ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ ТЕАТРОЗНАВЦІВ (ДРУГИЙ МАГІСТЕРСЬКИЙ РІВЕНЬ) НА ПРИКЛАДІ ДОСВІДУ АКАДЕМІЇ ТЕАТРУ, РАДІО, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ (ЛЮБЛЯНСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ, СЛОВЕНІЯ)	31
Олександра ПАНФІЛОВА	
ХУДОЖНЯ ФОТОГРАФІЯ ЯК ОСВІТНІЙ КОМПОНЕНТ	34
Michał PIECHNIK	
MUZYKA W SYNTEZIE SZTUK WE WNEȚRZU BAZYLIKI MARIACKIEJ W KRAKOWIE JAKO WYRAZ TRANSCENDENCJI CZŁOWIEKA W KIERUNKU BOGA.....	36
СЕКЦІЯ 3. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.....	40
Олександр БЕРЛАЧ	
ФРАНЦ ЧЕРНЯК І ЛЬВІВСЬКА ШКОЛА ДЕКОРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СКЛА	40
Лілія БОБИК (ПРОЦІВ)	
РОЗВИТОК ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: ДІАЛОГ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА ВІТЧИЗНЯНИХ ТРАДИЦІЙ.....	42
Юля ВАЛЬКОВА	
ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ	46
Ірина ГРИНЧУК, Анатолій БАНЬКОВСЬКИЙ, Микола ПІДКОЛОДНИЙ	
СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ДО ЗАВДАНЬ ВЗАЄМОДІЇ ВИШІВ ІЗ НАВЧАЛЬНИМИ ЗАКЛАДАМИ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ.....	50

Ірина ГРИНЧУК, Галина МІСЬКО, Наталя ОВОД ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ.....	53
Назарій ЛЕЩУК ВПРОВАДЖЕННЯ НАВЧАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН З ОСНОВ ЗВУКОРЕЖИСУРИ В ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ТА ВИЩОЇ ОСВІТИ ТЕРНОПІЛЛЯ	56
Ольга ЛОБОВА, Яна ПЕТРЕСКУ КРИТЕРІАЛЬНО-РІВНЕВЕ ОЦІНЮВАННЯ ОСНОВ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА ..	59
Ірина ПАЦАЛЮК МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ОПАНУВАННЯ КОЛЬБОРОМ У НУШ	62
Лілія ПАЦАЛЮК АРТ-ПРОЄКТУВАННЯ ЯК ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ФОТОМИТЦІВ	66
Надія СЛОБОДНА ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА	69
Ганна СОКОЛОВА КРИТЕРІЇ ТА РІВНІ СФОРМОВАНOSTІ СЦЕНІЧНО- ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ	72
Галина СТЕЦЬ, Світлана КИШАКЕВИЧ ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ ВПРАВ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	76
Ярослава ТОПОРІВСЬКА, Молін ЧЖУ ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ДИРИГЕНТСЬКО- ХОРОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	78
Тетяна ЧЕРЕВИК, Ірина ТЮТЮННИК МІСЦЕ ДРУКОВАНОЇ ГРАФІКИ У ДИТЯЧИХ ПОЗАШКІЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ЗАКЛАДАХ	82
Сун ЯЖУ ПІДГОТОВКА ВИКОНАВЦІВ НА НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У СТАРОДАВНЬОМУ КИТАЇ	85
СЕКЦІЯ 4. МУЗИКОЗНАВСТВО СЬОГОДЕННЯ: ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ ПОШУКІВ	90
Денис БОДНАР ЕЛЕМЕНТИ «СХІДНОГО» У ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ ВСЕВОЛОДА П. ЗАДЕРАЦЬКОГО: ЦИКЛ «ФАРФОРОВІ ЧАШКИ»	90
Степан БУРАНИЧ ГАРМОНІЧНИЙ СПОСІБ МИСЛЕННЯ УЧАСНИКІВ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ.....	93
Марія ВОДЯНА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА КОЛЕКТИВНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ	99

Тарас ГОЛОВКО	
ТЕРЦІЄВА ВТОРА В НАРОДНОМУ БАГАТОГОЛОССІ	
ТЕРНОПІЛЬЩИНИ	103
Тетяна ЗАДОРЖНА	
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПЕРЕТИНИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ	
АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ.....	106
Петер ЗАЯЦ	
ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ «БІЯЦОВЧАНКА»	
У РЕГІОНІ СПІШ (СЛОВАЧЧИНА).....	110
Ольга ЗОСІМ	
УКРАЇНСЬКА САКРАЛЬНА МУЗИКА:	
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	114
Іван КАТИНСЬКИЙ	
ХРИСТІЯНСЬКІ МОТИВИ В ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО	
ПОДІЛЛЯ.....	118
Лілія КАЧУРИНЕЦЬ	
ВІРТУАЛЬНИЙ ХОР У ДИРИГЕНТСЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ..	121
Марія КИРЕЯ	
АНАЛІЗ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БОГДАНА АНТКІВА ЗА	
МАТЕРІАЛАМИ ТЕРНОПІЛЬСЬКИХ ВИДАНЬ (1944-1963 РР.).....	124
Богдан КИСЛЯК	
СОНОРНИЙ ПАРАМЕТР СУЧАСНОЇ БАЯННОЇ МУЗИКИ ЯК НОВИЙ	
ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ТЕМБРОВИЙ ПРОСКТ.....	127
Олег КІНАШ	
КОЛЕКТИВНЕ ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЯК НОВІТНЯ,	
ІННОВАЦІЙНА КОМПЕТЕНЦІЯ У ТВОРЧОСТІ НУШ	130
Оксана КОВАЛИК	
ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕГРОВАНОГО ПІДРУЧНИКА «МИСТЕЦТВО» 5-	
6 КЛАСИ Л. АРИСТОВОЇ ТА Н.ЧЕН НА УРОКАХ НУШ	133
Марина КУЗНЕЦОВА	
НАВЧАННЯ ЯК МОЗКОВИЙ ПРОЦЕС	136
Ольга ЛІГУС	
СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ	
КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	138
Світлана ОЛІЙНИК	
КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО У	
МІЖДИСЦИПЛІНАРНОМУ ДИСКУРСІ.....	142
Лариса ОРОНОВСЬКА, Сун ЛАН	
ІНТЕРЕС ЯК ОСНОВНИЙ ПОКАЗНИК МОТИВАЦІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ	
ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО	
МИСТЕЦТВА	145
Анатолій ОРОНОВСЬКИЙ	
ХОРОВЕ ТОВАРИСТВО ІМ. М. ЛЕОНТОВИЧА:	
ТРАДИЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	148

Надія ПАСКЕВИЧ	
ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МИСТЕЦЬКИХ КОМПЕТЕНЦІЙ У РОБОТІ ІЗ ШКОЛЯРАМИ В УМОВАХ РЕАЛІЙ ВІЙНИ	152
Анна ПИПТЮК	
ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПРАКТИКА В МИСТЕЦЬКО- ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ.....	155
Софія ПРОНЬ	
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТІВ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ.....	159
Микола ПУНДЯК	
ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ	164
Ірина РОМАНЮК	
ПАРАДИГМАТИЧНА МОДЕЛЬ ДУМ ХАРКІВСЬКИХ ЛІРНИКІВ ПОЧАТКУ ХХ СТ. (НА ОСНОВІ ФОНОЗАПИСІВ ДУМ, ЗДІЙСНЕНИХ В 1928-1930 РР. КАБІНЕТОМ МУЗИЧНОЇ ЕТНОГРАФІЇ ВУАН)	167
Олег СМОЛЯК	
ФОЛЬКЛОР І ФОЛЬКЛОРИЗМ: СУЧАСНІ РЕАЛІЇ.....	170
Іван ТАРАТУТА	
ПОРІВНЯННЯ СТАНДАРТІВ АУДІОФАЙЛІВ, ЩО ЗАСТОСОВУЮТЬСЯ У КІНО ТА АУДІО ІНДУСТРІЇ.....	174
Роман ТКАЧ	
ВПЛИВ РЕГІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ НА РОЗВИТОК НАРОДНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА.....	176
Оксана ФРАЙТ	
ПРОПЕДЕВТИКА НЕЛІНІЙНОГО ЛИСЕНКОЗНАВСТВА.....	179
Сюй ЦЗИЦЗЯНЬ	
ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ	182
Уляна ШЕРСТІЙ	
МОЛОДІЖНІ МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ І КОНКУРСИ У НЕЛІНІЙНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ	186
СЕКЦІЯ 5. ХУДОЖНИК У ВІЛЬНОМУ АРТ-ПРОСТОРИ: ДОСВІД САМОРЕАЛІЗАЦІЇ.....	190
Михайло ГНАТЮК	
МАЙСТРИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У КІНОФІЛЬМАХ І СВІТЛИНАХ ЮЛІАНА ДОРОША	190
Лілія ГРИНЧИШИН, Олександра МЕЛЬНИК	
РОЛЬ МИТЦЯ-ПРАКТИКА У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ З МИСТЕЦТВА.....	194
Катерина НОСОВСЬКА	
ФОРМУВАННЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПОРТРЕТІ ЗАСОБАМИ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ	197
Тетяна ПРОКОПОВИЧ	
ХУДОЖНЯ ТВОРЧИСТЬ ЯК КОНТИНУУМ РАЦІОНАЛЬНОГО ТА ІНТУЇТИВНОГО У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	201

Тетяна ШЕЛУПАХІНА РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО В ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА	204
СЕКЦІЯ 6. ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У КОНТЕКСТІ СТАЛОГО РОЗВИТКУ	207
Сергій ЗАДВОРНИЙ КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА У СИСТЕМІ ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ СФЕРИ ТУРИЗМУ І РЕКРЕАЦІЇ	207
Галина ЯЦЕНКО УКРАЇНСЬКІ ТРАДИЦІЙНІ ДУХОВНІ ПІСНЕСПИВИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРОПРОСТОРУ	210
СЕКЦІЯ 7. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО У ЛАБИРИНТІ ПОСТ- КУЛЬТУРИ.....	214
Ілона АРТИМОВИЧ ІСТОРИЧНІ ПОСТАТИ У КІНЕМАТОГРАФІ: КІНОСТРІЧКА «ДОВБУШ», РЕЖИСЕР ОЛЕСЬ САНІН.....	214
Василь БАРАНЮК МІСЦЕ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕТИКИ У АКТОРСЬКІЙ ПРОФЕСІЇ	217
Любов БУРКА СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИМІРАХ СУЧАСНОСТІ.....	219
Лілія ГРИНЬ АНСАМБЛЕВИЙ СПІВ, ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ОБРАЗУ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ МАЙБУТНІМИ АКТОРАМИ.....	222
Надія ГРИЦАН, Віра ПРОКОП'ЯК ПОЕТИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ШКОЛА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ АКТОРА	225
Микола КВЕТКОВ НАПРЯМКИ ВИЯВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У МАЙБУТНЬОГО АКТОРА ПРИ ВИКОНАННІ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ.....	228
Галина ЛОКАРСВА ТЕРАПЕВТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДРАМОТЕРАПІЯ.....	230
Роман НАБОКОВ АРТПРОЄКТ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	233
Богдан НІКІТЮК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КІНЕМАТОГРАФІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ.....	237
Галина ПОГРЕБНЯК ТЕАТРАЛЬНИЙ ДОСВІД КІНОРЕЖИСЕРА. ІНГМАР БЕРГМАН	240
Анастасія САМБОРСЬКА ТВОРЧІ ЗНАХІДКИ АКТОРА І РЕЖИСЕРА ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА. НОВАТОРСТВО ФІЛЬМУ «ВАВИЛОН ХХ».....	243
Олена СПОЛЬСЬКА НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В МОЛОДІЖНИХ ІВЕНТ-ПРОЄКТАХ: МУЗИЧНІ СУБКУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ.....	246

Наталія СОКОЛОВСЬКА, Надія СТАДНІЧЕНКО ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ У ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ НА ЕТАПІ РОБОТИ НАД ТВОРЧИМ ПРОЄКТОМ.....	249
СЕКЦІЯ 8. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ У ПОСТМОДЕРНУ ДОБУ	253
Віталій ГОРГОЛЬ ЕСТЕТИКА СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ.....	253
Марія КАЛЕНСЬКА ВІТЧИЗНЯНА ДОПРОФЕСІЙНА ХОРЕОГРАФІЧНА ПІДГОТОВКА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	256
Михайло КАЧУРИНЕЦЬ ТАНЦЮВАЛЬНІ ТЕЧІЇ 1960-Х РОКІВ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ	260
Ольга КВЕЦКО ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ	263
Ірина КРАКІВСЬКА ХОРЕОГРАФ – ТРАНСЛЯТОР КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ.....	266
Наталія ЛУПАК ЛЕКСИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	270
Ірина МАШТАЛЕР ГЕНДЕРНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ НА ЗАНЯТТЯХ СПОРТИВНИМИ ТАНЦЯМИ.....	273
Світлана РУДАК ЗАНЯТТЯ ХОРЕОГРАФІЄЮ ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ СТРЕСУ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ УКРАЇНИ.....	276
Тетяна СОЛОНИНКА ХОРЕОГРАФІЯ В СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ОСВІТИ: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ.....	279
Зіновій СТЕЛЬМАЩУК ДО ПИТАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ХОРЕОГРАФІВ.....	282
Людмила ЩУР ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ	286
Алфавітний покажчик.....	290

Content

SECTION 1. METHODOLOGY OF THE ARTISTIC NONLINEARITY: THE SUBSTANTIATION EXPERIENCE	15
Hanna KARAS	
MUSICAL ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE NON- LINEAR SPACE OF TODAY	15
Ludmyla KONDRATSKA	18
THE ART TEACHER IN THE POST-DIGITAL SPACE.....	18
Olga OLEKSYUK	22
TRANSDISCIPLINARY DISCOURSES OF POSTCLASSICISM: DETERMINATION OF NONLINEAR SPACE.....	22
SECTION 2. DIALOGUE OF CURRENT DISCOURSES OF NATIONAL ART EDUCATION IN THE EUROPEAN CONTEXT	25
Olena AFONINA,	25
THE MULTI-VECTOR CONCEPT OF SCIENTIFIC DISCOURSE IN ART EDUCATION.....	25
Vasyl ZHUKOV,	28
PREPARATION OF FUTURE TEACHERS OF ART DISCIPLINES FOR PARTICIPATIVE INTERACTION.....	28
Olga KALENICHENKO,	31
ON THE QUESTION OF THE TRAINING OF THEATER EXPERTS (SECOND MASTER'S LEVEL) ON THE EXAMPLE OF EXPERIENCE ACADEMY OF THEATER, RADIO, CINEMA AND TELEVISION (UNIVERSITY OF LJUBLJAN, SLOVENIA)	31
Oleksandra PANFILOVA,	34
FINE PHOTOGRAPHY AS AN EDUCATIONAL COMPONENT.....	34
Michał PIECHNIK,.....	36
MUZYKA W SYNTEZIE SZTUK WE WNEŹRZU BAZYLIKI MARIACKIEJ W KRAKOWIE JAKO WYRAZ TRANSCENDENCJI CZŁOWIEKA W KIERUNKU BOGA.....	36
SECTION 3. HISTORICAL BACKGROUND AND PERSPECTIVES OF ART EDUCATION DEVELOPMENT	40
Oleksandr BERLACH.....	40
FRANZ CHERNYAK AND LVIV SCHOOL OF DECORATION ART GLASS	40
Liliia BOBYK (PROTSIV).....	42
DEVELOPMENT OF HIGHER MUSICAL EDUCATION IN UKRAINE: THE DIALOGUE OF EUROPEAN AND NATIONAL TRADITIONS.....	42
Yulia VALKOVA,	46
HISTORICAL BACKGROUND OF ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF CONDUCTING EDUCATION IN UKRAINE	46
Iryna GRYNCHUK, Anatoly BANKOVSKY, Mykola PODKOŁODNY MODERN CHALLENGES TO THE TASKS OF THE INTERACTION OF HIGH SCHOOLS WITH EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF OUT-OF- SCHOOL EDUCATION	50

Iryna HRYNCHUK, Halyna MISKO, Natalia OVOD VOCAL AND CHOIR TRAINING OF THE FUTURE TEACHER OF MUSICAL ART: INNOVATIVE APPROACHES	53
Nazariy LESHCHUK IMPLEMENTATION OF EDUCATIONAL DISCIPLINES ON THE FUNDAMENTALS OF SOUND DIRECTING IN VOCATIONAL INSTITUTIONS AND HIGHER EDUCATION OF TERNPILLA	56
Olga LOBOVA, Yana PETRESKU CRITERIA-LEVEL ASSESSMENT OF THE FUNDAMENTALS OF VOCAL CULTURE OF YOUNGER SCHOOL STUDENTS IN ART LESSONS	59
Iryna PATSALIUK METHODOLOGICAL ASPECTS OF MASTERING COLOR IN NEW UKRAINIAN SCHOOL	62
Lilia PATSALIUK.....	66
ART DESIGN AS THE BASIS OF THE PROFESSIONAL SKILLS OF FUTURE PHOTO ARTISTS	66
Nadiia SLOBODNA,	69
STUDYING THE HISTORY OF ART THROUGH THE PRISM OF THE DEVELOPMENT OF SOCIETY.....	69
Hanna SOKOLOVA,	72
CRITERIA AND LEVELS OF FORMATION OF STAGE-PERFORMING CULTURE OF STUDENTS OF CHILDREN'S MUSIC SCHOOLS.....	72
Halyna STETS, Svitlana KYSHAKEVYCH FEATURES OF THE VOCAL-TECHNICAL EXERCISES APPLICATION IN THE PROCESS OF FORMING THE PROFESSIONAL SKILLS OF THE FUTURE MUSIC TEACHER	76
Yaroslava TOPORIVSKA, Molin ZHU USE OF DIGITAL TOOLS IN CONDUCTING AND CHORAL TRAINING OF TEACHERS OF MUSICAL ART	78
Tetiana CHEREVYK, Iryna TIUTIUNNYK THE PLACE OF PRINTED GRAPHICS IN CHILDREN'S EXTRA- SCHOOL ART INSTITUTIONS	82
Sun YAZHU TRAINING OF PERFORMERS ON FOLK INSTRUMENTS IN ANCIENT CHINA	85
SECTION 4. CONTEMPORARY MUSICOLOGY: MULTIDIRECTION OF PURSUIT	90
Denys BODNAR ELEMENTS OF THE «EASTERN» IN THE PIANO MUSIC BY VSEVOLOD P. ZADERATSKYI: THE «PORCELAIN CUPS» CYCLE....	90
Stepan BURANYCH THE HARMONIOUS WAY OF THINKING OF THE MEMBERS OF THE TRADITIONAL INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF WESTERN PODILLIA	93

Mariia VODIANA	
GENRE AND STYLISTIC PALETTE OF COLLECTIVE	
INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN THE TERNOPIL REGION	99
Taras HOLOVKO	
THE SECOND THIRD IN FOLK POLYPHONY	
OF TERNOPIL REGION.....	103
Tetyana ZADOROZNA,	106
GENRE-STYLE INTERSECTIONS OF MODERN UKRAINIAN	
ACADEMIC SONG	106
Peter ZAJAC	
CREATIVE ACTIVITIES OF THE BRASS BAND	
«BIYATSOVCHANKA» IN THE SPIS REGION (SLOVAKIA)	110
Olga ZOSIM	
UKRAINIAN SACRED MUSIC: METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF	
RESEARCH	114
Ivan KATYNSKY	
CHRISTIAN MOTIFS IN CAROLING FROM WESTERN PODILLIA ..	118
Liliia KACHURYNETS,	121
VIRTUAL CHOIR IN THE CONDUCTING SPACE OF UKRAINE	121
Mariia KYREIA,	124
ANALYSIS OF THE COMPOSITIONAL ACTIVITY OF BOHDAN	
ANTKIV BASED ON THE MATERIALS OF TERNOPIL	
PUBLICATIONS (1944-1963)	124
Bohdan KYSLIAK	
SONIC PARAMETER OF CONTEMPORARY BAYAN MUSIC AS A	
NEW INSTRUMENTAL-TIMBRAL PROJECT	127
Oleg KINASH	
COLLECTIVE INSTRUMENTATION OF SCHOOL STUDENTS AS THE	
NEWEST, INNOVATIVE COMPETENCE IN CREATIVITY	130
Oksana KOVALYK	
FEATURES OF THE INTEGRATED TEXTBOOK «ART» FOR GRADES	
5-6 BY L. ARISTOVA AND N. CHEN IN THE PRIMARY SCHOOL....	133
Maryna KUZNETSOVA	
LEARNING AS A BRAIN PROCESS	136
Olha LIHUS	
CURRENT TENDENCIES IN THE RESEARCH OF UKRAINIAN	
COMPOSERS' CREATIVITY OF THE FIRST THIRD OF THE 20 th	
CENTURY	138
Svitlana OLIINYK	
K. PENDERECKI'S COMPOSITIONAL WORK IN INTERDISCIPLINARY	
DISCOURSE.....	142
Larisa ORONOVSKA, Sun LAN	
INTEREST AS THE MAIN INDICATOR OF MOTIVATION IN THE	
PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF FUTURE MUSIC TEACHERS	145

Anatoly ORONOVSKY CHORAL SOCIETY NAMED AFTER M. LEONTOVYCH: TRADITIONS AND PERSPECTIVES	148
Nadia PASKEVYCH USING INNOVATIVE ART COMPETENCES IN WORKING WITH SCHOOL STUDENTS IN THE CONDITIONS OF THE REALITIES OF WAR	152
Anna PYPTIUK CONDUCTING AND CHOIR PRACTICE IN THE ART AND EDUCATIONAL SPACE OF KHMELNYTSKYI REGION.....	155
Sofia PRON CULTURAL AND ARTISTIC ACTIVITIES OF BANDURA PLAYERS IN THE MIDST OF MARTIAL LAW.....	159
Mykola PUNDYAK FEATURES OF MUSIC EDUCATION FOR PRESCHOOL CHILDREN IN CONTEMPORARY CONDITION.....	164
Iryna ROMANIUK PARADIGMATIC MODEL OF DUMY (EPIC BALLADS) BY KHARKIV KOBZARS OF THE EARLY 20TH CENTURY (BASED ON PHOTOGRAPH RECORDING OF DUMMY MADE IN 1928-1930 BY THE CABINET OF MUSICAL ETHNOGRAPHY OF THE ALL- UKRAINIAN ACADEMY OF SCIENCES)	167
Oleg SMOLYAK FOLKLORE AND FOLKLORISM: CONTEMPORARY REALITIES	170
Ivan TARATUTA COMPARISON OF AUDIO FILE STANDARDS APPLIED IN FILM AND AUDIO INDUSTRY	174
Roman TKACH THE INFLUENCE OF REGIONAL TRADITIONS ON DEVELOPMENT FOLK INSTRUMENTAL PERFORMANCE	176
Oksana FRAIT PROPAEDEUTICS OF NONLINEAR LYSENKO STUDIES	179
Xue ZIJIAN FORMATION OF SPIRITUAL VALUES OF SCHOOL CHILDREN BY MEANS OF TRADITIONAL CHINESE MUSICAL CULTURE	182
Uliana SHERSTII YOUTH MUSIC FESTIVALS AND COMPETITIONS IN NON-LINEAR ART SPACE	186
SECTION 5. AN ARTIST IN A FREE ART SPACE: EXPERIENCE OF SELF-REALIZATION	190
Mychailo HNATYUK,	190
MASTERS OF FOLK ART IN THE FILMS AND LIGHTS OF JULIAN DOROSH	190
Lilia HRYNCHYSHYN, Oleksandra MELNYK THE ROLE OF THE PRACTICE ARTIST IN THE TRAINING OF ART SPECIALISTS	194

Kateryna NOSOVSKA FORMATION OF A WOMAN'S IMAGE IN A PORTRAIT USING OIL PAINTING.....	197
Tatiana PROKOPOVYCH ARTISTIC CREATIVITY AS A CONTINUUM OF RATIONAL AND INTUITIVE IN MODERN ART.....	201
Tatyana SHELUPAKHINA THE DEVELOPMENT OF TRADITION OF UKRAINIAN POETIC CINEMA IN THE WORK OF SERHIY PARADZHANOV.....	204
SECTION 6. PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT.....	207
Sergii ZADVORNYI CULTURAL HERITAGE IN THE PRACTICAL TRAINING SYSTEM OF TOURISM AND RECREATION SPECIALISTS.....	207
Halyna YATSENKO UKRAINIAN TRADITIONAL SPIRITUAL CHANTS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY CULTURAL SPACE.....	210
SECTION 7. DRAMATIC ARTS IN A MAZE OF POST CULTURE.....	214
Ilova ARTYMOVYCH HISTORICAL FIGURES IN CINEMA: DOVBUSH, DIRECTED BY OLES SANIN.....	214
Vasyl BARANIUK THE ROLE OF THEATER ETHICS IN THE ACTING PROFESSION ...	217
Liubov BURKA PERFORMING ARTS IN THE DIMENSIONS OF MODERNITY.....	219
Liliia HRYN ENSEMBLE SINGING AS A MEANS OF REVEALING THE IMAGE OF A VOCAL WORK BY FUTURE ACTORS.....	222
Nadiia HRYTSAN, Vira PROKOPIAK POETIC THEATER AS AN INSTITUTION PROMOTING ACTOR'S CREATIVE PERSONALITY FORMATION.....	225
Mykola KVIETKOV DIRECTIONS OF REVEALING THE ARTISTIC IMAGE OF THE FUTURE ACTOR WHEN PERFORMING VOCAL WORKS.....	228
Galina LOKARIEVA THERAPEUTIC POTENTIAL OF THEATER ART: DRAMATHERAPY.....	230
Roman NABOKOV ART PROJECT IN PERFORMING ARTS.....	233
Bohdan NIKITIUK INTERPRETATION OF LESYA UKRAINKA'S WORKS IN THE CINEMA OF INDEPENDENT UKRAINE.....	237
Galyna POGREBNIAK THEATER EXPERIENCE OF A FILM DIRECTOR. INGMAR BERGMAN.....	240

Anastasiia SAMBORSKA	
CREATIVE ACHIEVEMENTS OF ACTOR AND DIRECTOR IVAN MYKOLAYCHUK. INNOVATION OF THE MOVIE "BABYLON XX" ..	243
Olena SPOLSKA	
NEW TRENDS IN YOUTH EVENT PROJECTS: MUSIC SUBCULTURES IN UKRAINE	246
Nataliia SOKOLOVSKA, Nadiia STADNICHENKO	
DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL COMMUNICATION SKILLS OF HIGHER EDUCATION STUDENTS AT THE STAGE OF WORK ON A CREATIVE PROJECT	249
SECTION 8. CHOREOGRAPHIC CULTURE OF UKRAINE IN THE POST-MODERN ERA	253
Vitalii HORHOL	
AESTHETICS OF SPORTS BALLROOM DANCE	253
Mariia KALENSKA	
NATIONAL PRE-PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC TRAINING IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY	256
Mykhailo KACHURYNETS	
DANCE TRENDS OF THE POSTMODERN AGE IN THE CULTURAL SPACE OF UKRAINE	260
Olga KVETSKO	
CHOREOGRAPHIC CULTURE OF UKRAINE AS AN IMPORTANT FACTOR IN TODAY'S CONDITIONS	263
Iryna KRAKIVSKA,	266
CHOREOGRAPHER AS A TRANSMITTER OF CULTURAL VALUES ..	266
Natalia LUPAK	
THE LEXICON OF CHOROGRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF ARTISTIC COMMUNICATION	270
Iryna MASHTALER	
GENDER APPROACH TO FORMING THE CULTURE OF SCHOOL STUDENTS AT SPORTS DANCE CLASSES	273
Svitlana RUDAK	
CHOREOGRAPHY CLASSES AS A MEANS OF OVERCOMING STRESS IN TODAY'S CONDITIONS OF UKRAINE.....	276
Tetiana SOLONYNKA	
CHOREOGRAPHY IN THE MODERN EDUCATION SYSTEM: TODAY'S CHALLENGES	279
Zinoviï STELMASHCHUK	
TO THE QUESTION OF INSTRUMENTAL PREPARATION OF STUDENTS CHOREOGRAPHERS	282
Liudmyla SHCHUR	
THE PROBLEM OF PRESERVATION FOLK CHOREOGRAPHIC CULTURE OF UKRAINE.....	286
Alphabetical index	290

**СЕКЦІЯ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОЇ НЕЛІНІЙНОСТІ:
ДОСВІД ОБҐРУНТУВАННЯ**

Ганна КАРАСЬ,

*доктор мистецтвознавства,
професор Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
karasg@ukr.net*

Hanna KARAS,

*Doctor of Arts, Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine
karasg@ukr.net*

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У
НЕЛІНІЙНОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ**

**MUSICAL ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE NON-LINEAR
SPACE OF TODAY**

Наукове осмислення мистецтва і освітніх процесів на початку XXI століття зумовлює пошуки нових стилів, одним з яких є нелінійний його вид. На думку філософині Ірини Добронравової, це «... явище, яке ще не склалося. В самосвідомості вчених воно подане не систематично, скоріше у формі заперечення стандартів класичної науки. Його дослідження як нового стилю наукового мислення покликане не тільки прояснити його особливості й місце в сучасній методології науки. В принципі саме формування стилю наукового мислення неможливе без методологічної рефлексії, її вихідний рівень – внутрішньонаукова методологічна рефлексія вчених...» [1, с. 48]. М. Коломієць висвітлює проблему осмислення методологічних засад сучасної освітньої парадигми, з'ясовує значення концепту «нелінійність» та досліджує методологічний потенціал нелінійного підходу в освіті, пропонує нову модель особистості – інноваційну людину, метою навчання якої стає формування власної дослідницької позиції [3, с. 203]. Вона Неллі Корнієнко ініціювала новий напрям у гуманітаристиці, зокрема, в мистецтвознавстві, – нелінійне театро(мистецтво)знавство. Вчена розглядає художню культуру як нелінійну, відриту, самоорганізуючу систему з високим ступенем свободи, а звідси напрям – синергетика художньої культури [4, с. 8].

Мета тез – поглянути на музичне мистецтво української діаспори крізь призму нелінійного простору сучасності і визначити вектори його застосування в навчальному процесі закладів вищої освіти України.

Розробляючи один з найбільш пріоритетних та перспективних у галузі гуманітарних досліджень нових напрямків нашої науки – українське музичне діаспорознавство (*Ucrainica musica diasporiana*), ми стверджуємо, що «...українська музична культура західної діаспори змогла відбутися в XX столітті як соціокультурний феномен завдяки глибокій закоріненості в

національну культуру, її традиції, завдяки толерантному співіснуванню в умовах розмаїття культур, паритетній позиції в діалозі культур» [4, с. 11]. Взявши за основу характеристику Н. Корнієнко художньої культури як системи, що впорядкована певним чином щодо індивіда і суспільства, системи, що саморегулюється і самоналагоджується, однією із структурних характеристик якої є дифузність [5, с. 1], ми поширили її на складову – музичну культуру. «При визначенні музичної культури як соціокультурного феномена виходимо із розуміння єдності музики і її соціального функціонування, адже музична культура як підсистема духовної культури розвивалася під впливом суспільно-історичних умов, науково-філософських ідей та концепцій, які визначали динаміку культурного розвитку протягом ХХ ст.» [2, с. 44].

Взявши за основу сучасні соціокультурні теорії, «...ми трактуємо музичну культуру західної діаспори як складну цілісну самоорганізовану комплексну відкриту систему. Структурну модель цієї системи складають: 1) музичні цінності або артефакти, створені як на материковій Україні, так і за її межами; 2) всі види діяльності зі створення, збереження, відтворення, розповсюдження, сприйняття і використання музичних цінностей, аналізу артефактів; 3) всі суб'єкти такого роду діяльності разом з їх знаннями, навичками та іншими якостями, що забезпечують її успіх; 4) всі установи і соціальні інститути, а також інструменти та обладнання, що обслуговують цю діяльність; 5) культурно-мистецьке середовище» [2, с. 46–47].

У нашому дослідженні музична культура української діаспори – це модель зі складними осередками, внутрішнім рухом, власними законами. Як соціокультурний феномен вона трактується нами як єдине ціле, що характеризується власною природою, функціональними зв'язками, самодостатнім мистецьким статусом, визначальними рисами та особливостями, соціокультурним призначенням, силою психологічного впливу на учасників культуротворчого процесу [2, с. 47].

Підсумовуючи, стверджуємо, що «соціум світового українства існує як цілісність, що має чіткі межі у просторі та зберігається у часі. Для основних його структур та соціальних процесів характерна самопідтримка та сомовідтворення. Самоорганізація притаманна системам з високим рівнем складності і багатьма її складними елементами. Українська діаспора є підсистемою українського етносу, а музична культура західної діаспори на основі принципу етноцентризму є органічною частиною української музичної культури, єдиним функціональним цілим. Одночасно музична культура західної діаспори є творчим феноменом – в аспекті взаємодії регіональних, загальнонаціональних, європейських та світових культурних тенденцій. Ним означені: головні суспільно-культурні тенденції, зокрема взаємодія між національними еміграційними колами у різних країнах світу; роль українських митців у діалозі культур народів; особливості культурно-мистецького життя української діаспори крізь призму збереження традицій та використання інновацій; особливості розвитку музичної освіти в ракурсі висвітлення специфіки її форм; тенденції розвитку музикознавства української діаспори в контексті наукової україністики; естетико-стильові тенденції композиторської творчості у контексті тягlosti й розвитку національних традицій та асиміляції світових чинників ХХ ст. Музична культура західної

діаспори має такі особливості: 1) з позицій синергетики вона постає як самоорганізована та самоналагоджувальна структура, в той час як в Україні вона є структурним регламентованим елементом суспільства, який зазнає відчутного державного впливу; 2) впродовж ХХ ст. вона активно розвиває галузь церковної музики (творення, виконання, тиражування, музикознавче осмислення), яка була забороненою в Україні до часів незалежності, що забезпечило неперервність цього процесу в контексті української музичної культури; 3) найпоширенішими видами музичної культури діаспори є масова, традиційна, елітарна та молодіжна; 4) музична творчість діаспори постійно перебуває у діалозі культур і тим самим впливає на світовий культурний простір; 5) на основі моделей світоглядних орієнтацій емігрантського середовища, розгортаються три естетичні напрямки розвитку національної традиції у музичному мистецтві – консервуючий, синтезуючий та трансформуючий; 6) повертаючи на материкову Україну музичні цінності, створені та збережені за її межами, досліджуючи музичну культуру західної діаспори, ми тим самим сприяємо відтворенню цілісного українського музично-культурного простору. Комплексне дослідження музичної культури української діаспори ХХ ст. на широкому джерельному матеріалі показало, що це системне багатогранне утворення є складовою частиною української художньої культури і як її підсистеми – музичної культури. Вона проявлялася в музично-виконавському, освітньо-педагогічному, музикознавчому та композиторському напрямках» [2, с. 927].

Щодо векторів застосування здобутків музичної культури української діаспори в навчальному процесі закладів вищої освіти України, то вони є досить різноплановими. Це: введення до навчальних освітніх програм тем, які пов'язані як із загальними аспектами музичної культури, так і регіональними виявами (музичне краєзнавство про емігрантів – вихідців з регіону); наукове дослідження (курсіві, дипломні, магістерські роботи, дисертації) різноманітних аспектів музичної культури української діаспори; використання творчої спадщини композиторів діаспори у навчальному процесі, концертних програмах; залучення виконавців (співаків, піаністів, бандуристів та ін.) діаспори до проведення майстер-класів зі студентами ЗВО.

Перспективи подальших розробок бачимо в осмисленні мистецьких процесів української діаспори сучасної п'ятої хвилі еміграції, викликаної російсько-українською війною, її активної інтеграції у світовий культурний простір.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Добронравова І. С. Нелінійне мислення. *Філософська і соціологічна думка*. Київ, 1991. № 6. С. 47–60. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/fil-dumka91-6.htm> (дата звернення: 13.10.2023).
2. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Коломієць М. Нелінійність як один з методологічних орієнтирів сучасної освітньої парадигми. *Філософія науки: традиції та інновації*. 2010. № 1(2), С. 203–209.

4. Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея: монографія. Київ: Альтерпрес, 2013. 264 с.
5. Корнієнко Н. Театр як діагностична модель суспільства (Деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури): автореф. у формі доповіді ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 1993. 78 с.



Людмила КОНДРАЦЬКА,

*доктор педагогічних наук, професор,
кафедра музикознавства та методики
музичного мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка, Тернопіль,
Україна, e-mail: luda.kondratska@gmail.com*

Ludmyla KONDRATSKA

*Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Department of Musicology and
Methodology of Music Arts,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National
Pedagogical University, Ternopil, Ukraine,
e-mail: luda.kondratska@gmail.com*

ВЧИТЕЛЬ МИСТЕЦТВА У ПОСТЦИФРОВОМУ ПРОСТОРИ

THE ART TEACHER IN THE POST-DIGITAL SPACE

Зважаючи на період кардинальних змін у відносинах людини і «цифри», Міністерство цифрової трансформації України 30 січня 2020 року запустило Національну онлайн-платформу з цифрової грамотності — «Дія. Цифрова освіта». Мета проекту – до 2023 року перетворити національну школу на форпост Цифрограму – інноваційного формату освітнього серіалу: замість уроку – відеосерія, замість рівня – сезон. Зважаючи на це, у найближчі п'ять років передбачається переломний період цифрової трансформації, коли синергія цифрових технологій допоможе об'єднати офлайн та онлайн, роблячи всі пристрої та сервіси взаємопов'язаними між собою. Це, як вважають у директораті науки та інновацій Міністерства освіти України, постане запорукою успішної реалізації українських освітян у Європейській хмарі відкритої науки (EOSC), до якої Україна долучилась 12 жовтня 2021 року.

Здобутки вітчизняної педагогічної науки в обґрунтуванні концепцій та методологій такої реалізації беззаперечні. Свідченням цього є створення онлайн-платформи «Всеукраїнська школа онлайн» (з Кабінетом вчителя), «Школа надії», проекту «Навчання без меж», освітнього пабліку Школа_інфо, а під час воєнного стану – платформи «На Урок», дистанційних шкіл «Атмосферна школа», «Оптіма», «DAR», «Jamm School», «Liko Education Online», «ThinkGlobal Online», онлайн-проекту «A+»). Останні пропозиції

щодо вирішення проблеми організації цифрового освітнього простору [1; 3; 4; 5; 6] ґрунтуються на множинному співіснуванні різних теорій навчання – коннективізму [15], експерименту [12] і освітньої моделі TEDD [8]. У розвитку мультимедійного та інтерактивного навчального процесу надається перевага інструкціям, посиланням, вправам та завданням, поданим у цифровому інтерфейсі DDIT. Індивідуально проходячи такий навчальний шлях, особа поступово вводиться у світ цифрової дидактики, з її парадигмою «інженерії навчання» і акцентування розвитку проєктувально-конструкторського мислення [11]. Тобто створення ефективного освітнього середовища поступово і невідступно переходить у сферу цифрової антропології – конверсаційного аналізу і дизайну спілкування людини та програмного агента – і перестає залежати від особистих якостей педагога і його вихованця. Втрата балансу між їх цифровим і «живим» спілкуванням стає резонансним викликом для педагогіки в сучасному інформаційному середовищі. Його ігнорування виявляється особливо деструктивним для педагогіки мистецтва і лише більше віддалає підростаюче покоління від академічної традиції.

Ось чому **метою тез** постає проєктування концептуального дизайну мистецької освіти у постцифровому просторі. Згідно з цією концепцією, ініціатором швидко змінюваних стосунків між цифровими технологіями та формами мистецтва і мистецької освіти постає людина як перформер. Адже «**постцифрова артпрактика**» – це не яскраві пікселізовані картинки і не демонстрація елементів цифрового коду або зробленої на комп'ютері анімації. Гібридне дослідження генерованих цифрових збоїв, глітчу прагне повернути людині свіжість погляду, відволікти її від рутинних процесів роботи з комп'ютером, викликати бажання зупинитися й обміркувати або відчувати саму себе, коли звичні дії не приводять до очікуваних результатів. **В пошуках нової чуттєвості митець-акціоніст робить рішучі кроки від «цифри» (алгоритмічного, фрактального і генеративного видів мистецтва, Net art, softwareart, code art, browser art) – через тактичні медіа, хактивізм – до вимушеної інтерактивності «постцифри» і пост- Net art .**

Означений естетичний дискурс провокує антропологічного траекта на реалізацію акторно-мережевої теорії (Мішель Калллон, Мадлен Акріч, Бруно Латур) [13]. Її сутність становить усвідомлення об'єктивного колективного переплетення зусиль усіх актантів, що приймають участь у розробці дизайну навчання, а отже визнання ефективності «природжених кіборгів» Енді Кларка [10, с.8]. Тобто вона передбачає помітне переосмислення природи знання і пізнавального процесу (принаймні, редукцію епістемологічного аналізу до кліпової статистики), а отже і змісту освіти (шляхом «упровадження нових методів "нейроврядування" через "сканування" мозку, а потім "ліплення потрібних здібностей» [17, с. 65]. Утім, дефіцит наукової рефлексії педагогічної сутності і ціннісно-сміслових суперечностей оцифрування освітнього процесу породжує ризик ілюзії освіченості і суверенітету особистості.

Осмислення цієї тенденції і аналіз власного педагогічного досвіду спонукав до обґрунтування доцільності **антропотемпоральної методології** [2; 9] мистецької освіти у постцифровому просторі. Наш вибір зумовлений тим, що в

умовах цифровізації як «подолання невизначеності» (від базової ентропії до вірогідності екзистенційної загрози) метою трансдисциплінарного навчання постає не просто інтелектуалізація управління системними процесами, а спонукання особи до самопізнання як ментального вчинку. Це передбачає педагогічну підтримку вродженої потреби людини в допитованості Істини, що не має стосунку до засвоєння, запам'ятовування, накопичення оцифрованого предметного знання. Вона постає категорією не знання, а *буття* (М. Шелер). Тобто набуває не предметного, а трансцендентного характеру і може кваліфікуватися як особистісне становлення людини. Її структурні компоненти подано у таблиці 1:

Таблиця 1.

Структура антропотемпоральної методології мистецької освіти у пост цифровому просторі

Структурні компоненти	Характеристика структурних компонентів
Підхід	Трансцендентний (гармонізація інтелектуально-емоційної взаємодії суб'єктів постцифрового навчання мистецтву задля проєктування можливого майбутнього–Спасіння)
Парадигма	Епістемологічної естетики соціокультурної транзитивності постцифрового світу
Пріоритети, орієнтири	Відкритий ґештальт художньої допитованості і реалізації мережевого дизайну краси як духовно- онтологічного чинника
Критерії	Здатність до розпізнавання в полісемії тексту художнього смислу щастя існування. Компетенція теоестетичного моделювання художнього діалогу у постцифровому просторі Досвід творення краси як блага.
Процедура вибору	Вчинок смиренного самовизначення митця-перформера як Божої подоби в ризоморфному постцифровому середовищі

Надію на успіх цього процесу, як показує багаторічний досвід дослідженняпроблеми, дає упровадження авторської **технології духовного селф -коучингу**. Її **суть визначають такі** закономірності:

- антиномія альтернативного і коеволюційного шляхів самопізнання
- творчої індивідуальності перформера (принцип Екклезіястового кола);
- подолання дисипативності і дифузійності як чинника встановлення когерентності образу- Я перформера.

Ці технологічні закономірності ґрунтуються на принципах:

- інтеграційної рухливості,
- ентропійно-інформаційного і адаптивно-селективного розвитку,
- перформативної імпровізаційності,
- аттракції (у нашому випадку «вдивляння» особи в автаркію Світла).

Педагогічними умовами реалізації авторської технології **селф-коучингу** в постцифрових просторах арт-класу та інтегрованого уроку мистецтва постають :

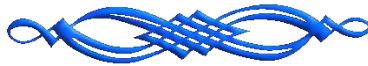
- організація перформативної діяльності сучасного «цифрового аборигена» як номадності-паломництва, натхненного харизмою відновлення краси власної душі енергіями любові;
- створення співбуттєвого освітнього середовища, у якому педагог-художник активно співпереживає учню на шляху до успіху;
- збереження у постцифровому освітньому процесі культурно-історичної спадкоємності мистецько-педагогічного знання.

Висновок. Сподіваємось, що запровадження запропонованої технологічної моделі у практику постцифрової мистецької освіти, з одного боку, упередить вихованця від вселенської нудьги та втоми у спробі вмістити об'єми інформації про світ, що розповзається, і усвідомлення невідповідності сучасним критеріям креативності. З другого боку, це уможливить уникнення нав'язуваної моди на нейротехнологічне перетворення художньої свідомості з метою одвічного прагнення до свободи самоудосконалення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вакалюк Т. Проектування хмароорієнтованого навчального середовища для підготовки бакалаврів інформатики: теоретико-методологічні основи: Монографія / за заг. ред. проф. Спіріна О.М. Житомир: О.О.Євенок, 2018. 388 с.
2. Дюран Ж. Антропологічні структури уявного. Київ: Києво-Могилянська академія, 2021. 560 с.
3. Литвинова С. Теоретико-методичні основи проектування хмаро орієнтованого навчального середовища загальноосвітнього навчального закладу : дис. доктора пед. наук : 13.00.10. Ін-т інформаційних технологій і засобів навчання НАПН України. Київ , 2016. 602 с.
4. Тимчук Л. Теоретико-методичні засади проектування цифрових наративів у навчанні майбутніх магістрів освіти : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.10 / Лариса Іванівна Тимчук, Ін-т інформ. технологій і засобів навчання НАПН України. Київ : [б.в.], 2017. 39 с.
5. Шишкіна М. Теоретико-методичні засади формування і розвитку хмаро орієнтованого освітньо-наукового середовища вищого навчального закладу : дисертація ... д.пед.н. : 13.00.10. К.: ІТЗН НАПН України, 2016. 441 с.
6. Яцишин А. Теоретико-методичні основи використання цифрових відкритих систем у підготовці аспірантів і докторантів з наук про освіту: дис. доктора пед. наук: 13.00.10 Ін-т інформаційних технологій і засобів навчання НАПН України. Київ, 2021.636 с.
7. Bayne S. What's the matter with 'technology-enhanced learning'? In: *Learning, Media and Technology*, 40:1, 2015. P. 5-20. DOI: 10.1080/17439884.2014.915851
8. Bissoli G., Bottes O., Perri F., Regolini A., Scapin G. TEDD: an innovative educational methodology explained by students /10th annual International Conference of Education, Research and Innovation. ICERI, Seville, 16-18 November,2017 pp. 6389-6397.

9. Bryant R. & Knight D. The anthropology of the future. New departures in anthropology, Cambridge University Press, 2019. 275 p.
10. Clark A. Natural-born cyborgs: Minds, technologies, and the future of human intelligence. Oxford: Oxford University Press, 2003. 240 p.
11. Dede Ch., Richards J., Saxberg B. Learning Engineering for Online Education: Theoretical Contexts and Design-Based Examples. Routledge & CRC Press, 2018. 254p
12. Kolb D. Experiential Learning: experience as a source of learning and development, Englewood Cliff, NJ: Pentice Hall, 2015. 258 p.
13. Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. New York : Oxford University Press, 2005. 301 p.
14. Oliver M.. What is technology? In: N. Rushby & D.W. Surry (Eds.), The Wiley handbook of learning technology, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2016. pp. 35–57.
15. Siemens G. Connectivism: A Learning Theory for the Postdigital Age. In: *International Journal of Instructional Technology and Distance Learning*, 2: January 05, 2018. pp. 21-29
16. Williamson B. Brain data: Scanning, scraping and sculpting the plastic learning brain through neurotechnology. In: *Postdigital Science and Education*, 1 (2) 2019. pp. 65–86.



Ольга ОЛЕКСЮК

*Доктор педагогічних наук, професор
Завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського університету імені Бориса Грінченка
Київ, Україна*

Olga OLEKSYUK

*Doctor of pedagogical sciences, professor
Head of the Department of Musicology and Music Education
Faculty of Music and Choreography
Borys Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine*

**ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНІ ДИСКУРСИ ПОСТНЕКЛАСИКИ:
ДЕТЕРМІНАЦІЯ НЕЛІНІЙНОГО ПРОСТОРУ**

**TRANSDISCIPLINARY DISCOURSES OF POSTCLASSICISM:
DETERMINATION OF NONLINEAR SPACE**

Поняття трансдисциплінарності є однією з форм відображення тієї обставини, що сучасна наука дедалі інтенсивніше входить в різні екстранаукові контексти. Така залученість виникала і раніше, але саме у наш час вона є свідком спроб не просто зробити зв'язки науки з екстранауковими структурами соціуму більш насиченими, а й так чи інакше вибудувати стійкі механізми та

інститути цієї взаємодії, що дозволяє поставити її взаємодію на міцну основу, зробити систематичною. Такі спроби застосовуються у найширшому спектрі – сюди можна віднести, наприклад, спектр проблем, які прийнято називати інноваційним розвитком, інноватиною. Сюди ж можна віднести також проблематику мистецтвознавчих досліджень, сенс яких – прискорити рух нових знань і технологій. Трансдисциплінарність також можна розглядати як один із напрямів пошуку нових форм і структур організації наукових знань (та наукової діяльності), які, з одного боку полегшують використання цих знань у різних наукових контекстах та, з іншого боку дозволяють виявляти в існуючому корпусі наукових знань лакуни, наявність яких гальмує ефективну дію екстранаукових комплексів. Як конкретний приклад організації трансдисциплінарного комплексу, що включає наукові та екстранаукові знання та форми діяльності, можна представити одну із нових форм гуманітарного знання, яка є також і специфічною формою мистецької практики – цифрові технології образотворення в сучасних мистецько-освітніх практиках. У межах такого розгляду трансдисциплінарного комплексу можна назвати передусім особливого роду технології, пов'язані із цифровізацією освіти.

Цифрові технології мають значний вплив на освіту, змінюючи способи навчання та викладання. До основних технологій, пов'язаних із цифровізацією освіти, належать:

- Доповнена, віртуальна та змішана реальність. Доповнена реальність (AR) додає до реального світу віртуальні об'єкти, віртуальна реальність (VR) повністю занурює користувача у віртуальний світ, а змішана реальність (MR) поєднує AR та VR. Ці технології можуть використовуватися для створення інтерактивних навчальних середовищ, які дозволяють учням вивчати інформацію в більш цікавий і захопливий спосіб.
- Хмарні технології. Хмарні технології дозволяють зберігати та обробляти дані в Інтернеті, що робить їх доступними з будь-якого пристрою. Це може бути корисно для дистанційної освіти, коли учні можуть отримувати доступ до навчальних матеріалів та ресурсів у будь-який час і з будь-якого місця.
- Мобільні технології. Мобільні пристрої, такі як смартфони та планшети, стають дедалі популярнішими. Їх можна використовувати для навчання в будь-який час і в будь-якому місці. Мобільні технології можуть бути використані для створення мобільних навчальних курсів, мобільних додатків та навчальних ігор.
- Інтернет-технології. Інтернет-технології, такі як веб-сайти, електронна пошта та соціальні мережі, можуть використовуватися для спілкування між учнями, викладачами та батьками. Вони можуть також використовуватися для доступу до навчальних матеріалів та ресурсів, а також для спілкування з іншими людьми, які мають спільні інтереси.
- Дистанційна освіта. Дистанційна освіта дозволяє учням навчатися без необхідності відвідувати клас. Вона може використовуватися для навчання людей, які проживають у віддалених районах, або для людей, які мають обмежений доступ до освіти.

- Масові відкриті онлайн курси (МООК). МООК - це онлайн-курси, які доступні для всіх бажаючих безкоштовно. Вони можуть використовуватися для навчання людей різного віку та з різними рівнями підготовки.
- Гейміфікація освітнього процесу. Геймігація - це використання елементів ігрового дизайну в освіті. Вона може бути використана для підвищення мотивації учнів та зробити навчання більш цікавим і захопливим.
- Розвиток цифрових бібліотек і кампусів університетів. Цифрові бібліотеки та кампуси університетів пропонують доступ до електронних книг, журналів, статей та інших навчальних матеріалів. Вони можуть бути використані для навчання людей різного віку та з різними рівнями підготовки.

Цифрові технології продовжують розвиватися, і їхній вплив на музичне мистецтво буде лише зростати. В майбутньому, ймовірно, ми побачимо ще більше нових і інноваційних способів використання цифрових технологій у музиці.

Ідея виникнення трансдисциплінарності в значній мірі пов'язана не лише з інтеграцією знань та синергією, що виникає між дисциплінами, а й різними способами отримання знання, зорієнтованого, в першу чергу, на вирішення проблем реального світу. Взаємовплив та взаємозбагачення знаннями між наукою та суспільством є основоположним принципом, на якому ґрунтується феномен трансдисциплінарності. Сам термін «трансдисциплінарність» до наукового обігу був уведений французьким вченим Ж. Піаже у 1970 році. Згідно з цим, буде здійснено перехід від рівня міждисциплінарних зв'язків до більш високого рівня «трансдисциплінарності», на якому вже не тільки визнається взаємовплив або взаємодія між спеціальними дослідженнями, але й самі ці зв'язки увійдуть в деяку загальну систему, в якій вже немає постійних меж між дисциплінами.

Завдяки трансдисциплінарності встановлюється зв'язок не тільки між природничими й соціогуманітарними науками, а й мистецтвом та іншими сферами духовного досвіду людства.



**СЕКЦІЯ 2. ДІАЛОГ АКТУАЛЬНИХ ДИСКУРСІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВИМІРІ**

Олена АФОНІНА,

*доктор мистецтвознавства, професор
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Київ, Україна
aolena7@gmail.com*

Olena AFONINA,

*Doctor in Art Studies, Professor,
Professor of Choreography Department
National Academy of Managerial Personnel in Culture and Arts
Kyiv, Ukraine
aolena7@gmail.com*

**ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ
В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

**THE MULTI-VECTOR CONCEPT OF SCIENTIFIC DISCOURSE IN ART
EDUCATION**

Мистецька освіта відноситься до практичної сфери, в якій відбувається підготовка здібних здобувачів до кар'єри вчителів різних видів мистецтва у початковій або середній школі, організаторів колективів, ансамблів тощо. Для навчання майбутніх фахівців потрібні посібники, навчально-методичні розробки, усілякі матеріали, які б розкривали специфіку історичного розвитку культури і мистецтва України, зв'язки України з іншими країнами, наслідки політико-економічних змін у культурно-мистецькому житті.

Тому дослідницька сфера у мистецькій освіті не просто написанням оригінальних досліджень, є необхідним інструментарієм для забезпечення методичного виховання і навчання фахівців мистецької галузі. Результати наукових досліджень у нашій сфері у реаліях сьогодення актуальні та своєчасні. З власного досвіду, досвіду моїх аспірантів і студентів систематизувала напрями роботи: відкриття і переоцінка історії, оволодіння теорією, втілення власного досвіду у наукову роботу і введення результатів наукового дослідження у практичну діяльність. Ці кроки зроблені у науковій і викладацькій роботі.

Відкриття і переоцінка історії. Нові імена на основі архівних джерел (Центральний Державний історичний архів України (ЦДАК України) — Ф. 274, Ф. 442; Інституту Рукопису Національної Бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (ІРНБУВ) — Ф. I, Ф. 50, Ф. 218, Ф. 221; музичного фонду та фонду періодичних видань НБУВ; Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва м. Київ (ЦДАМЛМ України) — Ф. 6, Ф. 129, Ф. 1155; Центральний державний кінофотоархів України ім. Г. С. Пшеничного — Од. обл. 38606) з дослідження Олени Гедзь допоможуть оцінити внесок композиторів, викладачів, громадських діячів Миколи Тутковського, Миколи

Шиповича, Сергія Дрімцова і додати нові координати до вивчення української музичної культури кінця XIX — першої третини XX століття. Літературні тексти, матеріали музично-педагогічної, музикознавчої, композиторської творчості та аналіз музичних творів: М. Тутковського Симфонія фа-мінор, «Варязько-руська увертюра»; фортепіанні твори: «Valse a la Strauss» op. 42, «Souvenir de Vienne» (Valsedeconcert) op. 24, «Valse-caprice» A-dur op. 49, «Masourka a la Chopin» op. 3; романси; М. Шиповича симфонічна поема «Фавн» і романси; С. Дрімцова опера «Іван Морозенко» («Настуся»); фортепіанні та вокальні твори зі збірки «Музика до Кобзаря» суттєво розкриють особливості цього періоду [5].

Результати дослідження творчої діяльності зазначених композиторів використовуються у лекціях зі студентами, аспірантами і слухачами курсів в Центрі неперервної мистецької освіти НАКККіМ.

Україна, як і багато країн світу, має багатонаціональне середовище. Тому наукова розвідка Усеїна Бекірова «Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці» доповнює загальну картину української культури і мистецтва іменами і творчістю кримськотатарських композиторів (Едема Налбандова, Ельвіри Емір, Різи Бекірова). Дослідник ввів до наукового обігу маловідому періодику, біографічні праці, епістолярій, мемуаристику, інтерв'ю, джерелознавчий масив іншомовної (польської, словацької та ін.) наукової літератури тощо. Крім того, мистецько-освітній простір отримав аналіз різнобарвної жанрово-тематичної палітри авторських композицій – фортепіанного концерту і циклу «Джазові етюди». У роботі автора зазначено складний шлях професійної кримськотатарської школи, який і до сьогодні має багато проблем [3].

Теоретичні питання розкриваються у всіх наукових розвідках (стильові координати часу, музична драматургія, комічні образи в балетній музиці, музичний портрет, мистецька інтроверсія тощо). Ці роботи ґрунтуються на музичному матеріалі. Наукова праця про коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві включає три види мистецтва – музичне, образотворчі та хореографічне. Авторка тез намагається простежити витоки «подвійного кодування» у різних видах мистецтва як українських, так і зарубіжних митців [2].

Вияви мистецької інтроверсії в творчості українських композиторів Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Польової, В. Сильвестрова, підкреслюються автором дослідження і композитором Віктором Степурком. Матеріали роботи можна використовувати у теорії культури, музикознавстві та педагогіці [7].

Усі дослідження перетинаються з власним *професійним досвідом науковців*. Так, втілення у наукову роботу специфіки комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка авторка є професійною балериною Владислава Аксютіна. Тому аналіз музики і відповідність хореографії на прикладах балетів «Пінокіо» і «За двома зайцями» викладені у такому стилі, що дозволяє використовувати матеріали у лекційних заняттях студентів і аспірантів [1].

Особливості музичної драматургії у дитячих операх Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми», Романа Смоляра «Червона Шапочка», Юрія Шевченка «Король Дроздобород» доводить авторка Дар'я Романец у взаємодії сюжетної

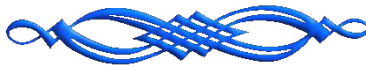
основи і музичного оформлення сучасної музично-театральної вистави. Крім того, у науковій праці представлено історіографію дитячої опери (не тільки української) з етапами розвитку, тематико-композиційними змінами [6].

Усі науковці продовжують свою кар'єру викладачів, виконавців і дослідників. Тому логічним є *введення результатів наукового дослідження у практичну діяльність*. Приміром видатна представниця оперної школи Ірина Вежневель спірається на дослідження музичного портрету як художньої форми у викладанні дисциплін з вокалу і музичних стилів [4]. Низка положень робіт представлено в авторських курсах «Джазова композиція», «Джазове фортепіано», «Електронний синтез звуку», «Цифрова обробка звуку», «Кіномузика», «Гра на музичному інструменті», «Аранжування естрадної пісні» [3]; «Історія музики», «Аналіз музичних творів» (усіх зазначених дослідників).

Звичайно, що у коротких тезах не можливо представити увесь спектр, полівекторність або англійською «the multi-vector concept of scientific discourse in art education» наукових доробків наших дослідників, але за цими розвідками можемо констатувати їхню доцільність вивчення, суголосність часу і посилення наукової складової у мистецькій освіті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аксютіна В. Специфіка втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка. URL: https://drive.google.com/drive/folders/1BNfjBom_ueP_Tmz_VKDgJfg3omILcwzxG
2. Афоніна О. Коды культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 с.
3. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/dysertatsii/Bekirov_Dysertatsiia.pdf
4. Вежневель І. Л. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 192 с. кольор. вкл.
5. Гедзь О. П. Творча спадщина Миколи Тутковського, Миколи Шиповича, Сергія Дрімцо ва в музичній культурі України кінця ХІХ — першої третини ХХ століття: монографія. Київ: НАКККіМ. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2020. 216 с.
6. Романец Д. О. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/dysertatsii/Romanets_annotaziya.pdf
7. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2224/Stepurko-disser.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



Василь ЖУКОВ,

*доктор філософії, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва,
координатор з виховної роботи факультету мистецтв,
Харківського національного педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди
Харків, Україна
vasil.zhukov@hnpu.edu.ua*

Vasyl ZHUKOV,

*PhD of Educational & Pedagogical Sciences, Docent,
Docent Department of Musical Art,
Coordinator of Educational Work of the Faculty of Arts
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
Kharkiv, Ukraine
vasil.zhukov@hnpu.edu.ua*

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ДО ПАРТИСИПАТИВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

PREPARATION OF FUTURE TEACHERS OF ART DISCIPLINES FOR PARTICIPATIVE INTERACTION

Постановка проблеми. Сучасний період розвитку суспільства, що характеризується інноваційними змінами, вимагає об'єднання науково-педагогічних сил для відновлення наявної та створення більш ефективної, стабільної та високопрофесійної системи мистецької освіти, здатної забезпечити випереджальний розвиток соціокультурного й освітнього потенціалу нашої країни. Старі організаційні форми навчальної діяльності, спрямовані на реалізацію «знаннєвого» підходу, не дають змогу здійснювати діалогову взаємодію здобувача освіти і вчителя мистецьких дисциплін достатньою мірою.

Невідповідність між рівнем реальної та належної підготовки вчительських кадрів сьогодні очевидна як утім і те, що система вищої мистецької освіти лише тоді виправдовує соціальні очікування, коли забезпечує «випереджальну» підготовку майбутніх учителів зазначеного напрямку. Звідси очевидним є той факт, що успіх партисипативного стилю професійної підготовки значною мірою залежить від компетентності майбутнього вчителя мистецьких дисциплін в управлінні освітньо-виховним процесом.

Основою педагогічної діяльності має стати реалізація цілей та завдань мистецької освіти в процесі навчально-пізнавальної діяльності, яка заснована на особистісно орієнтованій педагогіці та гуманістичних засадах співробітництва майбутнього вчителя мистецьких дисциплін та учня, продуктами якого одночасно є і раціональна технологія навчання, і гармонійний розвиток особистості. Взаємодія майбутнього вчителя мистецьких дисциплін і здобувача освіти, партнерство та співпраця в навчальному процесі сприятимуть пошуку нових форм міжособистісного спілкування між педагогами та учнями, підвищенню якості мистецької освіти.

Аналіз педагогічної практики дає підстави для висновку, що професійна підготовка майбутнього педагога до здійснення партисипативної взаємодії у процесі викладання мистецьких дисциплін має свою специфіку і є важливою частиною освітнього процесу в педагогічному навчальному закладі. Таке розуміння місця професійної підготовки здобувача вищої мистецької освіти потребує визначення необхідності підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін до партисипативної взаємодії.

Аналіз останніх наукових публікацій. Останнім часом розвиток проблеми партисипативної підготовки майбутніх педагогів набув нового імпульсу. Зміни, які відбуваються в нашій країні, і особливо переосмислення вітчизняного й зарубіжного досвіду, послужили основою для комплексного вивчення феномену партисипації як складової професійно-педагогічної підготовки вчителя мистецьких дисциплін з урахуванням сучасних тенденцій розвитку суспільства та педагогіки.

Розв'язання багатьох проблем термінологічного простору методології пов'язане з трансформацією понять, у тому числі і поняття «підготовка майбутнього вчителя до партисипативної взаємодії». Водночас виникає необхідність перевести ключові поняття теорії партисипативної підготовки до розряду педагогічних категорій, щоб зробити їх одноманітними і визначити межі використання.

У контексті досліджуваної нами проблеми значний інтерес мають праці Н. Титової, О. Фаст, Д. Швеця, та ін., у яких обґрунтовано теоретико-методологічні та психолого-педагогічні положення партисипативного підходу в освітній сфері, а також суть і значення партисипативної підготовки здобувачів вищої педагогічної освіти. Окремим якостям, які характеризують партисипативність педагога (емпатія, толерантність, фасилітаційність, моральна позиція та ін.) присвячено праці автора статті, а також І. Гавран, О. Попової і А. Цапко та ін. Уточнено особливості партисипативного підходу в освітній сфері, з'ясовано суть поняття «партисипативна підготовка майбутнього вчителя».

Незважаючи на проведені дослідження, досі залишається остаточно невизначеним термінологічне поле дослідження, нерозв'язаними низка суперечностей, зокрема необхідність підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін до партисипативної взаємодії.

Мета – уточнити термінологічне поле дослідження проблеми підготовки здобувачів вищої мистецької освіти до партисипативної взаємодії, визначити необхідність означеної підготовки.

Виклад основного матеріалу. Термінологічний ряд досліджуваної проблеми становлять такі основні поняття: партисипація, партисипативність, участь, співучасть, співпраця, професійно-педагогічна підготовка майбутніх учителів мистецьких дисциплін, партисипативна підготовка студентів мистецьких структурних підрозділів педагогічних закладів вищої освіти. Відправним і центральним у цій низці стає поняття «партисипативність».

У філософії партисипація розглядається як загальне дане людині споконвічне прагнення спілкуватися і співпрацювати під час спілкування.

У культурології під партисипацією розуміють прагнення людини почуватися частиною соціального простору завдяки відчуттю єдності, природнення, співвідношенню загального та її частин.

Учені-психологи партисипацію розглядають як психосоматичний стан, у якому людина починає відчувати на певний час свою єдність і прагнення до злиття не тільки зі схожими об'єктами, а й з чимось протилежним їйому.

У педагогічній науці партисипація трактується як організація співпраці між здобувачами освіти та педагогом, яка характеризується системною участю, спільним плануванням та прийняттям рішень. Де участь характеризується як синонім поняття «делегування», результат демократичного стилю управління колективом або як метод організації колективу (педагогічного зокрема), який сприяє згуртуванню всіх його членів шляхом формування відносин взаємної відповідальності та співпраці.

Партисипація тісно пов'язана з управлінським аспектом, що неможливо не враховувати під час аналізу цього феномену. Виникнувши в галузі управління, партисипація поступово починає являти собою самостійну характеристику професійно-педагогічної підготовки, що на сучасному етапі характеризується демократизацією та гуманізацією освітнього процесу. Тому порівняння трактувань поняття «партисипація» в теорії управління та педагогічній науці має велике значення для організації партисипативної підготовки студентів педагогічних вишів, зокрема і майбутніх учителів мистецьких дисциплін.

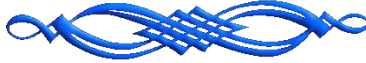
Слід підкреслити, що партисипативна взаємодія вчителя та учня, викладача і студента має першорядне значення в освітньому процесі. Саме від того, як педагог здійснює керівництво навчальною діяльністю здобувача освіти залежить розвиток його особистості, його готовність до виконання навчальних завдань. Отже, одне із завдань сучасного вчителя мистецьких дисциплін полягає в чіткому управлінні творчою діяльністю учня, за якого спілкування між ними набувало б управлінської спрямованості, що передбачає поступовий розвиток партнерських відносин з одночасним збереженням суб'єктної форми взаємовідносин.

З огляду на вище зазначене, підготовку майбутнього вчителя мистецьких дисциплін до партисипативної взаємодії (або партисипативну складову професійної підготовки) розглядаємо як найважливіший елемент педагогічного спілкування та творчої комунікації, що характеризуються суб'єкт-суб'єктними відносинами, співпрацею, діалогом педагога і здобувача освіти, що підводить нас до висновку: партисипація має бути досліджена більш докладно в професійно-педагогічній підготовці майбутнього вчителя мистецьких дисциплін.

Висновки та перспективи подальших розробок. Гуманізація освітнього простору педагогічних ЗВО зумовлює перегляд методологічних підходів, які сприятимуть реалізації гуманістичної парадигми та філософії людиноцентризму в освіті, партисипативності педагогічної взаємодії. Обґрунтовано, що партисипативність сприяє діалогізації освітнього процесу, впливає на паритетність педагогічної взаємодії, спільне прийняття і виконання рішень, надання можливості кожному студенту бути активним на всіх етапах професіоналізації.

Отже, під партисипативністю майбутнього вчителя мистецьких дисциплін розуміємо професійно-моральну якість особистості, в основі якої лежать суб'єкт-суб'єктні відносини, що означають співпрацю, обумовлену загальними інтересами, цінностями, поглядами, що характеризується творчим підходом, професійними морально-етичними цінностями і нормами, що виражається в рівноправності й співуправлінні педагога та інших учасників освітнього процесу. Під підготовкою майбутнього вчителя мистецьких дисциплін до партисипативної взаємодії розуміємо систему такої підготовки (теоретичної, методичної, практичної), метою якої є формування партисипативної готовності, яка базується на співпраці, співтворчості та партнерській взаємодії учасників освітнього процесу.

Перспективи подальших розвідок убачаємо в науковому обґрунтуванні та експериментальній перевірці педагогічної технології партисипативної підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін, визначенні етапів технології зазначеної підготовки у закладах вищої педагогічної освіти.



Ольга КАЛЕНІЧЕНКО,

*доктор філологічних наук, професор Харківського національного
університету мистецтв імені І.П. Котляревського,
професор кафедри театрознавства,*

*Харків, Україна
onkalensch@ukr.net*

Olga KALENICHENKO,

*Doctor of Philology, Professor, I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of
Arts, Professor of the Theater department
Kharkiv, Ukraine
onkalensch@ukr.net*

**ДО ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ ТЕАТРОЗНАВЦІВ
(ДРУГИЙ МАГІСТЕРСЬКИЙ РІВЕНЬ) НА ПРИКЛАДІ ДОСВІДУ
АКАДЕМІЇ ТЕАТРУ, РАДІО, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ
(ЛЮБЛЯНСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ, СЛОВЕНІЯ)**

**ON THE QUESTION OF THE TRAINING OF THEATER EXPERTS
(SECOND MASTER'S LEVEL) ON THE EXAMPLE OF EXPERIENCE
ACADEMY OF THEATER, RADIO, CINEMA AND TELEVISION
(UNIVERSITY OF LJUBLJAN, SLOVENIA)**

Дослідники театру вже відзначили, що «доба пасивного, споглядального та описового театрознавства давно минула», що «час ставить перед театрознавцями нові вимоги і виклики», і треба «попільдовно реалізовувати нову концепцію театральної освіти, яка б відповідала викликам часу, з урахуванням «перформативного повороту» в культурі, яка надавала б інструментарій для аналізу, вивчення та фіксації театру постдраматичної доби» [2, с. 55].

Дійсно, освітньо-професійна програма магістрів театрознавців потребує вдосконалення, бо у випусників українських вищих навчальних закладів, у яких готують театрознавців (а в Україні їх три: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Львівський національний університет імені І. Франка, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського) виникають серйозні проблеми з працевлаштуванням. Про це, наприклад, у своєму інтерв'ю розповіла колишня випусниця кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського Вероніка Склярова: «В Україні освіта театрознавця є, а професії немає, тому я вирішила займатися культурним менеджментом» [3].

Зрозуміло, що для того, щоб адаптувати театрознавство до сучасних вимог, корисним буде проаналізувати досвід закордонних вищих навчальних закладів, де теж готують театрознавців. З нашої точки зору, важливим є вивчення навчального плану навчальної програми «Драматургія та сценічне мистецтво», яка пропонується магістрантам в Академії театру, радіо, кіно і телебачення (Люблянський університет).

По-перше, звернемо увагу на те, що програма навчання «Драматургія та виконавське мистецтво» розрахована на 2 роки (120 ECTS, причому 30 кредитів з них відводяться на написання магістерської роботи й створення проєкту за спеціалізацією протягом двох семестрів останнього року навчання) та «спроєктована як поєднання теоретичного та практичного змісту», що «дозволяє магістранту набути компетенції для самостійної драматургічної, дослідницької та художньої діяльності» [5].

В Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського, наприклад, магістранти театрознавці вчать 1 рік і 4 місяці (90 ECTS, на написання магістерської роботи відводиться 5 кредитів і її пишуть протягом тільки одного, третього семестру) і теж отримують глибокі теоретичні та практичні знання завдяки органічному їх поєднанню [1].

По-друге, словенським магістрантам при вступі в Академію пропонують дві спеціалізації: Історія, теорія та критика виконавських мистецтв і Драматургія та написання драматичних текстів, тобто «залежно від отриманих знань магістри спеціалізуються та диференціюються на теоретичну та практичну спрямованість, але обов'язковий загальний зміст, особливо на першому році навчання, дозволяє їм швидко та ефективно адаптуватися до конкретних обставин кожного робочого завдання чи проєкту» [5]. Разом з тим в анотації до програми говориться про те, що завдяки збалансованості навчальних дисциплін «забезпечуються творчі зв'язки з іншими професійними та художніми профілями або співробітниками художнього виробництва як у театрі, радіо, телебаченні та кіно, так і в інших (наприклад, друкованих) засобах масової інформації» [5].

В Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського здобувачі вищої освіти вчать за однією спеціалізацією і отримують кваліфікацію Магістр сценічного мистецтва, викладач ЗВО, а професійну кваліфікацію: Театрознавець; тобто акцент робиться, як бачимо, на педагогічну складову навчання в магістратурі, бо на першому бакалаврському рівні студенти, завдяки навчальній і виробничій практиці, знайомляться,

наприклад, з різними видами роботи завідувача літературною частиною театру та зі всім циклом підготовки статті: від її доручення редактором до верстання та друку (або розміщення на сайтах інтернет-ЗМІ).

Причому педагогічна складова стосується не тільки театрознавців, але і інших професійних кваліфікацій – Актор драматичного театру і кіно, Актор театру ляльок, Режисер драматичного театру і Режисер театру ляльок.

По-третє, якщо в навчальному плані ХНУМ імені І.П. Котляревського серед обов'язкових навчальних дисциплін для театрознавців великий відсоток посідають ті предмети, що пов'язані зі здобуттям педагогічної і наукової майстерності здобувачів вищої освіти (Театрознавчо-педагогічна майстерність, Методика викладання фахових дисциплін з театрознавства, Методологія теоретичного та історичного театрознавства, Науково-дослідницька майстерність, Наукова практика та ін.), то в навчальному плані Академії театру, радіо, кіно і телебачення магістранти продовжують займатися історико-теоретичним вивченням театру, перформансу та кіномистецтва (на першому курсі опановують такі основні дисципліни, як Історія драматургії, Сучасне сценічне мистецтво, Драматургія і сценічна практика, Основні прийоми драматичного письма, Теорії сучасного танцю, Історія театру, Критика сценічного мистецтва, Драматичні моделі і жанри, а на другому курсі серед інших – Перформанс та Виконавське мистецтво, література і візуальна культура) [4].

Привертають увагу і вибіркові дисципліни, що пропонуються словенським магістрантам, не тільки своєю кількістю (по сімнадцять на кожен рік навчання), але й тим, що їх можуть викладати не один семестр, як у ХНУМ імені І.П. Котляревського, а протягом кількох семестрів (Критика і публіцистика, Написання сценаріїв для новачків ЗМІ, Наратологія, Комунікаційні моделі, Формуюче світло та ін.) [4].

І останнє, на чому хотілося б зосередити увагу. В анотації до навчальної програми «Драматургія та сценічне мистецтво» зазначається важливий, на нашу думку, момент: «Зазвичай рекламованих місць більше, ніж фактично прийнятих кандидатів. Якщо заявлено 20 місць, але кандидатури не влаштовують комісію, можна прийняти лише три таланти» [5]. Як бачимо, проблема, яку не можуть вирішити в Україні театрознавці фахівці і викладачі, відстоюючи думку, що театрознавча фахова освіта не носить масовий характер, а є «штучним виробництвом», вже вирішена в Академії театру, радіо, кіно і телебачення.

Безумовно, працюючи над оновленням освітньо-професійної програми магістрів театрознавців, треба уважно вивчати досвід європейських закладів вищої освіти, який дозволить зробити її більш гнучкою та відповідною до сучасних вимог.

ЛІТЕРАТУРА:

1. ОПШ Сценічне мистецтво. Навчальний план. *Магістерські програми*. URL: <https://num.kharkiv.ua/share/docs/education/magistr/026/NavchPlan.pdf> (дата звернення: 18.09.2023).
2. Партола Я.В. Перспективи театрознавчої науки в умовах реформ та євроінтеграції. *Аспекти історичного музикознавства – VIII: Вища*

мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності: збірник наукових статей. Харків : Видавництво «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2016. С. 50-57.

3. Попова Н. «Те, чим я займаюся, називають культурним активізмом»: розмова з культурною менеджеркою Веронікою СклярOVOЮ. *Гвара media*. URL: <https://gwaramedia.com/te-chym-ya-zajmayusya-nazyvayut-kulturnym-aktyvizmom-rozmova-z-veronikoju-sklyarovoyu/> (дата звернення: 18.09.2023).
4. Podatki studijskega programa dramaturgija in scenske umetnosti. URL: https://www.agrft.uni-lj.si/wp-content/uploads/2023/05/DSU2_22-23_2.pdf (дата звернення: 18.09.2023).
5. Savec S. Predstavitev fakultete: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. *SLOVENEC*. URL: <https://www.slovenec.org/2018/04/10/5615/> (дата звернення: 18.09.2023).



Олександра ПАНФІЛОВА,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
Волинський національний університет імені Лесі Українки
Луцьк, Україна
alka11@meta.ua

Oleksandra PANFILOVA,
PhD in Arts, Associate Professor
at the Department of the Fine Arts
Lesya Ukrainka Volyn National University
Lutsk, Ukraine
alka11@meta.ua

ХУДОЖНЯ ФОТОГРАФІЯ ЯК ОСВІТНІЙ КОМПОНЕНТ

FINE PHOTOGRAPHY AS AN EDUCATIONAL COMPONENT

Фотографія настільки потужно увійшла в наше життя, що сьогодні ми ледве усвідомлюємо її істинне значення. Ми щодня спостерігаємо, як фотографія знаходить широке застосування в різних сферах діяльності: мистецтві, науці, в повсякденній діяльності. Завданням статті є висвітлення значення освітнього компонента «Художня фотографія» для розвитку творчих здібностей майбутніх митців.

Піднесення фотографії у наш час до одного з найактуальніших видів мистецтва констатують у своїх працях Р. Барт, К. Мілле, Р. Краус та інші. М. Жулінський у своїй публікації «Методика опанування образотворчої грамоти у вищій школі засобами фотографії і малюнку» зосереджує увагу на прийомах та методах викладання мистецтва фотографії у ВНЗ.

Фотографія у наш час також виступає як вид діяльності, який не тільки пов'язаний із технічними досягненнями людства, а є частиною наукової і

художньої культури. Адже лише фотографія чи відеозйомка можуть відобразити подію без найменших прикрас, у тому вигляді, в якому вона відбувалась насправді. Поява фотографії сприяла виникненню нового виду образотворчого мистецтва, яке сьогодні називається творчою фотографією, і яка пройшла складний шлях свого розвитку [1, с. 262]. Мета статті – дослідити становище художньої фотографії, здійснити аналіз умов, необхідних для успішного засвоєння її основ в процесі навчання. Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань: проаналізувати зміст освітнього компоненту, визначити його специфіку, з'ясувати роль художнього фото у повсякденному самовираженні творчої особистості.

У новому тисячолітті місце фотографії як необхідної та очікуваної складової сучасного мистецтва змінилося. Її позиції підкріплені визнанням ролі, яку відіграла фотографія у культурі від початку свого існування. Хоча відтворення історії фотографії є вагомим завданням для мистецтва ХХІ століття, цей процес відбувається в умовах повного усвідомлення митцями клімату, в якому конструюється значення фотографії [2].

Останніми роками художня фотографія доволі часто зустрічається в якості вибіркового освітнього компонентів на багатьох мистецьких спеціальностях. Найчастіше метою освітнього компонента «Художня фотографія» у вищих навчальних закладах є вивчення принципів роботи фотохудожника, здобуття навиків отримання цифрових фотографій для подальшого їх використання у творчому процесі, розвиток креативного мислення та естетичних смаків здобувачів. Не менш вагомим є забезпечення умов для поглибленого розвитку у бакалаврів програмних компетентностей, що дозволять їм оволодіти знаннями, вміннями, навичками, необхідними для здійснення фахової діяльності у мистецькій сфері.

Основними завданнями вивчення основ фотомистецтва є:

- набуття навичок фотографування;
- ознайомлення з налаштуваннями різноманітних параметрів фотокамери;
- робота із різноманітними прийомами сучасної фотографії;
- реалізація ідеї та пошуку художнього образу засобами фотографії;
- вивчення способів створення художньої фотографії засобами графічного редактора [4, с.81].

Загалом зміст компоненту включає також теоретичну підготовку, розуміння етапів розвитку світової та вітчизняної фотографії, основи практики фотомистецтва, з'ясування природи її виражальних засобів; специфіку феноменів фотографії як репрезентантів загальнокультурних, національних та художньо-мистецьких цінностей. Навчальний процес охоплює створення римейків відомих фотографій, імітування базових типів зображення, пошук оригінальних підходів до традиційних завдань, роботу на пленері та в умовах студії. Важливим моментом вдалого фото є задум автора, його готовність до зйомки. Оскільки художня фотографія не передає об'єктивної дійсності, а демонструє сцени, образи, заздалегідь підготовлені та продумані митцем, чималий успіх залежить саме від продуманих деталей та вдало виставленого світла. Чимало фотохудожників для отримання вдалої світліни

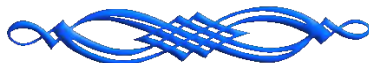
використовувати різноманітні програми та редактори, надаючи їй більшої виразності, розставляючи кольорові акценти чи підвищуючи якість зображень. Проте не менш ефективним до нині залишається лаконічне чорно-біле фото. Впізнаючи відомі нам форми зображення, ми усвідомлюємо, що і як бачимо, а також як зображення провокують емоції та формують уявлення про навколишнє середовище. Важливою складовою є дотримання питань оригінальності, авторства та фотографічної достовірності, які сформували багаторічний дискурс фотографічної практики [3, с. 252].

Отже, допомагаючи нормативним освітнім компонентам, таким як графіка, композиція, живопис, маючи значний емоційний вплив на глядача, фотомистецтво в освітньому процесі є важливою складовою естетичного сприйняття. Відомо, що саме в період становлення самосвідомості особистості відбувається ствердження світоглядних позицій останніх, що стає міцним підґрунтям творчості, пізнавальний та виховний потенціал якої зумовлений естетичною природою.

Важливим аспектом у формуванні художньо-естетичних смаків здобувачів освіти є включення їх у творчу діяльність, що дозволяє самовиражатися, формувати ціннісні орієнтації в галузі мистецтва. Саме художня фотографія здатна передавати особливий меседж, оригінальну ідею автора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жулінський М.В. Методика опанування образотворчої грамоти у вищій школі засобами фотографії і малюнку. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання: зб. наук. Праць. Суми : Фон Цьома С.П., 2016. Вип. 2 (8), С.255-265.*
2. Значення фотографії в житті людини. URL: http://journalistdonnu1.blogspot.com/2016/06/blog-post_77.html (дата звернення: 29.09.2023)
3. Карамзіна Н. Фотографія як вид мистецтва. *Мистецькі пошуки: зб. наук – метод. праць СумДПУ ім. А.С.Макаренка. Суми: Фон Цьома С.П., 2020. Вип. 12, С. 249-255.*
4. Основи фотографії: навч. посібник / автор-укладач: І.С. Підгурний. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2015. 100 с.



Michał PIECHNIK,
*Magister Inżynier / Bazylika Mariacka -
Organista / Wykładowca w Wyższym Seminarium Duchownym
w Zakonie Paulinów w Krakowie
michalpiechnik93@gmail.com*

MUZYKA W SYNTIEZIE SZTUK WE WNĘTRZU BAZYLIKI MARIACKIEJ W KRAKOWIE JAKO WYRAZ TRANSCENDENCJI CZŁOWIEKA W KIERUNKU BOGA

„Muzyka sakralna, która towarzyszy liturgii od wieków, zawsze wypływa ^z doświadczenia wiary ludzi ją tworzących. Określona w taki sposób posiada ona nie

tylko wymiar techniczny, ale przede wszystkim walor duchowy: dzięki niej możemy odnaleźć Boga, jej piękno ułatwia spotkanie z Nim, a jej brzmienie – szczególnie w akompaniamentcie organowym – *podnosi umysły wiernych do Boga i spraw niebieskich* (Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii Sacrosanctum concilium, 120)¹

1. **Muzyka** - Historia rewitalizacji instrumentarium

W ostatnich latach Bazylika Mariacka zyskała szczególne narzędzie do zachwywania pięknem płynącym z muzyki. W 2015 roku została przeprowadzona przez Archidiecezjalną Komisję Muzyki Kościelnej ocena stanu instrumentarium znajdującego się we wnętrzu świątyni.

W 2016 roku został rozstrzygnięty konkurs na konserwację i budowę instrumentarium organowego, który wygrała austriacka firma Rieger Orgelbau. W 2018 roku została przeprowadzona renowacja organów chórowych w prezbiterium (14-głosowego instrumentu Kazimierza Żebrowskiego). W latach 2019-2020 w Schwarzach prowadzona była budowa części składowych instrumentu. W marcu 2020 roku wybuchła pandemia koronawirusa.

Lockdown w Polsce i Austrii opóźnił prace. Jesienią 2020 roku został zamontowany nowy instrument główny. Rozpoczęto prace konserwatorskie przy zabytkowych fragmentach prospektu i przy dekoracji empory chóru oraz działania zdobnicze przy nowych częściach szafy organowej. Wiosną 2021 rozpoczął się I etap intonacji głównego instrumentu.

6 lipca 2021 Archidiecezjalna Komisja Muzyki Kościelnej dokonała odbioru technicznego organów. Jesienią 2021 roku testowano stabilność stroju poszczególnych 62 głosów, elektrycznych systemów sterujących oraz połączeń między instrumentem głównym i chórowym. Zimą 2021/2022 zakończono prace konserwatorskie przy balustradzie chóru nawy głównej oraz zdemontowano rusztowanie. Wiosną 2022 roku rozpoczęto II etap strojenia i intonacji instrumentu głównego. 5 kwietnia 2022 nastąpił odbiór końcowy prac konserwatorskich na chórze nawy głównej i emporze z udziałem przedstawiciela Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków. 14 maja 2022 odbyło się uroczyste poświęcenie organów głównych przez ks. abp. Marka Jędraszewskiego. Poświęcenie organów było wielką muzyczną uroczystością jednoczącą wszystkie zespoły śpiewacze Bazyliki Mariackiej (Cappella Marialis, Schola Marialis, Chór Hasło) oraz wszystkich wiernych parafian i znamienitych gości.

2. **Rzeźba** – Europejska Nagroda Europa Nostra za konserwację ołtarza Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny autorstwa Wita Stwosza.

„W 1978 roku historyczne centrum Krakowa wraz z bazyliką Mariacką zostało jako jedno z pierwszych miejsc wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Skarbem bazyliki Mariackiej jest gotycki ołtarz Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny wyrzeźbiony przez Wita Stwosza w latach 1477–1489. Niezwykły projekt konserwacji ołtarza podjęty in situ, przywrócił go w 2021 r. do pierwotnego stanu i

1 Abp Marek Jędraszewski „Instrumentarium mariackie”, str. 3, wyd. Wydawnictwo Mariackie Kraków 2022.

ukazał piękno arcydzieła norymberskiego mistrza.”¹ Ołtarz jest pentaptykiem szafiastym. W bocznych kwaterach ołtarza znajdują się sceny z życia Maryi oraz Jezusa: Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Pokłon Trzech Króli, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego.

Wymiary ołtarza głównego:

Wysokość: 13 m

Szerokość: 11 m

Całkowita powierzchnia części dekoracyjnej: 866,52 m²

Całkowita powierzchnia odwrocia: 107,45 m²

Powierzchnia zwieńczenia: 67,37 m²

Z inicjatywy bazyliki Mariackiej reprezentowanej przez ks. infulata dra Dariusza Rasia oraz Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa (SKOKZ) w 2011-2012 roku podjęto działania mające na celu powołanie Komisji Konserwatorskiej do oceny stanu ołtarza Wita Stwosza. W 2013 r. Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki przeprowadził pełną inwentaryzację ołtarza metodą skaningu laserowego 3D i stworzył najnowszą dokumentację pomiarową w postaci ortoplanów i rysunków wektorowych. Ocena ołtarza wykazała, że jego stan jest „stabilny, ale zagrożony”. Prace konserwatorskie rozpoczęły się we wrześniu 2015 roku i trwały do lutego 2021 roku. 7 września 2023 roku w bazylice odbyła się uroczystość z okazji wyróżnienia parafii Mariackiej Europejską Nagrodą Dziedzictwa / Nagrodą Europa Nostra 2023 za konserwację ołtarza dłuta Wita Stwosza. Pamiątkową brązową plakietę na ręce ks. infulata dra Dariusza Rasia wręczyła Sekretarz Generalna Europa Nostra Sneška Quaedvlieg-Mihailović.

Ołtarz Wita Stwosza jest otwierany codziennie o wyznaczonej porze. Otwarcie tej monumentalnej rzeźbie towarzyszy muzyka napisana specjalnie na tę okazję przez muzyków działających przy bazylice mariackiej.

3. **Malarstwo** – polichromia Jana Matejki z XIX w.

W latach 1887-1891 świątynia otrzymała wystrój neogotycki, kiedy to powstała nowa polichromia autorstwa Jana Matejki i witraże w prezbiterium Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera. Jan Matejko o własnym projekcie polichromii mówił tak: „*Tło sklepienia niech przypomina błękit nieba w noc pogodną, a na nim gwiazdy złożone, zaś szczegóły polichromii powinny przypominać, kto jest patronką kościoła, a zatem aniołowie trzymające emblematy NMP, wyjęte z litanii loretańskiej. (...) ściany są podzielone przez fryz (...), w glicfach okien główki cherubinków (...), w układzie polichromii dbam o to, aby nie było ciągu od góry do dołu, aby nie było również jednostajnego ornamentu, jak to robią, ale są tu u mnie przerwy, tak jak robili w XIV wieku (...), a gdyby jakiś najznakomitszy artysta, który w XIV zszedł do grobu, a dziś wypadkiem znowu zmartwychwstał, spojrzął na malowanie dziś moje, to by przypominał, albo rozpoznał wiek swój, charakter, całe pojęcie malarstwa, mniemając, że żyje dotąd u siebie w XIV wieku.*”² Oprócz wyjętych tekstów z litanii loretańskiej Matejko namalował teksty modlitw do

1 <https://mariacki.com/europejska-nagrada-dziedzictwa-nagrada-europa-nostra-2023/>, artykuł z dnia 25.09.2023

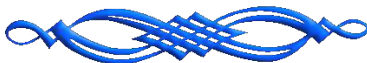
2 Album „*Bazylika Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Krakowie*” – red. Wydawnictwo Mariackie, wyd. Michalineum.

Najświętszej Maryi Panny - *Salve Regina, Ave Regina caelorum, Ave Maria, Sub Tuum Presidium* – które stały się inspiracją do napisania muzyki. Obecnie w Bazylice Mariackiej realizowany jest projekt, w którym powstają kompozycje do tekstów modlitw pozostawionych przez Jana Matejkę w swoich malowidłach ściennych. Kompozycje te wykonuje oraz nagrywa jeden z zespołów działających przy bazylice Cappella Marialis pod dyrekcją dra hab. Krzysztofa Michałka – dyrygenta chóru oraz kompozytora tych utworów.

4. Podsumowanie

Wzajemne przenikanie się sztuk wypływa z postawy wiary i chęci przybliżenia obrazu Boga ludziom za pomocą środków które artysta ma do dyspozycji. O czym myślał Wit Stwosż stając przed ogromnym kłocem drewna, który miał stać się jednym z ważniejszych ołtarzy w Europie? Co czuł Jan Matejko mający do zagospodarowania całą powierzchnię Kościoła Najświętszej Maryi Panny? Co odczuwa muzyk siadający do instrumentu, który swoim blaskiem, jasnością i potęgą brzmienia wypełnia całą świątynię majestatyczną, kontemplacyjną muzyką? Wspólnym aspektem, który umożliwia tak ścisłą korespondencję oraz zażyłość sztuk jest chęć poznania Boga, dążenia do poznania prawdy o Nim i jednocześnie prawdy o sobie samym jako artyście. Żywa wiara skłania do refleksji, że to nie są tylko rzeźby, obrazki i puste dźwięki, ale rzeczywistość, która łączy się ze sobą próbując oddać namiastkę piękna i majestatu Boga. Ołtarz to nie martwa rzeźba z drewna, ale miejsce, w którym codziennie dokonuje się ofiara krzyża. Malowidła z tekstem to nie puste obrazki, tylko słowa, które wierni codziennie powtarzają w świątyni, aby wołać do Boga. Organy to nie tylko tysiące metalowych rur i wysuszone drewno („*miedź brzęcząca, albo cymbał brzącający*”- 1 Kor 13, 1b), ale chór trąb, które niczym aniołowie śpiewają Bogu wieczyste Sanctus. Te wszystkie aspekty sztuk wpływają na zmysły osób, które gromadzą się w świątyni. Jako *biblia pauperum* są dla ludzi prostym i zrozumiałym obrazem Ewangelii.

„Nikt nie potrafi zrozumieć lepiej niż wy, artyści, genialni twórcy piękna, czym był ów pathos, z jakim Bóg u świtu stworzenia przyglądał się dziełu swoich rąk. Nieskończenie wiele razy odbłask tamtego doznania pojawiał się w waszych oczach, artyści wszystkich czasów, gdy zdumieni tajemną mocą dźwięków i słów, kolorów i form, podziwialiście dzieła swego talentu, dostrzegając w nich jakby cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, jedyny Stwórca wszystkich rzeczy, zechciał niejako dać wam udział.”¹



1 „*List do artystów*” – Jan Paweł II, Watykan, dnia 4 kwietnia 1999, w Niedzielę Wielkanocną Zmartwychwstania Pańskiego

**СЕКЦІЯ 3. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ І ПЕРСПЕКТИВИ
РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Олександр БЕРЛАЧ

*кандидат архітектури,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Волинського національного університету імені Лесі Українки,
Луцьк, Україна.*

Oleksandr BERLACH

*candidate of architecture,
Associate Professor of the Department of Fine Arts
Lesya Ukrainka Volyn National University,
Lutsk, Ukraine.
sasha.berlach@gmail.com*

**ФРАНЦ ЧЕРНЯК І ЛЬВІВСЬКА ШКОЛА ДЕКОРУВАННЯ
ХУДОЖНЬОГО СКЛА**

**FRANZ CHERNYAK AND LVIV SCHOOL OF DECORATION
ART GLASS**

Постановка проблеми. Франц Черняк є помітним представником мистецької еліти України. Твори майстра гутного скла широко відомі як в Україні, так і за її межами. Вони характеризуються пластичною довершеністю, лаконізмом, виразною художньою мовою, наповнені філософським змістом.

В кінці ХХ – на початку ХХІ століття в Україні спостерігається активний розвиток гутництва. Великої уваги заслуговують окремі школи: київська та львівська. Діапазон їх діяльності у застосуванні провідних новітніх технологій надто широкий і досі науковцями не достатньо вивчений.

Стрімкий розвиток технологій виготовлення сучасного художнього скла окреслено рамками 90-ті роки ХХ – початок ХХІ століття. Виразними рисами новизни й характерної своєрідності позначені численні скляні та кришталеві вироби львівських авторів. Відродження традицій оздоблення художнього скла, гутництва в наш час пов'язане з діяльністю П. Семененка, братів М. та І. Осецьких, М. Павловського та Ф. Черняка [2].

Аналіз останніх наукових публікацій. Наукова зацікавленість питанням декорування гутного скла виникає у 1950-ті – на початку 1960-х років, що співпадає з відродженням мистецтва гуті. Це частково окреслено у працях В. Рожанківського, А. Зельдич, у статтях І. Сакович та К. Малишка, М. Яницької, В. Василенка, Ф. Петрякової та інших.

І. Сакович звернулась до проблеми співіснування традиційного та інноваційного шляхів у сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві [1, с. 32]. У роботі Ф. Петрякової особливу увагу приділено проблемі розвитку гутних традицій в українському склярстві. Цю монографію, що носить аналітичний характер, можна розглядати як найбільш ґрунтовне мистецтвознавче дослідження з питань специфіки гутного скла [3, с. 160].

Першокласний ілюстративний матеріал зібраний в альбомі «Сучасне українське художнє скло» автора-упорядника Ф. Петрякової, де у розділі художнього скла викладено інформацію про провідних художників Києва та Львова, особливості їхнього індивідуального мистецького спрямування.

Сучасні техніки декорування скла описано в нарисі народного художника України Ф.Черняка «Львівське гутне скло другої половини ХХ століття» [4, с. 164]. Майстер в історичному аспекті аналізує формування львівської гутної школи, дає вичерпну характеристику новітнім технологіям декорування, ознайомлює читача з творчим доробком провідних майстрів львівської фабрики гутного скла. Львівські майстри у своїх творчих пошуках по-сучасному переосмислюють класичні форми скляних виробів і створюють пластично незвичайні твори з елементами комбінування різних технік. Такими є вироби Л. Вихаревої, Є. Мері, Богуславського, Л. Нагорного, Р. Шаха, Ф.Черняка та інших [2].

Мета. Проаналізувати художньо-стильові особливості декорування художнього скла на прикладі творчої спадщини Франца Черняка.

Виклад основного змісту. Франц Черняк народився 10 липня 1938 року в селі Лютина Прешівського округу у Словенії, але разом з родиною у 1947 році переїхав в Україну. Село Боратин Луцького району що на Волині стало його малою батьківщиною. Тут він навчався у школі, вивчав і пізнавав красу рідного краю, за допомогою фарби і пензля спробував відтворити власні почуття та враження на полотні.

«Скло – моє життя. Без нього не уявляю свого існування. Хоч би де я був, думка постійно пульсує. Око часом вихоплює з навколишнього світу, здається, незначні деталі, проте вони збуджують фантазію, дають поштовх до пошуків», - говорить Франц Черняк [4, с. 4].

Творчий шлях майстра розпочався після закінчення Львівського училища прикладного мистецтва імені Труша у 1963 році та Львівського державного інституту декоративного та прикладного мистецтва у 1971 році. Ф. Черняк – учень Р. Сельського і Д. Крвавича, перебував на посаді професора кафедри художнього скла Львівської національної академії мистецтв. Митець довгий час проживав у Львові. З 2002 року він – народний художник України. На даний час проживає у Словенії.

Франц Черняк має три авторські свідоцтва за творчо-технологічні розробки. Близько 500 зразків масової продукції розроблено митцем для вітчизняного виробництва та для експортування до Словенії, Угорщини, Бельгії, Голландії, Америки, Японії та інших країн. Він – учасник більше 60-ти виставок, у тому числі персональних, які відбулися у Львові Києві, Братиславі та інших містах.

Щодо простору, то для Черняка існують дві його іпостасі: реальний, в якому живуть його камерні та монументальні твори, і створений ним, де відбувається певне дійство, де існує інший, фантазійний світ, нерідко навіяний снами. Те, що існувало в глибинах душі, проявлялося сюрреалістичними образами (металеві фігурки складувів потрапили у видуті ними скляні кулі), фантастичними космічними пришельцями («Марсіани», «Космічні маски»).

Ф.Черняк любить й поважає традицію, водночас він усвідомлює, що консерватизм у «фольк-арті» – його провідна риса, але не стандартність. Саме

тому митець доводить своїми роботами, що творчість гутників була позбавлена умисної архаїзації. Художник не «використовує» традицію – він її розвиває, він переконаний, що перебільшення так званого «традиційного» – це не тільки повторення, але й вияв абсолютної невпевненості автора в собі. Він не підвладний моді, не прибічник імітації скла під інші матеріали. Йому цікаво поєднувати, здавалося б, непоєднувані матеріали – скло і метал («Звірі», «Тунгуський метеорит»), скло і камінь («Космічні об'єкти»), опрацьовувати контрасти прозорого й кольорового скла («Марсіанки»), віднаходити саме в прозорому склі дедалі нові виражальні можливості.

Висновки і перспективи подальших розробок. У цій науковій розвідці зосереджено увагу на такій класифікації творів, яка не вичерпує творчого потенціалу і широкого діапазону творчого доробку Ф. Черняка. Всі історичні періоди в доробку митця мали вплив на творчий потенціал майстра та на формування художньо-стилістичних особливостей авторських ідей.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України. У пошуках «великого стилю». К.: Либідь, 2005. 280 с.
2. Корнієнко Н. Українське гутне скло. URL: <https://uartlib.org/ukrayinske-gutne-sklo> (дата звернення 12 серпня 2023).
3. Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. К.: Наукова думка, 1975. 160 с.
4. Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття: Нарис історії. Львів: ЛНАМ, 2006. 164 с.



Лілія БОБИК (ПРОЦІВ)

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка, Україна*

Lilija BOBYK (PROTSIV)

*PhD (Pedagogy), Associate Professor
of Volodymyr Hnatiuk Ternopil
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
LilijaB@ukr.net*

**РОЗВИТОК ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ:
ДІАЛОГ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА ВІТЧИЗНЯНИХ ТРАДИЦІЙ**

**DEVELOPMENT OF HIGHER MUSICAL EDUCATION IN UKRAINE:
THE DIALOGUE OF EUROPEAN AND NATIONAL TRADITIONS**

Сучасна політична та соціокультурна ситуація в Україні, боротьба за національне самозбереження та остаточне утвердження українців як європейської нації, яка сповідує цінності свободи, демократії, гуманізму, її

повернення в правове поле європейської спільноти, зумовлює посилення необхідності вивчення вітчизняної історії, зокрема історії музичної культури та освіти. Необхідною умовою прогресивного розвитку людства у XXI столітті є утвердження «етичної духовності, моральної політики і морального світу» [2, с. 187]. На порядку денному знову постає ідея мудрості в її етичному тлумаченні, сутність якої полягає у пріоритеті людських цінностей над будь-якими іншими. Усвідомлення відповідальності за майбутнє людства має формувати нові виміри наукового пізнання, особливо в галузі людського буття. Від ходу історичного розвитку людської цивілізації сьогодні залежить доля людства, оскільки історія є відображенням багатовимірності та безмежності людського буття, «історія є біографією духу і звершенням суду над людством, чи шляхом до спасіння...» [2, с. 211].

Розвиток вищої музичної освіти на різних етапах розвитку досліджується у працях вітчизняних вчених-педагогів Л. Кондрацької, Л. Масол, О. Михайличенка, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, С. Уланової, В. Черкасова, О. Шевнюк, В. Шульгіної, О. Щолокової та інших.

Розвиток музичної педагогіки та освіти в Україні простежується у працях музикознавців: Т. Булат, М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, Б. Сюті, Т. Філенка К. Шамаєвої, О. Шреер-Ткаченко та інших.

Порівняльний аналіз вітчизняних та європейських музично-освітніх процесів здійснюються у працях вчених-мистецтвознавців та педагогів Г. Карась, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, Л. Корній, Л. Мазепи, Т. Мазепи, С. Павлишин, М. Черепанина, К. Шамаєвої та інших.

Мета публікації: окреслити діалог європейських та вітчизняних традицій у процесі становлення та розвитку професійної музичної освіти в Україні.

Важливим чинником формування вищої музичної освіти в Україні в рамках її сучасних кордонів є взаємовпливи різних національних культур, діалог вітчизняних та європейських музично-освітніх традицій. В Західній Європі є міста, яким належить визначальна роль у розвитку української історії, вітчизняної культури та освіти. До таких міст належать Відень, Прага, Лейпциг, Берлін та інші.

Відень – мегаполіс, мистецька столиця Європи, політична столиця великої імперії, яка більше сторіччя об'єднувала у своїх кордонах європейські народи, формувала свого роду «комунікативне поле міжконтинентальних культурних зв'язків» [3 с. 93]. У першій половині XIX століття австрійська столиця була центром європейської музичної культури та освіти. Місто приваблювало наукову та мистецьку інтелігенцію творчою, демократичною атмосферою, лояльністю до політичних і соціокультурних потреб народів, які населяли імперію, активним мистецьким життям. Найбільш безпосередньо дух часу знайшов відображення у поширенні аматорського музикування. Музика впевнено входила у побут пересічних громадян. В місті панувала атмосфера творчості та невимушеності.

В середині XIX століття в Австрійській імперії зріс соціальний статус мистецької діяльності, заняття музикою стало престижним фахом і відкривало кар'єрні та соціальні перспективи. Заняття музикою (чи іншим видом

мистецтва) вважалось престижним, необхідною умовою духовного розвитку особистості, засобом формування достойного громадянина. Це спричинило активізацію музичного аматорського, згодом професійного руху. Починають створюватися чисельні культурно-мистецькі товариства, аматорські та професійні музичні хорові та оркестрові колективи, організуються професійні музичні навчальні заклади.

Саме ці форми організації мистецького життя запровадив у Львові Франц Ксавер Моцарт, молодший син Вольфганга Амадея Моцарта. Ф. К. Моцарт володів видатними організаторськими здібностями. У 1826 році у Львові він започаткував освітню діяльність Інститут співу. Про цей навчальний заклад збереглося дуже мало відомостей, однак у тогочасних джерелах та сучасних дослідженнях використовують терміни та вживають як синоніми «Інститут співу», Товариство св. Цецилії, Хор св. Цецилії. При Товаристві у Львові існував хор, а також навчальний заклад – Інститут співу, який забезпечував колектив освіченими музикантами. У Львові Інститут співу, як і саме Товариство св. Цецилії, проіснував не довго (до 1829 року), проте діяльність товариства та інституту сприяла активізації мистецького руху в Галичині, започаткувала процес професіоналізації музичного життя, стала основою для організації Галицького музичного товариства (1838), згодом консерваторії (1854) [4]. Консерваторія Галицького музичного товариства (ГМТ) у Львові стала першим вищим музичним навчальним закладом в рамках сучасних державних кордонів України. Кілька поколінь професійних музикантів різних національностей стали вихованцями консерваторії ГМТ, започаткували та розвинули традиції наукових, виконавських та педагогічних шкіл.

У Відні здобувала освіту значна частина української наукової та творчої еліти. Серед них – О. Барвінський, І. Горбачевський, І. Франко, І. Пулюй, З. Кузеля, О. Колесса, А. Вахнянин С. Людкевич та багато інших. У другій половині XIX століття Відень стає ареною боротьби за національне самовизначення європейських народів, які населяли імперію. Місто стало своєрідним плацдармом боротьби за національне самосвідомлення та самоствердження і для українців [7, с.62].

Новий етап наукової та творчої діяльності «українських віденців» в значній мірі пов'язаний з подіями Першої світової війни. На початку XX століття у Віденському університеті здобував освіту Станіслав Людкевич. Згодом він продовжив навчання в Мюнхені та Лейпцигу. Послом до Австрійського парламенту обирають Олександра Колессу, відомого українського вченого-фольклориста. У Віденській торгівельній академії викладав економічну географію засновник української географічної науки Степан Рудницький, але спершу був гімназійним учителем в Тернополі. Івана Пулюя запрошують на посаду міністра освіти Австро-Угорщини, однак скористатись запрошенням він не встиг.

Початок XX століття знаменує нову еру у розвитку професійної музичної освіти в Україні. У 1903 році був створений Вищий музичний інститут у Львові, у 1904 – Музично-драматична школа М. Лисенка в Києві, які стали першими мистецькими навчальними закладами в Україні національного спрямування, основою для формування композиторської, музично-теоретичної, виконавської

та педагогічної шкіл в Україні. У своїх стінах вони об'єднали педагогів-випускників європейських музичних навчальних закладів Відня, Лейпцига, Берліна, Праги, Мюнхена, які екстраполювали на вітчизняний ґрунт кращі здобутки музично-теоретичних, та виконавських шкіл, заклали основи національних традицій професійної музичної освіти в Україні.

У 20-ті роки ХХ століття Відень втрачає статус мистецької столиці Європи. Концертне життя міста стає менш активним, змінюється політична ситуація в країні. У цей період політичними емігрантами у Відні стали М. Грушевський, В. Липинський, В. Винниченко, Я. Окуневський, А. Крушельницький, Н. Нижанківський. У Відні також жили і навчалися піаністки Л. Колесса, С. Дністрянка, В. Божейко, Д. Гординська-Каранович, Г. Левицька, митці І. Охримович, Р. Придаткевич, Лев і Стефа Туркевичі та інші. Відень відіграв важливу роль у житті українсько-австрійського композитора, піаніста, диригента та педагога Сергія Борткевича.

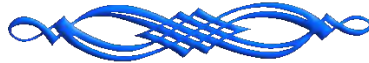
У 20-ті – 30-ті роки ХХ століття європейським центром, в якому здобувала вищу мистецьку освіту українська талановита молодь, стала Прага. Молоді люди проходили вишкіл в Карловому університеті, Празькій консерваторії, Вищій школі майстрів при консерваторії, викладали в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова, займалися приватною практикою. Після закінчення навчання на батьківщину повертались дипломовані фахівці: юристи, медики, художники, музиканти, що значно підвищило рівень культурно-мистецького життя краю, сприяло розвитку музичного професіоналізму в Україні. До молодих музикантів-фахівців, творчими та педагогічними здобутками яких збагатилась музична культура та освіта Галичини у 20-ті та 30-ті роки, належать піаністи: Василь Барвінський, Галина Левицька, Роман Савицький, Тарас Шухевич, композитори: Антін Рудницький, Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Стефанія Туркевич-Лукіянович, музикознавці: Василь Витвицький, Зіновій Лисько, Борис Кудрик та інші. Творчий та науковий внесок молодих митців-випускників празьких вищих навчальних закладів у розбудову української музичної культури та освіти в Галичині був настільки значимим, що отримав назву «празька школа». А когорта митців-представників цієї школи стала ядром для створення професійної музичної спілки «Союзу Українських Професійних Музик» у Львові (1934), склала основу професорсько-викладацького складу Вишого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, згодом Львівської державної консерваторії (1939), що засвідчило завершення періоду становлення музичного професіоналізму в Галичині, започаткування нового етапу в розвитку музичної культури та освіти в Україні [5].

Висновки. Історія вищої музичної освіти в Україні – діалог вітчизняних та європейських мистецьких та музично-педагогічних традицій. Від періоду становлення інституційних та змістових основ професійної музичної освіти, опертих на класичні європейські (віденські) традиції, до процесу формування національних виконавських, педагогічних та музично-теоретичних шкіл в Україні здійснювався постійний обмін творчими ідеями, композиторськими та педагогічними досягненнями, відбувалась особистісна комунікація вчених, митців, педагогів – представників різних національних культур. Українці

черпали знання, новітні ідеї, збагачували творчий та науковий досвід. Проте достатньо помітним був і зворотній процес. На усіх етапах формування та розвитку професійної музичної освіти представники української наукової та творчої інтелігенції брали активну участь у розбудові культури та освіти європейських країн. За кордоном вони формували власне національне культурне середовище, щоб не втратити зв'язок з батьківщиною, для збереження власної національної ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль, 2001. 400 с. з іл.
2. Кримський С. Запити філософських смислів. К.: ПАРАПАН, 2003. 240с.
3. Кримський С. Ранкові роздуми. К.: Майстерня Білецьких, 2009. 120 с.
4. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів: СПОЛОМ, 2001. 280 с.
5. Павлишин С. Львівські музиканти а «празька школа». *Союз Українських Професійних Музик у Львові: матеріали і документи / ред.-упор. В.Сивохіп, Р. Стельмашук. Львів, 1997. С. 15 – 18.*
6. Проців Л. Історія музичної педагогіки в Україні: навч. посіб. Тернопіль: ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2013. 230 с.
7. Проців Л. Й. Історія української музичної педагогіки: віденські зустрічі. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2019. № 4. С. 59 – 65.*



Юля ВАЛЬКОВА,
*студентка IV курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
Хмельницький, Україна, juliaaaaavalkova@gmail.com
Науковий керівник – Лілія КАЧУРИНЕЦЬ
старший викладач кафедри
вокалу та диригентсько-хорових дисциплін*

Yulia VALKOVA,
*4rd year student of speciality 025 Musical Art
Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy,
Khmelnytskyi, Ukraine, juliaaaaavalkova@gmail.com
Scientific supervisor – Liliia KACHURYNETS
senior lecturer of the department
of vocal and conducting-choral disciplines*

**ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ
ДИРИГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ**

**HISTORICAL BACKGROUND OF ESTABLISHMENT AND
DEVELOPMENT OF CONDUCTING EDUCATION IN UKRAINE**

Постановка проблеми. Потреба збереження та розвитку національної музичної ідентичності України є складною синтезованою системою музичних

традицій та творинь, зокрема народної, класичної та сучасної музики. Диригентська освіта є ключовим фактором передачі, розвитку та відтворення цієї унікальної музичної спадщини, а також формування нового покоління диригентів, здатних інтерпретувати та втілювати цей спадок у виконавському мистецтві. Дослідження історії диригентської освіти в Україні дозволяє висвітлити еволюцію освітніх програм і методів навчання, спрямованих на підготовку диригентів у минулому. Розуміння цього історичного контексту допомагає сучасним освітнім установам і фахівцям удосконалити підходи до навчання диригентів, враховуючи традиції та інновації у сфері музики. Таким чином, це дослідження має важливе значення для збагачення знань про диригентське мистецтво України, удосконалення процесів музичної освіти, підтримки музичної культури та адаптації диригентської освіти до вимог сучасного світу.

Аналіз останніх наукових публікацій. Дослідження історії становлення та розвитку диригентської освіти в Україні цікавило багатьох сучасних науковців. Серед вагомих наукових здобутків слід назвати дисертаційне дослідження А. Мартинюка «Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття» [2], монографію В. Рожка «Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака» [3], працю Я. Колеси «Становлення диригентського виконавства в Наддніпрянській Україні (друга половина ХІХ – 20-ті роки ХХ ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи» [1, с. 13–27]. Як бачимо, науковий інтерес дослідників до розвитку диригентського мистецтва стосується різних етапів української історії, що дає можливість сформулювати уявлення про розвиток диригентської освіти в країні. Однак питання історичних передумов її становлення досі залишаються предметом наукової діяльності, яка потребує подальшого вивчення.

Мета дослідження – проаналізувати історичні передумови становлення та розвитку диригентської освіти в Україні.

Виклад основного матеріалу. Історичні передумови становлення та розвитку диригентської освіти в Україні мають глибоке коріння і пов'язані з багатовіковою музичною та культурною спадщиною країни. Початок цього процесу можна відслідкувати від середньовіччя, коли в Києво-Печерській лаврі та інших монастирях України формувалися хоріві колективи, які виконували церковну музику. У праці Я. Сверлюка знаходимо підтвердження: «У Х столітті існували Київська, Новгородська та Чернігівська церковно-співацькі школи, де здійснювалась підготовка керівників церковних хорових колективів доместиками Києво-Печерської Лаври Греком Мануїлом та Феодосієм Печерським» [4, с. 311]. У контексті Київської Русі практика управління церковним хором передавалася, базуючись на усній традиції, та вирізнялася індивідуальною майстерністю.

В ХІ столітті італійський музичний теоретик, учитель хорового співу Арещького монастиря та монах Гвідо д'Арещо ретельно вдосконалив систему нотного запису, що слугувало однією з передумов становлення диригентської освіти. Його система сольмізації допомогли керівникам хорових

колективів ефективно комунікувати зі співаками, сприяли подальшому розвитку музичної освіти та встановленню основ диригентської педагогіки Європи [6, с. 391–392].

Система диригування в середньовічній Європі активно еволюціонувала, що відповідало особливостям вільної метрики канонічного тексту григоріанського хоралу, у якій авторитетним регентам, що керували співом у храмах, присвоювали жезли – ранній прототип диригентських паличок. Засвідчимо, що в 1406 році на території України існувала польська музична школа з хоровим класом, у якому «головний регент керував хором за допомогою диригентської палички, а його помічник співав і відбивав такт рукою» [4, с. 312]. Цей факт підтверджує наявність передумов для розвитку української диригентської освіти вже в XV столітті.

Український музичний теоретик та хоровий регент Микола Дилецький (1630–1690) значно посилив роль диригентської освіти в праці «Грамматика мусикійська» (1675), у якій містяться перші методичні вказівки щодо диригування багатоголосим хором. У творі вперше визначені методи та прийоми диригування хором: відповідність двох рухів руки цілій ноті, одного – половинній тощо [1, с. 13–14]. Регенти, володіючи мистецтвом київського партесного співу, навчали учнів опановувати музичну виразність тогочасного осногового музичного жанру.

В історії України XVIII століття вже існували профільні музичні школи з обмеженою кількістю учнів, наприклад, заснування Глухівської співацько-музичної школи (1737), яка стала фундаментом музичної освіти для багатьох визначних постатей української музичної культури. Серед них – український композитор і диригент Дмитро Бортнянський, який у 1759 році співав у Петербурзькій придворній капелі, у 1779 році став капельмейстером при царському дворі, з 1796 року керував хором придворної капели, а з 1801 по 1825 рік обіймав посаду її директора [1, с. 14].

Загалом XVIII століття можна розглядати як початок музичної професійної освіти в Україні. У 1768 році були створені музичні класи при Харківському колегіумі, де молоді артисти здобували освіту співаків та інструменталістів. На базі цих класів були створені учнівські хоровий та оркестровий колективи, керівником яких став Артемій Ведель. Випускників закладу запрошували на посади концертних диригентів міських театрів, вчителів співу та музики. Того ж року було засновано музичну школу для постійного поповнення складу оркестру Київського магістрату [5].

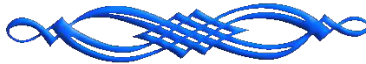
Проте справжній розвиток диригентської освіти в Україні припадає на XIX століття. Важливим кроком у цьому напрямку стало заснування Київської музичної школи в 1863 році. Під керівництвом композитора і керівника навчального закладу Петра Селецького у 1867 році було відкрито оперний театр, а роком пізніше школу реорганізовано в музичне училище [5]. В освітньому закладі були започатковані курси для диригентів, що відкрило нові можливості для професійного росту музикантів у цій галузі. Згодом було відкрито диригентський відділ, що ще більше сприяло розвитку диригентської освіти.

З появою українських музичних консерваторій наприкінці XIX – на початку XX століття диригентська освіта отримала значно більше визнання. Після виходу України на шлях незалежності в 1991 році, диригентська освіта розвивалася зі створенням спеціалізованих факультетів та кафедр, що сприяють розширенню знань і навичок, надають можливість отримувати високоякісну освіту.

Висновки. Отже, українська диригентська освіта заснована на глибоких історичних коренях ще в середньовіччі та ґрунтується на багатомісячній музичній і культурній спадщині країни. Виникнення хорових колективів при монастирях, заснування церковно-співацьких шкіл слугували важливою передумовою для становлення диригентської традиції в Україні. У контексті епохи Нового часу відбувся розвиток культурних та музичних інституцій, у яких українська диригентська освіта стала набагато доступнішою для молодих музикантів. Таким чином, історичні передумови та подальший розвиток диригентської освіти в Україні свідчать про важливий внесок країни у світову музичну культуру, яка надає молодим талантам можливість реалізувати потенціал у важливій галузі мистецтва та сприяє збереженню національної музичної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Колесса Я. І. Становлення диригентського виконавства в Наддніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи. *Наукові збірки ЛНМА ім. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 13–27.
2. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої пол. XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2001. 20 с.
3. Рожок В. І. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака. До сторіччя НМА імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 328 с.
4. Сверлюк Я. Вітчизняне диригентсько-оркестрове мистецтво в контексті культурно-історичних подій. *Збірник наукових праць*. 2013. Випуск 14. С. 311–314
5. Українська Вікіпедія. Київська муніципальна академія музики ім. Р. Глієра. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Київська_муницип (дата звернення: 22.09.2023).
6. Bautz W. F. Guido von Arezzo. Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BVKL). Hamm, 1990. Band 2. Sp. 391–392.



Ірина ГРИНЧУК,

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету НПУ імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна*

Iryna GRYNCHUK,

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Musicology and methods of musical art of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk, Ternopil, Ukraine,
iryana.hk77@gmail.com;*

Анатолій БАНЬКОВСЬКИЙ,

заслужений працівник культури України, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва;

Anatoly BANKOVSKY,

honored worker of culture of Ukraine, associate professor of the department musicology and methods of musical art;

Микола ПІДКОЛОДНИЙ,

*заслужений працівник культури України, асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, завідділом музично-естетичного виховання
Центру творчості дітей та юнацтва м. Тернополя*

Mykola PODKOLODNY,

*honored worker of culture of Ukraine, assistant of the department musicology and methods of musical art,
department of musical and aesthetic education
Center for creativity of children and youth, Ternopil*

СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ДО ЗАВДАНЬ ВЗАЄМОДІЇ ВИШІВ ІЗ НАВЧАЛЬНИМИ ЗАКЛАДАМИ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

MODERN CHALLENGES TO THE TASKS OF THE INTERACTION OF HIGH SCHOOLS WITH EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF OUT-OF-SCHOOL EDUCATION

Сучасні суспільно-політичні реалії ставлять нові складні виклики перед усією національною освітньою системою, зокрема, і перед системою мистецької освіти на усіх її рівнях. Серед комплексу завдань актуалізується питання збереження і плекання музично-виконавських традицій в Україні із урахуванням їх впливу на формування національної самоідентичності шкільної та студентської молоді.

Вважаємо, що сучасний соціокультурний контекст вимагає також перегляду проблеми науково-методичної та творчої взаємодії викладачів вищої школи із закладами позашкільної освіти, зокрема, і у такому важливому на сьогодні напрямку, як організація спільних патріотичних і благодійних акцій, підтримка школярів та їх родин із числа внутрішньо переселених осіб (ВПО).

Так, випускники ТНПУ імені В. Гнатюка, педагоги Центру творчості дітей та юнацтва від березня 2022 року проводили додаткові заняття для школярів із числа внутрішньо переселених осіб із вокалу, хорового класу, організували

спільне свято «Заспіваймо паняночки веселої гаївочки», флешмоби до Свята матері, до Міжнародного дня вишиванки та ін.

На базі ЦТДЮ проводилися численні майстер-класи, розвиваючі заняття, психологічні тренінги тощо; для прикладу, згідно до програм ЮНІСЕФ проводилась реалізація проєкту «Дитячі точки – СПІЛЬНО», яким передбачено забезпечення дотримання прав дитини та надання соціально-психологічної допомоги їй та її сім'ї у час війни. В рамках акції «Ангел світла та добра» гуртківцями ЦТДЮ виготовлялись сувеніри-обереги для воїнів ЗСУ «Підтримай воїнів ЗСУ». Творчими колективами та педагогами центру проведено низку благодійних концертів та ярмарок-продажів з метою збору коштів для ЗСУ.

У цих творчих проєктах були задіяні також випускники та студенти ТНПУ імені В. Гнатюка, зокрема, учасники ансамблю народної музики «Музики», незмінним керівником якого є заслужений працівник культури України, доцент Анатолій Баньковський. Виконавське мистецтво учасників ансамблю «Музики» відзначене численними нагородами Міжнародних, Всеукраїнських, регіональних конкурсів та фестивалів, ансамбль має і широку гастрольну географію [1].

Участь в діяльності колективу значною мірою визначила творчий шлях заслуженого працівника культури України, асистента кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, завідділом музично-естетичного виховання Центру творчості дітей та юнацтва м. Тернополя Миколи Підколотного. Як соліст-сопілкар ансамблю народної музики «Музики», він продовжив кращі виконавські традиції ансамблю на базі ПЗО ЦТДЮ як керівник гуртка «Сопілка».

Серед гуртків інструментального напрямку ПЗО «Центр творчості дітей та юнацтва» м. Тернополя, крім згаданого зразкового гуртка «Сопілка», успішно працюють, виховуючи творчу соціально активну молодь, низка гуртків. Серед них: зразковий ансамбль сопілкарів «Дударики» (керівник Гарник О.М.), ансамбль баяністів «Акорд» та ансамбль синтезаторів «Дольче» (керівник – Ішук Т.І.), ансамбль гітаристів «Срібні струни» (керівник Дячина О.С.), ансамбль скрипалів «Живі струни» (керівник Ленишин О.М.), ансамбль «Дударик» (керівник Васевич І.С.), гурток гри на фортепіано (керівники Охоб Є.І., Жмінка С.В.). Зазначимо, що ряд із вказаних вище педагогів є випускниками факультету мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка, а сьогодні – успішними педагогами, під керівництвом яких школярі беруть активну участь у творчих фестивалях і конкурсах, патріотичних мистецьких акціях тощо.

Так, успішно представляють українське хорове мистецтво вихованці утвореної у 2004 році дитячої хорової студії (з 2012 року – зразкова художня дитяча хорова студія духовної пісні «Фантазія»), керівник Дмитрук-Тимченко Т.Г., концертмейстер Вільган (Догляд) Н.Є., які теж є випускницями факультету. Знаковим є те, що хорова студія «Фантазія» зарахована до кращих дитячих хорових колективів асоціації Mundi Cantus. Колектив відзначений званнями володаря Гран-прі, лауреа перших премій у конкурсах та фестивалях-конкурсах низки країн, серед них: Болгарія, Чорногорія, Румунія, Польща, Грузія, Греція.

Керівники колективу особливу увагу приділяють вибору художньо цінного та актуального репертуару. Так, виступаючи на III Міжнародному двотуровому фестивалі-конкурсі «Україна і світ» (м. Катаріні, Греція, 2023), хор «Фантазія»

виконував «Мій ангел» (А. Вокер, Е. Макс в аранжуванні Т. Дмитрук-Тимченко), «Hallelujah» (Л. Коєн). Вокальний ансамбль «Ліра» виконав «Коли заснули сині гори» (А. Кос-Анатольський), вокальний квартет «Ніжність» – «Човен» (обр. С. Стельмашука), вокальний ансамбль «Зірнички» – «Дві зірнички» (І. Золотуха). Керівники підкреслюють, що особливо тепло у час воєнного лихоліття сприймалася слухачами у виконанні школярів українська пісня.

Окремим напрямком співпраці викладачів факультету і ЦГДЮ залишається методичне консультування щодо забезпечення навчально-виховного процесу. Відповідно, до основної мети діяльності закладу – надати школярам широкі можливості для залучення до культурних цінностей, ознайомити з народною творчістю, мистецтвом вокалу, хореографії та інструментальним мистецтвом на заняттях гуртків, – розробляються та впроваджуються різні актуальні форми, апробуються новітні методики роботи з акцентом на спрямування діяльності гуртків щодо соціального виховання, формування ставлення до дозвілля як до часу для самовдосконалення, саморозвитку, створення умов для самостійної, творчої діяльності школярів.

Сучасна соціокультурна ситуація поглиблює розуміння соціалізації не лише як процесу засвоєння системи цінностей, норм та зразків поведінки, обов'язкових у певному суспільстві, а як формування компетенцій, що дозволять школяреві увійти у світ суспільних організацій і структур.

Педагоги центру працюють над формуванням комунікативних навичок особистості, стилю та культури поведінки засобами народної творчості, над послідовним прилученням школярів до різних типів та видів відносин в основних сферах її життєдіяльності – спілкуванні, грі, пізнанні, практичній діяльності тощо.

У цьому напрямку викладачі факультету допомагають педагогам методичними консультаціями, рекомендують нову музичну літературу задля поповнення репертуарних навчальних і виконавських списків. Так, педагоги-піаністи звертаються у своїй практиці до серії навчально-методичних підручників та посібників, присвячених українській фортепіанній музиці, підготовлених кандидаткою педагогічних наук, доценткою Іриною Гринчук [2].

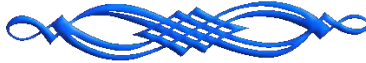
Отже, тісна науково-методична, творча взаємодія викладачів факультету та педагогів ЦГДЮ збагачує її учасників новим досвідом, мотивує до наступних кроків у напрямку плекання кращих традицій українського музичного мистецтва, що є актуальним на сьогодні, у час складних соціальних викликів для України. Про це свідчать і спільні мистецькі дійства та акції, результативна науково-методична допомога, зокрема і у накопиченні відповідного виконавського ансамблевого та хорового репертуару, у створенні обробок та аранжувань для різних складів виконавців [2]. Вважаємо, що ефективна співпраця «університет – заклади позашкільної мистецької освіти» дозволяє розвивати творчі традиції колективів, заохочує студентів як майбутніх педагогів до постійного самовдосконалення, мотивує їх до наступної успішної діяльності як виконавців та педагогів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баньковський А. Вокально-інструментальні ансамблі як навчальні осередки (на прикладі ТНПУ імені В. Гнатюка) / А. Баньковський // Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури // Збірник матеріалів

VI Міжнародної науково-практичної конференції. Вінниця: ТОВ «Нілан», 2015. С. 52–55.

2. Гринчук І., Баньковський А. Інструментальна музика українських композиторів: стильовий та репертуарний аспекти //Нова педагогічна думка: науково-методичний журнал. 2021. №.2 (106). С. 148 – 152.



Ірина ГРИНЧУК,

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка,

Ірина HRYNCHUK,

*PhD (Pedagogy), Associate Professor of the Department of Musicology and Methods of Music Art, Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University Ternopil, Ukraine
iryna.hk77@gmail.com*

Галина МІСЬКО,

асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка;

Halyna MISKO,

Assistant of the Department of Musicology and Methods of Musical Art, Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University Ternopil, Ukraine

Наталя ОВОД,

заслужений працівник культури України, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка,

Natalia OVOD,

Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Musicology and Methods of Musical Art Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University Ternopil, Ukraine

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ

VOCAL AND CHOIR TRAINING OF THE FUTURE TEACHER OF MUSICAL ART: INNOVATIVE APPROACHES

Система вищої освіти в Україні переживає сьогодні складні процеси модифікації, пов'язані із реаліями війни. Так, викладачі вишів змушені

переглянути форми і методи навчальної діяльності, орієнтуючись на засоби дистанційного он-лайн навчання, використовуючи новітні інтернет-платформи тощо. Ці процеси зачепили не лише аудиторне навантаження, організацію індивідуальної та самостійної роботи, але значно активізували можливість створення кліпів, відеозаписів як варіантів підготовки та захисту творчих проєктів з метою їх публічного захисту та оцінювання.

Вдалі творчі проєкти такого типу забезпечили можливість студентам факультету брати участь дистанційно і перемагати у творчих конкурсах, фестивалях і змаганнях різного рівня з вокального виконавства: Міжнародних («Dance. Love. Sing. Life», м. Київ; «GRANDFEST WINTER», м. Кам'янець-Подільськ; «Лиманські зорі», м. Миколаїв), Всеукраїнських («Весняний первоцвіт», м. Київ) та обласного («Феєрія талантів», м. Тернопіль) рівнів. Серед переможців конкурсів вокально-пісенних конкурсів та фестивалів – вихованці класу доцента Наталії Овод, серед них: Уляна Шерстій, Христина Савка, Юлія Климчук (Мелінішин), Соломія Бронецька та інші.

Активну участь у творчих змаганнях беруть і хорові колективи факультету. Так, Молодіжний хор факультету, очолюваний Галиною Місько, та окремі студенти її класу в номінаціях «диригент», надсилаючи підготовлені відеозаписи, перемагали на міжнародних фестивалях «Art Planet» (Туреччина, 2021), «London Stars» (Англія, 2022), «Zimni pohadku» (Прага, грудень 2022 року), на конкурсах-фестивалях в Греції, Італії та ін. Хор виборів перші місця і на Міжнародному дистанційному багатожанровому фестивалі-конкурсі «Самоцвіти» (Львів, 2021), а керівник – отримала визнання серед митців відзнаку «Найкращий педагог».

Студенти Галини Місько до згадуваного конкурсу у Празі підготували стилізовану відео-театралізацію «Ой хто, хто Миколая любить», яка набрала більше 10 тисяч переглядів у соціальних мережах. На конкурсі «MONTEE SUPER STAR» у Парижі (грудень 2022 року) Гран-прі отримала Юлія Климчук, яка представила свій творчий відео-проєкт на твір «Сонце низенько, вечір близенько» (обробка В. Захарченка), в якому на двох рівнях поєдналися цікавий тематичний відеоряд і власне сам процес диригентської інтерпретації.

Варто відмітити також роботу студентки Анни Монюк, яка записала виконання твору «Gloria» (Martin Palmer) із стерео-відеорядом зовнішнього і внутрішнього інтер'єру базилік Риму. Її творчий проєкт був відзначений дипломом I ступеня на Міжнародному конкурсі «Ancora Fest», (Італія, 2023).

Серед останніх перемог хору – диплом I ступеня на Міжнародному конкурсі «ITALIAN SYMPHONY» (25.09 – 01.10. 2023 р.), де прозвучала у презентаційному відеозаписі українська народна пісня в обробці Є. Савчука «Да що на горі імбер», диплом I ступеня Мар'яни Черевик як диригентки на Міжнародному конкурсі «Вільні та Незалежні» в Празі («GOLD EUROPE», вересень 2023 року).

Доречно згадати і про останні творчі перемоги студентів-піаністів класу доцента Ірини Гринчук, зокрема Гран-прі на Двотуровому Всеукраїнському багатожанровому фестивалі-конкурсі мистецтв «Весняні мрії» (м. Одеса, 2023) та Гран-прі на Міжнародному конкурсі «TALENT TIME» (м Київ, 2023) магістранта Івана Боднара.

Свій творчий досвід застосовують згадані Мар'яна Черевик та Юлія Климчук уже в процесі підготовки магістерських робіт (керівник – доцент

Ірина Гринчук). Так, досліджуючи новітні форми організації виховної роботи із школярами, Мар'яна Черевик веде чат-сторінку Тернопільської СЗОШ №3, готуючи відеорепортажі. Серед них: «Свято першого дзвоника», «Війна не повинна забрати дитинство», «А що для вас означає слово МИР?» (21.09.2023 р.), репортаж з акції «Долоньки миру» (класний керівник Олена Кріль, 21.09.2023 р.), з флеш-мобу «А ми тую червону калину підійmemo» (2.10.2023 р.), «Поділимося з вами частинкою шкільного фестивалю-конкурсу патріотичної пісні, прози та поезії» (4.10.2023 р.) та ін. Особливий відгук серед школярів та їх батьків викликав благодійний ярмарок 15-16 вересня цього року. Важливим є те, що усі ці заходи і репортажі магістрантка збагачує відповідно підібраними музичними ілюстраціями, використовуючи досвід, набутий у виконавських класах нашого факультету.

У перебігу підготовки свого магістерського дослідження Юлія Климчук провела анкетування, підготувала змістовну презентацію «Етнічна музика в сучасній українській культурі», ґрунтовний самоаналіз творчої роботи із фольклорним ансамблем учнів ДМШ с. Лопатин Червоноградського району Львівської області. Цінним етапом апробації магістерського дослідження стала її безпосередня участь в організації т.зв. «5 днів духовної віднови» «Слідами любові» під егідою Сокальсько-Жовківської єпархії УГКЦ впродовж червня 2023 року для родин полеглих воїнів, сімей поранених військовослужбовців, пропалих безвісті захисників України.

Впродовж ретриту було підготовлено для ілюстрації та використано 15 пісень духовного спрямування, також пісні Володимира Івасюка, пісні з репертуару Назарія Яремчука та українські народні пісні. Висновком магістранти стали слова, що «...творчість та музика вкрай необхідні у цю важку «годину» для України та нашого народу. Молитовно-музичні дні духовної віднови вселили надію у серця людей, які були зранені війною та дали поштовх жити далі...».

Повертаючись до проблеми організації навчальної діяльності, згадаємо спільні навчальні інтегровані творчі проєкти [3], які проводяться впродовж лекційних курсів «Основи музично-педагогічних досліджень», «Хорознавство та методика роботи з хором». Серед останніх: «Композитори долисенківської доби: польсько-український контекст», «Музичні фестивалі інструментальної музики», «Творча постать Ганни Гаврилець», «Оксана Линів – диригентка нової генерації», «Незабутній Володимир Івасюк: пісня буде поміж нас» та ін. Цікавими були проєкти, присвячені видатним творчим постатям («Соломія Крушельницька – співачка світової слави», «Василь Барвінський у музичній культурі України та Європи»), відомим мистецьким династіям, пов'язаним із Тернопіллям, зокрема, Анткових, Василевичів та ін.

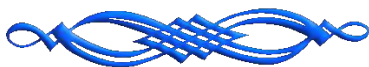
Окремі вимоги ставить підготовка теоретичного та відеоматеріалу у перебігу підготовки сольних вокальних, фортепіанних та диригентсько-хорових магістерських концертів, звітних концертів виконавських класів [1; 2] тощо.

Вважаємо, що використання новітніх методичних і технологічних підходів в організації пізнавальної, дослідницької, виконавської діяльності студентів, зокрема, створення різновидів проєктів, є актуальними у практиці мистецької освіти, оскільки мотивують студентську молодь до вивчення кращих традицій

української музичної культури, готують до популяризації нашої музичної спадщини у подальшій педагогічній та виконавській практиці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сучасна естрадна пісня як дослідницький матеріал та виконавський репертуар. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Матеріали і тези VI Міжнародної конференції (Одеса, 15–16.10. 2020 р.). Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2020. С. 30 – 32.
2. Гринчук І., Овод Н. Естрадна пісня: сучасний музикознавчий дискурс. Другі наукові читання «Освітній культурно-мистецький простір: минушина, сьогодення, перспективи», присвячені 80-річчю Тербовлянського фахового коледжу культури і мистецтв (Київ – Тернопіль – Тербовля, 19.02.2021 р.), Тернопіль: «ФОП Осадца», 2021. С. 30 – 33.
3. Гринчук І., Місько Г., Овод Н. Мистецькі проекти інтегративного типу: дослідницький і виконавський аспекти. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. Випуск 3. С. 90–95. Scholar/google/com.uran.ua



Назарій ЛЕЩУК

*аспірант кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
nazar.leshchuk423@gmail.com*

Nazariy LESHCHUK

*graduate student of the Department of Musicology
and methods of musical art
Ternopil National Pedagogical School
Volodymyr Hnatyuk University
Ternopil, Ukraine
nazar.leshchuk423@gmail.com*

**ВПРОВАДЖЕННЯ НАВЧАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН З ОСНОВ
ЗВУКОРЕЖИСУРИ В ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ
ТА ВИЩОЇ ОСВІТИ ТЕРНОПІЛЛЯ**

**IMPLEMENTATION OF EDUCATIONAL DISCIPLINES ON THE
FUNDAMENTALS OF SOUND DIRECTING IN VOCATIONAL
INSTITUTIONS AND HIGHER EDUCATION OF TERNPILLA**

Впровадження навчальних дисциплін, пов'язаних із основами звукорежисури, стає на сьогодні одним із актуальних засобів модернізації сучасної мистецької, зокрема і музично-педагогічної освіти.

Так, на думку вітчизняних науковців і практиків (Л. Гаврилової, І. Гайденко, І. Горбунової, Т. Рейзенкінд та ін.) підготовка вчителя музичного мистецтва сучасної школи має відбуватися з урахуванням останніх досягнень у розвитку комп'ютерних технологій, пов'язаних із створенням та відтворенням зразків музичного мистецтва, окрема увага при цьому звертається на перспективи впровадження основ звукорежисури [2, с. 170].

Дослідники А. Растрігіна, С. Дьомін у своїх роботах вказують на те, що донедавна можливості створення музики із використанням новітніх технологій були достатньо обмежені, маловідомими були приклади музики, створеної за допомогою комп'ютера, тим паче – застосування сучасних технологій на уроці музичного мистецтва та у позаурочний час.

Однак, практика мистецької освіти та аналіз її результатів засвідчують, що робота із мікшерним пультом, мікрофонами, звукопідсилюючим, звукозаписуючим та звуковідтворюючим обладнанням дають можливість майбутнім фахівцям самостійно ефективно вирішувати професійно-творчі завдання [1, с. 121-122].

Розглянемо детальніше цю проблему на прикладі навчальних закладів Тернопілля. У закладах передвищої та вищої освіти області постає проблема підготовки педагога, музиканта, артиста до використання у своїй професійній діяльності звукорежисерських засобів, адже така підготовка передбачає, що майбутній фахівець зможе у своїй практичній діяльності використовувати методи роботи із звуковідтворюючим, звукопідсилюючим та звукозаписуючим обладнанням.

До питання впровадження звукорежисури в фахових закладах передвищої та вищої освіти в Тернопільській області звертаються сучасні педагогічно-дослідники, зокрема і випускники ТНПУ імені В.Гнатюка О. П'єнтий, Н. Лещук та ін.

Так, у 1991 році вперше на теренах області в закладах музично-педагогічної та музичної освіти у Терехівському училищі культури (тепер Терехівський фаховий коледж культури і мистецтва) була впроваджена дисципліна «Технічні засоби навчання» (викладач О. П'єнтий – випускник ТДП ім. Я.Галана, зараз – ТНПУ ім. В.Гнатюка). Ця дисципліна включала теми, дотичні до основ звукорежисури, музичних технологій і програм. Станом на 2023 рік для другого курсу спеціальностей «Народно-пісенне мистецтво», «Народне інструментальне мистецтво» (Народні інструменти), «Народне інструментальне мистецтво» (Духові інструменти), «Сценічне мистецтво», «Народна хореографія» педагог розробив і читає предмет «Комп'ютерні технології в музиці», у перебігу якого студенти мають нагоду ознайомитися із музичним обладнанням, видами мікрофонів, роботою із мікрофоном, музичними редакторами, звукозаписом, монтажем фонограм тощо.

У Чортківському педагогічному коледжі імені Олександра Барвінського для майбутніх вчителів музичного мистецтва, музичних керівників на другому курсі навчання викладається предмет «Музично-інформаційні технології в галузі музичного мистецтва» (викладач кандидат мистецтвознавства Ю. Радко). На заняттях, окрім роботи із нотними редакторами, студенти вчать працювати зі звуковим обладнанням, акустичною обробкою звуку, вивчають основи саунд-дизайну.

31 вересня 2019 року у Тернопільському мистецькому фаховому коледжі ім. Соломії Крушельницької відкрито відділ «Музичне мистецтво естради», проте, станом на жовтень 2023 року, до навчальних планів дисципліна з основ звукорежисури ще не включена.

У Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка на кафедрі музикознавства та методики музичного мистецтва для майбутніх вчителів музичного мистецтва уже впродовж кількох навчальних років успішно викладається дисципліна «Сучасні інформаційні технології та музична інформатика» (кандидат педагогічних наук, доцент Я. Гопорівська). Окрім роботи із нотними редакторами, студенти факультету навчаються, як саме працювати із аудіоредакторами, комп'ютерними програмами – аранжувальниками, MIDI-сенсорами та ін.

У 2023 році із переліку дисциплін за вибором студенти спеціальності «Музичне мистецтво» обрали предмет «Основи звукорежисури» (асистент кафедри, аспірант Н. Лещук). На лекціях та практичних заняттях курсу студенти матимуть змогу ознайомитися із фізичними акустичними характеристиками звуку, із роботою з акустичним обладнанням, із мікшерним пультами, роботою з різновидами мікрофонів, методами комутації, звукозапису тощо. Курс поєднуватиме новітні технологічні та методичні підходи до опанування основ звукорежисури, необхідні студентам у майбутній виконавській та педагогічній практиці.

Висновки. Отже, узагальнюючи вищезазначене, можемо констатувати, що в закладах передвищої освіти Тернопілля звукорежисура, як окремий предмет не викладається, але є представлена окремими темами в курсах «Комп'ютерні технології в музиці», «Музично-інформаційні технології в галузі музичного мистецтва» та ін. Варто наголосити на тому, що «Основи звукорежисури» як окремий курс, запроваджений на факультеті мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка, має значний теоретико-методичний та практичний потенціал.

Впровадження дисципліни «Звукорежисура» в закладах фахової передвищої та вищої освіти стане потужним інструментом навчання, виховання й розвитку студентів, адже завдяки набутим компетентностям, майбутні випускники зможуть на високому рівні проводити навчально-виховну та культурно-дозвілєву діяльність серед шкільної молоді.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Растригіна А.М., Дьомін С.П. Втілення комп'ютерних технологій в процес підготовки майбутнього фахівця музиканта. *Вісник Черкаського університету*. Серія: Педагогічні науки (№ 126). С. 120-123.
2. Рибніков О. Педагогічні умови формування готовності майбутніх вчителів музики до використання цифрового електронного музичного інструментарію у професійній діяльності. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2012. № 6 (Ч. 2). С. 168 – 175.



Ольга ЛОБОВА,
доктор педагогічних наук, професор
Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка
Суми, Україна
ollo11@i.ua

Olga LOBOVA,
doctor of pedagogical sciences, professor
Sumy State Pedagogical School University named after A.S. Makarenko
Sumy, Ukraine
ollo11@i.ua

Яна ПЕТРЕСКУ,
учитель музичного мистецтва
Сумської загальноосвітньої школи I-III ступенів № 4
імені Героя України О.Аніщенка
Суми, Україна
petresku yana@gmail.com

Yana PETRESKU,
music teacher
Sumy secondary school of grades I-III No. 4
named after the Hero of Ukraine O. Anishchenko
Sumy, Ukraine
petresku yana@gmail.com

КРИТЕРІАЛЬНО-РІВНЕВЕ ОЦІНЮВАННЯ ОСНОВ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА

CRITERIA-LEVEL ASSESSMENT OF THE FUNDAMENTALS OF VOCAL CULTURE OF YOUNGER SCHOOL STUDENTS IN ART LESSONS

Згідно з чинними документами, які регламентують мистецьку освіту школярів (Закони України «Про освіту», «Про повну загальну середню освіту», Концепція «Нова українська школа», Державний стандарт початкової освіти, типові освітні програми для 1-4 класів), серед основних освітніх напрямів визначено формування ключової культурної компетентності здобувачів освіти через залучення їх до різних видів мистецької діяльності, шляхом розкриття природних здібностей та творчого вираження особистості [2].

Одним з провідних компонентів художньої діяльності молодших школярів є спів, отже культура співу постає вагомим складником культурної компетентності особистості, що зумовлює важливість відповідних педагогічних досліджень.

Висвітленню питань становлення та формування вокальної культури, методів удосконалення вокальних навичок присвячені роботи О. Єременко, Н. Кьон, Н. Овчаренко, О. Стахевича та ін. Методичні проблеми вокального навчання, зокрема формування вокальної культури майбутніх учителів музики

розкрили у своїх працях К. Височкін, О. Довгонь, Н. Кьон, Лоу Яньхуа, Є. Проворова, Ф. Робінсон, Т. Ткаченко, Л. Тоцька, А. Филипов та ін.

Питання формування співочих навичок здобувачів освіти початкової ланки висвітлено в працях Л. Гавриленко, О. Лобової, Е. Печерської, О. Ростовського, Р. Слек та ін. Низка досліджень спрямовані на заохочення молодших школярів до вокальної музичної діяльності як засобу висловлення емоцій, почуттів й особистісного вираження в процесі формування вокальних здібностей (Л. Бірюкова, Б. Брилін, В. Дряпкіна, Ван Шаньху, Чжоу Чяоянь, Шень Сяну та ін.).

Водночас, актуальною залишається проблема розроблення теорії та методики формування, а також параметрів оцінювання основ вокальної музичної культури здобувачів освіти.

Мета тез – розкрити критерії та рівні оцінювання основ вокальної культури молодших школярів на уроках мистецтва.

Зазначимо, що феномен вокальної культури школярів є малодослідженим, адже цей феномен зазвичай розглядається як професійний атрибут музиканта. Поняття основ вокальної культури школярів сформульовано у науковому доробку Л. Гавриленко як здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності елементарних знань з вокального мистецтва та виконавських навичок [1].

Ми трактуємо вокальну культуру молодших школярів як складну інтегровану якість особистості, що визначається гармонійним поєднанням її умотивованості, здібностей, знань, умінь і навичок в галузі вокального мистецтва та забезпечує дитині можливість відповідної її віку усвідомленої та якісної вокальної діяльності. Водночас, наголошуємо, що в умовах закладу загальної середньої освіти доцільно говорити про формування основ вокальної культури молодшого школяра, тобто її первинних, першорядних, обов'язкових початків [3]. Ми розглядаємо основи вокальної культури у єдності мотиваційного, компетентнісного, діяльнісно-творчого та рефлексивного компонентів. У відповідності до визначених структурних компонентів розроблено критерії й показники їх сформованості:

1. вокально-мотиваційний (ступінь сформованості інтересу та позитивного ставлення до співу, розвитку власного голосу, вокальної діяльності);
2. вокально-компетентнісний (рівні засвоєння елементарних знань з галузі вокального мистецтва, зокрема щодо будови голосового апарату, співацької постави та дихання, елементарних понять у галузі вокального мистецтва –діапазон, реєстри, кантілена, тембр, атака звуку, вокальні жанри тощо);
3. вокально-творчий (ступінь володіння елементарними вокальними навичками: правильна співацька постава, дихання та звукоутворення; відтворення вокальної мелодії виконуваного твору; перевага головного резонування під час співу; переважне використання нижньореберного-діафрагмального дихання; атака звуку, м'яка або тверда відповідно до характеру виконуваного твору; уміння «тягнути звук» (або «зв'язувати» звуки); виразне відтворення змісту твору (чітка дикція, артикуляція);

емоційне і музикальне виконання вокального твору; міра здатності до сценічного втілення художнього образу вокального твору: спроможність до емоційного-художнього показу під час презентаційного виконання; спроможність до перевтілення тощо;

4. рефлексивно-оцінний (міра здатності учня до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших: постійний слуховий контроль за якістю звука; здатність адекватно оцінити виступ тощо).

Згідно із розробленими критеріями визначимо рівні сформованості основ вокальної культури молодших школярів на уроках мистецтв.

Високий рівень. Здобувачі освіти мають сформовану мотивацію до занять сольним співом, володіють базовими знаннями в галузі вокального мистецтва. Під час виконання присутні всі показники ступеня сформованості володіння вокальними навичками: точна інтонація, висока позиція звука протягом виконання твору, правильне співацьке дихання (нижньореберне-діафрагмальне), атака звуку у відповідності до характеру твору; наявність кантилени, чітка дикція та виразна артикуляція, точне відтворення ритму, темпу, вільне звукоутворення, уміле фразування, музикальне та емоційне виконання. Здобувачі освіти молодшої ланки демонструють естетичний зовнішній вигляд, високу сценічну та художньо-виконавську культуру.

Достатній рівень. Молодші школярі демонструють не цілком сформовану мотивацію до розвитку голосу й систематичних занять. Спостерігається поверхневе знання елементарних вокальних понять. Під час виконання творів трапляється неточності в інтонуванні вокальної мелодії, переважає головне резонування (висока співацька позиція), правильне співацьке дихання, чіткість вимови приголосних та наспівність голосних (дикція та артикуляція), сформована навичка «тягнути» звук, точна передача ритму та темпу, природне звукоутворення, вдається виконання з умілим фразуванням, присутня недостатня емоційність, сценічна і художньо-виконавська культура.

Середній рівень. Здобувачі освіти початкової школи демонструють недостатньо сформовану мотивацію до власного вокального розвитку і систематичних занять. Знання з вокальної методики обмежені, фрагментарні. Відсутня здатність до контролювати власного звучання, дають поверхову та неточну характеристику співу інших. У виконанні присутня неточність відтворення окремих звуків вокальної мелодії, нестабільність високої співацької позиції, відсутні навички правильної атаки звуку, недостатнє володіння співацьким диханням, збита та не завжди виразна дикція й артикуляція, нестабільне володіння співом кантилена, неузгоджена робота голосового апарату (скутість нижньої щелепи чи горловий спів), неемоційне виконання, неяске тембральне забарвлення, недостатньо розвинена художньо-виконавська культура.

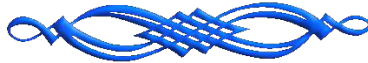
Початковий рівень. У здобувачів освіти початкової ланки відсутнє цілеспрямоване прагнення до систематичного вокального навчання, вони відвідують заняття за вимогою. Знання з питань вокальної методики та вокального мистецтва поверхневі, обмежений вокально-слуховий контроль. Під час виконання творів проявляється нестабільна інтонація, брак високої

співацької позиції (спів «на горлі», «носовий призвук»), «в'яла» атака звука, недостатнє володіння співацьким диханням (переважає ключичне дихання), відсутній кантилений спів, невиразна вокальна мова, допускаються неточності у відтворенні ритму та темпу творів, відсутнє уміння фразування, нерозвинена виконавська культура.

Отже, зазначені критерії та рівні надають можливість проведення діагностичної роботи щодо оцінювання сформованості основ вокальної культури молодших школярів, що є перспективою наших подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гавриленко Л. М. Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. К., 2010. 35 с.
2. Концепція реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа» на період до 2029 року, 2016. URL.: <https://www.kmu.gov.ua/ua/npas/249613934> (дата звернення: 11.10.2023).
3. Лобова О.В., Петреску Я.В. Вокальна культура молодшого школяра як феномен мистецької освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології* : Науковий журнал. № 10. Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2021. С. 330-341.



Ірина ПАЦАЛЮК

*доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна*

Ірина PATSALIUK

*PhD (Pedagogy), Associate Professor
of Volodymyr Hnatiuk Ternopil
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
irapatsaliuk@gmail.com*

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ОПАНУВАННЯ КОЛЬБОРОМ У НУШ

METHODOLOGICAL ASPECTS OF MASTERING COLOR IN NEW UKRAINIAN SCHOOL

Мистецька освітня галузь у НУШ передбачає реалізацію освітніх завдань, пов'язаних із формуванням особистості дитини серед яких – художньо-естетичний розвиток, формування світоглядних орієнтацій, компетенцій у сфері художньої культури, виховання потреби у творчій самореалізації, творчій

презентації власних ідей, розвиток духовності дитини молодшого шкільного віку засобами національної та зарубіжної культурно-мистецької спадщини.

Повноцінно опановуючи курс «Мистецтва» дитина має можливість набути емоційно-естетичний досвід, сформувані культуру почуттів, позитивне ставлення до мистецьких цінностей, а також опанувати художньо-практичними вміннями. Означені якості стануть основою формування комплексу художніх компетентностей, які у свою чергу забезпечать здатність використовувати набуті знання та уміння у власній творчій діяльності та у процесі самоосвіти.

Важливо зауважити, що художні компетентності не виникають з нічого, вони формуються у процесі діяльності, діяльнісного ставлення дитини до мистецтва. У царині образотворчого мистецтва – це перш за все опанування кольором, адже колір визначальна ознака кожного з видів мистецтва.

Мета статті – виділити ключові практичні проблеми опанування кольором школярами НУШ та окреслити шляхи їх подолання.

Аналізуючи практику підготовки школярів, визнаємо проблему опанування кольором. Названа проблема має ряд причин: використання зошитів з друкованою основою; несистематична робота над опануванням специфіки та можливостей кольору (наприклад: створення складного кольору), над формуванням колористичних умінь із використанням різноманітних колористичних матеріалів у різних видах та жанрах мистецтва. Не менш важливою проблемою є перенесення вимог до академічного живопису чи рисунку на образотворчість дітей.

Щодо першої проблеми, то слід зауважити, якщо педагог систематично працює у зошитах з друкованою основою, то дітям дуже важко опанувати колір, колірну гармонію. У таких альбомах неможливо виконувати роботу фарбами, особливо у техніках відмінних від лесування, таких як аль-прима, багатшаровий живопис, інших художніх техніках, у тому числі і графічних чи мішаних. Другою не менш суттєвою проблемою, яка виникає при роботі з зошитами – низький рівень розвитку творчих здібностей, так як досить часто діти займаються копіюванням, тобто не фантазують, а перемальовують.

На означену вище проблему звертає увагу і МОН, хоча не зовсім у тому ракурсі, яка виникає при систематичному використанні альбомів з друкованою основою: «Використання навчальних посібників, зошитів з друкованою основою, що доповнюють зміст підручників, є необов'язковим і може мати місце в освітньому процесі лише за умови дотримання вимог щодо уникнення перевантаження учнів та добровільної згоди усіх батьків учнів класу на фінансове забезпечення» [2, с. 2].

Наступна окреслена проблема вказує на хаотичний підхід при роботі з молодшими школярами. Не зважаючи на значну кількість наукових розвідок, публікацій практиків, досить часто у шкільних реаліях присутнє використання лише однієї фарби, мається на увазі гуаш, іноді акварель, це у кращому випадку. Спілкування з педагогами вказує на те, що в окремих випадках у дітей наявні лише фломастери, чи кольорові олівці, що також недопустимо. Для того щоб сформувані уявлення про колір діти мають працювати різними

матеріалами та у різних техніках, працювати не від випадку до випадку, а систематично, дотримуючись вимог Типової освітньої програми.

Формування уявлень про колір як основний засіб вираження форми налічує ряд методичних підходів, своєрідний симбіоз технологій, методів і прийомів, ігрових моментів, які у комплексі дають позитивний результат. Схематично цей комплекс можна означити наступним чином:

- методи, які сприяють розвитку сприйняття та емоційно-почуттєвої сфери;
- методи, які сприяють формуванню графічних та колористичних знань, умінь та навичок;
- методи, які сприяють розвитку творчості дитини.

Слід зауважити, що не зважаючи на описану градацію ці групи методів можливо та доцільно використовувати синхронно, адже колір сприймається очима, викликає емоції та почуття, вправління дають поштовх образотворчості.

Серед методів першої означено вище групи – спостереження у природі, аналіз та оцінка, бажано у формі бесіди чи діалогу, коментування, аналіз творів мистецтва з точки зору їх естетичних та художніх особливостей.

Як методичний прийом при аналізі колірної гами можемо використати загадки про колір: «Малював маленький Коля річку, океан і море. Що за кольори він взяв, бо намалював ще став» [1], вірші-характеристики кольору:

«Юний художник навчав дітвору:

Чисту фарбу розведу і на пензлик наберу,

Як веселку малювати – буду вчити дітвору.

Червоний, оранжевий, жовтий, зелений –

На білім папері розквітнуть у мене.

Блакитний, синій – чистий, ясний

Як небо погоже для всіх навесні.

Засяє веселка, водиці нап'ється,

Як радісно в небі веселці живеться.

Якого кольору не вистачає? (*Фіолетового*)» [1], порівняння-асоціації (синій – лід, холод; червоний – тепло, смачно, темні та світлі відтінки – зло та добро тощо), а також змішення різних видів сприйняття, «здатність відчувати смак звуків, чути колір, нюхати відчуття: Який на смак захід сонця? Який колір в мотиві найгучніший? Який найважчий? Який смак радості? Яке на дотик число 9?» [3].

Особливу роль на початковому етапі опанування знань про колір Т. Тихомирова відводить метафорі, оскільки, на думку автора, у ній відображається сутність дитячого мислення: на основі лише однієї ознаки дитина уявляє щось цілісне, яке згодом набуває нових характеристик, у тому числі і колірних. Надалі саме метафоричні уявлення стають своєрідними каталізаторами творчих проявів.

Діючи таким чином ми формуємо уявлення про природу кольору, вплив кольору, його гармоній на почуттєву сферу дитини, розуміння характеристик кольору, кольорової гами.

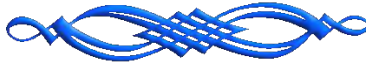
Особливу увагу слід звертати на формування графічних та колористичних знань, умінь і навичок. Навчаючи молодших школярів, використовують значну кількість прийомів опанування кольором. До них відносять ігри та експериментування на змішування кольорів, на проведення ліній різноманітної товщини, заливки, зафарбовування, вправи на оптичне змішування кольору, а також роботу з використання різноманітних нестандартних технік, притаманних живопису, графіці, ДПМ.

Такий комплексний підхід потребує і відповідних технологій навчання. Найбільш оптимальними вважаємо технології особистісного розвитку, оскільки використовуючи їх, враховуємо індивідуальність кожної дитини, її можливості. Відповідно, врахування особистісних характеристик передбачає диференціацію завдань та темпу їх виконання, створення умов для розвитку природних здібностей та комфортного середовища індивідуального розвитку, а також самостійності учнів у вирішенні типових та нестандартних ситуацій.

Висновки. Виділені у статті проблеми опанування кольором учнями НУШ можливо вирішити за умови використання комплексного підходу, описаного вище. Перспектива подальших розвідок полягає у вивченні кращих практик опанування кольором, їх систематизація та презентація серед вчителів образотворчого мистецтва, керівників мистецьких гуртків.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вивчаємо колір цікаво за Новим державним стандартом. URL: <https://naurok.com.ua/stattya-vivchaemo-kolir-cikavo-za-novim-derzhavnim-standartom-9397.html>
2. Інструктивно-методичні рекомендації щодо організації освітнього процесу та викладання навчальних предметів у закладах загальної середньої освіти у 2022/2023 навчальному році. ПОЧАТКОВА ОСВІТА. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/metodichni%20recomendazii/2022/08/20/01/Dodatok.2.pochatkova.osvita.20.08.2022.pdf>
3. Тихомирова Т.М. Методичні рекомендації до викладання навчальної дисципліни «Образотворче мистецтво (станкове та декоративне)» елементарного підрівня початкової освіти (з педагогічного досвіду). URL: <https://www.dnmczkmo.org.ua/2019/09/>



Лілія ПАЦАЛЮК

*асистент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання, аспірант
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
liliapatsaluyk@gmail.com*

Lilia PATSALIUK

*assistant of the department of fine arts,
design and methods of their training, postgraduate
Ternopil National Pedagogical School
Volodymyr Hnatyuk University
Ternopil, Ukraine
liliapatsaluyk@gmail.com*

АРТ-ПРОЄКТУВАННЯ ЯК ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ФОТОМИТЦІВ

ART DESIGN AS THE BASIS OF THE PROFESSIONAL SKILLS OF FUTURE PHOTO ARTISTS

Входження України у світовий освітній простір стимулює розбудову національної системи освіти. За крайній період часу продукуються нові освітні програми як відповідь на виклики та запити суспільства. Ще донедавна класифікатор професій не передбачав фаху фотохудожник, хоча у цій сфері працювала значна кількість митців. На сьогодні ж, особливу нішу в освітній діяльності закладів вищої освіти займає підготовка фахівців зі спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» як носіїв національної культури, фахівців, здатних продукувати якісний контент, впливати на суспільну думку, презентувати Україну за її межами, серед яких і фотохудожники.

Мета статті – розкрити роль фахової підготовки, а саме освітнього компоненту «Арт-проекування» у формуванні професійної майстерності майбутніх фотомитців.

Ключове завдання вищої освіти – підготовка конкурентоспроможного фахівця, здатного реалізувати себе на ринку праці. Підготовка фахівців у аудіовізуальній сфері, інших видовищних видах мистецтва потребує формування професійної майстерності, адже фотохудожник, фотограф на поліграфічному виробництві, фотограф прецизійної фотолітографії стає настільки затребуваним, наскільки його роботи є високохудожніми, впізнаваними, оригінальними. Відповідні характеристики прописані і у професійному стандарті 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Серед фахових компетентностей представлено: високий рівень виконавської майстерності, здатність створювати та реалізувати власні художні концепції у творчо-виробничій діяльності, здатність спостерігати, відбирати, розрізняти, типологічно доцільно компонувати, цілеспрямовано формувати і використовувати інформаційний, виразний, образний рівні аудіовізуального твору [4].

Вимоги до професійної майстерності виставляють і роботодавці у частині якості, навички та знання виділяють наступне:

1. «Якості «відповідальність; естетичний смак; творче мислення; уважність; здатність бачити композицію; навички командної роботи; пунктуальність; акуратність; скрупульозність; вміння працювати у режимі багатозадачності; терплячість; клієнтоорієнтованість; стресостійкість; комунікабельність; бажання вчитися новому».
2. Фотохудожник – це професія, яка має на увазі знання: популярних тенденцій у мистецтві фотографії, ключових фотографічних напрямків та естетичних принципів, методів аналогового фотодруку, кольороподілу та композиції. Фотохудожник має вміння: створювати фотографічні роботи з огляду на інтереси цільової аудиторії, використовувати фототехніку, фотооптику, світлове обладнання, контрольовано-вимірну апаратуру, працювати з графічними редакторами» [3].

Крім того, комплекс навичок може змінюватися залежно від сфери спеціалізації фотографа. Робота фотографа «в моді» буде відрізнятися від роботи фотографа в корпорації. Деякі обов'язки та навички фотографа взаємозамінні.

Вважаємо за необхідне внести доповнення щодо характеристик комунікативних навичок. Навички спілкування вкрай важливі для комунікації з клієнтами, ефективної взаємодії з іншими професіоналами, маркетингу і просування власного таланту чи бізнесу. Спілкування є обов'язковим і при створенні та розбудові відносин з потенційними клієнтами.

Розвитку комунікативних навичок сприяють уміння ставити правильні запитання, вислуховувати та розуміти бажання або потреби клієнта.

До професійних якостей відносять терплячість, клієнтоорієнтованість, стресостійкість. Дійсно, фотографам іноді доводиться працювати багато годин протягом кількох днів, ночей або вихідних, у змінному кліматі чи погодних умовах, у складних ситуаціях або з чіткими дедлайнами. Важливо, щоб особа залишалася спокійною і щоб результат та якість залишалися відносно стабільною. Фотомитець повинен бути тією людиною, яка готова до зустрічі з несподіванками, неочікуваними обставинами. Тому важливо у будь якій ситуації залишатись позитивним щодо бачення та результату, бути витривалим у змінах або невдачах, навчитись добре працювати під тиском чи у стислі терміни, виявляти терпіння у своїй роботі та з тими, з ким працюєте.

Зважаючи на подані характеристики прогнозують і засоби які забезпечують формування професійності. Одним із таких засобів є ОК «Арт-проекування». Опанування означеної дисципліни передбачає комунікативну взаємодію студентів, процес розробки та реалізації, розвиток комунікативних здібностей усіх учасників проекту. Основна форма комунікації – це діалог. Саме ця форма дає можливість здійснювати двосторонній процес освіти, збагачення, обмін комунікативним досвідом.

Арт-проекування як процес, кардинально змінює функціональні обов'язки студента та педагога: студент який навчається, бере активну участь у виборі, організації, конструюванні та плануванні конкретного завдання, в той час, як педагог виступає у ролі наставника, посередника, консультанта. Беручи участь у таких видах діяльності, студенти отримують реальну можливість розвивати

та вдосконалювати свої навички, комунікативні, художні, технічні, серед яких вміння налаштувати камеру, обробляти фотографії, використовуючи відповідні програми.

Художні та технічні навички відомі як «жорсткі» навички, тоді як навички спілкування відомі як «м'які» навички. М'які навички включають не лише здатність ефективно спілкуватися, але й інші риси особистості, які роблять фотографа успішним в бізнесі. Ці риси можуть включати позитив, наполегливість, терпіння та розуміння. «М'які» навички не менш важливі, ніж «жорсткі», тому на заняттях у процесі навчальної та творчої діяльності формуємо «м'які» та «жорсткі» навички. Наприклад, заняття у місті передбачає завдання «домовитись із потенційною моделлю про фотосесію», художні навички виробляються у щоденному фотографуванні з подальшим аналізом керівником курсу та студентами якості цих фото щодо композиції та експозиції, наскільки добре визначено візуально привабливі пози, ракурси, кольори та нерухомі зображення, адже те, що можна зафіксувати на фотокамеру, має точно відобразити характери об'єктів, значення пам'яток, красу природи та викликати будь-які емоції, які глядач зможе відчутти сприймаючи фотографії.

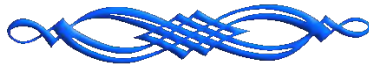
Аналогічно отримують поради щодо технічної обробки фото (коефіцієнти освітлення або діафрагми, максимальний динамічний діапазон і оптимальну витримку).

Постпродакшн-редагування також є важливим аспектом демонстрації себе як досвідченого фотографа. Налаштування колірного балансу, усунення недоліків та виконання інших завдань часто потрібні, щоб отримати фотографії найвищої якості. Для виконання цих кроків зазвичай використовують програмне забезпечення для візуального редагування.

Висновок: щоб досягти професійного успіху як фотомитець, особистості потрібно набувати професійної майстерності. Висококваліфіковані фотографи впродовж творчої кар'єри вчать підтримувати міцний баланс між художньою та технічною сторонами роботи за камерою, уміють комунікувати, працювати у складних умовах, дотримуватись дедлайнів, тощо. Навчаючи студентів арт-просектування, вирішуємо завдання формування компетентностей, які є виразником професійної майстерності, орієнтиром у формуванні фахівця.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Photographer Skills: Definitions and Examples. URL: <https://www.indeed.com/career-advice/resumes-cover-letters/photographer-skills>.
2. 13 Skills for Fine Artist (Plus Steps for Improveten). URL: <https://www.indeed.com/career-advice/career-development/fine-artist-skills>
3. Фотохудожник. URL: <https://profitworks.com.ua/professii/iskusstvo/fotokhudozhnyk>.
4. Стандарт вищої освіти України 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» (бакалавр). URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/021-Audioviz.myst-vyrobn-bakalavr.28.07.pdf>



Надія СЛОБОДНА,
*асистент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
slobodna060678@gmail.com*

Nadiia SLOBODNA,
*assistant of the department of fine arts,
design and teaching methods
of the Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk
Ternopil, Ukraine
slobodna060678@gmail.com*

ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА

STUDYING THE HISTORY OF ART THROUGH THE PRISM OF THE DEVELOPMENT OF SOCIETY

Сучасний етап розвитку України і світу в цілому характеризується значними культурологічними суперечностями та змінами. Гуманістичний характер розвитку диктує підвищений інтерес до внутрішнього світу людини, її становлення та самовизначення. Погляд сучасної людини спрямований з однієї сторони у майбутнє: широке втілення різноманітних інновацій, здобуття нових знань у нових галузях тощо. Але, з іншої сторони, актуальним залишається пошук власного «Я» та свого місця у цивілізаційному, культурному просторі, своїх коренів. І значну роль у цьому самопізнанні відіграє мистецтво. Згідно теорії самоактуалізації А. Маслоу, найвагоміший вплив на людину становить творчість, що допомагає їй повною мірою розкрити свої здібності та таланти. Функція мистецької освіти, таким чином, полягає у реалізації творчого потенціалу особистості як основи її самоактуалізації та формування віри у майбутнє.

Мистецька освіта є невід'ємною складовою формування особистості та усіх культуротворчих процесів у суспільстві. Тому питання вдосконалення мистецької освіти, зокрема шляхом її розширення та перебудови є актуальним та розглядалося багатьма фахівцями цієї галузі. Зокрема, в Україні комплексний аналіз усіх видів і форм сучасної організаційно-творчої діяльності в галузі мистецької освіти здійснили Р. Шмагало, Г. Покотило, П. Ляшкевич, І. Гнатишин, Т. Бей [5]; співвідношення мистецтвознавства і культурології та особливості їх методології досліджував О. Клековкін [1]; особливості мистецької освіти в Україні висвітлювали у своїх працях О. Рудницька, О. Отич [6], Л. Масол [4], Л. Кондрацька [2], та інші. Культурно-історичне пізнавальне значення мають праці, що висвітлюють загальноєвропейські тенденції мистецької освіти Н. Певзнера, А. Рігля, А. О'Неїла, С. Одживольського, Т. Мюнніха, Е. Брікса, П. Таранчевського.

Об'єктом усіх цих багатогранних досліджень виступають мистецтво, його методологія і форми. В контексті інноваційних змін, варто розглянути особливості вивчення історії мистецтва, форми та методика якого залишається традиційною і не викликає значної уваги у сучасних дослідників. Пошуки у цьому напрямку проводяться лише у контексті вивчення курсів з циклу художньо-естетичних («Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Художня культура», «Естетика») у системі загальної освіти. Тому метою дослідження буде розгляд особливостей форм та методики вивчення історії мистецтва у його взаємозв'язку з історією суспільства в цілому.

Не буде відкриттям твердження про тісний зв'язок таких дисциплін як «Історія» та «Історія мистецтва». Ба більше, остання відокремилась від курсу «Історії» лише у XIX столітті. Тому не дивно, що в основі її методології лежать методи, принципи та прийоми історичної науки. Зокрема, принцип історизму лежить в основі структури «Історії мистецтва», вивченні його етапів розвитку, виникненні та зміні напрямків і стилів. Провідні тенденції розвитку мистецтва розкриваються в контексті історичних подій тієї чи іншої епохи. Цей підхід правильний і дуже важливо дотримуватись його на заняттях з історії мистецтва. Підхід «мистецтво заради мистецтва» при вивченні його історії є хибним. І, аналізуючи те чи інше мистецьке явище, той чи інший стиль, викладачі-мистецтвознавці повинні ставати трішки істориками, шукати його витoki, показувати логіку розвитку мистецтва впродовж століть. Тільки у такому взаємозв'язку у студентів чи учнів буде формуватися цілісна світоглядна картина світу.

Серед методів, які можна застосовувати при вивченні «Історії мистецтва» варто виокремити порівняльно-історичний метод [7, с.791], до якого входять діахронічний, який передбачає послідовний у часі аналіз подій та процесів, і синхронічний, коли певна подія розглядається у співставленні з подіями в інших куточках світу. Метод структурно-функціонального аналізу, коли об'єкт, що вивчається, немовби розкладається на складові частини, досліджуються взаємозв'язки між цими частинами, правила їх поєднання в групі і виведення певних парадигм. Так, розглядаючи сутність мистецтва у співвідношенні із суспільними процесами, ми виділяємо його складові – літературу, театр, образотворче мистецтво тощо, які між собою взаємодіють. Системний метод нерозривно пов'язаний з типологічним підходом до мистецьких явищ, коли виокремлюються певні особливості мистецького стилю чи напрямку, які притаманні різним регіонам, але можуть не співпадати у часі.

Принцип історизму варто використовувати творчо. На етапі підготовки студентів чи учнів до безпосереднього аналізу творів мистецтва одним із головних завдань викладача повинно стати створення яскравого, емоційно-насиченого образу історичного періоду з притаманними йому суспільними протиріччями, ідейними та художніми суперечками. Неважливо у якій формі це буде представлено – короткій розповіді, фрагменту фільму, подкасту чи музики, – важливо, щоб були відібрані й організовані в єдине виразне ціле ті характерні риси життя, творчості та ідейних пошуків, які розкриють епоху і допоможуть знайти ключ до розуміння її мистецтва [3, с.142]. Високий ступінь емоційного й інтелектуального «занурення» студентів та учнів у атмосферу того чи іншого мистецького періоду, його ідей, моралі, естетики, дозволить викладачу створити надійну основу для цілісного сприйняття художнього

твору. Такий підхід сприяє і формуванню інтересу до вивчення історії мистецтва та самостійної роботи слухачів.

Історичний контент розширює спектр не лише методів, а й форм, які можна застосовувати на заняттях з вивчення мистецтва. Зокрема, заняття можна побудувати у формі евристичної бесіди, під час якої, шляхом індуктивного та дедуктивного пошуку, слухачі знаходять відповіді на питання, чи у формі екскурсії-подорожі по стилям та епохам тощо. Цікавими та змістовними були б бінарні заняття з історії та історії мистецтва у формі семінарів, конференцій або круглих столів. Історична інформація також збільшує можливості для впровадження на заняттях методики проблемно-пошукового навчання та художньо-педагогічної драматургії.

Отже, розуміння мистецтва неможливе без розуміння тих соціокультурних змін, які виникають у процесі всесвітнього розвитку. Вивчаючи мистецтво у історичному розрізі людина здатна усвідомити себе в контексті історичного часу, в орієнтації як на свої корені, так і на перспективи у майбутньому. Теперішнє та майбутнє у світоглядній картині вибудовуються на основі засвоєної міжкультурної взаємодії попередніх епох та розуміння еволюції мистецтва та культури загалом і створюють цілісну картину світосприйняття. Таким чином, в результаті дослідження, вдалося продемонструвати зв'язок історії мистецтва з історією суспільства загалом, виокремити спільні методи дослідження та форми викладання дисциплін. Перспективою подальших наукових пошуків є розробка шляхів вивчення особистості митця, як представника історичної та мистецької епохи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. К.: Фенікс, 2017. 144 с.
2. Кондрацька Л. Сучасні технології підготовки майбутніх учителів мистецтва. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 2. С. 7-14.
3. Куркіна С. Психолого-педагогічні основи викладання світової художньої культури в школі. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/83099954.pdf> (дата звернення: 30.09.2023 р.)
4. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти. *Мистецтво та освіта*. 2004. № 1. С. 2-4.
5. Мистецька освіта й мистецтво в культуротворчому процесі України ХХ – поч. ХХІ століть: навч.-метод. посібн. / Р. Шмагало, Г. Покотило, П. Ляшкевич, І. Гнатишин, Т. Бей; за заг. ред. Р. Шмагала. Львів: ЛНАМ, Тернопіль: “Мандрівець”, 2012. 288 с. : іл., дод. + DVD.
6. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / Рудницька О., Отич О. та ін.; за заг. ред. О. В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколаї. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. С.35-67.
7. Шигаль Д.А. Логічні засади порівняльно-історичного методу у дослідженні державно-правових явищ. *Форум права*. 2012. № 2. С. 790–794. URL: <http://surl.li/ndwje> (дата звернення: 30.09.2023 р.)



Ганна СОКОЛОВА,
викладач фортепіано
Сумської музичної школи № 1
Суми, Україна
annsokolova73@gmail.com

Hanna SOKOLOVA,
piano teacher
Sumy Music School No. 1
Sumy, Ukraine
annsokolova73@gmail.com

КРИТЕРІЇ ТА РІВНІ СФОРМОВАНОСТІ СЦЕНІЧНО- ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

CRITERIA AND LEVELS OF FORMATION OF STAGE-PERFORMING CULTURE OF STUDENTS OF CHILDREN'S MUSIC SCHOOLS

Сучасні тенденції виховання високодуховної, культурно компетентної особистості зумовлюють пильну увагу фахівців до становлення людини культури – нового типу особистості з високим рівнем розвитку художньо-творчих здібностей, особистісного ставлення до мистецтва, потреби в духовному самовираженні засобами мистецтва. Серед основних напрямів позашкільної освіти також визначено мистецький, що покликаний забезпечувати «набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності» [1].

Важлива роль у вирішенні цих завдань належить музичному мистецтву, а тенденції формування культурної компетентності особистості спрямовують увагу фахівців позашкільної освіти на вивчення різноманітних дефініцій виконавської культури дітей і молоді. У зв'язку з цим перед музичною педагогікою постає завдання формування сценічно-виконавської культури, яка забезпечує злагодженість відтворення виконавських дій та ефективність відтворення художньо-образного змісту музичних творів.

Аналіз педагогічних джерел у галузі виконавської діяльності засвідчив наявність напрацювань щодо теоретичних основ підготовки музикантів до публічних виступів (М. Давидов, Ю. Цагареллі, Г. Ципін); психолого-педагогічних умов розвитку навичок гри на музичних інструментах студентів (Л. Бочкарьов, А. Готсдінер, О. Олексюк), педагогічного управління процесом оволодіння матеріалом музичних творів (Л. Маккіннон, В. Муцмахер, Г. Прокоф'єв та ін.); особистісно орієнтованих технологій розвитку виконавської самостійності (В. Бурназова, Г. Коган, Г. Нейгауз та ін.) тощо.

Проте, аналіз літератури та вивчення сценічного досвіду учнів-піаністів дитячих музичних шкіл надають змогу зробити висновок, що недостатньо розробленими є питання теорії та методики формування сценічно-виконавської культури учнів фортепіанного відділу, а також діагностики зазначеної якості.

Мета тез – розкрити критерії, показники та рівні оцінювання сценічно-виконавської культури учнів ДМШ у процесі навчання гри на фортепіано.

Як зазначає І. Зязюн, критерії є основою для класифікації та оцінки, заснованої на виборі набору показників [2]. Якщо критерій відбиває цілісне

поняття, то показник відображає особливе. Таким чином, критерії розвитку певної якості ґрунтуються на її структурних складниках.

Відповідно до визначеної нами структури сценічно-виконавської культури юного піаніста (мотиваційно-ціннісний, когнітивно-пізнавальний, емоційно-психологічний, виконавсько-творчий, рефлексивно-оцінювальний компоненти) для діагностики зазначеної якості виокремлено мотиваційний, пізнавальний, психологічний, виконавський і рефлексивний критерії та відповідні показники.

Розглянемо зазначені критерії та показники сформованості сценічно-виконавської культури учнів-піаністів музичної школи детальніше.

1. *Мотиваційний критерій* є параметром комплексного оцінювання, насамперед, позитивної мотивації та ціннісних орієнтацій учнів-піаністів щодо сценічного виконавства. Ці параметри є надзвичайно важливими складниками сценічно-виконавської культури юного піаніста, адже саме від бажання дитини бути справжнім, публічним виконавцем, виступати на сцені перед слухацькою аудиторією залежить успішність набуття дитиною відповідних знань, умінь і навичок сценічної діяльності, її психологічна готовність до сценічного виконавства, спроможність виразно втілювати музичний образ й адекватно оцінювати власні виконавські досягнення.

Показниками критерію ми визначили: ступінь інтересу та прагнення дитини до сценічно-виконавської діяльності; міру розвитку в учнів потреб і мотивів щодо набуття та вдосконалення власної сценічно-виконавської культури.

2. *Пізнавальний критерій* відображає ступінь засвоєння дитиною комплексу знань у галузі сценічного виконавства, що є необхідними для успішного виступу на сцені. Цей критерій має дві важливі характеристики: достатність і необхідність. Перша характеристика означає, що здобути дитиною знання в галузі сценічного виконавства мають забезпечувати можливість успішної реалізації виступу. Характеристика необхідності передбачає ретельний добір і достатньо глибоке розуміння технічних, мистецьких й емоційних аспектів виконання, спрямованих на забезпечення зацікавлення й естетичного задоволення аудиторії.

Показниками зазначеного критерію ми визначили: рівень засвоєння учнями необхідної бази знань у галузі сценічного виконавства; ступінь орієнтування у стилях і жанрах, традиціях вітчизняного та світового виконавського мистецтва.

3. *Психологічний критерій* характеризує емоційно-психологічну готовність дитини до сценічного виконавства, визначає, наскільки добре виконавець здатен контролювати свої емоції, виражати потрібні почуття та передавати їх аудиторії.

Емоційна автентичність та психологічний стан виконавця відіграють важливу роль у тому, як глядачі сприймають виступ. Для багатьох дітей сцена може бути стресовим фактором, і учень повинен бути здатний долати стрес і впоратися з тривожними відчуттями, зокрема для того, щоб відкрито виражати різноманітні емоції, що відповідають характеру ролі чи виступу. Важливо, щоб емоції виходили природно і не були перебільшеними чи надмірно контрольованими.

Показниками зазначеного критерію ми визначили: рівень психологічної готовності до публічного виступу; ступінь розвитку виконавської надійності, емоційної стабільності і сценічної витримки під час публічного виступу.

4. *Виконавський критерій* відображає технічне та виразне розкриття художнього образу твору. Цей критерій відображає здатність виконавця

передати емоції, настрої, зміст інтелектуальної частини твору через техніку та майстерність виконання, вказує на важливість балансу між технічною вправністю та емоційною виразністю, яка робить виконання художнього твору захопливим і вражаючим.

Показниками зазначеного критерію є: рівень технічної майстерності та спроможності емоційно виразно виконувати твори; ступінь розвитку здатності інтерпретувати музичний твір відповідно до власного виконавського задуму.

5. *Рефлексивний критерій* характеризує усвідомлення й оцінювання учнем виконавських досягнень інших і власної сценічно-виконавської культури. Він є важливою частиною процесу професійного зростання та самовдосконалення будь-якого виконавця, особливо в галузі сценічного мистецтва.

Показниками зазначеного критерію ми визначили: рівень розвитку умінь оцінювати виконавську культуру інших музикантів; ступінь спроможності адекватно оцінювати власні виконавські якості та накреслювати шляхи вдосконалення власної сценічно-виконавської культури.

Ґрунтуючись на наукових працях і власному досвіді викладацької діяльності, ми визначили *три рівні сформованості сценічно-виконавської культури* учнів-піаністів (низький, середній, високий) і розробили шкалу оцінювання компонентів сценічно-виконавської культури за 12-ти бальною шкалою, де: низькому рівню відповідають 1-4 бали; середньому рівню – 5-8 балів; високому рівню – 9-12 балів.

Зокрема, *низький рівень* сформованості сценічно-виконавської культури характеризують: слабо розвинені мотивація та ціннісні орієнтації щодо сценічного виконавства, незначні знання у галузі сценічного виконавства, несформованість емоційно-психологічної готовності до сценічного виступу, неспроможність до технічного та виразного розкриття художнього образу, усвідомлення й оцінювання сценічно-виконавської культури власної та інших.

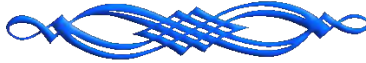
Середній рівень сформованості сценічно-виконавської культури учнів музичної школи у процесі навчання гри на фортепіано характеризують: посередньо розвинені мотивація та ціннісні орієнтації щодо сценічного виконавства, наявність певних знань у галузі сценічного виконавства, середній рівень емоційно-психологічної готовності до сценічного виступу, посередня спроможність до технічного та виразного розкриття художнього образу твору, посередня спроможність до усвідомлення й оцінювання сценічно-виконавської культури – власної та інших виконавців.

Високий рівень сформованості сценічно-виконавської культури характеризують: високо розвинені мотивація та ціннісні орієнтації щодо сценічного виконавства, наявність достатнього комплексу знань у галузі сценічного виконавства, високий рівень емоційно-психологічної готовності до сценічного виступу, розвинена спроможність до технічного та виразного розкриття художнього образу твору, усвідомлення й оцінювання «чужої» та власної сценічно-виконавської культури, спроможність накреслити шляхи її вдосконалення.

Отже, визначені нами мотиваційний, пізнавальний, психологічний, виконавський і рефлексивний критерії, відповідні показники та рівні сформованості сценічно-виконавської культури учнів дитячих музичних шкіл у процесі навчання гри на фортепіано стали основою для проведення подальшої діагностичної роботи, яку вважаємо перспективою подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Закон України «Про позашкільну освіту». URL: <https://irshava-osvita.gov.ua/zakon-ukraini-pro-pozashkilnu-osvitu-21-26-53-19-11-2018/> (дата звернення: 11.10.2023).
2. Педагогічна майстерність: підруч. для студ. вищ. пед. навч. закл. / І. А. Зязюн, Л. В. Крамушенко, І. Ф. Кривонос; за ред. І. А. Зязюна. 2-ге вид., допов. і перероб. Київ: Вища школа, 2004. 422 с.



Галина СТЕЦЬ

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, доцент, Україна
stetshalyna@ukr.net

Halyna STETS,

*Ph.D. (Pedagogy), Associate Professors,
Associate Professors of the vocal and choral department,
choreographic and visual art,
Faculty of Primary Education and Arts
of the Drohobych Ivan Franko State
Pedagogical University, Associate Professors*
stetshalyna@ukr.net

Світлана КИШАКЕВИЧ

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, доцент, Україна
duvo_svit@ukr.net

Svitlana KYSHAKEVYCH

*Ph.D. (Pedagogy), Associate Professors,
Associate Professors of the vocal and choral department,
choreographic and visual art,
Faculty of Primary Education and Arts
of the Drohobych Ivan Franko State
Pedagogical University, Associate Professors*
duvo_svit@ukr.net

**ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ ВПРАВ
У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**FEATURES OF THE VOCAL-TECHNICAL EXERCISES APPLICATION
IN THE PROCESS OF FORMING THE PROFESSIONAL SKILLS OF THE
FUTURE MUSIC TEACHER**

Постановка проблеми. Одним з важливих пріоритетних напрямків сучасної мистецької освіти є підготовка кваліфікованих фахівців, що володіють високим рівнем професійної майстерності та належним чином забезпечують ефективність навчального процесу. Особливо актуальною при формуванні професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва є вокальна підготовка, яка сприяє формуванню його музичної культури, поглибленню музичного світогляду та вимагає систематичного вдосконалення.

Аналіз останніх наукових публікацій. Проблема формування професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва розглядалася у працях багатьох науковців. Зокрема, питання вокальної підготовки майбутніх педагогів висвітлені у працях С. Бедакової [1], Л. Василенко, Н. Гребенюк, Л. Дерев'янка, В. Доронюка, О. Маруфенко, Н. Овчаренко, Т. Осадчої [3], Т. Пляченко, Г. Стасько, О. Стахевич, Ю. Юцевича та інших. Дослідження впливу вокально-технічних вправ на процес звукоутворення висвітлені у працях С. Гмиріної [2], З.Рось [4] та інших.

Мета. Розкрити особливості застосування та значення вокально-технічних вправ у процесі формування професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Процес формування та розвитку вокально-технічних навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва спрямований, насамперед, на розв'язання тих завдань, які стосуються його майбутньої педагогічної діяльності у закладах загальної середньої освіти. Власне, рівень вокальної підготовки педагога визначатиме якість музичного навчання та виховання учнів.

Майбутній педагог повинен оволодіти ґрунтовними знаннями стосовно постановки голосового апарату, техніки вокального дихання, правильного звукоутворення, чіткої дикції та артикуляції, особливостей голосоведення, роботи резонаторів, зміцнення регістрів тощо. Саме тому, застосування вокально-технічних вправ у навчальному процесі сприятиме ефективному засвоєнню найважливіших складових постановки голосу студента, майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Вагоме місце у співацькій та педагогічній практиці посідає виконання розспівок, як сукупності різноманітних вокальних вправ, кожна з яких має своє призначення. Так, у процесі занять, застосовуються вправи для розігріву голосового апарату та підготовки його до співу; вправи на вирівнювання регістрів, формування високої вокальної позиції та точного інтонування; вправи на розширення діапазону; вправи на розвиток співацького дихання та правильної опори звуку та інші.

Вокально-технічні вправи поділяють на такі типи [4]:

- *вправи із застосуванням різних видів вокалізації;*
- *вправи з поступовим розміщенням звуків;*
- *вправи з використанням різних інтервалів;*
- *вправи на одній ноті;*
- *спів із закритим ротом.*

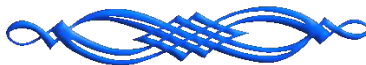
Процес формування професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва характерний оволодінням та засвоєнням ним відповідних вокальних знань, умінь та навичок, а також власних можливостей та якостей, що у науковій літературі подається як «вокальна культура майбутніх учителів музики» [3, с. 104]. Володіючи високим рівнем вокальної культури майбутній педагог зможе досягнути успіху у власній педагогічній діяльності.

Висновки і перспективи подальших розробок. Отже, застосування вокально-технічних вправ у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва відіграє важливу роль. Володіючи відповідними здобутими знаннями, сформованими вміннями та навичками, майбутній педагог зможе вправно продемонструвати власним голосом вокальні зразки на уроках музичного мистецтва, розумітиме специфіку роботи з дитячими голосами, володітиме методами та прийомами викладання вокалу, здатністю раціонально застосовувати їх у подальшій педагогічній діяльності.

Перспективи подальших наукових розробок вбачаємо у дослідженні проблеми впливу вокально-технічних вправ на процес звукоутворення, а також їхньої ролі у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бедакова С. В. Фахова підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва (дисципліна «Вокально-хорове виконавство з методикою викладання (сольний спів)»): навчально-методичний посібник. Миколаїв: Вид-во РАЛ-поліграфія, 2020. 325 с.
2. Гмиріна С. В. Вплив вокально-технічних вправ для солістів-вокалістів на процес звукоутворення. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 16-17 жовтня 2014 р. Київ, 2014. С. 586 – 592.
3. Осадча Т. В. Вокальна культура майбутнього вчителя музики: теоретичний аспект. *Наукові записки Серія: Педагогічні науки*. 2018. Вип. 170. С. 102 – 106.
4. Рось З. П. Розспівки та фонопедичні вправи як основа підготовчої роботи на заняттях з естрадного вокалу: навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: «СІМІК», 2018. 34 с.



Ярослава ТОПОРІВСЬКА,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

Тернопіль, Україна

toporivochka@gmail.com

Yaroslava TOPORIVSKA

PhD (Pedagogy), Associate Professor

of the Department of Musicology and Methods of Music Art,

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Ternopil, Ukraine

toporivochka@gmail.com

Молін ЧЖУ

аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

*науковий керівник – **Топорівська Я. В.***

кандидат педагогічних наук, доцент

Китай

15375110711@163.com

Molin ZHU

Graduate student of the Department of Musicology and Methods of Musical Art,

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

*Supervisor – **Yaroslava TOPORIVSKA***

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor

China

15375110711@163.com

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

USE OF DIGITAL TOOLS IN CONDUCTING AND CHORAL TRAINING OF TEACHERS OF MUSICAL ART

Використання цифрових інструментів у різних галузях діяльності людини дає можливість розв'язувати завдання, які раніше було важко виконати або навіть неможливо. Застосування цифрових інструментів у диригентсько-хоровій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва відкриває широкий спектр можливостей для модернізації навчального процесу, його глобалізації та відкритості, сприяє підвищенню якості музичної освіти, особливо в умовах дистанційного навчання.

Мета тез – висвітлити особливості використання цифрових інструментів у диригентсько-хоровій підготовці педагога-музиканта.

У контексті проблеми дослідження привертають увагу наукові праці Г. Генсерук, М. Бойко, С. Мартинюка в яких зазначено, що «організація освітнього процесу з використанням цифрових інструментів є пріоритетним завданням сучасного закладу вищої освіти. Такі інструменти значно підвищують ефективність навчання в умовах дистанційного навчання. Викладачі повинні використовувати різні цифрові інструменти, обирати найбільш ефективний засіб, стиль та формат комунікації зі студентами. Google Apps надають можливість викладачам інтегрувати в освітню діяльність цифрові технології комунікації та співпраці» [1]. Цифрові інструменти Google Apps у організації ефективного зворотного зв'язку між учасниками освітнього процесу дають можливість дистанційно обмінюватися нотами, аудіо- та відеозаписами, практикувати та отримувати фідбек віддалено.

У працях Н. Кравцової висвітлюються проблеми модернізації сучасної музично-педагогічної освіти. Дослідниця виокремлює такі професійні завдання, які самостійно повинен уміти вирішувати сучасний учитель музичного мистецтва: працювати у нотних редакторах, змінювати тональність музичного твору, створювати спрощений варіант для учнів, здійснювати аранжування та інші [2].

Під час вивчення фахової навчальної дисципліни «Цифрові технології у професійній діяльності та музична інформатика» у здобувачів вищої освіти формується певний рівень інформаційно-цифрової компетентності. Використання програмного забезпечення для запису та аналізу хорового співу (Sound Forge, Adobe Audition, Wavelab, Audacity) дає можливість слухати та оцінювати виконання хорових творів, а також аналізувати технічні та музичні аспекти для подальшого покращення якості виконання. Низка онлайн-програм дає можливість майбутнім педагогам-музикантам працювати прямо у веб-браузері, не завантажуючи спеціальне програмне забезпечення і не встановлюючи його на ПК, зокрема: онлайн-програми для слухання музики, редагування нот, запису і монтажу аудіо- та відеофайлів, а також онлайн тюнери (камертони), онлайн-програми з вивчення музики для дітей та інші. Для проведення відкритих лекцій, віддалених майстер-класів можуть бути використані такі платформи для організації відеоконференцій як Zoom, Google Meet та інші [8].

Під час вивчення навчальної дисципліни «Хорове аранжування» здобувачі вищої освіти мають можливість використати віртуальні інструменти та нотні редактори, що сприятиме розвитку навичок аранжування хорових творів. Цифрові інструменти для вивчення та аналізу різних хорових творів, включаючи їх історію, структуру, стиль та виконавські аспекти корисними будуть під час вивчення навчальної дисципліни «Хорове диригування». Додаток для української класичної музики Ukrainian Live Classic є першою успішною спробою масштабної систематизації українського музичного спадку. У жовтні цього року проекту виповнилося три роки. За цей час на музичній платформі було зібрано понад 250 альбомів 107 українських композиторів, а також зібрано велику кількість статей та анотацій про українських

композиторів та їхні твори, включаючи період від середньовіччя до сучасності. Цей проєкт об'єднує мобільний додаток та медіаплатформу для презентації української класичної музики. Додаток включає в себе аудіо- та відеозаписи, пов'язані з іменами українських композиторів, їхні біографії та музикознавчі коментарі до творів [6].

У час пандемії та воєнного стану використання цифрових технологій забезпечило можливість участі студентів у різноманітних дистанційних конкурсах та мистецьких проєктах. Так, магістрантка спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Елеонора Атаманчук була учасницею мистецького проєкту «Віртуальний хор в Україні», метою якого є популяризація українського хорового мистецтва, об'єднання українців з різних міст та країн [4]. Протягом двох місяців тривав покроковий процес від створення караоке-версій для хористів, які записували відео в себе вдома, у різних куточках світу, до монтування фінального варіанту української народної пісні «Туман яром» в аранжуванні Ольги Токар [7]. Наприклад, для участі у онлайн-конкурсах, зокрема I Міжнародному конкурсі диригентів імені Андрія Кушніренка, який відбудеться 13-15 грудня 2023 року, учасникам необхідно розмістити відеозаписи конкурсних виступів на відеохостингу YouTube та вказати в анкеті-заяві посилання для перегляду на кожен твір окремо [5]. Отже, для участі у різноманітних онлайн-заходах, студентам необхідно володіти вмінням застосовувати цифрові інструменти для розробки власних проєктів та їх популяризації у сучасному культурно-мистецькому просторі.

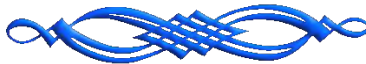
Важливою є роль викладача, як досвідченого фахівця, котрий навчить логічно вибудовувати пошук інформації у мережі Інтернет, здійснювати відбір інформації, проявляючи при цьому критичне мислення та творчу інтуїцію, а також допоможе розібратися у стрімкому збагаченні інформаційного потоку електронними музичними словниками, енциклопедіями та нотними бібліотеками, музичними каналами YouTube [3]. Так, під час своєї гостьової лекції на тему «Знання, практика, досвід» Лілія Атаманчук, вчитель-методист музичного мистецтва та мистецтва Тернопільського академічного ліцею «Генезис», стейкхолдер Освітньої програми 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) першого (бакалаврського) рівня вищої освіти розповіла студентам про практичне використання низки цифрових інструментів у професійній діяльності, зокрема про застосування платформи графічного дизайну «Canva», інтернет-сервісу «Kahoot!» та інших на уроках музичного мистецтва. Усі студенти і викладачі мали змогу долучитись до інтерактивних вправ на Mentimeter, WordWall та Kahoot, розгадували кроссенс та складали сенкан до музичних термінів.

Отже, у світі стрімкого розвитку технологій важливою умовою ефективною підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва є використання цифрових інструментів у системі навчальних занять з диригентсько-хорових дисциплін

(практичних, теоретичних і методичних), концертно-виконавській та педагогічній практиках.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Генсерук Г., Бойко М., Мартинюк С. Цифрові інструменти комунікації в освітньому процесі закладу вищої освіти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка, 1 (1).* 2022. С. 31–39. URL: <https://doi.org/10.25128/2415-3605.22.1.4> (дата звернення: 12.10.2023).
2. Кравцова Н. Є. Модернізація сучасної музично-педагогічної освіти: перспективи і потреби. Сучасний контент професійного розвитку менеджерів освіти в умовах глобальних викликів та реформ : монографія, частина II. Миколаїв : Видавець Ємельянова Т. В. 2017, С. 111–128.
3. Кушнір К. В. Використання інноваційних технологій навчання в контексті вивчення диригентсько-хорових дисциплін у вищій школі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія.* 2020. № 63. С. 123–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2020_63_22 (дата звернення: 10.10.2023).
4. Мистецький проєкт «Віртуальний хор в Україні» URL: <https://vchoir.com.ua/> (дата звернення: 30.09.2023).
5. Міжнародний конкурс диригентів імені Андрія Кушніренка. URL: <https://www.facebook.com/groups/342840178156905/?ref=share> (дата звернення: 05.10.2023).
6. Українська класична музика стала доступною в першому мобільному застосунку. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/89557/> (дата звернення: 12.10.2023).
7. Українська народна пісня в обр. О. Токар «Туман яром». URL: <https://vchoir.com.ua/vyusky/tuman-iarom/> (дата звернення: 07.10.2023).
8. Шевчук О. В., Топорівська Я. В. Інформаційні технології та музична інформатика : навчальний посібник. Кам'янець-Подільський; Тернопіль : ЗУНУ, 2021. 196 с.



Тетяна ЧЕРЕВИК,
*магістр Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
tetianacherevik104@gmail.com*

Tetiana CHEREVIUK,
*master, Volodymyr Hnatiuk Ternopil
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
tetianacherevik104@gmail.com*

Ірина ТЮТЮННИК,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
tyutyunnuk@gmail.com*

Iryna TIUTYUNNYK
*Candidate of Fine Arts, Associate Professor
Volodymyr Hnatiuk Ternopil
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
tyutyunnuk@gmail.com*

МІСЦЕ ДРУКОВАНОЇ ГРАФІКИ У ДИТЯЧИХ ПОЗАШКІЛЬНИХ ХУДОЖНИХ ЗАКЛАДАХ

THE PLACE OF PRINTED GRAPHICS IN CHILDREN'S EXTRA- SCHOOL ART INSTITUTIONS

Заняття друкованою графікою переважно пропонується дітям шкільного віку для розширення їх творчих можливостей, вивчається епізодично, як у державних художніх школах, так і в авторських студіях. Найлегшими для виконання є техніки плоского та високого друку – монотипія, картоногравюра та ліногравюра. Тому у роботі з дітьми до них звертаються найчастіше.

Існує низка статей про роботу вітчизняних позашкільних закладів художньої освіти, зокрема дитячих художніх шкіл (В. Левицька, А. Волощук, Н. Москальова та ін.). Місце ж друкованої графіки у навчальному процесі таких організацій окремо не розглядалося.

Метою публікації є виявити найкращі приклади застосування естампних технік у роботі з дітьми у позашкільних дитячих художніх закладах, висвітлити методику роботи над ними.

Так, ознайомлення з технікою ліногравюри є у планах роботи практично кожної дитячої художньої школи, значно рідше – у приватних художніх

студіях. Здебільшого лінорити є одноколірними, контрастними. Інколи для підсилення враження використовують тоноване тло (колір основи) чи підкольоровлюють відбиток вручну.

Подекуди застосовують у навчанні образотворчого мистецтва і різновид монотипії – діатипію, коли фарбове зображення переводять на листок ніби через копіювальний папір. Тут працюють переважно лінією, яку збагачують плямами (продуманими чи випадковими). Так, в Івано-Франківській студії «Еники-беники» учні виконували діатипією відкритки до Дня матері.

Досить простими, доступними для учнів дошкільного і молодшого шкільного віку є плямова фарбова монотипія, відбитки пухирчастою плівкою, прикладанням листків. Такі композиції часто доповнюють лінійною графікою, комбінують з малюнком пензлем.

З елементами високого друку ознайомлює дітей і відомий митець Тетяна Мялковська у художній студії «П'ятерня» [1]. Особливу увагу керівник студії приділяє вибійці – композиціям картопляними штампам на папері і полотні. Вона часто організовує на пленерах та фестивалях майстер класи з виготовлення орнаментованих власноруч торбинок, хусток, суконь та покази їх на своєрідних дефіле. Також тут вчать друкувати з пластику, яким можна замінити лінолеум. Такі відбитки одноколірні та лінійні, тому досить прості, швидкі, дозволяють дітям відразу побачити результат своєї роботи, експериментувати з накладанням форм.

Значно рідше трапляються художні освітні заклади, які звертаються до технік друкованої графіки з певною періодичністю та мають у цій галузі значні досягнення. Однією з них є арт студія «Художник» Юрія Бернацького у Полтаві. Тут чи не найповніше представлений весь діапазон естампної графіки у роботі з учнями 6-14 років. Так, захоплює серія дитячих гравюр на картоні на тему «Казкова анімалістика», виконана у 2017-2019 роках. Це одноелементні зображення фігур тварин на світлому тлі. Густо орнаментоване тло та силует додають таким мотивам чарівності, фантазійності, притаманних народній стилістиці. У серіях картоногравюр прослідковуються усі технічні моменти, якими можна збагатити відбиток – вирізання форми наскрізь для отримання білого тону; використання готових фактур, наприклад, мережива; попереднє затонування потрібного силуету; виконання естампу трьома-чотирма кольорами. Традиційними для вихованців студії «Художник» є і чорно-білі та кольорові лінорити – архітектурні пейзажі, портрети, натюрморти.

Поряд з високим друком, Ю. Бернацький вчить виконувати і найпростіший глибокий друк без відкритого травлення – техніку сухої голки. Також митець показує широкі можливості монотипії, виконуючи авторські чудові довершені композиції (серія робіт «Козак»). Чудовим прикладом двоколірної діатипії є учнівська серія «Стара Полтава». Тут архітектурні мотиви виконано послідовно двома кольорами (зеленкуватим і темно-коричневим), що додає композиції більшої глибини і виразності.

Близько 10 років функціонує вітчизняна художня майстерня «Naiveart» (Вишгород, Київська область) під керівництвом художника-графіка Ксенії

Ковальової [3]. Тут, велику кількість занять також присвячено друкованій графіці – картоногравюрі, сухій голці, лінориту, роботі штампами, що відображають особисті вподобання художниці, імпування стилістиці народного і наївного мистецтва. Авторські роботи Ковальової мають виражений національний колорит, з притаманним йому тяжінням до орнаменталізації та відповідним підбором мотивів. Так, на персональній виставці «Життя складається з дрібниць» (2020 р.) мисткиня представила офорти та лінорити з мотивами української народної вибілки, доповненої розробкою образу гусака, декорування друком одягу, сумок тощо.

Вражають красою ритміки і ліногравюри виконані дітьми 8-14-ти років у студії Юлії Яходзюк «Золотий птах» (Білорусь). Вони переважно є чорно-білими (одноколірними, виконані з однієї форми), інколи із затонованими фарбою тлом чи певними елементами. Вдалою практикою тут є виконання копій живописних робіт відомих білоруських художників (Майя Вольфовича Данцига, Світлани Каткової та ін.), коли кольорові плями живописного полотна діти переводять у естетику чорно-білих площин та ліній. Цікавою є також методика роботи над естампом, коли він не виконується за одне заняття, а опрацьовується декілька днів, або й місяців. Такий ескіз і робота в матеріалі робиться «непомітно», малими кроками, коли діти спочатку просто малюють фарбові малюнки, на будь-які теми і різних форматів. Досвід педагога підказує, як саме продовжити цю роботу. Паралельно з малюванням учні потроху вирізають форму, інколи це триває 10 хвилин за заняття, подекуди значно більше. Як каже викладач, за навчальний рік, якщо діти ходять стабільно 2 рази на тиждень, вдається зробити близько 4-х виставкових пропрацьованих робіт [2]. Дитячі ліногравюри надихнули художницю на створення власних естампів. Так Юлія Яходзік у співавторстві з донькою створила серію ліногравюр «Не згасай» (2020-2022). На цих роботах легко проступають мотиви звірів та птахів, намальованих дівчинкою, доповнені вишуканою сіткою професійних продовгастих білих штрихів, поставлених вільно, динамічно. Про роль ліногравюри у студії «Золотий птах» свідчить кількість виставок, конкурсів (участь вихованців у V Міжнародній бієнале малих графічних форм «Між чорним і білим...», Міжнародному конкурсі «На своїй землі» та ін.). Так, за останні 10 років тут виконано близько 50 ліноритів. Художниця хоче, щоб ця колекція стала частиною культурної спадщини.

Для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку Юлія Яходзік пропонує техніку високого друку – картоногравюру, з використанням різних матеріалів. Ця техніка не потребує розбору композиції в тональних плямах, легка і швидка у виконанні.

Дуже популярною технікою ліногравюри є у польських художніх студіях. Так, у художній майстерні «Колесо» (м. Вроцлав) періодично відбуваються заняття високим друком. Цікавим видом роботи є виконання друкарської форми у вигляді розгортки будиночка та наступне склеювання маленького макету з отриманого відбитку. Такі ж заняття проводяться у гуртках при міських будинках культури. Вартим уваги є спосіб захистити дітей від

випадкових порізів різцем, обмотавши пальці неробочої руки скотчем (будинок культури у м. Люблінець).

Висновки. Розглянуті найбільш характерні приклади застосування естампу у роботі з дітьми дозволяють стверджувати про доступність для них цих технік та можливість одержувати композиції високої мистецької вартості. Важливою умовою зазначеного процесу виступає особистість педагога, його професіоналізм у роботі з друкованою графікою, вміння підібрати безпечні матеріали та продумати ефектну стилістику творів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Громадська організація «П'ятерня». URL: <https://555art.org.ua/gallery/tabory-plenery/>
2. Julia Yahoudzik. Art Studio "Zalaty Ptah". URL: <https://www.facebook.com/julia.yahoudzik/>
3. Naiveart художня майстерня у Вишгороді. URL: https://www.facebook.com/yellow.window.art/photos_albums



Сун ЯЖУ

*аспірантка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*

Sun YAZHU

*PHD student of of the Department of Musicology
and Methods of Music Art,
Volodymyr Hnatiuk Ternopil
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
ProtsivLilija@mpu.edu.ua*

ПІДГОТОВКА ВИКОНАВЦІВ НА НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У СТАРОДАВНЬОМУ КИТАЇ

TRAINING OF PERFORMERS ON FOLK INSTRUMENTS IN ANCIENT CHINA

Більшість теоретиків педагогіки музичної освіти Китаю не вітають глобалізацію як тенденцію розвитку китайського суспільства, оскільки вона руйнує канонічні уявлення у країні. На думку багатьох китайських вчених (Цзін Цзін, Дін Яфей, Тао Фуюань, Лю Шусянь), глобалізація несе негативні наслідки, які призводять до руйнування особистості та віддаляють китайське населення від основ самобутності. Звернення до нових тенденцій у системі музичної освіти сприймається як необхідність.

Музична освіта в Китаї включила збереження національних цінностей у зміст навчального плану. У зв'язку з цим відбуваються бурхливі дебати про те, як існуюча в країні ідеологія зможе впоратися з включенням глобальних культур до свідомості молодих китайців, і про те, як знайти баланс у цінностях освіти між індивідуалізмом та колективізмом, з одного боку, та глобальними культурами з іншого; між традиційними китайськими цінностями та сучасними соціалістичними китайськими цінностями.

Різні аспекти розвитку сучасної системи музичної освіти в Китаї висвітлюється у працях Ван Пейюань, Лі Чуцай, Лю Сян-ю, Сю Хайлін, Сяо Чаожань, Хо Іпін, Шу Сіньчен, Гу Ін, Чжан Сян, Чжан Юань, Ван Юйхе та Сунь Цзінань. Теоретичні та методичні проблеми музичної педагогіки розглядають Ван Яохуа, Чжеї Цзіньян, Гао Гонін, Ма Так, У Шуньчжан, Чжу Юнбей та ін. Естетичному аспекту освітнього процесу присвячені праці Цзун Байхуа, Лі Сюй, Сюй Веймін, жанрова система народно-пісенної культури Китаю досліджується в дисертації Вен Дзюнь, світоглядні засади та музичні традиції Китаю висвітлюються в публікаціях української дослідниці Марії Антошко. Названі науковці зробили вагомий внесок у формування уявлення про музичну освіту Китаю. Разом з тим, коло актуальних питань, пов'язаних з розвитком традиційного інструментарію, підготовкою виконавців на народних інструментах в Китаї на різних історичних етапах, висвітлено не достатньо.

Мета публікації – висвітлити процес підготовки виконавців на народних музичних інструментах у Стародавньому Китаї.

У усіх книгах Стародавнього Китаю обов'язково згадується музика як частина життя. Знаменита книга «Опис етикету» (Лі Цзи – V ст. до н.е.) містила цілу главу «Записки про музику», де підкреслювалося її соціальне значення. Згідно тверджень Лі Цзи, ті, хто знає голоси, але не знає музичних звуків – це дикі звірі та птахи, ті, хто знає музичні звуки, але не знає музики – це простий народ, і лише досконала людина може розуміти справжню музику.

У вченні стародавніх правителів Китаю управління, покарання, обряди і музика у своїх цілях єдині. Це те, що поєднує серця людей і веде їх шляхом до належного управління, регулює закони речей та правила поведінки. Дійсно, цю властивість музики на сучасному етапі можна відзначити в процесі діяльності музично-виконавського класу, де проводиться серйозна багатоаспектна робота з вивчення класичної музичної спадщини. Захоплені важливою спільною справою і сконцентровані на професійних проблемах, пов'язаних із важким, але цікавим навчально-творчим процесом, учні класу часто, на думку оточуючих, виграють порівняно з іншими однолітками, які не займаються музикою. Вони відрізняються своєю внутрішньою зібраністю, усвідомленою врівноваженою поведінкою та виявленими комунікативними здібностями.

В історичний період «Весни та Осені» (VIII–V століття до н. е.) у Китаї з'явилося багато видатних музикантів, найбільш відомим з яких був видатний музикант давнини Юй Бо-я, який славився грою на цині. Уже в давні часи композиція та виконання музичних творів на традиційних музичних

інструментах відрізнялися високою духовністю та справляли глибоке враження, що засвідчують збережені спогади сучасників.

До початку правління династії Західна Чжоу китайська музична система навчання музики вже існувала, але повністю вона оформилася тільки в період «Весни та Осені» (Лі, Юе) зі спадковою передачею роду занять із покоління в покоління. Пропонуємо головні теоретичні положеннями цієї системи.

1. Музична освіта – це складова частина державної освіти. У цей період музичну освіту вважають важливим інструментом для пропаганди легітимності суспільних класів. Тому потрібно використовувати музику для контролю думок молодих людей та зміцнення панування правлячого класу. В Китаї було організовано спеціалізовану музичну систему, а програми державних шкіл офіційно включали уроки музики, важливим компонентом яких було навчання гри на народних музичних інструментах.

2. Формується ідея «керувати країною з Лі та Юе», а також створюються принципи організації музичної освіти, при цьому:

- музичні освітні заклади поділяються на два типи за видами освіти – професійна музична та шкільна, загальна;
- у професійній системі музичної освіти враховуються та розрізняються: музична адміністрація; заклади музичної освіти; музична творчість.

3. Зазвичай у палаці за музичну творчість та безпосередньо за виступи відповідали найбільш підневільні люди, а до адміністрації закладів музичної освіти входили аристократи. Тут стає зрозумілим, як суворо контролював правлячий клас музику і наскільки важливим, з його погляду, була музична освіта. Система «Лі Юе» з'явилася в період правління династії Західної Чжоу. У цій системі виділяються дві частини: Лі та Юе. Лі – це виділена соціальна норма в людини, яка розвивалася системно. Юе базується на Лі, вона використовує музику, щоб пом'якшити соціальні конфлікти.

4. Високо оцінюється музична освіта у державній системі. Створюються чітка ієрархія груп людей, які беруть участь в організації музичної освіти. Вказуємо назви, посади та приналежність до того чи іншого класу у структурі суспільства.

Отже функціональні групи, що беруть участь в організації музичної освіти у період правління династії Західна Чжоу:

- придворний капель-мейстер (Да Си Юе) – начальник, який представляє високий клас суспільства. Він – творець музичної теорії, що визначає основні принципи музичної освіти, керівник музичних ансамблів, керівник різного роду музичної діяльності;
- Сіао Ши – старший викладач, який також є представником вищого класу суспільства. Він викладає музику під керівництвом Да Си Юе;
- Діань Тон – середній викладач (представник середнього класу суспільства), який викладає теорію музики під керівництвом Да Си Юе;
- Діань Іон Чі – середній викладач (представник середнього класу суспільства) – зберігач музичних інструментів, розпорядник із розміщення усіх музичних інструментів по місцях під час церемоній;

- музикант, вчитель – простий вчитель музики, представник найнижчого класу суспільства, виконавець на традиційних музичних інструментах, який проводить уроки музики [4].

У 221 році до н. е. в Китаї розпочалося правління династії Цінь (221–206 роки до н. е.). Цінь Шихуанді використовує своє правління державою для проведення реакційних реформ. Він дискримінує культуру народних мас, скасовує державні та забороняє приватні школи. Перша музична монографія цього періоду «Юе Тін» втрачена.

Династія Хань (206 рік до н. е. – 220 рік н. е.), навпаки, санкціонувала розвиток соціальної освітньої системи в Китаї. Правитель Хань визнав значущість пропозицій Дун Чуншу і ввів опору на конфуціанство у правлінні державою. Імператор знову ініціював заснування державних шкіл та відкрив низку приватних. У цей період теоретична музична частина з вчення Конфуція була переосмислена та розвинена: система Лі Юе стала визначати правила у створенні музики. У цей період музику використовують як інструмент зміцнення панування династії, також розглядають як засіб морального виховання. Більше того, у цей період до музики звертаються політики з конкретно визначеною метою – прославляти можновладців.

Стиль музики та танцю в період правління династії Хань базується на стилі, виробленому в династії Цінь, але він включає також стилі інших напрямів. У цей період флейта, арфа, піпа та інші музичні інструменти, родом із Центральної Азії, входять до китайської музики. Бамбукові музичні інструменти замінюють мідні («голдстоунні») духові музичні інструменти, поширені під час правління династії Цінь. Це не лише вплинуло на структуру інструментальних груп, а й призвело до змін у мелодії, ритмі та стилі самих музичних творів.

У роки правління імператора Ханьської династії У-ді (140-87 роки до н. е.) при імператорському дворі була заснована Музична палата (Юефу), яка збирала і упорядковувала музичні твори, які складали скарбницю народної творчості. Зібрані палатою твори називалися спочатку «юефу» або «сянеге», а потім вони отримали назву «ціншаньюе». У цей період відомий дипломат і державний діяч Чжан Цянь, побувавши в районі нинішнього Сінцзяну і відвідавши країни Середньої Азії, познайомив свою батьківщину з музикою країн, розташованих на захід від Китаю [2].

Музична палата (Юефу) була органом з управління музичною діяльністю. Співробітники Юефу – спадкові музиканти з керівного органу та музиканти з різних соціальних верств. Основні посади в Юефу – вчитель співу, музиканти, які грають на традиційних музичних інструментах, а також танцюристи та теоретики музики [2].

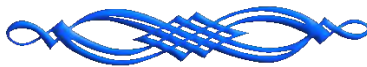
У період правління династії Хань остаточно були сформовані поняття «музична освіта» та «музична творчість», визначені цілі музичного виховання, систематично створювалися підручники, навчальне обладнання, почалося навчання вчителів з різних музичних дисциплін. Відносини між вчителями та учнями були скоординованими, заняття проводилися систематично, освітні

установи мали конкретне розташування, а кожен учасник процесу – своє навчальне місце. Юефу брала на себе роль збирача і компілятора народної музики, здійснюючи запис інструментальних народних мелодій, слів пісень, адаптуючи при цьому їх до співу. Цей орган поширював традиційну музичну творчість (вокальну та інструментальну), сприяв її виконанню та популяризації. Саме тому Музична палата (Юефу) виконувала важливі державні функції збереження, відтворення традиційної музичної мови (інструментальної та вокальної), виконання та управління музичним процесом. Палата займалась також питаннями музичної освіти. Цей службовий орган відіграв важливу роль у музичній історії Китаю [3].

Таким чином, традиційна система музичного виховання сформувалася в Китаї вже в період правління династії Західна Чжоу, а в період правління династій Цинь і Хань вона набула інтенсивного розвитку. Музиканти належали до різних ієрархічних щаблів, які визначали також їхнє соціальне становище в суспільстві. Традиційне музичне мистецтво (вокальне та інструментальне) відіграло важливу роль у державотворенні Китаю. Впродовж правління різних династій система музичного виховання та освіти розвивалась з різною інтенсивністю, але загалом музичне мистецтво виконувало важливі соціальні функції на усіх історичних етапах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антошко М. Питання світогляду Стародавнього Китаю та музичних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 35. Том 1, 2021. С.15 – 19.
2. Лю Сінчжень, Лі Юнлінь. *Зведена історія мистецтва Китаю: 3б. династії Цинь та Хань*. Пекін: Вид-во Пекін. пед. ун-ту, 2006. 422 с.
3. Сун Енчжан. Збірник законів освіти в Китайській Республіці (1912-1949) / Енчжан Сун, Вей Чжан. Наньцзін: Освіта провінції Цзянсу, 1990. 754 с.
4. Сю Хайлінь. *Музична освіта у Стародавньому Китаї*. Шанхай: Шанхай. вид-во «Освіта», 1997. 262 с.



**СЕКЦІЯ 4. МУЗИКОЗНАВСТВО СЬОГОДЕННЯ:
ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ ПОШУКІВ**

Денис БОДНАР,

*аспірант Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
Івано-Франківськ, Україна;
викладач Катарської музичної академії
Доха, Катар
dbodnar@qf.org.qa*

Denys BODNAR,

*PhD student at the Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine;
lector at the Qatar Music Academy
Doha, Qatar
dbodnar@qf.org.qa*

**ЕЛЕМЕНТИ «СХІДНОГО» У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ
ВСЕВОЛОДА П. ЗАДЕРАЦЬКОГО: ЦИКЛ «ФАРФОРОВІ ЧАШКИ»**

**ELEMENTS OF THE «EASTERN» IN THE PIANO MUSIC
BY VSEVOLOD P. ZADERATSKYI: THE «PORCELAIN CUPS» CYCLE**

Постановка проблеми. Актуальність задекларованої теми зумовлена декількома соціокультурними передумовами, важливими для сучасного розвитку українського суспільства. Перша – повернення до національного континууму імен мистців, чия доля і творчість, у силу історичних обставин, стали заручниками більшовицької імперії. Серед таких особистостей – композитор Всеволод Петрович Задерацький, уродженець історичної Волині (1891), тричі репресований, який останні роки життя (1949–1953) працював викладачем Львівської консерваторії та концертував, як піаніст, містами Галичини.

Друга передумова – необхідність аналізу типу мислення спільнот та його проявів у культурі, певних світоглядних патернів, що виражаються як у мистецтві, так і в реальному житті, а відтак – стають містками для взаєморозуміння або ж, навпаки, дистанціювання і загроз, що є надзвичайно важливим для сучасного світового співтовариства. Вказані прояви складаються, неначе у мозаїку, із множинних творів, серед яких – і фортепіанні цикли Всеволода П. Задерацького.

Аналіз останніх наукових публікацій. Попри ідеологічні заборони, творчість Всеволода П. Задерацького побіжно розглядалася в окремих працях українських дослідників радянської доби, зокрема, В. Клина [3], що почали з'являтися, як і перші нотні видання уцілілих творів композитора, у 1970-х роках, через двадцять років після смерті автора. У часи Незалежності й ім'я, і музика мистця вийшли з категорії «заборонених», почали активніше публікуватися наукові розвідки – таких дослідників, як М. Будз [1],

М. Остапчук [6] та ін., присвячена фортепіанній музиці композитора дисертація Н. Лукашенко [4], окремі аспекти творчості майстра проаналізовані у дослідженнях А. Калашникової [2], Н. Мартинової [5], Н. Посікіри [7] та ін.

Мета дослідження – охарактеризувати прояви «східного» типу мислення у фортепіанній творчості Всеволода П. Задерацького на прикладі циклу «Порцелянові чашки».

Виклад основного матеріалу. Перша третина ХХ століття позначена у фортепіанній музиці яскравими проявами тих тенденцій, які стрімко увірвалися до постромантичного простору, і проявилися у творчості Всеволода П. Задерацького. Це яскраві спалахи урбанізму (які, за словами Н. Мартинової, виявилися в естетичному та експресивно-брутальному способах трактування образу Машинерії, при цьому твори В. П. Задерацького, як, наприклад, «Авто» з циклу «Зошит мініатюр», авторка відносить до першого напрямку [5, 102]), неокласичні (поліфонічний цикл В. П. Задерацького, написаний у 1937–1938 роках в ув'язненні, що випередив цикли П. Гіндеміта та Д. Шостаковича), а також імпресіоністичні, експресіоністичні та інші тенденції. Аналізуючи фортепіанну творчість В. П. Задерацького, Н. Лукашенко приходить до висновку, що, з одного боку, коли ряд композиторів у 1920–1930-ті роки віддавали данину авангардизму французької «шістки», то В. П. Задерацький, навпаки, повертає від радикальних «Мікробів лірики» до стилістики неоромантизму, «знову піднімаючи на щит її головний символ: мелодію» [4, 178]. А згодом, у повоєнні роки панування сталінської боротьби за реалізм у мистецтві, – навпаки, «на знак протесту проти зовнішнього диктату створює імпресіоністську п'єсу «Срібна злива», рідкісний рецидив дебюсситського стилю у його пізній творчості» [4, 178].

Виокремлюючи риси «східного» типу мислення, пов'язаного із рефлексивністю, арабесковістю, екстатичністю та іншими особливостями, у фортепіанній музиці В. П. Задерацького, варто звернути увагу на тонкий звукопис циклів «Зошит мініатюр» («Потаємне», «Хмари») (1929), «Фарфорові чашки» (1930), «Східний альбом» (1940), «Легенди» (1944), п'єси «Срібна злива» (присвята К. Дебюссі) (1948) та інших творів композитора.

Цикл «Фарфорові чашки» складається із чотирьох мініатюр – «Польові квіти», «Цирковий вершник», «Барабан і труба», «Гулянка». Цикл «Фарфорові чашки» складається із чотирьох мініатюр – «Польові квіти», «Цирковий вершник», «Барабан і труба», «Гулянка».

Зумовленою «східним» типом мислення, на нашу думку, є, наперед, узагальнена ідея циклу, виражена у його програмній назві. Відомо, що фарфоровий посуд здавна асоціювався зі Сходом, зокрема, із Китаєм, звідки поставлявся протягом століть, із тонким світосприйняттям та його відображенням у витворах мистецтва, до яких належала порцеляна. Аналіз циклу показав, що окремі мініатюри, з більшим чи меншим ступенем вираження, також демонструють орієнтальність, у залежності від малюнку на тій чи іншій чашці, що діалогічним чином поєднується з оксидентальністю музичного мислення автора. З цієї точки зору найбільш показовою є п'єса «Польові квіти», музична тканина якої нагадує рослинну орнаментальність, нанесену на фарфор, дрібні деталі якої постійно повторюються, коли

розглядаєш чашку з усіх сторін. Ефект «крутіння» створюється остінатним повторенням двоголосної фігури у нижньому прошарку фактури – мелодизованих півтонових двозвуч восьмими на основі ходів четвертними, які у вертикалі створюють чергування секунд і терцій із півтоновою мелодизацією. На цьому фоні у високому регістрі розвивається мелодична лінія, що тяжіє до тонічного устою b-moll – із початкової фрази виростають нові варіанти протягом усього твору. У вказаних ходах закодоване інтонаційне зерно п'єси – «as¹-b¹-des²», що розвиватиметься й у наступних творах циклу, і таким чином набуде значення лейтінтонація всього циклу. Подібним чином, попри загальну тричастинність, на ефекті повторюваності окремих структур твору, що виникає від постійної появи малюнку при повертанні чашки, побудовані й усі інші п'єси. Наприклад, у «Цирковому вершнику» на вказаній лейтінтонації знову будується остінато у нижньому регістрі «as-b-des», «es-b-des», на фоні якого у повтореннях розвивається тематичний матеріал, що виростає із секундово-терцієвого мотиву – «f¹-ges¹-b¹», «a¹-b¹-des²», «c²-des²-f²» і т.д. У п'єсі «Барабан і труба» терцієвий хід виростає до квартово-секундового ямбічного трубною заклик «as¹-des²-es²», що звучить на фоні гармонічного малосекундового барабанного остінато «c-des», яке звучить до кінця твору, аж до завершального співзвуччя із двох чистих і, між ними зменшеної, квінт – «C-g-des-f-c¹». У цій частині циклу представлено постійний діалог барабану і труби, які вирізняються тематично. Найбільш розвиненим фактурно, гармонічно та за іншими параметрами є фінал «Гулянка». На фоні двоскладової послідовності квінтово-нонових утворень – «d-a-e¹», «c-g-d¹», що складають остінато з «порожніми» паралельним квінтами у лінії баса, у варіантних повтореннях (у тому числі із колоритними синкопами) розвиваються мелодико-гармонічні утворення, які виростають із секундово-терцієвого зерна «d²-e²-g²», і видозмінюються у вертикальному – інтервальному та горизонтальному – мелодичному ракурсах. У подальшому розвитку твір насичується різноманітними пасажами із особливим поділом тривалостей – секстолями та ін. У цілому, стихійність, яка панує у п'єсі, є більш притаманна для східного, аніж для раціонального західного мислення, а народна поспівка слов'янського типу, що звучить у різних варіантах у тактах 18–20, 34–35 (паралельними тривуками), 45–47, 48–50 та ін., нагадує про діалогічність, яка є основою і музичного, і суспільного розвитку.

Висновки дослідження і перспективи подальших розробок. Цикл «Фарфорові чашки» В. П. Задерацького є яскравим прикладом проникнення орієнтального типу мислення в музику окцидентної традиції. «Східне» проявляється як на узагальненому рівні у програмі циклу, так і в тематизмі й будові п'єс. Структуризація матеріалу в усіх п'єсах основана на принципі орнаментальності, при цьому вихідною фігурою – ланкою орнаменту – є секундово-терцієвий лейтінтонаційний комплекс «as-b-des». Його постійне повторення створює ефект медитативності, що також є ознакою «східного» мислення, що проникає в європейську музику на рівні діалогу культур. У цілому, в множинних варіантах взаємодії окциденту та орієнту вбачаємо перспективи досліджень теми «східного» у світовій та українській фортепіанній музиці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Будз М. Композитор В. Задерацький. *Musika humana*. Львів, 2005. № 2. С. 304–307.
2. Калашникова А. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтв. (докт. філ.) : 17.00.03. Суми, 2020. 225 с.
3. Клиш В. Знайомство з творчістю В. П. Задерацького. *Музика*. 1972. № 4.
4. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького: дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01. Одеса, 2011. 243 с.
5. Мартинова Н. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя. : дис. ... канд. мистецтв. (докт. філ.) : 17.00.03. Львів, 2018. 199 с.
6. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70 – річчя від дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2023. Вип. 44. С. 201–206.
7. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Львів, 2020. 242 с.



Степан БУРАНИЧ,

*аспірант Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
sburanic@gmail.com*

Stepan BURANYCH,

*PhD student, Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk
Ternopil, Ukraine
sburanic@gmail.com*

**ГАРМОНІЧНИЙ СПОСІБ МИСЛЕННЯ УЧАСНИКІВ ТРАДИЦІЙНИХ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

**THE HARMONIOUS WAY OF THINKING OF THE MEMBERS OF THE
TRADITIONAL INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF WESTERN
PODILLIA**

У публікації зроблено спробу простежити за гармонічним способом мислення учасників традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля. Зроблено аналіз транскрибованих Степаном Стельмашуком та Михайлом Хаєм партитур західно-подільської традиційної ансамблевої музики. Простежено за способом мислення скрипкарів, цимбалістів та виконавців на басолях, які загалом відтворили мелодико-гармонічну канву традиційних народних місцевих танців («Подільянка», «Гандзя», «Козак»).

Ключові слова: гармонічний спосіб мислення виконавців, Західне Поділля, тріоїста музика, скрипка, цимбали, басоля, бубен.

В українській традиційній народній інструментальній музиці ще недостатньо досліджені питання, пов'язані з вивченням гармонічного способу мислення виконавців-ансамблів. Це – насамперед пов'язане з тим, що етномузикознавці, в основному досліджували історію виникнення та побутування сольних традиційних народних інструментів. Адже це випливало з того, що до сьогодні ще недостатньо зроблено транскрипцій традиційної ансамблевої інструментальної музики. Хоча 1960-х роках це питання почало поступово вирішуватися через записи інструментальної ансамблевої музики на магнітофонну стрічку та відповідно було зроблено їхні транскрипції.

Якщо на історію та становлення традиційної народної інструментальної музики Західного Поділля звертали увагу вчені-етномузикознавці Степан Стельмашук [9, с. 67], Богдан Водяний [1, с. 55], Михайло Хай [10], Олег Смоляк [8, с. 115], Раїса Гусак [2], та інші, то на гармонічний спосіб мислення учасників традиційних інструментальних ансамблів до сьогодні недостатньо уваги приділено науковцями. Саме це й актуалізує тему даного наукового дослідження.

Мета дослідження: проаналізувати гармонічний спосіб мислення учасників традиційних музикантів Західного Поділля з урахуванням їхнього місця в ансамблевій грі.

Традиційна ансамблева інструментальна музика Західного Поділля має давні традиції музикування. За природою виконання вона є тріоїстою, тобто у ній збережено три форми зіставлення музичного матеріалу. Першу форму представляє, зазвичай, інструменти скрипка, (або дві чи три, що виконують головну мелодійну лінію інструментального твору). В інших моментах друга скрипка може виконувати функцію терцієвої втори основної мелодії, а третя – може «турувати» мелодію першої та другої скрипок, тобто виконувати ритміко гармонічну функцію до основної мелодії. Значно рідше основну мелодію в західно подільській інструментальній музиці виконує сопілка, частіше вона дублює основну мелодію, яку виконує скрипка, октавою вище з частим використанням штриха тремоло.

Функцію акомпанемента в західно подільській інструментальній ансамблевій музиці виконують цимбали та баян (акордеон). Цимбали як правило супроводжують мелодію способом арпеджованих акордів, найчастіше у формі квінто-квартових інтервальних зіставлень, а інколи й дублювання основної мелодії способом тремуючих звукових відтворень.

Баян (акордеон) увійшов у традиційну ансамблеву інструментальну музику Західного Поділля, у 1950 роках (він належить до напливових інструментів, батьківщиною яких є Росія чи Західна Європа). Баян зазвичай гармонічним способом (триголосо чи навіть чотириголосо) супроводжує рух основної мелодії, яку виконують скрипки чи сопілка, а ще часто виконує функцію основних гармонічних педалей. Такий спосіб баянного чи акордеонного акомпанемента додає ансамблеві повних звукових та тембрових барв, а ще більше збагачує загальну звукову палітру твору.

Ритмічну функцію в тріоїстій ансамблевій інструментальній музиці Західного Поділля виконують контрабас (давніше басоля) та ударні інструменти - зазвичай великий барабан чи бубон. Контрабас чи басоля

відтворюють прості основні гармонічні функції, які випливають з руху основної мелодії твору, зазвичай тоніко-субдомінантowo-домінантoві функції.

Такий склад трієстої інструментальної ансамблевої музики в основному зберігався у Західному Поділлі до 1960 – 1970 років.

Доказом цього є партитура традиційного інструментального ансамблю з села Скородинців Чортківського району Тернопільської області, транскрибована місцевим жителем, відомим українським етномузикознавцем Степаном Ільковичем Стельмашуком. (він і є автором запису на магнітофонну стрічку гри цього колективу).

Цей традиційний інструментальний ансамбль складається із трьох музикантів: скрипкар Степана Маланчука, 1916 р. н., місцевого, цимбаліста Антона Сухорольського, 1921 р. н., місцевого, виконавця на басолі Андрія Савицького, 1918 р. н. місцевого. Саме ці музиканти у 1940-1970 роках виконували традиційну народну музику на весіллях та інших забавах у своєму селі Скородинцях та сусідніх селах.

Їхня гра на музичних інструментах зберігала давні місцеві традиції музикування, що базувалися на гармонічному способі мислення виконавців. Виходячи із партитури танцю «Подільянка» транскрибованого Степаном Стельмашуком, мелодію цього танцю від початку до кінця відтворює скрипкар. За своєю інтонаційною будовою вона є простою. Її діапазон охоплює обсяг в межах сексти (це вказує на давність її походження). Під час її виконання скрипкар часто використовує форшлагги та надшлагги, зокрема на другому, п'ятому ступенях. Така форма мелізматика додає твору ігрового танцювального характеру. Зауважимо, що протягом усього танцю мелодію виконує скрипкар.

Партію цимбалів виконує Антон Сухорольський. Він в основному відтворює акомпанемент мелодії переважно арпеджованими основними ступенями (Т – S – D). У де яких місцях він намагається дублювати мелодію скрипки часто відходячи інтервально від основної мелодії, тобто творить консонансні інтервальні поєднання. Зокрема це можна спостерігати у 13, 14, 15, 17 тактах. Така форма музичного варіювання вказує на власне гармонічний спосіб мислення виконавця на цимбалах.

Виконавець на басолі Андрій Савицький відтворює основні гармонічні функції - Т – S – D. Найчастіше він використовує поєднання Т – D – Т, саме така форма застосування гармонічних функцій вказує на гомофонне мислення традиційних музикантів у Західному Поділлі.

ПОДОЛЯНКА

Темп польки

Скрипка

Цимбали

Бас

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Скрипка), Cymbals (Цимбали), and Bass (Бас). The title is 'ПОДОЛЯНКА' and the tempo is 'Темп польки'. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Violin part plays a melodic line with some grace notes. The Cymbals part provides a rhythmic accompaniment with arpeggiated chords. The Bass part provides a simple harmonic accompaniment.

(Див. приклад 1)

Аналогічний спосіб інструментального музикування відчутний у місцевому танку «Гандзя», який виконує інший інструментальний склад цього села. Цей танок награвали сільські традиційні музиканти Степан Маланчук (скрипка), Іван Савицький (цимбали) та Андрій Савицький (басоля). Зауважимо, що спосіб їхнього музикування аналогічний попередньому місцевому ансамблю. Адже мелодію відтворює скрипкар, застосовуючи часті обігрування основних ступенів ладу, зокрема I, III, та V. Це вказує, що виконавець використовує варіаційний спосіб обігрування мелодії. А це своєю чергою, додає мелодії мелізматичного багатства. Цимбаліст під час виконання танка «Гандзя» виконує акомпануючу функцію, одночасно виконуючи лівою рукою основні гармонічні функції, а правою – акордові розкладення в інтервальному поєднанні терції або квінти (рідше кварти). Такий спосіб акомпанування на цимбалах додає танку гармонічного багатства, повнішого музичного наповнення.

Виконавець на басолі відтворює основні гармонічні функції T – S – D. Інколи в каденційних зворотах використовує мелодійні ходи від V до I ступенів, такий спосіб завершення мелодійних зворотів додає танку емоційного танцювального характеру.

ГАНДЗЯ (троїста музика)

(Див. приклад 2)

Дещо відмінне (від скороденського) гармонічне наповнення властиве танку «Козак», який виконував традиційний інструментальний ансамбль із села Новосілка колишнього Заліщицького району Тернопільської області у складі: скрипка (Олександр Кілик), скрипка секонд (2 скрипка) (Михайло Кілик), цимбали (Володимир Палечнюк), бубен (Григорій Скрецький). Якщо виконавець на скрипці відтворює мелодію танка, то виконавець на скрипці секонд виконує функцію акомпанементу до мелодії. Таку ж функцію в інструментальному складі виконує цимбаліст. Разом ці два виконавці відтворюють на інструментах повні гармонічні акорди, переважно T – S – D. Таке їхнє виконання збагачує акомпанемент до виконання мелодії танка «Козак», і робить його насиченим у звуковому плані. Функцію гармонічного баса виконує цимбаліст, зокрема відтворюючи основні функції лівою рукою. Хоча у плані тембру партія гармонічного баса є недостатньо виразною, хоча й відтворює основні гармонічні функції. Виконавець на бубені лише ритмічно доповнює мелодійну канву танка і додає йому відповідного танцювального колориту. Хоча такий інструментальний склад в традиційній народній

подільській музиці – рідкісне явище, проте він зберігає особливості традиційного музикування у Західному Поділлі.

КОЗАК

Allegro (♩ = 170)

The image shows a musical score for a piece titled 'КОЗАК' in 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 170 beats per minute. The score is arranged for four instruments: Violin (Скрипка), Violin 'seconda' (Скрипка-''секунда''), Cymbals (Цимбали), and Drums (Бубен). The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin 'seconda' part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The Cymbals play a rhythmic pattern of eighth notes. The Drums play a simple pattern of quarter notes.

(Див. приклад 3)

Аналогічним способом відтворюються й інші традиційні народні танці які побутували в досліджуваній місцевості у 1960-1970-х роках.

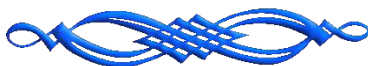
Треба зауважити, що гармонічний спосіб мислення учасників традиційної інструментальної музики Західного Поділля сформувався у другій половині XIX ст. під впливом традиційного співочого музикування. Про це зазначають відомі українські вчені етномузикознавці. Серед них: Климент Квітка [5], Микола Грінченко [3], Філарет Колесса [6], Станіслав Людкевич [3] та чеський етнограф Людвіг Куба [7]. Зокрема, з цього приводу Климент Квітка зазначав: «Багатоголосся в українській народній пісенності розвинулося порівняно недавно, протягом XIX століття. У статті «М. Лисенко як збирач народних пісень» К. Квітка писав: «Можна думати, що многоголосся в українському народному співі є явище не дуже давнє, бо воно навіть не охопило ще цілої української території, в західній її частині ще мало розвинене, а в Галичині, як свідчить Людкевич, підголоски належать до винятків» [3]. Подібні висловлювання щодо походження народного багатоголосся зустрічаються і в інших працях К. Квітки [5]. Висловлювання Климента Квітки дають привід стверджувати, що традиційне народне інструментальне музикування випливає із традиційного співочого музикування. Бо інструментальне музикування породжене співочим виконанням, яке сформувалося під впливом середньовічної класичної музики, а також під впливом церковного багатоголосого співу. І саме доказом цього є часте, а то й постійне дублювання основної мелодії другою скрипкою, або сопілкою способом терцієвої втори. Це чітко спостерігається під час виконання традиційними народними інструментальними західно подільських ансамблів подільських побутових (і не тільки) танків.

Отже, гармонічний спосіб мислення учасників традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля (а також інших українських теренів) – явище пізнього походження. Цей спосіб набрав гомофонгармонічних рис у другій половині XIX – початку XX століть. І, без сумніву,

впливає з традиційного народного співочого музикування. Доказом цього є використання учасниками інструментальних ансамблів основних гармонічних функцій T – S – D.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Водяний Б. О. Народні музичні інструменти в традиційній культурі Західного Поділля. Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Збірник статей і матеріалів. Ред.-упор. О. Смоляк, В. Коваль. Тернопіль : Астон, 2001. 80 с.
2. Гусак Р. Д. Традиційна весільна інструментальна музика Поділля. *Проблеми розвитку художньої культури* : тези доп. всеукр. наук.-творч. конф. Київ, 1994. С. 202-204.
3. Галицько-руські народні мелодії / Зібрав на фонограф Йосип Роздольський, списав і зредагував Станіслав Людкевич // Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Львів: З друк. НТШ, 1906. Т. 21. Ч. 1. 177 с., з нот.
4. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 63 с.
5. Квітка К. Українські народні мелодії в 2-х частинах. Ч. 1. Збірник / Упоряд. та ред. А. І. Іваницького.
6. Колесса Ф. Народна музика на Поліссі. *Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 409-424.
7. Мольнар М. Куба Людвіг про Україну. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтво і муз. літератури, 1963. 228 с.
8. Смоляк О. Традиційне народне інструментальне виконавство західного поділля в 50-60-их роках ХХ століття. *Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. №1. 232 с.
9. Стельмашук С. Троїста музика та її виконавці у Західному Поділлі. Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Збірник статей і матеріалів / за ред. О. Смоляка, В. Ковалья. Тернопіль: Астон, 2001. 67-73 с.
10. Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ – Дрогобич : КОЛО, 2011. 466 с.



Марія ВОДЯНА,
*аспірантка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва, Тернопільський
національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка,
артистка оркестру Тернопільської обласної філармонії
vmari4kav@gmail.com*

Mariia VODIANA,
*graduate student at the Department of Musicology
and Methodology of Musical Art, Ternopil
Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Musician of the Orchestra of Ternopil Regional Philharmonic
vmari4kav@gmail.com*

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА КОЛЕКТИВНОГО
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ**
**GENRE AND STYLISTIC PALETTE OF COLLECTIVE INSTRUMENTAL
PERFORMANCE IN THE TERNOPIL REGION**

Традиція колективного музикування в Україні виникає під впливом різноманітних факторів - географічних, історичних, соціально-політичних та особистісно-ментальних. Кожен з цих аспектів сприяв становленню колективного музичного виконавства, яке існує у багатьох формах у музичному мистецтві України, що сформувалося як результат потужного європейського культурно-музичного розвитку.

У просторі українського інструментального мистецтва Тернопільщина репрезентована різними формами традиційного музикування у вигляді мистецького симбіозу – народно-ансамблевого і народно-оркестрового виконавства, численними академічними камерно-інструментальними колективами, інструментальними ансамблями та оркестрами. Усі форми колективного інструментального музикування є потужними складовими ланками сучасного мистецького простору,

У процесі суспільної організації музичного виконавства у музикознавстві сформувався ряд його класифікаційних принципів, у результаті чого воно виокремилось як: *традиційне, самодіяльне (аматорське)* та *академічне* (в т.ч. *народно-академічне*) [6].

Традиційне колективне інструментальне виконавство відображає сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь норм і правил, важливу частину якого становлять традиційно-автентичні виконавські форми. Традиційна форма музичного мистецтва представляє собою основний елемент українського інструментального мистецтва. Як символ національної ідентичності, традиційне музикування відображається як окремий аспект у сфері музикознавчих досліджень, оскільки його функціонування визначає модель національної музичної культури з унікальним і самотнім характером.

Однією з ключових характеристик традиційного музичного мистецтва є його колективна форма творення. М. Хай наголошує, що у корінному

музичному матеріалі (від його витоків до виконавського втілення) колективний підхід переважає над індивідуальним, оскільки початкові суспільні структури базувалися на ідеї колективізму. Коли музичний матеріал виділяється з загального спадку та переноситься на індивідуальний рівень, відбувається його інтерпретація, що призводить до постійного переосмислення автентичності як мистецької концепції [7].

Однією з основних форм традиційної інструментальної музики Тернопільщини є мистецтво «троїстих музик» – невеликих інструментальних ансамблів, хоч у західноподільській традиції ці ансамблі мали переважно інші назви: *капела, музики* [2]. Серед найбільш репрезентативних можна назвати ансамбль «Троїсті музики» з с.Дністрове, Борцівського (нині Чортківського району) Тернопільської області, музики сіл Дзвиняч, Скородинці, Новосілки Чортківського району, сіл Золотники, Настасів Тернопільського району та багато інших.

Самодіяльне (аматорське) інструментальне виконавство відображає задоволення внутрішніх потреб особистості, не виникає з обов'язку або професійного інтересу. Аматорське виконавство існує як проміжний етап між традиційно народним та академічним мистецтвом. Для цього напрямку характерна центрова роль у музичному виконавстві, де природно поєднуються впливи різних культур, європейські музичні стилі, що спрямовані на трансформацію усталених художніх тенденцій.

У напрямку аматорського інструментального виконавства функціонує велика кількість різноманітних у жанровому і стилевому плані ансамблів і оркестрів. Діяльність цих колективів зосереджується найчастіше у навчальних закладах різного типу і культурно-мистецьких установах. Всі форми колективного музикування за використання музичних інструментів можна поділити на: – однорідні (колективи у складі однорідних музичних інструментів: бандур, цимбал, сопілок, баянів та ін.); – змішані, підвиди якого визначає поєднання темброво-споріднених народних інструментів (бандура, гітара); темброво-споріднених народних і класичних інструментів (баян, флейта, кларнет); темброво-відмінних народних інструментів (баян, бандура); темброво-відмінних народних і класичних інструментів (акордеон, віолончель).

Прикладом функціонування таких колективів можна назвати відомі на Тернопільщині Струсівську заслужену капелу бандуристів України «Кобзар» та оркестр українських народних інструментів Мельнице-Подільського будинку культури.

Академічне інструментальне виконавство – універсальний напрям художньої творчості, в якому використано уніфіковану інтонаційну мову, здатну за допомогою особливих художньо-виражальних засобів відтворювати й транслювати важливі соціокультурні концепти. Академічне виконавство передбачає відповідний рівень музичної освіти виконавців – формування професійної академічної музично-освітньої системи, удосконалення і

реконструкцію музичного інструментарію, створення оригінального репертуару в усіх існуючих формах, жанрах, характерах і стилях.

Виходячи з класифікаційних принципів академічного інструментального ансамблевого та оркестрового виконавства, зазначимо, що в Тернопільському регіоні в процесі тривалого періоду становлення та розвитку в практиці музичного виконавства всі форми колективного інструментального музикування поділяються на: симфонічні та камерні оркестри, естрадно-симфонічні та симфо-джаз оркестри, оркестри народних інструментів та духові оркестри і капели бандуристів фахових мистецьких навчальних закладів

Головним оркестром Тернопільщини є Академічний симфонічний оркестр Тернопільської обласної філармонії. Симфонічні оркестри функціонують також у Тернопільському мистецькому фаховому коледжі ім. С. Крушельницької, Тернопільському академічному обласному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка, у Кременецькій обласній гуманітарно-педагогічній академії ім. Тараса Шевченка.

Близькі за жанровою виконавською специфікою естрадно-симфонічні оркестри. Серед них: естрадно-симфонічний оркестр Тернопільського музичного коледжу ім. Соломії Крушельницької, естрадно-симфонічний оркестр Кременецької школи мистецтв ім. Михайла Вериківського, естрадно-симфонічний оркестр факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Варто відзначити, що у складі оркестру факультету мистецтв окрім типових груп музичних інструментів вводяться також бандури, цимбали, сопілки, що додає до оркестрової барви виразного національного колориту.

У площині народно-академічного оркестрового виконавства з другої половини ХХ століття на Тернопільщині, зрештою як і в усіх інших регіонах України, сформувалося два основні напрями:

- оркестр на основі струнно-смичкової групи – скрипкового секстету (український);
- оркестр на основі струнно-щипкової групи – домрового секстету (російський).

Прикладом українського оркестру народних інструментів може бути діяльність Мельнице-Подільського оркестру, яким керував Василь Зуляк. Склад оркестру на період 60-х років минулого століття: сопілки: перші (2), другі (3), треті (3), басы (2); кларнети: перший (1), другий (1); трембіти: перша (1), друга (1); луска (1); коза (2); скрипки: перші (3), другі (2); ліри: перша (1), друга (1); басоля (2); контрабас (1); бандури (5); цимбали: перші (5), другі (3), треті (2), альт (3), бас (2); решето і трикутник (1); бугай (1); баян (1). Репертуар: твори українських композиторів (І. Вимера, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, І. Миського, Д. Пшеничного), обробки народного мелосу [3].

Оркестри на основі струнно-щипкової домрово-балалаєчної групи формувалися у примусовому порядку в усіх навчальних музичних закладах, перебуваючи тоді під пильним контролем з боку радянських ідеологічних органів як засоби пропаганди т.зв. інтернаціональної політики, зросійщення,

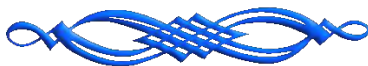
нищення українських культурних традицій. Колективи такого типу, на жаль, ще й досі залишаються в окремих навчальних закладах Тернопільщини, демонструючи нерозбірливість і стереотипність мислення їхніх керівників, які сприяють підтримці відомих, але далеко вже не відповідних до нинішнього часу музично-виконавських практик.

Підсумовуючи, необхідно зазначити, що генезисна основа жанрово-стильової палітри колективного інструментального виконавства Тернопільщини є відображенням значного шляху становлення та розвитку української музично-інструментальної культури.

У просторі інструментального мистецтва Тернопільщини сформувалася окрема площа оркестрового виконавства, відображена багатогранним проявом у формі численних напрямів у вигляді академічно-симфонічних колективів, різних виконавських форм традиційного музикування, пластом самодіяльних колективів, обрамлених еkleктичними тенденціями щодо складу та репертуару, тенденціями міжнародного розвитку інструментального мистецтва. Усе це знайшло своє відображення і раціонально-вмотивоване підкріплення не тільки в історії регіональної інструментальної практики, а й у загальному топісі вітчизняної культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондарчук В. О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. посібник; до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К. : НМАУ. 2013. 193 с.
2. Водяний Б. Еволюція складу традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля // Зб. Другої конференції дослідників народної музики Червоноруських (галицько-волинських) земель. Львів, 1991.
3. Іванов П.Г. Музики з Поділля. К.: 1972. 66 с.
4. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. Ч. І. Вінниця: ВНТУ. 2011. С. 86-88.
5. Дейнега М. До проблеми українського народно-оркестрового виконавства. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії. НМАУ.: Зб. ст.; ред.-упоряд. М. А. Давидов. К., 2010. С. 65-68.
6. Пасічник Л. Проблеми методології дослідження академічного народно-інструментального ансамблю в Україні: URL: nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nzlnma/2009/07- Pasichnyak.pdf
7. Хай М. Музично-інструментальна культура українців К.; Дрогобич, 2007. С. 252.



Тарас ГОЛОВКО,

*аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
golovko.taras05@gmail.com*

Taras HOLOVKO,

*postgraduate student of the Department of Musicology and Music Art Methodology
at Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
golovko.taras05@gmail.com*

ТЕРЦІЄВА ВТОРА В НАРОДНОМУ БАГАТОГОЛОССІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

THE SECOND THIRD IN FOLK POLYPHONY OF TERNOPIL REGION

Український традиційний народний спів здавна привертав увагу як представників творчої інтелігенції, так і багатьох зарубіжних мандрівників своєю милозвучністю та різноманітністю виконання. Зате увагу дослідників народної музичної творчості він привернув лише в другій половині XIX століття, у часи формування музичної фольклористики як наукової дисципліни. У першу чергу на особливу увагу заслуговує й дослідження багатоголосого народного виконавства. Якщо на всеукраїнському рівні це питання в своїх наукових працях порушували вчені-етномузикознавці Климент Квітка [3], Леопольд Яценко [7], Микола Молдавін [4], Анатолій Іваницький [2], то на регіональному рівні воно до сьогодні мало досліджене. Особливо це стосується терену Тернопільщини. Хоча на побутування багатоголосого співу в цьому терені звертали увагу етномузикознавці Станіслав Людкевич [1], Степан Стельмашук [6], Олег Смоляк [5], зате їхні дослідницькі інтереси були не глибокими й загально описовими. Саме тому потреба дослідження багатоголосого співочої традиції Тернопільщини на сьогодні є актуальною й затребуваною в етномузикознавстві.

Мета дослідження – проаналізувати спосіб виконання обрядових пісень Тернопільщини засобом терцієвої втори та з'ясувати джерела її походження.

Терцієве двоголосся – найбільш поширена форма гуртового співу на Тернопільщині. Воно присутнє в найбільшій кількості народнопісенних зразків, які нам вдалося проаналізувати. Зауважимо, що такий спосіб виконання народних пісень активно побутує в досліджуваному терені й сьогодні. При аналізі транскрипцій народнопісенних зразків, що записані на Тернопільщині, можна припустити, що терцієве двоголосся спочатку було властиве виконанню звичайних (родинно-побутових і соціально-побутових) та напливових (пісень літературного походження) творів. Адже в піснях, притаманних цим жанрам, не було обмежень у способах музикування (вони були позбавлені обрядової сакральності). Але потрібно зауважити, що такий спосіб народного музикування, без сумніву, виник під впливом гармонічної академічної музики. Оскільки співакам недостатньо було задовольнитися

одноголосим співом через розширення його модальних рамок. Тому найбільш талановиті виконавці почали шукати способів його вертикального розширення. Найпростішим і найбільш оптимальним способом в ансамблевому співі виявилось накладання двох горизонтальних мелодійних ліній, які завдяки терцієвій вторі супроводять основну мелодію пісні. Саме такого роду двоголосий спів, за своєю природою, є косонансним та приємним і більш темброво багатим як для самих співаків, так і для слухачів. Саме про такий спів терцієвою второю говорить відомий український вчений-етномузикознавець Анатолій Іваницький: «Втора є своєрідним прообразом гомофонно-гармонічної фактури в народному багатоголосі. Підстроюючись до мелодії, яку веде група високих голосів (сопрано, тенори), альти, баритони і баси будують свою партію на основі терцієвого паралелізму над основним голосом. Ознаки лідера, заспівувача в такому співі практично відсутні. Голоси поділяються на низькі і високі. З темброво-регістрового боку використовуються і головний, і грудний регістри. Такий спів становить одну із істотних ознак західноукраїнських регіонів – Західного Поділля, Галичини, Волині, Закарпаття. Подібна манера зустрічається у східних областях, але переважно у міському побуті, в середовищі інтелігенції. Спів второю часто використовується в дуетах і, крім побуту, набрав поширення в самодіяльності» [12, с. 57-58].

Для входження простого терцієвого двоголосся в співочу практику на Тернопільщині найкращим прикладом може слугувати обрядовий фольклор, зокрема календарний, оскільки в ньому найвиразніше проявляються його ранні форми музикування. Адже, за своєю природою, він є найбільш консервативним і завдяки звукорядному обмеженню мелодичного контуру найменше піддається багатоголосому розспівуванню.

Цікаво проявляється терцієве двоголосся в щедрівках, які ще сьогодні виконуються на Тернопільщині. Зокрема, в щедрівці «Ластівонька ряба-біла», записаній провідними методистами Центру народної творчості Тернопільщини Іваном Виспінським та Богданою Синенькою в с. Загайці Шумського (тепер Кременецького) району Тернопільської області від жіночого дуету, терцієве двоголосся з'являється лише в другому такті, коли мелодія вийшла за межі секундового становлення, набравши стабільних ознак, і з'явилася можливість у співачки знайти спосіб терцієвого дублювання нижньої (основної) мелодичної лінії. У першому такті, коли мелодія, відбившись від нижнього V ступеня, починає «топтатися» на першому та другому ступенях, немає ніяких можливостей для двоголосого її дублювання. Лише, коли інтонаційний контур вийшов за межі секунди, тобто перейшов у терцієвий тон (у порівнянні з основним), аж тоді появилася можливість для її терцієвого дублювання. Треба зауважити, що терцієве зіставлення в цій пісні ще не є суцільним, а лише частковим, тобто не обрамлює мелодії від початку до кінця, а лише супроводжує її середину.

У щедрівці «Ой добрий вечір, пан господарю» (записана Богданою Синенькою від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю з с. Бриків Шумського (тепер Кременецького) району Тернопільської області) відчутне перенасичення терцієвим втруванням (у цій пісні домінує навіть деяка

штучність у способі музикування). Це насамперед пов'язано з тим, що пісня виконувалася під час запису від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю з с. Бриків Шумського району Тернопільської області, які використовували фольклоризований (вторинний) спосіб відтворення народнопісенного твору і тут, без сумніву, втрутився керівник ансамблю у музикування цієї пісні, інтенсифікувавши її терцієвим втруванням. Адже алогічним є заповнення терціями ходу I–III–V ступенів, коли цей хід, за своєю природою, є одноголосим. Так само відчувається нелогічність двоголового заповнення у другому, четвертому та шостому тактах цієї щедрівки. Адже структура мелодії в щедрівках, за своїм принципом становлення, належить до давнього пласта і тому важко піддається двоголошому терцієвому втруванню. (Див. Приклад 1).

1.

3 Ой, доб-рий ве-чір, пан-го-спо-да-рю, до
6 те-бе, ой, од-чинь, од-чинь тай во-рі-
8 теч-ка до се-бе.

Ряд щедрівок, записаних на Тернопільщині, представляють лише терцієве двоголосся. Серед них «А я знаю, що пан дома» (с. Млинівці Кременецького району), «Мур при дорозі» (с. Бриків Шумського (тепер Кременецького) району), «Ти, Йордане, отворися», «Там на річці, на Йордані» (с. Постоливка Гусятинського (тепер Чортківського району), «Ой купалася чорна галочка» (с. Городниця Підволочиського (тепер Тернопільського) району) та ін. Більшість із них виконуються способом терцієвого зіставлення голосів і таким же самим способом інтонуються протягом цілого твору. Але оскільки щедрівкові мелодії мають властивість до збереження досить давнього способу модального мислення, то в них нечасто мелодія може від початку до кінця суцільно супроводжуватися терцієвим втруванням.

Отже, терцієве втрування в народному багатоголосі Тернопільщини – це другий етап (після гетерофонії) переходу місцевого традиційного співу від монодії у гомофонію. Він, зазвичай, зумовлений впливами церковного самолівкового співу та академічною професійною музикою. Два останні явища стали основою терцієвого втрування в народному ансамблевому співі і важливим чинником його тембрового багатства. А, водночас таким цікавим явищем в народній музиці, як паралельне зіставлення під час народного співу іонійського та еолійського модусів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосипом Роздольським. Списав і зредагував С.Людкевич. Львів, З друк. НТШ, 1906, Т. 21. 121 с.

2. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. учб. закладів. Київ, Музична Україна, 1990. 336 с.
3. Квітка К. Порфирій Демущий. Квітка К. В. Вибрані статті. Частина друга. Упорядкування та коментарі А.І.Іваницького. Київ, Музична Україна, 1986. С. 78–120.
4. Молдавін М. Народний підголосковий спів. Київ, Музична Україна, 1980. 88 с.
5. Смоляк О. Український музичний фольклор Тернопільщини. Підручник-хрестоматія. Тернопіль, Астон, 2011. 140 с.
6. Стельмащук С. Сто пісень села Скородинці на Тернопільщині. Київ, Музична Україна, 1967. 104 с.
7. Ященко Л. І. Українське народне багатоголосся. Київ, АН УРСР, 1962. 236 с.



Тетяна ЗАДОРЖНА,

*асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
аспірантка Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
taniaz2903@gmail.com*

Tetyana ZADOROZNA,

*assistant professor of the department of musicology and methods of musical art,
postgraduate student of Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University in
Ternopil, Ukraine
taniaz2903@gmail.com*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПЕРЕТИНИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ

GENRE-STYLE INTERSECTIONS OF MODERN UKRAINIAN ACADEMIC SONG

Дослідницька парадигма «концептосфера української академічної пісні» мимоволі торкається проблематики, що пов'язана з метапростором української естрадної (в сенсі «розважальної») культури, щодо якої на межі ХХ–ХХІ ст. вникають доволі цікаві й перспективні спостереження: стилістичний ресурс та поетика української академічної пісні віднайшли своє продовження та трансформацію у, здавалося б, непитомому середовищі так званої «масової культури». Більше того, подекуди саме сучасна українська естрадна «лірика» відроджує класичні засади української академічної пісні з її щиросердним мелодизмом та вишуканістю стилістики. Адже ще у «модерній» ситуації культуротворення український солоспів пережив свою трансформацію у так званий «вірш з музикою» (наприклад, у солоспівах В. Барвінського) – з мінімумом мелодичного розспіву, який замінила монотонна мелодекламація та посилена виразова участь «інструментальної тканини», на яку покладався сенс композиційно-драматургічного розвитку. Згадаймо також «ситуацію», коли у

сфері камерно-вокальної музичної творчості сформувалися так звані «метажанрові» варіанти українського солоспіву – з посиленою дією поезики словесного тексту та виторі таких жанрових форм, як «солоспів-балада», «солоспів-поема» та «солоспів-сонет».

Метою цих тез є висвітлення жанрово-стильових перетинів сучасної української академічної пісні у дискурсі естрадної культури межі ХХ–ХХІ століть.

Вихідним моментом аналізу української «пісенної» творчості у полі сучасної естрадної культури обирається її близькість щодо суто «пісенної» поезики концептосфери української академічної пісні; або ж іншими словами – безпосередньо «поезики українського естрадної пісні», що як особна семіосфера має дотичний стосунок щодо концептосфери української академічної пісні.

Причому, рушійний чинник такого аналізу становитиме, все ж таки, проблема пропагування української академічної пісні та її рецесія в сучасному соціокультурному просторі з метою вирішення завдань просвітницького характеру; а також формування національно-культурної ідентичності смаків та вподобань сучасної молоді. Адже на тепер молодіжна аудиторія захоплена більшою мірою «іноземним» музичним продуктом (що гірше – російським «блатним» репом), не надто захоплюючись та не замислюючись над етико-естетичним ресурсом української академічної пісні. Зокрема, такого роду смаків молодих людей не побачиш у філармонійних залах; а якщо і є слухачі молодого віку, то це радше студенти професійних музично-освітніх установ.

Концептосфера української академічної пісні доволі виразно виявляє свою потужну енергію в образно-смысловому полі сучасної естрадної культури. Щоправда – у собі властивих стильових корелятах, що створює культурний феномен «конгломерату творчих ідей» (В. Лоуенфельд) суто естрадного (розважального) зразка.

Так, асиміляція естрадною культурою концептосфери української академічної пісні виявилася важливим комунікативним інструментом національної культури, забезпечуючи тим самим інтегральну єдність часо-простору (хронотопу) етносу завдяки потужним інформаційним потокам, що протікають її каналами. Це – шлях трансляції сутнісного естетичного досвіду за власні межі побутування та можливості обміну інформацією з іншими етнохарактерними музично-семіологічними системами, забезпечуючи тим самим процес самооновлення і розвитку.

Мова, отже, йтиме передусім про такий «пісенний» репертуар сучасної української естрадної культури, який є адаптивно наблизеним до поезики української академічної пісні – супроти, здавалося б, також «пісенного» репертуару, але в «ритмічних» стилях: «*dance*», «*pop-rock*», «*trence*», «*vocal-transe*», «*drum 'n' buss*» тощо.

Слід, зокрема, розуміти: сучасна естрадна музика та її «пісенний» репертуарний ресурс – це радше «*музична картина стильових інсталяцій*» як «*гри*» *стильовими моделями* новітньої естрадної музики в цілому, які в рамках

української естради можемо сприймати передусім як «адаптивні» моделі того чи іншого стилю та їх симбіозу.

Наприклад, нещодавня перемога на пісенному конкурсі «Євробачення–2022» гурту «Калуш» із композицією «Стефанія» продемонструвала дивовижний симбіоз («поєднання непоєднуваного») етнохарактерної співанки та вельми популярного на сьогодні стилю «реп» (буквально – «речівка»); причому – з міфологічно символізуючим «візуальним рядом» в особі танцювальної групи. Отож, маємо унікальний приклад інсталяції – «гри» стильовими моделями. [3].

Та попри це на сьогодні маємо також численні приклади трансформації безпосередньо поезики української академічної пісні, що символізує собою синтез естрадної пісенної культури з професійними прототипами камерно-вокальної музики. В семіозисі української музичної культури в цілому – це особний дискурс актуалізації континууму з виробництва смислів; і передусім – у версії адепції такої жанрової форми, як «пісня-романс».

Надзвичайно виразні жарово-стильові алюзії такого роду спостерігаються у пісенній творчості О. Пономарьова – автора словесних текстів, мелодичного матеріалу, інструментального аранжування та вельми популярного виконавця з професійною академічною освітою вокаліста (ліричний тенор). Причому, співак працює у різних стильових моделях, почасти – змішуючи їх між собою.

Наприклад, його пісня «Пілігрим» представляє собою «танцювальний» тип у стильові манері «диско». Натомість пісня «Серце» – це вже мелодекламаційний тип вокальної мелодики зразка пісні-романсу. Композиційні якості цієї пісні ґрунтуються на уявленнях про строфічно-куплетну структуру («заспів – приспів»), яку урізноманітнено потужними інструментальними вставками у «роковому» стилі з провідною виразовою роллю електрогітари. Також для прикладу пісня-романс «Чому», створена О. Пономарьовим у найкращих романсових традиціях, стала відкриттям для значної частини нинішньої молоді. [1, с. 92].

Ще більшої міри стильовий синтез спостерігається у романсі-баладі «Чомусь так гірко плакала вона»: ця композиція складається з розлогого інструментального вступу (гітарні «перегри»), кількох куплетів із приспівом, в яких має місце стилізація вокальної мелодики зразка мелодекламації. Та водночас – це «варіантна строфіка», що покладається на урізноманітнення виконавської манері у тому ж таки «мелодекламаційному» дусі. Крім того, завдяки інструментальним вставкам (поміж куплетами) у «рок-стилі», а також включення при співі специфічно «роківської надривності», що разом «рухають» композиційну форму та увиразнюють семантику словесного тексту в його драматургічних якостях, про цей твір О. Пономарьова доцільно також мислити як про рок-баладу. [4].

На поєднанні стильових елементів «рок-музики» та стилю «диско», що вкладені до семантичного інваріанту «пісні» базується композиція «А ти просто кохай»: це, з одного боку, декламаційна природа вокальної лінії з опорою на «розмовний жанр – звернення»; з іншого – типово «рокове» звучання електрогітари та рівно-ударна ритміка у вступному розділі та між куплетами (імпровізаційний тип музикування).

Романсом монологічного типу із інструментальною тканиною типу «симфо-джаз» є композиція «Я не такий»: структура твору – наскрізна строфічна, драматургічна динамізація якої покладена на виконавську манеру та висотну транспозицію останньої строфи.

Високу міру поетичності зразка романсу-монологу виявляють композиції «Ти дочекайся мене» та «Варто чи ні», де у партії фортепіано мають місце алюзії до «шопенівської поетики». Та ще більшої виразової сили стилізація жанрової форми романсу-монологу виявляє композиція «Я ніколи нікому тебе не віддам», де залучено симфонічний оркестр і загально музичне вираження сягає патетичності. [4].

Алюзії до *пісні-славня (гімну)* та *пісні-думи* мають місце у композиції «Заспіваймо пісню за Україну», яка виявляє сильні патріотичні почуття. Патетику концепту цієї пісні увиразнює застосування хорової фактури, що одноголосно виконує «вокаліз»: це вказує на типовий для стилю О. Пономарьова синтез академічного та естрадного мистецтв.

Надзвичайну оригінальність асиміляції концептосфери української академічної пісні представляє собою творчість «Джамали» (творчий псевдонім): з одного боку, ця співачка здебільшого демонструє прихильність до «поп-джазу», та з іншого – до «баладної» стилізації ліричної поетики – наприклад, «Чому квіти мають очі». Музичний твір синтезує романсову лірико-драматичну мелодіку зі специфічними баладно-думовими інтонаціями. [1, с. 92]. До-речі: до такої ж жанрово-стильової моделі належать такі композиції, як «Соколята» В. Хурсенка, пісні-балади В. Вакарчука та композиція «Журавлі» гурту «The Hard Kiss».

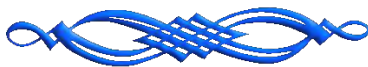
Урешті-решт, уявлення про спадкоємний та дотичний водночас зв'язок концептів (а це – базова структура мікроконцептосфери) української естрадної творчості з безпосередньо концептосферою української академічної пісні не мислимий поза спеціальною згадкою про «виконавські ампула». Звісна річ, естрадний спів – це довільна манера співу, що значною мірою залежить від «стильової моделі» творчого матеріалу. Та попри це варто звернути увагу на особні явища, коли певний естрадний співак (наприклад, М. Хома) успішно володіє, «кітчевою» манерою співу і водночас – унікальною краси голосом в академічній техніці співу із суто українським національним забарвленням, що фактично геніально транслює широсердний емоціоналізм. У часі повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну по телебаченню і радіо звучить неймовірно прекрасне і, головне, у стильовому плані найбільш адекватне виконання як Гімну України («Ще не вмерла Україна»), так і молитви за Україну («Боже, великий, єдиний») М. В. Лисенка. [2, с. 81].

Підсумовуючи, варто зазначити, що жанрово стильові перетини сучасної української академічної пісні мають здатність накопичувати щоразу нові образно-сміслові кореляції, які вказують на внутрішньо-жанрову «інсталяцію» концептів у версіях інтегрування жанрово-стильових різновидів, що виникають на основі авторських дискурсів та рефлексій щодо поетичного першоджерела.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Водяний Б., Задорожна Т. Українська академічна пісня у сучасному соціокультурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи*

- розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»: збірник наукових праць. Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Випуск № 38. Рівне, 2021. С. 88-94.*
2. Задорожна Т. Стильові модифікації жанру української академічної пісні: герменевтичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Випуск № 55. Дрогобич, 2022. С. 80-88.
 3. Кравченко О. Український гурт Kalush здобув перемогу на Євробаченні. Lb.ua. Дорослий погляд на світ. 15 травня 2022. URL: https://lb.ua/culture/2022/05/15/516761_ukrainskiy_gurt_kalush_zdobuv.html
 4. Ляшенко А. Олександр Пономарьов – біографія і повна кар'єра поп-зірки 90-х. Знай UA. 6 грудня 2016. URL: <https://znaj.ua/show-business/186224-oleksandr-ponomarov-biografiya-i-povna-kar-yera-pop-zirki-90-h>



Петер ЗАЯЦ

*магістр музичного мистецтва,
викладач початкової мистецької школи
у м. Спішска Нова Вес
Спішска Нова Вес, Словаччина
peter.zajac@zussnv.sk*

Peter ZAJAC

*Master of Music Arts,
Teacher at the Primary Art School in Spišská Nová Ves
Spišská Nová Ves, Slovakia
peter.zajac@zussnv.sk*

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ «БІЯЦОВЧАНКА»
У РЕГІОНІ СПІШ (СЛОВАЧЧИНА)**

**CREATIVE ACTIVITIES OF THE BRASS BAND «BIYATSOVCHANKA»
IN THE SPIS REGION (SLOVAKIA)**

Духовий оркестр «Біяцовчанка» виник як справжній «паросток» найдавнішого духового оркестру в регіоні Спіш «Ордов'янка». Не дивлячись на те, що про колектив існують відносно строгі офіційні історичні записи, він має багаті мистецькі традиції. Діяльність народного духового оркестру «Біяцовчанка» можна розділити на три основні напрямки – культурні та громадські заходи, релігійні заходи та конкурси і огляди.

Мета тез – висвітлити культурно-історичні передумови та соціокультурні чинники становлення та розвитку духового оркестру «Біяцовчанка» у регіоні Спіш (Словаччина).

Від початку існування народний духовий оркестр в Біяцовцях завдяки своїй діяльності збагачує та прикрашає різні культурні акції, які проводить муніципалітет або інші організаційні підрозділи. Вперше народний духовий оркестр «Біяцовчанка» виступив перед Будинком культури під час виборів, що відбулись 5-6 червня 1981 року. З тієї ж нагоди колектив також грав і в сусідніх селах Ордзовани, Понграцовце та Полянвце. Це був хороший досвід та натхнення для подальших публічних виступів. А їх у подальшому (з більшою чи меншою регулярністю) було багато: святкування Міжнародного жіночого дня, святкування Міжнародного дня захисту дітей, святкування Дня матері, святкування 1-го травня (процесія у Спішському Підграді), карнавальні марші та гуляння, ліхтарні ходи, щорічні зустрічі фермерських кооперативів, шкільні заходи, спортивні акції, змагання пожежників, різноманітні виставки (наприклад, малих фермерських господарств), свято урожаю, фольклорні фестивалі, зустрічі корінних жителів, колядки біля муніципальної ялинки, зустрічі Різдва та Нового року, гра іноземним туристам та гостям, які відвідують цікаві місця у Спіші (замок Спіш, Словацький рай - Чінгов, Високі Татри) тощо. Варто також згадати і виступи за кордоном: Польща, Німеччина, Україна, Чехія. Найважливішою культурною подією, яка в даний час регулярно проводиться в Біяцовцях є День Святого Губерта. Захід був заснований у 2000 році з метою відродження та пропагування мисливських традицій. Головними організаторами є три районні мисливські товариства – Спішська Нова Вес, Гельніца та Левоча. Місце проведення – територія біяцовського палацу. Постійним учасником є також місцевий народний духовий оркестр, який на даному заході виступає на чотирьох етапах – вітаючи учасників перед муніципальним будинком (оркестрові композиції), хода до палацу (марші, супроводи мажореток), Свята Меса та концертні виступи в рамках культурної програми.

Населення села Біяцовце здебільшого належить до християн. Проявів інших релігій тут не було. Звичайно, цей факт також відображається і на діяльності духового оркестру. Усі члени є віруючими і з великим натхненням репетирують релігійні композиції, які вони потім виконують на різних церковних заходах. Особливо це урочисті Святі Меси під час важливих подій та свят, які найчастіше проводяться на подвір'ї церкви чи семінарії (храмове свято, миропомазання, примісії), де присутня велика кількість віруючих, а також надзвичайні Святі Меси, що проводяться на природі біля невеликих сакральних споруд, Євхаристійні процесії тощо. Духовий оркестр займає своє гідне місце навіть на похоронах. Свята Меса відправляється та керується Римським міссалом тобто головною богослужбовою книгою та іншими, вказаними в ній загальними правилами.

Конкурси та огляди – невід'ємна частина діяльності духового оркестру. У минулому (особливо в епоху соціалізму – 60-80-ті роки минулого століття) огляди мали особливий статус. Їх організували колишні районні центри освіти (ООС). Вони були своєрідною рушійною силою для активності, конкурентоспроможності, а також для підвищення активності та художнього

рівня. Ці центри проводили систематичну роботу в галузі реєстрації музичних колективів, методичної діяльності, музичної освіти керівників гуртів тощо. Вони звертали увагу на загальну якість та репертуар музичних колективів. Однак основним їх недоліком був ідеологічний вплив тодішнього державного керівництва, який проявлявся головним чином у нав'язуванні не лише музичних матеріалів, а й ідей та поглядів. Потрібно було ліквідувати будь-які релігійні прояви. Огляди оркестрів духової музики зазвичай проводилися кожні два роки. У районі Спішска Нова Вес (територія нинішніх районів Спішска Нова Вес, Гельніца та Левоча) це відбувалося частіше. Місцем проведення було село Гельцмановце. У 1985 році «Біяцовчанка» вперше брала участь у районному огляді, потім – майже кожен рік. Згідно з хронічними записами, це було у 1986, 1987, 1988, 1991, 1992, 1995, 1996, 1998 та 1999 роках.

Загалом програма та перебіг оглядів були завжди однаковими. Кожен колектив, що брав участь, мав обмежений проміжок часу для виступу – близько 30 хвилин. Під час цього виступу виконувалася одна обов'язкова композиція та 4-5 композицій із власного репертуару. Після виступу всіх учасників огляду виконувалася остання спільна композиція. Все контролювало експертне журі, яке складалося з представника ООС, професійного композитора, професійного диригента та іншого співробітника (наприклад, диригента духової музики з іншого регіону). Складовою частиною огляду була індивідуальна професійна співбесіда диригента кожного з духових оркестрів-учасників з членами журі, яка зосереджувалася на виявленні рівня професійних знань або визначала потребу щодо проведення консультативних заходів для вдосконалення подальшої діяльності. Потім експертне журі оцінювало виступи на огляді та визначало порядок колективів щодо їх якісного рівня. Учасники отримували документ про участь на огляді (диплом, подяку за участь тощо). Протягом багатьох років кілька раз змінювались загальні критерії огляду. Одним із критеріїв була, наприклад, процентна оцінка духової музики, що мало прямий вплив на розмір гонорарів. Наприклад, у 1988 році на огляді духових оркестрів району Спішска Нова Вес у Гельцмановцях духовий оркестр «Біяцовчанка» був оцінений на рівні 60%. Це означало, що відповідно духовий оркестр мав право на гонорар у розмірі 18 чеських крон на одного члена за одну годину публічного виступу. Після 1989 року огляди за інерцією продовжували відбуватися, але їх структура та значення поступово змінювались.

У репертуарі «Біяцовчанки» переважають автентичні народні пісні, які відомі широкому загалу в даному регіоні та передаються з уст в уста. Окрім того, є ще й інші відомі словацькі народні пісні з інших регіонів, а також популярні пісні з Чехії та Моравії. Основним принципом у виборі творів є відповідний і зрозумілий текст та «захоплююча» мелодія. Далі йде редагування для духової музики, транскрипція нот, репетиція та виконання. Духовий оркестр «Біяцовчанка» (оскільки виник як відгалуження «Ордовьянки») спочатку скопіював народні пісні з музичного репертуару «Ордовьянки». Переважали оброблені пісні з колекцій Штефана Лактіша. Духові оркестри «Ордовьянка» та «Біяцовчанка» мають вісім зошитів із понад двохсот

п'ятдесятьма народними піснями, вибрана частина яких становить їх основний репертуар. Другим джерелом є обробки народних пісень вітчизняних авторів – Йозефа Ляха та Павла Копердака.

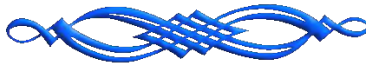
Особливий елемент і частку власної творчості також можна знайти в іншому важливому джерелі, яке складається з церковних пісень. В основному це вибрані пісні «Єдиного католицького пісенника» [4], які необхідно було відредагувати з нотних матеріалів, призначених для органу. Цим займалися зокрема Ян Бача, а також Йозеф Лях та Павол Копердак. З 2014 року (після передчасної смерті тодішнього диригента Павла Копердака) Йозеф Лях і донині керує духовим оркестром.

Висновки. Спираючись на наявні фактичні матеріали (протоколи, хроніки, фотографії, церковні записи) та за допомогою ефективної підтримки живих свідків, вдалося зібрати детальну інформацію щодо виникнення та розвитку двох регіональних та жанрово схожих духових оркестрів у сусідніх селах Орджовани та Біяцове. Обидва духові оркестри, хоч і подібні та пов'язані особисто, виникли в різних культурних, соціальних та історичних умовах, а отже, по-різному. Однак їх діяльність у сучасній історії дуже схожа. Позитивним моментом є також інтерес молоді до вивчення музики в школах мистецтв. Це також один із шляхів щодо якісної музичної продукції та підтримки кадрової бази.

Духова музика має своє виправдане місце і сьогодні, оскільки вона є важливим елементом у підтримці та поширенні місцевої та регіональної культури, сприяє гідному святкуванню літургійних свят та забезпечує можливість для художньої реалізації та розвитку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Акімяк А. Літургійний спів та духовна музика. Спішське Подградіє – Спішська Капітула: Семінарія ім.єпископа Яна Войташака, 1997. 155 с.
2. Гергелі О., Вурм К. Історичні органи Словаччини. Братислава : OPUS, 1989. 383 с.
3. Гудак Й. Руснак Я., Калявські Л. Шкільна хроніка 1922–1946. Біяцове : Саміздатове видання, 2013. 114 с.
4. Єдиний католицький пісенник. Трнава : Товариство св. Войтеха, 1970. 579 с.



Ольга ЗОСІМ,

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
ННІ «Донецька державна музична
академія імені С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного
університету імені В. І. Вернадського
Київ, Україна
olgazosim70@gmail.com*

Olga ZOSIM,

*Dr. Habil. of Art Criticism, Professor,
Professor at the Department of Musical Art
of the ESI «S. S. Prokofiev State Music Academy of Donetsk»
of the V. I. Vernadsky Taurida National University
Kyiv, Ukraine
olgazosim70@gmail.com*

**УКРАЇНЬСЬКА САКРАЛЬНА МУЗИКА:
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**UKRAINIAN SACRED MUSIC:
METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF RESEARCH**

Дослідження сакральної музики в Україні за останні десятиліття носять системний характер, охоплюючи усі етапи її розвитку – від Середньовіччя до сучасності. Роботи Н. Герасимової-Персидської, Т. Гусарчук, Л. Корній, Н. Сиротинської, О. Шуміліної, О. Шевчук, Ю. Ясіновського та ін. стали вагомим внеском у вивчення української сакральної музики, в яких було закладено підвалини та розроблено методологічні засади її дослідження. Однак варто зазначити, що сьогодні залишаються відкритими низка питань методологічного характеру, які гальмують всебічне та неупереджене вивчення української богослужбової й паралітургічної музики. Тому в цій розвідці ми акцентуємо увагу на тих моментах, які є методологічно значимими для її незаангажованого дослідження.

У першу чергу наголосимо на важливості максимальної повноти джерельної бази для вивчення української сакральної музики, а також доступності усіх джерел кожному науковцеві. Сьогодні у світі вже стало нормою оцифрування рукописів, у тому числі з богослужбовим співом, та розміщення їх у вільному доступі, бо говорити про об'єктивність висновків наукових досліджень можна лише тоді, коли дослідник має можливість максимально повно ознайомитися з об'єктом. В Україні йде процес дигіталізації рукописів, стародруків та рідкісних видань. Наприклад, на офіційному сайті Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського у Цифровій бібліотеці історико-культурної спадщини [5] розміщено низку значимих для української культури рукописів та стародруків, як от Супрасльський ірмологійон (1598–1601) та почаївський Богогласник (1790–

1791); також у цій бібліотеці є низка інших надзвичайно цінних рукописних джерел та друків. Однак це лише крапля в морі. Так, наприклад, неоцифрованим є зібрання партесних рукописів, яке зберігається в бібліотеці, що суттєво гальмує дослідження української партесної спадщини. В контексті розширення джерельної бази української сакральної музики варто відзначити ґрунтовне видання «Супрасльські кантики кінця XVII століття – пам'ятка василіяньської церковної музики» [4], здійснене 2022 року Українським католицьким університетом у рамках серії «Київське християнство». У ньому міститься факсиміле трьох оригінальних партесних поголосників п'ятдесяти партесних творів, їх розшифровка у вигляді триголосної партитури, а також повна шестиголосна партитура з реконструкцією відсутніх голосів, здійснена музикознавицею Ольгою Шуміліною. Наголосимо на значенні факсиміле оригінальних нотних джерел, що дає можливість досліднику і виконавцю при роботі з розшифрованими рукописами при необхідності звернутися до оригіналів барокових творів. Тому ми це видання вважаємо зразковим і можемо лише побажати, щоб такі публікації ставали нормою, а не винятком. Але оскільки такого роду видання є надзвичайно трудомісткими, вважаємо пріоритетним оцифрування якнайбільшої кількості давніх рукописів сакральної музики з подальшим викладенням у відкритий доступ, як це зроблено у багатьох країнах.

Другим моментом, який потребує уваги дослідника української сакральної музики – її конфесійний аспект, особливо коли йдеться про музику Унійної або Греко-католицької Церкви. Методологічно невірним є нівелювати різницю між православною та унійною/греко-католицькою церковними традиціями, окрім тих випадків, коли вона була ще несуттєвою. Внаслідок ігнорування цього аспекту уявлення про українську сакральну музику є викривленим. Так, лише віднедавна почалося усвідомлення специфіки уніатського партесного співу, який звучав не акапельно, а у супроводі органу або інструментальної капели. Також недостатньо артикульована в науковому середовищі специфіка уніатського паралітургічного співу релігійних пісень, яка була суттєво відмінною від православного. Акцент лише на православній гілці української сакральної музики, який, на превеликий жаль, й нині є нормою для базових курсів з історії української музики – рудимент російської колоніальної політики, коли українців штучно інтерпретували як виключно православну націю з метою подальшої русифікації та асиміляції з росіянами через єдину церкву. Цей момент однак і сьогодні ще недостатньо усвідомлюється.

Не менш важливим є й текстологічний аспект у вивченні української сакральної музики. Він тісно пов'язаний з двома попередніми. При охопленні більшої кількості джерел змінюється уявлення про текст (вербальний та музичний) того чи іншого пісенспіву або композиції, збільшується можливість прослідкувати його еволюцію в часі і просторі. Текстологічний компонент не менш важливий при встановленні конфесійного змісту пісенспівів або церковних пісень. Завдяки текстології жанрова атрибуція пісенспівів, пісень та церковних композицій стає більш обґрунтованою. Так, в українських

барокових рукописних співаниках, на відміну від російських, повністю відсутня дефініція «кант», цей термін трапляється іноді в українських стародруках барокової доби, і лише наприкінці XIX століття стає частиною українського культурного простору. І хоча термін «кант» був відомий на українських теренах у XVII–XVIII століттях, він не мав жодного відношення до пісенного жанру, про що красномовно свідчать сотні українських рукописних співаників. Тож подальше текстологічне вивчення сакральної спадщини може скоригувати або суттєво видозмінити наше уявлення про українську сакральну музику – літургічну та паралітургічну.

Наукові розвідки формують підґрунтя для виконавської інтерпретації сакральної музики. Сьогодні музиканти мають можливість обирати видання або редакції творів, а також виконавський склад. В Україні вже є прецеденти виконання партесних композицій з інструментальним супроводом, зокрема диск «З творчого спадку Віленської школи» (2015) львівського колективу «A cappella Leopoldis», де низка партесних творів уніатської традиції була виконана не акапельно, а із залученням інструментів. З іншого боку, партесні композиції із супрасльського зібрання, описаного вище, які повинні були б мати вокально-інструментальну інтерпретацію, про що свідчить не лише приналежність монастиря до Унійної Церкви, а й фактура творів, яка є дуже прозорою і потребує заповнення, виконуються акапельно хором Подляської опери і філармонії (диск «Supraskie kantyki» (2022)). Але таке виконання також не можна вважати неавтентичним, бо у православному середовищі ці твори виконувалися саме так.

Сьогодні вже мало хто виконує українські духовні барокові пісні триголосо акапельним складом, що було типовим кілька десятиліть тому. Зазвичай вони звучать у сольному або дуетному виконанні з інструментальним супроводом, реконструюючи т. зв. старосвітське музикування. Однак, на жаль, для більшості виконавців єдиним джерелом є видання 1990 року «Український кант XVII – XVIII ст.» [3], яке у свій час було революційним і до сьогодні не втратило наукової та практичної цінності, однак несе відбиток свого часу і має рудименти радянських, а тому русифікаторських рис, зокрема формує уявлення про українську барокову духовну та світську пісенність виключно на російських рукописних джерелах, які зберегли багато українського репертуару, але відповідно до прийнятих там форм запису. Також видання містить низку творів Феофана Прокоповича, зміст яких пов'язаний з діяльністю Петра I та формує російські наративи. Зазначимо однак, що такого роду твори українські виконавці жодного разу не обирали для інтерпретації.

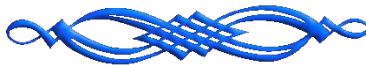
Не можна й обійти увагою ще один аспект сучасного виконавського процесу, який тісно пов'язаний з джерелознавством і текстологією. Реліз 2023 року незалежної творчої платформи «Open Opera Ukraine» «Українське бароко: Concordacii Animos» (див. детально про реліз [1]), виконаний вокальним ансамблем «Partes», який можна послухати на Apple Music, Spotify та YouTube Music [2], містить два варіанти найпопулярнішого твору Миколи Дилецького «Воскресенський канон», де перший є реконструкцією Н. Герасимової-

Персидської, здійснену ще в радянські часи, з рукописів київської партесної колекції, в якій була відсутня партія другого дисканта (її реконструював Я. Якуб'як), а другий – О. Шуміліної, вже з оригінальною дискантовою партією, яка зберіглася у фондах Придворної півчої капели у Санкт-Петербурзі.

Таким чином констатуємо, що сучасні дослідження української сакральної музики мають проводитися із врахуванням джерелознавчого, текстологічного та конфесійного аспектів, які були і є базовими, однак потребують постійного коригування відповідно до стану сучасної науки, а також політичних та ідеологічних установок. Стан наукових досліджень має безпосередній зв'язок з концертною практикою, а тому виконання української сакральної музики є віддзеркаленням її наукового осмислення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кулик В. «Concordacii Animos» українського музичного бароко. *Музика. Український інтернет-журнал*. 05.10.2023. URL: <https://mus.art.co.ua/concordacii-animos-ukrainsko-ho-muzychnoho-baroko/> (дата звернення: 07.10.2023).
2. Українське бароко: Concordacii Animos. URL: <https://cutt.ly/qwYe3BME> (дата звернення: 01.10.2023).
3. Український кант XVII – XVIII ст. Упоряд., вст. ст. і прим. Л. В. Івченко; спецред. текстів В. І. Кречотня. Київ: Музична Україна, 1990. 200 с.
4. Супрасльські кантики кінця XVII століття – пам'ятка василіянської церковної музики: у 3-х т., 2-х кн. / реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної; наук. ред. Ю. Ясіновський. Т. 1: кн. 1: Факсиміле супрасльських кантиків. Транскрипція партитури. Львів: Український католицький університет, 2022. 960 с.; Т. 2: Шестиголосі партитури: реконструкція. Т. 3: Дослідження; кн. 2. Львів: Український католицький університет, 2022. 984 с. (Історія української музики: джерела, вип. 28; Серія «Київське християнство», т. 27, кн. 1, 2).
5. Цифрова бібліотека історико-культурної спадщини. URL: <https://cutt.ly/ZwYeRIgM> (дата звернення: 01.10.2023).



Іван КАТИНСЬКИЙ,

*аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
zonavecir123@gmail.com*

Ivan KATYNSKY,

*postgraduate student of the Department of Musicology and Music Art Methodology
at Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
zonavecir123@gmail.com*

ХРИСТИЯНСЬКІ МОТИВИ В ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

CHRISTIAN MOTIFS IN CAROLING FROM WESTERN PODILLIA

Щедрівки, як календарно-обрядовий жанр, в період відновлення держави Україна потребують нових підходів до вивчення їхнього функціонування та обрядового прикріплення. Адже в часи панування радянської влади на Україні вони трактувалися вченими, як такі, що прикріплені лише до Нового року. Але такі трактування були неправдивими й ідеологічно натягнутими, віддаленими від їхнього природного функціонування. Адже, насправді, ці пісні здавна були прикріплені до свята Водохреща і були невід'ємною їхньою складовою. Про це стверджують їхні тексти, особливо у приспівах, в яких здавна домінують приспіви «Щедрий вечір, святий вечір».

Питанню присутності християнських мотивів у щедрівках, що побутували й досі побутують в Західному Поділлі, присвятили свої невеликі розвідки Володимир Гнатюк [1], Філарет Колесса [3], Анатолій Іваницький [2], Олег Смоляк [4], Петро Шимків [5]. На жаль, у своїх працях вони вказували лише на присутність християнських мотивів у щедрівках, не заглиблюючись у їхнє смислове навантаження. Тому це питання є актуальним в українському етномузикознавстві й потребує більш глибокого осмислення.

Мета дослідження – виявити християнські мотиви в щедрівках Західного Поділля та зробити їхній аналіз.

У середовищі освічених людей, які читали біблійні тексти, у пізньому Середньовіччі зароджуються та поширюються щедрівки, в яких присутні християнські мотиви. В окресленні цього нового жанрового різновиду відображена зміна у ставленні місцевих жителів до традиційних щедрівок, зокрема до оновлення їхньої тематики. В оновлених текстах відчутна заміна язичницьких образів і культів новими християнськими. Замість оспівування язичницьких небесних світил Сонця, Місяця і Зір, в оновлених сюжетах присутні християнські персонажі Ісус Христос, Пречиста Діва Марія і святі апостоли. Таким є сюжет щедрівки «Ой у місті Вифлеємі», записаної в с. Ланівці Борщівського (тепер Чортківського) району Тернопільської області:

Ой у місті Вифлеємі.

Приспів:

Рано-рано на Йордан .

Сталася нам ця новина,
породила Діва Сина.
Зібралися всі святії,
стали вони раду мати,
яке ім'я Йому дати...

Основний сюжетний мотив у цій щедрівці – вибір імені Божому Дитятку. І саме його вибирає Мати Божа, і з-поміж різних пропонуваніх імен вона вибирає ім'я Ісус. Треба зауважити, що такий щедрівковий сюжет доволі поширений у досліджуваній місцевості і привабливий з точки зору християнської дидактики.

Незважаючи на християнсько-біблійну спрямованість, такі щедрівки (як і інші народнописанні жанри, пов'язані із зимовими святами) в цілому зберігають язичницькі елементи. Зокрема, це найкраще відчутно у віршовій ритміці та силабомелодиці (для щедрівок типовими є цезурований восьмискладник 4+4 та відповідна силабомелодична модель).

Поширеними у Західному Поділлі є щедрівкові сюжети, в яких розповідається про будівництво християнського храму. Його величного, зазвичай, буде сам господар з трьома банями-«вершечками» (вівтарями, престолами, поверхами тощо). У кожному з них відбувається Служба Божа за господаря, господиню та їхню родину:

Службонька правит – за господаря.

Приспів: Щедрий вечір, добрий вечір, добрим
людям на здоров'я.

Світлонько горить— за господиню.

Дзвононьки дзвонять – за челядоньку.

У Західному Поділлі до сьогодні побутує щедрівка християнського змісту, що розповідає про знайдення панною в святім Йордані головного церковного атрибута – хреста. За це вона отримує три Служби Божі:

Першу Службоньку – на Вечір Святих.

Другу Службоньку – на Вечір Щедрий.

Третю Службоньку – на день Великдень.

Цей сюжет є прикладом повної втрати язичницької лексики і творення нової християнської, що дає розуміння ідеології свята Богоявлення Господнього. Аналогічну сюжетну мотивацію представляє й щедрівка «Встань, господарю, встань і радуйся». Адже в ній засвідчене біблійне оповідання про пошуки іродовими воїнами новонародженого Сина Божого Ісуса Христа. На підтвердження новаторства у цій щедрівці є і його приспів «Йордань-вода священна. Христос хрестився в річці Йордані», що на лексичному рівні домінує у цьому сюжеті.

У Західному Поділлі до сьогодні побутують щедрівки християнського змісту, адресовані господині. Серед них найчастіше можна почути варіанти щедрівкової парадигми «Василева мати пішла щедрувати». У цій пісні розповідається про купівлю господинею риз для церкви. У ці ризи одягається сам Христос і відправляє три Служби Божі: першу – на Різдво, другу – на Новий рік, а третю – на Водохреща.

Щедрівка «А в Єрусалимі дзвони задзвонили», що також адресується господині, розповідає про народження і хрещення Сина Божого Ісуса Христа.

Цей сюжет, як і попередній, повністю насичений християнськими мотивами. До речі, щедрівка записана в с. Помірні Бучацького (тепер Чортківського) району Тернопільської області від Капустяк Г. А., 1945 р. н.

Сюжет щедрівки, записаної в с. Вишнівчик Теребовлянського (тепер Тернопільського) району Тернопільської області від Гапій К. А., 1934 р. н., як і всіх попередніх, побудований на біблійних оповіданнях про народження і хрещення Ісуса Христа в річці Йордані.

Таку ж саму сюжетну кальку представляють варіанти поширеної в досліджуваному етнографічному районі щедрівки «Щедрий вечір всім вам, щаслива година», які повністю відтворюють епізод народження Ісуса Христа. Виконання цих пісень на Щедрий вечір підтверджує лише приспів «ладо, ладо, ладо, все на світі радо, Щедрий вечір на землі».

Щедрівки створювалися не лише в минулому, а й продукуються останнім часом. У таких щедрівкових сюжетах показово є новаторська лексика та відхід від типової (щедрівкової) ритмічної форми вірша:

А на нашій Україні сіяють зорі.

Стоїть Ісус по коліна в йорданській воді.

А в тій воді йорданській образ ся з'явив.

Любі браття українці, Ісус ся хрестив.

Тут домінує лексика, яка найбільше впливає з принципів церковного піснетворення і далеко відходить від народнопісенного віршування та його мотиваційного наповнення.

Отже, останнім часом у співочому середовищі Західного Поділля починають домінувати щедрівки християнського змісту над давніми язичницькими. Це дає право стверджувати, що християнська тематика стає пріоритетною у фольклорному мисленні західноподільських щедрівників і сприяє повному витісненню стародавніх сюжетів. А це, в свою чергу, християнізує йорданське обрядове дійство, робить його повністю богоявленським.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гнатюк В. Передне слово. Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імени Шевченка. Т. 35. Колядки і щедрівки. Т. 1. Зібрав Володимир Гнатюк. Львів: 3 друк. Наук. Товариства ім. Шевченка, 1914. С. 5.
2. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Навч. посібник. Ред. М. М. Поплавського. Друге видання допрацьоване. Київ : Муз. Україна, 1999. 222 с.
3. Колесса Філарет. Українська усна словесність. Львів: Наклад Фонду «Учітеся брати мої», 1938. 648 с.
4. Смоляк О. Музичний фольклор Тернопільщини. Підручник-хрестоматія. Тернопіль: Астон, 2011. 140 с.
5. Шимків П. Смоляк О. Щедрий вечір. Зимовий календарно-обрядовий фольклор Тернопільщини. тернопіль : Чумацький шлях, 1998. 120 с.



Лілія КАЧУРИНЕЦЬ,

*старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Хмельницький, Україна
kachurynetslilia@gmail.com*

Liliia KACHURYNETS,

*senior lecturer of the department of vocal and conducting-choral disciplines
of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
Khmelnytskyi, Ukraine
kachurynetslilia@gmail.com*

ВІРТУАЛЬНИЙ ХОР У ДИРИГЕНТСЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

VIRTUAL CHOIR IN THE CONDUCTING SPACE OF UKRAINE

Постановка проблеми. Сучасний технологічний і інформаційний прогрес дозволяє змінювати вектор розвитку музичної культури України, надаючи їй нового сенсу і форм. З появою комп'ютерних програмних засобів диригенти отримали можливість співпрацювати у віртуальних хорах з музикантами та співаками з усього світу без географічних обмежень. Це відкриває нові перспективи для творчості, виконавської майстерності та музичної комунікації, особливо в умовах обмежень, накладених пандемією та війною. Сприяючи збереженню музичного життя та розвитку нових форм музичної взаємодії, віртуальний хор став важливим інструментом диригентів. Така технологічна інновація дозволяє залучити аудиторію, яка не може фізично відвідувати концерти, це розширює можливості виконавців у створенні міжнародних музичних проєктів. У зв'язку із цим важливим завданням є аналіз впливу віртуальних хорів на розвиток мистецької культури України, розуміння перспектив розвитку музичного мистецтва в епоху технологічних інновацій та розширення уяви щодо можливості співпраці в музичній сфері на міжнародному рівні.

Аналіз останніх наукових публікацій. У сучасних реаліях, коли мистецтво зіштовхується з різними обмеженнями, музикознавці звертають увагу на актуальні питання збереження і розвитку хорових традицій. Так, Тетяна Раструба зосереджувалась на впровадженні інноваційних диригентсько-хорових практик [5]. Ганна Савельєва займалась розробкою творчих аспектів виконавської інтерпретації віртуальних хорів Еріка Вайтекера [6, с. 143–157]. Євгенія Бондар вивчала явище художньо-стильового синтезу сучасної хорової творчості в його системній цілісності [1]. Наталія Кречко розкрила питання, пов'язані з потребою трансформування діяльності хорових колективів в умовах упровадження дистанційного навчання [4, с. 150–153]. Незважаючи на проведені дослідження, питання щодо використання віртуальних хорів у диригентській діяльності митців України потребують детального вивчення.

Мета дослідження – проаналізувати представлення віртуального хору в диригентському просторі України.

Виклад основного матеріалу. Диригентський простір України є важливим складником музичної культури, що охоплює різноманітні аспекти диригентської діяльності: від класичної практики до інноваційних підходів у хоровому та оркестровому виконавстві. Ми розуміємо диригентський простір («простір диригента» або «диригентську платформу») як системну діяльність, яка передбачає керівництво та роботу з виконавцями, взаємодію з аудиторією, організацію та ведення виступу.

Україна відзначається значним внеском у світову культуру завдяки видатним диригентам ХХ століття. Серед них варто відзначити Миколу Колесу (1903–2006), який був не лише композитором і диригентом, але й засновником української диригентської школи. Ігор Маркевич (1912–1983) завоював міжнародну славу як визнаний майстер класичної музики, керманіч низки видатних симфонічних оркестрів у Лондоні, Стокгольмі, Монреалі, Ламурьо і філармонічному оркестрі Гавани. Українська диригентська спадщина зміцнилась завдяки Василю Барвінському (1888–1963), Нестору Городовенку (1885–1964), Дмитру Немченку (1920–2006), Дмитру Загрецькому (1924–1980), Віталію Газінському (1945–2019) та Олександрю Кошицю (1875–1944). Ці видатні особистості зробили значний внесок у розвиток диригентського мистецтва, створивши міцний історичний фундамент для сучасної диригентської практики.

Диригентський простір України різноманітний за жанровим спрямуванням, широким спектром музичних стилів та напрямків. Він відображає багатий музичний досвід та розмаїття музичної культури України. На сучасному етапі він відзначається також інноваційними підходами. З метою урізноманітнення та збагачення виконавської практики диригенти застосовують сучасні технології: електронні музичні інструменти, комп'ютерні програми для обробки звуку, віртуальні хори. До прикладу, використання електронних інструментів дозволяє диригентам створювати нові звукові та візуальні ефекти, що збагачують музичні виступи.

Важливо відзначити, що запровадження диригентами віртуальних хорів у виконавській практиці України стало необхідним інструментом для збереження хорового мистецтва в умовах пандемії та в контексті військової агресії росії. Ця технологічна ініціатива сприяла збереженню хорового доробку та підтримці музичної спільноти в умовах суспільно-політичних викликів.

Віртуальний хор – це інноваційний підхід до хорового виконавства, за якого диригент дистанційно співпрацює з хористами, котрі перебувають у різних куточках країни, використовуючи технології та інтернет-засоби комунікації в реальному часі (іноді з завчасно записаними партіями). Віртуальний хор може бути заснований на реальних записах голосів співаків, які об'єднуються в єдиний ансамбль під керівництвом диригента, або на використанні технології синтезу голосів та їхнього злиття в хоровому творі. Його використання дозволяє диригенту перетворити фізичну відстань на віртуальне середовище для спільного музичного виконання. Практику створення віртуального хору описувала автор статті [3, с. 211–218].

Така форма виконавської практики почала з'являтися впродовж останніх років і мала декілька напрямків: розвиток ширококутового інтернету та доступність відеозв'язку, популярність соціальних мереж і платформ для співзвучання (YouTube, SoundCloud, Zoom), організація проєктів і конкурсів для виконання музики віртуально, реакція на обставини (COVID-19).

Знаковою подією стала презентація на YouTube 11 травня 2020 року мистецького проєкту «Віртуальний хор в Україні», що об'єднав 111 українців з різних областей країни [7]. Хористи київських колективів та освітніх закладів записали власне виконання відео партій, а організатори з'єднали їх у загальний відеокліп. Книга рекордів України зареєструвала проєкт як національний рекорд – «Найбільший віртуальний хор України» [2]. Грунтовна робота над досягненням віртуального хорового ансамблю української народної пісні в обробці В. Грицишина «Не стій, вербо, над водою» була зроблена хормейстером хору імені В. Королевського Максимом Дзівалтівським.

Наслідком такої роботи стали масові віртуальні проєкти диригентів різних за типами і видами музичних колективів: Молодіжний камерний хор УДПУ імені Павла Тичини (керівник Оксана Сухецька), дитячий хор Первомайської гімназії № 4 (керівник Ірина Кравцова), камерний хор MORAVSKI (керівник Олена Радько), архіерейський хор «Знамення» Свято-Покровського та Свято-Воскресенського соборів (керівники Володимир та Наталія Іваники) та багато інших.

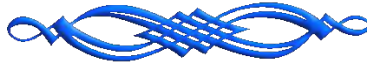
Зазначимо, що 12 травня 2020 року в соціальній мережі Facebook був представлений мистецький проєкт автора статті «Студентський віртуальний хор Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії», який презентував українську народну пісню «Солоха» в обробці О. Токар [3, с. 215]. Диригент хору (автор статті) спроектувала та здійснила проведення онлайн-ових репетицій, з'єднала відеопартії в єдиний хоровий ансамбль і створила відеосимуляцію концертного виступу. Результатом роботи стала популярність колективу на Всесвітньому фестивалі-конкурсі національних культур та мистецтва «World folk vision 2020».

Висновки. Отже, запровадження диригентами України віртуальних хорів є необхідним фактором розвитку хорової музики в умовах складних викликів, що виявилось значущим інструментом для збереження хорового мистецтва та підтримки музичної спільноти. Колективні творчі проєкти диригентів стали загальноприйнятими в практиці віртуальної музики, сприяють підвищенню інтересу до хорового мистецтва та розширенню його аудиторії. Зуважимо, що віртуальний хор все ж не може замінити живе музичне виконання, яке має свої переваги і цінність.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : автореф. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2020. 42 с.
2. Книга рекордів України. Мистецький проєкт «Віртуальний хор в Україні». URL: <https://record.org.ua/2020/05/11/stayhome-i-spivaj-na-rekord-u-mysteczkomu-proyekt-virtualnyj-hor-v-ukrayini/> (дата звернення: 17.09.2023).

3. Качуринець Л. В. Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2020. Вип. 34. Том 3. С. 211–218.
4. Кречко Н. М. Онлайн-виступи хорових колективів: роль та значення в освітньому процесі. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 33. Т. 2. С. 150–153.
5. Раструба Т. В. Програма авторського творчого проєкту «Ескізи віртуального хору». Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2022. ч. 2. 24 с.
6. Савельєва Г. В. «Lux Aurumque» Еріка Уітакера в аспекті порівняльного аналізу виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 58. 143–157.
7. Ціжман Н. М. Віртуальний хор встановив національний рекорд України. *Український інтерес*. URL: <https://uain.press/news/virtualnyj-hor-vstanovuyv-natsionalnyj-rekord-ukrayiny-1238264> (дата звернення: 17.09.2023).



Марія КИРЕЯ,
*аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
асистентка кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
Тернопіль, Україна
mariaganych@gmail.com*

Mariia KYREIA,
*postgraduate student of the National Academy
of Management Personnel of Culture and Arts,
assistant of the of the Department of Theatrical Art,
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Ternopil, Ukraine
mariaganych@gmail.com*

АНАЛІЗ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БОГДАНА АНТКІВА ЗА МАТЕРІАЛАМИ ТЕРНОПІЛЬСЬКИХ ВИДАНЬ (1944-1963 РР.)

ANALYSIS OF THE COMPOSITIONAL ACTIVITY OF BOHDAN ANTKIV BASED ON THE MATERIALS OF TERNOPIL PUBLICATIONS (1944-1963)

Зруйноване місто Тернопіль після Великої Вітчизняної війни, все ж залишалося осередком культурно-мистецького життя Галичини. Тут діяли аматорські музичні та театральні гуртки, літературні братства, товариства, зібрання однодумців, які активно займалися просвітницькою діяльністю. Саме в душі мистецтва музики на Тернопільщині відбулося творче становлення музиканта, композитора, диригента, актора Богдана Михайловича Антківа. У своїх спогадах Богдан Антків пише: «Для мене Тернопіль – це не просто

обласний центр Тернопільської області – це моя маленька Батьківщина, це місто моєї юності, місто мого творчого зростання».

Музична діяльність Богдана Антків бере початок у самодіяльних аматорських колективах, що діяли у селі Острів Тернопільського повіту (тепер Тернопільської області). У 1934 році після закінчення диригентських курсів при філії Львівського музичного Інституту імені Миколи Лисенка керував самодіяльними хоровими колективами та драмгуртком. В умовах браку відповідної музичної літератури для своїх колективів Богдан Михайлович самостійно робить аранжування та пише ноти до пісень для своїх колективів, відкриваючи в собі композиторські здібності.

У 1940 році Богдан Антків стає актором хорової капели, в 1944 році - актором і хормейстером в Чортківському театрі імені І.Франка, а в 1948 році переводиться в Тернопільський музично-драматичний театр імені Т.Шевченка. На протязі 1944-1956 рр. за сумісництвом виконував обов'язки хормейстера та завідуючого музичною частиною театру. За ці роки Антків багато уваги приділяє композиторській діяльності. Ним написана музика до вистав: «Правда» О. Корнійчука, «Директор» С.Альошина, «Весняний потік» З. Прокопенка, «Пісня серця» В. Вакуленка та інші.

Активну популяризацію та висвітлення культурного життя філармоній, театрів, закладів культури вели місцеві видання, які давали оцінку мистецьким заходам. На сторінках газет можна було прочитати рецензію на ту чи іншу виставу, концерт, захід, мистецьку зустріч. Відповідно до політичного режиму, який панував в той час на території України, інформація подана у виданнях, подекуди мала суб'єктивний та різко упереджений погляд на події. Проте, у газетах нерідко можна було знайти відгуки про роботу культурно-мистецьких діячів, які займалися творчою діяльністю та пропагандою української музики та пісні. Серед них був і Богдан Михайлович Антків.

Особливо розвинувся композиторський талант Богдана Антківа під час роботи над виставами «Розлука» Б. Антківа та І. Цюпи та «Наливайко» В. Грипича та В. Серпкова за І. Ле. Написана ним музика одержала схвальну оцінку громадськості та критичної преси. Відгук на музику Б. Антківа на виставу «Наливайко»: «Робота представлена у вигляді клавіра і містить 62 номера. Музика відповідає драматургічному розвитку вистави, мелодійно має в собі колорит української народної пісні, є уривки великої емоційної напруги. Музика безумовно відіграє велику роль в даній виставі, допомагає сприймати та є цінною частиною вистави. Запозичень немає, є оригінальною роботою автора». За музику до вистави «Наливайко» Антків нагороджений дипломом на 1-й українській театральній весні в місті Києві.

Ще однією знаковою виставою була «Буйна голівонька» Бориса Мінца, для якої писав музику Богдан Антків. Рецензія рецензента-композитора М. Полонського: «Даний клавір має 12 номерів, музика написана відповідно до характеру вистави, вона мелодійна, хоч написана трохи примітивно».

У газеті «Вільне життя» (м.Тернопіль 1950 р.) в рецензії на виставу «Весняний потік» Семен Завалко зазначає: «... Музичний супровід /автор

Б. Антків/ цілком природно входить у тканину спектаклю і створює приємний музичний фон».

«У виставі «Директор» С. Альошина в музичному супроводі Богдан Антків удаło використав мелодію романсу Гурильова «На заре туманной юности», що його так любила співати дружина директора» - йдеться у газеті «Вільне життя» (м. Тернопіль 1951р.). Також видання «Вільне життя» (м. Тернопіль за 1954 р.) повідомляє: «Недавно в Тернопільському обласному драматичному театрі йшла прем'єра ліричної комедії молодого драматурга Віктора Вакулєнка «Пісня серця». Акторський колектив і режисер-постановник немало приклали сили, щоб новонароджена п'єса, якщо вже вона потрапила на театральну сцену, знайшла гарячий прийом у глядача. Хорошим партнером А.Виноградової виступає в спектаклі заслужений артист республіки Б. Антків. Слід також відмітити дуже вдалу музику композитора Богдана Антківа».

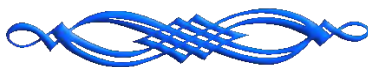
За час роботи актором у Тернопільському обласному українському музично-драматичному театрі імені Т.Г.Шевченка (1948-1963 рр.) Богдан Антків зробив музичне оформлення до таких вистав як: «Втеча» Д. Щєглова, «Ой не ходи Грицю...» М. Старицького, «Фініст – ясний сокіл» М. Шесталова, «Люди доброї волі» Г. Мдівані, «Честь сім'ї» Г. Мухтарова, «Людина з рушницею» М. Погодіна та «Зоряні ночі» В. Вакулєнка.

У творчому доробку Богдана Антківа є чимала кількість концертів, проведених ним самим, а також ряд написаних текстів пісень на тему робітничого класу.

Композиторські надбання Богдана Антківа справедливо ввійшли до скарбниці мистецьких цінностей української культури не лише Галичини, а й всієї України. Громадська підтримка та публічне визнання тернопільських та обласних видань творчої роботи Богдана Антківа, лише сприяли втіленню музичних задумів на сцені, та давали поштовх для подальшої роботи у царині мистецтва. Виходець з аматорських колективів став справжнім композиторем-професіоналом, твори якого отримали високу оцінку серед українського народу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антків Б. З незабутніх днів / Б. Антків // Богдан Антків лицар галицької сцени / [Упоряд. і наук. ред. Богдана Козака]. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – 184 с. + іл.. 48
2. Державний архів Тернопільської області. - Ф. Р-3442 Богдан Михайлович Антків (19151998) - заслужений артист України. - Оп. 1.
3. Смоляк О. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області) : [монографія]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 124 с.



Богдан КИСЛЯК,

докторант ХНУМ імені І. П. Котляревського

Львівський державний університет

фізичної культури імені Івана Боберського,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедра хореографії та мистецтвознавства

Львів, Україна

bogdankuslyak@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

Bohdan KYSLIAK,

doctoral student HNUM IMENI I. P. Kotlyarevsky

'Ivan Bobersky' Lviv State University of Physical Culture,

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department

of Choreography and Art History

Lviv, Ukraine

bogdankuslyak@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

СОНОРНИЙ ПАРАМЕТР СУЧАСНОЇ БАЯННОЇ МУЗИКИ ЯК НОВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ТЕМБРОВИЙ ПРОЄКТ

SONIC PARAMETER OF CONTEMPORARY BAYAN MUSIC AS A NEW INSTRUMENTAL-TIMBRAL PROJECT

Дослідження сонорного параметру баяна в контексті сучасної музики важливо для сучасних музикантів та композиторів, оскільки дозволяє зрозуміти, яким чином звукові характеристики інструменту можуть впливати на сприйняття музики та розширювати музичний мовник.

Проте, на сьогоднішній день існує недостатньо наукових досліджень, присвячених сонорному параметру в баянній музиці. Відсутність систематизованого аналізу ускладнює розуміння та використання цього інструментально-тембрового проекту в сучасній музичній творчості.

Модерну тенденцію сучасного баянного репертуару очолили такі відомі українські композитори, які досліджували сонорний параметр як В. Зубицький, В. Рунчак, В. Власов, Л. Самодаєва, К. Цепколенко. Питання техніки композиції висвітлюються у дослідженнях С. Гоменюк (Гоменюк, 2006: 18), Т. Дугіної (Дугіна, 2002: 180), О. Жаркова (Жарков, 2000: 105). Не припиняє вивчатися в контексті мішаних технік і проблем сонористики Рябуха Н.О (Рябуха, 2017: 456), Єргієв І. (Єргієв, 2006: 34).

Сонористика - це галузь музичної науки та мистецтва, яка вивчає звукові явища та їх властивості у музичному контексті. Сонористика досліджує акустичні параметри звуків, такі як частота, амплітуда, тимбр, резонанси та інші характеристики, які впливають на сприйняття та враження від музики.

Культивування зазначених засобів баянно-інструментальної сонористики оригінальної музичної мови та виконавства призвело до виникнення нового явища в баянно-акордеонному мистецтві - «модерн-баян» (термін І. Єргієва).

Великої уваги у сучасних творах вимагає ритм, що підтверджує подолання ритмічної інертності, складних ритмічних формул, зокрема остинато,

пунктирного ритму, переакцентування, синкоп, перемінного ритму, несиметричних (болгарських) ритмів, поліритмії [1, с. 11].

У баянних творах українських композиторів сучасні техніки композиції органічно поєднуються із фольклорними джерелами та індивідуальними особливостями композиторського мислення. Створенню різнобарвної гами образів сприяє специфіка звуко-фарб баяна-акордеона - оркестральність інструмента, можливість багатотембрової реалізації творчого задуму.

Елементи сучасних стилів, технік, прийомів звуковидобування композитори розглядають крізь призму авторського бачення, трансформуючи індивідуальне творче переосмислення, насичуючи баянний інструменталізм новою виразовою палітрою [3, с. 27].

Серед новацій баянного авангарду привертають увагу явища «розширення зони звучання» баяна, за рахунок нових баянно-ігрових прийомів «оновлення звуку». Це - привнесення в партитуру епатажних прийомів театралізації та «не інструментального вислову»: рецитації, наспіву, насвистування виконавця під час гри (або її імітація), тощо.

Серед сучасних композиторських технік особливого поширення набуває сонористичний комплекс баянного авангарду. Природним підґрунтям його ужитковості стали численні відкриття «нового звуку», в тому числі розмаїття тембо-колеристичних, ударно-шумових та інших специфічно баянних прийомів, семантично усамостійнених до рівня провідних музично виразових засобів [2, с. 179].

Сонорна техніка дозволяє розмежовувати звучання від мінімального до надзвичайно насиченого. Сонорна техніка представляє собою вкрай складну та багатозначну проблему. В ній існують численні аспекти, що можуть викликати обурювані дискусії та розбіжні думки [6, с. 138].

Для сонорної музики найголовніший звук, який виконує роль будівельної структури з використанням кластерних, іноді недискретних конструкцій-пластів. У цій техніці звук постає як крапка (безпосередньо об'єднує соноріку з пуантилізмом) [6, с. 144].

«Мову тембрів» активно виявляє також модерна баянна творчість, яка адаптувала сонорний вектор сучасних композиторських технік. Культивовані композиторами зразки «нового звуку» при цьому обростають рефлексіями образних значень, уявленнями, асоціаціями. З відбором типових баянно-інструментальних фонем у композиторській творчості відбулась семантизація сонорних засобів, узгоджена з логікою інтонаційного(тематичного) розвитку та формотворення.

Під знаком сонористики народився новий тип музичної драматургії та викристалізувалися специфічні тембро-виразові засоби, які спричинили виникнення своєрідної тембрової моделі.

Тембро-колеристичні, сонорні ефекти музичних творів є безпосередніми учасниками формотворчих процесів, невід'ємних від змістовної зумовленості творів, наприклад, протиставлень образних сфер або смислових обрамлень в межах репрізної функції композицій [4, с. 43].

Гомельська Ю.О. є однією з творчих постатей, чий композиторський доробок репрезентує вдалі результати. У своїй музиці Гомельська демонструє широту творчих пошуків, охоче експериментує. Їй властиве прагнення до неповторної організації музичного матеріалу (звук, тембр, інтонація),

оновлення його досі вичерпаних виражальних ресурсів і водночас глибокий зв'язок з традиціями, з тим, що генерує раціональні, логічні конструкції.

Для композитора тембро-сонорний параметр є фактором, що виступає у тісному зв'язку з інтонацією, ритмом та гармонією, визначаючи образний зміст твору. Зрештою, такою є загальна тенденція новітньої музики, у якій сонорика або музика темброколеристичних звуко ефектів творить мову сучасної композиції.

У результаті культивування засобів баянно-інструментальної сонорики в оригінальній музичній мові та виконавстві виникло нове явище в баянно-акордеонному мистецтві, яке отримало назву «модерн-баян». Дослідження І. Єргієва, присвячене цьому явищу, визначає мету формулювання концепції «модерн-баяна» як невід'ємної складової сучасного українського академічного мистецтва [3, с. 22].

Таким чином, сучасна сонорна техніка управляє звучанням від мінімального до надзвичайно насиченого, виявляючи складність та багатогранність цього музичного явища. Важливим є розуміння всіх аспектів сонорності, що сприяє подальшому розвитку та збагаченню сучасної музичної мови.

Важливим аспектом та вихідним твором є ритм, що виявляється в подоланні ритмічної інертності та використанні складних ритмічних формул. Велику увагу заслуговують такі елементи, як остинато, пунктирний ритм, переакцентування, синкопи, поліритмія, які збагачують музичну тканину творів.

У творах українських композиторів сучасні техніки композиції гармонійно поєднуються з фольклорними джерелами та індивідуальними особливостями композиторського мислення. Важливу роль в цьому відіграють специфічні баянні прийоми звукобудування, які, підкоряючись авторському баченню, допомагають розкрити музичний твір та його фольклорну семантику. Новацією баянного авангарду є явище «розширення зони звучання» баяна, що досягається за допомогою нових баянно-ігрових прийомів та «оновлення звуку». Ці атрибути «нової концертності» надають додаткового ресурсу естетичної дії та дозволяють ефективно виразити музичну ідею [5, с. 29].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці. «Теорія та історія культури». Київ, 2006. С. 18.
2. Дугіна Т. Функціональні аспекти сучасної системи звукових технік. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь, 2002. С. 178–187.
3. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: дис... канд. Мистецтвознавства. Одеса, 2006. С. 34.
4. Жарков А. Деякі інтегративні тенденції у мистецтві напередодні ХХІ століття та парадигматичний характер техніки композиції. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. С. 101–107.
5. Кияновська Л. Українська музична культура. Тернопіль, 2000. С. 42.
6. Шурдак М.І. Інтеграція технік композиції у ХХ столітті: теоретичне обґрунтування. Дніпро, 2022 рік. С. 137-140.



Олег КІНАШ,

*здобувач другого(магістерського) рівня вищої освіти Факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира*

Гнатюка

Тернопіль, Україна

kinash.oleg14@gmail.com

науковий керівник – Лариса ОРОНОВСЬКА,

доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка, кандидат педагогічних наук,

заступник декана з виховної роботи

Тернопіль, Україна

lorikulya@gmail.com

Oleg KINASH,

recipient of the second (master's) level of higher education Faculty of Arts of

Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk

Ternopil, Ukraine

kinash.oleg14@gmail.com

supervisor – Larisa ORONOVSKA,

associate professor of the department of musicology and methods of musical art of

Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk ,

candidate of pedagogical sciences, deputy dean for educational work

Ternopil, Ukraine

lorikulya@gmail.com

КОЛЕКТИВНЕ ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЯК НОВІТНЯ, ІННОВАЦІЙНА КОМПЕТЕНЦІЯ У ТВОРЧОСТІ НУШ

COLLECTIVE INSTRUMENTATION OF SCHOOL STUDENTS AS THE NEWEST, INNOVATIVE COMPETENCE IN CREATIVITY

Постановка проблеми. У контексті Нової української школи (НУШ) акцентується увага на розвитку творчих ініціатив учнів та навичках співпраці.

Однак дотепер не визначено обсяг і потенціал компетенції колективного інструментування в освітньому процесі та його роль у формуванні креативності школярів. Основні аспекти цієї проблеми включають:

1) визначення обсягу - до сьогоднішнього моменту немає чіткого розуміння, які інструменти, технології та методи колективного інструментування слід включити в навчальний процес, щоб сприяти розвитку творчих навичок учнів; 2) ефективність - не визначено, наскільки колективне інструментування може бути дієвим засобом підвищення творчого потенціалу учнів та покращення якості навчання в НУШ; 3) інтеграція - проблемою є також перехід колективного інструментування в загальну методику навчання в рамках Нової української школи та розробка практичних стратегій для вчителів і учнів, які б сприяли успішній і рівномірній реалізації цієї компетенції.

Отже, основною проблемою є *визначення, ефективність та інтеграція* компетенції колективного інструментування в контексті Нової української

школи, а також розробка практичних рішень для підтримки її розвитку та впровадження.

Аналіз останніх наукових публікацій. В роки сучасності у освітній галузі спостерігається зростаючий інтерес до розвитку творчих навичок та співпраці серед учнів у контексті НУШ. Ця тенденція спонукала науковців досліджувати різні аспекти колективного інструментування та його ролі у освіті та вихованні.

Колективне інструментування - це інноваційна освітня практика, яка передбачає спільну музичну діяльність учнів, що передбачає виконання музичних творів на різних інструментах. Ця практика є важливою складовою НУШ, оскільки сприяє розвитку творчих компетенцій учнів, таких як:

- Інноваційність: учні навчаються працювати в команді, генерувати нові ідеї та знаходити творчі рішення;
- Комунікабельність: учні навчаються ефективно взаємодіяти один з одним, поважати думки інших та знаходити компроміси;
- Критичне мислення: учні навчаються аналізувати музичні твори та творчі ідеї інших [1].

Досліджені наукові статті, присвячені колективному інструментуванню школярів, свідчать про те, що ця практика має позитивний вплив на розвиток творчих компетенцій учнів. Зокрема, дослідження показують, що колективне інструментування:

- Збільшує креативність учнів;
- Покращує здатність учнів до співпраці;
- Підвищує мотивацію учнів до мистецької діяльності.

У статті «Колективне інструментування як інноваційна освітня практика в НУШ» (2023) автори Ольга Кічук та Тетяна Клімова обґрунтовують важливість колективного інструментування для розвитку творчих компетенцій учнів. Автори стверджують, що колективне інструментування сприяє розвитку в учнів поданих попередньо творчих навичок [2, с. 24-27].

У науковій праці «Ефективність колективного інструментування в розвитку творчих компетенцій учнів» (2022) автори Ірина Сидоренко та Наталія Кравець провели дослідження, в якому вивчали вплив колективного інструментування на розвиток творчих компетенцій учнів [3, с. 34-39].

Дослідження показало, що колективне інструментування позитивно впливає на розвиток таких творчих компетенцій учнів, як:

- *Креативність*: учні стали більш креативними в своїх музичних ідеях;
- *Співпраця*: учні стали більш ефективними в роботі в команді;
- *Мотивація*: учні стали більш мотивованими до музичної діяльності.

На основі аналізу наукових публікацій можна зробити висновки, що колективне інструментування є ефективною освітньою практикою, яка сприяє розвитку творчих компетенцій учнів. Ця практика є важливою складовою НУШ, оскільки відповідає її основним принципам, таким як *особистісна-орієнтованість, компетентнісний підхід та розвиток* творчих компетенцій учнів.

Мета тез – полягає у простеженні ролі та ефективності колективного інструментування як новітньої інноваційної компетенції школярів НУШ.

Виклад основного матеріалу.

У контексті Нової української школи колективне інструментування визначає спільне використання учнями різних інструментів, технологій і ресурсів для покращення своїх творчих навичок і спроби вирішення проблем. Вивчаючи структуру, тенденції та унікальні аспекти колективного інструментарію, ми можемо зрозуміти його потенційний вплив на сприяння творчості, інтеграцію критичного мислення та виховання, а також демонстрування соціальної рівності в освіті [2].

Колективне інструментування передбачає спільну роботу школярів, використовуючи широкий спектр інструментів і ресурсів для створення, дослідження та спільного вирішення проблем. Це заохочує активну участь, взаємодію та співпрацю серед дітей, сприяючи розвитку почуття власної гідності та відповідальності за навчання. Використовуючи колективний інструментарій, вчителі можуть надати школярам можливість стати активними творцями, критично мислити та навчатися протягом усього життя.

Переваги колективного інструментарію, стимулювання креативності все це дає платформу для вираження своєї творчості, експериментування з ідеями та участі в інноваційних проєктах. Поєднуючи свої унікальні погляди та компетенції, школярі можуть створювати оригінальні роботи, які відображають їх індивідуальність і взаємні зусилля.

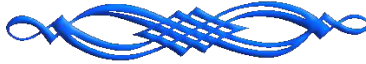
Інтеграція критичної творчості та виховання миру, педагогічні ідеї, підхід, орієнтований на дитину, все це зміщує фокус з навчання, орієнтованого на вчителя, на навчання, орієнтоване на школяра. Це дозволяє учням взяти на себе відповідальність за свій навчальний процес, сприяючи розвитку автономії та внутрішньої мотивації. Колективний інструментарій (*Міждисциплінарне навчання*) заохочує інтеграцію кількох дисциплін, дозволяючи школярам бачити зв'язки між різними предметами та застосовувати свої знання в контексті реального світу. Цей міждисциплінарний підхід сприяє цілісному навчанню та покращує навички школярів розв'язувати проблеми які виникають. Розробка колективних інструментальних заходів і ресурсів, доступних для всіх дітей, незалежно від їхнього походження чи здібностей, забезпечує рівні можливості для участі (Принципи проєктування колективного інструментарію, доступність та інклюзивність, співпраця та комунікація); ось принципи які підкреслюють навички ефективної комунікації та командної роботи в рамках колективної діяльності інструментарію, культивують спільне навчальне середовище, де школярі можуть обмінюватися новими ідеями та вчитися один в одного [4, с. 45-50].

Висновки. Концепція колективного інструментування пропонує захоплюючі можливості для поєднання творчості, розвитку технологічних навичок і соціальної рівності в освіті. Використовуючи цей інноваційний підхід, вчителі НУШ можуть надати школярам можливість стати активними учасниками власного навчального шляху, готуючись до викликів сучасного світу. Завдяки спільним проєктам, інтеграції творчості та виховання миру, колективне інструментування може сприяти цілісному розвитку школярів і забезпечити їх корисними навичками для майбутнього.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Terje Våljataga and Sebastian H.D. Fiedler, «Creative Re-instrumentation of Collective Learning Activity,» у матеріалах 11-ї Міжнародної конференції з навчання на робочому місці (семінари ICWL 2011/2012), LNCS 7697,

- C. 300-309, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2014. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-43454-3_31
2. Кічук Оксана, Клімова Тетяна Колективне інструментування як інноваційна освітня практика в НУШ. *Шкільний світ (Науково-методичний журнал)*. 2023. № 12. С. 24-27.
 3. Сидоренко І., Кравець Н. Ефективність колективного інструментування у розвитку творчих компетентностей учнів. *Дидактика*. 2022. № 5. С. 34-39.
 4. Шевченко Володимир Колективний інструментарій як засіб розвитку творчих компетентностей учнів. *Педагогіка та психологія (науково-методичний журнал)*. 2022. № 3. С. 45-50.



Оксана КОВАЛИК,
здобувачка другого(магістерського) рівня вищої освіти Факультету
мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
науковий керівник – **Лариса ОРОНОВСЬКА**,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
кандидат педагогічних наук, заступник декана з виховної роботи
Тернопіль, Україна
Oksanka.96ivakhiv@gmail.com

Oksana KOVALYK,
*student of the second (master's) level of higher education at the Faculty of Arts of
the Ternopil National Pedagogical University
named after Volodymyr Hnatyuk
supervisor – Larisa ORONOVSKA,*
*associate professor of the department of musicology and methods of musical art,
candidate of pedagogical sciences, deputy dean for educational work
Ternopil, Ukraine
Oksanka.96ivakhiv@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕГРОВАНОГО ПІДРУЧНИКА «МИСТЕЦТВО» 5-6 КЛАСИ Л. АРИСТОВОЇ ТА Н.ЧЕН НА УРОКАХ НУШ

FEATURES OF THE INTEGRATED TEXTBOOK «ART» FOR GRADES 5-6 BY L. ARISTOVA AND N. CHEN IN THE PRIMARY SCHOOL

Постановка проблеми. Актуальним завданням Нової української школи є організація освітнього процесу на засадах компетентнісного підходу, який спонукає учнів до самостійності в навчанні, створює їм умови для взаємодії з учасниками освітнього процесу, а також для практичної реалізації набутого досвіду.

Запровадження компетентнісного підходу передбачає певні зміни в організації освітнього процесу, удосконалення форм і засобів навчання, а також розроблення навчально-методичного забезпечення (створення нових підручників, посібників, дидактичного матеріалу, мультимедійних засобів тощо), актуального для сучасної системи освіти [3].

Компетентнісний підхід, який передбачено у підручниках, використовує активну взаємодію всіх учасників освітнього процесу (між учнями, між учителями й вчителями, між учнями й батьками), застосування дослідницького навчання, учнівських творчих проєктів.

Мета наукової розвідки - дослідити позитивний ефект використання в навчально-виховному середовищі, запропонованих авторами підручників.

Варто зазначити, що реалізація компетентнісного підходу відбувається і засобами підручника. Шкільний підручник – «Мистецтво», запропонованих авторів, і надалі залишається головним дидактичним засобом системи навчання. Формування компетентностей (ключових та предметних) висуває певні вимоги до підручників Нової української школи, які враховані під час підручникотворення.

Зауважимо, що ці підручники мають орієнтуватися на сучасні вимоги до навчання, які сформульовані в Державному стандарті базової середньої освіти.

Зокрема О. І. Ляшенко наголошує, що основними відмінностями нинішнього Державного стандарту базової середньої освіти від освітніх стандартів попередніх поколінь є такі: компетентнісний підхід, що ґрунтується на ключових компетентностях; цілісне бачення поступу дитини в навчанні від 1 до 12 класу; надання більшої академічної свободи закладам освіти під час створення власних освітніх програм [1].

Сучасний підручник, який ми розглядаємо, є головним засобом організації пізнавальної діяльності учнів та орієнтиром у інформаційному просторі. Аналіз психолого-педагогічної літератури дає підстави свідчити про істотні зміни, які відбулися у змісті підручників.

Це вказує на збільшення уваги фахівців із підручникотворення до психологічної складової підручників. Йдеться про відповідність підручників віковим і пізнавальним особливостям учнів. Здебільшого це досягається шляхом варіювання обсягу навчальної інформації і гнучкості у визначенні вимог до її засвоєння учнями. Забезпечення підручником розвитку пізнавальної діяльності передбачає засвоєння й осмислення учнями в процесі навчання нових знань (понять, їх ознак, зв'язків та прикладів, що їх конкретизують) у їх логічному зв'язку.

Зміна парадигми шкільної освіти (перехід від предметно-знаннєвої парадигми освіти до особистісно орієнтованої, розвивальної) суттєво вплинула на переосмислення функцій підручника. На нашу думку, компетентнісний підхід навчання передбачає здійснення за допомогою підручника Нової української школи мотиваційної і розвивальної функцій навчання. Реалізації мотиваційної функції підручника, сприяють завдання на застосування індивідуальної, парної та групової форм організації навчальної діяльності; ігрові ситуації та драматизації за прочитаним; персоналізовані формулювання запитань: заохочування учнів до висловлення власної думки; виконання творчих завдань; використання діалогового стилю спілкування автора з учнем [4].

Для реалізації розвивальної функції завдання підручника мають бути спрямовані на розвиток пізнавальних здібностей учнів. Наприклад, це можуть бути завдання на оволодіння мисленнєвими операціями (аналіз, порівняння, узагальнення тощо), завдання на формування здатності застосовувати набуті знання, способи дій, досвід у нових нестандартних ситуаціях [2].

Дослідженням функціонального забезпечення підручників НУШ присвячені праці Я. Кодлюк, О. Малихіної, О. Савченко, О. Топузова, Т. Яценко. Наприклад, одним із видів пізнавальної діяльності в процесі навчання у підлітковому віці є навчальні проекти. Тому у запропонованому матеріалі, «Мистецтво» 5-6 класів містяться короткі рекомендації щодо організації їх виконання учнями. Дослідження експертних оцінок освітніх матеріалів дають підстави зробити такий висновок – якість освітніх матеріалів, зокрема і підручників, ґрунтується на комплексному оцінюванні їх психологічної складової [3].

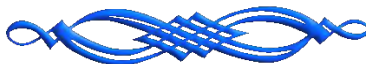
Вважаємо, що психологічною складовою підручника є відповідність його структури пізнавальним можливостям учнів. Отже, структурування підручника є важливим чинником забезпечення його якості. Сучасний підручник відповідає такій структурі: передмова, основний текст, додатковий текст, апарат орієнтування підручником (зміст/перелік розділів/тем) і умовні позначення, система рубрик).

Висновки. Підручники забезпечують розвиток пізнавальної діяльності учнів за умови наявності новизни у їх змісті, завдань на створення проблемних ситуацій, у яких учням потрібно розібратися самостійно, прийняти деяке рішення, відстояти свою точку зору.

Все це, сприятиме формуванню пізнавального інтересу в учнів 5-6 класів і впроваджує систему творчих, пізнавальних завдань, а практична спрямованість матеріалу та можливості застосування набутих компетентностей у житті. Отже визначаємо які чинники мають адекватний вплив на створення, та застосування якісних підручників Нової української школи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бучма В. В. Мотиваційна функція підручника як навчального засобу Нової української школи. *Сучасні психологічні вимоги до підручника для Нової української школи*: зб. матеріалів наукових доповідей круглого столу (м. Київ, 26 серпня 2021 року). Київ, 2021. С. 17-21. URI: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/727406>
2. Бучма В. В. Формування комунікативної компетенції учнів початкової школи засобами підручника. *Сучасні психологічні вимоги до підручника для Нової української школи* : збірник тез наукових доповідей Круглого столу (Київ, 24 листопада 2020 року). Київ, 2020.
3. Дзюбка Л. В., Шатирко Л. О. З досвіду психологічного аналізу навчальних матеріалів для Нової української школи. *Сучасні психологічні вимоги до підручника для Нової української школи*: збірник тез наукових доповідей Круглого столу (Київ, 24 листопада 2020 року). Київ, 2020. С. 35-41. URI: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/722535>;
4. Ляшенко О. І Презентація проекту Державного стандарту базової середньої освіти: Чим новий стандарт відрізняється від попередніх? *Вісник НАПН України*. 2020. Вип. 2.



Марина КУЗНЕЦОВА

*студентка другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка,
Дрогобич, Україна
науковий керівник – Гнатів Зоряна Ярославівна
к. філ. наук, доцент
maryna.kuznetsova1995@gmail.com*

Maryna KUZNETSOVA

*student of the second (master's) level of higher education
Faculty of Primary Education and Arts
of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
Drohobych, Ukraine
academic advisor – Hnativ Zoryana Yaroslavivna
Ph.D (Philosophy) Associate Professor
maryna.kuznetsova1995@gmail.com*

НАВЧАННЯ ЯК МОЗКОВИЙ ПРОЦЕС

LEARNING AS A BRAIN PROCESS

Постановка проблеми. Сучасний світ характеризується стрімким розвитком інформаційних технологій, швидкою зміною сфер діяльності та глобальною конкуренцією в освітній сфері. Ці умови вимагають глибокого розуміння процесів, які відбуваються в мозку людини під час навчання. Незважаючи на те, що освітня сфера активно використовує інноваційні методики і підходи, часто залишається поза увагою аналіз глибинних біологічних процесів, що супроводжують навчання. Поглиблене вивчення мозкової активності, нейронних зв'язків та хімічних реакцій, що відбуваються при засвоєнні нової інформації, може дозволити не тільки оптимізувати педагогічні методи, а й відкрити нові перспективи в освітньому процесі, забезпечуючи максимальну ефективність навчання.

Аналіз останніх наукових публікацій. У контексті вивчення феномену навчання як мозкового процесу важливим є ознайомлення з роботами провідних вчених у цій області. В. Фекета та інші науковці [1] досліджують особливості роботи півкуль головного мозку та їх вплив на процеси навчання. Ф. Вестер [3] аналізує механізми мислення, навчання та забування та їх взаємозв'язок із діяльністю головного мозку. Ф. Вайнерт [4] досліджує якість та ефективність освітнього процесу в загальноосвітніх школах, підкреслюючи необхідність розвитку нової культури навчання. З урахуванням цих досліджень можна стверджувати, що навчання визнано комплексним явищем, яке тісно пов'язане з діяльністю головного мозку, і сучасна наукова думка активно шукає шляхи оптимізації навчального процесу.

Мета: Проаналізувати мозкові процеси, що відбуваються під час навчання, та їх значення для оптимізації педагогічного процесу.

Виклад основного матеріалу. Навчання, яке ілюструє ключові можливості людської адаптації та прогресу, відіграє центральну роль в мозковій активності. Мозок не тільки перетворює, аналізує та інтерпретує отриману

інформацію, але й активно адаптується до змінних умов зовнішнього та внутрішнього середовища. Його унікальна здатність формувати нові нейронні зв'язки та оптимізувати вже існуючі функції відкриває безмежні можливості для особистісного та інтелектуального розвитку особистості.

Однією з найбільш захоплюючих тем у наукових дослідженнях є взаємодія півкуль головного мозку в контексті навчальних процесів. Традиційно прийнято, що ліва півкуля мозку керує логічним мисленням, аналітичними процесами та мовленнєвими функціями, тоді як права півкуля відповідає за креативність, інтуїцію та образне мислення [1]. Однак найновіші наукові відкриття демонструють, що обидві півкулі мозку функціонують в тісній взаємодії, забезпечуючи більш цілісний та збалансований підхід до когнітивних завдань [3]. Така нерозривна співпраця підкуль підтверджує важливість інтеграції різних аспектів мозкової діяльності для досягнення оптимальних результатів у навчанні.

Важливість адаптивних здібностей мозку до навчальних викликів особливо проявляється в його пластичності. Здатність мозку модифікувати свої структури, реагувати на стимули, формувати нові нейронні мережі та оптимізувати свої дії на основі набутого досвіду і навчання є ключовою у розумінні механізмів когнітивного розвитку [2].

Не менш важлива роль в навчальному процесі відводиться пам'яті. Розглядаючи пам'ять як важливий компонент мозкової діяльності, слід вказати на її різноманітність: короткочасну, довгочасну та процедурну пам'ять. Кожен тип пам'яті відповідає за певний аспект навчального процесу. Так, короткочасна пам'ять зосереджена на миттєвому зберіганні та обробці інформації, довгочасна пам'ять зберігає знання на тривалий час, а процедурна пам'ять відповідає за засвоєння вмінь та навичок [3].

Емоції також відіграють ключову роль у навчанні. Емоційний стан людини може впливати на її здатність сприймати, зберігати та відтворювати інформацію. Позитивні емоції можуть сприяти кращому засвоєнню матеріалу, тоді як негативні можуть гальмувати навчальний процес [3].

Отже, з урахуванням ролі мозку у навчанні та його адаптивних можливостей, можна стверджувати, що він є основним інструментом у процесі набуття знань і компетенцій, а також в адаптації до навколишнього середовища.

Враховуючи нейробіологічну сутність навчання, можна стверджувати, що оптимізація навчальних процесів потребує глибокого розуміння механізмів роботи мозку та їх взаємодії з педагогічними методами.

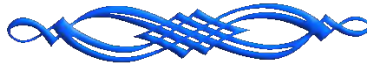
Висновки та перспективи подальших розробок. Отже, мозок відіграє центральну роль у навчальних процесах, демонструючи свою унікальну здатність адаптуватися, формувати та зберігати знання. Півкулі мозку працюють у тісній взаємодії, що підтверджує їх нерозривний взаємозв'язок під час обробки інформації. Різні типи пам'яті (короткочасна, довгочасна, процедурна) взаємодіють між собою, забезпечуючи збереження, відтворення та використання знань. Емоційний стан людини має прямий вплив на ефективність навчання, враховуючи вплив на мотивацію, увагу та сприйняття інформації.

У майбутньому необхідно розглядати більш детальні аспекти роботи мозку під час навчання, включаючи глибокий аналіз функцій різних ділянок мозку, їх взаємодію та роль у формуванні когнітивних процесів. Також актуальним буде

вивчення впливу різних навчальних методик на активність мозку, що може сприяти розробці нових педагогічних стратегій для оптимізації навчального процесу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Фекета В., Цяпець С., Цяпець Г., Бернада В., Ківежді К., Савка Ю. Роль функціональної асиметрії півкуль головного мозку. Фізіологія людини і тварин. Науковий вісник Ужгородського університету, Серія «Біологія», Випуск 30. 2011. С. 204–208.
2. Gassur P. Didaktische Impulse zu den Erweiterten Lernformen und zu einer Neuen Lernkultur. Gerlafingen: P. Gassur, 1992. 256 S.
3. Vester F. Denken, Lernen, Vergessen. Was geht in unserem Kopf vor, wie lernt das Gehirn, und wann lässt er und im Stich? München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 261 S.
4. Weinert F. Qualität und Leistung in der Schule – brauchen wir eine neue Lernkultur? Forum, 1999 Nr. 2. S. 8-12.



Ольга ЛІГУС,

*кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри музикознавства та музичної освіти,
факультет музичного мистецтва і хореографії,
Київський університет імені Бориса Грінченка
Київ, Україна
olga-ligus@ukr.net*

Olha LIHUS,

*PhD in Art Studies, Associate Professor
Associate Professor at the Department of
Musicology and Musical Education,
Faculty of Musical Art and Choreography,
Borys Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine
olga-ligus@ukr.net*

**СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**CURRENT TENDENCIES IN THE RESEARCH OF UKRAINIAN
COMPOSERS' CREATIVITY OF THE FIRST THIRD OF THE 20th
CENTURY**

Бурхливий розвиток української музики першої третини ХХ століття обумовив її органічне входження в художній простір європейського модернізму, окресленого, згідно з концепцією О. Корчової, періодом 1880-х – 1930-х років [4]. Найвагоміші досягнення українських композиторів припадають на «міжвоєнне двадцятиліття» (1920–1930), зокрема, у 1920-х роках – у Лівобережній Україні (творчість Л. Ревуцького, Б. Лятошинського,

В. Косенка, М. Вериківського, П. Козицького, Ю. Мейтуса), а у 1920–1930-х – в Галичині (творчість В. Барвінського, С. Людкевича, Н. Нижанківського, А. Рудницького, С. Туркевич, М. Колесси, Ю. Кофлера). Також у добу модернізму з'являються високохудожні зразки композиторів українського зарубіжжя: Ф. Якименка, М. Рославця, С. Борткевича, В. Задерацького, Ю. Голишева.

Чимало імен і творів українських митців довгий період були несправедливо забутими через ідеологічні догми радянської науки, і лише після здобуття Україною незалежності розпочалося формування об'єктивного погляду на музичну культуру першої третини ХХ століття, включаючи їхню творчість. Однак і досі не створено цілісної картини розвитку української музики цього часу. Щоб усвідомити актуальні напрями подальшого вивчення проблеми, необхідно розглянути її історіографічні аспекти, які частково вже висвітлювалися авторкою [5]. Мета цієї публікації – окреслити й узагальнити основні тенденції сучасних досліджень творчості українських композиторів першої третини ХХ століття.

Музикознавчі праці останніх десятиліть, які безпосередньо або певним чином стосуються доробку композиторів означеного періоду, розрізняються за регіональним спрямуванням (Л. Кияновська, Р. Стельмашук, М. Ржевська), за жанрово-стильовими (Л. Корній, О. Кушнірук, О. Фрайт, О. Басса, Т. Чабан), соціокультурними (Б. Сюта), семіотичними (О. Козаренко) аспектами та за персоналіями митців: М. Леонтовича (В. Кузик, В. Кулик), С. Людкевича (Г. Брилинська-Блажкевич, Л. Кияновська), К. Стеценка (Л. Пархоменко), В. Барвінського (С. Павлишин, Л. Назар), С. Туркевич (С. Павлишин), Б. Лятошинського (І. Савчук, М. Новакович), М. Рославця (О. Коменда), З. Лиська (В. Сивохіп), М. Вериківського (А. Кармазін), С. Борткевича (О. Чередниченко), В. Костенка (І. Беренбейм), Л. Лісовського (А. Дробиш).

Серед найбільш ґрунтовних досліджень кінця 1990-х – початку 2000-х років – дисертації та монографії Л. Кияновської [1], Р. Стельмашука [8], присвячені музиці галицьких композиторів, М. Ржевської [7], яка вивчала музичну культуру Наддніпрянської України, та О. Козаренка [2], автора концепції української національної музичної мови, що об'єднала творчість митців західноукраїнської та східноукраїнської музичних шкіл. Роботи перших трьох учених, що належать до царини музикознавчої регіоналістики, зближує також повернення знівельованої у радянській час творчості композиторів, представників музичної культури певного краю: В. Барвінського, Н. Нижанківського, Ю. Кофлера та Т. Маєрського (Л. Кияновська), З. Лиська, С. Туркевич та А. Рудницького (Р. Стельмашук), Б. Яновського (М. Ржевська). У монографії О. Козаренка твори митців Галичини та Наддніпрянщини розглядаються під знаком традиції М. Лисенка, що проявилася як в «оригінальних етнохарактерних ознаках засобами модерного мистецтва» [2, с.134], так і шляхом «внесення європейських здобутків у рідну музичну культуру в роботі за певною стильовою моделлю» [2, с.146].

Досвід ознайомлення з означеними працями дає змогу виокремити низку основних завдань, які ставили перед собою дослідники:

- переважно сепаративне вивчення музичного мистецтва різних географічних частин України першої третини ХХ століття у відповідному соціокультурному контексті;
- створення історично обумовленої (на зміну ідеологічно заангажованої) концепції періодизації, в якій хронологічний відрізок першої третини ХХ століття постає як цілісний етап розвитку музичної культури певного регіону;
- співвіднесення стильового руху в українській музиці першої третини ХХ століття з поняттям модернізму, з яким отожднюють процес стильового оновлення у тогочасній європейській музичній культурі;
- відродження із забуття творчості знецінених радянською кон'юнктурою українських композиторів означеного періоду, представників різних регіонів.

У 2010-х роках з'явилося фундаментальне видання Л. Корній та Б. Сюті «Українська музична культура. Погляд крізь віки» [3], в якому простежується тенденція синхронічного аналізу та узагальнення художніх здобутків галицької та східноукраїнської шкіл. Центральний об'єкт уваги Л. Корній – творчість композиторів з погляду взаємодії традиційних і новаторських ознак в контексті становлення національного стилю. В огляді української музики 1920–1930-х років, здійсненому Б. Сютією, відбилосся прагнення детально висвітлити політичне й соціально-культурне тло епохи, сповненої жорстких протиріч, охопити весь спектр галузевих складників тогочасного культурного життя (включно з характеристиками соціальних інституцій, освітніх реформ, державних та громадських форм культурної діяльності).

Монографія «Українська музична культура. Погляд крізь віки» на сьогодні єдине видання, в якому вітчизняна музика першої третини ХХ століття постає цілісним явищем в історичному, соціокультурному та жанровому ракурсах. Стильовий аспект, при цьому, залишається недостатньо дослідженим, що, таким чином, унаочнює його актуальність. При цьому, важливим завданням вбачається вияв стильової специфіки творчості українських композиторів у контексті європейської культури епохи модернізму. Для цього необхідно усвідомити спільність та відмінність естетичних засад українського та європейського модернізму, визначити примат певних жанрів і форм у творчості українських митців, окреслити їхні стильові орієнтири, осмислити характер іонаціональних впливів. Перспективність такого методологічного підходу аргументується попереднім досвідом його застосування авторкою публікації [6].

Отже, розгляд сучасних наукових праць, присвячених українській музиці першої третини ХХ століття, дає підстави для узагальнень:

- сучасне музикознавство накопичило багатий досвід сепаративного дослідження української музики Галичини та Наддніпрянщини;

- у дослідженнях даної проблематики домінує культурологічний підхід;
- в останніх працях спостерігається тенденція синхронічного аналізу художніх здобутків галицької та східноукраїнської шкіл;
- у дослідженнях, в яких порушено проблему інонаціональних стильових впливів на творчість українських композиторів, бракує предметних аргументацій;
- вивчення стильових явищ потребує детального аналізу творів українських композиторів у контексті європейського модернізму;
- розкриття специфіки українського модернізму обумовлює необхідність компаративного аналізу творів різних жанрів, написаних українськими композиторами з відповідними жанровими зразками європейських модерністів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кияновська Л.О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
2. Козаренко О.В. Феномен національної музичної мови : монографія. Львів. НТШ, 2000. 286 с.
3. Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
4. Корчова О.О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 469 с.
5. Лігус О.М. Українська музика першої третини XX століття у світлі сучасних наукових студій: проблеми та перспективи дослідження. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 35(2). С. 29–38.
6. Лігус О.М. Українська фортепіанна музика XX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ: Вид-во Ліра-К, 2017. 224 с.
7. Ржевська М.Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи. Монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
8. Стельмашук Р.С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х–30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.



Світлана ОЛІЙНИК,

*асистент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії
ім. Тараса Шевченка
Кременець, Україна
svitlanaoliinyk19@gmail.com*

Svitlana OLIIYNYK,

*Assistant Professor of the Department
of Artistic Disciplines and Methods of their teaching
of Kremenets Taras Shevchenko Regional Academy
of Humanities and Pedagogy
Kremenets, Ukraine
svitlanaoliinyk19@gmail.com*

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО У МІЖДИСЦИПЛІНАРНОМУ ДИСКУРСІ

K. PENDERECKI'S COMPOSITIONAL WORK IN INTERDISCIPLINARY DISCOURSE

Сфера наукових досліджень сучасного музикознавства невпинно розширюється. Молодих науковців дедалі менше цікавить теоретико-музикознавчий аналіз у своєму іманентному, вузькому значенні. В одних випадках дослідники звертаються до побічних історико-гуманітарних сфер: герменевтики, онтології, психології, соціології, що допомагають розширити межі музикознавчого аналізу, збагатити його новими значеннями та властивостями. В інших – сміливо поєднують у наукових спробах іманентно-музикознавчий розбір із дослідженнями інших галузей мистецтва та науки: літератури, живопису, театру, кіно, а також — ботаніки, орнітології, дендрології, біології, фізики та математики, аби на основі компаративного аналізу виявити їхній взаємозв'язок і способи впливу.

Зі свого боку творчість композиторів ХХ століття вражає полівекторністю спрямування та міждисциплінарністю мистецьких інтенцій. Митці черпають натхнення не лише з традиційних і поширених з минулих віків сфер: літератури, архітектури, живопису, театру, а й звертаються до нових, незвіданих царин: орнітології (О. Мессіан), ботаніки (Б. Барток, Л. Мельник), дендрології (К. Пендерецький) та інших. Тож, під час дослідження композиторської спадщини, зокрема митців ХХ століття, музикознавці обов'язково повинні брати до уваги позамузичні «вливання» з інших галузей та їх майстерне втілення у музичних композиціях задля найбільш точного та комплексного аналізу творів композиторів.

Постановка проблеми. Кшиштоф Пендерецький відомий слухацькій та науково-музикознавчій спільноті перш за все як один із найвизначніших композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, основоположник польської сонористики, митець, чия творчість є яскравим прикладом блискучого синтезу авангардної і традиційної музичної мови. Проте, залишається поза увагою дослідників надзвичайно цікава та не менш важлива складова феномену К. Пендерецького як «найбільшого дендролога польської

музики» (за влучним висловом Ф. Леха) [3]. У життєтворчості композитора паралельно співіснували, синкретично поєднувалися композиція та дендрологія, а сам Майстр неодноразово зізнався: «...як дендролог почувався набагато впевненіше, ніж як композитор» [6, с. 39].

Мета заданих тез — виявити ознаки взаємовпливу композиції та дендрології у творчості К. Пендерецького, обґрунтувати взаємопроникнення характерних музичних і ботанічних принципів почергово у кожен сферу.

Аналіз останніх наукових публікацій. В українському музикознавстві проблема симбіозу музики та ботаніки у композиторській творчості К. Пендерецького досі залишається недослідженою. Натомість польські музикологи активно вивчають музичну спадщину Майстра із залученням міждисциплінарних пошуків, зокрема в галузі дендрології. Серед останніх ґрунтовних праць, присвячених заданій темі, назовемо наукові статті М.-А. Потоцької (2021) [4, 5], почасти двотомну монографію М. Томашевського (2008—2009) [7]. Заслугує на увагу фундаментальна стаття американської дослідниці Енн Гебур (*Ann Gebuhr*) (2003) [8], у якій музикознавиця пропонує розглядати композиторську еволюцію К. Пендерецького як модель просування митця по лабіринту, вказуючи конкретні музичні композиції, що знаменують вхід у цей лабіринт, основні повороти та перипетії на творчому шляху Майстра і центральний пункт призначення.

Люславіце — невеличке мальовниче село в Малопольському воєводстві, яке знаходиться за 100 км від Кракова і зберігає надзвичайно міцні зв'язки із давньою та багатою історією, що сягає ще XVI століття. За твердженням К. Пендерецького, він довго шукав саме це місце, яке в майбутньому стало його прихистком, азилем, Одисеївою пристанню. Саме тут композитор зміг реалізувати свою дитячу мрію – збудувати власний парк «...так, як будеться партитура, нота за нотою. Парк, де повно різнобарвних та різноманітних дерев і кущів, посеред яких можна почуватися безпечно та щасливо» [2, с. 7].

З одного боку, Люславіце було тим оазисом спокою серед шуму та безладу періоду *fin de siècle*, в якому за високим муром поставала *musica domestica* композитора. Можливо стверджувати, що тиша та спокій люславського парку спричинили зміну центру тяжіння в музиці митця – з великих творів до більш зосереджених, камерних. З іншого боку, контакт з природою у власноруч створеному люславському арборетумі, садівництвом, догляд та спостереження за улюбленими деревами допомогли композитору доторкнутися до *materia prima*, відчутти натуральне повернення до першооснови, яке у своєму натурфілософському означенні стало складовою філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle*.

Компонування музичних творів митцем протягом понад пів віку природно поєднувалося із конструюванням зсередини 70-х років дендропарку в Люславіце. Як влучно зазначає М. Томашевський: «Одночасно із сторінками нових партитур повставали щоразу нові партії люславського парку» [1, с. 14]. Композитор-дендролог стверджував: принципи побудови музичної партитури й арборетуму в нього абсолютно ідентичні, та наголошував: під час створення парку, як і під час написання музичного твору «...потрібна конструктивістська уява, вміння мислити цілісно» [6, с. 39]. А також, додавав К. Пендерецький, схожість між музикою та садівництвом полягає в довготривалому втіленні цих проєктів і вмінні наперед уявити, як буде звучати твір вже в процесі його

написання, або ж як буде виглядати майбутній сад вже під час його заснування [4, с. 50].

У своїй музичній творчості К. Пендерецький активно користувався власноруч створеними двома метафорами – *лабіринту* та *дерева, вкоріненого подвійно*. Зазначимо, що генеза цих метафор безпосередньо пов'язана із люславським арборетумом Майстра, що вкотре вказує на симбіоз його музично-дендрологічних творінь. Також, за твердженням М. Томашевського, під час створення музичних композицій К. Пендерецький активно користувався *системою сівозміни*, запозиченою із галузі землеробства. Вона полягала у чергуванні форм, жанрів та характерів творів, щоб не виснажувати музичний ґрунт. Насадження в Люславіце митець називає своєю «парковою симфонією» [4, с. 48], яка містить всі необхідні елементи сонатного *Allegro*, а також епізоди фугато та монодії. «Дев'ята симфонія» Майстра є політемною (має бароковий, ренесансний, японський та англійський сад) та полістилістичною, а також, за твердженням М. Томашевського, містить риси варіаційної форми [1]. На пошану «своїм», власноруч посадженим, люславським деревам, К. Пендерецький скомпонував Шосту та Восьму симфонії.

Висновки. Отже, можемо сміливо стверджувати про синкретичне існування композиції та дендрології у життєтворчості К. Пендерецького. Відповідно до цього, пропонуємо здійснювати майбутні музикознавчі дослідження музичної творчості композитора у міждисциплінарному напрямку, застосовуючи знання та принципи із галузі дендрології.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Krzysztof Penderecki. Tom 1. Rozmowy lusławickie / rozm. M. Tomaszewski. Olszanica : Bosz, 2005. 216 s.
2. Krzysztof Penderecki. Tom 2. Lusławickie ogrody. Olszanica : Bosz, 2005. 176 s.
3. Lech F. Penderecki nie tylko dla dzieci. *Ruch Muzyczny*. 2022. № 19. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/2684?fbclid=IwAR3T9jOif6EByTxQ3R9wCcCIdOKNdc71jTjF8cPNqNxRV30ciLPeOqiLbm8> (data доступу: 06.10.2023).
4. Potocka M. A. O metodach komponowania. Tekst na podstawie wypowiedzi Krzysztofa Pendereckiego. *Krzysztof Penderecki. Partytura i ogród. Muzyka wobec obrazu, ogród wobec muzyki* / red. M. A. Potocka. Kraków : Bunkier Sztuki, 2021. S. 42–50.
5. Potocka M. A. Prepartytura. *Krzysztof Penderecki. Partytura i ogród. Muzyka wobec obrazu, ogród wobec muzyki* / red. M. A. Potocka. Kraków : Bunkier Sztuki, 2021. S. 14–20.
6. Penderecki K. *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa : Presspublica, 1997. 99 s.
7. Tomaszewski M. Penderecki. Bunt i wyzwolenie. *Odzyskiwanie raju*. Kraków : PWM, 2009. Tom II. 432 s.
8. Gebuhr A. Near the Center of the Labyrinth: Krzysztof Penderecki in the New Millenium. *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext*. Leipzig, 2003. S. 29-40.



Лариса ОРОНОВСЬКА,

*доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
кандидатка педагогічних наук,
заступниця декана Факультету мистецтв
з виховної роботи ТНПУ імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
lorikulya@gmail.com
ldd260898@tnpu.edu.ua*

Larisa ORONOVSKA,

*associate Professor of the Department of Musicology
and Methodology of Musical Art, Candidate of Pedagogical Sciences,
Deputy Dean of the Faculty of Arts for Educational Work
of the Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
lorikulya@gmail.com
ldd260898@tnpu.edu.ua*

Сун ЛАН,

*аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
1148510789@gg.com*

Sun LAN,

*graduate student of the Department of Musicology and Music Art Methodology
Ternopil National Pedagogical University
named after Volodymyr Hnatiuk
Ternopil, Ukraine
1148510789@gg.com*

ІНТЕРЕС ЯК ОСНОВНИЙ ПОКАЗНИК МОТИВАЦІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

INTEREST AS THE MAIN INDICATOR OF MOTIVATION IN THE PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF FUTURE MUSIC TEACHERS

Постановка проблеми та її актуальність.

У процесі новітньої освіти майбутній фахівець музичного мистецтва повинен оволодіти комплексом теоретичних і практично-зорієнтованих знань, розвинути в собі соціальні та професійні особистісно-значущі якості, завдяки чому він може сформуватись як успішний, компетентний учитель музичного мистецтва. Ціннісні, духовні, естетичні пріоритети сучасного суспільства об'єктивно детермінують потребу сучасних мистецько-зорієнтованих закладів освіти в компетентних учителях музичного мистецтва.

У цьому контексті набуває актуальності проблема розвитку професійного інтересу в майбутніх здобувачів музичних спеціальностей до музично-педагогічної діяльності, що забезпечує оптимальні умови для їхнього навчання,

а також постає критерієм ефективності музичної освіти загалом, оскільки інтерес до музично-педагогічної діяльності викликає потребу в художньо-творчій самореалізації та духовно-естетичному вдосконаленні, формує естетичний смак, впливає на формування різнобічного світогляду.

Аналіз основних досліджень і публікацій.

Проблемою музично-педагогічної підготовки вчителя, розвитку інтересу до музично-педагогічної діяльності опікувались такі вчені, як Н. Гузій, Л. Коваль, О. Михайліченко, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, Г. Побережна, О. Ростовський, О. Рудницька, Т. Танько, О. Щолокова та інші.

Виклад основного матеріалу. Готовність майбутніх учителів до музичної педагогічної діяльності відбувається за умови сформованості цілісної системи знань (психологічних, педагогічних, методологічних, музичних, мистецьких), забезпечення їх інтеграції та використання міжпредметних зв'язків, здатності творчого застосування професійних знань і вмінь з метою вирішення різноманітних педагогічних ситуацій у сфері мистецької освіти, зокрема під час музично-педагогічної діяльності в закладах загальної освіти, креативності педагогічного мислення, розкриття творчого потенціалу, розвиненості на високому рівні комунікативних та організаційних умінь, здатності до впровадження інноваційних технологій навчання [2, с. 380].

Учені наголошують, що процес формування професійного інтересу в майбутніх учителів музичного мистецтва буде ефективним лише тоді, якщо не тільки викладач виступає суб'єктом цього процесу, а й сам здобувач, відчувши недосконалість своєї музично-педагогічної компетентності, стане зацікавленим суб'єктом самовдосконалення й саморозвитку.

У зв'язку з цим, потребують удосконалення форми організації сумісної музично-педагогічної діяльності викладача й здобувачів вищої освіти, розробка й впровадження новаторських підходів, інноваційних технологій навчання в освітньому процесі закладів вищої освіти мистецької спрямованості. Викладач має бути не тільки носієм інформації для здобувачів, а й передусім провідником у їхніх пошуках нових знань, їх організації та застосування, повинен не моделювати думки майбутніх учителів музичного мистецтва, а спрямовувати їх, дотримуючись духовних цінностей. Важливою умовою розвитку професійного інтересу в майбутніх учителів музичного мистецтва є оволодіння ними вміннями педагогічної імпровізації; використання комплексу засобів формування в них мотивації до навчально-творчої діяльності.

Професійний інтерес може бути активізованим через такі форми навчальної роботи, як, наприклад, звернення викладача до здобувачів вищої музичної освіти з пропозицією розкрити, оцінити та проаналізувати такі особистісно-значущі якості вчителя музичного мистецтва, як: ступінь розвитку емоційності, сформованість музично-естетичного смаку, музично-творчі здібності, особисте ставлення до музичної культури інших народів, уміння надати оцінку певним позиціям, які є актуальними саме для майбутніх учителів музичного мистецтва, розвиток і формування яких відбувається в процесі реалізації їхніх музичних здібностей, виявлення творчого потенціалу під час музично-педагогічної діяльності [1, с. 20].

При цьому слід зазначити, що під час занять із музичного мистецтва можуть виникати непередбачувані, несподівані проблемні ситуації, що стали вже не винятком, а, як засвідчує практика, нормою. Це пов'язано із креативністю юнацтва, із їхньою достатньою поінформованістю, перебуванням з дитинства у світі новітніх технологій, що часто породжує нестандартність, як їхнього мислення, так і поведінки.

Тому викладач повинен уміти адекватно аналізувати ситуацію, миттєво ухвалювати рішення й публічно його реалізовувати, імпровізувати, самоактуалізувати власний творчий потенціал.

Педагогічна імпровізація стає невід'ємним компонентом професійно-творчої діяльності викладача музичного мистецтва і є творчим процесом, спрямованим на перебудову попередньо спланованого задуму заняття в співавторстві зі здобувачами й створення нової навчальної ситуації. Необхідною умовою виникнення педагогічної імпровізації є наявність творчої атмосфери на занятті.

Науковці виокремлюють такі аспекти, передбачені педагогічною імпровізацією, що будуть сприяти формуванню в майбутніх учителів музичного мистецтва професійного інтересу:

- уміння викладача оперативно орієнтуватися в різних освітньо-виховних та музично-педагогічних ситуаціях і швидко коригувати свій задум відповідно до конкретних обставин та своїх творчих можливостей у процесі творчої діяльності зі здобувачами;
- уміння відійти від спланованих дій, навіть від заздалегідь розробленої структури заняття;
- у разі потреби перейти на інші умови спілкування зі здобувачами на основі партнерства, усвідомлюючи, що їхній професійний інтерес до музично-педагогічної діяльності формується на основі безпосередньої участі у розв'язанні творчих завдань [3, с.109 - 111].

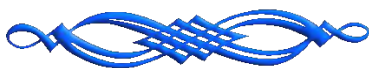
Під час втілення творчого задуму на занятті, наприклад, за темою «Віденська музична школа», у здобувачів часто з'являється бажання почути твори віденських класиків «живцем». Педагог має бути готовим виконати прохання зіграти на фортепіано улюблені уривки з Сонати №14 («Місячної») Л.В. Бетховена або з Сонати A-dur («Рондо в турецькому стилі») В. А. Моцарта, або запропонувати це зробити безпосередньо здобувачам музичної освіти.

Прикладами творчого вирішення непередбачуваних навчальних ситуацій може бути заміна творів музичного мистецтва, що пропонуються навчальною програмою; відтворення «минулого» головного героя або прогнозування його «майбутнього» під час аналізу-інтерпретації музично-художнього твору; проведення художньо-історичних паралелей.

Висновки. Усе це, вищезазначене, допоможе відійти від сконструйованої композиції заняття, вирішити непередбачене, а потім інтуїтивно й плавно перейти до запланованої музично-педагогічної діяльності для того, щоб здійснена імпровізація органічно вливалась в педагогічний процес, була логічно завершеною й сприяла формуванню професійного інтересу здобувачів вищої музичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Василенко Л.М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. пед.наук: спец. 13.00.02 – «Теорія та методика музичного навчання», К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2003. 20 с.
2. Козир А.В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти: монографія. К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2008. 380 с.
3. Павленко Л. Є., Павленко Ю. М. «Використання новітніх інформаційно-комунікативних технологій в процесі навчання в класах мистецької школи». Мистецька освіта майбутнього: методичні аспекти: зб. матеріалів Всеукр. наук. -практ. Інтернет - конф., 29 квіт. 2020 р. / за заг. ред. М.М. Бриль. Київ: ДНМЦЗКМО. 2021, С. 109-111.



Анатолій ОРОНОВСЬКИЙ,

*доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Факультету мистецтв ТНПУ імені Володимира Гнатюка,
голова ПЦК «Хорове диригування» ТМФК імені Соломії Крушельницької,
заслужений діяч мистецтв України
oronovsky22@gmail.com*

Anatoly ORONOVSKY,

*associate professor of the department of musicology and methods of musical art
Volodymyr Hnatyuk, Faculty of Arts, TNPU named after Volodymyr Hnatyuk,
head of the PCC «Choir Conducting»,
TMFC named after Solomiya Krushelnyska,
Honored Worker of Arts of Ukraine
oronovsky22@gmail.com*

**ХОРОВОЕ ТОВАРИСТВО ІМ. М. ЛЕОНТОВИЧА:
ТРАДИЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

**CHORAL SOCIETY NAMED AFTER M. LEONTOVYCH:
TRADITIONS AND PERSPECTIVES**

Постановка проблеми.

Історія створення Хорового товариства ім. Миколи Леонтовича є визначальним фактором у становленні та формуванні національної свідомості молоді. Це товариство є одним із мистецько-творчих об'єднань митців України, яке утворилось 1 лютого 1921 року та популяризує українську хорову творчість і до наших днів.

Значна група діячів культури, професори й студентство зібралися в Київському музично-драматичному інституті імені Микола Лисенка, щоб за християнським звичаєм відзначити 9 днів по смерті Миколи Леонтовича. «Нашвидко, але з великою відповідальністю спорядили концерт з творів

Леонтовича, виступили зі словами жалю й скорботи. По концерті урядили Комітет пам'яті Миколи Леонтовича і вирішили розпочати свою роботу з першого питання - з'ясування обставин вбивства митця» [1].

До складу Комітету увійшли: Кирило Стеценко (1882-1922) - видатний український композитор, фундатор Комітету; Юхим Михайлів (1885-1935) - художник-символіст, поет, мистецтвознавець, перший голова Комітету; Олесь Чапківський (1884-1938) - журналіст-критик, мистецтвознавець, секретар Комітету; Пилип Козицький (1893-1960) - композитор, педагог, заступник голови Комітету; Климент Квітка (1880-1953) - учений, фольклорист;

Дмитро Ревуцький (1881-1941) - фольклорист, мистецтвознавець, філолог, перекладач; композитори, більшість з яких були і диригентами: Яків Степовий (1883-1921), Михайло Вериківський (1896-1962), Борис Лятошинський (1895-1968), Григорій Верьовка (1895-1964), Федір Попадич (1877-1943) та багато інших відомих українських митців.

Постановкою вирішення завдань і створення для хорового товариства певного конкретного контексту, які перед ним стоять, зокрема:

1. Недостатній розвиток хорового мистецтва: Багато хорових товариств можуть стикатися із викликами, пов'язаними із підвищенням мистецького рівня та професіоналізму у виконанні хорової музики;
2. Фінансування та ресурси: Багато хорові колективи мають проблеми із фінансуванням, обладнанням, приміщеннями та іншими ресурсами, необхідними для виконання і підтримки музичної діяльності;
3. Набір і утримання членів: Залучення нових членів та збереження існуючих може бути викликом для хорового товариства, особливо якщо це вимагає роботи з дітьми та молоддю;
4. Репертуар та програми: Вибір відповідного репертуару і розробка програм є важливим аспектом роботи хорового колективу. Підбір пісень та музичних композицій для виступів і концертів може бути важким завданням;
5. Зв'язки з аудиторією та громадою: Важливо підтримувати зв'язки з аудиторією та громадою, проводити благодійні заходи, концерти для громадськості та інші заходи для залучення громадської уваги та підтримки [3].

Метою наукової розвідки є – аналіз історії створення Хорового товариства ім. Миколи Леонтовича, як рушійної сили виховання національних ідей молоді.

Виклад основного матеріалу.

У нашому сьогоденні Хорове товариство імені Миколи Леонтовича є Асоціацією Національної всеукраїнської музичної спілки (НВМС).

Впродовж останніх 25 років Головою товариства був видатний український хормейстер, художній керівник та головний диригент Національної капели «ДУМКА», народний артист України, професор, академік, Лауреат Національної премії ім. Т.Г. Шевченка, Герой України - Савчук Євген Герасимович.

Товариство стало ініціатором проведення Всеукраїнського конкурсу імені Миколи Леонтовича, Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів, Хорового конкурсу ім. Кирила Стеценка, низки інших конкурсів та фестивалів.

З грудня 2016 року Хорове товариство очолює хормейстер Національної опери України, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри хорового диригування НМАУ ім. П.І. Чайковського - Олександр Тарасенко [4].

З ініціативи Голови Товариства та при підтримці Правління були реалізовані нові творчі проекти:

В кінці червня кожного рокуста проводиться Літня хорова Академія для студентів-хормейстерів у найбільших містах України.

Метою цього проекту стало – ініціювання створення додаткового мистецького простору можливостей для молодих диригентів-хормейстерів збереження і розвиток українських хорових традицій, вшанування пам'яті геніального творця класичних обробок українських народних пісень Миколи Дмитровича Леонтовича. Здійснення прем'єр нової української та світової музики під керівництвом видатних митців нашого часу. Відродження забутих пластів художньої культури України, розвиток виконавської майстерності хорових колективів. Пропаганда і популяризація в світі творчості кращих українських композиторів, удосконалення підготовки і освіти молодих українських хормейстерів.

Заохочення до інтенсивнішої спільної діяльності національних хорових шкіл.

До повномасштабного вторгнення рашистів до нашої Держави відбулося три сесії Літньої хорової академії в м. Одесі (25.06. - 02.07.2017), у м. Львові (24.06. - 01.07.2018) та м. Харкові (23.06 - 29.2019).

За сприяння Українського культурного фонду Товариством відроджено Всеукраїнський хоровий конкурс імені Миколи Леонтовича (листопад 2018 р., у м. Київ).

Спільно з видавництвом «Музична Україна» видано повне зібрання творів Миколи Леонтович (вересень 2019 року, м. Київ). Всеукраїнське хорове товариство ім. М. Леонтовича у 2018 році набуло членства в Європейській хоровій асоціації EUROPA CANTAT.

В листопаді 2019 року - Хорове товариство України було визнане офіційним рекрутером до Світового молодіжного хору.

У 2021 році хорові зміни відбувалися на сцені Тернопільської обласної філармонії. У першому турі брали участь вісім хорових колективів із Львівської та Тернопільської областей. Серед них - професійні, дитячі, аматорські колективи навчальних закладів, центрів творчості та мистецтва, молодіжних клубів [2].

Переможцями I туру IX Всеукраїнського хорового конкурсу імені Миколи Леонтовича стали: народна хорова капела «Зоринка» дитячої хорової школи «Зоринка» ім. Ізидора Доскоча - I премія в номінації «Дитячі хори» (художній керівник - заслужений працівник освіти України Анжела Доскоч, хормейстер – Тетяна Карачко, концертмейстер - Оксана Путькалець) та муніципальний

камерний хор «Легенда» - І премія в номінації «Камерні хори» (м. Дрогобич, Львівська обл., художній керівник - Наталія Самокішин).

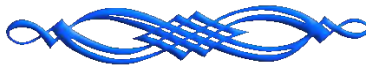
«Конкурсна програма пройшла з особливим динамізмом, кожен виступ вирізнявся високим рівнем виконавської майстерності, особливою манерою виконання, сценічною культурою. Учасники конкурсу показали справжню любов до мистецтва і безмежні духовні можливості для втілення задуму композитора», - наголосили члени журі.

Висновки. Хорове товариство імені Миколи Леонтовича є важливою культурною установою, яка сприяє розвитку хорового співу та української музичної спадщини. Воно носить ім'я відомого українського композитора Миколи Леонтовича, автора незабутньої колядки «Щедрик», і відзначає його спадок шляхом виконання та пропаганди української музики.

Ця організація виконує важливу роль у збереженні і розвитку української хорової традиції, а також у популяризації української культури на міжнародному рівні. Хорове товариство імені Миколи Леонтовича створює можливість для талановитих співаків виразити себе та долучитися до виконання великого хорового культурного доробку України. Також відіграє важливу роль у розвитку хорової музики в Україні і світі, популяризації української культури. Його праця допомагає зберегти спадок великого композитора та впливає на покоління музикантів та слухачів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Завальнюк А.Ф. Микола Леонтович. Повне зібрання хорової та педагогічної спадщини (з передмовою та коментарями). До 140-ї річниці від дня народження. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. 688 с. Ілюстрації., ноти.
2. Хорове товариство ім. Миколи Леонтовича: історія та сьогодення. URL: <https://choircommunity.com.ua/choircommunity-history/> (дата звернення: 15.10.2023р.).
3. 100 років із дня утворення Всеукраїнського музичного товариства імені Миколи Леонтовича. URL: <https://dn.gov.ua/news/100-rokiv-iz-dnya-utvorennya-vseukrayinskogo-muzichnogo-tovaristva-imeni-mikoli-leontovicha>
4. Музичне товариство імені М. Леонтовича. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Muzyczne_tovarystvo (дата звернення: 11.10.2023р.).
5. 100-річчя заснування Всеукраїнського музичного товариства імені Миколи Леонтовича. URL: <http://ukrpohliad.org/culture/100-richchya-zasnuvannya-vseukrayinskogo-muzichnogo-tovarystva-imeni-mykoly-leontovycha.html> (дата звернення: 12.10.2023р.).



Надія ПАСКЕВИЧ,

*викладач вищої категорії, викладач-методист циклової комісії викладачів
музично-теоретичних дисциплін та методики музичного виховання
Чортківського гуманітарно - педагогічного фахового коледжу імені
Олександра Барвінського,
м. Чортків, Україна
paskevich-nadiya@ukr.net*

Nadia PASKEVYCH,

*teacher of the highest category, teacher-methodologist of the
cycle commission of teachers of music-theoretical disciplines
and methods of musical education of the Chortkiv
humanitarian-pedagogical professional college
named after Oleksandr Barvinsky,
Chortkiv, Ukraine
paskevich-nadiya@ukr.net*

ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МИСТЕЦЬКИХ КОМПЕТЕНЦІЙ У РОБОТІ ІЗ ШКОЛЯРАМИ В УМОВАХ РЕАЛІЙ ВІЙНИ

USING INNOVATIVE ART COMPETENCES IN WORKING WITH SCHOOL STUDENTS IN THE CONDITIONS OF THE REALITIES OF WAR

Постановка проблеми.

Сучасний світ вимагає від нас швидкого реагування на новітні технології навчання та виховання – розвиток інноваційної особистості, здатної до життєтворчої самореалізації у соціальних умовах України.

На початку XXI сторіччя життя переповнене важкими випробуваннями - (Covid-19, дистанційне навчання і виховання, нові виклики в умовах воєнного стану нашої Держави), все це і стало безперервним процесом адаптації, і саме від нього у значній мірі залежать можливості самореалізації творчої, обдарованої дитини.

У сьогоденні творчій людині потрібні не тільки знання, але і достатній рівень життєвої компетентності, енергії та сили, сформованість таких особистісних якостей, які допоможуть визначитися у житті, з колом своїх інтересів та уподобань, стати активним членом суспільства і перспективною, упевненою в собі особистістю.

Таким чином, зміни у суспільному житті і свідомості вимагають від нас, педагогів, чітко визначити мету навчання та виховання – розвиток інноваційної творчої особистості, здатної до життєтворчості та самореалізації в умовах сучасного креативного руху України.

В освітніх галузях «Мистецтво» та «Естетична культура», зазначається, що головна мета шкільної та позашкільної освіти полягає у створенні можливостей постійного духовного розвитку та самовдосконалення особистості, у формуванні творчого та культурного потенціалу нації, визначаючи таким чином пріоритетність естетичного виховання сучасної молоді [1, с.124].

Існує велика кількість активних інноваційних технологій навчання - проблемна лекція, парадоксальна лекція, евристична бесіда, пошукова лабораторна робота, розв'язання ситуаційних задач, колективно-групове навчання, ситуативне моделювання... і т.д. . Очевидним є те, що реформування освітньої галузі загальної освіти неможливе без системного оновлення засобів педагогічного впливу, вивчення, аналізу й впровадження передового досвіду успішних вітчизняних і зарубіжних педагогів-практиків.

Аналіз останніх наукових публікацій. Проблема розробки і впровадження в освітній процес інноваційних технологій висвітлена у працях В. Беспалько, Т. Ільїної, М. Кларіна, О. Падалки, Д. Левітес. Н. Самохіної.

Теоретико-засадничі підходи до визначення поняття «інновація» представлені в роботах Т. Берестова, А. Власова, І. Дичківської, І. Підласого; «педагогічна технологія» - у роботах В. Орлова, О. Пехоти, Г. Селевко, А. Хуторського, П. Щедровицького.

Індивідуальні підходи до визначення змісту поняття «інноваційна технологія» висвітлені у публікаціях В. Беспалько, В. Загвзязинського, М. Кларіна, П. Підкасистого, Г. Селевко.

Дидактичні і психологічні аспекти впровадження сучасних інноваційних технологій в освітній процес досліджені у працях М. Махмутова, А. Вербицького, Л. Лук'янової, Л. Занкова. Принципи й методичні засади використання інноваційних технологій у галузі мистецької освіти розглянуті у працях О. Гончарова, О. Отич, Г. Шевченко, В. Шульгіної, О. Янкович.

Мета дослідження – простежити використання інноваційних мистецьких компетенцій з школярами в реаліях воєнного стану.

Виклад основного матеріалу. Сучасні уроки музичного мистецтва – це зовсім не ті, які колись були в радянській школі, не уроки відпочинку чи необов'язкого виконання завдань, а уроки цілісного розвитку дитини - інтелектуального, духовного, емоційного. Уроки насиченої і цікавої роботи, уроки мотивуючі до заглиблення у мистецтво, уроки індивідуального розвитку кожного його учасника.

Зовсім звичними на уроках стали прийоми інтерактивного навчання, в якому теоретичні та практичні знання засвоюються одночасно. Для ефективного застосування інтерактивних методів, вчитель має ретельно планувати свою роботу:

- використовувати методи, адекватні віковим учнів, їхньому досвідові роботи з інтерактивними методами;
- дати завдання учням для попередньої підготовки: прочитати, обміркувати, виконати самостійні підготовчі завдання;
- обирати для заняття таку інтерактивну вправу, яка давала б учням «ключ» до засвоєння теми;
- упродовж інтерактивної вправи дати учням час обміркувати завдання, щоб вони сприйняли його серйозно, а не виконували механічно;
- враховувати темп роботи кожного учня і його здібності;
- на одному занятті використовувати один - два (максимум) інтерактивних методи;
- провести неквапливе обговорення за підсумками виконання інтерактивної вправи, у тому числі актуалізуючи раніше вивчений матеріал [2].

З метою розробки методичних засад використання інноваційних технологій навчання на уроках музичного мистецтва проаналізовані нормативні документи, які регламентують вимоги до викладання мистецької галузі, визначено, що методичні засади складають мистецько-культурологічні основи інтеграції мистецької освіти, які формуються в результаті синтезу мистецтв – поєднання різних їх видів і форм.

У результаті аналізу психолого-педагогічних праць доведено, що психолого-педагогічним підґрунтям інтеграції викладання музичного мистецтва в школі виступає синестезія [1].

Під час цього наукового дослідження здійснено ґрунтовний аналіз методичного забезпечення процесу реалізації інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва, конкретизовані провідні інноваційні технології навчання музичного мистецтва в сучасній школі, серед яких на особливу педагогічну увагу заслуговують: інтегративні художньо-педагогічні технології (методичний інструментарій: порівняння, метод емоційно-образних асоціацій, творчих завдань), проблемно-евристичні художньо-педагогічні технології (вербальні методи навчання, евристична бесіда, прийоми «руйнування» первинного образу, гіперболізації, «мозкового штурму», творчих завдань), ігрові художньо-педагогічні технології (музичні загадки, ребуси, кросворди, лото, вікторини, віртуальні квести, подорожі; комп'ютерні, ділові, рольові ігри), інтерактивні художньо-педагогічні технології (робота в групах, в парах, метод проєктів, мікрофон), сугестивні художньо-педагогічні технології (метод комунікативної терапії, психічна релаксація, навіювання, самонавіювання, метод експресивного впливу вчителя, методи арт-терапії), естетотерапевтичні, художньо-педагогічні технології (вокалотерапія, імаготерапія, евритмія, драмотерапія), музейні художньо-педагогічні технології (віртуальні екскурсії, подорожі), медіа-технологічні художньо-педагогічні технології.

На основі детального аналізу презентованих технологій визначено педагогічні принципи впровадження інноваційних технологій навчання на уроках музичного мистецтва в сучасній школі: принцип єдності художнього і технічного, свідомого і підсвідомого, емоційного та раціонального у процесі осягнення цінностей мистецтва; принцип емоційної насиченості уроків музичного мистецтва/ мистецтва, принцип взаємодії базової і варіативної мистецької освіти; принцип взаємозв'язку навчальної, позаурочної та позашкільної діяльності; принцип діалогічної взаємодії вчителя та учнів у процесі художньо-педагогічного спілкування; принцип варіативності змісту і педагогічних технологій.

Концептуальним принципом впровадження інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва є принцип педагогічного реалізму. Лише за умови поєднання новаторства і традицій можливе удосконалення методичного інструментарію музичної педагогіки й мистецької освіти [2, с. 80].

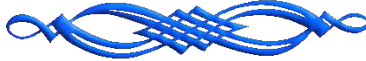
Висновки. На основі детального аналізу презентованих компетенцій визначено педагогічні принципи впровадження інноваційних технологій навчання на уроках музичного мистецтва так і у позашкільній роботі в сучасній школі: принцип єдності художнього і технічного, свідомого і підсвідомого, емоційного та раціонального у процесі осягнення цінностей мистецтва; принцип емоційної насиченості уроків музичного мистецтва, принцип взаємодії базової і варіативної мистецької освіти; принцип взаємозв'язку навчальної, позаурочної та позашкільної діяльності; принцип

діалогічної взаємодії вчителя та учнів у процесі художньо-педагогічного спілкування; принцип варіативності змісту і педагогічних технологій.

Отже, концептуальним принципом впровадження інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва, та у дозвілєвій діяльності, а також під час перебування школярів в укриттях - є принцип педагогічного реалізму. Лише за умови поєднання в педагогічній діяльності новаторства і традицій можливе удосконалення методичного інструментарію, розвитку педагогічної галузі та й мистецької освіти навіть в умовах реалій війни.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аліксійчук О.С. Морально - естетичне виховання учнів початкових класів засобами української народної музики. - Кам'янець - Подільський: Кам'янець-Подільський держ. університет, інформаційно - видавничий відділ, 2004. 124 с.
2. Козир А. В. Педагогічна складова безперервної освіти викладача мистецьких дисциплін / А. В. Козир, Е. М. Кучменко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки. – 2017. – № 1. – С.80



Анна ПИПТЮК,

студентка II курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,

Хмельницький, Україна

azanna0908@gmail.com

Науковий керівник – Лілія КАЧУРИНЕЦЬ

старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

Анна РУРТИУК,

2nd year student of the specialty 025 Musical Art

Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy,

Khmelnyskyi, Ukraine

azanna0908@gmail.com

Scientific supervisor – Liliia KACHURYNETS

senior lecturer of the department

of vocal and conducting-choral disciplines

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПРАКТИКА В МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ

CONDUCTING AND CHOIR PRACTICE IN THE ART AND EDUCATIONAL SPACE OF KHMELNYTSKYI REGION

Постановка проблеми. Хмельниччина – український регіон з багатою культурною спадщиною, у якій зберігаються традиції хорової музики, хорове співтовариство є ключовим аспектом мистецького розвитку. Завдяки діяльності видатних хормейстерів диригентська практика постійно вдосконалює виконавську майстерність та розширює художні можливості

хорових колективів, що позитивно впливає на загальний культурний простір області. Дослідження диригентсько-хорової практики в зазначеному середовищі допоможе стимулюванню соціальної інтеграції та міжкультурного обміну, презентуючи Хмельниччину як привабливий та відкритий край для співпраці з іншими регіонами та країнами.

Аналіз останніх наукових публікацій. Проблеми регіональної диригентсько-хорової практики видатних подвижників України досліджено в наукових працях: Анатолія Мартинюка (Харківщина) [2, с. 104–110], Михайла Ковбасюка та Світлани Теодорович (Львівщина) [1, с. 125–128], Ольги Прохоренко (Хмельниччина) [4, с. 121–128]. Незважаючи на обсяг наукових досліджень, присвячених мистецькій діяльності відомих українських хорових диригентів, питання диригентсько-хорової практики в мистецько-освітньому просторі Хмельниччини залишається актуальним.

Мета дослідження – проаналізувати диригентсько-хорову практику в мистецько-освітньому просторі Хмельниччини.

Виклад основного матеріалу. Мистецько-освітній простір Хмельниччини є динамічним і багатограним центром культурного життя, що надає регіону численні переваги.

По-перше, наявність такого простору сприяє збагаченню культурного середовища області. Широкий спектр мистецьких заходів, виставок, театральних вистав, майстер-класів, концертів та інших подій дозволяє містянам і гостям регіону зануритися в різноманіття артпростору. Це підтримує розвиток культурної свідомості, сприяє обміну ідеями і стимулює творчість в області.

По-друге, мистецтво та освіта часто переплітаються, і цей симбіоз в Хмельниччині сприяє розвитку творчих здібностей місцевих талантів, які отримують можливість поглибити знання і навички в різних галузях мистецтва – музики, живопису, танцю тощо. Це важливий стимул для самореалізації та розвитку обдарувань, що сприяє збільшенню культурної спадщини регіону.

По-третє, мистецько-освітній простір Хмельниччини впливає на підвищення рівня освіти населення. Розширені можливості доступу до мистецької освіти та культурних заходів розвивають творче мислення, проблемно орієнтовані навички, допомагають зростити інтелектуальний потенціал регіону.

Такий поєднаний простір мистецтва та освіти робить Хмельниччину привабливим місцем для проживання, навчання та творчої реалізації. Люди, які цінують культурні цінності і прагнуть займатися мистецтвом, знаходять тут ідеальне середовище для розвитку здібностей та отримання нових знань.

Зосередження на диригентсько-хоровій діяльності в Хмельниччині має особливе значення, адже це забезпечує не лише якісні виступи на місцевих та національних заходах, але й популяризацію культури регіону на міжнародному рівні. Талановиті хормейстери та хорові колективи Хмельниччини представляють рідний регіон у міжнародному хоровому співтоваристві, привертаючи увагу до культурного доробку його мешканців.

Гордістю та окрасою Хмельницької області є навчальні учнівсько-студентські хорові колективи на чолі з талановитими хормейстерами: Народна академічна хорова капела «Гомін» Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури (Ольга Боднар), камерний хор «Ясинець» (Марія Кузів) і Народна хорова капела «Мелос» (Любов Мартинюк) Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, Народна дитячо-юнацька хорова капела «Журавлик» (Іван Нетеча) та зразковий хор хлопців «Калинове гроно» (Наталія Купінська) Кам'янець-Подільської міської дитячої хорової школи, зразковий хор «Cantabile» Нетішинської міської школи мистецтв (Олександр Гурєєв), зразковий хоровий колектив «Гармонія» Красилівської школи мистецтв (Таїсія Данилюк), фольклорний ансамбль «Вербиця» Хмельницької школи мистецтв «Райдуга» (Ірина Мазурек), зразковий дитячий хор «Подільські солов'ї» Хмельницької ДМШ № 1 імені Миколи Мозгового (Наталія Бухта), хор «Молодість» Хмельницького фахового музичного коледжу імені Владислава Заремби (Наталія Бородавко), Народна академічна хорова капела імені Віктора Толстих (Росіна Гуцал) і ансамбль пісні й танцю «Співуче джерело» (Ігор Цмур) Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії та інші.

Хорові асамблеї краю супроводжуються науково-практичними конференціями для викладачів диригентсько-хорових дисциплін, наприклад «Хорова музика в контексті мистецької освіти» на базі Кам'янець-Подільського коледжу культури та мистецтв Першої хорової асамблеї на Хмельниччині 14–15 травня 2015 року [3].

На подібних мистецько-освітніх заходах провідні митці області поглиблюють навчальні можливості студентів шляхом організації різноманітних майстер-класів, у яких беруть участь видатні представники диригентської спільноти. До прикладу, майстер-клас диригентсько-хорової практики роботи з хором від завідувачки циклової комісії «Хорове диригування» Хмельницького фахового музичного коледжу імені Владислава Заремби Наталії Бородавко, хормейстера та засновника першої на Поділлі дитячої хорової школи Івана Нетечі та викладачки хорового відділу Хмельницької ДМШ № 1 імені Миколи Мозгового Наталії Бухти [3].

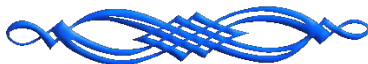
За останні кілька років у мистецько-освітньому просторі Хмельниччини активізувалися сучасні освітні інновації – гостьові лекції на цифрових платформах від досвідчених диригентів-практиків, зокрема народного артиста України Миколи Балеми та заслуженого діяча мистецтв України Олександра Драгана. Лекції визнаних майстрів мистецтва надають студентам можливість не лише ознайомитися з унікальним досвідом артистів, але й зрозуміти та досягнути їхній внутрішній світ, мотивацію та принципи, якими керуються під час творчого процесу. Крім того, зустрічі з відомими артистами стимулюють студентів до розширення своїх горизонтів, експериментів у творчості та розвитку власного унікального стилю. Вони отримують можливість ставити запитання, обговорювати теми із професійними митцями, що сприяє глибшому розумінню процесу диригентського мистецтва.

Чудовою лабораторією підготовки молодих фахівців вокально-хорової справи є студентські хорові колективи ЗВО, які відіграють важливу роль у формуванні високого рівня професіоналізму та музичної освіти майбутніх молодих артистів, наприклад, практичні дії навчального колективу Народного ансамблю пісні і танцю «Співуче джерело» Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії. Керівником і головним диригентом колективу є заслужений артист України Ігор Цмур. Ансамбль «Співуче джерело» складається зі студентів II–VII курсів музично-хореографічних спеціальностей. Важливим аспектом освітнього процесу в колективі є глибока практична та теоретична підготовка з українознавчою спрямованістю. Студенти, які вивчають вокально-хорове мистецтво, активно займаються грою на музичних інструментах, оркестровим і хоровим диригуванням, хоровим і сольним співом, звукорежисурою та режисурою [4, с. 124–125]. Подібні колективи створюють умови для творчого зростання та розвитку молодих талантів в Україні загалом.

Висновки. Отже, мистецько-освітній простір Хмельниччини відіграє ключову роль у збагаченні культурного життя регіону, стимулює розвиток культурної свідомості, сприяє самореалізації талановитих особистостей та підвищенню рівня освіти молодого покоління. Розвиток диригентсько-хорового виконавства регіону сприяє не лише якісним виступам на різних рівнях, але й популяризує культуру Хмельниччини на міжнародному рівні, що визначає їхню важливу роль у представництві рідного краю у світі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ковбасюк М., Теодорович С. Сергій Амбарцумян: диригентсько-педагогічна і творча діяльність. *Молодь і ринок*. 2011. №6 (77). С. 125–128
2. Мартинюк А. Диригентсько-хорова педагогіка Сергія Прокопова в мистецько-освітньому просторі Харківщини. *Український педагогічний журнал*. 2020. № 3. С. 104–110.
3. Прокопов В. Хорова асамблея на Хмельниччині. Український інтернет-журнал «Музика». 2015. URL: <https://mus.art.co.ua/horova-asambleya-na-hmelnychchyni/> (дата звернення 23.09.2023).
4. Прохоренко О. Диригентсько-хорова практика Ігоря Цмура в мистецько-освітньому просторі Хмельниччини. *Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді*. 2022. Вип. 2. С. 121–128.



Софія ПРОНЬ,
*аспірантка Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
sofia.pron97@gmail.com*

Sofia PRON,
*PhD student, Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk
Ternopil, Ukraine
sofia.pron97@gmail.com*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТІВ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

CULTURAL AND ARTISTIC ACTIVITIES OF BANDURA PLAYERS IN THE MIDST OF MARTIAL LAW

В умовах повномасштабного вторгнення російських військ в Україну, окрім боротьби за українські землі, важливу роль відіграє культурно-мистецький простір як окремих фронтів. Мистецтво завжди впливає на емоційний стан людини. Воно тримає незламний дух, створює культурний фундамент, на якому ґрунтуються національно-мистецькі ідеї. Саме тому сьогодні всі митці активізували свою творчість як зброю.

Українська бандура завжди гостро реагувала на актуальні та злободенні події в житті країни. В умовах сьогодення бандура стала на захист національних інтересів України. Митці-бандуристи не лише виконавці, але й воїни-захисники, які зі зброєю в руках воюють на різних фронтах. В умовах сучасних викликів відбуваються переломні моменти у творчості бандуристів, – розширення жанрового спектру. Активно увійшли до їхнього репертуару Гімн України «Ще не вмерла України» М. Вербицького (на слова П. Чубинського), пісня січових стрільців «Ой у лузі червона калина» (на слова С. Чарнецького), пісня-реквієм «Пливе кача». Гімн ОУН «Зродились ми великої години» звучить в інтерпретації як солістів, так і ансамблів бандуристів. Гімн «Гей, степами» С. Малюци у репертуарі Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди, гурту «Шпильясті кобзарі». Створюють нові композиції Д. Губ'як («Пісня люті»), Т. Компаніченко («Слава Богу, Слава Йсу, Слава нашим ЗСУ») та музична пародія «Б'ємо, б'ємо москаля».

Мета дослідження – охарактеризувати культурно-мистецьку діяльність бандуристів у умовах воєнного стану.

Завдання:

- проаналізувати пріоритетні напрями творчості бандуристів;
- окреслити популярні музичні твори у виконавському репертуарі;
- виявити ключові події досліджуваного періоду.

Під час російсько-української війни активізуються різні мистецькі заходи. Зокрема, відбуваються концерти у багатьох адміністративних центрах України. Вони переважно носять благодійний характер. У репертуарі виконавців-

бандуристів переважають твори національно-визвольних рухів (січові та повстанські пісні, нові авторські твори).

Окремі бандуристи виконавці вступили до лав ЗСУ змінивши бандуру на автомат. Серед них – військовослужбовець Збройних Сил України, Тарас Компаніченко виступає перед воїнами на передовій, на ротаціях, перед волонтерами. У репертуарі – думи, побожні псалми та канти, запорозькі пісні, козацькі псалми, лицарські пісні, невольничі плачі, богомільні пісні, духовна та світська лірика «Я сповідаю принципи і виконую твори, в яких задекларовано, що боротьба завжди була безкомпромісною, що на вівтар свободи завжди складались найвищі жертви», ділиться музикант [13].

Одеський музикант Павло Ровенко з початку повномасштабного вторгнення росії в Україну став волонтером, згодом вступив до лав ЗСУ. У війську Павло не розлучається з бандурою – під її звуки та кобзарський співу українські воїни складають присягу, вінчаються та проводжають своїх побратимів в останню путь. Для новобранців виконує «Гімн України» [1]. У репертуарі П. Ровенка українські народні та пісні національно-патріотичного спрямування: «Біля тополі» братів Солодух, «Меч Арєя» В. Лютого, «Гей, соколи», «Чорна рілля ізорана», «Ой у лузі червона калина», «Повій вітре на Вкраїну», «Ніч яка місячна», пісні з репертуару Кузьми Скрябіна, гурту «Океан Ельзи». «Музика відіграє дуже важливу роль в нашій культурі, – ділиться бандурист, – особливо в воєнні часи <...>. Вона лікує, тому не соромтеся – співайте!» [1].

Бере участь у захисті України Василь Живосил Лютий – співак, бандурист, рок-музикант, композитор, автор понад 400 пісень, сере яких «Меч Арєя» для виконання під бандуру та «Мчать козаки». Він солдат окремої президентської бригади ім. Б. Хмельницького у складі сухопутних військ ЗСУ [2].

Василь Жованик – бандурист, солдат ЗСУ, магістр культурної антропології, член спільноти дослідників, реконструкторів і любителів кобзарської традиції. Один з наймолодших учнів Київського кобзарського цеху. Він виступає на різних мистецьких майданчиках, де розповідає про славу історію нашої держави (про Крути, про січових стрільців, про УПА) [15]. У репертуарі – пісні на духовну, патріотичну, історичну, гумористичну і навіть дитячу тематику, серед яких «Битва за Конотоп», «Пісня про Максима Залізняка», «Балада про Бондарівну», «Пісня про Морозенка», «Про козака Супруна», «Пісня про Байду» «Попадя», «Черевички» тощо [6]. Василь є співорганізатором виставки «Кобзарський світ». «Кобзарство, яке берегли Леся Українка, Гнат Хоткевич, – каже бандурист, – гідне списку ЮНЕСКО» [12].

День 2 серпня 2022 року став трагічним для родини Жоваників. У бою на Донеччині загинув батько Василя – Андрій. Прощання з батьком відбувалося за кобзарським звичаєм. Василь у супроводі бандури виконав пісню «Плач Зозулі». Вона прозвучала як катарсис [12].

Допомагають ЗСУ і підіймають бойовий дух наших воїнів в тилу України «Шпильясті кобзарі»: Ярослав Джусь, Сергій Потієнко, Володимир Вікарчук, Юрко Миронець, Данило Носко, Ярослав Великий. Бандуристи здійснюють потужну волонтерську діяльність ще з 2014 року. Виступали перед учасниками Євромайдану. Згодом давали благодійні концерти для військових АТО та

населення міст Донецької області, які постраждали від російської окупації. У репертуарі авторські твори Я. Джуся, кавери на твори світових та українських виконавців, українські народні пісні патріотичного спрямування, окремі, наповнені гумором, висміюванням російських окупантів. Із початку повномасштабного вторгнення один із учасників гурту, Володимир Вікарчук, служить у логістичній роті ЗСУ. І навіть зараз, коли командування дозволяє, Володимир із колективом влаштовує добровільні концерти, допомагають ЗСУ і підіймають бойовий дух в тилу [9].

У період воєнного стану відбуваються благодійні концерти за участі бандуристок. Співачка Марина Круть в рамках програми Українського Мистецького Фронту провела два благодійні концерти у Львові. А також бандуристка у супроводі камерного оркестру (керівник А. Аркуша) презентувала альбом «Літепло» у Тернополі. Прибуток з концерту спрямувала на потреби одного з підрозділів ССО. У Кропивницькому М. Круть разом із етногуртом «YELKA» зібрала 20 200 грн. на потреби українських військових [14].

У цей нелегкий час саме творчість, а особливо дитяча, здатна піднести бойовий дух усієї нації. Юні бандуристи беруть участь у благодійних заходах та концертах. Упевнено тримають у своїх дитячих руках бандуру Богдана Барцьось та Назар Царук, вихованці вінницької ДМШ № 1. Упродовж 2022 року вони отримали перемогу в понад 20-и конкурсах та присвятили їх захисникам України. Кошти спрямовують на потреби ЗСУ, а також на допомогу дітям-переселенцям [3]. Дванадцятирічний бандурист Тимофій Потеряйло збирає гроші для ЗСУ, граючи на вулицях Дніпра [8]. Дев'ятирічна незряча дівчинка-бандуристка, учениця Ольги Вільгуцької, збрала для ЗСУ 650 тисяч гривень [4].

Значною культурно-просвітницькою подією в умовах сьогодення стало проведення виставкових проєктів у провідних музеях Києва і Переяслава. У вересні 2022 року відбувся кобзарський концерт за участі М. Товкайла (народна бандура), Андрія Ляшука (колісна ліра), Костя Черемського (народна бандура). За підтримки Громадської ініціативи «Корінь нації» було організовано на території просвітницького центру Переяслава мистецький захід «Голос кобзарів», який об'єднав музикантів-дослідників із України та діаспори (США, Франції, Бельгії, Німеччини та Чехії). Присутні дізналися про історію та звичаї кобзарів, ознайомилися із музичними інструментами кобзарсько-лірницької традиції, відвідали майстер-клас за участі майстрів Київського кобзарського цеху. Молоді музиканти Сергій Вовченко та Віталій Кобзар крізь звукову призму бандури та кобзи створили дивовижну релаксаційно-психологічну атмосферу історичними думами та псалмами «Про правду», «Всякому городу нрав і права» (на слова Г. Сковороди), «Про козака Нетягу», «Киселик», танець «Козак-валець» [5].

Серед заходів просвітницького характеру слід відзначити проєкт «Кобзарська традиція», який відбувся 25 лютого 2023 року в Музеї М. Рильського за участі Василя Жованика, Сергія Волченка та Миколи Товкайла (цехмайстра) [6].

14 жовтня 2022 року, у День захисників і захисниць України, у храмі Св. Катерини в Чернігові відбулася прем'єра нового літературно-музичного дійства «Непереможні ЗСУ – непереможна Україна» за участі Капели бандуристів ім. О.Вересая (керівник заслужена артистка України Раїса Борщ). Серед композицій – пісня «Прийшла весна» Р. Борщ (аранжування М. Борща).

Доказом того, що Україна вистояла в перші найважчі дні повномасштабного вторгнення стали поїздки Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди під орудою народного артиста України Юрія Курача з благодійними концертами за кордон. Ці поїздки гласили: «Київ вистояв! Народ бореться! Україна буде завжди!».

В умовах воєнного стану все більшої актуальності набуває патріотичне виховання молодого покоління. Важлива роль в активізації роботи митців-бандуристів належить Національній спілці кобзарів України. За її підтримки проведено Всеукраїнський дистанційний фестиваль-конкурс виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури «Зродились ми великої години», у якому брали участь близько 100 конкурсантів: учні мистецьких шкіл, спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів, музичних ліцеїв (десятирічок), студенти вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації та аматори [10]. 24 серпня 2023 року, у День Незалежності було оприлюднено заключний концерт переможців конкурсу [11].

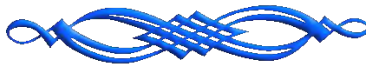
За підтримки тієї ж Спілки кобзарів відбулися: X Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта-2023» у Харкові; Міжнародний конкурс юних бандуристів «Волинський кобзарик-2023» у Луцьку; Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва ім. Юрія Сингалевича у Львові; Дитячий фестиваль-конкурс «Кобзарському роду нема переводу» у Києві; Другий фестиваль-конкурс бандуристів «Хотинський кобзарик» у м. Хотин; фестиваль ансамблевої музики до 145-річчя Гната Хоткевича у Львові (онлайн) та Києві (офлайн) [7].

Отже, культурно-мистецька діяльність бандуристів ув умовах воєнного стану спрямована на емоційну підтримку ЗСУ і цивільного населення. Відбувається активне відродження музичних творів національно-визвольних змагань (козацькі, стрілецькі, повстанські пісні). Також бандуристи компонують нові композиції. Ключовими подіями досліджуваного періоду стали благодійні концерти, проведення всеукраїнських та міжнародних конкурсів, фестивалів бандурного виконавства. Показовими є гастрольні поїздки митців-бандуристів із благодійними концертами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білякова Г. Павло Ровенко: справжній Кобзар у сучасному світі. URL: <https://odessa-trend.in.ua/uk/eternal-4241-pavlo-rovenko-spravzhnij-kobzar-u-suchasnomu-sviti> (дата звернення: 22.09.2023).
2. Букет Є. Війна музиканта Василя Лютого: про хіт «Меч Арея. Бій під Бахмутом та феномен сміливості. URL: <https://armyinform.com.ua/2023/08/03/vijna-muzykanta-vasylua-lyutogo> (дата звернення: 13.10.2023).
3. ВІТАТБ. Юні вінницькі бандуристи підтримують ЗСУ та присвячують їм свої перемоги. URL: <https://vitatv.com.ua/kultura/yuni-vinnyski-bandurysty-pidtrymuuyut-zsu> (дата звернення: 17.09.2023).

4. Забазнова Н., Іващук О. Зібрала 650 тисяч грн. для ЗСУ. Історія незрячої школярки зі Львівщини. URL: <https://suspile.media/431919-planuevolonteriti-az-do-peremogi> (дата звернення: 29.08.2023).
5. Левченко М. Proslav. У Переяславі вперше залунав «Голос кобзарів»: що нового запропонували організатори культурно-просвітницького заходу відвідувачам. URL: <https://proslav.info/u-pereyaslavi-vpershe-zalunav-golos-kobzariv> (дата звернення: 04.10.2023).
6. Музей Максима Рильського. Думу про Конотопську битву грає Василь Жованик, кобзар 25 02 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2FO0RAmeJ3s> (дата звернення: 19.08.2023).
7. Національна спілка кобзарів України. Фестиваль-конкурс «Зродились ми великої години» URL: <https://kobzari.org.ua/?page=news&subpage=112&fbclid=IwAR3SDe7> (дата звернення: 06.09.2023).
8. Обличчя війни. Бандурист Тимофій із Дніпра заробляє гроші для армії. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vL906s1h7ZI&t=3s> (дата звернення: 24.07.2023).
9. Онлайн зустріч з учасниками гурту «Шпилясті кобзарі» URL: <https://knukim.edu.ua/onlajn-zustrich-z-uchasnykom-gurtu-shpylyasti> (дата звернення: 16.07.2023).
10. Пронь С. Всеукраїнський дистанційний фестиваль-конкурс виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури. URL: <http://name-facmyst.tnpu.edu.ua/2023/09/04/%d0%b2%d1%81%d0%b5%d1%83%d0%ba%d1%80%d0%b0%d1%97> (дата звернення: 06.09.2023).
11. Пронь С. Заключний концерт переможців фестивалю-конкурсу. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yKvSnOqTsQc> (дата звернення: 06.09.2023).
12. Самченко В. Василь Жованик, солдат ЗСУ, бандурист. Кобзарство, яке берегли Леся Українка і Гнат Хоткевич, гідне списку ЮНЕСКО. Культура як зброя. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3586974-vasil-zovaniк-soldat-zsu-bandurist.html> (дата звернення: 17.07.2023).
13. Українська правда. Життя. «Коли настане перемога, ми будемо дуже плакати»: кобзар Тарас Компаніченко у проєкті «Культура vs війна». URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/09/23/256674> (дата звернення: 10.10.2023).
14. 14.У Кропивницькому на благодійному концерті зібрали на Mavic 3/ URL: <https://kropyvnytskyi.eurosolidarity.org/2023/07/31/u-kropyvnyczkomu> (дата звернення: 05.10.2023).
15. Якимюк. І. Суспільне новини. «Зараз частіше з автоматом, ніж з бандурою»: історія одеського музиканта, який пішов добровольцем в ЗСУ. URL: <https://suspile.media/258402-zaraz-castise-z-avtomatom-niz-z-bandurou> (дата звернення: 05.09.2023).



Микола ПУНДЯК,

студент другого (магістерського) рівня вищої освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Дрогобич, Україна

kolia.pundiak@gmail.com

науковий керівник – Зоряна ГНАТІВ,

кандидат філософських наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка)

Дрогобич, Україна

gnativz@ukr.net

Mykola PUNDYAK,

second-year (master's level) student at Ivan Franko

Drohobych State Pedagogical University

Drohobych, Ukraine

gnativz@ukr.net

Supervisor – Zoryana HNATIV,

PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Vocal-Choral, Choreographic, and Fine Arts at the Faculty of Primary Education and Arts, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

Drohobych, Ukraine

gnativz@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

FEATURES OF MUSIC EDUCATION FOR PRESCHOOL CHILDREN IN CONTEMPORARY CONDITION

Музичне виховання дітей дошкільного віку є невід'ємною складовою їх повноцінного всебічного розвитку. Роль музики в цьому процесі є надзвичайно актуальною та вагомою. Адже музика, виконуючи велику кількість функцій, своєю могутністю здатна розвивати мову та думку, формувати мислення та уявлення, виявляти здібності та таланти, розкривати творчість та креативність, тощо. Здійснюючи глибокий і різноманітний вплив на емоції, почуття вона здатна широко впливати на розвиток особистості, соціальну активність, психологічні стани тощо. Ефективність виховної ролі музики є одним із вагомих критеріїв, що визначають її місце в системі культурно-духовних цінностей.

«Музичне виховання – галузь естетичного виховання; організований педагогічний процес, спрямований на виховання музичної культури, розвиток музичних здібностей дітей з метою становлення творчої особистості дитини» [1, с. 30].

Музика відіграє особливу роль для дитини ще в утробі матері, і продовжує свою когнітивну функцію впродовж всього життя людини. Відомо, що ще в утробі матері дитина має слух, а з 14-15 тижня пренатального розвитку може

реагувати на гучність та ритм. Тому прослуховування майбутньою мамою гармонійної, спокійної, позитивної музики допомагає її заспокоїтись, розслабитись, тим самим створюючи сприятливі умови для розвитку малюка.

Беззаперечно, що дошкільний вік є важливим періодом у формуванні музичних здібностей дітей. Оскільки діти з народження мають задатки музичної діяльності (фізична будова організму, органи слуху та голосу, здатність бачити, чути, прислухатись, розрізняти інтонацію, висоту, тривалість тощо), то ще з народження їм дана здатність до формування музикальності. І першочергову роль в цьому процесі відіграють батьки, сім'я, оточення дитини. Рання прояв музичних здібностей вказує на можливість починати музичну освіту дитини якомога раніше. Втрачений час, як можливість сформувати інтелект, творчі здібності та музичний слух дитини, може бути втрачений. «Дуже часто ми чуємо твердження про те, що музичні здібності, такі як музична пам'ять, слух, чуття ритму забезпечують дитині блискавичне музичне майбутнє. Але це не завжди є так, оскільки попри здібності на талант на успішне майбутнє впливають дуже багато інших чинників, серед яких – бажання вчитися, наполеглива праця, умови для навчання, педагогі і т.д. Дослідники стверджують, що лише десять відсотків музично обдарованих дітей стають видатними музикантами» [2, с. 16].

Зміст музичного виховання дітей дошкільнят полягає у залученні їх до різних видів музичної діяльності, формуванні уваги, інтересу до музики. Завдання педагога – наочними, словесними та практичними методами навчання, із залученням ефективних технологій і методик, використовуючи теоретичні та практичні національні та європейські здобутки, із врахуванням сучасних вимог та викликів українського суспільства вміло організувати процес музичного виховання. На сьогоднішній день світ музики наповнений дуже широким розмаїттям стилів і напрямів, особливо актуальним стає виховання у слухачів почуття, що дозволяє відрізняти зразки високохудожнього музичного мистецтва від низькопробних. Тому дуже важливо формувати молоде покоління з високими духовними устремліннями та різнобічними художніми здібностями. На сучасному етапі боротьби українського народу за своє життя особливо важливим є використання музичного фольклору та творів національно-патріотичного спрямування. Адже сьогодні діти є свідками та невинними жертвами війни, розв'язаної російським агресором проти України. Тому підтримка дошкільнят в умовах війни, забезпечення збереження їх фізичного та психічного здоров'я стає першочерговим завданням батьків та педагогів. А завдання держави – інвестиція у ранній розвиток дітей.

Питання дошкільної освіти регулюються Законами України «Про освіту», «Про охорону дитинства», «Про дошкільну освіту» та іншими нормативними документами. Державним стандартом дошкільної освіти в Україні є «Базовий компонент дошкільної освіти», затверджений Наказом Міністерства освіти і науки №33 від 12.01.2021 року. У новій редакції означено інваріантний складник стандарту дошкільної освіти, де входять такі освітні напрями як «особистість дитини», «дитина в сенсорно-пізнавальному просторі», «дитина в природному довкіллі», «гра дитини», «дитина в соціумі», «мовлення дитини»,

«дитина у світі мистецтва» та варіативний складник з освітніми напрямками «Особистість дитини. Спортивні ігри», «Дитина в сенсорно-пізнавальному просторі. Комп'ютерна грамота», «Мовлення дитини. Основи грамоти», «Мовлення дитини. Іноземна мова», «Дитина в соціумі. Соціально-фінансова грамотність», «Дитина у світі мистецтва. Хореографія». У Стандарті окреслені умови його реалізації, серед яких вагоме місце приділяється питанням участі сім'ї у розвитку дитини, взаємодії закладів дошкільної освіти з сім'ями, особистості педагога, зміст та організації освітнього процесу, ролі суспільства та ін..

Сьогодні піднімаються питання реформування дошкільної освіти, в основі яких - перехід від принципів догляду до принципів розвитку дитини. За словами Міністра освіти і науки України Оксена Лісового: «Трансформація дошкільної освіти передбачатиме:

- створення умов для функціонування гнучкої та оптимальної мережі різних типів освітніх послуг для дітей раннього та дошкільного віку;
- оновлення системи професійної підготовки педагогічних кадрів (нова якість та підхід до підготовки та перепідготовки кадрів);
- забезпечення умов для якісного підвищення кваліфікації та професійного зростання працівників сфери освіти дітей раннього та дошкільного віку;
- створення умов для залучення волонтерів до системи освіти дітей раннього та дошкільного віку;
- розроблення вимог до проектування трикомпонентного освітнього середовища (фізичне середовище, соціальне середовище, структура дня);
- створення системи зовнішнього моніторингу якості дошкільної освіти; забезпечення гідних умов праці працівників дошкільної освіти [2].

Вражає, що перед війною в Україні функціонувало майже 15 тисяч дитсадків. Станом на травень 2023 року в Україні налічувалось 10367 закладів дошкільної освіти. За час повномасштабного вторгнення було зруйновано 70 дитсадків та пошкоджено більше тисячі. 846 закладів знаходиться на окупованих територіях.

Відтак, серед особливостей та завдань музичного виховання дошкільнят на сучасному етапі – зусиллями батьків, педагогів, держави зберегти фізичне та психічне здоров'я дитини, забезпечити виконання освітніх, естетичних завдань.

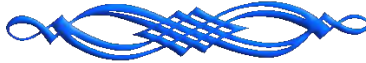
Живучи та працюючи в умовах війни перед сучасними педагогами стоять неабиякі виклики, щоб едукативний процес був сприятливим та щоб діти не втрачали дитинство. Гнучкість у організації роботи, турбота про безпеку, створення сприятливих умов для навчання, відновлення власних ресурсів ті, та багато інших завдань лягли на плечі освітянського фронту задля збереження майбутнього покоління, яке після перемоги формуватиме українське суспільство.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горчин М., Гнатів З. (2020) Музичне виховання у дошкільній установі: проблеми і завдання. *Естетичне виховання дітей та молоді: синергія*

культури і освіти: матеріали Шостого Міжнародного науково-практичного семінару. Дрогобич. С. 27-33. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://dspu.edu.ua/musped/wp-content/uploads/sites/7/2021/10/zbirnik-seminaru-2020.pdf>

2. Матвієнко С. Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку: навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 297 с.
3. У МОН розповіли про реформу дошкільної освіти. URL: <https://www.slovoidilo.ua/2023/08/25/novyna/suspilstvo/mon-rozpovily-pro-reformu-doshkilnoyi-osvity>



Ірина РОМАНЮК

*кандидат мистецтвознавства,
заступник директора з виховної роботи
Тернопільського мистецького фахового коледжу
імені Соломії Крушельницької
Тернопіль, Україна
irinaromteua@gmail.com*

Iryna ROMANIUK

*a Ph.D. in Art Studies,
a deputy director in educational work
at Ternopil Solomiya Krushelnytska
Professional College of Art
Ternopil, Ukraine
irinaromteua@gmail.com*

**ПАРАДИГМАТИЧНА МОДЕЛЬ ДУМ ХАРКІВСЬКИХ ЛІРНИКІВ
ПОЧАТКУ ХХ СТ. (НА ОСНОВІ ФОНОЗАПИСІВ ДУМ, ЗДІЙСНЕНИХ
В 1928-1930 РР. КАБІНЕТОМ МУЗИЧНОЇ ЕТНОГРАФІЇ ВУАН)**

**PARADIGMATIC MODEL OF DUMY (EPIC BALLADS) BY KHARKIV
KOBZARS OF THE EARLY 20TH CENTURY (BASED ON PHOTOGRAPH
RECORDING OF DUMMY MADE IN 1928-1930 BY THE CABINET OF
MUSICAL ETHNOGRAPHY OF THE ALL-UKRAINIAN ACADEMY OF
SCIENCES)**

В історичній долі українства важко переоцінити значення дум: це один із складових культурного генотипу нації. Українське етномузикознавство має у своїй скарбниці дослідження дум М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, М. Грінченка, С. Грици. Найповніше на сьогодні видання українського козацького епосу з мелодіями репрезентовано Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України в 2007 році [5]. У книгу увійшли як раніше опубліковані, так і нові транскрипції дум. Розгорнута аналітична вступна стаття та детальні коментарі до кожного нотації дум належать видатній вченій - Софії Грици.

У скарбниці нотацій українських дум вагоме місце займають фонозаписи дум від харківських лірників, здійснені в 1928-1930 рр. Кабінетом музичної етнографії ВУАН. Думи були записані на валках фонографу з згодом розшифровані співробітниками Кабінету музичної етнографії (В. Харковим, М. Гайдаєм, Т. Онопоєм). Це єдині відомі на теперішній час нотації харківських лірників. Вперше в науковий обіг були введені у монографії С. Грици «Мелос української народної епіки» в 1979 році [1]. До 2007 року рукописи нотацій зберігалися у Наукових фондах ІМФЕ ім.М.Рильського [3]. Матеріали рукописного фонду опрацьовано та опубліковано окремим дослідженням в 2003 році [4].

Метою даного дослідження: вивести парадигматичну модель дум харківських лірників початку ХХ ст. на основі транскрипції фонозаписів дум, здійснених в 1928-1930 рр. Кабінетом музичної етнографії ВУАН.

Володимир Харків був аспірантом ВУАН, його науковим керівником був Ф. Колесса. Працюючи в Кабінеті музичної етнографії, він розпочав збирання народних дум. В. Харків здійснив екскурсії на Слобожанщину в 1928, 1929 (двічі протягом року) та в 1930 роках. Результатом цього стали фонографічні записи та розшифровані нотації дум, псалмів та жебранок лірників Харківщини, спостереження над лірниками та кобзарям, опис ліри, записи лебійської мови [3, 6, 7].

Текстові записи В. Харкова публікували дослідники українського епосу. Зокрема, К. Грушевська у другому томі корпусу українських народних дум помістила тексти 5 дум, передані їй В. Харковим в 1930 році [2]. Б. Кирдан вперше надрукував 9 текстових варіантів дум, записаних В. Харковим від 4 лірників і однієї сліпої жінки. С. Грица у своїх численних дослідженнях публікує уривки рецитацій В. Гончара, Г. Обліченка, Н. Баклаги [1, с. 222].

В. Харкову вдалося записати найбільше дум від Варіона Гончара (Гончаренка) із с. Ков'яги Валківського району, якому на момент запису було 54 роки. Від нього В. Харків записав чотири думи: «Маруся Богуславка» (2 варіанти), «Олексій Попович», «Вдова», «Сестра і брат». Проаналізувавши рецитацій дум В. Гончара, слід відмітити, що у мелодичній лінії рецитації простежуються дві інтонаційні формули, які зазнають протягом усієї рецитації ритмо-мелодичного варіювання. Перша - 545321, друга - 1321 VII V. Типові каденції – VII 1 або V VII 1 із багаторазовим повтором п'ятого ступеня. Найбільш вживана перша інтонаційна формула. Друга формула частіше використовується в кінці періодів-уступів.

Від лірника Самсона Веселого В. Харків записав дві думи – «Олексій Попович» та «Сестра і брат». Окрім цих двох в репертуарі С. Веселого було ще три думи: «Маруся Богуславка», «Азовські брати», «Вдова». В основі рецитацій С. Веселого лежать дві ритмо-мелодичні формули, із значною перевагою першої. Перша - 54532(1), друга - (1)3432(1). У першій формулі спостерігається захоплення верхніх 6 і 7 та нижньої VII ступенів.

Нестор Колісник був одним із вчителів лірників Валківського району Харківщини, в якого вчилися В. Гончар, Петрик, Карпо. Від нього записано на фонограф і розшифровано дві думи – «Вдова» і «Сестра і брат». Нотації дають змогу проаналізувати індивідуальний стиль лірника: багатство використання

мелізматики, довгі фрази рецитації, опора в інтонуванні та багаторазовий повтор п'ятого ступеня (від 2 до 9 разів), часто вживаний квартовий хід від 2 до 5 ступенз. При детальному аналізі двох дум можна вивести дві ритмо-мелодичні формули, які є головним фундаментом рецитації Н. Колісника. Перша - 35325321 VII 1, друга - 1353254# 321.

Про Назара Баглага В. Харків не залишив ніяких відомостей. Лаборантом Кабінету музичної етнографії ВУАН Т. Онопою було розшифровано запис думи «Про трьох братів Озовських». Порівняно із іншими, дана нотація має детально розшифровану вокальну партію та супровід ліри. Про високий рівень володіння інструментом свідчать довгі, розвинені мелодично перегри, розгорнута заплачка. Серед прийомів гри – довгі трелі, нисхідні пасажі тридцятьдругих. В мелодиці рецитації присутні дві формули. Перша - 134321, друга - 354321.

Аналіз невеликого уривку запису рецитації «Марусі Богуславки» у виконанні лірника Якова Богуценка. дозволяє зробити ряд висновків. Деякі фрази його рецитації наближаються до пісенної мелодики, без будь-яких повторів звуків, із хвилеподібною мелодикою та оспівуванням головних ступеней. Це наприклад такі фрази: 52432VII; 413VII21VIII2. Рівномірна ритміка теж зближує рецитацію з пісенною мелодикою.

Про Григорія Обліченка В. Харків не залишив ніяких даних, окрім того, що лірник жив у с. Костів Харківської області [3, с.225]. Від лірника було записано на фонограф та транскрибовано дві думи «Про Вася Вдовиченка» та «Про Самарських братів». Аналіз розшифровок рецитацій Г. Обліченка виявляє характерне тяжіння лірника до рівномірного ритму. Інтонаційна палітра рецитацій базується на двох інтонаційних формулах: Перша - 57654321, друга - 1(2)3(4)54321.

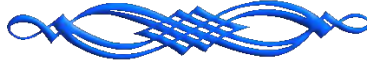
Отже, провівши порівняльний аналіз рецитацій дум харківських лірників можна виявити чимало спільних рис. В інтонаційній основі рецитацій всіх харківських лірників лежать дві інтонаційні формули. Перша – 545321 з каденційними закінченнями VII 1, VII V характерна для В. Гончара, С. Веселого, Я. Богуценка, видозмінена у Н. Колісника, Н. Баклага, Г. Обліченка. Друга – 134321 характерна для С. Веселого, Н. Баклага, скорочена 1321 – у Я. Богуценка, В. Гончара, розвинена у Г. Обліченка та Н. Колісника. Найбільша спорідненість інтонаційних формул спостерігається у В. Гончара і Я. Богуценка, С. Веселого і Я. Богуценка – між учнем і вчителем. Найбільш індивідуалізовані інтонаційні формули у Г. Обліченка – мелодично розвиненіші, ширшого діапазону. Спостерігається поєднання традиційної формули із власною характерною ознакою – у Н. Колісника хід від другої до п'ятої ступені, у Н. Баклага – характерний каденційний зворот V VII 2 VII 1. Інтонаційна опора рецитацій припадає на 5 (найбільше), 3, 1, та V ступені. Відповідно, ректо-тоно (багаторазове повторення одного звуку) припадає саме на ці інтонаційні опори. Довжина ритмо-мелодичних формул залежить від довжини словесних фраз. Довгі фрази рецитації присутні в Г. Обліченка, Н. Колісника, Н. Баклагі, короткі – в С. Веселого.

Проведений аналіз рецитацій дум харківських лірників із Валківського району підтверджує думку про близьку спорідненість стильових рис

виконавців із однієї території, на що вказували в своїх дослідженнях Ф. Колесса та С. Грица. Результати дослідження дасть змогу в перспективі провести порівняльний аналіз ритмо-мелодичних формул кобзарів та лірників Харківщини, лірників Полтавщини та Харківщини, виявити спільні та відмінні риси їх рецитацій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грица. С. Мелос української епіки. Київ, Музична Україна. 2016 . 340 с.
2. Грушевська К. Українські народні думи. Т.2. Тексти №№14-33. Передмова К. Грушевської. Харків, Київ: Пролетар, 1931. 176 с.
3. Розшифровки дум і псалм, записаних від кобзарів і лірників на фонографічні валки.// Рукописні фонди ІМФЕ. Ф.6-4, од.зб. 194.
4. Романюк І. Ритмомелодичні формули українських дум харківських лірників (на матеріалах з рукописного фонду Володимира Харкова). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Мистецтвознавство*. Тернопіль: ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2003. № 2 (11). С. 71–77.
5. Українські народні думи. Київ, Вид-во Ін-ту мистецтвознав., фольклористики та етнології НАН України, 2007. 824 с., іл.16 с.44
6. Харків В. Про лірників, кобзарів / Рукописні фонди ІМФЕ. Ф.6-4, од.зб. 185.
7. Харків В. Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району на Харківщині. Доповідь читана на засіданні Етнографічної комісії ВУАН в 1929 р. / Рукописні фонди ІМФЕ. Ф.6-2, од.зб. 23(2).



Олег СМОЛЯК,

*професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету ім. Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
smolyak.te@gmail.com*

Oleg SMOLYAK,

*Professor of the Department of Musicology and Music Art Methodology at
Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
smolyak.te@gmail.com*

ФОЛЬКЛОР І ФОЛЬКЛОРИЗМ: СУЧАСНІ РЕАЛІЇ

FOLKLORE AND FOLKLORISM: CONTEMPORARY REALITIES

Анотація. Розглянуто способи передачі фольклору від покоління до покоління та репрезентацію його засобами фольклоризму. Пояснено на прикладах продуктивну та репродуктивну форми передачі фольклору в сучасних умовах життя людей. Звернено увагу на цитатну й трансформовану форми фольклоризму, які присутні в різних видах мистецтва та літературі.

Ключові слова: фольклор і фольклоризм, продуктивна і репродуктивна форми передачі фольклору, цитатний і трансформований фольклоризм.

Сучасний стан збереження традиційної народної творчості потребує розгляду її різних форм передачі від покоління до покоління. Тому із прикладних її форм передачі нащадкам сформувалися нові способи репрезентації, що дістали назву фольклоризм.

Питаннями співдії фольклору і фольклоризму в сучасних умовах українськi вчені почали займатися лише з другої половини ХХ століття. Серед них: К. Квітка, О. Дей, А. Іваницький, Ю. Белічко, К. Василенко та ін. Їхні спостереження з приводу цих процесів мали загальний (оглядовий) характер. Тому це питання потребує більш глибокого і детальнішого вивчення.

Мета дослідження – розглянути способи передачі фольклору і фольклоризму новітніми засобами та виявити основні його адаптації в сучасних умовах.

Останнім часом український музичний фольклор все частіше втрачає споконвічні утилітарні форми свого побутування й зникає, або переходить у стадію фольклоризму (писемні або нав'язувальні форми його передачі молодому поколінню). Поступовому його згасанню, а то й повному никненню посприяли як природні (урбанізаційні) процеси, так і штучні (нав'язані ідеологічним комуністичним режимом). Адже в часи панування в Україні радянської влади тотальний вплив на місцеву традиційну культуру мали штучно придумані радянські свята та обряди, які силовим способом витісняли усталені віками традиційні. Негативним фактором впливу на сільську мала й міська (радянiзована) культура. Саме вона нівелювала усний спiсiб передачі від покоління до покоління фольклору й стала першим чинником переходу його на фольклоризм. Таким процесам насамперед посприяли культурно-освітні заклади (будинки культури, музичні школи, кінозали тощо), де можна писемним чи наслідуваним способом перейняти традиційну культуру й засвоїти її. Саме такий спiсiб засвоєння фольклору нівелює її автентичні форми його сприйняття і допомагає пошуку нових форм передачі молодому поколінню.

Передача фольклору старшим поколінням молодшому останнім часом відбувається двома способами – безпосередньо під час обряду та поза ним. Такі способи засвоєння фольклору Анатолій Іваницький називає «продуктивним та репродуктивним» [6, с. 292]. Продуктивний спiсiб до сьогодні збережений у колядницькому та щедрувальному обрядах. Адже під час Різдвяних свят діти, сидячи за святвечірнім столом, слухають співи колядок і щедрівок дорослих й усним (безпосереднім) способом переймають їх. А після їхнього засвоєння самі стають колядниками чи щедрувальниками. До речі, в інших річних календарно-обрядових дійствах ця традиція останніми десятиліттями перервана і позбавлена практики.

Репродуктивний спiсiб переймання фольклору домінує останнім часом. Хоча є напливовим у передачі традиційної культури. Найчастіше він застосовується у шкільній чи клубній аматорській практиках. Адже керівники співочих гуртків навчають дітей обрядових пісень, використовуючи місцеву традиційну практику в дообрядовий період, а під час свят ходять до осель

вітати господарів і членів його родини зі святами. До речі, репродуктивний спосіб передачі фольклору від покоління до покоління розповсюджений останнім часом й таким чином сприяє збереженню й поширенню місцевої традиційної культури.

Прикладом застосування репродуктивного способу збереження фольклору може послужити гаївковий обряд. Адже він ще до 1960-х років на західноукраїнських землях побутував у продуктивних формах. Й лише під пресингом комуністичної ідеології майже повністю втратив обрядову функцію й набув профанних (термін Рене Генона [4]) ознак. Аналогічно перестав функціонувати зеленосвятський та купальський обряди. Й лише реставраційні форми оберігають його від повного зникнення з української традиційної культури. Також у приглушенні природнього побутування фольклору посприяла негласна заборона церберами від комуністичного режиму передачі фольклору старшим поколінням молодшому. Тому збереження фольклорних музичних традицій в часи відновлення держави Україна набуває фольклоризованих форм. Термін «фольклоризм» ми трактуємо як форму передачі народної творчості писемним (напливовим – термін Станіслава Людкевича [3]) способом.

До продуктивних форм передачі фольклору належать й інші пісенні жанри: звичайні, танцювальні, напливові, які активно передає старше покоління молодшому за різних обставин – на сімейних гуляннях, на весіллях, на храмових святах тощо. Треба зауважити, що кожна людина чи група людей (на виробництві, за місцем проживання чи проведення вільного часу тощо) мають низку улюблених пісень, які слухають представники молодого покоління і засвоюють їх на слух. Саме таким способом пісенні уподобання переходять від батьків до дітей. А це і є передумовою для формування репродуктивної форми фольклорної традиції. Саме їй, як зазначає А. Іваницький, «належить найголовніша роль у збереженні і продовженні фольклорної традиції в цілому» [6, с. 292]. Усі групи фольклору, крім календарно-обрядового, передаються від покоління до покоління репродуктивним способом.

Другою (вторинною) формою збереження усної традиції є фольклоризм. Якщо продуктивна й репродуктивна форми фольклору повністю передаються усним способом, то вторинні його форми зберігаються в різних видах мистецтва – музичному, танцювальному, театральному, образотворчому, а також у літературі.

Вторинні форми – це репрезентація творів фольклору цитатним або трансформованим способом поза рамками традиційної культури – в сценічних формах репрезентації мистецтва.

Останнім часом домінуючу роль у культурному житті народу займають література, професійне та аматорське мистецтво. Тому в побуті людей фольклор займає чи не одне з останніх місць. Причиною цього є загальна грамотність народу та його науково-технічна обізнаність. Основну частку духовних потреб людей забезпечують електронні засоби комунікації – радіо, телебачення, інтернетресурси. Фольклоризм часто присутній у постановках театральних вистав, кінофільмах, радіо- та телепостановках, інших видах подачі народної культури.

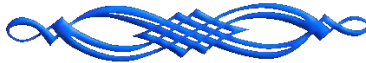
Найпоширенішим явищем у мистецтві та літературі є цитатний фольклоризм. На його основі базувалося майже все українське музичне, театральне, хореографічне та образотворче мистецтво. Прикладом цитатного фольклоризму можуть послужити симфонічні та оперні твори Михайла Калачевського, Миколи Лисенка, Анатолія Вахнянина, Станіслава Людкевича, Михайла Вериківського, Костянтина Данькевича, Мирослава Скорика та ін. Використані цитати у їхніх творах є не тільки окрасою опусів, а й національною впізнаваністю у світовому музичному контексті. Анонімні картини «Мамаї» є яскравим прикладом фольклоризму в образотворчому мистецтві, а використання обрядових пісень у літературі та кіно- і театральному мистецтві є питомою ознакою самобутності цих художніх видів. Прикладом використання цитатного фольклоризму в літературі може послужити роман «Щедрий вечір» Михайла Стельмаха; у театральному мистецтві – «Назар Стодоля» Тараса Шевченка; в кіномистецтві – «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова – Мирослава Скорика.

Трансформований фольклоризм найчастіше використовувався в музичному, образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтвах.

Отже, починаючи з другої половини ХХ сторіччя й до сьогодні фольклор почав втрачати свої первісні утилітарні ознаки й переважно перейшов у сферу фольклоризму. Головною причиною цього стали урбанізаційні процеси, що полонили усі сфери людського життя та цифровізація масової культури. Пріоритетним явищем у культурі став фольклоризм. Він є домінуючою культурною течією зі стильовою назвою «Нова фольклорна хвиля». Саме він зберігає питомі риси національної культури і є його візитівкою у світовому мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белічко Ю. В. Тема – ідея – образ. Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). Київ: Наукова думка, 1975. 280 с.
2. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1971. 564 с.
3. Галицько-руські народні мелодії / Зібрав на фонограф Йосип Роздольський, списав і зредагував Станіслав Людкевич // Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Львів: З друк. НТШ, 1906. Т. 21. Ч. 1. 177 с., з нот.
4. Генон Рене. Символи священної науки. Москва: Беловодье, 2004. 480 с.
5. Дей О. І. Спілкування митців з народною поезією: Іван Франко та його оточення. Київ: Наукова думка, 1981. 334 с.
6. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. учб. закладів. Київ: Музична Україна, 1996. 336 с.
7. Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 2. Київ: Музична Україна, 1986. 150 с.



Іван ТАРАТУТА,

*студент навчально-наукового інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка,
Київ, Україна
znoboy77@gmail.com*

Ivan TARATUTA,

*student of the Educational and Scientific Institute of Journalism
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Kyiv, Ukraine
znoboy77@gmail.com*

ПОРІВНЯННЯ СТАНДАРТІВ АУДІОФАЙЛІВ, ЩО ЗАСТОСОВУЮТЬСЯ У КІНО ТА АУДІО ІНДУСТРІЇ

COMPARISON OF AUDIO FILE STANDARDS APPLIED IN FILM AND AUDIO INDUSTRY

В роботі представлено дослідження форматів FLAC, MP3, Ogg/Vorbis, MP4, WAV з метою визначення співвідношення втрати якості та розміру твору після перекодування одного формату в інший.

В якості досліджуваного музичного твору обрано пісню Shawn Mednes – Wonder (2020 р.). Вихідний формат пісні – WAV, 320 кбіт/с., тривалістю 2 хв. 52 с. Розмір аудіо файлу 29,7 Мб.

Для перекодування твору використовувалася програма LameXP. Порівняння пісні у різних форматах проводилося за допомогою програми iZotor RX 10 та плагіну Blue Cat's Connector у програмі ProTools.

Представлені 5 форматів аудіо, з яких один без втрат якості, не стиснутий (WAV), без втрат якості, але стиснутий (FLAC) а інші з втратою якості та стиснуті (MP3, MP4, Ogg/Vorbis). Режим стиснення даних: CBR

В якості дослідження були обрані саме ці формати, так як вони є найпоширенішими як серед звичайних слухачів, так і серед саунд-дизайнерів та звукорежисерів.

Таблиця 1.

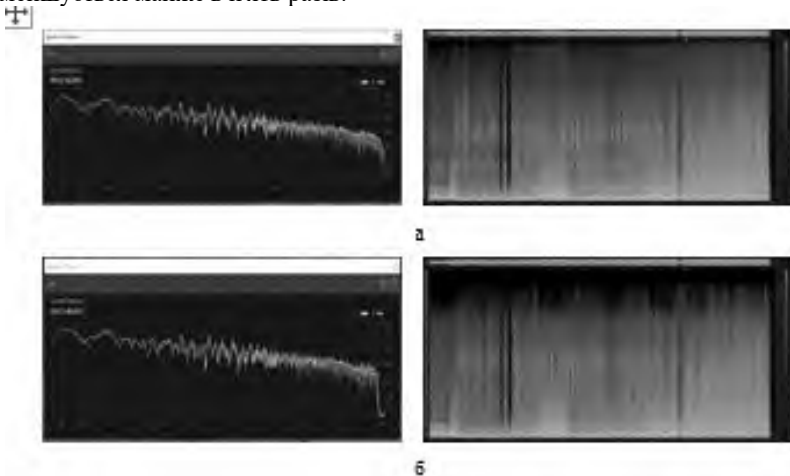
Аналіз розміру та бітрейту досліджуваних аудіо форматів

Характеристика	Аудіо формат				
	FLAC	Wav	MP3	Ogg	MP4
Бітрейт, кбіт/с	320	320	320	320	320
Розмір файла, Мб	18,3	29,7	6,7	6,1	6,8
Бітрейт, кбіт/с	64	64	64	64	64
Розмір файла, Мб	15,4	Imp*	1,4	1,3	1,45

* - формат Imp неможливо перекодування з вказаним бітрейтом

WAV (Waveform Audio File Format) це найкращий формат аудіо для обробки та зберігання нестиснених аудіоданих. До мінусів WAV формату відноситься великий розмір файлу. FLAC (Free Lossless Audio Codec) забезпечує повну збереженість всіх даних з аудіопотоку, здатний стискати аудіофайл від 1,4 до 4 разів із бітрейтом. MP3(MPEG-3) - найпопулярніший формат з малим розміром файлу, однак з невисокою якістю звучання. OGG (Ogg Vorbis) є альтернативою формату MP3. MP4 (MPEG-4) на відміну від інших форматів дозволяє кодувати не лише аудіо файли , а також відеофайли та субтитри.

На рис.1 чітко помітно, що після конвертації з WAV у MP3, з'являється часткове зрізання високих частот після 16 кГц. Але при цьому розмір файлу зменшується майже в п'ять разів.



а – спектрограми аудіофайлу у форматі WAV(320 кбіт/с., 29,7 Мб)
б - спектрограми аудіофайлу у форматі MP3(320 кбіт/с., 6,7 Мб)

Рисунок 1. Частотні спектрограми аудіо форматів

З наведеної вище таблиці порівнянь різних форматів та порівняння спектограм WAV- та MP3-форматів можна відмітити, що для звукорежисерської роботи (зведення, мастерінгу) аудіоматеріал має бути у не стиснутих форматах (WAV, AIFF). У них зберігається вихідний частотний та динамічний спектри, які є важливими для звукорежисерів у роботі з аудіофайлами.

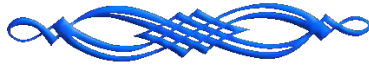
Стиснуті формати, такі як MP3, або Vorbis зрізують високі частоти, але мають набагато менший розмір файлів.

Як альтернативу, можна використовувати стиснені формати, але без втрати даних (FLAC, ALAC). Вони мають трохи більший розмір, але зберігають якість звукового матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Den Uijl, Simon, et al. "The Rise of MP3 as the Market Standard: How Compressed Audio Files Became the Dominant Music Format." IJITSR vol.11, no.1 2013: pp.1-26. <http://doi.org/10.4018/jitsr.2013010101>

2. Understanding Spectrograms (April 3, 2020) <https://www.izotope.com/en/learn/understanding-spectrograms.html>
3. Geoffrey Carr (Травень, 11, 2021) Які відмінності між форматами MP3, FLAC та інших аудіоформатів? <https://uk.begin-it.com/3894-htg-explains-what-are-the-differences-between-all-those-audio-formats>



Роман ТКАЧ,

аспірант

*Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, викладач Тернопільської музичної школи №1 ім. В.Барвінського Тернопіль, Україна
Ramon24@ukr.net*

Roman TKACH,

*Postgraduate Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk, teacher of the Ternopil School of Music school No. 1 named after V. Barvinskyi Ternopil, Ukraine
Ramon24@ukr.net*

ВПЛИВ РЕГІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ НА РОЗВИТОК НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

THE INFLUENCE OF REGIONAL TRADITIONS ON DEVELOPMENT FOLK INSTRUMENTAL PERFORMANCE

Постановка проблеми. Регіональні традиції мають великий і важливий вплив на розвиток народно-інструментального виконавства. Однією з проблем, пов'язаних з впливом регіональних традицій на розвиток народно-інструментального виконавства, є можливість, власне, збереження цих традицій. З часом можуть зникнути старі майстерні та інструменти, виконавці можуть забувати старі мелодії і способи гри. Це може призвести до втрати культурних цінностей і наближення до уніфікації музичного виконавства.

Іншою проблемою є зміна традицій під впливом сучасних тенденцій і глобалізації. Народно-інструментальні виконавці можуть адаптовувати свої виступи до сучасного смаку аудиторії або навіть впроваджувати елементи інших культур. Це може призвести до втрати унікальності та оригінальності як типових народних музичних інструментів, та і народно-інструментального виконавства загалом.

Звідси, вплив регіональних традицій на розвиток народно-інструментального виконавства може бути як позитивним, так і негативним.

Для забезпечення збереження традицій та розвитку в цій галузі необхідно знайти баланс між сучасністю та традиціями, сприяти підтримці та фінансуванню виконавців та музичних організацій, а також залучати молоде покоління до традиційного народно-інструментального виконавства.

Аналіз останніх наукових публікацій. Вплив регіональних традицій на розвиток народно-інструментального виконавства є важливою темою досліджень у галузі музикознавства. Аналіз наукових публікацій з означеної теми може дати ґрунтовну інформацію щодо різноманітності та особливості впливу регіональних традицій на розвиток та еволюцію народно-інструментального виконавства.

Вагоме значення мають ряд сучасних наукових досліджень щодо розвитку народно-інструментального виконавства, а саме: В. Бондарчук «Історія народно-інструментального виконавства в Україні» (2013 р.); С. Добров «Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новації» (2015 р.); Р. Кундіс «Діяльність львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва» (2019 р.) та інші.

Мета дослідження полягає у короткому висвітленні регіональних традицій та їх впливу на розвиток народно-інструментального виконавства.

Виклад основного матеріалу. Регіональні традиції значною мірою впливають на розвиток народно-інструментального виконавства. Кожний регіон має свої типові музичні традиції, які з часом набувають особливих стилістичних ознак національної культури.

Одним з основних аспектів впливу регіональних традицій є вибір та розвиток музичних інструментів. Кожен регіон має свої традиційні інструменти, які використовуються в народно-інструментальному виконавстві.

Для прикладу, Гуцульщина – у музиці гуцулів використовуються різні народні інструменти, серед яких можна виділити: трембіту, козобас та дрімбу.

На Поділлі часто використовують цимбали, в якості акомпануючого інструменту. Також варто згадати про старовинний інструмент бугай, котрий зберігся переважно в Західній Україні.

Такі інструменти є унікальними для своїх регіону і є одним з визначних символів його культури.

Традиційні музичні жанри і репертуар також впливають на розвиток народно-інструментального виконавства. Кожен регіон має свої власні стилі та жанри, які передаються від покоління до покоління. Ці традиційні жанри включають народні мелодії, танці, балади та інші музичні форми, які перебувають у тісному зв'язку з культурою та історією регіону.

Яскравим прикладом являється кобзарство – це мистецтво гри на кобзі, пов'язане зі співом народних пісень і розповіддю народних дум, а також важлива сторінка української етнічної культури, і невід'ємна складова української ідентичності. Або коломийка як найпоширеніша танкова пісня, котра поєднує в собі поетичне слово, музику і танець в одне ціле, яка походить з Гуцульщини.

Окремо варто зазначити про вплив такого феномену в українському народно-інструментальному виконавстві як «троїсті музики» – народний інструментальний ансамбль, у складі якого були або скрипки, басоли (баса) та бубна (в центральних областях), або скрипки, цимбали та бубна (у західних областях). Творча діяльність цих колективів являється важливим чинником

розвитку народно-інструментальної музики України і сприяє збереженню та відтворенню національних традицій українського народу. Завдяки науковим працям Б. Водяного, В. Гуцала, М. Хая та інших, тема «троїстих музик» є актуальною у музичному виконавстві України і дотепер.

Народно-інструментальне виконавство також впливає на образ життя та соціальні аспекти певного регіону. Воно виступає як важлива складова культурно-музичного середовища та додає українському народові певну ідентифікацію. Крім того, виконавці інструментальної музики допомагають зберегти традиції та спадщину свого регіону, пропагуючи їх через виступи та записи. Тут варто вказати вплив народно – інструментального виконавства в контексті сучасної естрадної музики. Наприклад, гурт «ОНУКА» – український електро-фольк музичний гурт. Особливістю гурту є використання національних народних мотивів та народних інструментів (бандура та трембіта) в електронній музиці, що дає можливість говорити про вдале застосування цих народних інструментів в сучасній музиці.

Таким чином, регіональні традиції мають значний вплив на розвиток народно-інструментального виконавства. Вони визначають вибір інструментів, музичний репертуар та жанри, а також сприяють збереженню традицій та ідентичності регіону.

Висновки. Отже, регіональні традиції мають значний вплив на розвиток народно-інструментального виконавства, а також на стиль виконання, вибір інструментів та репертуар музикантів.

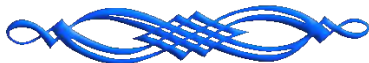
Відповідно до регіональних традицій, музиканти часто використовують традиційні інструменти, які були розроблені та вдосконалені в даному регіоні протягом десятиліть. Це може бути, наприклад, скрипка, бандура, баян, цимбали, трембіта або інші інструменти, які є характерними для даного регіону.

Під впливом регіональних традицій, музиканти також вибирають свій репертуар. Вони можуть інтерпретувати традиційні народні мелодії або створювати свою власну музику, яка відображає дух та культуру їхнього регіону.

Звідси, регіональні традиції мають важливу роль у розвитку народно-інструментального виконавства. Вони зберігають і передають унікальну музичну спадщину, сприяють розвитку творчості та поширенню цієї культури серед широкого кола слухачів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 1994. 156 с.
2. Бондарчук В. Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. посібник. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 193 с.
3. Дружинець М. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури.
4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (Фольклорна традиція) / Михайло Хай. Київ; Дрогобич, 2007. 543 с.



Оксана ФРАЙТ,

професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, доктор мистецтвознавства, доцент
oksana_frajt@ukr.net

Oksana FRAIT,

*Professor of the Department of Music Theory and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Doctor of Art History,
Associate Professor*
oksana_frajt@ukr.net

ПРОПЕДЕВТИКА НЕЛІНІЙНОГО ЛИСЕНКОЗНАВСТВА

PROPAEDEUTICS OF NONLINEAR LYSENKO STUDIES

Творчість і діяльність Миколи Лисенка вивчалися вже його сучасниками, що можна пояснити феноменальністю персони митця, який відзначався великою, можна навіть сказати, магнетичною притягальністю, універсалізмом знань, умінь і здібностей, послідовним утіленням української ідеї у всіх напрямках креативної праці, багатьма позитивними людськими якостями. Наступними етапами лисенкознавства стали дорадянський після його смерті (в Галичині він тривав до 1939 року), радянський і постколоніальний. Кожен із них має свої особливості у підходах, інтерпретаціях, зумовлених ідеологічними й соціокультурними чинниками. Помітні періоди більшого зацікавлення дослідників Лисенком у ювілейні роки, що закономірно, проте вагомість його значення для української культури (не лише музичної) вимагає від нас серйознішого й відповідальнішого ставлення також і поза ювілеями. Адже саме завдяки жертовній самопошані та високій продуктивності митця, свідомого своєї національної місії, українська музика змогла досягнути значних висот і динамічно інтегруватися до світового музичного простору.

Початки цього яскраво ілюструє суспільна, наукова, виконавська й мистецька рецепція Лисенкових надбань у Галичині – від замовлення, написання й виконання Шевченківському концерту «Заповіту» для хору й соліста в супроводі фортепіано на шевченківському концерті «Руської Бесіди» 1868 року (як відомо, тоді ж був виконаний також «Заповіт» М. Вербицького для подвійного хору, соліста й оркестру). Рецепція активізувалася 1892 року (на Лисенкове 50-ліття), особливо ж 1903 року до 35-річчя творчості (це був справжній тріумф), 1937 року до 50-ліття смерті й увінчалася знаменним святкуванням 100-ліття від дня народження в умовах німецької окупації 1942 року. Ці відзначення показали небачене й нечуване багатоманіття виявів у різних соціально-вікових верствах населення регіону. Показово, що на порубіжжі XIX-XX ст. за презентацію творів Лисенка в галицьких виданнях, а навіть за музичний аналіз, бралися не лише музиканти (з яких тільки Ф. Колесса тоді був фахівцем), а й письменники, священники, громадсько-культурні діячі (І. Франко, о. В. Садовський, О. Барвінський, Л. Лопатинський і ін.). С. Людкевич приєднався до Ф. Колесси, розпочавши свою наукову Лисенкіану статтю «Микола Віталійович Лисенко як творець української

національної музики» 1913 року (якщо не враховувати короткої рецензії на його хор «Ой що в полі за димове» на слова І. Франка 1900 року). Вслід за Колесою і Людкевичем, після повернення з європейських студій, у міжвоєнний період звернула свої погляди на Лисенка ціла когорта галицьких композиторів-музикологів (Б. Кудрик, В. Витвицький, А. Рудницький, Н. Нижанківський і ін.). Не можна оминати цілий потік публіцистичних праць, а також численних творчих відгуків інших митців, чим супроводжувалися ювілеї.

Все це повинно стимулювати нас до хоча б віддаленого наслідування тої широкій вдячності, поваги й любові з боку тогочасних галичан до одного з найкращих представників української інтелектуально-мистецької еліти, який своєю невтомною діяльністю в буквальному сенсі боровся з російсько-імперським гнітом, доводячи й стверджуючи давність і цінність української культури й тим самим розвінчуючи міф про велич російської. На жаль, мусимо констатувати: 1. загальна панорама наукових лисенкознавчих здобутків хоча й вагома, та далеко не вичерпана; потребує ревізії доробок радянського часу; 2. значні прогалини та недопрацювання з боку державного керівництва культурою та освітою в плані належної оцінки Лисенкових надбань, а саме, невидання досьгодні його творчої і наукової спадщини в повному обсязі, недостатне її запровадження в різні соціокультурні сфери сучасного українського життя (наші громадяни мають знати, хто такий Лисенко з дитячого садочка).

Лисенкознавча тематика та її міждисциплінарна дослідницька інтерпретація з урахуванням нинішніх концептуальних ідей мистецтвознавства, регіоналістики, соціології, філософії, психології, культурології, політології особливо актуалізується в нашому воєнному сьогодні, на черговому витку вікового національного протистояння загарбницькій геноцидальній політиці росіян. Лисенковий досвід у цьому власне і став однією з мотивацій згаданої всенародної рецепції галичан, які теж потерпали від панування над ними інших націй, і цей його досвід здатний істотно допомогти й теперішньому поколінню українців, насамперед, духовно-психологічно. Тому Лисенкознавчі студії мають вагоме гуманітарно-наукове, суспільно-пізнавальне, патріотично-консолідаційне та національно-виховне значення.

Ми в боргу перед Лисенком. А в нього було багато відкриттів, і саме його творча праця дає імпульси до масиву досліджень нелінійної проблематики. Нелінійність можна розуміти як відхилення й відгалуження від прямолінійності-очевидності того, що лежить на поверхні. Нелінійність передбачає поглиблення розуміння об'єкта й предмета шляхом аналогій, асоціативно-логічних зчеплень, розгляду явищ у їхніх зв'язках і множинності, інтерпретаційний плюралізм. Варто пильніше придивитися до Лисенкового оточення, його комунікаційного поля; у вивченні спадщини – застосувати порівняння, скажімо, його творів – із тотожними за тематикою та жанрами творами інших авторів (у синхронічному та діакронічному ракурсах аналізу), або ж зіставити його власні композиції між собою, зокрема, різних періодів творчості чи з однаковими назвами.

З цього погляду унікальним є його «Жалібний марш» (із підзаголовком «До дня 27-х роковин смерті Т. Шевченка») на слова Лесі Українки (1888 р.) для тенора соло та мішаного хору зі супроводом фортепіано. Цей супровід виявився повністю ідентичним з однойменною фортепіанною п'єсою «Жалібний марш» (Marche funébre¹) з підзаголовком «До 27-х роковин смерті Т. Г. Шевченка» оп. 42 (1902 р.) Як першоджерело, фортепіанна партія хорового твору показала свою повну спроможність автономного чи самостійного існування (тут потребує коригування визначення «самостійна фортепіанна партія», яке нерідко подибуємо в аналізі вокальної творчості зі супроводом; якою б не була розвиненою і насиченою ця партія, вона є залежною від вокальної, тож окремо виконуватися не може).

Це могло статися лише у Лисенка, який був видатним піаністом, прекрасним диригентом і концертмейстером, не лише у вокально-камерній сфері, а й у хоровій, коли диригував і акомпанував одночасно на репетиціях із хорами. Збіги всюди – у формі, фактурі, тонально-гармонічних співвідношеннях; однакова кількість тактів. Несуттєво відрізняються лише деякі позначення звукової гучності та мелізми. В обох творах середня частина побудована на злегка видозміненій темі середини «Похоронного маршу» Фридерика Шопена з його фортепіанної Сонати сі-бемоль мінор, тоді як крайні частини позначені ритмоінтонаціями й ладовим забарвленням, близькими до українських народних. Тож спостерігаємо інтермедіальний полілог: взаємодію авторського вокально-хорового мислення з інструментальним, семантико-стильовий синтез романтичної західноєвропейської музики з українською, а також з етнічною виконавською традицією, до якої привноситься новація хорового озвучення відомої інструментальної теми.

Яку б ми проблему музичного мистецтва на обрали, майже всюди можна сміливо починати від Лисенка. Для прикладу: в наш час все популярнішою стає професія музичного менеджера, а хіба не Лисенко був її зачинателем, хіба він не став її еталонним представником у полівекторності підготовчих і організаторських зусиль, що включали широкий діапазон питань (від зовнішнього вигляду артистів до фінансово-побутових, причому дуже часто доходи перевищували видатки). Навіть більше, він не лише вирішував суто управлінсько-організаційні проблеми, а й сам навчав виконавців-хористів, кшталтував до відповідного артистично-художнього рівня, дбав про репертуар, який мав нести національну ідеологію в маси, про хорові проби, наявність фортепіано в місцях проведення концертів та багато іншого. А якщо додати до цього постійні клопоти з тим, як обійти цензуру й антиукраїнські циркуляри, дістати дозволи на проведення усіх національно-культурних заходів чи винахідливу ідею перенести святкування 50-ліття Шевченківських роковин

¹ Лисенко давав своїм інструментальним творах також французькі заголовки, оскільки добре знав цю мову з дитинства, тим самим стверджував свою європейськість, а крім того, можливо, передбачав опцію їх виконання за кордоном, про що писав у листах до славетного співака Модеста Менцинського, який проживав у Стокгольмі.

смерті, заборонених у Києві до Москви, то взагалі перед нами постає великий будівничий української культури у немислимому спектрі професійних ролей.

У згаданій статті С. Людкевич писав: «Першим ... обов'язком усякого музикального українця супроти Лисенка буде – **пізнати та засвоїти** собі всю ... спадщину його ... й показати його твори чужим у такому виконанні, у якому б виявилася б уся їх краса та сила»¹ (підкреслення автора – О. Ф.). Тож пишайтеся нашим Лисенком, читайте його листи й праці, мемуари про нього, досліджуйте життєтворчість, частіше виконуйте його музику в Україні (у загальноосвітніх і музичних школах, коледжах, вищих закладах освіти та концертних залах), а також за рубежом, поширюйте її у всесвітньому інтернет-просторі.



Сюй ЦИЦЗЯНЬ,

*аспірант Тернопільського національного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
kobza-te@ukr.net*

Хуе ZIJIAN

*PhD student, Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk Ternopil, Ukraine
kobza-te@ukr.net*

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

FORMATION OF SPIRITUAL VALUES OF SCHOOLCHILDREN BY MEANS OF TRADITIONAL CHINESE MUSICAL CULTURE

Китай – сильна країна. Сьогодні він переживає період бурхливого розквіту в економіці, громадському і духовному житті. Спостерігається потужний процес експансії китайської культури в світову. Сучасному глобалізованому світу китайці протиставляють різноманітність культурних традицій, в тому числі власних, багато з яких зберігають актуальність в умовах соціально-економічного прогресу країни та її культурної самоідентифікації.

Освіта і навчання відіграють важливу роль у передачі духовних цінностей молодому поколінню. Становлення музичної освіти школярів у Китаї базувалося на світоглядних ідеях мислителів Конфуція, Лінь Цзинь-Жу, Су Ши та ін., які «розглядали мистецтво як вагоме підґрунтя для виховання людини в гармонії з природою та суспільством» [7, с. 126].

¹ Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2-х томах. Т.1 / упор. З. Шгундер. Львів : вид-во М. Коць, 1999. С. 295.

У процесі тривалого розвитку музичної освіти поступово сформувалося п'ять основних видів традиційної китайської музики: пісні; танцювальна музика; музика пісенних оповідей; музика місцевих опер; інструментальна. Усі вони функціонують у сучасній китайській музичній культурі, поступово завоюючи світове визнання.

Музична освіта в цьому контексті виконує значущу місію, пов'язану, з одного боку, з входженням китайської музичної педагогіки в світовий музично-педагогічний простір, а з іншого – зі збереженням глибоких філософсько-педагогічних власних засад.

Проблеми формування духовності молодого покоління досліджували як українські, так і китайські вчені І. Бех, Г. Ващенко, Г. Груць, С. Русова, В. Сухомлинський, Ян Ін-лю, С. Судзуки, Ян Хунняна, Сюй Чжей.

Мета дослідження полягає у вивченні впливу традиційної музичної культури Китаю на формування духовних цінностей школярів; у розкритті традиційної музики як засобу виховання молоді в контексті культурного та історичного спадку Китаю.

Завдання дослідження:

охарактеризувати методи, форми та засоби формування духовних цінностей школярів у китайських загальноосвітніх школах;

проаналізувати основні традиційні музичні жанри, музичні інструменти, вокально-хорове виконавство, текстові матеріали, традиції та обряди;

розкрити, як традиційна музична культура Китаю сприяє формуванню духовно-світоглядних констант серед школярів.

Використання музично-педагогічного досвіду минулого поступово сформувало унікальну національну систему музичної освіти Китаю.

На сьогодні ця система, «в основу якої покладено традиційні китайські цінності» [6, с. 260], зазнає докорінних змін: відбувається перехід від школи знань до школи компетентностей. Сучасна китайська школа серйозно зосереджується на шляхах пошуку нових форм і методів духовного розвитку дітей. Одне з важливих завдань уроку мистецтва у школі – навчити дітей розуміти музичні традиції, символи, які заковані в народнопісенній культурі та формують у підростаючого покоління морально-етичні принципи.

Традиційну музичну культуру Китаю розглядатимемо в розрізі фольклорного, класичного (академічного) та сучасного (естрадно-популярного) напрямків.

Формування духовних цінностей китайських школярів відбувається через різноманітні методи та форми. До методів формування духовності засобами традиційної музичної культури належать: народно-дидактична гра, переконання засобами народного мовлення, усні оповідальні жанри народного фольклору, народнопісенний вплив на свідомість і сприйняття навчального матеріалу, народно-практичні методи засвоєння навчального матеріалу.

«Зміст уроків музики в китайських школах полягає в слуханні музики і навчанні співу. Саме сприйняття музики традиційно становило основу навчання, і тільки останнім часом в уроки стали включатися елементи

творчості» [4]. В окремих школах діють гнучкі програми, які передбачають, відвідування дітьми лише вокальні та хорові заняття, заняття загального творчого розвитку, музично-танцювальні уроки, синтетичні уроки («музика і малювання», «рух, танець і пантоміма») тощо.

Однією із форм музичного навчання на початкових етапах є ігрові форми, які апелюють до емоційного, сенсорно динамічного сприйняття музики, розуміння його як захоплюючого способу самореалізації, вияву своєї індивідуальності. Китайські вчителі музики та керівники гуртків художньо-естетичного спрямування активно впроваджують такі системи (нетрадиційні методи), як Е. Жака-Делькроза, К. Орфа, З. Кодая, Л. Данієля, що передбачають творчий розвиток, імпровізацію на традиційних народних інструментах, гру з включенням музичних елементів, разом з тим виховують слух, почуття ритму, навички правильного інтонування, а головне формують духовні музичні цінності, естетичну позицію, оскільки як дидактичний матеріал використовують не лише фольклор, але й кращі зразки світової класики [8, с. 123-124].

Вагоме місце у формуванні духовних цінностей школярів займають твори для традиційних струнно-щипкових китайських інструментів, таких як піпа, ерху, гучжень тощо. Такі мелодії відображали життєві радості та печалі, військові подвиги, важливі історичні події та ритуали. Вони можуть поєднувати класичні мотиви з сучасними елементами.

Заслугує на увагу використання пісенно-поетичних жанрів на уроках мистецтва. Ці оповіді відображають історію та культуру Китаю: дзінг – музичні твори, які створювалися під час династії Чжоу (XI–XIII століття до н.е. і мали релігійні та ритуальні об'єкти); кю юн – це твори, що з'явилися пізніше, за часів династії Цін та Хань (III століття до н.е. – III століття н.е.). Жанр шаньбе – це музичні ансамблі, в яких поєднуються інструментальні та вокальні частини, виник у давньому Китаї і використовувався для різних релігійних та церемоніальних подій [1, с. 17-18].

Для ознайомлення з сучасною музичною культурою на уроках мистецтва використовуються твори китайських композиторів: концерт «Yellow River Concerto» («Жовта ріка») для фортепіано та оркестру Ін Ченцзуна; сюїта «Silk Road Suite» («Шовковий шлях») для симфонічного оркестру Чжао Цзіпіна. Останній – базується на ідеї давнього Шовкового шляху, який з'єднав схід і захід, відображає різноманіття культур та музичних стилів; електронна музика (поєднання традиційних китайських мелодій із сучасними технологіями).

Серед жанрів естрадної китайської музики: джуанг фен (суміш популярних жанрів); сіань-мінге (традиційні наспіви Тибету); дайцу-мінге (мажорні пісні та інструментальні композиції для швидких танців); яогун – це рок-музика – від класичного рок-н-ролу до важкого металу. Ці твори відображають різноманіття сучасної китайської музичної сцени та можуть бути використані на уроках музичного мистецтва.

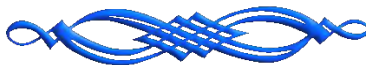
Такий підхід до предмету «музика» є більш вмотивованим, адже в його основі лежить формування духовних запитів особистості. Отримані в школі

художньо-естетичні основи сприйняття музики супроводжуватимуть зрілу людину впродовж всього життя. Саме такий підхід дає змогу запалити смолоскипи дитячих душ, заохотити учнів до творчого самовияву і цим вивести їх на шлях розвитку власної особистості.

Отже, використання вище згаданих методів і форм музичної освіти стимулюють учнів бути активними, покращується їхня комунікативна компетенція, засвоєння навчального матеріалу. Діти творчо мислять, фантазують, залучаються до пошукової діяльності. Все це разом сприяє формуванню духовних цінностей школярів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антошко М. Питання світогляду стародавнього Китаю та музичних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 35. Т.1, 2021. С. 15-19.
2. Бех І. Д. Вибрані наукові праці. Виховання особистості. 2015. Т. 1. 840 с. (дата звернення
3. Духовність, мораль, етика традиційних суспільств Далекого Сходу/ [упорядкування В. Ф. Резаненка]. Київ: Вид-во Дім Києво-Могилянська Академія, 2007. 294 с.
4. Конфуціанство : URL: // www.newacropol.ru (дата звернення 07. 09. 2023)
5. Музична педагогіка та педагогіка мистецтва. Концепція ХХІ ст. Китай. URL: <https://stud.com.ua/104631/pedagogika/Kitay> (дата звернення 01. 10. 2023).
6. Трубіцина В. І. Конфуціанські цінності та їх вплив на формування змісту морального виховання в Китаї у ХХ ст. URL: https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2011/6_2011/70.pdf (дата звернення 01.10. 2023).
7. Ульянова В. С. Підготовка вчителів музичного мистецтва в Китаї основана на традиційних китайських цінностях. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. № 78, 2021. С.257-260.
8. Фань Чженьсюань. Основні тенденції розвитку музичної освіти Китаю у ХХ ст.: поєднання традицій та інновацій *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. Харків, 2017. Вип. 48. С. 122-135. URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/sciencemeans/article/view/2957/2984> (дата звернення 01. 10. 2023).
9. Чжоу Тінтін. Організація освітнього процесу з музичного виховання в загальноосвітніх школах КНР. *Наукові записки кафедри педагогіки*. Харків, 2022. Вип. 50. С. 120-126.



Уляна ШЕРСТІЙ,

*аспірантка Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
scherstujui@gmail.com*

Uliana SHERSTII,

*PhD student, Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk
Ternopil, Ukraine
scherstujui@gmail.com*

МОЛОДІЖНІ МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ І КОНКУРСИ У НЕЛІНІЙНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

YOUTH MUSIC FESTIVALS AND COMPETITIONS IN NON-LINEAR ART SPACE

Мистецтво завжди було рушійною силою для творчості, самовираження та інновацій. У сучасному світі, де культура і мистецтво постійно еволюціонують, концепція нелінійного мистецького простору стає дедалі більш важливою.

Нелінійна наука складніша і багатша явищами, ніж лінійна. Тому остання має залишатися в межах нелінійної науки. Відповідно нелінійне світобачення більш адекватне, воно більш об'ємне й більш різноманітне, ніж лінійне. Тому введення нелінійності в науку не могло не змінити наукову картину світу. Тепер світ уявляється як щось пульсуюче, що має свої "ритми життя", що зазнав впливу періодичних нелінійних коливань на всіх рівнях його ієрархічної організації [2].

Нелінійність в мистецтві означає відступ від традиційних, лінійних підходів і засобів виразності на користь більш вільних, творчих та нестандартних способів вираження.

У контексті нелінійних властивостей складних систем (які включають людину, суспільство та всесвіт), можна відзначити, що окрім процесів самоорганізації та саморозвитку особистості, можна розглядати явище самореалізації. Ця самореалізація, в контексті цілісного процесу самоорганізації, визначає ключовий момент взаємодії людини з суспільством та визначає форму її присутності в світі. На думку Г. Нестеренко саме самореалізація з її прогнозуваннями варіантів і створює варіанти розвитку суспільства, а ті в свою чергу – розвитку світу загалом [3].

Нелінійний мистецький простір - це концепція, що описує мистецьку область, де межі та обмеження не залежать від традиційних шаблонів, правил або структур. В такому просторі митці мають свободу творити та експериментувати, залишаючись вірними власній індивідуальності та творчості.

В сучасній музиці для кожного твору композитор створює свою форму, індивідуальний проект, що виражає нелінійність, багатоваріантність й альтернативність процесів сучасного світу [1].

Роль нелінійного мистецького простору у розвитку молодіжних музичних фестивалів і конкурсів, полягає у можливості сприяння творчості та експериментам. Нелінійний мистецький простір надає молодим музикантам можливість виразити свої ідеї, концепції та експериментувати зі звуками та жанрами. Фестивалі та конкурси у таких умовах стимулюють розвиток нових музичних жанрів і підходів. Нелінійний простір сприяє інноваціям у форматах фестивалів і конкурсів. Можливість використовувати інтерактивні вистави, візуальні ефекти та інші креативні рішення дозволяє створити унікальний та запам'ятовувачий досвід для учасників і глядачів. Молоді музиканти в нелінійному мистецькому просторі можуть створювати альтернативні музичні напрямки, які виходять за межі стандартних жанрів і виражають сучасні музичні тенденції. Фестивалі та конкурси в нелінійному мистецькому просторі сприяють поєднанню музики з іншими мистецькими дисциплінами, такими як візуальне мистецтво, танці, виставки та інше. Це розширює можливості творчості і взаємодії між різними митцями.

У контексті нелінійних властивостей складних систем (людина, суспільство, світ) крім самоорганізації та саморозвитку особистості можна говорити також про самореалізацію, котра у цілісному процесі самоорганізації є вирішальним процесом включення людини до суспільства та формою перебування людини в світі. На думку Г. Нестеренко саме самореалізація з її прогнозуваннями варіантів і створює варіанти розвитку суспільства, а ті в свою чергу – розвитку світу загалом [2].

Яскравим представником фестивалів і конкурсів у нелінійному просторі можна назвати «Burning Man» - це фестиваль мистецтва та культури, який відбувається в пустелі Невада в США. Він відомий своєю нелінійністю і відмовою від традиційних концертних сцен. Учасники створюють величезні мистецькі інсталяції, виставки та взаємодіють із ними в унікальному середовищі. «Glastonbury Festival» - цей великий британський музичний фестиваль, також привертає увагу своєю нелінійністю. Він об'єднує різноманітні музичні жанри, а також мистецтво, театр і візуальні мистецтва, створюючи багатогранний мистецький простір. Музичний фестиваль в Барселоні (Іспанія) «Sonar Festival» славиться своєю спрямованістю на електронну музику та мистецтво в інтерактивному середовищі. Він поєднує живий виступи музикантів і ді-джеїв з інноваційними мистецькими інсталяціями. «Tomorrowland» - бельгійський музичний фестиваль відомий своєю величезною сценою і вражаючими візуальними ефектами. Він поєднує музику електронного жанру з мистецтвом та технологією, створюючи унікальний мистецький простір.

Серед українських фестивалів і конкурсів в нелінійному мистецькому просторі можемо виділити «Zaxidfest». Він відзначається різноманітністю музичних жанрів і великим акцентом на альтернативну музику. Також, «Atlas

Weekend» - один з найбільших музичних фестивалів в Україні, який охоплює різні жанри та стилі. Фестиваль відзначається вражаючими візуальними ефектами та інтерактивними зонами. «RespublicaFEST» фестиваль, який поєднує музику та сучасне мистецтво. Він пропонує різноманітні інтерактивні інсталяції та виставки. Також, до фестивалів в нелінійному мистецькому просторі можемо віднести фестиваль який виник в Тернополі «Файне Місто». Цей фестиваль відомий своєю різноманітністю музичних жанрів, включаючи поп, рок, електронну музику та багато інших. Він залучає відомих виконавців та гурти як з України, так і з-за кордону. Фестиваль також акцентується на створенні відкритого та дружнього середовища для учасників, де кожен може відчувати атмосферу відпочинку та розваги. Фестиваль часто включає в себе інтерактивні зони, виставки мистецтва та інші розважальні активності для гостей.

Музичні молодіжні фестивалі і конкурси в умовах нелінійності відображають сучасні тенденції в музичній культурі, де нелінійність стає ключовим поняттям. На основі проаналізованого матеріалу ми можемо виділити певні аспекти, що характеризують такі фестивалі і конкурси:

- експерименти зі звуком та жанрами (у нелінійному мистецькому просторі молоді музиканти часто експериментують зі звуками та жанрами, зламуючи стандартні музичні рамки, вони можуть створювати нові музичні жанри, поєднуючи елементи різних стилів);
- інноваційні підходи до виступів (фестивалі і конкурси можуть сприяти розвитку інноваційних форм виступів, таких як використання нових технологій, інтерактивних вистав, візуальних ефектів та інших арт-елементів);
- спільнота та колективність (такі події можуть створювати сприятливі умови для об'єднання молодих музикантів, сприяючи створенню творчих спільнот та колективів також, молоді артисти можуть навчатися один від одного і розвивати нові проекти);
- акцент на самовираженні (нелінійні молодіжні фестивалі і конкурси сприяють самовираженню та індивідуальності, учасники можуть бути вільні у вираженні своєї творчості та унікальності);
- перетин інтердисциплінарних меж (молодь може поєднувати музику з іншими мистецькими формами, такими як танець, візуальне мистецтво, поезія та інше, що розширює можливості творчості).

Проте, нелінійність музичних фестивалів і конкурсів може створити виклики, такі як:

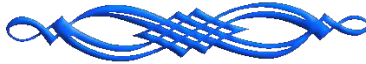
- організаційні складнощі (планування та організація фестивалів і конкурсів у нелінійному мистецькому просторі можуть бути складнішими через велику кількість невизначеностей і творчої свободи);

- ризик несумісності з аудиторією (деякі нелінійні музичні напрямки можуть бути менш привабливими для загальної аудиторії, що може вплинути на популярність події);
- фінансова нестабільність (збори та фінансування таких фестивалів і конкурсів можуть бути менш стабільними, оскільки ризики та несумісність з традиційними стандартами можуть відлякувати потенційних спонсорів).

Отже, підсумовуючи Музичні молодіжні фестивалі та конкурси в умовах нелінійності створюють унікальні можливості для молодих музикантів виражати себе, експериментувати та розвивати нові музичні стилі. Вони сприяють інноваціям в музичному мистецтві та підтримці творчих спільнот. Нелінійний мистецький простір відкриває нові горизонти для молодіжних музичних фестивалів і конкурсів, надаючи молодим музикантам можливість творити інноваційну та цікаву музику. Він підтримує творчість, експерименти та спільноту молодих артистів, розширюючи можливості самовираження та розвитку нових музичних напрямків. Нелінійний мистецький простір стає важливим фактором у формуванні сучасної музичної культури та сприяє інноваціям у фестивально-конкурсному русі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Боднар І. М. Естетичні новації сучасної української музики як вияв світовідчуття людини кінця XX – початку XXI століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук. Київ, 2014, С. 19.
2. Самарський А. Ю. Опозиція лінійного і нелінійного мислення в методології сучасної науки. *Збірник наукових праць. Мультиверсум. Філософський альманах*. Київ, 2008. Вип. 69. С. 6.
3. Нестеренко Г. О. Особистість у нелінійному суспільстві : монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2004. С. 140.



**СЕКЦІЯ 5. ХУДОЖНИК У ВІЛЬНОМУ АРТ-ПРОСТОРИ: ДОСВІД
САМОРЕАЛІЗАЦІЇ**

Михайло ГНАТЮК,

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри методики викладання образотворчого і
декоративно-прикладного мистецтва та дизайну
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
mychailo.hnatyuk@pnu.edu.ua*

Mychailo HNATYUK,

*PhD of Art Studies, Associate Professor of the Department of Visual Arts,
Decorative and Applied Arts, and Design Methods of Teaching
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine
mychailo.hnatyuk@pnu.edu.ua*

**МАЙСТРИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У КІНОФІЛЬМАХ І
СВІТЛИНАХ ЮЛІАНА ДОРОША**

**MASTERS OF FOLK ART IN THE FILMS AND LIGHTS OF JULIAN
DOROSH**

Творча спадщина фотографа і кінооператора Юліана Дороша (1909-1982 рр.) налічує понад 12 тис. світлин і з десятків фільмів. Частина оригіналів більше 20 років використовується у навчальному процесі Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника і є предметом досліджень Дзвінки Воробкало [1], Андрія Дороша [2, 4], Михайла Гнатюка [3], Алли Коби [5], Уляни Крайник [6], Ірини Патрон [8, 9], Ярини Полотнюк [10], Миколи Савельєва [11] та ін.

Вперше Ю. Дорош проявив здібності під час навчання у Станіславській реальній гімназії, коли очолив прес-квартиру «Гласту». У 1927-32 рр. навчався у Львівському університеті і проживав у родичів Крушельницьких, де «...вдома була кузня талантів» [7, с.121]. Як один із засновників та активних членів Українського Фотографічного Товариства (УФОТО), співредактор журналу «Світло й тінь», приймав участь у виставках. Знаковою стала «Наша Батьківщина в світлині» (Львів, 1935 р.), на яку представив фотоматеріали з експедиції «Товариства приятелів Гуцульщини» у Варшаві та зняті в селах Покуття (Великодні ігри та забави, весілля у Раківці, селяни-умільці). З ними він привернув увагу поціновувачів до своєї творчості, удостоївся першого місця і став майстром етнографічної фотографії для широкого загалу.

Серед документальних фільмів Ю. Дороша: з'їзд пластунів в околицях Підлютого (1928), «Свято молоді» і похід-вшанування полеглих за волю України у Львові, Великодні «Раковець» (1931), «Гуцульщина» (1933), повнометражний фільм «До добра і краси» (1938), похорон генерала М. Тарнавського (1938), фотографії досліджень Ярослава Пастернака у Галичі (1937-38), на Святоюрській горі у Львові виконав проби фільму «Кринос». Його світлини у монографії Р. Герасимчука «Гуцульські танці», альбомах

А. Будзана, К. Матейко, С. Сидорович («Тканини і вишивки» та «Вбрання»), І. Гургулі («Народне мистецтво західних областей України»), дослідженнях професора І. Крип'якевича, книзі «Народні перлини» (Дніпро, 1971) та ін.

У кінофільмі «Біля джерел народної творчості», відзнятому у 1965-71 рр. народні майстри: Іван Грималюк, Микола Тимків, Іван Тинкалюк, Микола Гrepиняк, Микола Вінтоняк, Іван Балагурак, Василь Тонюк, Надія Вербівська, Настя Корпанюк, Олена Кушнірчук, Параска Пітиляк, Марія Данилюк та інші умільці, з якими фотограф тривалий час підтримував контакт.

Іван Грималюк (1904-1989 рр.) іменитий бондар з с. Річка на Гуцульщині. Від діда і батька перейняв вміння виготовляти бондарні вироби і оздоблювати їх технікою випалювання з допомогою штампів-писаків. Розпечені на вогні вони залишають сліди на смолянистих виробах. З 14 років вже виготовляв оригінальні коновки, цебрики, ложкарі, сільнички. У фільмі показаний процес виготовлення: вистругування клепок, їх зв'язування, обпилювання та оздоблення технікою випалювання виробу і навчання цьому дітей. Член Спільки художників удостоївся звання «Заслужений майстер народної творчості» (1982).

Микола Тимків (1909-1985 рр.) народився в сім'ї ткача і став одним із кращих учнів школи Василя Девдюка в м. Косові. 1928 року відкрив власну майстерню і виготовляв рамки, полиці, цукорниці, шкатулки, топірці, канцелярське приладдя, опанував технологію обробки металу і шкіри.

У 1939 році учасник виставок в Кракові і Закопаному, а 1945 року виготовив макет гуцульської хати. У 1958 році М. Тимків очолював групу майстрів з оформлення турбази «Гуцульщина» в м. Яремчі, викладав художню обробку дерева у Косівському училищі, а згодом головував в Івано-Франківському відділенні спілки художників. Автор понад 1200 оригінальних творів. У фільмі показаний процес виточування та техніка оздоблення різьбою барильця, тарілок.

Микола Гrepиняк (1933-2020 рр.) на подвір'ї власної хати з дочкою в с. Брустури, а в майстерні оздоблює виріб. Окрім традиційно «сухої» різьби та інкрустації, використовував сюжетні стилізовані мотиви запозичені з народного епосу. Ними прикрашав тарілки, шкатулки, які нині у багатьох музеях України і приватних колекціях. А ще М. Гrepиняк досліджував народну творчість, працював вчителем на гуртку різьблення на дереві у школах Косівщини, виготовляв і оздоблював церковні меблі, хрести, патериці.

Іван Тинкалюк (1914-1993) – мосяжник з с. Річка працював у власній майстерні. Він опановував ливарство та «лютування» у свого вуйка – «славного злотника» Ілька Кішука, переймав секрети інкрустації та гравірування металу у спадкових майстрів Медвідчуків. Згодом виготовляв високомистецькі брошки, перстні, топірці (бартки), келефи, пряжки, ножі, які зберігаються нині в музеях.

Микола Вінтоняк (1895-?) – знаний майстер виробів зі шкіри з Косова. Одягнутий у вишиванку демонструє, як з допомогою ножа, лінійки та лекал окреслювати і вирізувати деталі виробів, оздоблював їх способом тиснення та каплями. Він виготовляв постолі, ремені (череси), сумки та інші поширені життєві вироби.

Параска Пітиляк – майстриня виробів із сиру з Річки на порозі власної хати демонструє вимочування, розминання маси, витягування, ліплення та інші способи виготовлення і надання пластичної форми, оздоблення коника, його запрягання.

Надія Вербівська – онука іменитої керамістки з Косова Павлини Цвілик, членкиня Спільки художників. Змалку бачила бабусині та мамині вироби, які

ставали своєрідними посібниками для наслідування і сформували художнє відчуття гармонії форми та декоративності. Згодом стала їхньою помічницею і опорою. Родина тривалий час працювала у Косівському художньо-виробничому комбінаті Укрхудфонду. У фільмі показаний процес вимішування глини, виточування та оздоблення виробу способом ритування. Майстриня демонструє збанок та інші готові вироби: глек, плесканець і свічник-трійця, бочівку-баран і цукорницю, з яких виставляє натюрморт.

Олена Кушнірчук – писанкарка з Космача в національному вбранні, на подвір'ї власної оселі. З комори виносить кошик з білими курячими яйцями і на кожному з них писачком задає перші схеми композиції, а згодом детально виконує малюнок орнаменту. Після кожного етапу майстриня занурює їх щораз в іншу фарбу. Далі витирає яйця і отримує готові писанки. За роботою спостерігає її онука, яка теж у вишиванці і з металевим сердечком на грудях.

У фільмі показаний жолоб, яким біжить вода, валило, де вона бурлить і куди опускають ліжники, як пасуться овечки, пряде майстриня, вибирають і висушують ліжники, вибілюють полотно, фарбують нитки і вовну. Ю. Дорош привертає увагу на придорожній хрест-фігуру що у стилі народного примітиву, *Марію Данилюк* з Криворівні, яка вишиває жіночі і чоловічі сорочки, рушники. Показані жінки з Космача у традиційному жовто-гарячому одязі. Фільм завершується славнозвісним косівським базаром, де майстри з виробами і коні, вівці, ліжники і фрагмент гуцульського весілля з колачами. Для підсилення уваги Ю. Дорош використав музичний супровід та архітектуру, мальовану кахляну піч, меблі, посуд, різьблений свічник-трійцю у вигляді кола, природній ландшафт.

Привертає увагу хата різьбляра Ю. Корпанюка у Яворові, де ткаля *Настя Корпанюк* працювала за верстатом. Взагалі до родини Шкрібляків-Корпанюків у Ю. Дороша особлива увага. У липні 1934 р. на присілку Плюському він фотографує хлопця з вишитим на рукаві прізвищем «Шкрібляк» – онука прославленого різьбляра Ю. Шкрібляка, в якому дослідники вгадують Дмитра Шкрібляка. З того часу не втрачав нагоди бувати у них вдома, тож нині маємо оригінальні світлини різних років: *Юрія (1892-1977)* і *Семена (1894-1970) Корпанюків*, коли вони не були ще «Заслуженими майстрами народної творчості». (Юрій з онукою та Юрій і Семен – 1958 р., Семен – 1964 р.) Їхні твори вперше «засвітилися» на виставці домашнього промислу в Коломиї (1912 р.), де Юрій демонстрував шкатулки і пляшку, а Семен – декоративну тарілку. Вироби Корпанюків рекламували листівки 30-х років і поширювалися в Америці та Швейцарії. У 40-х роках ХХ ст. брати демонстрували найвищий рівень різьбярства в регіоні [11, с. 22].

Окрім фільмів Ю. Дорош увіковічнив чимало умільців у фотографіях.

Іван Балагурак (1922 р. н. - ?) проживав в Косові. Перші різьбярські навики перейняв від батька теслі та дядька столяра і різьбляра. Виховне значення мали вироби, які малим бачив у вітринах крамниць та майстернях. З 1939 року він працював в артілі «Гуцульщина», а в 1953 році співавтор меблів для етнографічного музею в Ленінграді. І. Балагурак досягав гармонійної композиції і удостоївся звання «Заслужений майстер народної творчості» (1968). Його твори експонувалися на виставках і нині знаходяться у багатьох музеях.

Василь Тонюк (1928–?) представник річківської школи. Батько Яків приятелював з Корпанюками та В. Девдюком і виготовляв точені сервізи,

цукорниці, декоративні тарелі. З ним працювала дружина і син, який згодом виріс у самодостатнього майстра. Найбільш улюбленими мотивами В. Тонюка були: «пшенички», «колоски», «кривулька», «парканець», «дзвіночки».

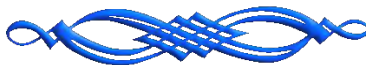
Ігор Смолянець (1925-?) – майстер точеної з дерева і мальованої іграшки, вніс чимало нового у гуцульський сувенір, хоч уродженець Наддніпрянщини.

Ю. Дорош фотографував різьбяр *Миколу Пітеляка* з Річки за роботою, вишивальницю *Анну Рибчак* з Космача та багато інших майстрів з Гуцульщини і Покуття, які демонстрували високий рівень народної художньої культури.

Загалом етнографічні візуальні матеріали Ю. Дороша навіртають нас до першоджерел народної творчості, допомагають усвідомити і оберігати нашу національну культуру та ідентичність, що особливо важливо в теперішній непростий для України час.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Воробкало Дз. Українська фотографія Львова у персоналіях. Портрет вісімнадцяти: Юліан Дорош <https://photo-lviv.in.ua/ukrajinska-fotografiya-lvova-u-personalياهو-portret-visimnadsyatyj-yulian-dorosh/>
2. Галичина ХХ ст. у світлинах Юліана Дороша / Лариса Караваєва, Михайло Лабойко, Наталія Тимець. Львів: В-во «Апріорі», 2021. 120 с.
3. Гнатюк М. В., Грепіняк М. І. Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.): Майстри, школи, музеї. Івано-Франківськ: Вид-во ПНУ імені Василя Стефаника, 2010. 325 с.
4. Дорош А. Захоплення, яке стало покликанням // Галицька брама. 2002. №1-3. С. 8-5.
5. Коба А. Ю. Дорош – піонер української кінематографії в Галичині // Наукові записки. Львівський історичний музей. Вип. ІV. Ч. 2. Львів: «Логос». 1995. С. 88-96.
6. Красник У. Карпатські мотиви в колекції фотографій Юліана Дороша (із фондів Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника . 2015. Вип. 7. С. 676-691. http://nbuv.gov.ua/UJRN/lnnbivys_2015_7_45
7. Крушельницька Л. Рубали ліс. Спогади галичанки. Дзвін. 1990. № 4. С. 121-132.
8. Патрон І. Творча спадщина галицького оператора та режисера Юліана Дороша (20-30 рр. ХХ ст.): Архівні пошуки. Острозькі культурологічні читання. Мат. Всеукр. наук. конференції. 15 кв. 2021 р. м. Острог. В-во Національного університету «Острозька академія», 2021. С. 38-40.
9. Патрон І. Фотограф та кінорежисер Юліан Дорош – популяризатор української етнографії. Українське літературознавство. 2022. №86. 22 с. <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/issue/view/197>
10. Полотнюк Я. Юліан Дорош – фотограф, зачинатель професійного національного кіно в Галичині // Галицька брама. 1999. № 9-10. С. 26.
11. Савельєв М. Кадри, що увіковічили історію: Спогади про Юліана Дороша, фундатора галицької школи фотографій // Львівська газета. 2002. № 45. С.5.
12. Соломченко О. Г. Гуцульське народне мистецтво і його майстри. К., 1959. 58 с.



**Лілія ГРИНЧИШИН,
Олександра МЕЛЬНИК,**
*студенти групи ОДР-26,
спеціальності образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
lil1207lilia@gmail.com
sashamelnik20050814@gmail.com*

**Lilia HRYNCHYSHYN
Oleksandra MELNYK,**
*students of the ODR-26 group,
majoring in fine art, decorative art, restoration
Ternopil National Pedagogical University
named after Volodymyr Hnatyuk
Ternopil, Ukraine
lil1207lilia@gmail.com
sashamelnik20050814@gmail.com
Науковий керівник – **Надія СЛОБОДНА,**
асистент кафедри образотворчого
мистецтва, дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
slobodna060678@gmail.com
Scientific director – **Nadiia SLOBODNA,**
assistant of the department of fine arts,
design and teaching methods
of the Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk
Ternopil, Ukraine
slobodna060678@gmail.com*

РОЛЬ МИТЦЯ-ПРАКТИКА У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ З МИСТЕЦТВА

THE ROLE OF THE PRACTICE ARTIST IN THE TRAINING OF ART SPECIALISTS

Підготовка майбутнього фахівця залежить від багатьох факторів: навчально-методичних, матеріально-технічних, наукових, суспільних тощо. І одну із провідних ролей у цьому процесі відіграє викладач, в особі якого повинні поєднуватись високий рівень знань та культури, почуття відповідальності та обов'язку, педагогічна майстерність та ерудиція. Ще більше роль педагога у формуванні майбутнього фахівця важлива у мистецькій

сфері, його особистий приклад, вміння задіювати почуття прекрасного та піднесеного. Тому вивчення досвіду педагогічної діяльності митців-практиків залишається актуальним у сфері мистецької педагогіки. Завданням даного дослідження є аналіз мистецько-педагогічного надбання професора кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання ТНПУ імені В. Гнатюка Михайла Петровича Кузіва.

Варго відмітити, що проблему педагогічної діяльності викладача мистецьких дисциплін розглядали такі дослідники, як І. Зязюн [3], С. Соломаха [4], Г. Падалка, С. Гвоздій, О. Устянська [2] та багато інших, а творчість М. Кузіва як художника – С.Вольська [1], Орест Голубець, Ігор Герета, Марія Маркович, Ігор Дуда та інші. Цінність даного дослідження полягає в тому, що ми вивчили досвід викладача, який, окрім навчання студентів, є практикуючим художником, заслуженим діячем мистецтв України та щороку проводить виставки власних робіт, як він поєднує ці два творчі напрямки.

Педагогічну діяльність Михайло Петрович розпочав у 2008 році. На той час, він уже був знаним художником із власним самотутнім стилем виконання живописних робіт. Виставкову діяльність М.П. Кузів розпочав ще у 1991 році студентом 4 курсу Львівського політехнічного університету і до 2008 р. уже був лауреатом регіональних, міжнародних та всеукраїнських виставок, в тому числі у Лондоні (2003 р.). Весь цей час, художник перебував у пошуку власного стилю. Будучи майстром реалізму, митець рухається у напрямку концептуального живопису. При цьому він не пориває з притаманним його живопису вземозв'язком з народною традицією та історичним минулим. Разом з тим, Михайло Петрович майстерно відображає і сучасний світ, його емоційну складову та по філософськи, крізь живописну призму трактує їх.

Саме у цей активний творчий період і розпочинається педагогічна діяльність художника, як ще один шлях самореалізації. Як зізнається Михайло Петрович, викладання живопису для студентів вносить свої корективи у звичний ритм життя: можливостей відвідувати виставки колег в Україні та з кордоном стало менше. Однак, педагогічна та творча діяльність взаємодоповнюють одна одну. Власна художня творчість допомагає у навчанні студентів, які в свою чергу теж стимулюють бути фахівцем високого рівня.

За п'ятнадцятирічну роботу в університеті, М.П. Кузів досягнув значних результатів. Цілий ряд його студентів стали переможцями всеукраїнських та міжнародних конкурсів, знайшли себе у професії, самі уже навчають власних учнів живопису та рисунку. Зокрема, Віталій Тивонюк, Валентин Дуда, Роман Крих та інші.

Секрет власного успіху як педагога, Михайло Петрович вбачає у психологічній підтримці студента. Адже творчим людям важко сприймати критику, особливо, коли ти лише розпочинаєш і не все ще виходить ідеально. Треба підбадьорити, підтримати та підказати студенту-початківцю. М.П. Кузів здійснює індивідуальний підхід до кожного з своїх учнів, враховує їх потенціал та можливості. Він завжди толерантний і стриманий, по батьківському чуйний з студентами.

В основі практичного навчання завжди повинна бути теорія. На думку художник не варто нехтувати теоретичним навчанням – «теорія запорука завтрашнього дня». І з цим важко не погодитись. Михайло Петрович залюбки консультує студентів, розповідаючи їм секрети образотворчого мистецтва. Як запоруку успішного навчання та майбутнього у професії, художник вважає постійне самовдосконалення і творчий пошук. Мистецький шлях М.П. Кузіва власне і є прикладом такого вектору руху. В його роботах стилістика близька до кубізму, символізму та сюрреалізму. Потужна енергія творчого процесу спонукає митця до різноманітних способів самореалізації: від графічних книжкових ілюстрацій до живопису на склі, що виконана в авторській техніці. За роботи на склі Михайло Кузів став лауреатом міжнародної виставки Львівський Осінній Салон «Високий замок» у 2002 році [1, с.166]. На сьогодні доробок митця вражає якістю, кількістю, масштабністю та потужністю досягнень. Загалом, він створив декілька тисяч художніх творів. «Не зацикловатись на одному, а йти далі. Ви маєте бути в еволюційному процесі», – ось його рекомендація студенту-художнику.

Таким чином, педагогічна діяльність М.П. Кузіва, званого художника-живописця, демонструє важливість принципу власного прикладу у процесі навчання здобувачів. Педагог, який не є практиком, не досягне того рівня майстерності підготовки студентів, якого може досягнути митець-художник. Творчість Михайла Петровича надихає студентів на звершення, його рекомендації та підказки особливо цінуються. У мистецькій сфері постать педагога надзвичайно важлива, його педагогічне чуття та майстерність торкаються найглибших струн душі майбутнього митця. В подальшому, вважаємо цікавим продовжити дослідження педагогічної діяльності М.П. Кузіва, зокрема його методики плернерного навчання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вольська С. Художник Михайло Кузів: мистецький прорив сучасності. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/30251/1/12_Volska.pdf
2. Гвозд'ї С., Устянська О. Професійні ролі викладача вищої школи у підготовці майбутніх фахівців. Освітологічний дискурс, 2019, № 1-2 (24-25) С.141-160.
3. Зязюн І.А. Естетичні засади розвитку особистості // Мистецтво у розвитку особистості: монографія / за ред., передмова та післямова Н.Г. Ничкало. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. 224 с.
4. Соломаха С. О. Розвиток педагогічної майстерності викладачів музичного мистецтва та світової художньої культури : посібник / Світлана Олександрівна Соломаха. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013.158 с.



Катерина НОСОВСЬКА,

магістр Волинського національного університету імені Лесі Українки

Луцьк, Україна

katernashyshyk@gmail.com

Kateryna NOSOVSKA,

Master of Volyn National University named after Lesya Ukrainka

Lutsk, Ukraine

katernashyshyk@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПОРТРЕТІ ЗАСОБАМИ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ

FORMATION OF A WOMAN'S IMAGE IN A PORTRAIT USING OIL PAINTING

Жіночі постаті з'являються в історії українського мистецтва ще з трипільських часів. Первісних дівчат древні люди зображували примітивними. Жінки увійшли в мистецьке життя з їх роботою та материнською функцією. Якщо мистецтво кам'яного віку та бронзового віку, коли жінки були рівноправні з чоловіками і з глибокою гуманністю зображували жіноче повсякденне життя, то пізніше виникла чітка ієрархія. На сімейному портреті — образ жінки, яка любить свого чоловіка, своїх дітей, своїх друзів, які весело йдуть і співають. Мабуть, ніде так сильно не виражене бажання вільного життя, справедливості та любові. Стародавні майстри створювали образи жінки в повсякденному житті. Сучасний же портрет жінки дещо інакший. Жінка тепер постає перед нами сильною, самотньою та зі своїм внеском в історії.

Художник переважно для своєї творчості починає шукати натхнення з образу жінки, не дивлячись на те, яка у нього художня школа, яка образотворча методика. Мистецтво завжди межувало з красою та життєвою енергією жінки. Своїми талановитими руками, глибоким мисленням і життєвим досвідом митці вдало створили типовий український жіночий образ у самотньому розвитку сучасного мистецтва, який має зокрема спільні риси з абстрактністю у конкретності та сповненні гуманізму; це образ, що узагальнює героїнь та побут конкретного історичного періоду країни. Портрети своєю мовою виражають красу як естетичний еталон, відображаючи думки та особисті почуття художника під час творчого процесу. Для створення художніх образів художники використовують образотворчі засоби — лінії, крапки, різноманітні кольори, особисті відчуття. Кожне зображення є типовим прикладом природної краси в житті. Через жіночі образи в портретах глядачі можуть відчуті інтерес до життя, замислитися над філософськими питаннями буття, глибше зрозуміти красу і цінність життя.

На початку нашого століття його алегорична форма (порівняння реальних людей з біблійними, міфологічними або літературними персонажами) вийшла на перший план і стала загальною в жанрі портрету, де ще панував класицизм. Можливо, це явище вказує на бажання портретистів підвищити значення свого жанру за рахунок історії, наблизившись до вершини жанрової ієрархії, яку традиційно займає історичний живопис. Звичайно, ми не повинні думати про

те, щоб не догодити клієнтам, демонструючи їм образи міфічних або літературних персонажів, обраних за зовнішньою схожістю або спільними моральними якостями із замовниками. Вперше міфологічні образи з'явилися в Нідерландах наприкінці XVI ст. У середині XVII століття в Парижі була створена Королівська академія живопису і скульптури. Було створено сувору систему навчання та розроблено набір критеріїв для оцінки рівня творчості, включаючи малюнок, пропорції та емоційну експресію. Лабораторною основою для оволодіння цими навичками є роботи майстрів минулого, з яких найважливішим є історичний живопис, оскільки він містить різноманітні сюжети, як міфічні, так і біблійні.

Видно, що жіночі образи в історичному контексті портрета дуже різноманітні: придворні красуні, солідні дами, юні мрійниці – усі вони залишили слід в історії, але невідомі. Таке розмаїття жіночих сюжетів завжди можна спостерігати в картинах при переході від однієї суспільної системи до іншої.

Існує багато поглядів на феномен художньої образності. У більшості випадків аналіз художніх образів проводиться з метою виявлення співвідношення об'єктивного та суб'єктивного, раціонального та емоційного, типового та індивідуального. Для естетики важливим завданням є вивчення способу існування художніх образів. При цьому аналізуються різні його рівні та види, в тому числі образ як ідея, образ сприйняття і сам твір мистецтва. Це найбільший шлях абстракції в дослідженні, і саме тут розкривається методологічна основа вивчення будь-якої сторони художньої образності — типового й індивідуального, об'єктивного й суб'єктивного, раціонального й чуттєвого. Особливістю художнього образу є поєднання в ньому абстрактності й чуттєвої конкретності. Це визначає особливість існування художніх образів. Художній образ — це єдність відображення, творчості і сприймання, в якому відображено художню діяльність і специфічну роль суб'єкта, що сприймає. Як показує аналіз, представлення образів жіночої статі більш різноманітне. Існує ціла низка можливостей «вибору» різних гендерних уявлень: від чоловічих до андрогінних і жіночих. За результатами дослідження встановлено типологію жіночих образів у живописі. Героїня має маскулітні риси і відіграє важливу соціальну роль, як і чоловіки. Сексуальне бажання в першу чергу виражається через жіночі символи, однак це створює стереотипи про жінок.

Маскулітний тип. Героїня має маскулітні риси і відіграє в суспільстві таку ж важливу роль, як і чоловіки. Основна увага не приділяється сексуальним ознакам. Жінки зображуються як сильні особистості, які досягають важливих цілей, але лише в локальному масштабі.

Андрогінний тип. Жінки традиційно мали ті ж якості, що й чоловіки, і відігравали важливі соціальні ролі, як і чоловіки. Однак вони також володіють жіночими якостями, пов'язаними в першу чергу з умінням вислухати, підтримати і, якщо необхідно, розрадити. В даному випадку мова не йде про примусовий секс, оскільки він виражений досить слабо і не проявляється навмисно.

Фемінний тип. Жінки в основному мають жіночі якості. Фокус не на виконанні соціально важливих ролей. Найчастіше їх зображують як творчих особистостей, які бажають досягнути в конкретній сфері, що не потребує

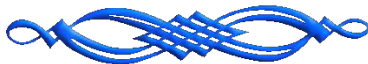
широкого соціального схвалення. Тип жіночого статевого потягу. Жінок в першу чергу характеризує жіночність, при цьому підкреслюється відкрита чуттєвість. Їм не відведено важливі соціальні ролі у зовнішній сфері. Таким героїням часто не відводять головні ролі в сюжеті. Вони часто з'являються поруч з чоловіком, який їх чимось «доповнює». Очевидно, що з часом погляди та тенденції в художній творчості змінювалися, а також зображення жінок. У сучасному європейському живописі цей образ виражений через поетичні думки, благородні, мрійливі та чудові сцени. З точки зору художника, твір мистецтва має бути концептуальним і реалістичним, а не ідеалістичним. Художня техніка та прийоми живопису українських митців відчувають сильний вплив західних напрямів реалістичного мистецтва. Жіночий образ формують митці на всіх рівнях життя. Художники вивчають внутрішній світ героїв, співчують їм серцем. Ці героїні – жінки, які мужньо і гордо жили серед труднощів і злиднів під час війни. Їхні чоловіки та сини загинули на війні. В очах цих жінок досі помітні сліди смутку та сліз. Усе це — і сум, і слези, і втрата — робить українських жінок прекрасними матерями, чудовими дружинами. Війна триває, і її сумні сліди болочі й болочі. Так з'являється серія жіночих портретів відомої української художниці Оксани Оснач із Херсона, а саме: картини періоду «Війна». Жіночий образ як розгалужена тема у творчості художниці – націоналістичний, гуманний, з виразними відбитками часу, зробив великий внесок і збагатив український живопис кінця ХХ століття. У сучасному живописі жіночий образ — це не тільки піднесений образ з багатьма прекрасними якостями, але й натхнення, в яке художники вилили свої найпіднесеніші та найсвятіші почуття, з якого майстри створюють найпрекрасніші твори. Художник зображує жіночі обличчя ніжні, стримані, щирі та прямі. Вони прекрасні не тільки зовні, але й всередині, прекрасний їхній таємничий внутрішній духовний світ, а благородна мораль, за східними уявленнями, помітна не відразу. Жіноча самопожертва та витривалість відображаються на всіх рівнях і виражають характер, гідність і душу української жінки. Жінки завжди були з народом з почуттям відповідальності та високою самовідданістю, і їхня доля тісно пов'язана з історичними змінами суспільства. Кожен опис жінки у творі не лише відображає об'єктивну дійсність, а й свідчить про почуття митця до прекрасного. Можна сказати, що перше покоління митців зробило величезний внесок у закладення фундаменту розвитку сучасного мистецтва в Україні. Життя постійно змінюється, і мова сучасної скульптури перестає бути обмеженою, її межі з іншими видами мистецтва продовжують розширюватися, стаючи багатшими та активнішими. Складність творчості митця полягає в його потребі втілити героїчний образ, вивести жіночу постать за звичні рамки, зберігши при цьому високу людську цінність жінки. Професійна робота вимагає максимальної концентрації та поглибленого вивчення предмету. Створення вузькоспеціалізованого витвору мистецтва рівня 11 вимагає зосередженості та глибини. Художники завжди намагаються передати свої думки, погляди, нові сприйняття через героїчні образи, прагнучи створити твори високої естетичної цінності, а потім вивести свої скульптури на суд суспільства. У відкритому світі мистецькі школи поділяються на кілька напрямків, стандарти краси різні в залежності від образу жінки, а визначення стандартів краси недостатньо чітке. Оксана Оснач

розповіла: «Я чітко пам'ятаю день, коли почала писати. Це було 22 березня. Я прокинулася, наснилася чудова мрія і зрозуміла, що треба малювати. Буду мамою». У професійних умовах майстри створили більше десяти жіночих портретів. Це образи українських жінок, сильні, експресивні та алегоричні. У своїй творчості Оксана Оснач демонструє гармонію традицій і сучасності, безперервну творчість, любов до життя та глибоку духовність. Він був сполучною ланкою між поколіннями художників до війни та під час неї. Українське малярське мистецтво піднялося на новий рівень, відобразивши усвідомлення духовного життя сучасної жінки. Жіночі образи в мистецтві мають багату тематику, багату ідею, різноманітні художні прийоми і займають важливе місце в серцях любителів прекрасного. Історія зафіксувала новаторство і зміни в структурі жіночих портретів. Краса сучасних жінок, зображена сучасними художниками, дуже проста, умовна і формальна, але дуже узагальнена. Декоративність сучасних картин вийшла за межі умовностей і стала новим напрямком мистецтва.

Мистецтво нескінченне і не має меж. Для тих художників, які намагаються розкрити красу світу через жіночі образи, мистецтво завжди є невичерпним джерелом. Тому, оскільки старі речі відшліфовуються часом, ідеологічна та культурна свідомість змінилася, а форма вираження, безсумнівно, змінилася, щоб адаптуватися до розвитку ідей у новій епосі. Абстракція, сюрреалістичність і декоративні рішення жіночої фігури в техніці олійного живопису знову мають можливість проявити себе і залишити глибоке враження в душі глядача. Слід зазначити що на сьогодні роль жінки у суспільстві та в мистецтві портрету, утвердилася. Назавжди краса жінок, та їх духовний образ увійшли у творчість живописців. Образ жінки у портреті, який символізує матір та дружину відбивається у художніх творах із глибокою естетикою та гуманністю, зберігає епохальні загальнолюдські культурні цінності. Жіночий образ у творчості художників початку 21 століття, як правило, тонко зображується сильними лініями, експресивними й узагальненими рисами. Саме в такому рішенні світ побачив чудові художні шедеври.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія / Віра Агеєва. К.: Факт, 2003. 320 с.
2. Кенжеєва З. Є. Образ сучасної жінки: соціокультурний аспект // Вісник АГТУ. 2007. №5 (40). С. 66–71.
3. Кубріш Н.В. Історико-художній контекст образу жінки у мистецтві кінця XIX – початку XX сторіччя. НАТАЛІЯ КУБРИШ. МІСТЕЦТВО, ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ, ТЕОРІЯ, 2006. С. 192 – 200.
4. Стоян С. Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві (живопис, графіка) // Гуманітарний журнал. К., 2013. № 3. С. 113–120.
5. Тимофєєва Г. Жіноча блогосфера рунету // Нове в масовій комунікації: альманах. 2010. Вип. 5-6. С. 92 – 93.



Тетяна ПРОКОПОВИЧ

*Кандидат психологічних наук, доцент
Волинський національний університет імені Лесі Українки,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Луцьк, Україна
E-mail: prokopovych.tetiana@gmail.com*

Tatiana PROKOPOVYCH

*Psychological Sciences PhD
Art Department in Volyn National University n. a. Lesya Ukrainka
Lutsk, Ukraine
E-mail: prokopovych.tetiana@gmail.com
ORCID 0000-0001-9935-6645.*

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК КОНТИНУУМ РАЦІОНАЛЬНОГО ТА ІНТУЇТИВНОГО У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

ARTISTIC CREATIVITY AS A CONTINUUM OF RATIONAL AND INTUITIVE IN MODERN ART

Художня творчість в сучасному мистецтві представляє собою складний процес, в якому взаємодіють раціональні та інтуїтивні аспекти. Розглядаючи цей процес як континуум, можна визначити кілька ключових питань.

Постановка проблеми, її зв'язок з важливими завданнями. Сучасне мистецтво активно працює з експериментами та інноваціями. Це відкриває простір для раціонального підходу до випробування нових ідей, а також для інтуїтивного вибору шляху, який може призвести до несподіваних результатів. У сучасному мистецтві художники часто поєднують раціональний підхід із здатністю відчувати та виражати емоції. Раціональність може виявлятися у виборі теми, техніки, або структури твору, тоді як інтуїція дозволяє художникові відчути енергію моменту та додати до твору емоційну глибину.

Аналіз останніх наукових публікацій. З розвитком технологій художники мають доступ до нових інструментів та технік, що може підсилити раціональний аспект їхньої творчості, адже, використання комп'ютерних програм, віртуальної реальності, або інших інновацій може викликати нові підходи до творчого процесу. Сьогодні багато міжнародних інституцій, мистецьких резиденцій, культурних фондів і приватних галерей підтримують Україну і українських художників. Роботи українських митців представлені на Венеціанській бієнале 2022 [1]. Деякі художники вдаються до філософських концепцій у своїй роботі. Проте, і тут можна проглянути раціональність, адже відбувається аналіз філософських ідей та їх втілення в образотворчій формі.

Мета. Висвітлення взаємодії раціональності та інтуїції у сучасному мистецтві, що створює багатогранний контекст для творчості.

Виклад основного матеріалу. Сучасні художники, часто використовують спостереження навколишнього світу як так звані вихідні пункти для своєї творчості, що в свою чергу виступає як раціональний аналіз оточення. Художники часто перемішують ці елементи, утворюючи власний, унікальний

підхід до мистецтва. Цей континуум відкриває можливості для творчого розвитку та вираження як раціонального, так і інтуїтивного бачення світу через мистецтво.

Поєднання раціональності і інтуїції в образотворчому мистецтві може бути особливо цікавим і творчим процесом для художника. Варто зазначити кілька шляхів, якими ці два елементи можуть взаємодіяти. Художник може почати з раціонального аналізу ідеї чи концепції своєї роботи. Це може включати дослідження та планування елементів, які будуть включені в твір. Раціональний підхід може виявитися у виборі матеріалів, які найкраще відповідають задуманому художником ефекту. Натомість інтуїція може стати ключовою частиною вираження емоцій у творі. Художник може дозволити своїй інтуїції визначити колір, текстуру, та інші аспекти, щоб виразити почуття. Інтуїція може також спонукати художника експериментувати з формами та композицією, дозволяючи творити несподівані та унікальні рішення. Під час процесу творення може виникати момент інтуїтивного редагування. Після завершення основної частини роботи, раціональний аналіз може використовуватися для вдосконалення та оптимізації деяких аспектів.

Раціональність може включати в себе використання попереднього досвіду та знань. Є думка, що певний прошарок сучасного мистецтва формується на фундаменті попередніх епохи, яке проглядається в фрагментованому копіюванні [2]. Інтуїція, у свою чергу, може бути поєднана з раціональним досвідом, дозволяючи художнику вибрати найефективніші та емоційно насичені рішення. Така взаємодія раціональності та інтуїції робить творчий процес більш глибоким що дозволяє художникам створювати різноманітні, значущі та оригінальні твори мистецтва.

Інтуїтивний підхід у творчому процесі має декілька варіацій, які можуть внести значний внесок у розвиток та якість творчої роботи художника. Інтуїція сприяє виникненню оригінальних та непередбачених ідей, що робить твір унікальним і виражає особистий стиль художника. Може допомагати в уникненні шаблонів та стандартних підходів, що стимулює творчість та креативність. Інтуїтивний підхід дозволяє художнику висловлювати емоції безпосередньо через твір мистецтва, використовуючи форму, колір, та інші візуальні елементи. При цьому інтуїтивний вираз може створювати глибоке емоційне враження у глядача та передавати особистий досвід художника [3]. Також інтуїція дає можливість творити спонтанно, без жорстких рамок і попередньої деталізації. Це може привести до несподіваних, але захопливих результатів. Інтуїтивний підхід може прискорити творчий процес, оскільки художник працює в гармонії з власною інтуїцією, не витрачаючи час на аналіз або планування, що є особливо важливим в абстрактному мистецтві, де інтуїтивне вираження може бути основним методом вираження. Такий підхід може допомагати художнику знаходити внутрішню гармонію у творчому процесі та в результаті роботи. Інтуїтивний підхід в мистецтві надає художникам свободу та можливість творити нестандартні, емоційно насичені твори, що робить його важливою складовою творчого процесу.

Раціональний підхід у творчому процесі також має свої вагомі переваги, які допомагають художникам вдосконалювати свої роботи і досягати конкретних цілей. Він дозволяє художнику структурувати та організувати свої ідеї перед початком творчого процесу. Це може включати в себе складання планів, визначення основних етапів роботи, та розробку концепцій. Стимулює глибше розуміти і ретельно вивчити матеріали та техніки, що може підвищити якість роботи та розширити його технічні можливості. Раціональний підхід дозволяє художникам зберігати більший контроль над творчим процесом та його результатами. Даний підхід може бути особливо ефективним при створенні великих проєктів або робіт, де важливий точний контроль над деталями. Адже він дозволяє художникові докладно аналізувати елементи свого твору та вирішувати технічні проблеми, уникнути можливих проблем під час роботи та забезпечити логічну структуру твору.

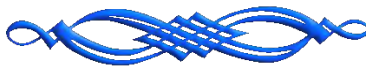
Раціональний підхід дозволяє художникам ефективно використовувати свій час, уникати зайвих затримок та забезпечувати продуктивність в процесі творення, що сприяє постійному професійному розвитку художника, оскільки він може систематично вдосконалювати свої навички та технічні здібності.

Висновки з дослідження і перспективи подальших розробок. Об'єднання раціонального та інтуїтивного підходів може дозволити художникам насолоджуватися найкращими аспектами обох підходів, створюючи твори, що поєднують структурованість та креативність.

Якщо задатися питанням про більшу актуальність раціонального чи інтуїтивного сучасного мистецтва, то такий підхід є суб'єктивним і залежить від того, які аспекти мистецтва розглядаємо, а також від смакових уподобань та тенденцій у сучасному суспільстві. Обидва підходи є важливими і мають свої власні місця та значення в мистецтві, тому важливо розглядати їх як комплементарні, а не взаємовиключні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Петриненко О. Голос українських митців на Венеційській бієнале 2022 URL: <https://www.afisha.it/cultura/holos-ukrainskykh-myttstv-na-venetsijskij-biennale-2022/> (дата звернення: 03.05.2023)
2. Протас М., Лоссовський Є. Аспекти сучасної культурно-мистецької практики у просторі міждисциплінарних природничо-наукових досліджень. Сучасне мистецтво. Вип1. Київ, 2004. С. 97-116.
3. Це мрія тепер — просто побачитись, просто жити. Українські художники показують своє мистецтво про війну. URL: <https://zaborona.com/ukrayinski-hudozhnyku-pokazuuyut-svoeye-mystecztvo-pro-vijnu/> (дата звернення: 20.05.2023).



Тетяна ШЕЛУПАХІНА

*канд. філос. наук,
доцент Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(у м. Полтава)*

Tatyana SHELUPAKHINA

*Assistant Professor of Philosophie,
Luhansk
Taras Shevchenko University
(Poltava)*

РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО В ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

THE DEVELOPMENT OF TRADITION OF UKRANIAN POETIC CINEMA IN THE WORK OF SERHIY PARADZHANOV

Сучасний етап розвитку українського мистецтвознавства відмічений посиленою увагою до минулого. Ця обставина опосередковує звернення науковців-дослідників до маловідомих сторінок мистецького життя України, спонукає до більш детального вивчення творчої спадщини видатних діячів українського мистецтва минулих років.

Історія світового кіномистецтва нетривала. Офіційною датою народження кіно вважається 1895 рік. Саме цього року в Парижі брати Огюст і Луї Люм'єри здійснили перший кіносеанс, на якому презентували публіці невеликі екранні твори. Упродовж кількох десятиліть кіно перетворилось на масове мистецтво, що користувалось і користується величезним попитом, здійснює потужний вплив на свідомість людини.

На тлі стрімкої історії світового кіномистецтва історія українського кіно виглядає по-особливому. Хоча б з огляду на те, що за часів СРСР, попри існування в Україні потужної кіноіндустрії українські режисери знімали відносно мало суто українських фільмів.

Сергій Параджанов – вірменський і український кінорежисер, сценарист і композитор; візуальний митець; сценарист і композитор; Народний артист УРСР (1990р.), лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (посмертно, 1991р.). 2004 рік оголошений ЮНЕСКО роком Сергія Параджанова.

Питання творчості С. Параджанова аналізувались в роботах О. Бажана, О. Мусієнко, А. Пащенко, С. Тримбача; біографія митця вивчена й впорядкована Н. Капельгородською [1]; спогади про С. Параджанова, рецензії на його екранні роботи містяться в статтях, замітках та інтерв'ю М. Антоніоні, Т. Гуєро, І. Драча, Ж-Л. Годара, Ю. Ілленка, Л. Кадочникової, І. Миколайчука.

Мета роботи – вивчення розвитку традицій українського поетичного кіно в творчості С. Параджанова.

За визначенням дослідників, українське поетичне кіно – явище цікаве і трагічне. Витоки українського поетичного кіно пов'язані з екранною творчістю раннього О. Довженка, з фільмами так званої «української трилогії» «Звенигора», «Арсенал», «Земля» (1928-1930рр.). Характерними рисами

українського поетичного кіно є наступні: 1). - тяжіння до метафоричності й алегоричності в осмисленні дійсності 2). – поєднання документальності екранного зображення з художнім осмисленням подій; 3). – використання на екрані елементів української народної культури, насамперед елементів міфології та національної символіки. Використовуючи національно забарвлені засоби художньої виразності, режисери українського поетичного кіно прагнули відтворити на екрані суто українські сюжети, в основу яких були б покладені вічні проблеми життя-смерті, кохання-ненависті, товариства-зрадництва [2].

Маніфестом українського поетичного кіно 60-х років минулого століття вважається фільм режисера С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964р.). В основу фільму покладений сюжет повісті М. Коцюбинського, присвячений драматичній історії кохання Івана і Марічки, молодих парубка та дівчини, мешканців гуцульського села. Трагізм і велич їх почуттів, переплетіння в їх житті мотивів життя та смерті, любові та ненависті перетворили образи Івана і Марічки на гуцульських Ромео і Джульєтту. У роботі над створенням фільму «Тіні забутих предків» брали участь оператор Ю. Ілленко, художник Г. Якутович, композитор М. Скорик; виконавці головних ролей Л. Кадочникова та І. Миколайчук.

Фільм «Тіні забутих предків» неодноразово підлягав науковому аналізу з точки зору розвитку в ньому традицій українського поетичного кіно.

Звертається увага на вміння режисера візуалізувати глибинні прошарки архаїчної свідомості. Для періоду 60-х років минулого століття дана обставина виявилась важливою. На той час офіційні ідеологи колишнього СРСР почали втрачати сенс; разом із цим знецінювались офіційні обряди як культурні засоби корегування людської свідомості та поведінки. Тим більшим одкровенням стало зображення у фільмі архаїчної реальності як складової реального життя людей [3].

Характеризуючи картину «Тіні забутих предків» І. Дзюба зауважував: «Фільм своєю глибокою, продуктивною, мужньою національністю протистоїть як над-національним маскарадним профанаціям..., так і вчесоюзній вульгарності і номенклатурному «космізму» циніків... В якості національної психіки й естетики він розвиває корінні загальнолюдські мотиви, вічні питання життя і смерті, які власне і «матеріалізуються», суттєво збагатившись, у своєму національному побутуванні» [4].

Захоплення давніми народними традиціями, фольклором кінокритики вважають принциповою рисою українського поетичного кіно. При цьому наголошується, що режисери поетичного кіно не обмежуються цитуванням фольклорних елементів (йдеться про фільми Л. Осики, М. Машенка, Ю. Ілленка). Наприклад, у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» елементи фольклору й народних легенд піднесені до рівня узагальнюючих образних елементів мови екрану. Тим самим фольклорні образи на екрані сприяють, з одного боку, документальності екранного видовища; з іншого боку, фольклорні елементи у фільмі «Тіні забутих предків» набувають значення символів, за якими «криються людські і народні драми» [4].

Світоглядною основою українського поетичного кіно є осмислення української національної культури в цілому, а на цьому тлі - зображення певних рис українського національного характеру. У цьому сенсі доцільно звернути увагу на творчість актора І. Миколайчука. Образ Івана з фільму «Тіні забутих

предків» є визначальним для подальшої сукупності образів, що їх створив І. Миколайчук на екрані (йдеться про фільми «Камінний хрест», «Криниця для спраглих», «Вавилон-XX»). Завдяки цим екранним образам І. Миколайчука склався типаж, що в 60-ті роки XX століття ототожнювався з напрямком українського поетичного кіно в цілому.

У підсумку слід наголосити на такому. В історію української культури другої половини XX – початку XXI століть фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» увійшов як мистецький символ, чинник подальшого розвитку традицій українського поетичного кіно.

Одночасно фільм «Тіні забутих предків» можна розглянути і як символ національно-визвольних змагань в Україні, чинник політичного життя. Йдеться про дисидентський рух, що розгорнувся у 60-ті роки минулого століття й охопив частку української творчої інтелігенції. З метою припинення руху партійне керівництво України у 1965 році заарештувало й засудило 25 осіб із числа найбільш активних учасників. На знак протесту проти політичних переслідувань дисидентів 5 вересня 1965 р. на прем'єрі фільму «Тіні забутих предків» у кінотеатрі «Україна» в Києві виступили І. Дзюба, В. Чорновіл, В. Стус. У виступах була засуджена репресивна політика радянської влади; пролунали заклики на захист засуджених діячів української культури і мистецтва. Виступи були жорстко придушені, влада доклала максимум зусиль для замовчування цієї події.

Після політичних процесів 1965-1966 рр. тиск на українських митців посилювався. Зокрема, фільми С. Параджанова «Тіні забутих предків», Л. Осика «Кам'яний хрест» та ряд інших були суттєво обмежені в прокаті. На довгі роки був відкладений прокат фільмів С. Параджанова «Київські фрески», Ю. Ілленка «Криниця для спраглих», фільми К. Муратової.

Таким чином, здійсненим аналізом показано, що фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» розвиває традиції українського поетичного кіно; підкреслено, що фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» доцільно розглядати також і в суспільно-політичному вимірі, як символ національно-визвольних змагань, чинник політичного життя в Україні 60-х років XX століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Капельгородська Н. М., Глущенко Є.С., Синько О. Р. Кіномистецтво України в біографіях. Київ : «АВДІ», 2004. 453с.
2. Турчин Т. М. Українське поетичне кіно: тріумф і трагедія. URL: http://pidruchniki.com/86805/kulturologiya/ukrayinske_poetichne_kino_triumf_tragediya (дата звернення: 3.10. 2023).
3. Тіні забутих предків: українські Ромео і Джульєтта. URL: <http://gordonua.com/specprojects/teni.html> (дата звернення: 3.10. 2023).
4. Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографу. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337 (дата звернення: 15.09. 2023).



СЕКЦІЯ 6. ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У КОНТЕКСТІ СТАЛОГО РОЗВИТКУ

Сергій ЗАДВОРНИЙ,

*кандидат географічних наук,
доцент кафедри географії України і туризму
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
zadvorny90@tntu.edu.ua*

Sergii ZADVORNYI,

*Candidate of Geographic Sciences, Associate Professor
at the Department of Geography of Ukraine and Tourism,
Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk
Ternopil, Ukraine
zadvorny90@tntu.edu.ua*

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА У СИСТЕМІ ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ СФЕРИ ТУРИЗМУ І РЕКРЕАЦІЇ

CULTURAL HERITAGE IN THE PRACTICAL TRAINING SYSTEM OF TOURISM AND RECREATION SPECIALISTS

Освітня діяльність є однією із чільних у системі реалізації концепції сталого розвитку. Вона відповідає «Цілі 4. Якісна освіта», що включає забезпечення всеохоплюючої і справедливої якісної освіти та заохочення можливості навчання впродовж усього життя для всіх. Підготовка висококваліфікованих фахівців за результатами їх професійної діяльності сприятиме підвищенню спроможності досягнення усіх цілей та показників сталого розвитку у задекларованих напрямках.

Концепція сталого розвитку – одна із ключових засад успішного суспільного поступу, яка сьогодні неможлива без сталого розвитку туризму. Відповідно підготовка висококваліфікованих кадрів для сфери туризму і рекреації, які є фахівцями у цій проблематиці, постає надважливою. Туризм – унікальний суспільний феномен і складна динамічна система, що включає також об'єкти, явища, умови та процеси соціокультурного змісту [7]. Тому об'єкти культурної спадщини тут відіграють важливу роль. Загалом, культурна спадщина у всій різноманітності, яка включає пам'ятки, збудовану живу та нематеріальну спадщину, а також культурні ландшафти, дає можливість «розвитку, під яким розуміється не лише економічний ріст, але й засіб досягнення більш задовільного інтелектуального, емоційного, морального та духовного існування» [5]. Отож, дослідження різноманітних вимірів культурної спадщини у системі практичної підготовки фахівців сфери туризму і рекреації є досить своєчасним.

Проблематика якісної підготовки фахівців із гостинності розкрита у цілій низці наукових публікацій українських і закордонних дослідників з

туризмознавства, економіки, менеджменту, педагогіки, технологій та ін. Водночас, певні аспекти місця культурної спадщини у системі підготовки кадрів для сфери туризму і рекреації неодноразово висвітлювались у працях Мелько Л. (нематеріальна спадщина та Світова спадщина ЮНЕСКО у системі підготовки фахівців) [6; 7], Гаврилук А., Плецан Х., Антоненко В. (досвід закладу вищої освіти щодо розробки та впровадження інноваційних векторів збереження, охорони та популяризації нематеріальної культурної спадщини) [1]. Також окремі позиції з цього питання були висвітлені автором у попередніх публікаціях [2, 3, 4]. Концептуальні соціокультурні аспекти підготовки фахівців викладені у стандартах вищої освіти усіх трьох рівнів за спеціальністю 242 Туризм і рекреація [8; 9; 10]. Недостатня системна розробка даного питання та його актуальність вимагає розгляду із позицій сьогодення.

Мета тез – охарактеризувати роль та специфіку культурної спадщини у системі практичної підготовки фахівців сфери туризму і рекреації крізь призму концепції сталого розвитку.

Культурна спадщина, як матеріальна так і нематеріальна, та похідні від неї креативні культурні індустрії у системі практичної підготовки фахівців сфери туризму і рекреації займають свою специфічну нішу. Насамперед, це відображається і актуалізується у профільних освітніх нормативних документах. Так, стандарти вищої освіти окреслили основні елементи необхідних компетентностей та програмних результатів навчання, якими повинен володіти сучасний туризмознавець, в т.ч. щодо використання культурної спадщини у туристичній діяльності у контексті сталого розвитку. Так, зокрема, серед загальних і професійних компетентностей слід назвати такі: здатність зберігати та примножувати культурні цінності; прагнення до збереження навколишнього середовища; здатність аналізувати рекреаційно-туристичний потенціал територій; здатність працювати у міжнародному середовищі на основі позитивного ставлення до несхожості, до інших культур, поваги до різноманітності та мультикультурності, розуміння місцевих і професійних традицій інших країн, розпізнавання міжкультурних проблем у професійній практиці [8]; здатність розв'язувати комплексні проблеми у сфері туризму і рекреації на основі системного наукового та крос-культурного світогляду [10]. До обов'язкових програмних результатів навчання відносимо наступні: пояснювати особливості організації рекреаційно-туристичного простору; аналізувати рекреаційно-туристичний потенціал території; проявляти повагу до індивідуального і культурного різноманіття [8]; проводити аналіз геопросторової організації туристичного процесу, проєктувати його стратегічний розвиток на засадах сталості [9].

В рамках організованого освітнього процесу здобувачі вищої освіти набувають знань, умінь та навичок щодо охорони, збереження, популяризації та використання культурної спадщини з позицій сталого розвитку у межах теоретичного навчання, практичної підготовки, виконання курсових проєктів, бакалаврських та магістерських робіт, самостійної та індивідуальної наукової роботи. У підсумку тут особливу роль відіграє «виховання спадщиною» у контексті формування гуманістичних соціокультурних установок та ціннісних орієнтацій.

З досвіду ТНПУ ім. В. Гнатюка у процесі підготовки кадрів з туризму і рекреації соціокультурну складову найкраще розкривають такі навчальні дисципліни як «Історія України та національної культури», «Туристичні ресурси», «Основи музезнавства», «Туристичне країнознавство», «Культурна спадщина в туризмі», «Етнокультурологія та кулінарна етнологія», «Кулінарна географія», «Світова спадщина ЮНЕСКО», «Географія культури», «Географія цивілізацій», «Фольклорний та літературний туризм» та ін.

Під час засвоєння освітніх компонентів практичної підготовки, які акцентовані на вступі до фаху та організаційно-технологічних моментах є важливим ознайомлення із об'єктами культурної спадщини у виїзному (польовому) форматі. У ході управлінської практики можливе залучення здобувачів у процес обліку і паспортизації туристичних об'єктів історико-культурного спрямування. Даний складник підготовки фахівців забезпечується наявністю достатньої мережі баз практик з якими співпрацює заклад освіти. Такими базами можуть виступати органи виконавчої влади, музейні заклади, історико-культурні та архітектурні заповідники, територіальні громади та ін.

Здійснюючи підготовку кваліфікаційних робіт та реалізацію самостійної та наукової роботи, здобувачів необхідно спрямовувати у русло оцінки можливостей та розробки практичних рекомендацій щодо залучення у туристичну сферу об'єктів культурної спадщини на засадах стійкості. Головними напрямками тут є розробка відповідних туристичних маршрутів, підвищення атрактивності й анімаційності об'єктів, активізація подієвого туризму (фестивальна діяльність) тощо.

Продуктивна взаємодія туризму і культури реалізовується через «місток» культурної спадщини. Тому, розуміння необхідності збереження культурної спадщини для майбутніх поколінь є запорукою успішної професійної діяльності майбутніх фахівців сфери туризму і рекреації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаврилюк А., Плецан Х., Антоненко В. Інноваційні вектори збереження, охорони та популяризації нематеріальної культурної спадщини українського народу. Питання культурології. 2023. № 41, С. 63–77.
2. Задворний С. І. Навчальна дисципліна «Культурна спадщина в туризмі» у системі освітньо-професійних програм підготовки фахівців за спеціальністю 242 Туризм. Наукові записки. Матер. наук. конф. «Відродження історико-культурних пам'яток, як невід'ємний елемент розвитку туризму на Тернопільщині» (27 тр. 2021 р.); Збараж: НЗ «Замки Тернопілля», 2021. № 11. С. 96-98.
3. Задворний С. І. Європейська культурна спадщина у контексті туристичної освіти: освітньо-програмовий вимір. Методика викладання європейської інтеграції. Матер. всеукр. наук.-метод. сем. Глухів, 15 груд. 2020 р. Глухів, 2020. С. 48-50.
4. Задворний С. І. Культурна спадщина регіону як фактор формування і реалізації освітніх програм по туризму. Herald pedagogiki. Nauka i praktyka. Warszawa: Wydawca: Sp.z o.o. «Diamond trading tour», 2019. №50. С. 72-75.

5. Культура – четверта опора сталого розвитку. URL: <http://chernivtsy.eu/portal/4/kul-tura-chetvertij-stovp-stalogo-rozvitku-18137.html>.
6. Мелько Л. Ф. Нематеріальна культурна спадщина у системі підготовки майбутніх фахівців з туризму. Нематеріальна культурна спадщина як сучасний туристичний ресурс: досвід, практики, інновації: Зб. тез за матер. Міжнар. наук.-практ. конф.-фестив. (25-26 жовт. 2017 р.), Український центр культурних досліджень. К.: НАКККіМ, 2017. С. 95-99.
7. Мелько Л. Ф. Модель популяризації Спадщини ЮНЕСКО у системі підготовки фахівців з туризму. Географія та туризм. 2021. Вип. 66. С. 10-17.
8. Стандарт вищої освіти за спеціальністю 242 «Туризм» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти» URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishchaosvita/zatverdzeni%20standarty/12/21/242-Turizm-bakalavr.21.01.22.pdf>.
9. Стандарт вищої освіти зі спеціальності 242 «Туризм» для другого (магістерського) рівня вищої освіти» URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishchaosvita/2022/Standarty.Vyshchoyi.Osvity/Zatverdzeni.Standarty/02/21/242-Turyzmmahistr-21.02.22-1.pdf>.
10. Стандарт вищої освіти зі спеціальності 242 Туризм і рекреація для третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти» URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2023/04.08.2023/242-Turyzm.i.rekreasiya-dok.filos.941-03.08.2023.pdf>.



Галина ЯЦЕНКО,
*аспірантка Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
м. Тернопіль, Україна
galinayatsenko@ukr.net*

Halyna YATSENKO,
*PhD student, Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk
galinayatsenko@ukr.net*

УКРАЇНСЬКІ ТРАДИЦІЙНІ ДУХОВНІ ПІСНЕСПВИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРОПРОСТОРУ

UKRAINIAN TRADITIONAL SPIRITUAL CHANTS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY CULTURAL SPACE

Український культуропростір на сучасному етапі надзвичайно багатий, розмаїтий та динамічний, він інтегрує у собі найрізноманітніші культурні явища та найсміливіші творчі прояви. Відкритий до зовнішніх впливів, водночас плекає, розвиває і зберігає свою унікальну ідентичність, позаяк має у своїй основі цікаву, багатогранну національну культурну традицію. Українське

культурне середовище надає можливості для творчого вираження як молодих творців, так і досвідчених митців.

Характеризуючи культурний простір, О. Олійник вважає, що структурним і системоутворюючим його складником є матеріальна, фізична та духовна діяльність людини. Зазначено, що це «життєвий простір існування людини, наповнений, окрім матеріальних, і артефактами ментально-психічного характеру, які викликають певні емоційні переживання та відчуття» [3, с. 171].

Українські духовні пісні належать саме до таких артефактів, оскільки вони виникли з потреб віруючих в період духовної кризи на зламі XVI-XVII ст., з усвідомленням обмеження людського розуму, спостереженням антагонізму ренесансного світогляду та тогочасних трагічних конфліктів у світі. «Зрозумілим тоді стає звертання до високого духовного життя, далекого від суєти, життя націленого на душевне спасіння і здобуття цим шляхом «живота вічного»». В основі текстів духовних пісень лежить саме це переконання, зауважує О. Гнатюк [1, с. 45].

Найвищого розквіту у своєму становленні духовна пісня набула у XVIII ст., свідченням цього є рукописні збірки духовних пісень та друковані видання, зокрема почаївська антологія «Богогласник» (1790-1791). В кінці XIX ст. — на початку XX ст. з'являється новий пласт духовних пісень, авторами яких є здебільшого священники (о. Й. Кишакевич, о. І. Дуцько, о. В. Стех, о. М. Лончина, о. В. Матюк та ін.). Українські духовні піснеспіви вкоренилися в церковно-обрядову практику, хоча не є літургійними, та стали невід'ємною частиною життя християн. Дійшовши до наших днів, вони набули іманентності традиційних. Середовищем, у якому духовні пісні культивували свою традицію, найперше є Церква зі своїми обрядами та святами літургійного року, де усі миряни об'єднуються у спільній молитві. Водночас ці пісні мають тісний взаємозв'язок з духовним світом окремої людини, з її екзистенційними переживаннями, можуть бути індивідуальною молитвою, спонукою до покаяння, направлення, пригадування окремих моментів життя. Ця функція духовних пісень активована і сьогодні.

В українському культуропросторі традиційні духовні пісні заповнюють свою нішу у різноманітних інтерпретаціях та контекстах. До прикладу, вони стають джерелом натхнення для аранжування і виконання даних піснеспівів сучасними виконавцями та гуртами, які можуть зберігати традиційний виклад цих пісень, або адаптувати їх до сучасних жанрів, як-от поп, рок, акустична музика, тощо.

У християнських спільнотах різних конфесій (православних, греко-католицьких, протестантських) поширеними є з'їзди, фестивалі та інші тематичні заходи, де можна почути традиційні духовні піснеспіви у найрозрайтіших вираженнях. До прикладу, вже традиційним у греко-католицькій церкві є щорічний з'їзд спільноти Архидієцтва Матері Божої Неустанної Помочі, на якому, окрім Святої Літургії, звучать пісні на честь Богородиці, а чільне місце серед них займає пісня «Там, де в небі Божа Мати» до Матері Божої Неустанної Помочі (автор невідомий).

На молодіжних християнських фестивалях традиційні духовні пісні отримують нове життя завдяки сучасним аранжуванням молодими

музикантами, часто під інструментальний супровід гітари, фортепіано, різного роду інструментальних ансамблів, гуртів, оркестрів, також і а cappella. Кожен виконавець репрезентує даний жанр у своєму власному стилі, що вкотре доводить універсальність духовних піснеспівів.

Не рідкістю в культуропросторі України є конкурси духовної пісні: міжшкільні, на місцевому рівні, регіональні, всеукраїнські, міжнародні. Частину конкурсної програми, поряд з авторськими духовними творами, становлять і традиційні духовні пісні.

Використовуються ці піснеспіви і на різного роду тематичних мистецьких заходах, культурних подіях, таких як вшанування видатних постатей, героїв, відзначення державних свят, знаменних дат, відкриття пам'ятників, та ін., а також на багатоманітних концертах. Прикладом послужать пісні, такі як «Боже, послухай благання» (автор невідомий), «Боже великий, Творче всесильний» (сл. і муз. Р. Купчинського), «Вислухай, Боже могучий» (Недільський), однією із найбільш вживаних на таких заходах є «Молитва за Україну», відома також як «Боже великий, єдиний» (сл. О. Кониського, муз. М. Лисенка), яка стала уже духовним гімном.

Окремі традиційні духовні пісні мають потужний соціальний контекст, можуть застосовуватись як засіб виразу в часі певних соціальних процесів, відіграють важливу роль у формуванні ідентичності суспільства та націєтворення. Ю Медведик у своїй монографії «Українська духовна пісня XVII-XVIII століть» погоджується з думкою німецького вченого-славіста Ганса Роте про те, що одним із головних елементів національного розвитку українців є розвиток у східних слов'ян церковної пісні [2, с. 39]. Ця теза набуває особливої актуальності й сьогодні, позаяк українська нація на даний час перебуває на етапі переосмислення та усвідомлення своєї національної ідентичності, яку досить тривалий час намагалися стерти з нашої пам'яті.

В сьогоденні епоху розвинених інформаційних технологій традиційна духовна пісня розширила поле свого існування та функціонування, увійшовши практично в усі ресурси медіа-простору. Її можна почути на хвилях християнського радіо, наприклад: Радіо Марія, Світле радіо Емануїл, Радіо Голос Надії, та ін., а також на телебаченні. Мережа інтернет відкрила нові можливості для ретрансляції християнського контенту, зокрема духовних піснеспівів. У соціальних мережах Facebook, Instagram можна знайти багато сторінок церков, хорів, християнських музичних гуртів, окремих виконавців, які виконують духовну музику, традиційні духовні піснеспіви в тому числі. Кожен охочий може приєднатися до таких груп або сторінок, щоб отримувати духовне оновлення, ділитися своїм досвідом, здобутим в процесі есхатологічних прагнень.

Схожу ситуацію спостерігаємо на платформі YouTube та у TikTok, де відеозаписи духовних традиційних піснеспівів подані у традиційних вираженнях та обставинах (у храмах, до, під час та після богослужінь), а також в класичних чи сучасних аранжуваннях, у студійних записах, з відеокліпами. Особливістю соціальних мереж та медіа-майданчиків є доступність, універсальність для інтерпретації та представлення духовних пісень, для їх поширення і популяризації. Тут відбувається прямий зв'язок з виконавцем та

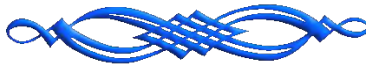
споживачем цього контенту, уможливлення прямої комунікації з реципієнтами через коментарі, відгуки, вподобайки. Переглядаючи коментарі під відеозаписами з духовними піснеспівами, переконаємося, що даний контент має свою аудиторію, свого вдячного слухача, який підтримує виконавців словами вдячності та вподобайками. Відсутність негативних коментарів свідчить про важливість цього медійного духовного продукту для суспільства, для його духовного становлення, для поширення християнської віри.

Підсумовуючи, можна констатувати, що українські духовні піснеспіви є вагомим частиним культурної спадщини України, вони відображають вікові національні традиції, релігійні переконання українців, навіть історичні події. Життя цих пісень у культурнопросторі сприяє збереженню зв'язку між культурним корінням нашого народу та сучасністю. Тексти духовних пісень містять у собі вічні духовні, моральні істини, мають аксіологічний зміст, тому здатні допомагати у вихованні та формуванні духовної зрілості суспільства. Ці піснеспіви служать джерелом духовної підтримки для людей, особливо в період певних випробувань, у важкі часи. Вони мають здатність надихати, давати надію, укріпляти віру, що особливо актуалізується у світлі подій, які відбуваються у нашій країні, в той час, коли Україна мужньо протистоїть російському ворогу, героїчно виборює своє право на незалежність та відвоює свої кордони.

Традиційні духовні пісні можуть бути пунктом зустрічі різних культурних та релігійних спільнот, що сприятиме толерантності, взаєморозумінню, взаємодії між різними групами суспільства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гнатюк О. Українська духовна бароккова пісня. Варшава; Київ, 1994. 188 с.
2. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII-XVIII століть. Львів, 2006. 324 с.
3. Олійник О. М. Культурний простір, комунікація, місто: співвідношення понять. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2019. № 20. С. 169–177. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.20.2019.172430> (дата звернення: 25.09.2023).



СЕКЦІЯ 7. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО У ЛАБІРИНТІ ПОСТ-КУЛЬТУРИ

Ілона АРТИМОВИЧ,

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
Тернопіль, Україна*

Ілона ARTYMOVYCH,

*applicant for the second (master's) level of higher education
of the of the Department of Theatrical Art
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Ternopil, Ukraine*

*Науковий керівник – Олена СПОЛЬСЬКА,
асистент кафедри театрального мистецтва,
провідний фахівець ректорату
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
доктор філософії*

Тернопіль, Україна

olenadovbush84@gmail.com

Scientific director – Olena SPOLSKA,

*assistant of the of the Department of Theatrical Art,
leading specialist of the rectorate
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Doctor of Philosophy,*

Ternopil, Ukraine

olenadovbush84@gmail.com

**ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ У КІНЕМАТОГРАФІ:
КІНОСТРІЧКА «ДОВБУШ», РЕЖИСЕР ОЛЕСЬ САНІН**

**HISTORICAL FIGURES IN CINEMA:
DOVBUSH, DIRECTED BY OLES SANIN**

Роль кінематографу у відтворенні історії стає все більш важливою в сучасному світі. Історичні фільми відіграють ключову роль у формуванні національної свідомості та відображенні культурної спадщини.

Історія Олексія Довбуша, повстанця та героя національної боротьби, стала джерелом натхнення для багатьох кінорежисерів. Розповідь про його подвиги та боротьбу проти польських феодалів знаходить відображення в численних кінострічках та серіалах.

Історія Довбуша була вперше відображена в кінематографі у 1913 році в німому фільмі "Довбуш", який був втрачений під час Першої світової війни. Пізніше, в 1964 році, режисер Іван Миколайчук зняв фільм «Смерть Довбуша»,

який розповідає про останні роки життя героя та його боротьбу з польськими окупантами.

У 2018 році українська кінематографія спробувала розповісти історію Довбуша через екшн-фільм «Легенда Карпат». Також у цьому ж році розпочалися роботи над «Довбушем» від режисера Олесь Саніна. Процес створення фільму тривав 5 років, оскільки він був перерваний через різноманітні технічні проблеми та карантинні обмеження.

У 2021 році команда нарешті дійшла до фінальних зйомок. Кількість знімальних днів склала 108, і їх відбули на 50 природних і історичних місцях. У одній з сцен було задіяно 498 акторів. Крім того, для фільму були створені величезні реконструкції та відтворені оригінальні предмети XVIII століття. З урахуванням цих факторів та бюджету у 120 млн гривень, «Довбуш» став одним з найбільш дорогих і масштабних фільмів в історії українського кіно.

У кінострічці "Довбуш", яку зняв режисер Олесь Санін, постать Олесь Довбуша відтворена з великою глибиною та реалізмом. Акторська гра та режисерська майстерність сприяли створенню вражаючого та емоційного образу.

Актор, що виконав роль Олесь Довбуша, зумів передати всю суперечливість цієї історичної постаті. Він вдало зобразив героя як сильного лідера, який одночасно має велику внутрішню боротьбу та сумніви. Акторська гра передала емоційність, страхи, рішучість та велич героя, роблячи його більш живим та людським.

Як я вже помічала, Санін вклав велику працю у відтворенні самої атмосфери XVIII століття. Історичний реалізм виявився у костюмах, декораціях та архітектурі (зйомки фільму проходили на Скелях Довбуша, у Свізькому замку, в селах Микуличин, Ясіня, Криворівня, в Тернопільській області, в Києві та області, а також на території заповідника Свидовець), що створило вірний історичний фон для розгортання подій фільму. Ця уважність до деталей забезпечила автентичність фільму, що додало йому вірогідності та величі.

Санін використовує нестандартний сценарний підхід, який дозволяє не тільки переосмислити відомі історичні факти, а й додати нові елементи до сюжету. Спритне змішання ліній часу та вміло впроваджені флешбеки розкривають глибші аспекти життя та боротьби Довбуша, додаючи стрічці багатшаровість.

Та, незважаючи на це, режисер сам помічає, що хоча «Довбуш» спрямований на історичну особистість та базується на реальних історичних подіях, його призначення варто розглядати в контексті фікційної ніші, а не документального відтворення.

«Це моє трактування того, що це людина, яка хотіла простого людського щастя, і тільки через обставини, у які він потрапив, він змушений був взяти у руки зброю, боронити рідну землю, тому що не готовий був відступитися», — говорить Олесь Санін.

Олекса Довбуш у фільмі Саніна представлений як складна, багатогранна постать. Від розпачу до віри в перемогу, від відданості своїй боротьбі до внутрішньої боротьби із самим собою – ці аспекти його характеру допомагають глядачам зрозуміти його як індивіда та відчутти його внутрішній конфлікт, як історичної постаті.

Одним із ключових елементів психологічного портрета Довбуша є його мотивація та ідеали. Його боротьба за справедливість, свободу та незалежність стає джерелом його сили та невідступності перед ворогами. Його віра в національні цінності та відданість своєму народу роблять його героєм, який інспірує та захоплює.

Протягом всього фільму глядачі можуть спостерігати за еволюцією Довбуша – від простого селянина до лідера, який об'єднує свій народ у боротьбі проти ворога. Його розвиток та зміна поглядів на світ є ключовою частиною сюжету, що надає глибину його характеру.

Акторська майстерність головного актора та режисерська інтерпретація Олеся Саніна сприяють реалістичності та автентичності героя. Глибока психологічна проробка персонажа дозволяє глядачам зануритися у світ минулого та пережити його разом із героєм.

Фільм «Довбуш» розширює наше розуміння історії, роблячи її доступною та захоплюючою для глядачів. Акторська гра та режисерська інтерпретація переносять нас у минуле, де історичні події стають живими, а історичні постаті - реальними людьми з їхніми мріями, надіями та вірою.

Отже, кінострічка "Довбуш" режисера Олеся Саніна є важливим прикладом того, як кіно може відтворити історію та зробити її актуальною для наших днів. Ця картина розширює наше знання про минуле та надихає нас вивчати історію через образи і героїв кіноекрану.

ЛІТЕРАТУРА:

1. «Фільм не змінився, змінився час в якому ми живемо», - Олесь Санін про фільм "Довбуш" на допрем'єрному показі у Луцьку URL: <http://surl.li/kkqaf> (дата звернення 22.10.2023 р.)
2. Режисер «Довбуша» Олесь Санін: «Мені важливо було вести розмову з глядачем» URL: <http://surl.li/mxvoz> (дата звернення 21.10.2023 р.)
3. «ДОВБУШ» МИНУЛОГО СЬОГОДЕННЯ: РЕЦЕНЗІЯ НА ФІЛЬМ ОЛЕСЯ САНІНА (дата звернення 21.10.2023 р.)
4. Олесь САНІН, режисер фільму «Довбуш» URL: <http://surl.li/mxvtp> (дата звернення 22.10.2023 р.)



Василь БАРАНИЮК,
*аспірант Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
Тернопіль, Україна*

Vasyl BARANIUK,
*Graduate student of Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University,
Ternopil, Ukraine*
*Науковий керівник – Ольга СОРОКА,
доктор педагогічних наук, професор
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
Тернопіль, Україна*
*Scientific director – Olha SOROKA,
Doctor of Education, PhD
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University,
Ternopil, Ukraine*

МІСЦЕ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕТИКИ У АКТОРСЬКІЙ ПРОФЕСІЇ

THE ROLE OF THEATER ETHICS IN THE ACTING PROFESSION

Нікомахова етика Арістотеля — це один з найважливіших творів в історії етики. Вона має велике значення для театральної справи, особливо в контексті акторської професії. Арістотель вважав етику наукою, яка навчає добродійству, що є дуже важливим для акторів, які повинні виявляти різні емоції та характери на сцені. На відміну від філософії, він вважає її практичною наукою, що в свою чергу дає змогу безпосередньо застосовувати Нікомахову етику у своїй роботі, яка включає в себе важливість морального вибору, а також включає в себе принципи співпраці та комунікації, які є важливими для успішної роботи у театрі.

Театральна етика є важливою складовою для майбутніх акторів, оскільки поєднує в собі культуру та етику спілкування в сценічному просторі та житті, також є інструментом виховання, привчання до процесу та важливості репетиційних процесів, дотримання графіку, професійної відповідальності, дисципліни та пунктуальності. Театральна етика є одним з ключових елементів у професійному розвитку актора.

Театральна етика навчає, виховує та спонукає до розвитку не тільки майбутнього актора, але і того хто вже працює не один рік. Виховує, спрямовуючи до самодисципліни і самоаналізу, щоб краще володіти тілом, емоціями та думками. Розвиває акторську особистість, оскільки професія вимагає неспинного руху до чогось нового, неповторного, унікального, для цього актор повинен шукати щось нове в собі, що може здивувати публіку в наступній постановці.

Театральна етика є рушійною силою та готує до невпинної роботи над собою, бо в акторській професії неможливо навчити, якщо людина повністю не присвятить себе театру. Актор повинен чітко усвідомлювати усю відповідальність та обов'язки, які лягають на його плечі, починаючи працювати в театрі.

Видатний естонський режисер та педагог Вольдемар Пансо у статті “Життя і формування особистості актора” розглядає проблеми етики як підвалин акторської творчості, що формують єдність його людського і мистецького начала. Він вважав, що в драматичному мистецтві важко виміряти результати, оскільки мірилом є тільки суб'єктивне ставлення: переконливо був зіграний образ чи не дуже, чи примусив задуматись глядача над проблемою, яку хотів донести до нього актор чи ні, чи зумів повністю захопити увагу залу та викликати співпереживання. Він виявив 20 проявів посередності, які найчастіше зустрічаються в акторській техніці, ось деякі з них: відсутність тренувань і муштри для тіла й голосу, так і в галузі психотехніки відсутність свіжості і сприйнятливості; поганий смак і недостатньо тонке відчуття міри; почуття — замість думки й замість почуття — акторські емоції; “посередність – не постійна величина. Вона як горизонт – все залежить, з якої висоти на неї дивитись. І все залежить від часу. Що було добре вчора, сьогодні може стати посереднім”.

Отож, підводячи підсумки, можна сказати, що театральна етика постійно розвивається, поповнюється чимось новим, змінюється і цим спонукає те ж саме робити акторів, займаючи одне з найважливіших місць не тільки у театральному житті актора, а й особистому та публічному просторі .

ЛІТЕРАТУРА:

1. Пансо В. Праця і талант у творчості актора – Львів, 2014. – 276 с. + 14 с. іл.
2. Арістотель. Нікомахова етика / Αριστοτελους. Ηθικα Νικομαχεια. - К. : Аквілон-Плюс, 2002. 480 с. (білінгва).



Любов БУРКА

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна*

Liubov BURKA

*Second (master's) degree student
of the of the Department of Theatrical Art
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Ternopil, Ukraine*

*Науковий керівник – Людмила ВАНЮГА,
завідувач кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
Тернопіль, Україна*

Ludmyla_yanyuha@ukr.net

*Scientific director – Ludmyla VANIUCHA,
Head of the Department of Theatrical Art
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National
Pedagogical University, Candidate of Arts,
Professor, Honored Art Worker of Ukraine,
Ternopil, Ukraine*

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИМІРАХ СУЧАСНОСТІ

PERFORMING ARTS IN THE DIMENSIONS OF MODERNITY

Сучасне сценічне мистецтво є надзвичайно різноманітним в своїй природі. Воно охоплює не лише традиційні форми, такі як театр, але й експериментальні жанри, такі як відеоарт, музичні експерименти та інтерактивні перформанси. Це відкриває широкий простір для творчого виразу та інноваційних підходів до вистав та виступів.

Характерною рисою сучасного сценічного мистецтва є його інтердисциплінарний підхід. Це відкриває можливості для експерименту та поєднання різних медіа, сприяючи новаторським підходам до створення вистав та виступів. Використання технологій та експлорація нових форматів стають важливими компонентами сучасного сценічного мистецтва.

Сучасне сценічне мистецтво виступає як рефлектор суспільних проблем та актуальних питань. Вистави та виступи часто зосереджені на темах політики, суспільства, екології, ідентичності та інших актуальних проблемах, надаючи глядачеві можливість роздумувати над суттєвими аспектами сучасності.

Сценічне мистецтво використовує сучасні технології як потужний інструмент творчості. Від використання віртуальної реальності до доповненої

реальності та аудіовізуальних ефектів, технології дозволяють створювати вражаючі та інноваційні вистави.

Мистецтво сцени відкриває простір для рефлексії та метамовності. У деяких виставах сам процес вистави може стати об'єктом дослідження, що створює цілий шар глибини та рефлексії над природою самого мистецтва.

Сценічне мистецтво сучасності намагається відобразити різноманітність голосів та перспектив у сучасному суспільстві. Це відбивається у творенні вистав, які враховують різноманітність культур, ідентичностей та досвідів. Воно несе в собі вплив глобальних культурних обмінів. Це відкриває можливості для міжкультурного діалогу та взаєморозуміння через мистецькі вистави та виступи.

Мультидисциплінарність: Сучасне сценічне мистецтво відзначається інтеграцією різних мистецьких дисциплін, таких як театр, танці, музика, візуальне мистецтво та інші. Ця мультидисциплінарність дозволяє артистам та режисерам створювати унікальні та вражаючі вистави.

Використання сучасних технологій: Сучасні сценічні постановки часто включають в себе використання інноваційних технологій, таких як відеомопування, віртуальна реальність та інші сучасні аудіовізуальні засоби.

Експерименти зі структурою: Сучасні вистави можуть відзначитися нетрадиційною структурою та сценарієм. Авангардні артисти часто руйнують класичні канони сценічного мистецтва, щоб виразити нові ідеї та емоції.

Соціальна активність та коментар: Багато сучасних вистав та виступів ставлять перед собою завдання активно впливати на глядачів та спонукати їх думати про важливі соціальні питання, такі як справедливість, рівність та екологічна безпека.

Різноманітність жанрів та стилів: Сучасне сценічне мистецтво не має чіткої обмеженості в жанрах і стилях. Від традиційного театру до сучасного танцю і експериментального мистецтва, існує велика різноманітність виразних засобів та форм.

Глобалізація: Сучасне сценічне мистецтво дедалі більше стає глобальним явищем, де артисти, режисери та вистави перетинають кордони та культурні контексти. Це сприяє різнообразному обміну ідеями та впливає на створення нових форм вистав.

Інклюзія та мультикультурність: Сучасні вистави відзначаються прагненням відображати різноманітність суспільства, включаючи різні культури, ідентичності та життєві досвіди.

Участь глядачів: Деякі сучасні постановки включають участь глядачів у виставі, де вони можуть взяти участь в дії або вплинути на її розвиток.

Сучасна танцювальна революція: Сучасний танець характеризується відмовою від класичних технік на користь вільності та імпровізації. Танцюристи використовують різні стилі та рухи для виразу індивідуальності.

Технології та вистави: Використання технологій, таких як віртуальна реальність, аугментована реальність та інші, впливає на створення інноваційних сценічних просторів та спеціальних ефектів.

Театр та соціальні зміни: Сучасний театр може служити платформою для висловлення поглядів на актуальні соціальні та політичні питання, привертаючи увагу до проблем сучасного суспільства.

Віртуальні вистави: Завдяки інтернету і трансляціям, вистави можуть стати доступними глядачам з усього світу, розширюючи аудиторію та можливості мистецтва.

Сценічний дизайн та візуальні мистецтва: Сучасні сценічні вистави відзначаються великим значенням візуального складу, де сценічний дизайн стає важливою частиною сприйняття вистави.

Жанрова експериментальність: Артисти часто поєднують різні жанри, створюючи нові та нестандартні форми вистав, які важко вписати в традиційні категорії.

Інтерактивність та аудиторія: Деякі вистави включають участь аудиторії, що розширює можливості взаємодії та враження від вистави.

Отже, сучасне сценічне мистецтво є динамічним і різноманітним явищем, яке відображає сучасні культурні, технологічні та суспільні тенденції. Його важливі риси включають інтердисциплінарність, експерименти з формою, активну аудиторію, технологічні інновації, висловлення суспільних питань, культурну різноманітність, екологічну освіченість, креативність та індивідуальність.

Сценічне мистецтво стає платформою для вираження ідей, спонукає до дискусій та рефлексії, а також відображає красу та складність сучасного світу. Важливо пам'ятати, що ця галузь продовжує розвиватися та змінюватися, відкриваючи нові можливості для артистів та глядачів.

Сучасне сценічне мистецтво відкриває перед нами широкий спектр емоцій, ідей та вражень, роблячи наше життя більш насиченим і цікавим.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бертольт Брехт. Теорія «епічного театру» та його вплив на сучасне театральне мистецтво.
2. Семюель Беккет. Його творчість в рамках «театру абсурду» та п'єси, такі як «Чекаючи Годо» (Waiting for Godot).
3. Вільгельм Мейстер. Розділ «Театр у сучасному світі» з книги «Сучасного театру: теорія і практика».
4. Євген Іонеску. Теорія «театру абсурду» та його внесок у сучасну драматургію.



Лілія ГРИНЬ,

*доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
кандидат педагогічних наук, доцент,
заслужений діяч мистецтв України,
Запоріжжя, Україна
l-grin@ukr.net*

Liliia HRYN,

*associate Professor of the Department of Acting
Zaporizhzhia National University,
candidate of Pedagogical Sciences,
associate Professor, Honored Art Worker of Ukraine,
Zaporizhzhia, Ukraine
l-grin@ukr.net*

АНСАМБЛЕВИЙ СПІВ, ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ОБРАЗУ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ МАЙБУТНІМИ АКТОРАМИ

ENSEMBLE SINGING AS A MEANS OF REVEALING THE IMAGE OF A VOCAL WORK BY FUTURE ACTORS

Соціокультурні зміни українського суспільства сьогодення зумовлюють стрімке зростання ролі майбутніх фахівців у галузі мистецької освіти. Їх діяльність спрямована на формування духовності нації, морально-естетичних цінностей громадян, збереження національно-культурних традицій, тому актуалізується проблема розвитку професійної освіти у вищих навчальних закладах з напрямку підготовки “Сценічне мистецтво”.

Сучасний музично-драматичний театр ставить перед молодими фахівцями дуже високі кваліфікаційні вимоги – досконале володіння співочим голосом, вміння розкрити художній образ засобом вокальної майстерності, під час співу у виставах, мюзиклах тощо, застосовувати різні танцювальні елементи, рухатися, стрибати та виконувати різні хореографічні трюки. Тому, під час навчання майбутній актор повинен здобути певні вміння та навички з різних суміжних професій – вокальне та хореографічне мистецтво, сценічна дія та рух – які зможуть повноцінно розкрити художній образ кожного твору, з яких складається певна акторська роль.

Сьогодні в теорії та практиці вищої педагогічної освіти нагромаджено значний досвід, який став підґрунтям у розробці проблеми професійної підготовки майбутнього актора. Слід зазначити історичні аспекти становлення вокального мистецтва в музичній педагогіці В.Антонюк та В.Багадурова; питання вокальної методики розглядають науковці Д.Аспелунд, Д.Свтушенко, А.Зданович; розвиток української вокальної педагогіки визначено в працях Б.Гнидь та М.Жижкович.

Однак, проблеми підготовки акторів музично-драматичного театру засобами вокального мистецтва, насамперед формування вокальної майстерності недостатньо розкриваються в наукових педагогічних розробках. Специфіка педагогічного спрямування вокального навчання у вищих навчальних закладах вимагає високого рівня вокально-технічного комплексу вмінь та навичок,

усвідомлення закономірностей процесу голосоутворення, володіння науково-теоретичною базою знань з проблеми використання вокального мистецтва у професійній підготовці актора музично-драматичного театру.

Основна риса театральної педагогіки – це її універсальність. Професійна підготовка майбутнього актора вміщує в собі цілий комплекс дисциплін, які спрямовані на вивчення вузькопрофесійних дисциплін, насамперед, акторська майстерність, сценічна мова, сценічний рух, а також дисципліни, які відносяться до циклу фахових – вокал, вокальний ансамбль, музична грамота та гра на музичному інструменті.

Майбутній актор-співак, навчаючись вокальному мистецтву проходить певний шлях здобуття вмінь та навичок при формуванні співочого голосу, вдосконалюючи своє виконавство до найвищих рівнів вокальної майстерності: здатності голосом передавати найтонші почуття, розкривати художній образ вокального твору засобами музичної виразності (характер звуковедення, динамічні відтінки, вокальні штрихи, стильові особливості композиторської школи та жанру вокального твору).

Курс «Вокальний ансамбль» в професійній підготовці майбутніх акторів продовжує формування вокальних вмінь та навичок майбутнього актора, здобутих на заняттях «Вокал» та сприяє вихованню почуття відповідальності за себе, свого партнера та колективу, формує вміння чути власне виконання та виконавство інших.

Поняття ансамбль – в перекладі із французького означає виконувати разом, цілісно, злагоджено; ансамбль - це спільне виконання музичного твору кількома учасниками, або сам музичний твір для виконання невеликим складом [1]. Але це поняття вміщує в собі набагато більше вище зазначеного, насамперед, вокально-хорова підготовка виконавців, якою повинні володіти всі учасники, яка складається з багатьох компонентів – спів унісон, загальне хорове та ансамблеве дихання, атака звуку, дикція, метроритмічні особливості, динаміка, теситурні складності, емоційність виконання тощо.

Сьогодні надзвичайно гостро постає проблема підготовки актора універсального типу - актора-співака, який повинен не тільки проявляти акторські здібності під час дії, а й розкривати свою індивідуальність у процесі створення вокально-сценічного образу в виставі [3]. Специфіка акторської професії полягає в тому, що розкриття художнього образу певного героя відбувається завдяки процесам емоційного перевтілення, уявлення, фантазії на основі літературного тексту. Розкриття художнього образу вокального твору відбувається шляхом поєднання певних вмінь та навичок – вивчення мелодії та метроритму, застосування динамічних відтінків, вокальної техніки, штрихів, подолання теситурних особливостей, на сам кінець за допомогою використання емоцій.

Працюючи над розкриттям певного образу вокального твору, актор-співак стикається з багатьма складнощами - дикція та орфоєпія, теситурні та динамічні, емоційні та психологічні особливості. Але розкриття художнього образу вокального твору одним співаком значно відрізняється від виконавства того ж самого твору ансамблевим співом. Складність полягає в умінні виконувати вокальний твір колективом (більше 3х виконавців). В більшості випадків майбутні актори мають дуже різні потенційні вокальні можливості, і зазвичай їх голоси не завжди мають однотемброве звучання для співу в ансамблі. Отже, формуючи групу ансамблю для виконання творів, керівник

спирається не на однотипність співочих голосів, яка передбачена канонами ансамблевого співу, а на яскравість кожної особистості та здобуті вокально-технічні навички. Зазвичай, в процесі підготовки майбутніх акторів кожен викладач намагається як найбільше розкрити здібності кожного студента, виявити особливості його тембру, манери виконання, навчити розкривати художній образ емоційним перевтіленням, демонструючи під час співу різноманітність образів вокальних творів.

В своїй основі ансамблевий спів базується на загальних принципах солоспіву, але має деякі розбіжності. Формуючи вокальні навички на заняттях з “Вокалу” - це формування тембральної індивідуальності, самотності виконавської манери, особливості ансамблевого співу виключають ці аспекти - увага концентрується на підпорядкуванні вокальної особистості кожного виконавця загальним вимогам ансамблевого співу (однотембровість звучання всіх голосів, використання ланцюгового дихання, вміння почути та надати проявитися головній темі вокального твору, зменшуючи звучання свого голосу тощо). Всі ці навички студент може здобути практикою співу, наполегливою працею, терпінням та усвідомленням всього процесу.

Багатоголосний та ансамблевий спів займає значне місце у сучасній драматургії. Часто у виставах сучасного театру використовуються фольклорні обрядові сцени з додаванням народних пісень різного характеру та значенням; дуже популярним видовищним жанром став такий вид, як театралізований концерт, в якому використовуються сучасні пісні за різною формою виконавства (дуети, тріо, квінети - однорідні та мішані). Музичний театр сьогодні - це такий заклад, в якому тематичні концерти знаходяться на одному шабля поруч із знаковими виставами, де актор розкриває свою індивідуальність засобом вокальної майстерності.

Найвищим результатом при формуванні навичок ансамблевого співу є виконання творів без супроводу - а капела. Цей вид співу формує в майбутніх акторів гармонійний слух, вміння стійко інтонувати мелодію, слухати свого партнера, співати в дуєті, тріо, розкривати характер вокального твору “в одній команді”.

Таким чином, ансамблевий спів, як різновид вокального мистецтва під час фахової підготовки майбутніх акторів є вагомою складовою цього процесу. Актор-співак при навчанні повинен сформувати такі навички, щоб розкривати свою особистість не лише драматичним мистецтвом, а і засобом вокальної майстерності - досконало володіти навичками співу, бути обізнаним у стилях, жанрах та формах вокального мистецтва, розумітися на манері та інтерпретації виконавства певного вокального твору для розкриття його вокального образу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк Валентина Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. Київ: ЗАТ “Віпол”, 2007. 174с.
2. Заверуха О.Л., Чернета Т.О. Вокальний ансамбль: нав.метод.посібник для студентів ЗВО. Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І.С., 2022. 116 с.
3. Локарева Г.В., Гринь Л.О. Вокальне мистецтво в професійній підготовці актора музично-драматичного театру: теорія та практика /монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2014. 304с.



Надія ГРИЦАН,

*доцент, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Івано-Франківськ, Україна
nadiia.hrytsan@pnu.edu.ua*

Nadiia HRYTSAN,

*associate professor, associate professor of the Department of the Performing Arts
and Choreography, Education and Scientific Institute of Arts,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine
nadiia.hrytsan@pnu.edu.ua*

Віра ПРОКОП'ЯК,

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
vira.prokopiak@pnu.edu.ua*

Vira PROKOPIAK,

*Ph. D, associate professor of the Department of the Performing Arts and
Choreography, Education and Scientific Institute of Arts,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine
vira.prokopiak@pnu.edu.ua*

ПОЕТИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ШКОЛА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ АКТОРА

POETIC THEATER AS AN INSTITUTION PROMOTING ACTOR'S CREATIVE PERSONALITY FORMATION

Виховання актора, його якісне творче становлення потребує комплексного підходу. Такий підхід необхідний, зокрема, і в оволодінні студентами виразності та дієвості художнього слова на сцені.

Над проблемою щільнішого, нерозривного і органічного взаємозв'язку між теорією сучасної сценічної мови, методикою оволодіння практичною реалізацією набутих умінь і навичок у творчих та акустичних умовах сцени давно замислюються театральні педагоги, діячі сцени. Існує проблема, яка недостатнього взаємозв'язку підготовки актора і набуття ним практичних умінь і навичок в умовах професійного сценічного майданчика. Вдосконалити професійні якості художнього читання, оволодіти майстерністю виконання різножанрових творів допоможе поетичний театр, або театр Слова. Досвід свідчить, що навіть найретельніше виконання тренувальних вправ і

опрацювання художніх творів на навчальних заняттях не гарантують повного перенесення засвоєних умінь і навичок у сценічну художню мову під час контакту з глядачами. Саме заняття в поетичному театрі допоможуть розв'язати складні творчі завдання активного і цілеспрямованого діяння словом в умовах прилюдного виступу [2, С.4-5].

Поетичний театр, створений у 2002 році на кафедрі театрального мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, став своєрідною школою удосконалення професійної майстерності акторів засобами художнього слова. Студенти, майбутні актори, в працюючи в майстерні поетичного театру, в першу чергу, зосереджують увагу на розвитку й виховуванні в собі органічного чуття живого слова, зберігають його чистоту, силу та красу, адже дівість художнього слова легко не досягається: потрібна артистична обдарованість, щоденна праця, творчий підхід у підборі художніх творів для сценічного втілення.

Віра в силу живого слова об'єднала студентів-майбутніх акторів у колектив, де панує творча атмосфера, при якій існує потреба творити істинно художні цінності, формувати вимогливість до особистої творчості. Кожна із поетичних вистав – це красиве, піднесене, яскраво-виразне видовище. У кожній виставі актор вчиться бути не тільки природним, органічним в умовностях і пафосі сценічної дії. Тут він оволодіває майстерністю специфічного голосоведення тексту залежно від стилю постановки, а саме: наспівністю та протяжністю голосних, ритмізованістю фрази і цілого шматка тексту; або звучання голосу речитативом чи у словесній або ж звуковій анафорі, коли засобом виразності стає голосовий діапазон і гучність подачі тексту.

Сценічна мова впливає на слухачів, насамперед правдою думок і щирістю переживань. Яскраво змальовуючи картини природи, події суспільного життя, поведінку й переживання людей в різних життєвих обставинах, художнє слово здатне образно відтворити психологію, побутові характери й соціальні типи, розкривати внутрішні прагнення і життєві долі різних людей. Перед молодим виконавцем стоїть непросто завдання: органічно оволодіти усією складністю словесних літературних образів і правдиво відтворити на сцені живий голос слів, беззвучних на папері. Досягти творчого успіху в такій праці не можливо, якщо виконавець не володіє всім багатством виразальних засобів усного мовлення: звуковими барвами інтонацій, розмаїтістю ритмів, тембрів живої розмовної мови. Для якісної реалізації всіх вище перелічених завдань потрібен репертуар, який би формував у майбутнього актора професійну майстерність [2, С.5].

У репертуарі Поетичного театру художньо-публіцистичні та літературні вистави: «Від державності мови – до державності нації», «Послужи ж, моя ти зброе, молодій іще силі» (за творами Т. Г. Шевченка), «Я буду вічно жити!» (за творами Лесі Українки), «Змагайся і шукай» (за поезією О. Теліги), «Богдан Лепкий. Повернення» (за творами Б. Лепкого), «Відлуння гір» (за творами Р. Іваничука та Н. Стефурак), «Маруся Чурай» (за однойменною поемою Л. Костенко), «Я йду по своїй землі» (за поезією С. Пушика), «Доля: любити,

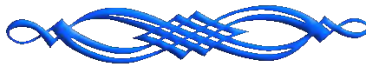
терпіти, страждати», «Живі, пам'ятайте про нас», «Повертай до свого Звідтіля», «Діалог про кохання» (любовна лірика українських поетів) та ін. [1, С.53]

Актор Поетичного театру виховує в собі художній смак, що тісно пов'язаний з поняттям міри. Це дозволяє йому існувати в образі пропонованого стилю вистави, допомагає відчутти її тональність і ансамбль. Гармонійність усіх складових: костюму, гриму, організації простору, пластики, голосоведення, слова – абсолютні та вивірені. Дисгармонія, «бруд» на сцені, кривляння, потворність персонажів у поетичній виставі неможливі – вони їй просто чужі. А образний, художній світ актора Поетичного театру опирається на умовність, узагальненість понять, які закладені у текстах віршованих творів. Щире піднесення, переповненість почуттями потребує від них шаленої енергетики вияву. Все це вимагає майстерності, могутньої віри та сили духу. Якщо цієї віри хоча б на краплю в актора не вистачає – з'являється награвання, удавання, штучність, отже, фальш. Тоді у глядача миттєво зникає віра до подій на сцені, нищиться сприйняття поетичного твору, його краси та чуттєвості.

Заняття в Поетичному театрі є важливою складовою виховання особистості актора, його світоглядних позицій, непересічної індивідуальності, всебічної розвиненості, пластичності, енергетичної могутності і природності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грицан Надія. Поетичний театр: ретроспективний вимір. Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір ХХІ сторіччя: збірник наукових праць (за матеріалами Всеукраїнської наукової онлайн-конференції 14-15 листопада 2022 року). До 20-річчя кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. 82 с.
2. Грицан Надія. Слово у поетичному театрі. Навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ, 2008. 300с.



Микола КВЕТКОВ,
*старший викладач кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
Запоріжжя, Україна*

Mykola KVIETKOV,
*senior Lecturer at the Department of Acting
Zaporizhzhia National University,
Zaporizhzhia, Ukraine*

НАПРЯМКИ ВИЯВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У МАЙБУТНЬОГО АКТОРА ПРИ ВИКОНАННІ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

DIRECTIONS OF REVEALING THE ARTISTIC IMAGE OF THE FUTURE ACTOR WHEN PERFORMING VOCAL WORKS

Надзвичайно важливим є виховання в студента-актора ініціативності, щодо виконання того чи іншого вокального твору. Студент повинен знаходити у кожному творі «головне», що дає йому необхідні точки для виявлення правдивого художнього образу. Для розвитку у студента здібностей чути «головне» - основну ідею твору, а також виконавської майстерності, характерної для актора-художника, в основу роботи педагога-вокаліста з учнем повинно бути покладено стремління розвинути у нього цю майстерність.

Для розвитку у студента-актора здібностей знайти «головне» найцікавішим вокальним матеріалом є: українська народна пісня, твори композиторів класиків та сучасні твори з вистав і кінофільмів. В пошуках «головного» співак-актор повинен зуміти розпорядитися своїми виконавськими здібностями так, щоб літературний та музичний образи були як одне ціле. У даному випадку мається на увазі актор як співак, який може володіти здібністю підкорити «інструмент голос» своїй волі у такому ступені, щоб з найвищою мірою виразності передати все, що сказано композитором, вкладаючи в виконання свої особисті почуття, властиві справжньому майстру.

Справжнє натхнення та «турбота про звук» в музичному театрі чи на естраді несумісні. Проте я, як професійний співак, говорю про наявність контролю звуковедення навіть у момент найвищого підйому натхнення. Однак, не треба змішувати «турботу» про звук, який сковує співака, з «контролем», що критично аналізує проспівану фразу. «У співака повинно бути гаряче серце, та холодна голова» - це закон італійської вокальної школи. На драматичного актора впливають власні фантазії, а на співака ще і музика геніальних композиторів.

Деякі вокальні педагоги акцентують увагу на виявленні виконавських даних у студента на ранніх етапах його розвитку незалежно від характеру спрямування цих даних, кажучи при цьому, що нехай ті виявляють їх, аби виявляли, а «зайві» потім завжди можна «зняти». Гірше, кажуть вони, коли студент не має виконавчих даних. З цим не можна не погодитися. У студента, навіть на ранніх етапах його розвитку, засоби та прийоми виконавства (включаючи і зовнішні ознаки: міміка, жест, тощо), не є у всіх випадках копіюванням когось або результатом чиєїсь «педагогічної обробки». В основі

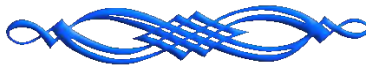
вони є відображенням внутрішньої загальної та музичної культури виконавця. Ось чому процес розвитку виконавського обдарування видається більш цінним і перспективним по якості у студента з характерам швидше боязким і сором'язливим ніж сміливим та розв'язним. Студенти подібного типу розвиваються в межах почуття більшої мистецької міри та суворішої витриманості виконавського стилю.

Найактуальнішою проблемою для сучасної вокально-виконавчої педагогіки має бути виховання у студента-актора здібностей вкладати у виконання щось своє, оригінально - індивідуальне. Слід усіма заходами, обмірковуючи і вивчаючи мінливі індивідуальні особливості кожного студента, розвивати у ньому здібності і вміння підкорити волю, як його голосовий апарат - «апарат втілення», але на сам перед здатність включення у образ, - «творчий апарат переживання». Від можливості повного підкорення волі творчого апарату, значною мірою полегшуються та розширюються можливості апарату втілення, для актора-вокаліста його голосу. Велике значення у процесі подолання технічних труднощів має вплив емоційного підйому внаслідок повного включення до образу. В цьому випадку - «хотіти - це могли» виправдовується найбільшою мірою.

Одним із найбільш дієвих способів розвитку творчої уяви у студента-актора є робота над вокальним твором без голосу та без акомпанементу. Основна користь такої роботи над твором у тому, що студент не йде по стандартам та штампам у галузі виконавства. Завдяки чому його власна фантазія може проявити більше свободи та гнучкості. Крім того, при зазначеному способі опрацювання студент мимоволі буде зупинитися на деталях, які так часто випадають саме у вокаліста під впливом постійної турботи про якість звучання його голосу.

Натхнення є особливим станом, під час якого людина якнайглибше поринає у процес творчості, як своєю свідомістю так і своїми почуттями. Творчість це, перш за все, праця, постійно цілеспрямована робота, освітлена спалахами натхнення. Чим цікавіше для людини творче завдання, чим більше вона закохана в свою справу та віддається цілком, тим швидше і частіше цей стан виникає. Творчість не зводиться до стану натхнення. Творчість - це перш за все праця, постійна цілеспрямована робота, освітлювана спалахами натхнення. Натхнення завжди народжується з праці. Не можна постійно чекати натхнення. Чим цікавіша для людини творча задача, тим частіше цей стан виникає.

Мистецтво співака-актора дієве і вражає тільки тоді, коли ясна ідея, задум, та коли вона втілена в яскравій емоційній та технічно досконалій художній формі. Таким чином актор завжди повинен поєднувати у своєму виконанні раціональний та емоційний початок-думку та емоцію. Розвиток спостережливості, запам'ятовування явищ, фактів, емоційних переживань, читання книг, знання мистецтва, живопису, розвиток інтелектуальних здібностей - обов'язкові для майбутнього актора.



Галина ЛОКАРЕВА,

*доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
Запоріжжя, Україна
lokareva.g@gmail.com*

Galina LOKARIEVA,

*doctor of pedagogical Sciences, Professor,
head of the Department of Acting
Zaporizhzhia National University
Zaporizhzhia, Ukraine
lokareva.g@gmail.com*

ТЕРАПЕВТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДРАМОТЕРАПІЯ

THERAPEUTIC POTENTIAL OF THEATER ART: DRAMATHERAPY

Аксіомним є твердження про те, що мистецтво певним чином впливає на психіку людини. Це може бути як позитивний, добродійний, так і негативний вплив. Даний феномен використовувався людьми з давніх-давен: у релігії, військових діях, медицині, сфері дозвілля тощо. Твір мистецтва несе інформацію, яка є результатом відбиття чуттєвого стану особистості та використовується як інструмент впливу. Це так званий психоенергетичний тип художньо-естетичної інформації твору. У науковій літературі має місце поняття «художня енергія».

Мистецтво несе певну енергетику, характер якої ще мало досліджений, вплив на людину здійснюється на психофізіологічному рівні і рівні біоелектричних струмів. Якщо розглядати людину і твір мистецтва як відкриті системи (відкрита система – система, що має можливість передавати чи приймати інформацію), то вони мають такі загальні характеристики як ритм, колір, звук. Ритм є основою біологічного існування людини, і як тільки порушується ритм життя серця, починаються проблеми на фізичному рівні (з'являються різного роду захворювання). Поняття ритму пов'язане зі способом життя людини, з так званими біоритмами, порушення яких призводить до безсоння, млявості, зниження працездатності тощо. У мистецтві ритм є засобом художньої виразності, що детермінує зміст художньої думки і в літературі, зокрема в поезії, і в музиці, і в образотворчому та театральному мистецтві.

Колір і звук, їх сприйняття людиною, визначають можливість її орієнтації в навколишньому світі, а також її дії та поведінку. Те саме можна сказати про форму. Розташовані в певній системі, яку складає твір мистецтва, художні виразні засоби впливають на емоційно-почуттєву сферу людини, яка надає руху інтелектуальній та фізіологічній сферам. Емоції – це свого роду енергія, тому носіями інформації про характер цієї енергетики є знакові системи і символи мистецтва.

Художнім знаком може бути слово, колір, звук. Слово у своєму ритмічному оформленні (те ж можна сказати і про звук) використовувалося з давніх-давен в усній народній творчості, до якої лінгвісти відносять заговори, молитви,

народні ритуали (пісні, танці, костюми) тощо, де підібрані такі знакові сполучення, які подають інформацію, що впливає на психологічну систему людини і спричиняє певний результат: емоційний, поведінковий і навіть фізіологічний.

Сприйняття і переробка інформації про енергетику позитивного характеру, що закладена у творі мистецтва, сприяє компенсаторним можливостям організму людини. Легалізація, визнання існування психоенергетичної інформації творів мистецтва виражається у появі такого напрямку мистецтва, як езотеричне мистецтво, в якому виражається внутрішнє, таємне, приховане, призначене винятково для посвячених.

Таким чином, психоенергетичний тип інформації твору несе повідомлення про енергетику (негативну або позитивну), яка міститься в ньому і впливає на людину [5].

Компонентами її змісту є: інформація про енергію, яка впливає на фізіологію, на свідомість, на емоції і почуття (психологічні стани). Отже, простежується взаємозв'язок психоенергетичної інформації твору з психологічною, емоційною, художньою і естетичною. Останній тип в єдності з розглянутим різновидом інформації підсилює катарсисний (очищувально-терапевтичний) ефект твору. Безумовно, ступінь впливу і сприйняття психоенергетичної інформації залежить від індивідуальних особливостей суб'єкта сприйняття, а саме - його сприйнятливості, чуттєвості, художньо-естетичної освіченості і досвіду [5].

В якості корекційного інструменту, ми вбачаємо використання художньо-естетичної інформації театрального мистецтва. У розвинених державах Заходу, поряд з такими професіями як музикотерапевт, арт-терапевт вже давно функціонує і професія драмотерапевта, а відповідно і драмотерапія як соціально-корекційна форма. В умовах України вона також використовується, як певна соціально-педагогічна технологія: застосовується у соціально-корекційній та соціально-реабілітаційній роботі соціального педагога, психолога, арттерапевта, які працюють з цією технологією та виконують функцію драмотерапевта, бо такого фаху у нашій державі не існує.

Занурення людини у інформаційний потік драматичної дії дозволить фахівцю, з одного боку, виявити причини проблем людини, викрити корені соціально-психологічного дискомфорту, який вона відчуває, з другого – дає можливість протагоністу самому розібратися у драматичній дії, у тому, що ж з нею відбувається, чому її не розуміють, що робить не так, чому поведінка сприймається іншими як негативна. Отже, мета драмотерапії, як відзначає Ди Гримшо, полягає в тому, щоб дати можливість людині зібрати розкидані шматочки самої себе, дати їй місце і час, щоб вона змогла вивчити та змінити їх; тобто дозволити їй зробити те, що необхідно зробити, щоб вилікуватися самій [3].

Сам драматичний процес – це складний, етапний процес. Проходячи ці етапи, реципієнт виконує складну і важку внутрішню роботу. Вибір ролі, прийняття її, виконання через дію, рухи, вербалізацію, сприяє розвитку його як особистості, вмінню розуміти інших, розуміти, чому хтось поводить себе в такий спосіб, а не інакше. Безумовно, соціальний педагог чи психолог, як драмотерапевт, повинен мати відповідну підготовку, що забезпечувала б отримання ефективного результату. Драмотерапія може проводитися і з дорослими, і з дітьми. Такий

досвід вже існує. Як позначає М.Андерсен-Уоррен, терапевтичний театр, це не аматорська театральна група. Робота у таких групах відбувається поза стандартним планом такого роду діяльності. Структура драми дозволяє учасникам вільно „включатися” і „виключатися” з дії. Група сама працює над створення вистави, над конфліктом, цілісністю, добром і злом, розв’язкою [1].

Враховуючи те, що театральне мистецтво - це синтетичний вид мистецтва, багатий на інформаційне різноманіття тих видів мистецтва, що його складають (літературне, музичне, образотворче), ця єдність посилює сугестивний ефект при коректному і правильному (цілеспрямованому) впливі на особистість.

Використання даного інструменту може бути двоплановим: як сприйняття (на рівні співтворчості), у процесі якого здійснюється активізація емоційної й інтелектуальної сфери особистості, відбувається явний прояв аперцепції, актуалізуються емпатичні здатності. Іншим варіантом використання театального мистецтва в корекційній роботі є введення реципієнта в активну творчу діяльність, у процесі якої в нього через “входження” в усі інформаційні потоки, що несе театральна п’єса, сублимуються проблеми з області підсвідомості в продукт творчої діяльності. Прийняття інших, часто незвичних соціальних ролей, програвання життєвих ситуацій, у яких особистість могла б перебувати (бажаних або небажаних) знімає емоційну та інтелектуальну напруженість, що, власне, і дає корекційний результат.

Введення реципієнта в активну творчу діяльність через використання художньо-естетичної інформації театального мистецтва бачиться нам у декількох напрямках:

- безпосередня участь реципієнта у сценічній дії, запропонованої художнім текстом;
- театралізація заданої теми;
- спонтанне виконання драматичної дії як психодрами.

Перший напрям спрямований на ідентифікацію реципієнта з художнім образом, що коригує його модель соціальної поведінки, змінює ставлення до своїх соціальних ролей, допомагає розвитку емпатійних каналів.

Другий напрям, поряд з вирішенням завдань попереднього, спрямований на розвиток творчої уяви, фантазії, кмітливості, більшої розкутості.

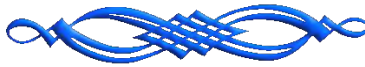
Третій напрям – це спонтанна драматична імпровізація, що спрямована на розкриття особистісних проблем людини, безплідних фантазій, які заважають їй комфортно відчувати себе у соціумі.

Отже, завдяки психодрамі формуються нові установки на сприйняття певної соціальної ситуації, моделі та стилі міжособистісного спілкування, надається можливість глибинного самодослідження. „Інтенсивність переживань посилюється шляхом використання психодраматичних прийомів, які полегшують вираження почуттів” [2].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андерсен-Уоррен М. Терапевтический театр // Драматерапия: Пер. с англ. А.Науменко. Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. С.118-138.
2. Brazier Y. (2016) Drama therapy: unlocking the door to change. Medical News Today, 30 March (<http://www.medicalnewstoday.com/articles/308452.php>). Посилання: (www.umj.com.ua/uk/novyna-94719-dramaterapiya-eshhe-odin-put-k-nalazhivaniyu-kontakta-s-soboj-i-mirom)

3. Гримшо Д. Драматерапія с детьми в образовательном отделении: Чем больше смотришь, тем больше видишь // Драматерапія: Пер.с англ. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. С.69 – 93
4. Локарева Г.В. Театральне мистецтво як засіб досягнення позитивних результатів у процесі реабілітації хворих: теоретичний та практичний аспекти / Г.В. Локарева, Н.В. Стадніченко // Вісник Запорізького національного університету: Педагогічні науки. - 2009, № 1. – С. 95 – 100.
5. Локарева Г.В. Функціональні можливості художньо-естетичної інформації твору мистецтва. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (14-15 квітня 2016 року, м. Київ)*. Київ: Київ. ун –т. ім. Б.Грінченка. С.226-234.



Роман НАБОКОВ,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури,
Харків, Україна
nabokofff@gmail.com

Roman NABOKOV,
PhD in Art Studies,
Associate Professor of the Department of Directing
Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine
nabokofff@gmail.com

АРТПРОЄКТ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

ART PROJECT IN PERFORMING ARTS

Постановка проблеми. Артпроект є відносно новим видом творчого продукту у сценічному мистецтві. Він передбачає реалізацію художніх ідей та творчого задуму, які повинні відповідати культурним вимогам потенційних споживачів та відображати прогресивні процеси сучасного суспільства, тому сценічні артпроекти є актуальним мистецьким явищем для нового постмодерністичного соціуму. Однак спеціалізовані мистецтвознавчі та культурологічні вітчизняні дослідження вповні не розкривають феномену артпроекту як динамічної форми розвитку видовищної культури. Незважаючи на світові мистецькі тенденції, соціокультурні артпрактики, сценічний артпроект є недостатньо сформованим і популяризованим явищем в українському культурному просторі, що зумовлено відсутністю належного теоретичного та практичного підґрунтя. Зважаючи на ці фактори, метою нашої наукової розвідки є спроба розглянути поняття «артпроект», проаналізувати його специфічні особливості та надати класифікацію основних синтезованих форм артпроектів у структурі сучасного сценічного мистецтва. Тому, на нашу

думку, розв'язання вказаної проблеми визначає актуальність пропонованого дослідження.

Аналіз останніх наукових публікацій. Комплексне дослідження становлення та розвитку артпроектів як самостійного явища в історії світового мистецтва та, зокрема, мистецької сцени України представляє низка праць Д. В. Баса, де автор досліджує зв'язок між проектною діяльністю та реалізацією культурної політики і розвитку творчих індустрій, вводить поняття артпроекту [1], визначає специфічні особливості та критерії для класифікації артпроекту, які повинні ґрунтуватися на ціннісно-орієнтованому підході до управління. Д. В. Бас наголошує, що «існує дві необхідні умови, що гарантують створення цінності проекту. Перша умова є обов'язковою та полягає у практичній спроможності керівника проекту виконати проект відповідно до плану. Друга умова є достатньою для створення цінності та, в свою чергу, полягає у знаходженні способу гармонізувати цінність проекту для всіх зацікавлених осіб через властивості продукту проекту» [2]. Цікавим є стаття В. М. Крипчука «Артпроект як динамічна форма розвитку масової культури», де автор здійснив спробу відстежити трансформацію технічних засобів виразності та систематизувати типи синтезованих форм артпроекту в контексті режисерських технологій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проектна діяльність завжди обмежується в часі і передбачає досягнення конкретної мети, реалізації цілі, втілення задуму та отримання якісного продукту з можливими рамками витрат коштів і ресурсів та специфічною організацією. Але головною та обов'язковою умовою в основі проектною діяльності в сфері творчості та мистецтва повинна бути інновація, бо в іншому випадку, неминучі зловживання, коли модним словом «проект» будуть називати видання книги, відкриття пам'ятника, проведення концерту, робота гуртка в будинку культури тощо. Проводячи аналогію з класичним визначенням поняттям проекту, дослідник Д. В. Бас вводить дефініцію «артпроект», як «завершений цикл художньої діяльності, що спрямований на створення оригінального художнього твору в умовах обмеженого часу та ресурсів» [1, с.60]. На нашу думку, це визначення вказує не тільки на цілісність проекту, але й підкреслює єдність проекту, його неповторність і новизну.

За типами спрямованості артпроект можемо розділити на: *внутрішньовідомчі*, що припускають вдосконалення роботи управлінських структур або установ культури; *внутрішньосферні*, що припускають впровадження нововведень в організацію культурних заходів, статутну діяльність установ культури, підтримку творчих діячів; та *соціокультурні*, що спрямовані на зміну соціального середовища, тобто поліпшення соціальних показників: зниження рівня злочинності, наркоманії, соціальної напруженості методами і засобами культури [1, с.59].

В свою чергу, науковець В. М. Крипчук пропонує виокремити чотири типи сучасних синтезованих форм артпроектів, а саме, естрадний генезис, театральний генезис, художньо-спортивний генезис та академічний генезис. [3, с.25].

До естрадного генезу можемо віднести артпроекти в основі яких лежить танцювальна-пісенна складова (гала-видовища, тематичні шоу та проекти на базі рок концертів, світло-звукові та електронні феєрії, в яких відсутня або майже відсутня драматургія).

До артпроектів театрального генезису можна віднести проекти на базі карнавалів, театралізованих світло-звуковистав та електронних феєрій, тобто всі проекти, які мають драматургічну основу. З цим напрямом тісно пов'язані фестивальні форуми, що мають театралізацію. Також до числа цих проектів можна зараховувати і постмодерністські театральні постановки. Це можуть бути театральні постановки з елементами перформансу, хепенінгу, інвайронмент [3].

Яскравими представниками артпроектів спортивно-художнього генезису, де відбувається синтез спортивної компоненти та художньо-образної виразності є льодові шоу, водяні феєрії, повітряно-акробатичні вистави тощо.

Мистецькі артпроекти академічного генезису характеризуються тим, що їх музична складова частина містить переважно класичну та народну музику. Це в першу чергу проекти на базі сінемафоній (поєднання музики та кіно), світло-звуковистав та електронних феєрій на історичну тематику [3]

Також, в рамках цього дослідження, пропонуємо класифікацію артпроектів за наступними критеріями:

- за рівнем ефекту проект бувають комерційні (з отриманням прибутку) та некомерційні (з отриманням соціального ефекту). У зв'язку зі своєю специфічною особливістю, артпроекти можуть приносити прибуток лише через деякий час, а не одразу, тому необхідний час для визнання його продукту в мистецькому колі;
- за тривалістю заходу артпроекти можна диференціювати за принципом короткочасності (можуть бути злитими, що розгортаються від початку до кінця впродовж одного дня та дискретні, що складаються з декількох злитих структур, розмежованих часовим інтервалом) та довготривалості (можуть бути створені в умовах певного ландшафту як історична реконструкція тієї чи іншої епохи чи історичної події, яка повторюється щорічно);
- за складністю проекту (кількість задач, які необхідно виконати в проекті) існують малі середні та великі. Цей показник залежить від технології виконання артпроекту;
- за характером проекту/рівнем учасників артпроекти поділяються на міжнародні (іноземні замовники) та вітчизняні (державні, територіальні або місцеві замовники);
- за типом використання продукту – індивідуальне (один користувач, він же може бути замовником чи власником проекту) та масове використання (багато користувачів, група людей, населення)

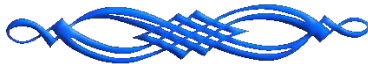
Інноваційність, проектність, креативність, варіабельність на сучасному етапі є генеруючими факторами у створенні артпроекту, який можна визначити як явище видовищної культури, основою якого є художні та нехудожні компоненти. Функціонування такого культурного продукту відбувається завдяки організаційно-творчій діяльності групи фахівців, що забезпечує концептуальну єдність артпроекту на всіх стадіях його здійснення: від виконавської діяльності до виходу на відкритий ринок з метою отримання прибутку від різних видів його реалізації [3, с.24]. Наведемо перелік стейкхолдерів, що мають вплив на реалізацію артпроекту. Головним тут є менеджер артпроекту, це фізична або юридична особа, яка відповідає за планування та реалізацію проекту. Команда артпроекту – група людей, яка виконує артпроект, а також безпосередні виконавці – творці (художники,

музиканти, письменники, актори, працівники кіноіндустрії тощо). Ініціатор проекту – особа, яка подала ідею, а також особа, через кого вона була отримана. Замовник – особа, яка дала замовлення на створення артпродукту. Власник – особа, яка буде володіти правами на артпродукту після його створення. Інвестор/спонсор – особа, яка буде фінансувати артпроект. конкуренти основних учасників проекту, це особи, які можуть впливати (позитивно/негативно) на творчість творця, або діяльність команди артпродукту. Органи влади (державні/ місцеві), які можуть бути зацікавлені або незацікавлені у створенні артпродукту. Ліцензіар – державні або приватні організації, від яких можуть знадобитися дозволи на певні види діяльності. Громадські групи та організації, населення. Особи, які можуть сприяти у проведенні рекламної кампанії із показу артпродукту, наданні приміщень, реалізації квитків – консалтингові компанії, мистецькі агенції, музеї, виставкові комплекси, театри, кінотеатри, творчі майстерні, населення. Підрядники/постачальники – це особи, що надають трудові, матеріальні та фінансові ресурси для реалізації артпродукту. І, нарешті, споживачі кінцевої продукції – мистецтвознавці, критики, театралі, кіномани, населення [2].

Висновки з дослідження і перспективи подальших розробок. Розглянуті в цих тезах визначення поняття, класифікація, типологія сучасних сценічних артпроектів пропонується до використання у навчальному процесі для здобувачів першого (бакалаврського) ступеня вищої освіти спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Саме новітні тенденції в режисурі сучасних сценічних артпроектів досліджуються здобувачами кафедри режисури Харківської державної академії культури у процесі освоєння нової освітньо-професійної програми «Режисура шоу та артпроектів». Робота над сценічним артпроектом вимагає від здобувачів вміння аналізувати соціокультурну ситуацію, знаходити адекватне вирішення проблем суспільства, невпинно працювати над саморозвитком та розширенням свого художньо-естетичного досвіду. Перспективою для подальшого опрацювання є детальне вивчення різних синтезованих форм артпродукту, зокрема в науково-дослідницькій розвідці здобувачів та викладачів мистецьких закладів вищої освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бас Д. В. Арт-проекти, їх особливості та визначення. *Вісник Черкаського державного технологічного університету. Серія: Технічні науки*, Черкаси, 2016. № 3, С.57-62.
2. Бас. Д. В., Данченко О. Б. Ідентифікація стейкхолдерів арт-проектів. *Актуальні питання сучасної науки та практики*. Матеріали науково-практичної конференції (15 листопада 2018, Київ). Київ, 2018. С. 387.
3. Крипчук М. В. Артпроект як динамічна форма розвитку масової культури. // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря]. –Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. – Вип. 38. Том 2. С 22-27.



Богдан НІКІТЮК,

*здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
Тернопіль, Україна*

Bohdan NIKITIUK,

*Second (master's) degree student
of the of the Department of Theatrical Art
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Ternopil, Ukraine*

*Науковий керівник – Людмила ВАНЮГА,
завідувач кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
Тернопіль, Україна*

Ludmyla_vanyuha@ukr.net

*Scientific director – Ludmyla VANIUHA,
Head of the Department of Theatrical Art
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National
Pedagogical University, Candidate of Arts,
Professor, Honored Art Worker of Ukraine,
Ternopil, Ukraine*

Ludmyla_vanyuha@ukr.net

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КІНЕМАТОГРАФІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

INTERPRETATION OF LESYA UKRAINKA'S WORKS IN THE CINEMA OF INDEPENDENT UKRAINE

Леся Українка, видатна українська поетеса, письменниця і громадська діячка, є однією з найважливіших фігур в українській літературі та культурній спадщині. Її творчість, створена в кінці XIX і на початку XX століття, вражала своєю глибиною, мудрістю і проникненням у суспільні та гуманістичні проблеми свого часу. Твори Лесі Українки стали не лише символом жіночого образу для українського народу, але й важливим джерелом натхнення для поколінь читачів та творців.

З набуттям Україною незалежності в 1991 році почалася нова сторінка в історії культури та мистецтва країни. Український кінематограф став одним із засобів відзначення та вшанування національної спадщини, включаючи творчість Лесі Українки. Різні режисери, сценаристи та актори взялися за інтерпретацію поезій та драматичних творів Лесі Українки, щоб представити їхню власну трактацію і погляд на ці класичні твори. Відтак, кінематограф став

платформою для зустрічі двох різних епох - епохи Лесі Українки та доби незалежної України.

Першою стрічкою, яка була відображена в часи незалежної України, є "Оргія" (1991), яка представляла собою телевізійну виставу.[5] "Оргія" відобразила новий підхід до інтерпретації класичних творів Лесі Українки в контексті незалежності України. Вона створила підґрунтя для подальших експериментів українських режисерів і розширила можливості адаптації та інтерпретації цієї видатної поетеси у кіноіндустрії нової незалежної держави.

Фільм "На полі крові. Aceldama" (2001) режисера Ярослава Лупія є також доволі знаковим в українському кінематографі. Цей фільм, знятий за мотивами біблейних творів Лесі Українки, відзначається своєю глибокою філософією та розгляданням двох крайніх проявів смертного гріха: гордині і гріха зради, а також одержимості духом, що приводить до трагічних подій.[4]

У фільмі головні ролі виконали такі актори, як: Олег Цьона, який грав роль Месії, Володимир Задніпровський - Юда, Святослав Максимчук - Прочанин, Ірина Мельник — Йоганна і Міріам, Анатолій Дяченко — Хуса, Сергій Романюк — Публій, Наталя Каплун — Марція, Юрій Суржа — Понтій Пилат, Альбіна Сотникова — Сабіна, Ірина Раєва — Мелхола, Ірина Шумейко — Марія-Магдалина. В епізодах: Е. Атоян, Т. Бігун, Ю. Вотяков, Ф. Богомолів, А. Головацький, С. Гунейм, Т. Демченко, О. Жихарєв, С. Калутін, Я. Кучеревський, В. Коваль та інші.[4]

Українська кінематографія за останні декілька років спрямовувався на міжнародне визнання, і анімаційний мультфільм "Мавка: Лісова Пісня" став однією з помітних подій в цьому контексті. Мультфільм представляє собою приклад анімаційної історії, яка поєднує в собі українську міфологію з сучасними анімаційними технологіями та стилістикою, яка, здебільшого, асоціюється із західними анімаційними студіями.

Мультфільм "Мавка: Лісова Пісня" визнаний справжнім триумфом в українському кінопрокаті. Ідея створення анімаційного фільму, базованого на матеріалах «Лісової пісні», вперше виникла у 2014 році. Продюсерка Ірина Костюк наголошує, що серед інших пропозицій цю ідею вніс Сергій Созановський, співзасновник компанії «Film.UA Group».[2] За різними даними, він зібрав від 150 до 155 мільйонів гривень, ставши найкасовішим українським фільмом за всю історію незалежності країни.[1] Згідно з інформацією від "Box Office Mojo" та "Forbes.ua," мультфільм отримав близько 17 мільйонів доларів в світовому прокаті. Це демонструє міжнародний інтерес до української кіноіндустрії. Наприклад, фільм показує відмінний старт в кінопрокаті Франції та отримав нагороду на італійському фестивалі "Cartoon Club".[7] Позитивні відгуки від українських глядачів та підтримка з боку держави свідчать про значущість цього проекту для української кінематографії, особливо у важкі часи. Українська анімаційна індустрія була під впливом важких подій, що відбулися в країні, зокрема російської агресії на сході України. У таких умовах команда створення анімаційного мультфільму "Мавка: Лісова Пісня"

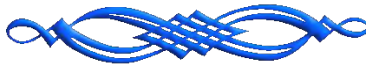
стикнулася з численними викликами і перешкодами, які вплинули на всі аспекти проекту, від виробництва до маркетингу та сприйняття аудиторією.[8]

Відгуки критиків щодо "Мавки: Лісової Пісні" є доволі різноманітними. Вони висловлюються про високу якість анімації та графіки, але деякі відзначають, що стилістика фільму може нагадувати американські анімаційні студії. Деякі критики вказують на спрощеність сюжету, яка більше призначена для дітей. Інші зауважують, що анімаційна робота могла б виглядати оригінальніше, особливо з огляду на можливості українських міфів та культури. [6]

Незалежність України відкрила шлях для творчих експериментів та інтерпретацій класичних творів поетеси. Кінематограф став платформою для об'єднання спадщини Лесі Українки з духом незалежності. Різні фільми, такі як "Оргія" та "На полі крові. Aceldama," пропонують свої авторські підходи до інтерпретації творів поетеси, надаючи їм новий сенс та актуальність. Також, анімаційний мультфільм "Мавка: Лісова Пісня" відзначається своєю високою якістю та привертає увагу як внутрішньої, так і міжнародної аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. «ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ П'ЯТНАДЦЯТОГО ТИЖНЯ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ПРОКАТІ, КАСОВІ ЗБОРИ МУЛЬТФІЛЬМУ «МАВКА» СКЛАДАЮТЬ 150 952 041 ГРН» URL: <http://surl.li/mkqkd> (дата звернення 29.09.2023р.)
2. «Мавка. Лісова пісня» URL: <http://surl.li/calar> (дата звернення 28.09.2023р.)
3. «МАВКА. ЛІСОВА ПІСНЯ» СТАЛА НАЙКАСОВІШИМ УКРАЇНСЬКИМ ФІЛЬМОМ ЗА ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ!» URL: <HTTP://SURL.LI/MKQDU> (дата звернення 28.09.2023р.)
4. «На поле крові. Aceldama (2001)» URL:<http://surl.li/mkpxd> (дата звернення 25.09.2023р.)
5. «Оргія (драматична поема)» URL: <http://surl.li/mkprzu> (дата звернення 25.09.2023р.)
6. «Рецензія на мультфільм «Мавка. Лісова пісня» / Mavka: The Forest Song» URL: <http://surl.li/fwlvl> (дата звернення 29.09.2023р.)
7. «Український мультфільм «Мавка» визнаний кращим з проєктів Cartoon Movie» URL: <http://surl.li/mkqfh> (дата звернення 28.09.2023р.)
8. «Усе українське хочуть знищити, але ми не дозволимо цього зробити. Як «Мавка» йде до прем'єри, попри війну.» URL: <http://surl.li/mkqgn> (дата звернення 29.09.2023р.)



Галина ПОГРЕБНЯК,

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець,
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
Київ, Україна
galina.pogrebniak@gmail.com*

Galyna POGREBNIAK,

*Doctor of Study of Art (Dr. Sc.)
on speciality Theory and History of Culture,
Associate Professor,
Professor of the Department of Directing
and Acting named after Larisa Khorolets at the National
Academy of Management of Culture and Arts
Kyiv, Ukraine
galina.pogrebniak@gmail.com*

ТЕАТРАЛЬНИЙ ДОСВІД КІНОРЕЖИСЕРА. ІНГМАР БЕРГМАН

THEATER EXPERIENCE OF A FILM DIRECTOR. INGMAR BERGMAN

У сучасному мистецтвознавстві актуальним є дослідження режисерської діяльності, пов'язаної з універсальністю професії режисера, творчий потенціал котрого може бути успішно реалізований в різних сферах культурно-мистецької активності, зокрема як в сценічному, так і в екранному мистецтві. Прикладом тому слугують успішні сценічні практики визначних кінорежисерів Л. Вісконті, І. Бергмана, А. Вайди, К. Зануссі, Р. В. Фасбіндера, М. Формана, Д. Бойла інших.

Шведський режисер Інгмар Бегман – визнаний світовою кіноспільнотою класик авторського кінематографу, маючи певний досвід постановчої роботи як у сценічному мистецтві, так і на радіо (де керував радіотеатром), здійснював перші кроки в кінорежисурі, прагнучи (чи то побоюючись) не віддалятися від режисури театру (де в різні роки працював і режисером, й освітлювачем, й асистентом режисера). Не випадково 1945 року режисер, беручи до уваги той факт, що «екран дає можливість детальніше, ближче розглянути особистість, яка здалеку здається іншою, ніж крупним планом на екрані», створює свою першу кінострічку «Криза» за п'єсою Лека Фішера «Мати-тварина», а не фільмує кіносценарій. У такий спосіб митець прагнув поєднати мікро- й макропогляд, різні ракурси та засоби презентації інформації, творення агломерації та інтеграції синтетичних засобів екранного мистецтва [2, с. 18]. Проте, як відомо, кінодебют майбутнього визначного майстра (який на той момент уже був очільником Миського театру Гельсінборга, що переживав не найкращі часи) виявився невдалим. Однак показовим назвемо той факт, що й наступна робота молодого тоді кінорежисера «Дощ над нашим коханням» знову базуватиметься на матеріалі п'єси (норвезького драматурга Оскара Бротена), як, власне, і кінострічка «Корабель іде в Індію», що також стала екранізацією п'єси Мартіна Седерйєльма.

Відомо, що восени 1946 року талановитий та амбітний митець став головним режисером у Миському театрі Гетеборга, наймолодшим в історії країни керівником театру, й отримав можливість вибирати акторів й інших співробітників [1], а вже 1952-го був обраний художнім керівником Муніципального театру в Мальме. Надалі І. Бергман буде постійно співпрацювати з драматичними театрами як автор п'єс (у доробку майстра їх дванадцять), як художній керівник і як режисер-постановник, котрий, приступаючи до роботи над виставою, завжди, ставив собі досить конкретне запитання: чому письменник написав цю п'єсу [4]. При цьому адаптація театральної драматургії в екранному просторі в подальшому матиме потужний розвиток в автоському кінематографі митця.

Протягом усього творчого життя І. Бергман, який 1963 року очолить Королівський драматичний театр у Стокгольмі, з перемінним успіхом співпрацюватиме з театрами Швеції, Данії, Норвегії, Німеччини, Великобританії як режисер-постановник (що також реалізував свій талант і в постановці опер («Пригоди гульвіси» І. Стравінського, «Вакханки» Д. Бьортца), оперети («Весела вдова» Франца Легара) і як головний режисер. Сам майстер вказував, що досвід театрального керманця став своєрідним стимулятором, котрий підштовхнув його до більш швидкого дозрівання як режисера та конкретизації ставлення до професії [3]. У різні роки митець презентуватиме сценічні постановки, що отримують широку популярність і будуть показані в численних містах Європи. Серед найбільш відомих театральних робіт І. Бергмана, у яких було задіяно й кінематографічний досвід автора-режисера: «Пер Гюнт», «Дика качка», «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Дон Жуан» Ж. Б. Мольєра, «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Марія Стюарт» Ф. Шиллера, «Пелікан», «Фрекен Жюлі», «Гра снів» А. Стрінберга, «Макбет», «Дванадцята ніч», «Король Лір», «Гамлет» В. Шекспіра. При цьому деякі з них (як-то «Мізантроп» Ж. Б. Мольєра) ставали визначними подіями в театральному житті Швеції.

Полишивши після виходу 1984 року фільму «Фанні та Олександр» співпрацю з так званим «великим кіно», І. Бергман продовжив роботу в театрі, поставивши спектаклі «Йун Габріель Боркман» за Г. Ібсеном, «Король Лір», «Гамлет» В. Шекспіра. Поживок для розмислів дає той факт, що прем'єра вистави «Гамлет» відбулась 20 грудня 1986 року в Королівському драматичному театрі. У ролі Гамлета був задіяний Петер Стормар, Офелію зіграла Пернілла Аугуст, і цю постановку митець вважав однією з кращих і найважливіших у своєму творчому житті, хоч більшість критиків і не поділяли таку точку зору. В одному з інтерв'ю І. Бергман, розвиваючи міркування щодо сутності режисерської діяльності в театрі, вказував, що не належить до когорти постановників, які спроможні лише матеріалізувати власний хаос або ж у кращому випадку здатні створювати із цього хаосу спектакль. Далекий від огидної йому подібної самодіяльності, митець ніколи не брав безпосередньої участі в п'єсі – натомість перекладав і конкретизував її. І. Бергман був переконаний, що найголовнішим у роботі режисера (який не має права ані на агресивність, ані на емоційні вибухи) є відсутність місця для особистих проблем, якщо тільки вони не допомагають проникнути в таємницю тексту або ж не дають вивіреного поштовху для творчої фантазії актора. Примітно, що репетиції, котрі слід тлумачити як копітку роботу, а не надавати їм значення психотерапевтичного сеансу режисера й актора, майстер, який спостерігав,

реєстрував, констатував, контролював дії акторів (основним завданням котрих вважав налаштування на партнера), називав не інакше як операціями, що обов'язково проходилися в спеціально обладнаних для цього приміщеннях, у яких би панувала самодисципліна, чистота, світло й тиша [3].

Багатолітнє співробітництво майстра з театральним і кіномистецтвом іноді дозволяло йому компенсувати творчі невдачі (а то й вимушені творчі паузи) чи то на сцені, чи то на екрані. Так сталося, приміром, після проігнорованої публікою стрічки «Жіночі мрії», коли на зміну творчій поразці митця в кінематографі успіхом відзначилася постановка оперети «Весела вдова», або ж, навпаки, фільмом «Крізь тьмяне скло» режисер-автор втамував фактичний «провал» чеховської «Чайки» на сцені шведського Королівського драматичного театру. Крім того, у часи припинення випуску нової кінопродукції шведськими кіностудіями (1951–1952), що протестували проти згубної для кіномистецтва податкової політики, І. Бергман реалізував свій талант, інтенсивно працюючи над спектаклями для радіо. Іноді ж успішні театральні постановки конкурували з авторськими кінофільмами майстра, що здобували міжнародне визнання, отримуючи найпрестижніші премії і нагороди.

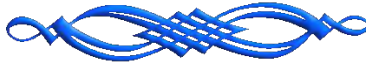
Цінним, на наш погляд, є використання театром і кінематографом драматургічних нарбок митця, а саме адаптації його кіносценаріїв для сцени (зокрема, сценарій «Цькування» знайшов своє сценічне втілення в театрах Норвегії та Великобританії), а також фільмування кінострічок за сценаріями І. Бергмана іншими режисерами («Жінка без обличчя», «Єва» Г. Муландера, «Благі наміри» А. Білле, «Недільна дитина» Д. Бергмана, «Невірна» Л. Ульман).

Відданий одночасно театральній і кінотрадиції (співпрацював з постійною групою акторів: Гарріет і Бібі Андерсон, Інгрід Тулін, Лів Ульман, Макс фон Сюдов, Гуннар Б'єрнstrand, Сігт Фурст, Ерланд Юзафсон та ін.), а також фіксуючи колективне світовідчуття (створював візуально-образний ряд стрічок з постійним соратником-оператором Свенном Нюквістом з 1960 року), І. Бергман знаходить вихід своєму потужному таланту і в роботах для телевізійного екрана. Так, враховуючи обмежені виражальні можливості малого екрана (де би органічно поєднувались вербальні й візуальні емоційні компоненти екранного тексту), режисер-автор у різний час продукує телевізійні фільми: «Сцени з подружнього життя», «Обличчям до обличчя» (котрі мали й кіноверсії), по суті, автобіографічний фільм «Після репетиції» (що висвітлює роздуми митця щодо місця театру в житті суспільства, був адаптацією однойменної театральної п'єси митця і дія котрого відбувається в приміщенні театру), «Двоє блаженних», а також презентує телевізійну версію опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» [4]. Наприкінці життя, у 1990-х роках І. Бергман продовжував ставити спектаклі в театрі, писав автобіографічні романи й сценарії, які передавав для екранізації тільки близьким йому людям.

У результаті нашого дослідження виявлено особливості пошуків Інмара Бергмана як кіноавтора в театрі. Висвітлено, що режисер вдавався до реформування кіномови і мови сценічної постановки. З'ясовано, що митець використовував на екрані виразні засоби театру, а на сцені можливості аудіовізуальних мистецтв, показано, що І. Бергман: співпрацював із постійною групою акторів; адаптував театральну драматургію в екранній площині; надавав можливості реалізувати його кіносценарії в сценічному просторі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бергман Ингмар. *Laterna Magica*. Львів:Видавництво Старого Лева, 2019. 368с.
2. Гончарук О. Екранний видовищний синтез естрадного мистецтва // Студії мистецтвознавчі. 2011. Число 3. С. 14–19.
3. *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*. By Stig Björkman, Torsten Manns, and Jonas Sima; translated by Paul Britten Austin. Simon & Schuster, New York. p. 176-178.
4. Rothstein, Mervyn. *Ingmar Bergman, Master Director, Dies at 89*. URL:<https://www.nytimes.com/2007/07/30/movies/30cnd-bergman.html> (дата звернення 26.09.2023).



Анастасія САМБОРСЬКА,

*здобувачка першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
Тернопіль, Україна*

Anastasiia SAMBORSKA,

*applicant for the first (bachelor's)
level of higher education at the of the Department of Theatrical Art
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Ternopil, Ukraine*

*Науковий керівник – Олена СПОЛЬСЬКА,
асистент кафедри театрального мистецтва,
провідний фахівець ректорату*

*Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка, доктор філософії,
Тернопіль, Україна
olenadovbush84@gmail.com*

*Scientific director – Olena SPOLSKA,
assistant of the of the Department of Theatrical Art,
leading specialist of the rectorate
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Doctor of Philosophy,
Ternopil, Ukraine
olenadovbush84@gmail.com*

**ТВОРЧІ ЗНАХІДКИ АКТОРА І РЕЖИСЕРА ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА.
НОВАТОРСТВО ФІЛЬМУ «БАВИЛОН ХХ»**

**CREATIVE ACHIEVEMENTS OF ACTOR AND DIRECTOR IVAN
MYKOLAUSCHUK. INNOVATION OF THE MOVIE "BABYLON XX"**

Український кінематограф являє собою досить великий і цікавий прошарок культури нашого народу. У кіно відбувається все те, власне що, на якийсь

момент часу цікавить людей. Це високе мистецтво, що є актуальним щоразу. Ходимо ми на фільми, створені ще за тривалий час до нашого народження – на драми, комедії, блокбастери, фантастику, фільми-жахів, документальне кіно та інше. Кіно є насамперед відблиском життя народу, яке щоразу розвивається бурхливо і жваво, тим паче в Україні.

Перші кінопроєкції в Україні відбулися в кінці XIX століття. У 1920-1930 роках була створена кіноіндустрія, і в Україні випускались фільми. До найважливіших фільмів радянської епохи в Україні входять «Тіні забутих предків» (1965) і «Вавилон XX» (1979) Івана Миколайчука, а також «За двома зайцями» (1961) Віктора Ольжича.

Символом українського національного кіномистецтва та його неповторний лику є Іван Миколайчук. З іменем цього актора, режисера та сценариста пов'язаний розквіт українського поетичного кіно. Через цю форму митець допомагає нам зрозуміти інсайти, що виникли між нами. Послання Миколайчука мандрує, тягнеться, розбурхує, пробуджує і заспокоює сонну, обмануту бездіяльність. Іван Миколайчук був талановитим та успішним актором, часто знімався у кінофільмах, й запам'ятовувався в більшості картинах, завдяки своїй харизмі. Запам'ятовувався навіть тоді, коли йому по суті, й не було чого грати, але він «вितягував» роль завдяки своїй особистості і вмінню створити образ майже з повітря, створити його з нічого [6].

Створення власних фільмів — це органічне продовження Миколайчука-митця. Адже ще під час роботи над «Пропалою грамотою» він допомагав режисерові, подавав ідеї та знаходив незвичні рішення. Його колеги по знімальному майданчику згадують, що без Миколайчука фільм навряд чи вийшов би таким. Сценарій цього фільму чекав затвердження аж вісім років, а зйомки затримувалися, бо Миколайчук-режисер дуже ретельно підбирав сцени, на нього тиснули обставини й цензура. «Група не виконувала плану, нас весь час підганяли, погода сказала. Іван не міг знімати абияк. Якось у чеканні погоди я сказав: «А, може, знімемо?» Він навіть образився: «Невже ти не розумієш? Це ж шопенівський стан природи, а мені потрібен моцартівський». І не знімав, ждав, і боляче було дивитися на нього», — згадував актор Лесь Сердюк, який зіграв у фільмі роль Мелетія [2]. У центрі фільму – історія Михайла Руснака, що переїхав до Канади, а тепер вирішує повернутися в рідні місця зі своєю онукою Орисею. Це стрічка про пошук власної національної ідентичності, про пошук власного місця і приналежності до країни. Чи може Оріса знайти себе на далекій буковинській землі, з якою її пов'яже тільки походження мами та дідуся?

За життя режисерові вдалося створити два фільми («Така пізня, така тепла осінь» та «Вавилон XX») й задумати ще один – «Небилиці про Івана». Проте смерть виявилася швидшою, тому останній задум Миколайчукові втілити не вдалося.

Іван Миколайчук користувався образним мистецтвом, щоб крізь кінокамеру показати те, що недоступне у мовному середовищі. Фільм «Вавилон XX» дійсно був яскравим та інноваційним твором, який

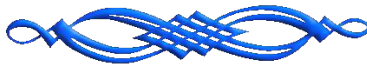
використовував образне мистецтво для відображення глибоких соціальних та культурних аспектів українського суспільства. Миколайчук, як сценарист, режисер і актор, об'єднав свої таланти, щоб створити фільм, який відображав унікальний погляд на національну ідентичність та культурні традиції. Він використовував стилістику та образи, які були однаково сучасними і історичними, фантастичними і реалістичними. За таких обставин фільм "Вавилон XX" став важливим твором українського кіно, що прозвучав як виразна артистична декларація та вибух творчості. Він дійсно відобразив дух та сутність українського народу та став вагомим досягненням в історії українського кінематографу. Хтось із кінокритиків назвав «Вавилон XX» трагіфарсом, хтось кваліфікував його стилістику як народне бароко. Зрештою такого оригінального фільму на кіностудії імені Довженка не з'являлося дуже давно. І нехай події розгортаються за 50 років до фільмування, режисер прагне показати, що по суті нічого не змінилося. Власне, показ на 50-ій «Молодості» – це ніщо інше, як спроба повторити експеримент Миколайчука. З часу прем'єри фільму минуло немало років, але характери та сюжети залишилися незмінними.

XXI століття здебільшого входить в історію людства своїм вмінням маніпулювати цінностями та підміняти їх. І зараз, як ніколи, стають актуальними всі ті проблеми, на які звертав увагу Іван Миколайчук. Щоразу будячи нас словами: «...то вам сниться». Кожна його роль є посланням до нас [2].

Іван Миколайчук є неперевершеним символом національного кінематографу, як актор, режисер і сценарист. Його талант та майстерність відкрили нові можливості для українського кіно, дозволяючи створювати унікальні та поетичні твори. Його творчість залишається невмирущою в спадщині українського кіно та продовжує надихати митців та глядачів. Український кінематограф продовжує розвиватися та здобувати визнання як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні. Кіно залишається важливим медійним засобом для виразу та відображення культурних та соціальних питань в Україні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецька Лариса Іванівна, Автопортрет. Десять років по тому, Київ: «Кіно–Театр», 1998.
2. Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії, Київ, Мистецтво, 1991.
3. Горобець Олександр, «Іван Миколайчук. Сценарії», Київ, 2008.
4. Грицук Валентина, Романтична опозиція, Київ, 2012.
5. Жарчинська О. Буковинський геній Іван Миколайчук, Вісник, 2006.
6. https://moezahoplennia.blogspot.com/2018/06/blog-post_14.html



Олена СПОЛЬСЬКА,

*асистент кафедри театрального мистецтва,
провідний фахівець ректорату
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
доктор філософії,
Тернопіль, Україна
olenadovbush84@gmail.com*

Olena SPOLSKA,

*assistant of the of the Department of Theatrical Art,
leading specialist of the rectorate
of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Doctor of Philosophy,
Ternopil, Ukraine
olenadovbush84@gmail.com*

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В МОЛОДІЖНИХ ІВЕНТ-ПРОЄКТАХ: МУЗИЧНІ СУБКУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

NEW TRENDS IN YOUTH EVENT PROJECTS: MUSIC SUBCULTURES IN UKRAINE

Молодь – ключовий індикатор соціальних, культурних і політичних змін у суспільстві. Молодь не лише наслідують та реагують на зміни, але і може бути активним агентом цих змін. Серед ключових аспектів вивчення молоді та її ролі в суспільстві хотілось би виділити самоідентифікацію і формування ідентичності, включаючи соціальну, культурну, гендерну. Вивчення цих процесів допомагає зрозуміти, як молодь сприймає себе і своє місце в суспільстві. Молодь може відігравати важливу роль у впливі на соціальні цінності та політичні переконання. Дослідження їхніх поглядів та цінностей допомагають зрозуміти, як суспільство може змінюватися.

Підростаюче покоління стикається з важливими життєвими рішеннями, такими як освіта, робота, стосунки та сім'я. Вивчення їхніх рішень і мотивації за ними допомагає зрозуміти та підтримувати їхні потреби.

Багато молодих людей виявляють активну громадянську позицію і залучаються до соціально-політичної діяльності. Вони можуть брати участь у протестах, виборах, громадських ініціативах і інших формах громадянської активності.

Молодь часто стикається зі своїми унікальними соціальними проблемами, такими як безробіття, освіта, доступ до житла, ментальне здоров'я та інші. Вивчення цих проблем допомагає суспільству зрозуміти, як покращити умови для молоді.

Вивчення молоді і її соціальної діяльності є важливим завданням для науковців, соціологів, психологів та інших дослідників, а також для урядових та неприбуткових організацій, які розробляють політику та програми, спрямовані на підтримку молоді та вирішення їхніх потреб та викликів.

Субкультура – це особлива сфера культури, суверенне цілісне утворення усередині пануючої культури, що відрізняється власною системою цінностей, звичаями, нормами, традиціями [4,16].

Важливий аспект розвитку музичних субкультур і субкультур взагалі – ідейні центри або ініціатори, які можуть грати вирішальну роль у формуванні та розвитку субкультур. Вони надають субкультурі індивідуальність, визначають її цінності, ставлення до світу та власні ідеології.

Деякі ініціатори можуть пропонувати новаторські музичні стилі, текстові повідомлення та способи життя, які привертають увагу і призводять до формування прихильників і прихильниць. Вони можуть висловлювати свої погляди через тексти пісень, інтерв'ю, літературні твори, виступи тощо. Якщо ці ідеї відповідають духу часу і вирішують якісь питання або потреби молоді, то субкультура може почати розвиватися та залучати прихильників.

Субкультури також можуть розвивати свої власні текстові та символічні аспекти, що сприяє формуванню їхньої ідентичності та підсилює почуття належності до групи. Культові тексти, які відзначаються своєю оригінальністю і важливістю для субкультури, можуть стати символами або джерелами ідентифікації для її членів.

Процеси, що супроводжують формування та розвиток субкультур, є цікавими для досліджень в галузі соціології, антропології, культурології та психології. Вони допомагають краще зрозуміти, як субкультури виникають, змінюються та впливають на суспільство.

Музична субкультура – спільнота людей, які об'єднані спільними музичними вподобаннями, стилями, цінностями та способами життя, які виникають навколо певного жанру музики або виконавця. Музичні субкультури можуть бути дуже різноманітними і включати в себе жанри, такі як рок, панк, хіп-хоп, техно, метал, реггі, EDM і багато інших. Учасники музичних субкультур можуть мати свої власні обряди, символіку, моду та інші характерні риси. Музичні субкультури часто служать засобом самовираження для молоді та важливим аспектом їхнього ідентичності. Також вони можуть впливати на культурні та соціальні тенденції та сприяти об'єднанню людей навколо спільної музичної справи.

Молодіжний івент-проект - це організована подія або проект, спрямований на розвагу, освіту, спілкування чи залучення молоді, зазвичай віковою групою від підлітків до молодих дорослих. Молодіжні івенти можуть бути різного роду, включаючи фестивалі, концерти, конференції, спортивні змагання, літні табори, соціальні проекти, технологічні заходи та багато інших форматів. Основною метою таких івентів є надання молоді можливості відпочити, навчитися, розвивати таланти, спілкуватися з однолітками та взаємодіяти з різними аспектами культури та суспільства.

Молодіжні івент-проекти та музичні субкультури в Україні постійно розвиваються і змінюються, але є деякі загальні тенденції, які можна виокремити:

Еклектика та поєднання стилів: Молодь часто об'єднує різні музичні жанри та стилі в одному івенті. Наприклад, на фестивалях можна почути

поєднання електронної музики з роком, хіп-хопом та іншими жанрами. Це створює унікальні та захоплюючі музичні досвіди.

Великі масові заходи: Фестивалі та концерти набирають все більшу популярність серед молоді в Україні. Масовість подій дозволяє об'єднати велику кількість людей і відчутти спільну енергію та емоції.

Активна взаємодія з артистами: Організатори івентів все частіше намагаються створити можливості для молоді особисто спілкуватися з артистами, зокрема через Q&A-сесії, зустрічі з фанами та інтерактивні виступи.

Розвиток локальних сцен: В Україні з'являється все більше молодих та талановитих музичних гуртів та виконавців, які намагаються пробитися на міжнародну сцену. Локальні музичні сцени стають все активнішими, і це допомагає розвивати музичну культуру в Україні.

Соціальна відповідальність: Деякі молодіжні івенти спрямовані на підтримку соціальних і культурних ініціатив. Молодь активно бере участь у подіях, спрямованих на підтримку прав людини, захист навколишнього середовища та інших соціальних питань.

Розвиток електронної музики: Електронна музика стає все популярнішою серед молоді в Україні. Фестивалі електронної музики пропонують інноваційні виступи DJ та використовують візуальні технології для створення незабутніх вражень.

Мультимедійні івенти: Молодь в Україні все частіше вимагає більшого спектру розваг на музичних івентах, таких як відеопроєкції, світлові шоу, мистецькі інсталяції та інші мультимедійні аспекти, які допомагають створити унікальні враження.

Використання технологій: Інноваційні технології, такі як віртуальна реальність і розширена реальність, все частіше використовуються для покращення музичних івентів та створення незабутніх досвідів для відвідувачів.

Ці тенденції відображають різноманітність та креативність молоді в Україні, яка активно розвиває музичну культуру та робить івенти більш захоплюючими і запам'ятовуваними.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кулік В., Голобуцька Т., Голобуцький О. Молода Україна: Сучасний організований молодіжний рух та неформальна ініціатива. – К.: Центр дослідження проблем громадянського суспільства, 2000. –339 с.
2. Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022 р. М-во культ. та інформ.політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2022. 195 с.
3. Сайт Інтернету за адресами: <https://naurok.com.ua/teoretichni-osnovi-evolyuci-molodizhnih-subkultur-v-ukra-ni-255081.html>



Наталія СОКОЛОВСЬКА,

*старший викладач кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
заслужена артистка України,
Запоріжжя, Україна
kam_znu@ukr.net*

Nataliia SOKOLOVSKA,

*senior Lecturer at the Department of Acting
at Zaporizhzhia National University, Honored Artist of Ukraine,
Zaporizhzhia, Ukraine
kam_znu@ukr.net*

Надія СТАДНІЧЕНКО,

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
заслужена артистка України,
Запоріжжя, Україна*

Nadiia STADNICHENKO,

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Acting
at Zaporizhzhia National University,
Honored Artist of Ukraine,
Zaporizhzhia, Ukraine*

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ У ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ НА ЕТАПІ РОБОТИ НАД ТВОРЧИМ ПРОЄКТОМ

DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL COMMUNICATION SKILLS OF HIGHER EDUCATION STUDENTS AT THE STAGE OF WORK ON A CREATIVE PROJECT

Постановка кваліфікаційної вистави, як колективний творчий проєкт, поєднує в собі роботу актора над створенням сценічного образу та формування вмінь і навичок професійного спілкування, як «складного, багатопланового, специфічного виду діяльності, який містить соціальну перцепцію суб'єктів комунікативної взаємодії, встановлення інтерактивного контакту та реалізується в процесі трансляції художньо-естетичної інформації твору театрального мистецтва».

Театр у всі часи виконує властиві йому функції, а також є незамінним і необхідним засобом спілкування, де головним комунікатором є актор. Завдяки набутим професійним умінням і навичкам - інтелекту, інтуїції, емоційності, уважності, спостережливості, володінню голосом, мімічною виразністю, жестикуляційною точністю, почуттю темпоритму, здатністю до суб'єкт-суб'єктного та суб'єкт-об'єктного спілкування актор доносить до глядача ідейно-тематичну сутність твору театрального мистецтва [6].

Колективна робота впливає на характер спілкування в навчальній групі. В період роботи над виставою взаємовідносини між викладачем фахових дисциплін, який часто є автором творчого проєкту та здобувачами вищої освіти - учасниками вистави, поступово стають максимально наближеними до виробничих. Розширення спектру освітніх завдань, усвідомлення майбутніми акторами себе учасниками вистави, сприйняття викладача в якості постановника потребує якісно нових взаємовідносин, як у професійному колективі. Звичайно, відносини між режисером і акторами в театрі складаються по різному, але в процесі роботи здобувачі вищої освіти мають набути вміння налагоджувати робочі відносини в колективі. Завдання викладача полягає в допомозі кожному виконавцю усвідомити ступінь відповідальності перед колективом за свої дії, оскільки результат досягається сумісними зусиллями всіх учасників творчого процесу.

На початковому етапі освітнього процесу викладачу основної фахової дисципліни «Майстерність актора» необхідно спрямовувати зусилля на виявлення природних якостей студентів, на пробудження в майбутніх акторів прагнення до самовдосконалення, мотивації до роботи над вихованням фізичного тіла як професійного інструмента, на формування необхідних фахових навичок і компетентностей, досягнення програмних результатів навчання. Спілкування між викладачем і студентами в процесі роботи над дипломною виставою базується на засадах і принципах, що формувалися багатьма поколіннями театральних діячів - теоретиками і практиками, педагогами, акторами і режисерами, а саме на взаєморозумінні і співпраці, коли викладач, пропонуючи своє бачення майбутньої вистави, прислухається до думки студентів, намагається зрозуміти запропоновану ними концепцію чи ідею та допомагає її реалізувати.

Важливим і відповідальним моментом роботи над виставою є розподіл ролей. Викладач, як керівник постановки, призначаючи на ролі тих чи інших виконавців, керується не лише передбачуваним ефектом від естетичного впливу майбутнього твору на глядачів, як це відбувається в театрі, але більше зосереджується на питанні професійного становлення студентів. Розподіл ролей у дипломній виставі є продовженням педагогічного процесу. Студент може не відразу прийняти призначення на ту чи іншу роль, тому педагогу важливо проявити такт, терпіння і переконати виконавця, що робота над отриманою роллю, є необхідною для професійного зростання, оскільки її матеріал сприятиме розкриттю його творчого потенціалу. Важливо пробудити в майбутнього актора свідомий підхід до подолання внутрішнього спротиву відносно п'єси і ролі, оскільки професійний актор має сприймати всякий літературний твір як стимул для власної творчості. Вміння актора прийняти роль, використати її як привід для професійної реалізації творчих можливостей, перетворити невиразний літературний матеріал у яскраве сценічне явище є невід'ємною ознакою професіоналізму. Викладач, аналізуючи п'єсу, допомагає студентам розгледіти в кожній ролі, другорядній, епізодичній чи головній внутрішній світ персонажа, його характер підказує прийоми і способи створення зовнішнього малюнка ролі.

Важливо, не нав'язувати готових рецептів виконання ролі, не підганяти, не проявляти нетерпіння, а надати можливість здобувачу вищої освіти самому знайти характер сценічного героя та обирати засоби його реалізації в межах творчого задуму кваліфікаційної вистави. У процесі пошуку сценічного характеру виконавець допускає хибні рішення, оскільки, працюючи над роллю, не завжди може досягнути творчий задум всієї вистави. Постановник у процесі роботи має дочекатися, коли студент сам прийде до усвідомлення власних помилок у творчих пошуках і потім підказати рішення сценічного образу чи окремої сцени, що відповідає загальному задуму.

Професійний актор під час роботи над роллю, отримавши вказівки режисера, узгодивши свої дії з партнерами, до наступної репетиції має відпрацювати їх, запам'ятати текст і продемонструвати результати самостійної роботи режисеру і партнерам. Після цього робота над виставою продовжується. Якщо актор не розуміє важливості самостійної роботи, не виконує вказівок постановника вистави, гальмує роботу партнерів, виникають сумніви в його професійній придатності. Тому викладач має постійно наголошувати на професійній необхідності самостійної роботи над роллю для майбутнього актора. Значна частина часу в робочих програмах фахових дисциплін у мистецьких навчальних закладах призначається саме для самостійної роботи.

Професор кафедри майстерності актора та режисури драматичного театру, Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужений артист України А. П. Лобанов підкреслює важливість самостійної роботи студентів над формуванням навичок колективної взаємодії, дотримання норм етики та дисципліни у взаємовідносинах, плануванні, організації та реалізації постановочної діяльності [4].

Завжди буде актуальним зауваження Леся Курбаса, щодо самостійної роботи актора над розвитком своїх виконавських можливостей, що має відбуватися, на думку великого режисера, безперервно і безкінечно: «Ріст актора – це колосальна робота над своїм матеріалом. Треба робити вправу і над голосом і над тілом і над методом роботи, удосконалювати його, знаходити в ньому нові шляхи...» [3].

Усвідомлення студентом важливості самостійної роботи над роллю має відбуватися в процесі створення вистави, де результат роботи колективу залежить від творчої активності кожного учасника. Викладач не повинен надавати готових рецептів виконання ролі, прийомів і пристосувань, його педагогічна робота на цьому етапі полягає в пробудженні прагнення майбутнього актора до пошуку характеру сценічного героя, способів його втілення, мотивації до самостійної роботи над роллю. Завданням постановника є створення на репетиціях необхідної атмосфери, відповідної задуму, жанру, стильовим особливостям творчого рішення. Атмосфера творчого процесу допомагає актору розуміти і вірно інтерпретувати запропоновані обставини життя свого героя, розвивати, згідно з ними його характер, використовувати необхідні засоби сценічної виразності та акторські пристосування. Контролюючи роботу студентів на сценічному майданчику, викладач має бути не лише суворим ментором, критиком, але і доброзичливим спостерігачем. Він має корегувати їх дії з точки зору глядача, занотовуючи необхідні зауваження

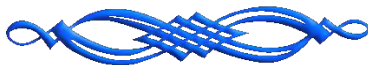
і після репетиції оголошуючи їх виконавцям, щоб упродовж роботи врахувати, виправити і не повторювати. Робота над дипломними проєктами дає змогу студенту реалізувати набуті теоретичні знання, практичні навички та уміння, а демонстрація вистав уможливорює перевірку рівня їх сформованості перед глядачами.

Організуючи роботу над виставою, керівник навчального колективу повинен сприяти розкриттю індивідуальних властивостей студентів, створити умови для відкриття нових граней обдарованості кожного учасника та реалізувати їх у процесі роботи. Від уміння керівника постановки захопити учасників цікавою ідеєю, перспективою яскравого творчого самовираження залежить успіх колективної роботи.

Створенням сценічного характеру в дипломній виставі, опанування професійних знань, умінь та навичок відбувається одночасно з формуванням готовності майбутнього актора до професійного спілкування у всіх його аспектах: спілкування в навчальному колективі, спілкування з викладачами фахових дисциплін, з режисером, спілкування з хореографом, постановником вокальних номерів, працівниками технічних служб, тобто взаємодія з колективом, об'єднаним однією метою. Професійне спілкування актора потребує спокою і зосередженості, уникання зайвого емоційного напруження, що неминуче супроводжує репетиційний процес і негативно впливає на робочі взаємовідносини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецька Л., Котенок В. Талант і гра. Українські актори театру і кіно. Київ : «Саміт-книга», 2020. 400 с.
2. Курова А.В. Психологія спілкування: навчально-методичний посібник для здобувачів вищої освіти факультету психології, політології та соціології НУ «ОЮА») / А.В. Курова. Одеса: Фенікс, 2020. 79 с.
3. Лесь Курбас. Березіль. Київ. Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1988. 483 с.
4. Лобанов А.П. Педагогічна майстерність. Практикум для студентів / Харків.: Федорко 2020, 324 с.
5. Лягущенко, А. Г. Український театр: видатні діячі та менеджмент. Україна: Мистецтво, 2021. 496 с.
6. Стадніченко Н. В. Організаційно-педагогічні умови підготовки майбутнього актора до професійного спілкування: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2018. 21 с.



СЕКЦІЯ 8. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ У ПОСТМОДЕРНУ ДОБУ

Vitaliй ГОРГОЛЬ

*старший викладач кафедри хореографії
і танцювальних видів спорту Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»,
майстер спорту України зі спортивних танців
Полтава, Україна
poltavadance@gmail.com*

Vitalii HORHOL

*Senior Lecturer at the Department of Choreography and Dance Sports
National University «Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic»
Master of Sports of Ukraine in Sport Dancing
Poltava, Ukraine*

ЕСТЕТИКА СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ AESTHETICS OF SPORTS BALLROOM DANCE

Протягом останнього пів століття в усьому світі набуває популярності спортивний бальний танець. Незважаючи на соціокультурні виклики сьогодення, несприятливі політичні, економічні та епідеміологічні умови в Україні, він продовжує розвиватися переважно в закладах вищої освіти та коледжах, де здійснюється професійна підготовка фахівців за спеціальністю 024 Хореографія (у 35 вітчизняних навчальних закладах акредитовано відповідні освітньо-професійні програми), зберігає актуальність конкурсно-фестивальний рух.

Спортивний бальний танець як явище культури, мистецтва, спорту та освіти привертає увагу вчених різних галузей: філософські й культурологічні аспекти сучасного танцювального мистецтва вивчали вітчизняні (С. Дункевич, О. Плахотнюк, Д. Топорков та ін. [4]) та зарубіжні вчені (Г. Макфі [9], Б. Монтеро [10]); Д. Шариков розробив естетичні підвалини сучасного танцю, класифікував його напрями, стилі, види [6; 7]; Н. Росенко виявила виховні можливості спортивної бальної хореографії та розробила методичні підходи до їхньої практичної реалізації [5]. М. Богданова, Ю. Василенко, Р. Гриценюк [1] і М. Кеба [2] виявили окремі композиційні та виразні особливості сучасного бального танцю, що свідчить про недостатнє вивчення порушеної наукової проблеми.

Мета повідомлення – систематизувати естетичні властивості спортивного бального танцю на прикладі формейшн.

У сучасній науковій літературі простежується неоднозначне ставлення до спортивного бального танцю. Відомий мистецтвознавець О. Плахотнюк зазначає: «Спортивно-бальний танець увійшов до системи спорту ..., тому зараз не є об'єктом мистецтвознавчого дослідження, і відповідно його не можемо розглядати» [4, с. 10]. Ми дотримуємося думки М. Кеби [2], Дж. Холта

(J. Holt) [8] та інших про те, що спортивний бальний танець є синтезом мистецтва і спорту, тому йому притаманні певні естетичні властивості, врахування яких сприяє створенню відповідних танцювальних програм, організації навчально-тренувального процесу з майбутніми хореографами, а також об'єктивній оцінці якості програм формейшн.

Естетику танцю розглянемо в порівнянні з філософією танцю. Остання охоплює широкий спектр проблем, зокрема онтологію, аксіологію та феноменологію танцю в контексті філософії культури та мистецтва, які розглядають хореографію в координатах буття, свободи, простору й часу, дії та спокою, тіла й духу тощо, але кінцевою метою філософського аналізу мистецького явища є розуміння його смислу [9]. Своєю чергою естетика танцю більше переймається не його сенсом, а формою, формотворчими елементами, які також можна аналізувати по-різному: в категоріях естетики (прекрасне-потворне, трагічне-комічне, високе-низьке, цілісність-дискретність); у системі естетичного знання (морфологія, генеалогія, герменевтика, футурологія мистецтва тощо).

Р. Гриценюк [1] проаналізував дефініцію «формейшн», тому в тезах ми зупинимось на робочому понятті нашого дослідження. Формейшн – синтез танцювального мистецтва і спорту, який передбачає підготовку мультитанцювальної композиції (спортивної програми) та участь команди з 6-8 танцювальних пар у змаганнях з урахуванням чітко визначених вимог до її змісту, музичного супроводу та набору танців (Standard-Mix & Latin-Mix).

Формейшн сягає своїм корінням у початок ХХ століття, у хореографічно-творчі пошуки англійських (О. Ріпман), німецьких (Р. Соммер) хореографів, які вперше продемонстрували ансамблеве виконання, 1957 року його було включено до «Відкритого чемпіонату Великобританії», а 1964 – чемпіонату Німеччини, перший чемпіонат Європи відбувся 1967 року, а світу – 1973 року [1, с. 86].

Саме 1973 року Петро Степанович Горголь створив перший на Полтавщині ансамбль спортивного бального танцю «Грація», який відзначив свій 50-літній ювілей і досяг у творчості значних успіхів, як-от: восьмиразовий володар кубку України (2002-2009 р.), шестиразовий чемпіон України (2008-2014 р.), призер кубку світу зі спортивних танців серед команд «формейшн» (Австрія 2003 р.), переможець відкритої першості світу (Німеччина 2007 р.), чемпіон Європейської федерації спортивного танцю (Україна 2010 р.). Варто зазначити, що 36 вихованців П. Горголя отримали високе звання «майстер спорту України зі спортивних танців», 18 – «кандидат у майстри спорту».

Грунтуючись на теоретичних дослідженнях із естетики танцю та власному тренерському і суддівському досвіді, ми систематизували естетичні властивості формейшн за чотирма групами:

1. *Естетико-композиційні*: єдність змісту та форми програми; динамічність (темп змін музичних фрагментів, танців, малюнків, рухів); композиційна виваженість, чіткість, логічність і завершеність; геометрична точність статичних побудов, переміщень зі збереженням малюнка (лінії, геометричні фігури); художня цілісність і осмисленість загальної композиції.

2. *Естетико-виражальні*: різноманітність і варіативність хореографічного малюнка; унікальність, новизна, оригінальність, експансивність і складність рухів (наприклад, Р. Гриценюк вважає що рейтинговими на змаганнях і конкурсах формейшн є Lankeuau rigouette, Cha-Cha spins, Round-about, Pot stinger та ін. [1, с. 87]); видовищність; оригінальність зв'язок і поєднань між руховими мотивами; насиченість; естетична якість і цінність музичного супроводу; відповідність рухів і музичного супроводу, узгодженість їх між собою; пластичність; артистизм (міміка, жести, пози); емоційність.
3. *Естетико-технічні*: техніка виконання танцювальних рухів; швидкість; синхронність виконання рухів і окремих елементів (наприклад, їхня амплітуда – довжина кроку, ступінь повороту, висота підйому рук і ніг тощо), побудов і перебудов, утримання заданих інтервалів між парами або окремими спортсменами, плавні зміни положення без повної зупинки, злагодженість, рівняння, координація.
4. *Естетико-атрибутивні*: костюми (стильова єдність, колір, лінія, текстура); зачіски; макіяж.

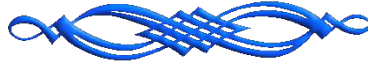
Отже, формейшн як синтез танцювального мистецтва і спорту має мистецько-естетичні властивості, які ми класифікували за чотирма групами: естетико-композиційні, естетико-виражальні, естетико-технічні та естетико-атрибутивні. Знання та врахування вищезазначених характеристик і ознак сприятиме розробці танцювальних проєктів і програм, естетико-орієнтованій організації навчально-тренувального процесу в закладах вищої освіти зі студентами, які здобувають спеціальність 024 Хореографія, а також об'єктивній оцінці судьями якості програм формейшн на конкурсах і змаганнях різного рівня.

Перспективи подальшого дослідження вбачаємо в розробці й удосконаленні методики навчання спортивного бального танцю, зокрема на естетичних засадах, що надаватиме виконанню більшої виразності та сприятиме формуванню естетичної культури майбутніх хореографів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гриценюк Р. А. Формейшн в танцювальному спорті: техніко-композиційні особливості. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. / гол. ред. докт. мистецтвознавства, проф. Афоніна О. С. Київ : НАКККіМ, 2021. Вип. 40. С. 83–88.
2. Кеба М. Є. Естетична виразність спортивного бального танцю. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : НАКККіМ, 2019. Вип. 2. С. 102–106.
3. Кінезіологія танцю : колективна монографія / О. Плахотнюк [та ін.] ; за заг. ред. О. А. Плахотнюка ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів : СПОЛОМ, 2020. 244 с.
4. Плахотнюк О. А. Джаз-танець як феномен художньої культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія й історія культури / Олександр Анатолійович Плахотнюк. Івано-Франківськ, 2016. 22 с.
5. Росенко Н. О. Виховання толерантних взаємин старших підлітків у процесі занять спортивними бальними танцями : дис. ... канд. пед. наук : спец.

- 13.00.07 Теорія і методика виховання / Росенко Наталія Олександрівна ; Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2014. 233 арк.
6. Шариков Д. І. Естетична теорія сучасного танцю та балету. *Актуальні проблеми історії теорії та практики художньої культури. Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. Київ : НАКККіМ, 2013. Вип. 30. С. 232–238.
 7. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії. Напрями. Стили. Види : монографія. Київ : Видавець Карпенко В. М., 2008. 168 с.
 8. Holt J. Sport as art, dance as sport. *AUC Kinaanthropologica*. 2017. Vol. 53. № 2. P. 138–145.
 9. McFee G. Dance and the Philosophy of Action: A Framework for the Aesthetics of Dance. Binstead, Hampshire, UK : Dance Books Ltd., 2018. 342 p.
 10. Montero B. G. The Artist as Critic: Dance Training, Neuroscience, and Aesthetic Evaluation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 71, Is. 2, 2013. P. 169–175. URL: <https://doi.org/10.1111/jaac.12006>



Марія КАЛЕНСЬКА,
*студентка II курсу спеціальності 024 Хореографія
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
Хмельницький, Україна, masakalenskaa@gmail.com
Науковий керівник – Галина МАТУЩАК
старший викладач кафедри хореографії*

Mariia KALENSKA,
*2nd year student of the specialty 024 Choreography
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy,
Khmelnyskyi, Ukraine, masakalenskaa@gmail.com
Scientific supervisor – Halyna MATUSHCHAK
senior lecturer of the department of Choreography*

ВІТЧИЗНЯНА ДОПРОФЕСІЙНА ХОРЕОГРАФІЧНА ПІДГОТОВКА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

NATIONAL PRE-PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC TRAINING IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Постановка проблеми. Одним із важливих аспектів допрофесійної хореографічної підготовки є вивчення хореографічно-педагогічного досвіду постмодерної доби, що охоплює творче переосмислення накопичених знань та застосування їх у сучасній практиці, урахування якого допоможе зберегти унікальність національної хореографічної школи, а також успадкувати глибинні культурно-просвітницькі традиції, установлені видатними представниками хореографами-практиками.

Аналіз останніх наукових публікацій. Для нашого дослідження методологічну цінність має праця вітчизняного теоретика-мистецтвознавця Юрія Станішевського [7], який розкриває різні аспекти розвитку балетного мистецтва в Україні, включаючи його походження, етапи розвитку, роль видатних хореографів, великі балетні події та мистецько-педагогічні досягнення талановитих українських хореографів-практиків Анатолія Кривохижі [6], Мирослава Вантуха [2], Павла Вірського [3], Антоніни Васильєвої та Варвари Мей [5], які суттєво сприяли розвитку хореографічної культури та освіти в другій половині XX ст. Вагомим додатком для сучасної наукової хореографічної літератури є монографія Тетяни Благової [1], у якій розкрито історичні перипетії розвитку хореографії в Україні, проаналізовано етапи її трансформації, починаючи з давніх часів і до сучасних реалій.

Мета дослідження – дослідити досягнення в організації допрофесійної хореографічної підготовки в Україні другої половини XX століття.

Виклад основного матеріалу. Для України XX століття знаменується анексією території Радянським Союзом, який практично гнітив розвиток національної хореографічної освіти. Унаслідок посиленого впливу комуністичної ідеології в хореографічному навчанні переважали специфічні форми агітаційного змісту, що мали примітивний характер. Ідеологічні педагоги, бажаючи використати інтерес молоді до закордонних хореографічних напрямків, часто спотворювали базові принципи мистецтва руху. Відсутність єдиного методичного скерування свідчить про хаотичний розвиток, у якому кожна школа функціонувала «сама по собі» і не мала загальної концепції в питаннях хореографічного виховання [8, с. 206].

Реформаційні зміни відбулися в другій половині XX століття, коли профшколи почали визначатися як однопрофільні установи мистецької освіти загально-естетичного напрямку 5-річного навчання, що «надають початкову хореографічну підготовку, і є першим кроком для вступу до хореографічних училищ» [5, с. 81]. Школи надавали можливість сценічної практики за напрямом навчання класичної хореографії. З 1957 року у великих культурно-мистецьких центрах УРСР функціонували провідні школи з якісною балетною підготовкою з постійним репертуаром. У 1960-х роках Мінкультури УРСР упорядкувало єдині принципи роботи в початкових дитячих хореографічних школах, які забезпечували ґрунтовний освітньо-виховний процес [5, с. 98].

Дієвим стимулом якісної допрофесійної хореографічної підготовки стало систематичне проведення республіканських оглядів дитячих балетних шкіл, уперше це відбулося в Києві 1967 року під керівництвом народної артистки УРСР Антоніни Васильєвої. Вагомим поступом у перейманні практичного досвіду на відкритих заняттях провідних педагогів Київського державного хореографічного училища став Республіканський семінар для викладачів класичного танцю хореографічних шкіл УРСР 1968 року.

Одним з важливих осередків допрофесійної хореографічної підготовки 1960-х років стають міські та районні будинки піонерів, які надавали допомогу шкільним організаторам у створенні самодіяльних колективів у гуртковій роботі

[4, с. 1–2; 17–18; 62]. Про їхню популярність свідчать масові позаурочні залучення дитячої аудиторії до концертних заходів. Хореографічна гурткова робота слугувала підготовчим етапом для учнів у здобутті фаху хореографа.

Унікальною формою вітчизняної допрофесійної хореографічної освіти є організація ступеневої спеціалізованої підготовки хореографів у структурі професійного ансамблю. Видатний балетмейстер-хореограф ХХ століття Павло Вірський з метою підготовки акторських кадрів створив у 1962 році танцювальну студію при Державному ансамблі танцю УРСР, яка «загалом спрямована на духовне виховання молодих митців високих ідеалів і цінностей» [3, с. 268]. З 1992 року при ансамблі діє дитяча хореографічна школа, яку заснував Мирослав Вантух «з метою виявлення, навчання та виховання обдарованих дітей» [3, с. 317]. У хореографічній школі підготовка розпочинається з 6 років, у 16 – випускники вступають до студії, а після завершення навчання – одержують свідоцтво за спеціальністю «артист балету» [7, с. 418]. Сьогодні діяльність школи-студії регламентована нормативами Мінкультури України, має тріступеневу структуру освіти, яка складається з: дитячої спецгрупи від 6 років з дворічним навчанням, восьмирічну школу і дворічну хореографічну студію [2, с. 51–54].

Етапним у 1970-х роках вважаємо організацію танцювальних підготовчих студій при аматорських ансамблях танцю. Нові танцювальні студії слугували творчими осередками, де формувалась педагогічна майстерність керівників у практичній площині навчання. До прикладу, було організовано групу стажистів на базі ансамблю народного танцю «Ятрань» (м. Кіровоград) для створеного в 1979 році дитячого самодіяльного ансамблю «Ятранчик». Анатолій Кривохижа, керівник ансамблю, наголошував: ««Ятрань» – це школа передачі досвіду, школа профорієнтації» [6, с. 92], адже «вихідці кіровоградської школи балетмейстерів були або учнями Кривохижі, або учнями його учнів» [6, с. 93–94]. Створення творчих лабораторій сприяло розвитку дитячої хореографії та активному просвітництву керівників колективів: Хмельницького ансамблю танцю «Подільчак» (1964) хореографа-аматора Юрія Гурєєва, Кіровоградського хореографічного ансамблю «Пролісок» (1970) Анатолія Короткова, Одеського ансамблю танцю «Дитинство» (1979) Єфима Когана та ін.

У 1980-х роках у системі позашкільної хореографії відбулося активне запровадження дискотек, які вважалися ефективним засобом виховання учнівської молоді й підвищували танцювальну культуру, пропагуючи вивчення бальних і сучасних танців.

Протягом 1990-х спостерігається тенденція організації багатопрофільних дитячих шкіл мистецтв (з хореографічним відділом), які готували учнівську молодь до вибору професій у сфері культури і мистецтва.

Наприкінці ХХ століття відбулась «професіоналізація» хореографічної підготовки, яка трансформувалась в однопрофільні спеціалізовані освітні заклади, наприклад, Київська дитячо-юнацька хореографічна студія «Щасливе дитинство», Львівська школа народного танцю «Серпанок», Вінницький центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок», Житомирська

школа хореографічного мистецтва «Сонечко» тощо. У таких позашкільних закладах навчання проводиться згідно з державними та авторськими програмами, з урахуванням регіональних особливостей.

Висновки. Отже, протягом досліджуваного періоду допрофесійна хореографічна підготовка відігравала важливу роль у структурі безперервної хореографічної освіти, забезпечуючи виконання різноманітних просвітницьких завдань. Проаналізовані освітньо-культурні установи мали спільну мету – своєчасну професійну орієнтацію учнів на продовження хореографічної освіти, хоча й різнилися в організації освітнього процесу: однопрофільні спеціалізовані хореографічні школи забезпечували базову підготовку для майбутніх артистів балету, багатпрофільні позашкільні заклади організували діяльність мистецьких гуртків, виховуючи керівників ансамблів. Таким чином, організація хореографічної підготовки другої половини ХХ століття в Україні утворила цілісну структуру допрофесійної хореографічної освіти, яка досі сприяє профільному навчанню та вибору майбутньої професії в сучасному світі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Благава Т. О. Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт: монографія. Полтава: ТОВ АСМІ, 2020. 488 с.
2. Вадясова Н. В., Чернець В. Г., Шульгіна В. Д. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха. Київ: НАКККіМ, 2012. С.51–54 (152 с.)
3. Вернигор Ю. В., Досенко Є. І. Павло Вірський: життєвий і творчий шлях. Вінниця: Нова книга, 2012. С. 268 (320 с. : іл)
4. Інформації та довідки про стан проведення Республіканського огляду роботи будинків піонерів. Том 2, 1966 рік // ЦДАВО України. Ф.166. Оп.15. Спр.5225. 177 арк.
5. Листування з вищестоящими організаціями з питань відкриття нових учбових закладів за 1966 рік // ЦДАВО України. Ф. 5161 – Міністерство культури УРСР. Оп. 12. Спр. 493. Арк. 81. (123 арк.)
6. Похиленко В. Ф. Танець між Небом і Землею. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. 352 с.
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Музична Україна, 2003. С. 418 (438 с., 32 арк. фотоіл.)
8. Сухомлинська О. В. Нариси історії українського шкільництва (1905 – 1933) : навч. посібник. Київ: Заповіт, 1996. С. 206 (304 с.)



Михайло КАЧУРИНЕЦЬ,

*слухач магістратури спеціальності 024 Хореографія
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова,
Київ, Україна, mishakachurinetsnew@gmail.com
Науковий керівник – **Володимир БЛОШКУРСЬКИЙ**
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографії*

Mykhailo KACHURYNETS,

*Master's degree student of the specialty 024 Choreography
of the faculty of arts named after Anatolii Avdiievskiy
of Ukrainian State Mykhailo Drahomanov University,
Kyiv, Ukraine, mishakachurinetsnew@gmail.com
Scientific supervisor – **Volodymyr BILOSHKURSKYI**
honored worker of culture of Ukraine, Associate Professor
of the department of choreography*

ТАНЦЮВАЛЬНІ ТЕЧІЇ 1960-Х РОКІВ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

DANCE TRENDS OF THE POSTMODERN AGE IN THE CULTURAL SPACE OF UKRAINE

Постановка проблеми. 1960-і роки в Україні були періодом певного цивілізованого розмаїття, але водночас культурний простір суворо контролювався радянською владою, і цензура обмежувала виразність та свободу будь-якого мистецтва. Під впливом радянської ідеології були спроби створити «уніфіковані» танцювальні форми, що підпадали під однакові стандарти й були призначені для масового використання. Попри це танцювальне мистецтво України розвивалося: виконавці успішно просували свої таланти за межами країни, набуваючи досвіду у взаємодії з різноманітними новими танцювальними течіями.

Аналіз останніх наукових публікацій. Тенденції розвитку танцювальної культури на теренах колишнього Радянського Союзу привертала увагу багатьох видатних хореографів ХХ століття. Дж. Баланчин звертав увагу на художній аналіз сюжетів балетних вистав, які допомагали розуміти епоху, у яку вони були створені [4]. Ю. Станішевський стверджував, що роль хореографії в радянській культурі стала культовою в мистецтві театру завдяки балетмейстерам В. Литвиненку, В. Вронському, М. Трегубову [2]. Д. Шариков зазначав, що в радянському світі був створений новий принцип існування танцю завдяки представникам хореографії ХХ століття, як-от: А. Дункан, Ф. Лопухов, М. Каннінгем та К. Голейзовський [3]. Здійснений аналіз наукових досліджень привів нас до висновку, що розгляд танцювальних течій постмодерної доби в культурному просторі України є недостатньо дослідженою темою.

Мета дослідження – виявити та дослідити танцювальні течії 1960-х років у культурному просторі України.

Виклад основного матеріалу. У 1960-х роках хореографічна культура України переживала багатогранний період розвитку: творчий підхід до хореографії набував відкритого та експериментального характеру.

Це десятиліття, окрім політичного контексту, відзначалося певними особливостями в розвитку танцю та хореографії в Україні. По-перше, традиційні танці «Гопак», «Козак», «Метелиця» зберігали популярність та слугували базовими елементами для створення сучасних хореографічних композицій. По-друге, діяльність хореографічних колективів, наприклад Ансамблю народного танцю УРСР (Національний заслужений академічний ансамбль народного танцю України ім. П. Вірського), сприяли популяризації української культури за межами країни. По-третє, вітчизняні хореографи почали поєднувати народні елементи з сучасними техніками, створюючи унікальні постановки, які відзначалися експериментальною виразністю, зокрема хореографічні мініатюри вистави «Клоп» (1962) балетмейстера Леоніда Якобсона. Нарешті, виконавці активно представляли країну на міжнародних фестивалях, що сприяло обміну досвідом і популяризації нових танцювальних течій в Україні.

Новітні танцювальні течії були альтернативою традиційному балету, відрізнялися реалістичною естетикою рухового відтворення емоційних станів і були спрямовані на розважально-дозвіллеву молодіжну аудиторію (дискотеки). Серед таких найяскравіших танцювальних течій виокремлюємо: твіст, ватусі, халі-галі, босанова, летка-єнка, які й розглянемо детально.

Дженніфер Розенберг вважала, що танець «Твіст» (The Twist) набув надзвичайної популярності після того, як Чаббі Чекер виконав його на «американському ток-шоу Діка Кларка» 6 серпня 1960 року [5]. Достеменно невідомі витоки цього танцювального напрямку, але існує припущення, що це частина африканського танцю рабів Сполучених Штатів Америки (XVI–XIX ст.). Першим популяризатором твісту став співак групи «Midnighters» Хенк Баллард, який, побачивши, як деякі танцівники обертають стегнами, написав у 1958 році пісню «Твіст». Через провокативну репутацію гурту менеджери шукали інших артистів, які могли б привернути увагу аудиторії та забезпечити успіх твісту. Так, локальний лейбл звукозапису «Cameo/Parkway» відкрив молодого співака Чаббі Чекера, який написав власну версію «Твісту» і заспівав її, танцюючи на суботньому вечірньому шоу.

Загалом «Твіст» – дуже простий парний танець, у якому партнери, не торкаючись один одного, здійснюють повний оберт тіла. Основним елементом танцю є синхронне ритмічне обертання стегон на зігнутих ногах, у якому рухи ніг вліво-вправо схожі на тертя підлоги. Переглянути виконання танцю можна за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=ETX03Zjtarc>.

Про популярність твісту серед молоді в радянській Україні говорить той факт, що в 1963 році молодий композитор Мирослав Скорик написав перший український твіст «Не топчій конвалій» на слова Ростислава Братуня. Пісня вперше була виконана ВІА «Веселі скрипки» та стала саундтреком до художнього повнометражного фільму «Заборонений», яку можна послухати за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=H5CaMKsTq5U>.

У період твістової епідемії з'явився танець «Ватусі» (The Watusi). Американська група «The Orlons» створила пісню «Wah-Watusi», яка швидко стала хітом. Танцювальний рух, спрямований на супровід цієї музики, швидко здобув популярність серед молоді не тільки в США, а й на теренах Радянського Союзу. У СРСР пісня «Wah-Watusi» стала своєрідною лихоманкою, а молодь активно переймала ватусі, виконуючи його з ентузіазмом. Танець передбачав базові кроки на місці, кроки зі зміною напрямку, підняті вгору або розставлені в сторони жестикуляції рук, криві «викручування» стегон. На дискотеках молодь з захопленням танцювала ватусі, відчуваючи себе частиною міжнародного танцювального феномену. Приклад виконання танцю за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=OcQQi9vbZZE&t=94s>.

Танцювальний напрям «Халі-Галі» отримав молодіжну прихильність, незважаючи на те, що пісня «Hully-Gully» ніколи не досягала вершин хіт-парадів і не була дуже популярною, згодом її було перезаписано в 13 кавер-версіях, кожна з яких супроводжувалася танцем. Цей груповий танець американо-канадського походження містить численні варіанти рухів на підскоках. Однак популяризації пісні-танцю сприяв перший виступ гурту «The Olympics» на шоу «Голлівуд-гоу-гоу»: <https://www.youtube.com/watch?v=6fMlfXmHsb4&t=70s>.

Історія босанови (Bossa nova) починається з першим успішним альбомом «Пісня надто сильного кохання» записаним співачкою Елізет Кардозу та гітаристом Жуаном Жілбертом у 1958 році. Найвідомішим хітом, який зробив танцювальний напрям популярним за межами Бразилії, стала пісня «Дівчина з Іпанеми» Антоніу Жобіна у 1962 році. Стиль босанови поєднує ритміку бразильської самби, гармонію американського джазу на фоні синкопованого акомпанементу. Танцювальна лексика містить: помірний самба-подібний крок, легкі поступи, а також невеликі віртуозні оберти, які можна переглянути за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=4MIS-yVYBGU&t=69s>.

У СРСР ставлення до босанови було негативним, вважали її антирадянською музикою. Однак 1964 року квінтет Олексія Козлова став першим, хто виконав босанову в УРСР, починаючи виступи в джазовому кафе «Молодіжне». Композицію затвердили під назвою «Наша босанова» і випустили як додаток до журналу «Кругозір» [1].

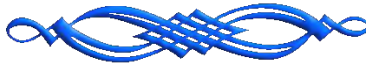
У 1965 році Роберто Дельгадо створив кавер-версію фінського танцю «Letkajenkka» у власному аранжуванні, після чого в різних країнах світу настав пік захоплення цим танцем. В Україні летка-енка набув масової популярності завдяки жвавості, веселому настрою та простоті виконання: виконавці у ланцюжку пересуваються стрибками в метр музичного супроводу. Молодь з радістю танцювала летку-енку на різних заходах, як-от: танцювальні вечори, свята, дискотеки та шкільні випускні. Танець став частиною культурного спадку суспільства того часу, що знайшов хореографічне віддзеркалення в сьогоденні: <https://www.youtube.com/watch?v=1hVXRy72RE8>.

Висновки. Отже, танцювальні течії 1960-х років у культурному просторі України становили важливу частину розважально-дозвіллевої активності молодіжної аудиторії і засвідчували міжнародний характер культурних

обмінів. Твіст, ватусі, халі-галі, босанова, летка-єнка – символи епохи нових ідей – були не просто засобом розваги, але й способом вираження емоцій, культурних вподобань та стилю. Сьогодні вони викликають ностальгію та слугують джерелом натхнення для сучасних хореографів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Історія розвитку bossa-nova. Nextlady: питання експерту. URL: <https://nextlady.ru/ask-the-expert-questions/istoriya-razvitiya-bossa-nova-bossa-nova---nastroenie-brazilii-muzyka-i-tanec.html> (дата звернення: 19.09.2023).
2. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 235 с.
3. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії. : монографія. К.: КиМУ, 2013. ч. 3. 90 с.
4. Balanchine G., Mason F. 101 Stories of the Great Ballets. Minnesota State University: Knopf Doubleday Publishing Group, 1975. 541 p.
5. Rosenberg J. The Twist: A Worldwide Dance Craze in the 1960s. ThoughtCo: History & Culture. 23.09.2019. URL: <https://www.thoughtco.com/the-twist-dance-craze-1779369> (дата звернення: 19.09.2023).



Ольга КВЕЦКО,

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри сценічного
мистецтва і хореографії
навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
Івано-Франківськ, Україна
olha.kvetsko@pnu.edu.ua*

Olga KVETSKO,

*candidate of art studies,
teacher of the stage department
art and choreography
educational and scientific institute of arts
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine
olha.kvetsko@pnu.edu.ua*

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

CHOREOGRAPHIC CULTURE OF UKRAINE AS AN IMPORTANT FACTOR IN TODAY'S CONDITIONS

Сьогоднішні події змінили наш погляд на життя, яке раніше поділялося на «до» – життя у вільній Україні, де відбувався розквіт хореографічної культури та «після» – невизначеність, біль, страх. Еволюціонувало уявлення про

патріотизм і справедливість. Події, що відбуваються в Україні, позначені складними обставинами, які вимагають емоційного виливу, хвилювання та гніву. Війна спричиняє щоденні випробування для українців, які змушені залишати свої домівки та шукати притулку в безпечних місцях [1].

«Україна впоралася з розміщенням і підтримкою першої хвилі переселенців, хоча це було не відразу очевидно, бо були мільйони людей, які вимушено змінили місце проживання, виїжджали часто без нічого: без грошей, речей, ресурсів. Потужна організація місць тимчасового розміщення, робота волонтерів із забезпечення людей усім необхідним дали змогу впоратись із вкрай складною гуманітарною ситуацією і не допустити гуманітарної катастрофи в інших, безпечних регіонах України» [3].

Більшість студентів, викладачів, балетмейстерів з початком війни в Україні після 24 лютого 2022 року залишили Україну та знайшли притулок за кордоном, де продовжили навчання, роботу. Але пройшов певний час, і дехто вже повернувся додому або в безпечне місце для проживання в Україні. «У зв'язку з тим у частині регіонів України зберігається реальна загроза для життя і здоров'я мирних мешканців МОН рекомендує організувати роботу закладів освіти в залежності від конкретної ситуації:

- тимчасове призупинення освітнього процесу (виконання працівниками закладів освіти заходів, та завдань що визначенні військово-цивільною адміністрацією;

- організація освітнього процесу за дистанційною або змішаною формами навчання (за погодженням з військово-цивільною адміністрацією);

- під час організації освітнього процесу Міністерство освіти і науки України рекомендує використовувати наявні освітні платформи та просить місцеві органи управління освітою поширювати зазначену інформацію і допомогти організувати дистанційну форму навчання учням з числа внутрішньо переміщених осіб» [4].

Події сьогодні навчили нас пристосовуватись до різних складних життєвих ситуацій, а саме продовжувати розвивати українське хореографічне мистецтво не тільки в Україні, але й за кордоном. Саме збереження і розвиток української хореографічної культури важливо для збереження національної ідентичності та культурної спадщини [2].

Сьогодні, у війні між Росією та Україною, кожен українець захищає свій власний фронт. Військовий фронт, волонтерський фронт, гуманітарний фронт, інформаційний фронт, але також і мистецький фронт. Саме завдяки українському хореографічному мистецтву світ не забуває про війну в Україні. Аматорські танцювальні колективи є частими гостями різноманітних фестивалів та конкурсів за кордоном, які прославляють нашу державу на міжнародному рівні. Своїми виступами за кордоном колективи доносять людям інформацію про події в Україні.

Війна залишила нам сліди. Коли почалося повномасштабне вторгнення, змінилися всі, а особливо діти – вони стали серйознішими, змінилися розмови, змінилися їхній світогляд. Вони стали більш відповідальнішими. Особливо це стосується українського танцю, який на сьогодні у великій пошані та є одним із культурних фронтів.

Головною метою нашого життя на сьогодні – це жити у мирній, вільній та Незалежній Україні, тому допомога нашим ЗСУ є одним із ключових завдань кожного Українця. Для цього всі хореографічні колективи України займаються волонтерством та своєю концертною діяльністю допомагають нашим захисникам.

Хореографічна культура України сприяє популяризації українського мистецтва та музики як національного скарбу. Українські танці та хореографія виступають як інструмент для спілкування і підтримки спільності, сприяючи соціальній інтеграції та об'єднанню людей.

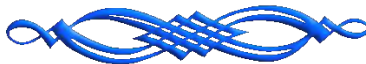
Сьогодні українська хореографія є елементом міжкультурного обміну та співпраці, сприяючи встановленню дипломатичних та культурних зв'язків з іншими країнами.

«Актуальним залишається питання: безпека навчання, психологічна підтримка, якість навчання, пошук, апробація та поширення ефективних хореографічних практик, національно-патріотичне виховання, мотивація до навчання, бренд танцювального колективу, маркетингова стратегія в хореографії» [5].

Україна – могутня держава. Її історія закарбована в нашій пам'яті та передається з покоління в покоління. Кожна держава виникла шляхом колонізації своєї території, що створило національну культуру свого народу. Становище країни серед інших народів і її вплив на події у світі будуються на національній свідомості її народу. Ми ніколи не повинні забувати своє коріння і бути готовими захищати свою ідентичність, традиції та цінності, адже ми є носіями нашої унікальної культурної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Будзяк В. М., Будзяк О. С. Сучасна вища освіта в умовах війни. Національний університет «Одеська юридична академія». Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні. Видавничий дім Гельветика, 2022. С. 45–50.
2. Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проєктна діяльність: Науково-методичний збірник/ за загальною ред. С. М. Шкарлета. Київ-Чернівці «Букрек». 2022. 140 с.
3. Мільйони переселенців: як Україні вирішити найбільший гуманітарний виклик війни? Укрінформ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/3491715-miljoni-pereselenciv-ak-ukraini-virisiti-najbilsij-gumanitarnij-viklik-vijni.html> (дата звернення: 02.011.2023).
4. Пахольчак Є. С., Кулик Д. О. Особливості освітнього процесу студентів хореографів в умовах воєнного стану URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1825757> (дата звернення: 02.011.2023).
5. Хореографічне навчання в умовах воєнного стану в Україні: наука і практика. URL: <https://us.bdpu.org.ua/khoreohrafichne-navchannia-v-umovakh-voiennoho-stanu-v-ukraini-nauka-i-praktyka.html> (дата звернення: 02.011.2023).



Ірина КРАКІВСЬКА,

*викладач Теребовлянського фахового коледжу культури і мистецтв
Теребовля, Україна
tanzk@ukr.net*

Iryna KRAKIVSKA,

*lecturer at the Terebovlya Professional College of Culture and Arts
Terebovlya, Ukraine
tanzk@ukr.net*

ХОРЕОГРАФ – ТРАНСЛЯТОР КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

CHOREOGRAPHER AS A TRANSMITTER OF CULTURAL VALUES

Хореографія – професія творча. Від свого обранця вона вимагає багато чого: знань, працьовитості, вміння працювати з людьми і, звичайно ж, таланту. Хореограф має бути людиною, яка випереджає свій час, людиною з високою культурою, глибокими знаннями, володіючи основами професійної компетентності. Хореограф, який створює нові хореографічні твори, окрім спеціальних знань і навичок у галузі хореографії та виконавства, повинен також оволодіти вмінням і знаннями художника, автора (драматурга) і режисера – постановника танцю. Здатність мислити хореографічними образами відрізняє хореографів від драматургів і режисерів. Проте, як і вони, хореограф має бути і мислителем, і психологом, і педагогом. Придумати драматургію хореографічного номера, виразити її через хореографію, пластичні образи, він працює з учасниками колективу як режисер. Діяльність хореографа в колективі різноманітна: написання робіт, постановка, репетиції, робота. Хореограф повинен знати, любити музику, вивчати її, вміти виражати її через хореографію. Творчість хореографа немислима без постійного пошуку. Пошук сюжету для танцювального твору передбачає вивчення життя, ознайомлення з літературними творами. Вивчення і відбір епічних тем своїм звучанням і змістом свідчить про невинність громадянської позиції кантора, його зрілість.

Р. В. Захаров писав: "Щоб стати хореографом, потрібно мати не тільки прекрасну хореографічну освіту, а й здібності до творчості".

Талант хореографа складається з багатьох складових: відмінно розвинена фантазія, здатність мислити хореографічними образами і складати незліченну кількість найрізноманітніших танцювальних композицій. Хореограф повинен вміти, розуміти, відчувати і відтворювати всілякі рухи, жести, пози, властиві людям найрізноманітніших характерів, хоч би якими складними не були ці рухи. Він повинен мати виразне тіло й обличчя. Необхідно мати прекрасну зорову пам'ять і відкритий зір, здатний помічати додаткову похибку в масі танцівників; музичний слух, почуття ритму дає можливість запам'ятати так, щоб під час написання хореографічного номера він міг подумки проспівати. Під час твору хореограф має донести головне, тему, ідею, запалити, захопити виконавців. «Ставити - щоб очі горіли, а виконавці стали однодумцями. Має бути віра, твердість, що номер успішно буде закінчено. Народжується він у мук, у вічному пошуку, не можна стояти на місці, тільки вперед, нехай не все гладко, але чекати осяяння не можна».

У філософському розумінні діяльність — це процес, у якому людина творчо перетворює природу, тим самим роблячи себе суб'єктом своєї діяльності і суб'єктом своїх природних явищ.

Психологи розглядають цю діяльність як специфічну форму свідомого, рішучого і позитивного ставлення до навколишньої дійсності, щоб вона своєчасно змінювалася і перетворювалася.

Вчені розрізняють такі види діяльності, як пізнавальну, творчу, наукову та мистецьку. Специфіка кожного виду діяльності визначається предметом, метою, мотивом, процесом, дією, умовами діяльності та засобами досягнення заданих результатів.

Одним із видів діяльності хореографа є мистецька діяльність. Для успішного здійснення такої діяльності людині необхідно мати певний творчий потенціал, художні здібності, здібності, з яких найвищим є талант. Крім компетентності хореографа до мистецької діяльності, йому необхідні знання, які дають змогу зрозуміти систему засобів виразності того чи іншого виду мистецтва, уміння та навички, які сприятимуть реалізації поставлених ним художніх завдань.

Чільне місце серед питань хореографічної культури посідає мистецька діяльність хореографа. У ньому найбільш повно відображені найважливіші мистецькі напрями та розробки, стилістичні, жанрові та естетичні аспекти складних, часто внутрішньо суперечливих досягнень хореографії та театру в мистецькому контексті європейського та світового контексту.

Процес становлення і розвитку мистецтва співу і танцю відображають танці, створені народом у певний історичний період. Вони дійшли до нас зусиллями фольклористів і є матеріалом для дослідження. Відомо, що народний танець є джерелом нових захоплюючих розробок для народних, класичних і сучасних постановок хореографів.

Танцювальна діяльність у сучасному розумінні оформилася в XVI столітті. Творчість хореографа така ж, як композитора чи поета, з тією лише різницею, що кожен із них створює ідею своєю художньою мовою. Відомі хореографи минулого у своїй теоретичній і практичній діяльності надають великого значення мистецтву драматургії, шукаючи найбільш органічні шляхи розкриття сюжету та образів акторів. Вони прагнуть пов'язати мистецтво хореографії з дійсністю, передати через танець явища і проблеми реального життя, зробити свою постановку актуальною, повчальною, гостросюжетною, в якій формуються характери акторів.

Трансформація суспільного життя, соціальні зміни проникають і в духовну сферу суспільного життя. Тому танцювальне мистецтво кожної епохи обов'язково несе на собі відбиток тієї епохи.

Хореографи кожної доби внесли свій внесок у формування хореографічного мистецтва, уточнюючи, розвиваючи і розширюючи досвід своїх попередників. Представники кожного наступного покоління балетмейстерів створюють таку модель хореографічної творчості, форма і структура якої допомагають автору глибше висловити думки і почуття, які в даний момент мають великий інтерес у хореографа-педагога.

У сучасному розумінні сутність підготовки до хореографічної діяльності полягає у розвитку творчих якостей хореографа при створенні танцювальних творів з асоціативним мисленням, уміння презентувати, реалізовувати творчі задуми шляхом засвоєння танцювальної культури, танцювальних образів, лексика та танцю. техніки; асиміляційний зв'язок танцювального мистецтва з іншими видами мистецтва.

Слід зазначити, що діяльність хореографа-педагога характеризується своєю різноманітністю та визначає низку виконуваних ним функцій:

- організаційно-управлінська (педагог-хореограф виступає організатором колективу та керує діяльністю колективу);
- постановча (керівник колективу є головним його хореографом-постановником, за винятком колективів, в яких працюють запрошені хореографи);
- репетиторська (керівник хореографічного ансамблю здійснює репетиційний процес, виконуючи функції головного репетитора);
- навчально-виховна (навчання виконавської майстерності і духовно-естетичне виховання учнів є фундаментальним у роботі педагога-хореографа);
- розвивальна (формування всебічно розвинених особистостей в ансамблі здійснюється шляхом рівноцінного фізичного, емоційного, естетичного, інтелектуального, креативного розвитку виконавців);
- контролююча (діагностика стану знань, умінь та навичок як окремих учнів, так і всієї хореографічної групи. Мета цієї функції - встановлення зворотного зв'язку (зовнішнього: учень - педагог- хореограф та внутрішнього: учень - учень), а також облік результатів контролю. Завдяки цій функції визначають можливості подальшого вивчення програмного матеріалу колективу, контролюють ефективність як викладання, так і учіння).

Обґрунтування сутності хореографії сприяє виділенню її структурних компонентів.

Мотиваційно-вольовий компонент відображає особливий рівень зацікавленості та захоплення хореографа, інтерес та активну участь у творчій діяльності. Це мотиви, цілі, потреби в навчанні, професійному та професійному вдосконаленні, самоосвіті та саморозвитку; посилення оновлення у професійній діяльності; стимулювати творче самовираження хореографів у професійній практиці.

Мотиваційно-вольовий компонент передбачає, що наявність інтересу до танцювальної діяльності характеризує потребу знати й оволодівати ефективними методами організації професійної діяльності; розуміти мотивацію до здійснення навчальної діяльності, орієнтуючись на передачу необхідних знань та розвиток особистості.

Когнітивний компонент забезпечує вільне володіння хореографом уміннями, опрацювання інформації та роботи з інформаційними об'єктами, які впливають на вдосконалення професійних знань і умінь.

Творча постать хореографа потребує ґрунтовних знань із суміжних дисциплін (класичний, український, народно-сценічний, бальний, історико-

побутовий та сучасний танець, хореографічний ансамбль, мистецтво хореографа, історія костюма). Особлива роль належить методичній підготовці хореографа, оскільки у процесі роботи реалізуються його виховна і розвивальна функції, як педагога-хореографа він повинен мати добру психолого-педагогічну підготовку, знати методику організації виховної роботи.

Міцні знання з методики, психології та педагогіки - підґрунтя розвитку майстерності хореографа. В удосконаленні цієї майстерності важливим є досвід роботи самого хореографа, який потребує постійного аналізу, узагальнення, використання в своїй діяльності всього кращого і прогресивного. Рівень розвитку когнітивного компоненту визначається повнотою, глибиною та системністю знань у галузі хореографії.

Креативний компонент включає творчу здатність особистості, яка характеризується здатністю до генерування принципово нових ідей, що входить у структуру обдарованості як самостійний елемент. Креативність – це здатність висувати незвичайні ідеї, відхилитися від традиційних схем мислення та швидко вирішувати проблемні ситуації. Розгляд креативності як універсальної характеристики особистості хореографа, завданням якої є активізація творчого потенціалу, передбачає визначення категорії творчості. Ми розуміємо творчість як процес створення чогось нового, і цей процес не є заздалегідь запрограмованим, непередбачуваним і спонтанним. В основі творчості лежить творча уява, яка є синтезом уяви та емпатії (перевтілення). Завдання хореографа - активізувати творчу уяву виконавця, тим самим активізуючи творчість і розвиваючи вроджену креативність.

Операційний компонент є одним із найскладніших аспектів професійної роботи хореографа, який вимагає від нього образного мислення, творчої уяви, вербальної та невербальної комунікативної діяльності, організаторських здібностей, виконавських, педагогічних і репетиційно-постановочних навичок, досконале володіння танцювальною технікою, знання режисури та акторської майстерності, організації та проведення концертних виступів. Необхідно зазначити, що домінуюче значення в роботі хореографа має формування індивідуального стилю хореографа, постановочна і репетиторська діяльність.

Індивідуальний стиль діяльності хореографа вирізняється певними особливостями діяльності, зокрема поєднанням творчо-інтелектуальної роботи з фізичною. Саме тому складовими є стиль взаємодії (словесна інтерпретація методики виконання, демонстрація хореографічного елементу, поєднання словесної інтерпретації з демонстрацією та інше), стиль спілкування (комунікативні особливості хореографа в професійній діяльності).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Спінул І. Теоретичні підходи до інтерпретації професійної компетентності майбутнього вчителя хореографії. Наукові записки КДПУ. Педагогічні науки. Кіровоград, 2011. Вип. 101. С. 271-278.
2. Мартиненко О. В. Формування професійної компетентності як основного показника професійної культури майбутніх хореографів. Тенденції розвитку сучасної хореографії: матеріали II Міжнар. наук.-практ. семінару. Луганськ, 2010 р. Луганськ: Вид-во ЛДІМК, 2010. С. 47-53.

3. Мартиненко О. В. Вектори успішної підготовки фахівців хореографічного профілю. Розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців мистецьких дисциплін як фактор їх професійної самореалізації: кол. монографія / за ред. А. І. Омельченко. Мелітополь: Скребејко П. В., 2019. С. 164-189.
4. Петрик О. Формування художньо-естетичної культури майбутніх педагогів-хореографів. Розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців мистецьких дисциплін як фактор їх професійної самореалізації: кол. монографія / за ред. А. І. Омельченко. Мелітополь: Скребејко П. В., 2019. 363 с.



Наталія ЛУПАК,

*доктор педагогічних наук,
професор кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
lupak@elr.tnpu.edu.ua*

Natalia LUPAK,

*Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Pedagogy and Methodology
of Primary and Preschool Education
of Ternopil National
Pedagogical University of Ternopil
Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
lupak@elr.tnpu.edu.ua*

ЛЕКСИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ

THE LEXICON OF CHOROGRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF ARTISTIC COMMUNICATION

Стрімке розширення інформаційного простору активізує процеси обміну інформацією між складними динамічними системами у різних спеціалізованих сферах і контекстах. Науковці слушно зазначають, що основною детермінантою цивілізаційного поступу є вибір каналів комунікації, а також їхня трансформація. Сучасна людина безпосередньо та/чи опосередковано занурена у комунікативне середовище, в якому їй доводиться безперервно кодувати й декодувати різноманітні повідомлення. Світоглядно-гуманітарні смисли міжкультурної комунікації зі зверненням до комунікативної філософії актуалізовані в наукових працях Є. Андроса, Ю. Габермаса, Е. Гуссерля, К. Ясперса та ін. Все частіше предметом наукових досліджень виявляється широкий спектр комунікативних явищ, у виразних у працях українських (Ф. Бацевич, О. Дзьобань, Г. Онуфрієнко, М. Прищак, А. Черневич, О. Яшенкова та

ін.) та зарубіжних (Р. Вердербер, К. Вердербер, Е. Гріффін, Р. Йохансен та ін.) учених.

Особливою формою передачі інформації є художня комунікація, котра сприяє гармонізації емоційної, інтелектуальної, когнітивної, мотиваційної, естетичної сфери особистості. Художня комунікація як цілісний вид діяльності з інтелектуальною та емоційною складовою створює благодатні умови для розвитку потенційних творчих можливостей особистості шляхом одухотвореного способу комунікативної дії (події), націленої на усвідомлення власного «Я» [4, с. 108 – 109]. Проблему художньої комунікації у різноманітних формах взаємодії досліджували О. Берегова, Л. Гаврілова, В. Козакова, О. Комаровська, Л. Кондрацька, І. Кулка, Л. Лазарева та ін.

Комунікація, яка забезпечує усесторонній зв'язок людини зі світом, набуває ознак універсального феномену з усвідомленням основного принципу – взаємодії. Очевидно, що будь-яка взаємодія можлива лише за умови розуміння комунікантами змісту смислових повідомлень. Отже, йдеться про важливий інструмент комунікації – знакову систему, яку, зазвичай, трактують як лексику, мову повідомлення. У художній комунікації специфічні засоби художньої виразності (художня мова) формують художній текст. Кожен вид мистецтва володіє власним лексичним ресурсом, за допомогою якого створюються художні образи – основні компоненти художнього тексту.

Сьогодні особливого звучання в культурному та освітньому контекстах набуває хореографічне мистецтво, адже воно найповніше відповідає темпу і ритму сучасних динамічних змін. Потреба створення нових комунікативних практик хореографічного змісту зумовлює розширення лексику танцювального мистецтва. Підсумовуючи напрацювання науковців (Д. Баттерворт, Г. Березова, Г. Богданов, А. Ваганова, О. Картер, Д. Фішер та ін.), мистецтвознавців (І. Дубник, П. Карп, Т. Кафарова, Т. Кохан, В. Пастух та ін.), фахівців хореографії (А. Волинський, А. Мессерер, Л. Щур та ін.), констатуємо, що мова танцю – це спосіб комунікації, який використовується танцюристами для вираження почуттів, ідей, емоцій та інших концепцій за допомогою руху тіла.

Мета статті: схарактеризувати особливості лексики хореографічного мистецтва як специфічної форми комунікації.

Художня комунікація – це процес передачі естетичних цінностей через мистецтво, зокрема образотворче мистецтво, музику, театр, літературу, танець тощо. Це комунікативна взаємодія між митцем і реципієнтом (глядачем, слухачем), за допомогою якого передаються інтенції, емоції та смислове повідомлення через художній вираз. Можна стверджувати, що художня комунікація – це суб'єктивний процес кодування комунікантом власного смислу (ідеї, думки, почуття, переживання, стану) за допомогою художніх засобів і декодування цього смислу комунікатом шляхом сприйняття, розуміння й інтерпретації художньої мови (відповідної системи знаків) з метою пошуку спільних енергетично-естетичних ресурсів [4, с. 156].

Лексика танцю охоплює широкий спектр термінів і понять, що використовуються для опису та аналізу рухів, поз, техніки та емоційних станів, які передаються через танцювальне виконання. Основними засобами створення художнього образу у хореографічному мистецтві є пластика рухів та положення людського тіла у музично-сценічному дійстві [5, с. 142]. Танець як мистецтво руху розвиває музично-ритмічну та тілесно-кінестетичну форми інтелекту. У першому випадку йдеться про сприймання і відтворення ритму та

мелодій, у другому – про інтелект нашого тіла, тобто здатність контролювати тілесні рухи [1, с. 10].

Ключовими елементами лексики танцю у контексті художньої комунікації є *рухи тіла*: опис та класифікація конкретних рухів тіла, які виконують танцівники для передачі певних емоцій, ідей та концепцій (наприклад, опис танцювальних кроків, поворотів, підскоків, вигинів тощо); *техніка танцю*: опис методів виконання танцювальних рухів і поз, а також техніка дихання, положення тіла, контроль рухів та інші аспекти для майстерного виконання танцю; *емоційна експресія*: мова тіла для вираження певних емоційних станів (смуток, радість, співчуття, відвага, гнів, страх, здивування, захоплення тощо); *музичний вираз*: дієвий спосіб вираження та інтерпретація музичних елементів через рухи тіла та хореографічні малюнки.

Отже, танець як мистецтво, де художні образи створюються засобами пластичних рухів людського тіла, може передавати широкий спектр емоцій; мова танцю здатна відтворити ритмічні відтінки музики, демонструючи гнучкість, пластичність і витривалість тіла. Хореографічна партитура танцю розгортається у просторі, тому динамічна і статична експресія також слугують засобами художньої виразності. Лексичне розмаїття хореографічного мистецтва великою мірою пов'язане з особливими історичними і культурними традиціями регіону, де народився танець, відтворюючи унікальні аспекти певної культури.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити **висновок**, що хореографічне мистецтво в комунікативному сенсі володіє системою знаків, за допомогою яких розкривається смисл художніх повідомлень. Кожен танець є специфічним повідомленням (текстом), у якому тілесний рух, ритм, музично-ритмічні рухи, пластика, динаміка, статика, композиція тощо є носіями значень. Мова хореографічного мистецтва є естетично впорядкованою динамічною системою, в якій максимально промовистими є постава (положення тіла), позиції та рух рук і ніг, положення і рухи голови, повороти тіла, кроки, стрибки тощо. Подальші дослідження стосуватимуться аналізу окремих лексичних одиниць хореографічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баттерворт Д. Танець. Теорія і практика / пер. з англ. Харків: Вид-во «Гуманітарний центр», 2016. 244 с.
2. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: навчально-методичний посібник для студентів педагогічних навчальних закладів. Видання 5-те, перероблене та доповнене. Кропивницький: Центрально-українське видавництво, 2018. 118 с.
3. Кулка І. Психологія мистецтва / пер. з чешськ. Харків: Вид-во «Гуманітарний центр», 2014. 560 с.
4. Лупак Н. М. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів мистецтва: засади інтермедіальної технології : монографія.: Підручники і посібники, 2020. 452 с.
5. Шмагало Р. Т., Гнатишин І. Л. Словник педагогіки художньої культури та менеджменту мистецтва: терміни, поняття, дефініції. Львів: ЛНАМ, 2012. 160 с.



Ірина МАШТАЛЕР

0000-0001-5033-2562

*кандидат наук з фізичного виховання та спорту
доцент кафедри Теоретичних основ і методики фізичного виховання
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль (Україна)
pqtnitsa13@gmail.com*

Iryna MASHTALER

0000-0001-5033-2562

*Candidate of Sciences in Physical Education and Sports
Associate Professor of the Department of Theoretical Foundations and Methods
Physical Education of Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical
University
Ternopil (Ukraine)
pqtnitsa13@gmail.com*

ГЕНДЕРНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ НА ЗАНЯТТЯХ СПОРТИВНИМИ ТАНЦЯМИ

GENDER APPROACH TO FORMING THE CULTURE OF SCHOOL STUDENTS AT SPORTS DANCE CLASSES

Від самого народження дитина потрапляє в соціальне оточення, яке задає безліч стереотипів статево – рольової поведінки. Змалку дитина чує від своїх батьків, вихователів: «Це не гарно, це не личить дівчинці (хлопчиків)»; «Не плач, хлопчики не плачуть!»; «Не бийся, так не личить поводитись дівчинці!». Усвідомлює себе представником певної статі дитина через цілу низку ознак, а саме: одяг, правила поведіння, прояви почуттів. Психологічні відмінності між статями, які безперечно мають місце, формують моделі чоловічих і жіночих ролей, які існують у суспільній свідомості, часом не маючи нічого спільного із справжньою психофізіологічною природою статі [7].

У процесі організованої рухової активності можна суттєво впливати на гендерне виховання підростаючих поколінь. Робота із гендерного виховання покликана спростувати неправильні уявлення дітей шкільного віку та їхніх батьків про гендер, навчати їх прийомів запобігання гендерної схематизації, впроваджувати заходи, щодо досягнення гендерної рівності на рівні освітніх та державних інститутів.

В учнів 5-го класу починаються уроки – етики. Учні вивчають правила етикету, моральні норми, цінності. Водночас на цих уроках трудно оцінити динаміку формування правильної поведінки. Це можна зробити на уроках фізичної культури. Тут таких можливостей предостатньо. Тому дуже доречним і продуктивним в контексті нашого дослідження є спільна діяльність вчителів етики та фізичної культури. Адже духовний стан людини багато в чому залежить від фізичного. Існує закономірність: що більше вона розвинена духовно й розумово, то уважніша вона до свого фізичного вдосконалювання, тим ясніше розуміє, що здоров'я – це цінність, яку треба берегти. Водночас

здоров'я й відмінна фізична форма – одна з головних умов продуктивної творчої діяльності й її тривалості [1, с. 23].

Зважаючи на викладене, ми поставили собі за мету обґрунтувати доцільність використання спортивних танців на уроках фізичної культури для формування гендерної рівності школярів.

Від самого початку життя для хлопчиків і дівчаток, чоловіків і жінок створюються різні умови для їхнього особистісного розвитку. Умови можна вважати різними через статево – рольові настанови оточення. Традиційно вважається, що жінка повинна сидіти вдома, вести господарство і виховувати дітей. Хлопчиків із самого дитинства вчать бути сильними і мужніми, не виставляти на показ свої емоції, бути стриманим.

Дослідження О. Ільїної [3, с. 117-121] довели, що в організації позитивних стосунків хлопчиків і дівчаток можна використовувати як широковідомі методи (організація конкурсів, бесід, де можливий прояв вільного від гендерних стереотипів стилю поведінки хлопчиків і дівчаток), так і новітні засоби і форми виховної роботи. Серед них, як нам здається, чільне місце мають займати спортивні танці. Саме вони завдяки цілеспрямованій реалізації комплексного поєднання засобів фізичного і естетичного виховання багатогранно позитивно впливають на тих, що займаються. Ефективність цих занять у гендерному вихованні полягає у тому, що вони сприяють тісному контакту між партнерами, довірі один до одного, рівноправ'ю, дружелюбності, поваги. З іншого боку, вони сприяють граціозності, розвитку краси тіла, збільшенню м'язової маси, регулюють жировідкладання, покращують поставу, розвивають пластичність рухів, удосконалюють управління своїм тілом, тобто вони сприяють досягненню естетичного ефекту у зовнішньому вигляді і, передусім, в специфічній тілобудові дітей і молоді обох статей. Та, нажаль, у танцювальних секціях, майже завжди брак партнерів. Хлопці вважають, що відвідувати цей гурток більш підходить дівчатам. А вони надають перевагу таким видам спорту як: футбол, бокс, баскетбол, плавання, легка атлетика. Іншою причиною негативного ставлення хлопців до танцювальних вправ є кепкування однолітків. Друзі – хлопці в своїх компаніях насміхаються над своїми товаришами, які відвідують хореографічні заняття, мотивуючи це тим, що вони схожі на дівчаток, не чоловіки а «розмазня», «слабаки», мамині синочки. Під таким негативним моральним натиском слабші хлопчики залишають танцювальні гуртки і секції, а продовжують займатися сильніші духом, які за допомогою натхнення обов'язково досягнуть високих результатів у майбутньому. Це ще один із вагомих аргументів чому саме в школі на уроках фізичної культури і саме з учнями середньої школи слід використовувати цей засіб. А ще танець має неабиякий виховний потенціал. Він дозволяє забути про проблеми і стреси, оскільки учень має зосередитися на рухах, що виконує. Це хороший спосіб соціалізації та подолання самотності. Танець дозволяє виразити почуття і виштовхнути накопичену енергію; танець – це спосіб самоствердитися та допомагає позбутися комплексу сором'язливості [4, с. 113].

Бажання добре танцювати навчас ставить перед собою мету і досягати її за допомогою сумлінної і наполегливої праці.

Дослідження А. Бурла [2, с. 21-22] виявили, що хлопчики - танцюристи проявляють дбайливість, чутливість, бунтівливість, естетичну витонченість, пасивність, емоційність, багату уяву, тобто ті якості, які в суспільстві традиційно вважаються «жіночими». Дівчатка - танцюристи виявляють сміливість, упевненість, агресивність, незалежність, самоствердження, чистолюбство – якості, котрі приписуються суспільством чоловічій статі.

З огляду на те, що гендерна політика розглядається як важливий показник демократизації суспільства, умовами успішної її реалізації повинна бути нова система формування фізичної культури юнаків і дівчат [6, с. 21-23], яка передбачає впровадження в навчально – виховний процес ритмічних форм, методів і засобів, які впливають на внутрішню сутність школярів, їхню духовність, емоційність, виразність. Саме спортивний танець – це радість, задоволення елегантно і гармонійно рухатися на хвилях музики. Він може бути веселим та романтичним, ніжним і спокусливим. Танець – одна з найдавніших мов, яку при бажанні може використати будь-хто. Саме він – природний спосіб самовираження. І всі у ньому рівні, як дівчата, так і хлопці.

Використовуючи спортивні танці у фізичному вихованні школярів слід керуватись деякими нормами поведінки танцівників, які мають великий, виховний вплив на учнів: систематично самоудосконалюйся; будуй стосунки з партнерами; готуйся психологічно витримувати конкуренцію; раціонально використовуй силу, час, думай, будуй взаємини; вибирай і приймай раціональні рішення в складних ситуаціях; серйозно працюй над кожним елементом, прислухайся до викладача; формуй і зберігай особливу психологічну атмосферу танцю, комфортно почувай себе в ньому; навчись вигравати і програвати; поважай своїх конкурентів і інших танцюристів, що не досягли ще такого рівня, як ти.

Отже, якщо елементарні норми культурної поведінки не прищеплені дітям з раннього віку, то пізніше доводиться заповнювати цю прогалину і нерідко проводити більш важку роботу: перевиховувати школярів, у яких укоренилися негативні звички. Відсутність елементарних звичок у дітей робить роботу складнішою при вихованні більш тонких і складних проявів культури поведінки: такту, делікатності, невимушеності, добірності манер. Нерідко діти засвоюють правила гарного тону наслідуючи, спостерігаючи за поведінкою батьків, дорослих, котрі є для них авторитетом. Однак, усвідомлення дитиною своєї: статі, поведінки, своїх дій - необхідна умова формування суспільно корисних навичок і звичок моральних норм поведінки. Але, на жаль, сучасна практика шкільної фізичної культури продовжує демонструвати одноманітність у проведенні уроків. Це вказує на те, що схожі методи не можуть забезпечити високоєфективних результатів. На нашу думку, спортивні танці можуть виправити цю ситуацію, адже з їхньою допомогою школярам стає набагато цікавіше на уроках фізичної культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Безверхня Г. В. Мотивація до занять фізичною культурою і спортом школярів 5–11-х класів : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. наук фіз. вих. і спорту : 24.00.02. Умань, 2004. 23 с.

2. Бурла Андріяна. Гендерне виховання особистості як педагогічна проблема. Матеріали студентської наукової конференції Чернівецького національного університету (12-14 квітня 2022 року). Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи. Чернівці: Чернівець. нац. ун-т ім. Ю.Федьковича, С. 21-22.
3. Ільїна Олена. Гендерне виховання в концепції нової української школи. Молодь і ринок. № 1. 2019. С. 117-121.
4. Кушнерчук І. І. Танцювальні вправи на уроках фізичної культури як засіб різнобічного розвитку учнів. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. 113с.
5. Осадців Т. П. Спортивні танці : навч. посіб. Львів : ЗУКУ, 2001. 340 с.
6. Соляна О. Хореографічна культура у контексті реалізації загальної мистецької освіти. *Світ виховання*. Київ, 2007. № 2. С. 21-23.
7. Стратегія упровадження гендерної рівності та недискримінації у сфері освіти «Освіта - гендерний вимір - 2020». Електронний ресурс. Режим доступу: <https://mon.gov.ua> > proekt-gendernoyi-strategiyi



Світлана РУДАК,
*викладач-методист вищої категорії,
завідувачка відділу хореографії
Тернопільського ліцею № 21
спеціалізованої мистецької школи ім. Ігоря Герети,
керівник зразкового ансамблю класичного танцю «Перлина»
perlynadance@gmail.com*

Svitlana RUDAK,
*teacher-methodologist of the highest category,
head of the choreography department
Ternopil Lyceum No 21
specialized art school named after Igor Gereta,
the leader of an exemplary ensemble
classical dance «Pearl»*

ЗАНЯТТЯ ХОРЕОГРАФІЄЮ ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ СТРЕСУ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ УКРАЇНИ

CHOREOGRAPHY CLASSES AS A MEANS OF OVERCOMING STRESS IN TODAY'S CONDITIONS OF UKRAINE

Танець, як форма вираження почуттів та емоцій, виник дуже давно. І, як форма спілкування між людьми, він з'явився ще раніше за мову. Історії відомі – ритуальні танці, обрядові та інші форми й напрямки танцю, за допомогою яких передавалися навички, знання і почуття.

Сила танцю здатна не тільки підняти настрій, покращити самопочуття, але і знайти втрачену або розірвану гармонію у відносинах з оточенням, а ще більше гармонію із самим собою, із своїм власним тілом.

У буремне сьогоднішня нашої держави з'явилася необхідність подолання стану психологічного напруження та тривожності. Як ніколи, раніше потрібна та сама гармонія і рівновага зі своєю душею і тілом.

Існує багато засобів терапії психологічного та психосоматичного характеру, але саме танцю, ми б віддали одне з ключових місць.

Танцювальна терапія – це вид арттерапії, який використовує рух для розвитку соціального, когнітивного, емоційного та фізичного життя людини та спонукає її до виразних рухів тіла, як би віддаючись пориву емоції або слідуючи за музичним супроводом.

Працюючи з учнями початкової школи на уроках хореографії, ми робимо обов'язкову розминку, під час якої, наголошуємо на русі окремими частинками тіла. Кожен рух відгукується у м'язах, таким чином діти вчаться володіти своїм тілом. З'являється зосередженість, координація, рівновага, орієнтація в просторі й усвідомлення власного тіла.

Танцювально-рухова терапія має психологічну основу і спирається на вчення Карла Юнга, який вважав, що тіло і душа взаємопов'язані на стійки, що за властивостями тіла можна оцінювати стан душі та навпаки.

Через рух у танці матеріалізуються несвідомі сторони особистості і це дає можливість знайти й воз'єднатися із втраченими частинами себе. Будь-яке людське переживання веде за собою напругу, а може і скованість певних груп м'язів. Емоції, що з'являються, так ніби то «завмирають» всередині людини та утворюють емоційні й м'язові блоки, сковують людину із середини. Довший час, перебуваючи у такому стані людина починає хворіти, впадає в депресію. Саме танець допомагає звільнитися від затисків і виплеснути емоції на поверхню із допомогою руху. Коли блоки зняти, енергія рівномірно розливається по тілу, з'являється прилив нових сил.

На емоційному рівні заняття хореографією допомагають людям відчутти себе щасливіше і більш впевненими, а у випадках постійного стресу і тривалих депресій, такі хореографічні заняття є необхідністю.

Ще у Старовинній Греції танець слугував ліками. Організм людини є єдиним цілим, де все – емоції, думки, фізичний та психологічний стан – пов'язані між собою. Тіло не може ефективно функціонувати, якщо у людини хвора душа, так само і психологічний стан веде до хвороби. Впоратися зі стресами, тривожністю, апатією допомагають заняття хореографією.

З. Фрейд наголошував, що психічні розлади, психологічні та емоційні негаразди потрібно лікувати, а не ігнорувати. Він казав: «Якщо ми женемо якусь проблему у двері, потім вона, у вигляді симптому хвороби, проникає через вікно».

Зі слів У. Супрун: «Під час танцю мозок працює на повну. Адже музика стимулює центри задоволення в мозку, а ритмічні рухи під неї активують сенсорні та рухові центри. Танець – це гарне тренування пам'яті та здатність приймати рішення для орієнтації у просторі. Деякі дослідження вказують, що заняття власне танцями допомагають знизити ризики появи деменції, навіть з більшою ефективністю, ніж читання». Танці провокують виплеск серотоніну та дофаміну (гормони радості та задоволення), ритмічні рухи приносять заспокоєння та знижують рівень стресу. На наш погляд, танець, це щось більше

ніж звичайні фізичні вправи, бо покращують настрій шляхом не лише гормонів, а й естетичного задоволення, можливості виразити себе, розказати історію, позбутися комплексів, розкритися».

Останнім часом в Україні та, зокрема, у м. Тернополі зокрема набувають популярності соціальні танці. Звідси, із власної цікавості нами проведене невеличке дослідження. Відвідуючи декілька занять, ми бачили з яким настроєм люди приходять на заняття і як вони змінюються під час заняття, які емоції у них вирують після заняття! Це диво!

Збираються вони після роботи, усі різні, усі зі своїми проблемами, на початку заняття, видно, що не відразу багатьом дається зосередитися на викладачеві та своєму тілі, але поступово хвилиною за хвилиною танець і музика захоплюють їх, і ось вже кожен з них зосереджено повторює рух за рухом, працює по одному і в парах, а це потребує ще більшої уваги. І, вже починає грамотно працювати тіло, з'являється посмішка на устах і т. д.

Ще один досвід і приклад – це заняття боді-балетом. Цей вид хореографії ще мало розвинутий в Україні, але досить поширений в Європі та Америці. Ним займаються жінки й чоловіки різного віку, досягаючи певних успіхів в опануванні зовсім не легкого такого напрямку хореографії, як «класичний танець». Із власних спостережень, будучи керівником боді-балету для учасників 18+, вже понад вісім років, спостерігаємо, як змінюються наші учасники під час цих занять. У них поліпшується фізичний стан, покращується координація тіла, вони емоційніше реагують на музику і т. д.

Наведемо перелік навичок, які людина набуває під час занять танцем із власних спостережень:

- володіння тілом, виконуючи різного роду вправи;
- вміння слухати музику і ритмічно її відтворювати;
- вміння запам'ятовувати велику кількість вправ та їх методику виконання;
- вміння орієнтуватися в просторі;
- координації рухів ніг, рук, голови та тіла;
- виражати власні емоції під час виконання.

Звідси, хореографи-практики прийшли до висновку, що під заняттями танцем, задіяні найбільше рецепторів головного мозку, ніж під час занять іншим видом мистецтва.

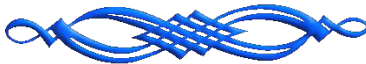
Останнім часом, мені, як хореографу довелося попрацювати із дітками–переселенцями. Добре пам'ятаю їхні очі коли ми зустрічалися перший раз, в яких була напруга, обережність, бар'єр, вони були розгублені, не кожен рух могли опанувати, погано запам'ятовували. Але крок за кроком, слухаючи музику, особливо класичну, ми з ними створювали хореографічні образи та картинки, в процесі яких вони вже вдумливо і зосереджено повторювали вправи і цілі танцювальні зв'язки.

Отже, сучасний хореограф-педагог, окрім бездоганного володіння фаховими вміннями та навичками повинен бути грамотним психологом та вміло виявляти у своїх учнів взаємозв'язки між виконанням руху та його відчуттями. Треба підходити до кожного з учнів, як до окремої особистості,

виявляти її сильні та слабкі сторони, тонко відчувати настрій і психологічний стан. Адже, танець – це здорове життя!

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гончаренко Ю. В. Структурні компоненти естетичного виховання молодших школярів у процесі хореографічної діяльності. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки.* 2017. Вип. 157. С. 51–54.
2. Полілуєва І. В. Вікові особливості емоційно-вольової регуляції діяльності людини. *Науковий огляд.* №8(29), 2016. URL: <https://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/938> (дата звернення 20.09.2023).
3. Хольченкова Н. М. Сучасний танець як засіб здоров'язбереження: основні характеристики та особливості розвитку. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка.* 2018. Вип. 152, т. 2. С. 176–180.



Тетяна СОЛОНИНКА,
асистент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
tetiana_s@icloud.com

Tetiana SOLONYNKA,
assistant of the department of
musicology and methods of musical art
Ternopil National Pedagogical University
named after Volodymyr Hnatyuk
Ternopil, Ukraine
tetiana_s@icloud.com

ХОРЕОГРАФІЯ В СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ОСВІТИ: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

CHOREOGRAPHY IN THE MODERN EDUCATION SYSTEM: TODAY'S CHALLENGES

Сучасна хореографічна освіта зазнала певних змін, щоб відповідати потребам сьогодення. Тепер вона охоплює більш широкий спектр стилів танцю. Це дозволяє отримати значно різноманітнішу підготовку та розвивати свої вміння в багатьох танцювальних напрямках. Надається більше уваги розвитку імпровізаційних навичок та творчого мислення. Це сприяє створенню власного унікального стилю та дає змогу виразити свою особистість через

танець. Важливим аспектом є міждисциплінарний підхід. В сучасну хореографічну освіту інтегровано інші дисципліни, такі як музичне, театральне, декоративно-ужиткове мистецтво. Це допомагає розширити свої знання та розуміння танцю, як хореографічної культури загалом. Більший фокус на вихованні майбутнього хореографа здійснюється на професійній підготовці не тільки його як виконавця, але як і педагога. Освоєння навичок викладання та керівництва групою як дітей, так і професійних артистів. Всі ці фактори допомагають краще адаптуватися до сучасних вимог і розвивати свої таланти та навички у танці.

Важливі складники в сучасній хореографічній освіті, які варто виділити:

- інтеграція в навчальну програму: хореографія стала важливою складовою сучасної освіти і часто входить до навчальних планів і програм. Це дозволяє учням отримувати знання та навички в галузі танцю, одночасно розвиваючи їх фізичні та творчі здібності;
- розвиток технологій: в сучасному світі хореографія стикається з викликами, пов'язаними з розвитком інноваційних технологій. Танцюристи використовують комп'ютерні програми, спеціальні ефекти та інші інноваційні засоби для створення та виконання хореографії;
- мультидисциплінарний підхід: сучасна хореографія вимагає співпраці з іншими галузями, такими як музика, візуальне мистецтво та технології. Хореографи співпрацюють з композиторами, художниками та дизайнерами, щоб створити вражаючі вистави;
- танцювальна педагогіка: освіта у галузі хореографії стала більш науково обґрунтованою і систематичною. Танцюристи отримують спеціалізовану підготовку з педагогіки, щоб стати керівниками хореографічних колективів або викладачами спеціалізованих вузів. Це дозволяє забезпечити якісну освіту та розвиток учнів;
- глобалізація: хореографія стала більш глобальною з використанням елементів традиційних танцювальних стилів з усього світу. Це дозволяє учням ознайомитися з різноманітністю світової хореографічної культури та розширити свої професійні навички.

Сьогодні в хореографічній освіті існує кілька викликів, з якими ця галузь стикається:

1. Розвиток сучасних танцювальних стилів: сучасна хореографія постійно розвивається, викладачам потрібно бути в курсі останніх тенденцій та стилів, щоб надавати студентам актуальну наукову інформацію, практичні та теоретичні знання.

2. Перехід до онлайн-формату: у зв'язку з пандемією COVID-19 багато установ освіти перейшли до дистанційного навчання. Це створює виклик для хореографічної освіти, оскільки вона вимагає фізичної присутності та простору для виконання рухів. Викладачам доводиться шукати нові способи передачі знань та виконання хореографії через відео-конференції та інші онлайн-інструменти.

3. Розвиток професійних стандартів: хореографічна освіта потребує розвитку професійних стандартів та сертифікації, щоб забезпечити якість навчання та підготовку викладачів. Це також допомагає студентам отримати визнання своїх досягнень та забезпечити їх успішне працевлаштування.

Ці виклики можуть бути подолані шляхом постійного навчання та самовдосконалення викладачів, пошуку нових методик та інновацій у хореографічній освіті, а також співпраці з іншими фахівцями у цій галузі.

Таким чином, хореографія в сучасній системі освіти має великий потенціал, але потребує більшої уваги та підтримки з боку освітніх установ.

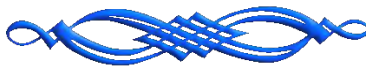
Необхідно приділяти більше уваги розвитку хореографії в системі освіти, оскільки вона впливає на розвиток творчого мислення, самовираження та самовдосконалення учнів. Важливо стимулювати їх до занять хореографією, організовувати вистави та конкурси, які сприяють розвитку їхніх талантів. Тільки так можна забезпечити повноцінний розвиток цього напрямку та розкриття талантів учнів.

Хореографічна вища освіта є важливою складовою розвитку хореографічного напрямку. Вона дозволяє студентам отримати глибокі знання та навички у сфері хореографії, що допомагає їм стати професіоналами у цій галузі.

Окрім того, вища освіта в хореографії дозволяє студентам отримати доступ до різноманітних можливостей у кар'єрному зростанні, такому як робота в професійних колективах, компаніях чи створення власних хореографічних студій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вартовник В. О. Складники фахової майстерності майбутнього педагога дитячого хореографічного колективу. Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : *матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 01–02 червня 2023 р.)*. Київ : НАКККіМ, 2023. 219 с. С. 166–168.
2. Волчукова В. М., Бугаєць Н. А., Ліманська О. В., Тіщенко О. М. Методика роботи з хореографічним колективом: основи курсу. *Навчально-методичний посібник для студентів спеціальності хореографія Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*. 2013 р. С. 183–186.
3. Чілікіна Н. Проблематика сучасної хореографічної освіти. *Проблема підготовки сучасного вчителя*. № 12, 2015. С.298–308.
4. Шевчук А. Дитяча хореографія. Навчально-методичний посібник «Мандрівець». 2016. С. 65–74.



Зіновій СТЕЛЬМАЩУК

*кандидат педагогічних наук, доцент,
декан факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
zistel@ukr.net*

Zinoviy STELMASHCHUK

*Candidate of Pedagogical Science,
Associate Professor, Dean Faculty of Art of the
Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
zistel@ukr.net*

ДО ПИТАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ХОРЕОГРАФІВ

TO THE QUESTION OF INSTRUMENTAL PREPARATION OF STUDENTS CHOREOGRAPHERS

Професійна підготовка фахівців хореографії потребує постійного вдосконалення через взаємодію з практичними дисциплінами музичного циклу шляхом оновлення змісту науково-методичного забезпечення, видозміни вибіркової компоненти навчального плану через призму соціальних викликів та напряму майбутньої професійної діяльності. Про це, зокрема, наголошують Р. Кундис, І. Никорович, Н. Кіптілова, Ю. Бугрин: «Хореографія – синтетичний вид мистецтва, яке успішно розвинулось на шаблі мистецьких дисциплін завдяки тісному взаємозв'язку з іншими видами мистецтва, спираючись на їх провідний досвід та систему розвитку. Проблема взаємодії музики та хореографії є невичерпною тенденцією сучасного хореологічного дискурсу, яка прослідковується у всіх сферах його діяльності» [4].

Дослідження проблеми професійно-практичної підготовки майбутніх фахівців хореографії знайшли відображення у роботах В. Верховинця, А. Гуменюка, Л. Андрощук, Л. Волошиної, О. Голдрич, О. Горідько, О. Ємельянової, І. Никорович, Н. Кіптілової, Ю. Бугрин, Р. Кундис, Л. Цветкової, Хе Сюефей та ін. Водночас питання вдосконалення інструментальної підготовки майбутніх хореографів на сьогоднішній день залишається актуальним.

У освітньо-професійній програмі «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти знаходимо фахову (предметну) компетентність, яка покликана забезпечити здатність аналізувати стильові особливості, види і жанри, основні принципи координації історико-стильових періодів світової художньої культури. Ці вимоги стосуються розвитку, в тому числі інструментальних умінь та навичок, а саме: володіння навичками гри на музичному інструменті, для майбутнього їх застосування в процесі втілення

творчих завдань під час відтворення танцювального образу у постановці хореографічного номера.

З огляду на вище сказане, одним з важливих умінь музичної підготовки майбутнього фахівця з хореографії є володіння музичним інструментом. «Процес навчання гри на музичному інструменті передбачає розвиток умінь читання нот з аркуша різностильових п'єс, ескізне вивчення творів, особливо танцювального характеру з метою накопичення певного «золотого репертуарного запасу», уміння інтерпретації виконуваних творів, уміння підбору на слух знайомих танцювальних мелодій, підбору оригінального нотного репертуару для репетиційної роботи, інструментальних музичних супроводів для майбутніх танцювальних композицій і т.п.» [6, с. 259].

Спостереження та багаторічний досвід роботи у складі журі обласних звітів мистецьких колективів, довготривалий концертмейстерський стаж роботи у дитячих хореографічних гуртках показують, що серед музичних інструментів найчастіше, в якості супроводу під час репетиційної роботи, використовується баян, акордеон, рідше – фортепіано. Цей інструментарій в своїй діяльності використовують як концертмейстери так і безпосередні керівники танцювальних колективів.

В даній статті зупинимось на інструментальній підготовці майбутніх хореографів в класі акордеона, баяна. «Опанування гри на музичному інструменті здобувачами цієї спеціальності вимагає від викладача закладу вищої освіти постійного пошуку удосконалення навчальної та робочої програми, враховуючи думку зовнішніх і внутрішніх стейкхолдерів, застосовуючи новітні технології навчання, диференційований підхід до студентів. Окрім того, він повинен опиратись на досвід викладачів-практиків закладів вищої освіти, де накопичений неабиякий навчально-методичний матеріал в організації і проведенні занять з дисциплін музичного циклу» [6, с. 259].

Необхідно відмітити, що студенти спеціальності «Хореографія» до вступу в університет танцювали в дитячих колективах і окрім розвинутих до певної міри хореографічних умінь і навичок мають сформовані музичні здібності, а саме: почуття ритму, музичний слух, пам'ять, певний слуховий багаж різножанрових музичних творів та музично-слухових уявлень.

Як правило, освоєння студентами одного з перерахованих музичних інструментів, розпочинається з нульового циклу, оскільки вступники на дану спеціальність, в переважній більшості, не мають початкової інструментальної підготовки. Тому викладач в класі індивідуальних занять повинен враховувати ряд факторів, які сприятимуть в належному руслі побудувати ефективний процес занять та організувати системну самостійну роботу.

До одного з таких факторів, зокрема, належать вікові особливості і фізичний розвиток сформованої дорослої людини, які будуть впливати на руховий апарат (еластичність кисті рук та пальців), постановку корпусу, рук та ніг. Окрім цього студенти можуть мати різні дані щодо зросту, м'язового

розвитку рухового апарату. Тому викладачеві необхідно з перших уроків враховувати ці індивідуальні особливості здобувачів.

Наступним важливим фактором виступає технологія видобування звуку. До цієї навички належить уміння розтискати і стискати міх, доторкатися до клавіш, натискати клавіші, попадати пальцями на потрібні клавіші. Дані навички тісно пов'язані з різноманітністю рухів пальців та кисті рук. Всі ці елементи узагальнюються розумінням «брати звук» на інструменті. Іншими словами – «переживати» звук емоційно, «розмірковувати» та «спілкуватися» зі звуком на різних етапах навчання гри на акордеоні, баяні, які поступово формують технічний і виконавський арсенал виконавця. Як справедливо зазначає Т. Воробкевич «Способи звуковидобування визначає внутрішня слухова уява, яка при правильному процесі навчання повинна викликати в учня необхідну якість технічної уяви. Така гармонія уяв вимагає праці над удосконаленням художньо-естетичного сприйняття та виробленням «слухняних» рук, що гнучко відтворюють усі деталі задуму. Внаслідок такого поєднання створюється навик індивідуального «звукоруку» [2, с.73].

Немаловажним фактором на початковому етапі гри на акордеоні, баяні є уявне бачення клавіатури і правильне освоєння аплікатури. Аплікатура – це порядок переміщення, її послідовність рухів пальців для видобуття звуків під час гри на музичному інструменті. У дорослому віці руки повністю сформовані і бувають худі, або грубі, м'язисті, або жилаві з довгими, або короткими, міцними, або м'якими пальцями з різним розтягом між пальцями. Ці анатомічні індивідуальні особливості будови рук необхідно враховувати під час підбирання аплікатури для виконання музичних творів. «Аплікатурна дисципліна та аплікатурне мислення баяніста тісно пов'язані з його творчістю, вони розвиваються і вдосконалюються в процесі роботи над музичним твором... А тому дуже важливо, щоб педагог уже на початковому етапі роботи над будь якою музичною композицією привчав своїх учнів правильно користуватися аплікатурою, тобто раціонально використовувати пальці під час гри на музичному інструменті» [5, с.320].

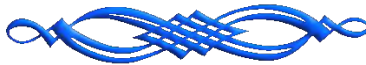
Одним із суттєвих факторів, який відіграє основну роль в процесі гри на музичному інструменті є вивчення музичної грамоти. Окрім нотної грамотності викладач в класі музичного інструменту повинен ознайомити студента із засобами музичної виразності, на базі яких будується технологія освоєння інструменту і які є фундаментальними, і спільними для обох видів мистецтва, оскільки танцювальні композиції апріорі відображають музику за формою і змістом. Тому особливу увагу необхідно приділяти майбутньому хореографу ознайомленню з такими поняттями як: музична форма, метр, ритм, ритмічний малюнок, темп, динаміка, які в майбутній постановочній діяльності хореографа допоможуть йому органічно створити і поставити в загальному малюнку танцю характерні рухи, розставити акценти і підкреслити жанрові та стильові особливості танцю, створити загальну емоційну атмосферу композиції. Про важливість володіння знаннями і навичками музично-теоретичного циклу наголошує О. Смельянова. Розмірковуючи про

взаємовплив музики і хореографії в балетмейстерській творчості дослідниця підкреслює, що: «Метр, ритм, темп музики зіставні з танцювальними рухами, а такі компоненти як лад, тембр, динамічні відтінки – з поведінкою, з манерою подачі танцювальної мови, з харизматичною особистістю танцівника» і робить висновок про те, що «музика допомагає розкрити зміст хореографії, насичує її зміст емоційністю, виконує функцію темпоритму і є великим організуючим фактором. Разом з тим хореографія здатна візуально показати світ музичного простору; оживити музичні теми, рельєфно позначити їх взаємодію» [3].

Підсумовуючи викладене зауважимо, що фахова підготовка майбутніх хореографів, які володіють музичним інструментом і музично-теоретичними знаннями, буде креативніша, цікавіша і глибша. Перераховані фактори не є вичерпними однак, в умовах професійно-зорієнтованої організації індивідуальних занять в класі музичного інструменту, можуть суттєво вплинути на якість і ефективність донесення і розкриття музичної теми в пластичних образах постановок майбутніх хореографів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А. Гуменюк. К. : Вид-во АН УРСР, 1963. 236 с.
2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Підручник. Львів. ЛДМА. 2001. С. 73.
3. Смельянова О. Взаємодія музики та хореографії у балетмейстерській творчості. / URL: <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/02>
4. Кундіс Р.Ю., Никорович І.Ю., Кіптілова Н.В., Бугрин Ю.З. Особливості роботи з музичним матеріалом в постановочній діяльності студентів-хореографів. / DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-12-100-31>
5. Олійник В.Ф., Попович А.В. Аплікатурна дисципліна та аплікатурне мислення – важливі чинники впливу на вдосконалення технічної майстерності баяніста. / Педагогічна освіта: теорія і практика. Збірник наукових праць. П 24 Випуск 13 / Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка; гол ред. Каньоса П.С. Кам'янець-Подільський: видавець ПП Зволейко Д.Г., 2013. С. 320.
6. Стельмашук Зіновій. Теоретичні аспекти підготовки майбутніх педагогів-хореографів у закладах вищої освіти. / Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 259.



Людмила ЩУР,

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
luckiness956@gmail.com*

Liudmyla SHCHUR,

*Candidate of Study of Art,
Associate Professor of the
Department of Musicology
and Methodology of Musical Art,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
luckiness956@gmail.com*

ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

THE PROBLEM OF PRESERVATION FOLK CHOREOGRAPHIC CULTURE OF UKRAINE

Постановка проблеми. У динамічному сьогоденні надзвичайно важливим завданням є відродження та збереження унікальної самобутності української культури, що має вирішальне значення у формуванні національної ідентичності для наступних поколінь, а також для майбутнього новотворення міцної держави.

Власне, у цьому контексті народна хореографічна культура відіграє важливу роль і є невід'ємною складовою української культури загалом.

Особливу увагу слід приділити вивченню актуальних питань, пов'язаних із збереженням народної хореографічної культури України. В умовах сучасних соціокультурних реалій, це стає надзвичайно важливою справою як з боку науковців у цій галузі, так і керівників державних установ та громадських організацій, керівників різного рівня хореографічних колективів та усіх поціновувачів українського народного танцю.

Такий підхід масового залучення до вирішення проблем народної хореографічної культури сприяє збереженню та вдосконаленню національної ідентичності українців в умовах сьогодення, підтримці нематеріальної культурної спадщини, вказуючи на її самобутність та генетичну приналежність.

Аналіз останніх наукових публікацій. Протягом останнього десятиріччя в сфері українського мистецтвознавства помітно зріс інтерес щодо досліджень народної хореографічної культури, який виявляється як у теоретичному аналізі розвитку хореографічного мистецтва, так і в практичних діях щодо збереження та поширення українських народних танців. Початок XXI ст. характеризується

головною соціокультурною ідеєю, де одним із основних прагнень соціуму є відновлення національної ідентичності та активізація саме національних мотивів.

Вагоме значення мають ряд сучасних дисертаційних досліджень, що зосереджуються на унікальних стилістичних особливостях народної хореографічної культури в регіонах, зокрема І. Мостова «Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону» (2019 р.), В. Гордєєв «Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики» (2020 р.), О. Квецко «Хореографічна культура бойків на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ століть» (2021 р.), А. Тимчула «Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2021 р.), Л. Щур «Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції» (2021 р.).

Мета дослідження полягає у висвітленні актуальних проблем з питань збереження та розвитку народної хореографічної культури України.

Вклад основного матеріалу. Серед різноманітних мистецьких жанрів особливе місце належить народній хореографічній культурі, яка визначається своєю унікальністю та виразністю. Вона відкриває перед нами сутність та характер нашого народу через мистецькі форми, які взяті з щоденного життя та праці. Народна хореографічна культура є втіленням багатой народної моралі, шанування родових традицій, їх духовної поетики, краси та ідеалів. Однак, ця цінність великої частини національного культурного надбання стикається з численними викликами.

В. Дужич-Ніколайчук «Танець як вид мистецтва в сучасному його розумінні виникає на певному етапі генетичної, когнітивної і культурної еволюції людства. Із цієї точки зору мистецтво танцю охоплюється широким поняттям *«хореографічна культура»*, яке розглядається як невід’ємна частина цілісного організму культури, залежного від часу, звичок і уявлень конкретної епохи. Визначення танцю в українській науці пов’язане зі створенням певного художнього образу, засобами якого є рух, жести й положення тіла танцівника. Звідси випливає, що поняття *«хореографічна культура»* включає в себе весь комплекс, пов’язаний із танцювальним мистецтвом: власне танці, мистецтво танців, наука їх запису, творчість їх постановників, наукові дослідження, система підготовки фахівців. Таким чином, ключовим поняттям у визначенні предметного поля хореографічної культури є танець» [1, с. 17].

«В якості ключових понять дослідження нами сформульовані наступні визначення *«народної хореографічної культури»* і *«танцювальної традиції»*: *народна хореографічна культура* – це багатоскладове, образно-естетичне явище традиційної культури, де центральним структурним елементом є звичаєво-обрядове танцювальне дійство, що пов’язане з відтворенням світогляду, психології, морально-етичних норм, зумовлених історичними, загальнокультурними та соціально-економічними процесами розвитку певного етносу; *танцювальна традиція* – процес відтворення народних танців у своєму природному середовищі побутування, які передаються спадково від одного

покоління до наступного, виконуються безпосередніми учасниками обрядово-звичайних дійств і є формою вияву етнічної ідентичності» [4, с. 45–46].

Народна хореографічна культура є втіленням багатой народної моралі, шанування родових традицій, їх духовної поетики, краси та ідеалів. Однак, ця цінність великої частини національного культурного надбання стикається з численними викликами.

Однією з ключових проблем є втрата інтересу молодого покоління до народної хореографії. Сучасна молодь все частіше віддає перевагу сучасним формам розваг, і це призводить до втрати спадкоємності в цій сфері. Школи та гуртки з народної хореографії залишаються менш популярними, що може загрожувати передачі традицій з покоління в покоління.

Наступною проблемою є відсутність фінансування. Багато хореографічних колективів на сьогодні мають фінансові труднощі, а саме: некомфортність танцювальних залів, невідповідність сценічного одягу і танцювальних атрибутів, відсутність «живого» музичного супроводу та інших необхідних ресурсів. Це безумовно призводить до зменшення активності та можливостей хореографічної освіти нового покоління.

Також глобалізація та культурна асиміляція можуть впливати на збереження унікальної народної хореографічної спадщини. Зростаюча впливовість західної культури і поп-культури із яскраво вираженими акцентами на модні тренди, веде до поступової втрати традиційних елементів в народній хореографії.

Щоб вирішити ці проблеми, важливо сприяти поширенню і вивченню народної хореографії серед молоді, об'єднуватись та організовувати майстер-класи та практичні семінари з питань вивчення народної хореографічної лексики та жанрово-стилістичних особливостей, забезпечувати фінансову підтримку хореографічним колективам, а також активно залучати громадськість до популяризації національної хореографічної культури.

Тільки таким чином, ми зможемо зберегти та відновити свою багату хореографічну спадщину для майбутніх поколінь.

Висновки. Отже, на часі залишається розгляд сучасних викликів та тенденції у сфері народної хореографії, зокрема вплив динамічних глобалізаційних та технологічних процесів, що призвели до трансформації танцювальної традиції. Тому, збереження та популяризація народної хореографічної культури не повинна бути предметом вивчення та діяльності окремих осіб.

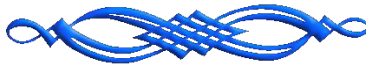
На нашу думку, важлива роль у збереженні та популяризації народної хореографічної культури належить державним органам та громадським організаціям як на регіональному, так і на державному рівнях, а також дошкільним, загальноосвітнім, мистецьким позашкільним, а також передвищим та вищим навчальним закладам, які мають безпосередній вплив на розвиток творчої особистості та виховання національних рис через призму української традиційної культури.

Звідси, перспективи подальших досліджень полягають у розробці конкретних рекомендацій для політичних державних установ з питань культури та мистецтва, а також громадських організацій, окремих активістів, педагогів,

балетмейстерів, поціновувачів з метою співпраці у збереженні та популяризації народної хореографічної культури в Україні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дужич-Ніколайчук В. Українська народна хореографічна культура як філософсько-культурологічний феномен. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2009. С. 16–19.
2. Карпенко Д. В. Хореографічна культура України в наукових дослідженнях 2017–2021 років: аналіз основних напрямів. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 2. С. 66–71.
3. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія та історія культури». Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2003. 18 с.
4. Щур Л. Б. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Тернопіль, 2021. 371 с.



АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК

А		Кондрацька Людмила 18
Артимович Ілона..... 214		Краківська Ірина.....266
Афоніна Олена..... 25		Кузнецова Марина136
Б		Л
Баньковський Анатолій 50		Лан Сун145
Баранюк Василь..... 217		Лешук Назарій..... 56
Берлач Олександр..... 40		Лігус Ольга138
Бобик (Проців) Лілія..... 42		Лобова Ольга 59
Боднар Денис..... 90		Локарева Галина.....230
Буранич Степан 93		Лупак Наталія.....270
Бурка Любов 219		М
В		Машталер Ірина.....273
Валькова Юля..... 46		Мельник Олександра194
Водяна Марія..... 99		Місько Галина 53
Г		Н
Гнатюк Михайло 190		Набоков Роман233
Головка Тарас..... 103		Нікітюк Богдан237
Горголь Віталій 253		Носовська Катерина.....197
Гринчишин Лілія..... 194		О
Гринчук Ірина..... 50		Овод Наталя..... 53
Гринчук Ірина..... 53		Олексюк Ольга 22
Гринь Лілія 222		Олійник Світлана142
Грицан Надія..... 225		Ороновська Лариса145
Ж		Ороновський Анатолій148
Жуков Василь 28		П
З		Панфілова Олександра..... 34
Задворний Сергій 207		Паскевич Надія.....152
Задорожна Тетяна..... 106		Пацалюк Ірина..... 62
Заяц Петер..... 110		Пацалюк Лілія 66
Зосім Ольга 114		Петреску Яна 59
К		Рієchnik Michał 36
Каленіченко Ольга 31		Пиптюк Анна.....155
Каленська Марія..... 256		Підколodний Микола 50
Карась Ганна..... 15		Погребняк Галина240
Катинський Іван 118		Прокопович Тетяна.....201
Качуринець Лілія..... 121		Пронь Софія.....159
Качуринець Михайло..... 260		Пундяк Микола164
Квецко Ольга 263		Р
Кветков Микола 228		Романюк Ірина.....167
Кирея Марія 124		Рудак Світлана.....276
Кисляк Богдан 127		С
Кишакевич Світлана 76		Самборська Анастасія.....243
Кінаш Олег..... 130		Слободна Надія 69
Ковалик Оксана 133		Смоляк Олег170

Соколова Ганна	72
Соколовська Наталія	249
Солонинка Тетяна	279
Спольська Олена	246
Стадніченко Надія	249
Стельмашук Зіновій	282
Стець Галина.....	76
Т	
Таратута Іван	174
Ткач Роман.....	176
Топорівська Ярослава	78
Тютюнник Ірина	82
Ф	
Фрайт Оксана.....	179
Ц	
Цзицзянь Сюй.....	182

Ч	
Черевик Тетяна.....	82
Чжу Молін	78
Ш	
Шелупахіна Тетяна	204
Шерстій Уляна.....	186
Щ	
Щур Людмила.....	286
Я	
Яжу Сун	85
Як Віра	225
Яценко Галина.....	210

ALPHABETICAL INDEX

A		L	
Afonina Olena	25	Lan Sun	145
Artymovych Ilona.....	214	Leshchuk Nazariy.....	56
B		Lihus Olha.....	138
Bankovsky Anatoly	50	Lobova Olga.....	59
Baraniuk Vasyl.....	217	Lokarieva Galina.....	230
Berlach Oleksandr	40	Lupak Natalia	270
Bobyk (Protsiv) Liliia.....	42	M	
Bodnar Denys	90	Mashtaler Iryna.....	273
Buranych Stepan.....	93	Melnyk Oleksandra	194
Burka Liubov.....	219	Misko Halyna	53
C		N	
Cherevyk Tetiana.....	82	Nabokov Roman.....	233
F		Nikitiuk Bohdan.....	237
Frait Oksana	179	Nosovska Kateryna.....	197
G		O	
Grynychuk Iryna.....	50	Oleksyuk Olga.....	22
H		Oliinyk Svitlana.....	142
Hnatyuk Mychailo	190	Oronovska Larisa	145
Holovko Taras	103	Oronovsky Anatoly	148
Horhol Vitalii	253	Ovod Natalia	53
Hryn Liliia	222	P	
Hrynychuk Iryna.....	53	Panfilova Oleksandra.....	34
Hrynychyshyn Lilia.....	194	Paskevych Nadia.....	152
Hrytsan Nadiia.....	225	Patsaliuk Iryna.....	62
K		Patsaliuk Lilia.....	66
Kachurynets Liliia	121	Petresku Yana.....	59
Kachurynets Mykhailo	260	Piechnik Michał.....	36
Kalenichenko Olga.....	31	Podkolodny Mykola	50
Kalenska Mariia.....	256	Pogrebniak Galyna	240
Karas Hanna	15	Prokopiak Vira	225
Katynsky Ivan.....	118	Prokopovych Tatiana.....	201
Kinash Oleg.....	130	Pron Sofiia.....	159
Kondratska Ludmyla	18	Pundyak Mykola.....	164
Kovalyk Oksana	133	Pyptiuk Anna.....	155
Krakovska Iryna	266	R	
Kuznetsova Maryna.....	136	Romaniuk Iryna.....	167
Kvetsko Olga.....	263	Rudak Svitlana	276
Kvietkov Mykola.....	228	S	
Kyrieia Mariia	124	Samborska Anastasiia.....	243
Kyshakevych Svitlana	76	Shchur Liudmyla.....	286
Kysliak Bohdan	127	Shelupakhina Tatyana	204
		Sherstii Uliana	186
		Slobodna Nadiia	69

Smolyak Oleg	170
Sokolova Hanna.....	72
Sokolovska Nataliia	249
Solonynka Tetiana	279
Spolska Olena.....	246
Stadnichenko Nadiia.....	249
Stelmashchuk Zinoviy	282
Stets Halyna.....	76
T	
Taratuta Ivan.....	174
Tiutiunyk Iryna.....	82
Tkach Roman.....	176
Toporivska Yaroslava.....	78
V	
Valkova Yulia.....	46
Vodiana Mariia.....	99
Y	
Yatsenko Halyna.....	210
Yazhu Sun	85
Z	
Zadorozna Tetyana	106
Zadvornyi Sergii	207
Zajac Peter	110
Zhu Molin.....	78
Zhukov Vasyl	28
Zijian Xue.....	182
Zosim Olga.....	114

Наукове видання

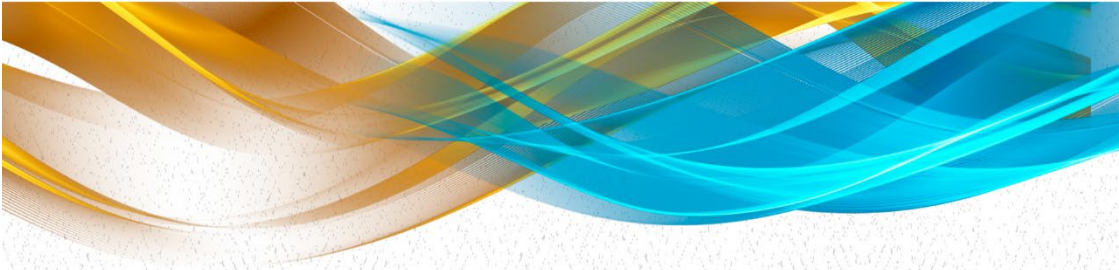
МИСТЕЦТВО У НЕЛІНІЙНОМУ ПРОСТОРИ

Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції

Підписано до друку 28.11.2023 р.
Формат 60x84 1/16. Гарнітура Times.
Папір офсетний. Друк на дублікаторі.
Умов. друк. арк. 17,1. Облік.-вид. арк. 18,6.
Тираж 100 примірників. Замовлення №11/23/3-9.

Видавець та виготувач

Редакційно-видавничий відділ
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК №2043, від 23.12.2004.



ТНТУ

