Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Інститут післядипломної освіти
Кафедра теоретичної, прикладної культурології
і музикознавства

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-творчої
конференції

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСВІТИ І КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Одеса – Київ – Варшава
2012

УДК 008:78+008:37
ББК 85.313
Т65

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 5 від 29 травня 2012 р.

Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 2-3 травня 2012 р. – К. : НАКККіМ, 2012. – 248 с.

ISBN 978-966-452-100-7

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, проведеної кафедрою теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Одеською державною музичною академією імені А.В. Нежданової, Варшавського музичного університету імені Фредерика Шопена 2-3 травня 2012 року. До збірника увійшли статті і тези доповідей, в яких розглянуто наступні питання: діалог культур: Україна – Польща; Україна і Польща в європейському інформаційно-культурному просторі; актуальна тематика мистецької освіти сьогодення та майбутнього; культурно-мистецькі практики; інноваційні технології в практиці сучасної освіти; українська музична культура як складова загальноєвропейського простору; культурні індустрії в українській і міжнародній політиці; національно-культурні традиції України і Польщі в європейському просторі.

Редакційна колегія:

Чернець В.Г. – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України *(голова редколегії)*; ***Бойко В.І.*** – перший проректор з науково-педагогічної роботи НАКККіМ, кандидат філософських наук *(заст. голови редколегії)*; ***Редя В.Я.*** – професор НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор *(відповідальний редактор)*; ***Зосім О.Л.*** – професор НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент *(відповідальна за випуск)*; ***Афоніна О.С.*** – доцент НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства *(відповідальна за випуск)*; ***Кузнєцова І.В.*** – вчений секретар НАКККіМ, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник, Відмінник освіти України; ***Шульгіна В.Д.*** – завідувач кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор; ***Шевченко І.О.*** – директор Інституту післядипломної освіти НАКККіМ, кандидат педагогічних наук, доцент, професор НАКККіМ; ***Садовенко С.М.*** – доцент НАКККіМ, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник.

ISBN 978-966-452-100-7

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012
© Автори, 2012

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Шульгіна Валерія Дмитрівна

МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ У ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ ТЕОРЕТИЧНОЇ, ПРИКЛАДНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ І МУЗИКОЗНАВСТВА НАКККіМ)

У сучасних умовах входження України в європейський освітній простір необхідними є розширення, поглиблення й оновлення професійних знань, умінь та навичок майбутніх спеціалістів, узгодження національних потреб і традицій у галузі освіти з світовими надбаннями в контексті процесів глобалізації, концепції Національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті.

У руслі провідних освітніх тенденцій здійснює свою діяльність кафедра теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ). Одним з пріоритетних напрямків її діяльності є різносторонні міжнародні зв'язки, що здійснюються професорсько-викладацьким складом кафедри.

Географія зарубіжних контактів викладачів кафедри на сьогоднішній день включає Бельгію, Грецію, Німеччину, Італію, Польщу, Ірландію, Росію, Білорусь, Грузію. Так, професор В.Д. Шульгіна є членом міжнародних асоціацій при ЮНЕСКО EVA (Велика Британія, Італія, Німеччина) і IAML (Німеччина); виступала з доповідями на конференціях EVA в Берліні і Флоренції, на конференції IAML у Дубліні (Ірландія). М.Ю. Ржевська у межах 4-го Люблінського форуму "Мистецтво – Освіта" виступила на Міжнародній науковій конференції "Освіта – Цінності – Діалог" (Люблін, Польща) та бере участь у міжнародному науковому проекті "Музична освіта в Центральній і Східній Європі", ініційованому Інститутом музики й танцю у Варшаві (підготовка статті про музичну освіту в Україні для збірника наукових праць). Професор В.Я. Редя брала участь у 17-му Міжнародному музикознавчому конгресі у м. Льовен (Бельгія), виступала з доповідями на конференціях у Росії (Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону, Тамбов); підтримує творчі контакти із Тбіліською державною консерваторією (Грузія); опублікувала статті в наукових збірках Ростовської консерваторії імені С.В. Рахманінова. Професор кафедри О.Л. Зосім взяла участь у XX та XXI міжнародних конференціях Православного Свято-Тихонівського гуманітарного університету (Москва); у V міжнародній конференції "Культура. Наука.

Творчість" і XXI Наукових читаннях пам'яті Л. Мухаринської (Мінськ, Білоруська державна академія музики), у міжнародній науковій конференції "Musica Antiqua Europae Orientalis" (Бидгощ, Польща). Доцент кафедри О.С. Афоніна виступила на Третьому Російському культурологічному конгресі у Санкт-Петербурзі, на конференції в Російській академії культури (Санкт-Петербург). Доцент кафедри С.М. Садовенко виступила з доповіддю на Міжнародній конференції у Гродненському державному гуманітарному університеті, у Мінському державному університеті (Білорусь). Доцент Л.І. Горенко взяла участь у Міжнародних конференціях "Кроскультурні зв'язки Україна – Росія" (Санкт-Петербург, Бібліотека Російської академії наук), "Культурна ідентичність українців. Україна і світове українство" (Мюнхен, Німеччина), у Білоруському національному університеті імені Янки Купали.

Діяльність професора кафедри І.О. Шевченко та доцента Я.О. Хіміч відзначена організацією міжнародної навчальної програми для бібліотечних кадрів України у Швеції, участю у міжнародній конференції IFLA (Швеція); отриманням сертифікатів в Австрійській бібліотеці (Відень). Доцент О.В. Овчарук працює із Ставропігійським університетом за програмою "Міжкультурні контакти Україна – Німеччина" у сфері викладання української мови для громадян Німеччини. Ст. викладач А.І. Бондаренко – автор 400 позицій про українську музичну культуру в енциклопедії "Вікіпедія" (Німеччина), брав участь у конференції в Берліні як автор "Вікіпедії".

Кафедра налагодила міжнародні зв'язки з Флорентійським університетом (Італія), Університетом ім. Марії Кюрі-Складовської у Любліні (Польща), міжнародними товариствами музичних бібліотек (IAML) і візуальних мистецтв (EVA). Співпраця з цими організаціями надає можливості студентам брати участь у розробці міжнародних продюсерських проектів.

Великого значення кафедра надає творчій і науковій співпраці з Українсько-грецьким центром, Посольством Греції в Україні, з університетами в Афінах, Салоніках у напрямах: Греція і слов'янський світ, діалог культур Візантія – Греція – Україна, історичний контекст і перспективи європейсько-українських зв'язків.

Отже, діяльність кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства як провідної наукової кафедри НАКККіМ, спрямована не лише на виховання фахівців високого рівня, розробку нових культурологічних технологій; не менш важливим напрямком роботи є посилення міжнародного наукового співробітництва і творчих контактів із світовою спільнотою у галузі культури і музичного мистецтва.

Маркова Елена Николаевна

И.А. Котляревский в контексте творческих предпочтений поколения 1950-х – 1960-х годов

Вопросы метафизики истории все более настойчиво внедряются в искусствоведческие исследования: психология "поколения шестидесятников" обсуждается как по отношению к носителям конфликта "отцов и детей" 1860-х, так и применительно к "технократическому авангарду" создателей первых искусственных спутников и электронной музыки 1960-х.

Фигура профессора И.А. Котляревского актуальна в общеисторическом плане – в представительстве поколения, обнаружившегося на грани 1950–1960-х годов, жизненно-фактически демонстрируемого им в биографии музыковеда-исследователя, администратора-организатора и педагога. Год рождения И.А. Котляревского – 1941, т. е. краем 18-летней зрелости он вошел в первое послевоенное поколение "пятидесятников", составившего события эпохи "хрущевской оттепели" и отстранения психологии "холодной войны" 1950-х. Однако всей совокупностью профессиональной деятельности и темпераментом "прорыва", бунтарского самоутверждения (в противовес "отцам" и в одновременности – с глубоким уважением к личности своего отца, профессора А.Н. Котляревского), – И.А. Котляревский совершил свой творческий выход как "шестидесятник".

Поколение 1950-х годов – связано с эпохой "молодежного движения", смысл которого Т. Лири определил как "кельтский ренессанс", т. е. выраженность обнаружения этнически-национального фактора в ориентировке на *абсурдистскую асоциальную программу* действий "хиппи" [2, 21]. В продолжение этой характеристики напомним, что уникальное явление "театра абсурда" образует специфику *только* 1950-х, когда "карнавальная психология" ("Ночи Кабирии" Ф. Феллини – 1957, "Карнавальная ночь" Э. Рязанова – 1956 и др.) определила политические акции "хрущевской оттепели". В музыке этот период отмечен утверждением школы О. Мессиана как средоточия стилистического авангарда; в Советском Союзе эмблемой искусства, обращенного к авангардным установкам, становятся имена Д. Шостаковича и Б. Лятошинского.

Что касается 1960-х, то представители указанного поколения продемонстрировали логическую проекцию в свои действия противостояний-противоречий прошедшего десятилетия, но в явной гиперболизации этого последнего, породившего "конфликт поколений" и воинствующий антитрадиционализм в творчестве [см.: 5]. Последний проходил под эгидой "космического бума" и "тоски по далеким мирам", выдвину-

вших в отечественных условиях асоциальную поэтику жизни "беспокойных геологов", "скалолазов" (В. Высоцкий в фильмах "Вертикаль" С. Говорухина – 1967, "Короткие встречи" К. Муратовой – 1968), а также "песенное движение", в котором воинствующий интеллектуализм обращен был к простоте "любительского" искусства.

В 1960-е мир был потрясен социальным накалом молодежных бунтов во Франции, "культурной революцией" в Китае, наконец, противостоянием революционной Кубы гигантской военной машине США, заявлением Третьего мира в ООН, политически утвердившим "разрыв с европоцентризмом" и направившим художественные поиски европейского искусства от конца XIX столетия. В музыкальном мире "сотрясателем основ" в 1960-е выступил Г. Гульд с его "акантиленным" пианизмом; в композиции это экспансия неоэкспрессионизма и сонористики ("Страсти по Луке" К. Пендерецкого – 1962, "Отроки в пещи огненной" К. Штокхаузена – 1962 и др.).

На уровне "идей времени" характерный смысловой поворот от 50-х к 60-м годам таков: от "весны-оттепели" преобразований к полноте "карнавальности" в конце 50-х – к протестующе-пафосному принципу бунтарства 1960-х. На уровне музыковедческих классификаций обнаруживается сменность идей 50-х – идей 60-х годов в концепциях "современной музыки": ср. "Эстетику современной музыки" (1954) А. Голеа [см.: 3, 7], "Новации и традиции в современной музыке" (1955) Р. Влада [7] – и "Симфонии о войне и мире" Б. Ярустовского (1966) [4], "Новую музыку" Б. Шеффера (1968) [6]. В первых двух (Голеа, Влад) наблюдается "quasi-карнавальная перетекаемость" новаций и традиций: новации трактуются как первая ступень обнаружения идеи, становящейся традицией, а традиция осознается как "легитимизации новации". У "шестидесятников" же (Ярустовский, Шеффер) определяется принципиальная стилевая автономия новационности в музыке XX века.

И.А. Котляревский выступил в 1960-е годы с дерзко заявленной универсально-методологической музыковедческой проблематикой "Диатоника и хроматика как музыковедченские категории", по существу изменив традиционную теорию музыки в направлении "спекулятивной теории музыки", т. е. музыкальной эстетики, ставшей для него точкой отсчета и ориентиром поисков в *универсальном* музыковедении. Исключительно важна роль И.А. Котляревского в становлении того *синтезирующего, универсализирующего теорию музыкознания,* которое определило динамику "школы Скребкова" в Москве и "школы Горюхиной" в Киеве и в Украине.

Использованные источники

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев.– М.-Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 502 с.
3. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німечина. Італія / О. Маркова. – Вип.1. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – 128 с.
4. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире / Б. Ярустовский. – М.: Музыка, 1972. – 382 с.
5. Adorno T. Philosophie der neuen Musik / T. Adorno. – Frankfurt-am-Mein, 1978. – 200 s.
6. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej / B. Schäffer. – Kraków: PWM, 1969. – 543 s.
7. Vlad R. Modernita e tradizionella musica contemporanea / R. Vlad. – Torino, 1955. – 267 p.

Шевченко Ірина Олександрівна

ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ВИКЛИКИ ТА ОЧІКУВАННЯ

Необхідність зміни підходів до формування змісту культурно-мистецької освіти розглядаються нами сьогодні у зв'язку із зміною парадигми культурного розвиту.

Певну систему очікувань створюють стійкі тенденції у культурній політиці європейських країн, що орієнтуються на збереження національної культурної спадщини, культурної ідентичності, мовного розмаїття та забезпечення вільного доступу кожної особистості до інформації про культуру і мистецтво різних народів і етнічних спільнот. Соціально-економічно умови життя у розвинених країнах світу дозволяють всебічно підтримувати культуротворчу діяльність особистості, розвивати творчі здібності кожного члена суспільства і сприяти проявам творчих інновацій.

Зміни у світі трансляції культури, формування та передавання культурних змістів може розглядатися як виклики сучасного світу комунікацій. Поява нових суб'єктів трансляційної діяльності в культурно-освітньому просторі вимагає формування нової системи відносин з ними та відображення основних елементів цієї системи у змісті культурно-мистецької освіти. Такими суб'єктами, на наш погляд, можуть бути великі корпорації, некомерційні і громадські організації, сфера туризму, дозвілля, готельного господарства та ін. Одночасно змінюється і сам освітній простір за рахунок появи нових суб'єктів освітньої діяльності,

що доповнюють або конкурують з традиційними освітніми установами, які готують фахівців культурно-мистецької сфери. Підходи до формування змісту освіти у традиційних освітніх установах, як правило, також залишається традиційним та орієнтованим на підготовку майбутніх фахівців до роботи у закладах культури, що виконують суспільну місію:

- творення духу вітчизняної культури, формування і укріплення її базових основ;

- збереження національної історичної і культурної спадщини, розмаїття традицій, та сприяння їх передачі майбутнім поколінням;

- формування системи позитивних цінностей, сприяють реалізації творчого потенціалу нації.

Відповідно до вище наведеного можемо сформулювати нову парадигму культурно-мистецької освіти – створення кожній людині умов для формування і розвитку його творчого потенціалу шляхом вирішення таких важливих завдань, як "навчити пізнавати", "навчити діяти", "навчити жити у суспільстві" і просто – "навчити жити".

Адже реальність висуває нові виклики. Все активніше розвивається нова світова концепція територіального соціального і економічного розвитку, яка на перший план сучасної інноваційної економіки ставить культурні ресурси і творчість. Культура і творчість у такий спосіб стають (або мають стати, там де ще не стали) головними рушіями та ресурсами розвитку інноваційної економіки, що сьогодні отримала назву креативної. І, відповідно, інноваційний сектор, що формується в економіці на ресурсах культури і творчості, називають творчими, або креативними індустріями (creative industries).

Творчі індустрії представлені організаціями і компаніями, що здійснюють підприємницьку діяльність, при якій економічна цінність товарів і послуг пов'язана з їх існуванням у якості елемента культури. Певні типи соціально-культурної діяльності, де переважає творча, культурна складова, також можуть вважатися творчими індустріями.

Можемо запропонувати нову кваліфікацію – менеджер творчих індустрій – і у процесі аналізу фахових знань, умінь і навичок майбутніх фахівців використовувати його для означення системи очікувань студентів. Окремо має бути розглянута потреба держави у підготовці менеджерів творчих індустрій та очікування суспільства (сформульовані та ті, що існують на рівні підсвідомості). І дійсно, чи існує чітко визначена потреба у вітчизняних фахівцях, які будуть забезпечувати національно орієнтований розвиток основних креативних галузей, що базуються на авторському праві (реклама, кіно, музика, шоу, телебачення, радіо, візуальне мистецтво, дизайн тощо) і створювати національний культурний

продукт – економічно, соціально і творчо привабливий. Адже творчі індустрії можуть змінити структуру економіки, приносити прибуток державі, забезпечувати добробут громадян та працювати на культуру, мораль і етику суспільства.

Бєлявіна Наталія Дмитрівна

Польська королівська капелла у XVI – XVIII ст.

Дослідивши діяльність Польської королівської придворної капели протягом трьох століть ми виділили три етапи, що уособили її як творчу індивідуальність: Краківський – Варшавський – Дрезденський.

Перший період, Краківський пов'язаний з другим етапом польського Ренесансу, коли з'являються елементи "нової функції музики" (З. Лісса). Відомо, що при королівському дворі ще у XII ст. діяла капела у складі 20 музикантів, а у XIV – XV ст. їх вже розрізняли за групами: інструменталісти, що грали на духових інструментах для військової музики, інструменталісти, що грали на струнних інструментах (лютнярі) та співаки.

При королі Сигізмунді I Старому у 1520 р. було реорганізовано Королівську придворну капелу. На бажання королеви Бонни Сфорца були запрошені італійські та німецькі музиканти: співаки, органісти, лютнярі, флейтисти, гобоїсти, трубачі, арфісти, вірджиналісти та клавіцимбалісти. У 1521 р. придворним музикантом королеви став італієць А. Пезенті, який організував хор з італійських співаків, що виконували твори нідерландців та італійців. Після, більш як 20 років, капелу очолював інструменталіст, співак, композитор капельмейстер поляк К. Клабон.

Краківський період діяльності Королівської придворної капели можна характеризувати таким чином: розвиватимуться загальноєвропейські тенденцій у діяльності придворних капел подібного типу; встановляться такі напрями: у сакральній музиці – наслідування нормам багатоголосного літургічного співу "римського зразка"; у світській музиці – "концертуючий фактор" (Й. Хомінський) у мадригалі та лютневому виконавстві; здійсниться розрізнення храмового та світського середовища музикування.

Оскільки король польський Сигізмунд III Ваза переніс у 1596 р. столицю з Кракова до Варшави то Королівська придворна капела теж прибула до Варшави, де більш як 50 років, починаючи з 1595 р., її очо-

лювали італійці: Л. Маренціо, А. Чіллі, А. Пачеллі, Дж.Ф. Анеріо, М. Скаккі, і тільки у 1649 р. – поляк Б. Пенкель.

У 1632-1633 рр. до придворної капели уведено оперну трупу: збільшено склад хору і оркестру (50 музикантів), запрошено 12 співаків-солістів, серед яких знаменитий кастрат, співак Сікстинської капели Балтассаро Фері.

За рішенням короля польського Фридриха Августа I, курфюрста саксонського Августа II у 1697 р. капелу було переведено у Дрезден і її почали іменувати Дрезденська польська капела – "Polnische Kapelle". Спочатку нею керували поляк Я. Ружицький та саксонець І.Х. Шмидт, який був з 1697 р. керівником Дрезденської придворної капели. А після об'єднання капел у 1707 р. – одноосібно Й.Х. Шмитд. Пізніше, у 1717 р. капельмейстером був призначений італієць Дж.А. Ристорі, син італійського антрепренера, який утримував італійську оперу у Дрездені.

У 1718 р. у Варшаві була знов створена "Польська капела" ("Мала камерна музика") у складі 12 інструменталістів, яка супроводжувала короля під час його мандрівок.

При королі Станіславі Августі Понятовському у 1764-1765 рр. капела повернулась до Варшави, де її очолювали італійці Герарді та Альбертіні, скрипаль та композитор італійсько-чеського походження Ян Стефані. Після зречення від престолу останнього короля польського у 1795 р. капелу було розпущено.

Варшавський та Дрезденський періоди діяльності Королівської придворної капели можна характеризувати таким чином: вплив італійської та саксонської шкіл у варшавський та дрезденський періоди; освоєння "монументального" концертного стилю – багатохорність та змагальність голосів у сакральних творах; вироблення концертних жанрів (сакральні – "концертні" меси, багатоголосні мотети, духовний вокально-інструментальний концерт, світські – камерна кантата, концерти, канцони, арії); наближення до жанру concerto grosso та "концертуючого" сольного стилю.

Личковах Володимир Анатолійович

СОЦІОЛОГІЧНІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ІДЕЇ УНІВЕРСАЛІЗМУ В СЛОВ'ЯНСЬКИХ ТРАДИЦІЯХ ПРОСВІТНИЦТВА

Просвітницька ідея слов'янської взаємності (від Кирило-Мефодіївського товариства в Києві до I Всеслов'янського конгресу 1848 р. в Празі) має численні витоки і прояви в українському, російсь-

кому, польському, чеському тощо родовому бутті й соціальній свідомості. Ще М. Бердяєв відзначав, що "всеслов'янська самосвідомість" включає кілька культурно-історичних та релігійних типів, і за обсягом вона є ширшою, аніж будь-яке етноцентричне слов'янофільство (в тому числі і т. зв. "месіанізм"). Діалог слов'янських етнокультур спирається на ідеї "універсалізму" як єдності розмаїтого, як мета- філософії та світогляду інтеграції планетарного людства.

Зазначимо основні традиції соціологічного та культурологічного обґрунтування універсалізму в польському, російському та українському просвітництві, в етнонаціональних моделях слов'янської єдності, що мають архетиповий характер для сучасної філософії освіти та діалогу культур.

1. Концепція універсальності польського духу, плюралізму й діалогу в польській історії, яку висунув професор Варшавського університету Януш Кучинськи [1]. Його узагальнююча інтерпретація універсалізму як метафілософії сучасного гуманізму, нового способу мислення, такої парадигми освіти і культури, яка постійно розширюється через досвід життя, науки і мистецтва. Дослідження ідей універсалізму через польські традиції просвітництва у працях А. Валіцкого (про А. Міцкевича, Ю. Словацького, А. Гуровського – визнаного представника польського слов'янофільства). Розробка "польської ідеї" в контралієнаційних хронотопах людського життя професором Люблінського університету З. Цацковським.

2. Загальнослов'янська транскультурна ідея як вияв російського духовного універсалізму, "руської вселюдяності". Ґрунтується на засадах православного розуміння "общинності", "соборності", "хорового начала" російської душі, на християнсько-універсалістському архетипі "вселюдини" (Ф. Достоєвський). Ідея дістала філософське обґрунтування у традиціях "філософії всеєдності" В. Соловйова, історіософії М. Бердяєва, вченні про сенс історії представника Львівсько-Варшавської школи К. Твардовського.

3. Деякі соціологічні та культурологічні ідеї православної та католицької церков у світлі християнського екуменічного руху, що зближують слов'янські народи з різними конфесійними уподобаннями. Специфічна роль уніятської, "греко-католицької" конфесії в західних регіонах України та Білорусі, а також у східних регіонах Польщі. Об'єднавчі заклики Папи Римського Іоанна Павла II та Всесвітньої Православної Церкви до "діалогу" між різними релігіями та християнськими конфесіями, що визнані Вселенською Патріархією.

4. Вчення філософського космізму в Росії та в Україні, що акцентує спільне космічне походження та призначення людства, його "ноосферне" майбуття. Концепція універсальної природи людини (мікрокосму) та її зв'язку з космічним цілим (макрокосмом) просякає східнослов'янський світоглядний універсалізм від М. Ломоносова і Г. Сковороди до К. Ціолковського і В. Вернадського. Особливо важливі в цій традиції, українська "філософія серця" П. Юркевича і теорія "спільної справи" М. Федорова. У педагогічній думці останнього філософський космізм виявляється, зокрема, як "принцип палуби", який перетворює всю планету Земля в навчальну палубу глобального космічного корабля, з котрого йде дослідження й споглядання Космосу, що складає основний зміст освіти й виховання в умовах космічного "крейсерування" людства. На базі Міжнародної академії духовних наук йде становлення нового наукового напряму – "ноології" як вчення про Дух, Світовий Розум [2].

5. Рерихівський рух "мир завдяки культурі". Просвітницька ідея універсалізму обґрунтовується тут єдністю культурних джерел і соціальних надзавдань людства, спільністю "культурної душі" всіх народів. Майбутня культура ноосферного людства виводиться з інтеграції західної технологічної цивілізації, східної життєвої мудрості, православної релігійної моральності (символічне "знамено світу" М. Реріха). Ноологія тут пов'язується з теософією.

6. Концепція "євразійства", що була поширеною серед російської еміграції 1920-30-х років і знову відроджується зараз, зокрема в геополітичній та геокультурній стратегії "Євро-Росії". Крім широкого "континентального проекту", включає до себе розуміння сенсу історії та культурної долі слов'янських етносів (Росія, Україна, Польща) як посередників між Заходом та Сходом, Європою та Азією. Намагається витлумачити таємницю слов'ян їхньою синтетичною "євразійською душею", що є передумовою універсалістичної місії слов'янства. Проте сьогодні з'являються тенденції перетворення цієї концепції в політичну, соціологічну та культурологічну утопію [3].

7. Вчення про етногенез та супер-етноси, про пасіонарне піднесення націй Льва Гумильова. Його спроба обґрунтувати інтегративні функції "пасіонарних" націй в історії людства (зокрема, слов'янського супер-етносу). Відзначається близькість цього вчення до етнонаціонального "месіанізму", але в умовах кризи цивілізації та апокаліптичних передчуттів футуристичні сподівання на "пасіонарність" слов'янських народів та етнокультур можуть виявитись не зайвими і не марними.

8. Окремі положення українського та російського слов'янофільства, що підносяться над національно обмеженим горизонтом автаркії, ет-

нічного партикуляризму. Становлення ідей слов'янського універсалізму в "Товаристві Об'єднаних Слов'ян", у "Кирило-Мефодіївському товаристві" (Т. Шевченко, П. Куліш, М. Костомаров, М. Гулак, В. Білозерський), у творах філософів та письменників еміграції, у світогляді всесвітньої російської та української діаспори (О. Бердник). Універсалізуюча функція польської еміграції, Міжнародного слов'янського комітету, зокрема у процесах євроінтеграції [4].

9. Ідеї універсалізму в публіцистиці одеського "друга української справи" Володимира Жаботинського. Низка його статей присвячена проблемі взаємозв'язку національної ідентифікації України та її входження у світове ціле. В. Жаботинський стверджував "право й можливість бути і залишатися самим собою і голосно називатися своїм національним ім'ям: лише за цієї умови здійсненне справжнє братерство між ним та людьми іншої крові" [5].

10. Просвітницькі традиції польського універсалізму (Я. Кохановськи) у сучасних польських філософсько-соціологічних та культурологічних дослідженнях:

- духовних засад національної ідентичності (М. Крупєц);
- суспільно-політичних ідей в історії Польщі (Ч. Бартнік) [6];
- проблеми поступу у філософії (А. Захаріаш), специфіки "критичного" філософського мислення (С. Симотюк) [7];
- метафілософії універсалізму як підґрунтя філософії освіти та соціальної педагогіки стосовно сучасної молоді (Я. Кучинськи, А. Клосковська, Я. Рейковськи) [8] тощо;
- історії філософії слов'янських народів (С. Єдинак, Б. Кригер, Г. Сколімовський, Е. Старчинська-Костюшко та ін.) [9].

Звичайно, ці просвітницькі традиції слов'янського універсалізму і діалогу культур не є рівнозначними і мають різну історико-культурну та релігійну глибину. Але в них є прагнення до духовної взаємності слов'янських народів, до осягнення універсальних цінностей християнської культури як основного змісту європейського вектора становлення ноосфери. Ідеї слов'янської духовної інтеграції немов моделюють вселюдський універсалізм, а слов'янські традиції діалогу культур можуть слугувати буттєвими підвалинами складання космосу етнонаціональних культур. Адже універсалізм, всупереч вульгарним уявленням, – не космополітизм, і він приводить не до культурного відчуження націй, а навпаки, до їхньої самоідентифікації в контексті планетарної цілісності, де Людство мислить себе Людиною, а кожна національна культура складає неповторний компонент вселюдської ноосфери.

Слов'янський світ має глибинні культуротворчі сили гідно увійти до планетарної цивілізації, внести до неї свій самобутній духовний внесок. Значною мірою це стосується України, де ідеї свободи, братства, вселюдського універсалізму, спротиву соціальному і національному відчуженню завжди мали великий вплив у культурі, мистецтві, просвітництві, школі (від К. Ушинського і С. Русової до В. Сухомлинського і сучасної української філософії освіти). Сьогодні соціологічні та культурологічні ідеї універсалізму як національної і культурної "контр-алієнації" можуть бути провідними в гуманітарній та фаховій підготовці митців, культурників, освітян.

Використані джерела

1. Див.: Kuczyński Janusz. What Is Universalism? // Dialogue and Humanism. – Warszawa, 1992. – № 3-4, а також: Личковах В. Новий камінь Сізіфа? (роздуми про I Всесвітній конгрес універсалізму) / В. Личковах // Філософська та соціологічна думка. – 1994. – № 3-4. – С. 225-229.
2. Личковах В.А. Манифест Международной академии духовных наук / В.А. Личковах // Теоретические и методические основы профессионально-педагогической подготовки студентов. – Симферополь, 2006. – С. 264-266.
3. Атеней: Русский международный журнал. – 2007. – № 8.
4. Личковах В. Слов'янський Sacrum – скарбниця Європи / В. Личковах. – К.: Місточок, 2010. – 167 с.
5. Україна. – 1993. – № 8. – С. 9.
6. Див.: Sens polskiej historii / praca zbiorowa. – Warszawa, 1990.
7. Див.: Filozofia: uniwersalność i różnorodność. – Warszawa, 1990.
8. Див.: Pokolenie przełomu: – T. 1-2. – Warszawa, 1991.
9. Див., напр.: Navigare necesse est: Księga jubileuszowa dla Profesora Wojciecha Slomskiego z okazji 40. urodzin. – Warszawa, 2009.

Редя Валентина Яківна

"Даєш Болонью!" чи "Геть Болонью!"? Ще раз про Болонську систему

Нам треба бути готовими у культурному
відношенні розумом прийняти різноманіття,
прийняти змішення різних народів, прийняти
цей безлад. Інакше нас чекає повний провал.

У. Еко. Хаос: повернення Середньовіччя

Болонський процес (Болонська система, Болонська угода, Болонська декларація) – тема № 1 у колах фахівців, що мають відношення до системи освіти; про неї пишуть і говорять далеко не перший рік, хоча по суті, проблеми начебто й не існує: усе давно "вирішено і підписано".

За великим рахунком, "освіта по-болонськи" зводиться до декількох основних положень. Якщо коротко: дворівнева освіта (бакалаврат та магістратура), стандартизація дипломів та додатків до них, зміна системи контролю якості освіти, накопичувальна система кредитів, мобільність викладацького складу, мобільність процесу навчання, забезпечення конкурентоздібності європейських ВНЗ з іншими системами освіти [див. 1]. Цікаво зауважити при цьому, що про *підвищення якості освіти* – жодного натяку, основна думка – стандартизація освіти.

Подальші роздуми – намагання знайти відповідь на вічне питання: кому вигідно? Так, глобалізація. Так, відкритий світ. Так, ринкова економіка і необхідність модернізації освітнього процесу – студентів необхідно готувати до професійного життя у нових соціально-економічних умовах…

Але ж відбувається підміна понять: "компетенція" замість знань, "кредити" замість оцінки якості знань (можна піти по шляху найменшого опору: записатися на "легкі" курси, до "менш серйозних" викладачів); "модуль" як *умовно* прийнята одиниця (етап) підвищення кваліфікації – в наших умовах (маю на увазі перш за все творчі вузи) це зміна якісної академічної освіти на певною мірою **умовний** освітній процес. Більш того, усі розмови про модульну систему – абстракція, адже навчальний план ніхто не відміняв, і студент не має можливості "реального вибору". В нинішніх обставинах "відпустити" студента на "вільні хліби" – повний нонсенс, спочатку треба на державному рівні закріпити стандарти нової організації навчального процесу. На мій погляд (схематично), в першу чергу необхідно "прочистити" блок гуманітарних і соціальних дисциплін (є предмети, які дублюються за змістом на різних курсах); скоротити перелік "загально-професійних" дисциплін і збільшити обсяг годин за вибором у цьому блоці; розширити перелік дисциплін спеціалізації і збільшити обсяг годин для них. Пріоритетними повинні бути дисципліни *спеціальні* (до речі, найбільш затребувані у студентському середовищі), підкріплені викладацьким складом і адекватними потребами держави (регіону).

Освіта поступово перетворюється на ринок послуг. Викладач з держслужбовця перетворюється на найманого робітника. Серйозна професура поступово "вимивається": до когось не записалися на "модулі" студенти, хтось не володіє належною мірою комп'ютером, а треба писати, писати, писати… Виграє, як показує життя, більш "сірий" співробітник і викладач. Знову ж таки, "дистанційне навчання"… Як справедливо зауважує колега, доктор мистецтвознавства Т. Цареградська, "розвиток дистанційних технологій та впровадження їх у викладацьку практику веде

до втрати найголовнішого – **енергетичного начала**, яке єдино й об'єднує людей, дає їм новий творчий імпульс…" [цит. за: 2, 105].

Щодо "переміщення по світу" (хтось вже встиг назвати це "освітнім туризмом", хтось порівнює таких студентів із середньовічними школярами…), то такий варіант доступний для малого проценту молоді: у *кращих* університетах (скажімо, в десятці кращих) може вчитися лише невелика кількість студентів…

Рівень розвитку науки і освіти в університетах М. Пирогов розглядав як кращий барометр суспільного розвитку країни. Підтвердженням цих слів може бути його думка про те, що "суспільство відбивається в університеті як у дзеркалі та перспективі … Наука бере своє і, діючи на розум, діє і на моральність" [3]. Масова неосвіченість – бомба уповільненої дії. Бумеранг відчують наступні покоління (їм жити при нових президентах, прем'єрах, парламентарях, вчитися у "нових" професорів…). Тож, кому вигідно?

Традиційна система вищої освіти складалася у нашій країні десятиліттями і демонструвала високий рівень, отримавши дуже високу оцінку у всьому світі. На сьогодні система вітчизняної освіти знаходиться на стадії переходу до "нових правил гри" без осмисленої необхідності якісних трансформацій. Декларативність окремих заяв – очевидна, і це скоріше "протокол намірів", ніж визначення реальних кроків. Можливо, вже час перейти від "ознайомчих" зборів з приводу Болонської системи до реального обміну досвідом, вирішення конкретних завдань у галузі організації навчального процесу і вислухати практиків – викладачів, які реально спілкуються з майбутніми "плодами просвещения"?..

Висновок один: усім, хто працює у ВНЗ, треба бути готовими до "копіткої роботи, спрямованої на вироблення нових поглядів і нових функцій освіти в ринковій економіці і громадянському суспільстві". Вам це нічого не нагадує? Коментарі, як кажуть, зайві.

Використані джерела

1. Болонский_процесс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Болонский_процесс

2. Ветлицына И.М. Академическое музыкальное образование: вариации на тему / И.М. Ветлицына // Обсерватория культуры. – 2005. – № 3. – С. 104-109.

3. Павко А. Класичний університет у контексті Болонського процесу / А. Павко // Урядовий кур'єр. – 2011. – 23 листопада.

4. Фролов А. Болонская система создает марионеток [Электронный ресурс] / А. Фролов. – Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=vUnCfuszzGQ

5. Хоружий Г. Соціальна відповідальність вищої школи в контексті Болонського процесу / Г. Хоружий // Вища школа. – 2010. – № 5-6. – С. 12-24.

6. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

Ржевська Майя Юріївна

УКРАЇНСЬКИЙ МОДУС ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ

У сприйнятті нових тенденцій мистецького руху кінця XIX – початку XX ст. Україна опинилася на перехресті численних впливів, що примхливо переплiталися й безперечно по-різному проявлялися на західних українських землях і в тій її частині, яка входила до складу Російської імперії. Зосередимо увагу на явищах і процесах, що розгорталися у так званій Наддніпрянській (або Російській, або Великій – згідно з термінологією ряду тогочасних західноукраїнських науковців) Україні, маючи на увазі особливості саме її соціокультурного простору.

Модернізм, що визначається як художньо-естетична система, сформована на межі XIX–XX ст. в європейському мистецтві як наслідок кризи позитивістського світосприйняття, здобув в українській музиці специфічний модус – особливий стан, особливу форму і спосіб здійснення загальноєвропейського руху.

Спробуймо схарактеризувати найважливіші риси цього модусу, принагідно окреслюючи часові параметри його функціонування й розвитку.

На початку XX ст. українська художня культура в силу цілого ряду обставин у своїй професійній складовій перебувала у статусі "запізнілої", "тої, що доганяє", що визначило хронологічне суміщення різних загальнокультурних і специфічно стильових тенденцій: від романтичних і пізньоромантичних, пов'язаних із засвоєнням національного фольклору й створенням повноцінної жанрової системи української музики – до найсучасніших, аж до авангардових, з виходом на спроби побудови нових образних і мовних систем.

Показовою у цьому сенсі є інтенсивність, з якою вибудовувалася в Україні композиторська школа європейського зразка. На першу третину XX ст. припадає і пізній етап діяльності її засновника М. Лисенка, і недовгий творчий розквіт К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, О. Кошиця, і поява багатообіцяючих ранніх опусів третього покоління композиторів – П. Козицького, М. Вериківського, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького.

Кожне з цих поколінь вирішувало власні художні завдання; відповідно до цього модерністські тенденції виявлялися у творчості цих композиторів по-різному – від простого звернення до віршів поетів-символістів та інших представників новітніх поетичних течій до сміли-

вого новаторства на рівні індивідуальних композиторських стилів і творчих концепцій.

Зауважимо: інтенсивність процесів, що розгорталися, мала свій зворотній бік. Подібне спостерігав літературознавець Д. Наливайко, який констатував суперечливість проявів раннього модернізму в українській літературі: "з одного боку долання <...> романтичного дискурсу, а з другого – внесення дискурсів "пропущених" романтичних течій" [1, 48]. При цьому дещо неминуче "проговорювалося" поспіхом, подекуди навіть плутано, не розгорталося в художньо досконалих формах.

Ще одна особливість вітчизняного модусу модернізму визначалася ситуацією своєрідної "двомовності" тогочасної української культури. На початку XX ст. в соціокультурному просторі України співіснували носії різних культурних парадигм: тої, що була сформована на засадах української національної ідеї, і, сказати б, "загальноросійської", панівної на всій території Російської імперії. Конфліктні ситуації, що виникали при цьому, майже винятково локалізувалися на рівні "інтелігенція – влада" (здійснювалися арешти, оголошувалися заборони діяльності національно-культурних організацій тощо). Натомість така "двомовність" власне мистецького середовища створювала можливості плідного діалогу [див. про це: 3, 70-73]. Характерним у цьому сенсі є, зокрема, звернення до віршів російських символістів як поетичної основи камерних вокальних творів, до якого вдавалися практично всі більш-менш помітні професійні композитори України.

В площині розглядуваної нами проблеми також важливо, що білінгвізм вітчизняної культури значною мірою визначив "двофазність" розгортання музичного модерністського модусу: від *модернізму в Україні*, максимально наближеного до російського (хоча й достатньо специфічного), до власне *українського* за своїми настановами та проявами модернізму.

Існування в спільному культурному просторі обумовило засвоєння митцями, які працювали в українських містах, вже сформованих у столицях імперії явищ, що нерідко були результатом адаптації й асиміляції західноєвропейських зразків. Очевидно, саме прикладом російських модерністських періодичних видань надихався Б. Яновський, створюючи в 1907 р. журнал "В мире искусств", назва якого недаремно співзвучна назві часопису С. Дягілєва. Журнал органічно вписався до кола подібних видань, залучаючи до складу своїх авторів провідних митців і теоретиків мистецтва (в тому числі російських). Водночас він виконував важливу функцію впровадження модерністських художньо-естетичних настанов і цінностей в Києві, Одесі, Харкові тощо.

Так само орієнтувалися на московську "Летючу мишу" та петербурзькі "Лукомор'я" й "Криве дзеркало" організатори перших в Україні літературно-мистецьких кав'ярень – кабаре, що в специфічний спосіб реалізовували одну з головних засад модернізму – ідею синтезу і взаємодії мистецтв. Беручи початок від одеського "Бібабо" ("Бі-ба-бо", 1909), кабаретовий рух в Україні згодом своєю чергою суттєво вплинув на мистецький простір імперії в цілому – на рівнях жанрів, стилістики, особистостей (О. Вертинський, Л. Утьосов, І. Кремер та ін.) [див. про це: 2].

Вже у 1910-х рр. з розвитком українських літературних течій почало формуватися "україномовне" модерністське мистецьке середовище. Музичний націоналізм отримав додаткові естетичні орієнтири, його діячі прагнули (подеколи досить наївно) обґрунтувати природну відповідність української музики цим орієнтирам. "З погляду *сучасности* український мелос найближче стоїть до <...> модернізму, – читаємо в одній з газетних рецензій 1919 р., – <...> згадаєм лише, що характеристичний для нової музики тритоновий хід здибається раз-у-раз в українській пісні, взагалі кажучи багатій на хроматизм. Наслідком цього українська музична творчість мусить піти, підлягаючи особливим законам" [4].

Примітно, що до наведених вище міркувань критика спонукав концерт, де виконувалися романси, – адже саме камерна вокальна й інструментальна музика стали тим жанровим полем, де модерністський модус втілювався найбільш послідовно й виразно, отримуючи визначеність національної інтонаційності. Аж до початку 1920-х рр. саме тут було зосереджено головні новаторські інтенції композиторів України; розширювали це поле хіба що хорова музика М. Леонтовича й К. Стеценка, а також, безперечно, оперна творчість Б. Яновського.

Розгортанню модерністських тенденцій в річищі українського музично-культурного процесу наступного десятиліття завадила несприятлива соціокультурна ситуація того часу: індивідуалізм, естетизм, складність системи виражальних засобів не відповідали ідеологічним настановам нового суспільного ладу. Проте, названі тенденції все ж знайшли своє виявлення в кантатно-ораторіальній, хоровій, симфонічній музиці (творчість М. Вериківського, П. Козицького, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса та ін.). Остаточне згортання цих тенденцій припало на початок 1930-х рр. Цей час можна вважати завершенням доби модернізму в музиці Наддніпрянської України.

Як специфічну рису українського музичного модернізму, відзначимо також доволі незначну питому вагу авангарду як його відгалуження.

Розвиваючись впродовж неповного тридцятиліття (від кінця 1900-х до початку 1930-х рр.), український музичний модернізм, проте, вирізняється цілим комплексом рис, що характеризують його власне мистецьке й соціокультурне "обличчя". Окреслений тут ескізно, цей комплекс потребує подальшого поглибленого дослідження.

Використані джерела

1. Наливайко Д. С. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” / Д. С. Наливайко // Слово і Час. – 1997. – № 11–12. – С. 44-48.

2. Ржевська М. Кабаре / М. Ржевська // Українська музична енциклопедія. – К., 2008. – Т. 2. – С. 273-276.

3. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / Майя Ржевська. – К.: Автограф, 2005. – 352 с.

4. Dis. Концерт Бутовського // Трибуна. – 1919. – 1 січня.

Чембержі Михайло Іванович

Проблеми юридичного захисту інноваційних мистецьких навчальних закладів

Україна на межі тисячоліть опинилася перед цілим рядом "викликів", необхідністю вирішувати проблеми, обумовлені як загальнолюдськими процесами, так і динамікою розвитку нашої країни. З розуміння найглибших засад гармонійного існування українського суспільства та його подальшого прогресу в кожного з нас, у залежності від обраної справи, має народитися бачення власних цілей і завдань, власної стратегії і тактики в цьому русі.

Потужне річище гуманітарного розвитку сучасної української нації утворюється численними струменями, поміж яких одним з найважливіших є мистецька освіта. В такій системі координат особливого значення набуває здатність системи мистецької освіти до оновлення, що в першу чергу може забезпечуватися завдяки інноваційним підходам.

Категорія інноваційного та пов’язані з нею поняття ("інноваційний заклад освіти", "інноваційний освітній проект", "інноваційна педагогічна технологія" тощо) стають ключовими в осмисленні сучасного освітнього процесу. Розуміти поняття "інновація" можна лише діалектично, адже інноваційність не може бути відірвана від класичного бачення явищ, моделей, технологій, вона має нести прояви поваги до сталих систем, їхніх фундаментальних засад, вільного володіння ними. Водночас – це інший шлях, який дозволяє професійно розвивати свої погляди, думки, будувати і спрямовувати розвиток сучасної ефективно діючої

системи, оповитої нашим творчим баченням, власними ідеями, реаліями кадрової і матеріальної бази.

Сучасна концепція освіти, вакцинована інноваціями, спроможністю до реформування, гарантуватиме широкий вибір можливостей для отримання знань, надання кожному змоги щоденно реалізувати себе, допоможе усвідомлювати свою власну відповідальність за наполегливе самовдосконалення та безперервне ствердження себе фахівцем конкурентоспроможного рівня. Кожен навчальний заклад по-своєму має бути інноваційним, бо це прикмета часу, своєрідна культура, де інновації, безумовно, новий конкурентоспроможний продукт в освітньому світовому просторі, розумно побудована гнучка система, яка постійно збуджує нові ідеї, дозволяє розвиватись у поліритмічному розмаїтті яскравій Особистості.

У сучасному освітньому просторі існують навчальні заклади, діяльність яких від заснування ґрунтується на принципово оновлених засадах. Подібні інноваційні навчальні заклади виконують дуже важливу функцію, генеруючи нові ідеї та виступаючи полігоном їх випробування. Саме тут відбуваються процеси активного акумулювання сили різних духовних потоків, поєднання прагматизму з романтизмом, традицій та інновацій, неперервності пошуку і ґрунтовного аналізу практичної діяльності, високого рівня дисципліни з відчуттям внутрішньої свободи.

Наведу приклад з діяльності Київської дитячої Академії мистецтв, де вперше впроваджувалися освітні інновації, що згодом ставали загальноприйнятими на всеукраїнському освітньому полі. Приміром, ще у середині 1990-х років навчальний рік вже на рівні початкової школи був структурований тут не за четвертями, а за семестрами. Вивчення двох і більше іноземних мов юними студентами є звичною практикою в Академії протягом усієї її історії. Підготовка юних абітурієнтів з 4,5 років на відповідному факультеті, що входить до структури Академії, об'єктивно збільшує термін їх навчання, що відповідає сучасним європейським тенденціям. Зрештою, робота численних консультантів Академії, які представляють провідні мистецькі вищі навчальні заклади, – це чинник постійного моніторингу підготовки її юних вихованців, своєрідне "зовнішнє незалежне тестування", здійснюване впродовж усього періоду навчання.

Однак, на перших етапах свого впровадження нестандартні кроки в організації освітнього процесу є досить ризикованими, адже гарантувати стовідсотковий результат не завжди можливо. Тому заклади, які здійснюють впровадження експериментальних, нетрадиційних підходів до організації навчального процесу, нерідко стають об'єктом критики з

боку органів державного управління. Приводом для критики стає найчастіше їх невідповідність загальноприйнятим (нерідко суто формальним) параметрам, що є обов'язковими для навчальних закладів різних рівнів. Але ж будь-який експеримент на певному етапі неминуче виходить за межі того, що вважають на час його проведення нормою, щоб зрештою оновити уявлення про ті чи інші явища.

Постійному переосмисленню, жорсткому самоаналізу має піддаватися кожен крок, що здійснюється в процесі реалізації інноваційних проектів. Важливим на цьому шляху є продукування нових сенсів, нових бачень вирішення проблем, що повсякчас виникають.

Свого часу Махатма Ганді сказав: "Свобода нічого не варта, якщо до неї не входить свобода помилятися". Ці мудрі слова індійського філософа можуть бути застосовні до щоденної практичної діяльності інноваційних навчальних закладів, що стають осередками, де випробовуються нові шляхи розвитку освіти, – і в цьому їх особлива місія. Проте, такі навчальні заклади свідомо йдуть на певний ризик у прийнятті нестандартних рішень, а відтак усі їх дії мають бути цілком відкритими для обговорення, до безкомпромісних дискусій і, водночас, бути забезпеченими гарантіями юридичного захисту, посиленням підтримки інноваційних навчальних закладів з боку держави.

У межах діючого законодавства інновації до певної міри виглядають як нонсенс, адже вони виходять за чітко окреслені рамки жорстко регламентованої практики. Натомість, інновації стають поштовхом для подальшого редагування законодавства, збудженням до наступних кроків з його удосконалення.

Напрацювання інноваційних навчальних закладів відкривають для наступних поколінь перспективу діяти в параметрах намічених і випробуваних ними духовних намірів, духовних можливостей, духовних цінностей.

СЕКЦІЯ 1
ДІАЛОГ КУЛЬТУР: УКРАЇНА – ПОЛЬЩА

Ванюга Людмила Степанівна

ТЕРНОПІЛЬ – ЕЛЬБЛОНГ: ДІАЛОГ ТЕАТРАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Творча співпраця між Тернопільським обласним академічним українським драматичним театром ім. Т.Г. Шевченка і театром ім. Олександра Севрука з польського міста Ельблонга розпочалася восени 2004 року, коли ельблонзький театральний колектив гастролював у Тернополі. Під час гастролей поляки показали тернопільській публіці вистави "Сценарій для трьох актрис" Б. Шеффера, "Танго" С. Мрожека та "Вечеря для дурня" Ф. Вебера. Гастролі відбулися завдяки активному сприянню з боку владних структур обох міст, зацікавлених у налагодженні творчих стосунків. Оскільки вистави польського театру отримали схвальні відгуки тернопільських глядачів, директор Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка Михайло Форгель запропонував режисеру Мирославу Седлеру здійснити постановки на тернопільській сцені. Через рік задум був втілений у життя. Так у репертуарі Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка з'явилися вистави "Сценарій для трьох актрис" Б. Шеффера і "Танго" С. Мрожека. Навзаєм режисер В`ячеслав Жила поставив на сцені Ельблонзького театру "Ведмедя" та "Освідчення" за А. Чеховим.

Такий творчий взаємообмін дав змогу акторам та режисерам пізнати чимало цікавого і повчального. Адже, незважаючи на те, що Україна і Польща мають багато спільного в історії та культурі, театральне мистецтво у цих країнах розвивається по-різному; різняться й уподобання публіки [див.: 1].

Однією з важливих форм культурного діалогу між сусідніми державами стала участь театрів цих країн у різноманітних фестивалях. Зокрема, фестиваль молодої режисури "Тернопільські театральні вечори. Дебют", що проходить в Тернополі з 1999 року, залучає театри не тільки з усієї України, а й з закордону, в тому числі і з Польщі. У 2004 році на фестиваль вперше приїхав театр ім. Стефана Ярача з Ольштина й одразу завоював симпатії глядачів і журі. Власне, це був справжній тріумф театру – йому дісталися усі основні нагороди: Бартломею Вишомірскі – за режисуру вистави "Королева краси з Леннану" М. Макдонага, Джоанні Фертач – за

кращу жіночу роль першого плану, Ірині Телєш – за жіночу роль другого плану, усім учасникам вистави – за кращий акторський ансамбль.

Театр ім. Олександра Севрука з Ельблонга у 2005 році привіз до Тернополя дві вистави – "Сон літньої ночі" за В. Шекспіром та "Кафе “Сакс”" за піснями Агнєшки Осєцкої. Справжньою несподіванкою для тернопільських глядачів стала вистава "Кафе “Сакс”", дія якої відбувалася у фойє театру. Гості з Польщі були відзначені нагородами: дипломом за кращу чоловічу роль – Лєслав Осташкевіч за роль у виставі "Сон літньої ночі"; спеціальною відзнакою журналу "Просценіум" "За високу сценічну культуру" та призом міського голови Тернополя – вистава "Кафе “Сакс”". Порадували тернополян польські теаральні колективи і на наступних фестивалях.

Тернопільський обласний академічний український даматичний театр ім. Т.Г. Шевченка, відповідно, брав участь у фестивалях, що проходили у Польщі. На фестивалі "Ольштинські театральні зустрічі" тернопільський театр показав вистави "Не судилось" М. Старицького та "Коханий нелюб" Я. Стельмаха. У межах фестивалю "Ельблонзька театральна весна" на сцені театру ім. Олександра Севрука тернополяни з успіхом показали комедію А. Крима "Квартет для двох" у постановці режисера В. Жили.

Творча співпраця є важливою складовою у розбудові стосунків між двома європейськими країнами – Україною та Польщею. Театральне мистецтво має великий потенціал для розвитку взаємоповаги та діалогу двох слов’янських культур і, незважачи на деякі розбіжності, дає змогу долати бар`єри і позитивно впливати на людські почуття.

Використані джерела

1. Pomost teatralny Tarnopol-Elbląg: dialog kultur [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.wordnet.pl/teatr

Вольская Людмила Викторовна

Александр Пшездзецкий – депутат Совета Киевского Института благородных девиц

Уроженец Подольской губернии, известный польский историк, литератор, издатель и меценат Александр Пшездзецкий (1814 – 1871) несколько лет прожил в Киеве. Его пребывание здесь еще недостаточно глубоко и подробно изучено. Материалы из фонда Киевского Института благородных девиц, хранящиеся в Государственном архиве г. Киева, помогают раскрыть некоторые факты из жизни А. Пшездзецкого этого периода.

После непродолжительной службы при военном и гражданском губернаторах Вологды, 20 апреля 1838 года А. Пшездзецкий был "по Высочайшему соизволению прикомандирован к Киевскому Военному, Подольскому и Волынскому Генерал-Губернатору". Таким образом он оказался на службе под началом Д.Г. Бибикова [1]. В 1839 г. А. Пшездзецкий был из коллежского регистратора произведен в губернские секретари; 31 марта 1840 г. "за особенно деятельную службу, примерные труды и отчетливое исполнение возлагаемых поручений Всемилостивейше награжден орденом Св. Станислава 3-ей степени", а 22 апреля 1841 г. был определен переводчиком Канцелярии генерал-губернатора [2]. 27 сентября 1841 г. из секретной части канцелярии Киевского Военного, Подольского и Волынского генерал-губернатора в Совет Киевского Института благородных девиц пришло письмо № 4061, подписанное Д.Г. Бибиковым, об итогах выборов в Подольской губернии на должность депутата этого Совета:

"Дворянством Подольской Губернии избраны на должность Депутата в Совет Киевского Института Благородных Девиц: служащий в моей Канцелярии Губернский Секретарь Граф Пшездзецкий, Александр Русановский и Матеуш Раковский, из коих Граф Пшездзецкий, по большинству избирательных голосов, имеет преимущество.

Препровождая при сем в Совет Института баллотированные о сих лицах списки с формулярами Графа Пшездзецкого и Матеуша Раковского, – уведомляю, что на занятие Графом Пшездзецким должности Депутата Совета, нет никаких препятствий по служению его в моей Канцелярии" [3].

Из прилагаемого списка видно, что за кандидатуру А. Пшездзецкого был отдан 191 голос при 46 голосах против, в то время как за А. Русановского, соответственно, 114 и 123, за М. Раковского – 100 и 24.

30 сентября 1841 г. канцелярия Совета Института обращается в канцелярию генерал-губернатора с просьбой прислать формулярный список губернского секретаря графа Пшездзецкого [4].

11 октября 1841 г. из Управления генерал-губернатора в Совет Института направляется формулярный список А. Пшездзецкого с сопроводительным письмом за № 1057 из распорядительной и секретной частей канцелярии, в котором говорится о том, что с 1838 г. по 29 января 1841 г. за А. Пшездзецким велся секретный надзор [5].

"В следствие записи от 30 Сентября за № 675, препровождая при сем к Вашему Высокородию формулярный список о службе Губернского Секретаря Графа Александра Пшездзецкого, честь имею уведомить, что, как видно из отношений Графа Бенкендорфа от 20 Апреля прошлаго 1838 года и Министерства Внутренних Дел от 26 Мая того же года, последовавших к Господину Генерал-Губернатору, Граф Пшездзецкий по Высочайшему повелению был прикомандирован к Вологодскому Гражданскому Губернатору для большаго образования в Русском языке и оттоле с Высочайшего же соизволения прикомандирован к Господину Генерал-Губернатору на том же самом основании, на котором он находился при Вологодском Гражданском Губернаторе.

Сверх того долгом считаю присовокупить, что в заведенном в общей Канцелярии деле о службе Графа Пшездзецкого, имеется секретный отзыв Варшавского Военного Губернатора от 13/29 Ноября 1838 года, из коего видно, что Подольский Гражданский Губернатор, уведомляя его, что состоящий, по Высочайшему повелению, под секретным надзором Граф Пшездзецкий отправился по собственным делам в Варшаву, просит его, Губернатора, сделать распоряжение о продолжении за ним надзора.

Управляющий Канцеляриею
Дежурный Штаб-Офицер Подполковник Стогов.

Упоминаемый в сем отношении Губернский Секретарь Граф Александр Пшездзецкий по Высочайшему повелению, последовавшему 29 Января 1841 года, – освобожден от учрежденнаго за ним секретного наблюдения. –

Управляющий Секретною Частию
Статский Советник /подпись/"

Интересно ознакомиться с данными об А. Пшездзецком из его формулярного списка от 11 октября 1841 года [6].

Губернский Секретарь Граф Александр Константинов сын Пшездзецкий переводчик Канцелярии Киевского Военного, Подольского и Волынского Генерал-Губернатора; 25 лет. Римско-Католического Исповедания, имеет Орден Св. Станислава 3-ей степени.

Из Дворян.

За отцом его Губернским Предводителем Дворянства Подольской Губернии состоит в той же Губернии в Проскуровском и Летичевском уездах 5200 душ.

По окончании наук в бывшем Волынском Лицее вступил в службу на основании Высочайшего соизволения, в Канцелярию Его Императорскаго Величества Статс-Секретариата Царства Польскаго сверхштатным чиновником – 1834 г. Августа 17/29.

С того же числа командирован был в Высочайше утвержденный Комитет для ревизии и составления законов Царства Польскаго, в котором состоял по 1837 г. 22 Мая / 3 Июня.

По Высочайшему соизволению прикомандирован к Военному Губернатору г. Вологды и Вологодскому Гражданскому Губернатору – 1837 г. 22 Мая / 3 Июня.

По Высочайшему же соизволению прикомандирован к Киевскому Военному, Подольскому и Волынскому Генерал-Губернатору – 1838 г. Апреля 20.

Произведен в Коллежские Регистраторы с Старшинством – 1835 г. Августа 17.

В Губернские Секретари – 1839 г.

За особенно деятельную службу, примерные труды и отчетливое исполнение возлагаемых поручений Всемилостивейше награжден орденом Св. Станислава 3-ей степени – 1840 г. Марта 31.

Определен переводчиком Канцелярии Генерал-Губернатора – 1841 г. Апреля 22.

К продолжению статской службы способен и к повышению чина достоин.

Был в отпуске с 15/27 Апреля 1835 г. на пятнадцать дней и с 27 Февраля / 10 Марта 1836 г. на четыре месяца и в оба раза на срок явился, а с 31 Генваря 1838 г. находясь по Высочайшему дозволению в С. Петербурге по семейным делам прикомандирован к Киевскому Военному, Подольскому и Волынскому Генерал-Губернатору; с 13 Октября на 28 дней, с 2 Марта 1839 г. на 28 дней с отсрочкою на два месяца, и с 8 Мая 1841 г. на три месяца; все три раза на срок к должности явился.

В отставке не был.

Холост.

7 Ноября 1841 г. на заседании Совета Киевского Института благородных девиц были утверждены кандидатуры депутатов: от Подольской губернии – губернский секретарь граф Александр Пшездзецкий, от Киевской – отставной подпоручик Тршецяк [7].

На рапорте, составленном Советом 19 ноября 1841 г., императрица утвердила поданные кандидатуры. От Волынской губернии в Совете был представлен Карл Микулич [8].

§8 проекта Устава Киевского Института благородных девиц гласит:

"Совет Института состоит из Киевского Военного, Подольского и Волынского Генерал-Губернатора, занимающего в нем должность Председателя, Попечителя Университета Св. Владимира, управляющего Учебной Частию Института, Киевского Гражданского Губернатора, члена по части хозяйственной, который будет избираем обыкновенно из лиц значительных, Губернского Предводителя Дворянства Киевской Губернии и Депутатов от Дворянства Губерний Киевской, Волынской и Подольской, из каждой по одному" [9].

Обычно заседания Совета проходили раз в неделю. В важных, не терпящих отлагательства случаях, проводились чрезвычайные заседания. При этом время заседания и его повестку дня определял председатель Совета. Обязанности, отныне возлагаемые на А. Пшездзецкого как депутата Совета, были выписаны в §20 проекта Устава Института Благородных девиц [10]. Заключались они в следующем:

1. Они суть представители Дворянства во всех отношениях его к Институту.
2. Соблюдают выгоды его в отношении к сему заведению.
3. В случае неисполнения Устава кем-либо из чиновников Института, особенно касательно воспитания, содержания, приема и наград воспитанниц, имеют право доводить о сем до сведения Совета.
4. Наконец, на них лежит священная обязанность, в том случае, когда постановление в §75 изображенное, не исполняется во всей точности, доносить о том Совету[1].

13 сентября 1841 г. Указом № 12036 Правительствующего Сената Пшездзецкие были внесены в 6-ю часть дворянской родословной книги Российской империи [12, 291], но без подтверждения титула графа. Это нашло свое отражение в документе за № 1476 от 13 декабря 1841 года из полицейской части канцелярии генерал-губернатора на имя главы канцелярии Писарева Н.Э. [13].

Для сведения Вашего Высокородия, и по случаю состояния на службе в Институте Благородных Девиц, сына Подольского Губернского Предводителя Дворянства, не излишним считаю препроводить при сем список с отношения к Его Высокопревосходительству, Господина Министра Юстиции за № 19637, об отказе Тайному Советнику Пршездзецкому именоваться Графом.

Управляющий Канцеляриею
Дежурный Штаб-Офицер Подполковник Стогов.

Список с отношения Г. Министра Юстиции
к Г. Киевскому Военному, Подольскому и Волынскому Генерал-Губернатору
от 2 Декабря 1841 года № 19637.

Ваше Превосходительство в отношении ко мне за № 15093 изволите спрашивать: не должно ли за воспоследовавшим Высочайшим повелением по делу о Графстве Тайного Советника Пршездзецкого именование его Графом ныне же быть прекращено.

С подобным же вопросом обращались ко мне Г. Министр Внутренних Дел и сам Тайный Советник Пршездзецкий, который объясняя в прошении своем, что требуемая привилегия предкам его Римскими Императорами на Графское достоинство жалованная, есть и может быть отыскана им в Германских Архивах, просит уведомить Вас, что изъясненное Высочайшее повеление не лишает его Графского титула.

Вашему Превосходительству известно, всеподданнейшая просьба Тайного Советника Пршездзецкого была по представлению моему в рассмотрении Комитета Г.г. Министров, который усматривая, что он домогается Графского титула не по праву, а в виде милости, применяясь к примеру Графа Грабовского, находил, что оказанная Графу Грабовскому милость, не может служить основанием к удовлетворению просьбы Г. Пршездзецкому. Так как заключение Комитета удостоено Высочайшего утверждения, то я нахожу, что за воспоследовавшим Высочайшим отказом в утверждении ныне Г. Пршездзецкого в Графском достоинстве, следует отказать ему, и в испрашиваемом им позволении именоваться Графом.

Сообщая Вашему Превосходительству о таковом мнении моем, о коем с сим вместе уведомил я и Г. Министра Внутренних Дел, покорнейше прошу Вас, Милостивый Государь, объявить Г. Пршездзецкому, что настоящий отказ не лишает его права отыскивать Графский Титул, с предъявлением новых несомненных доказательств, и с получением оных, ему можно будет ходатайствовать чрез Министерство Юстиции, о позволении пересмотреть в Герольдии права его на Графское достоинство.

31 января 1842 г. Александр Пшездзецкий подписал текст клятвенного обещания служения Российскому императору:

"Я, нижеименованный, обещаюсь и клянусь Всемогущим Богом пред Святым Его Евангелием, в том, что хощу и должен Его Императорскому Величеству, своему истинному и природному Всемилостивейшему Великому Государю Императору Николаю Павловичу, Самодержцу Российскому, и Его Императорскаго Величества Всероссийскаго Престола Наследнику, Его Императорскому Высочеству, Великому Князю Александру Николаевичу верно и нелицемерно служить, и во всем повиноваться, не щадя живота своего, до последней капли крови, и все к высокому Его Императорскаго Величества Самодержавству, силе и власти принадлежащие права и преимущества, узаконенные, и впредь узаконяемые, по крайнему разумению, силе и возможности предостерегать и оборонять, и при том по крайней мере стараться споспешествовать все что к Его Императорскаго Величества верной службе и пользе Государственной во всяких случаях касаться может. О ущербе же Его Императорскаго Величества интереса, вреде и убытке, как скоро о том уведаю, не токмо благовременно объявлять, но и всякими мерами отвращать и не допущать тщатися, и всякую вверенную тайность крепко хранить буду, и поверенный и положенный на мне чин, как по сей (Генеральной, так и особливой) определенной от времени до времени Его Императорскаго Величества Именем от представленных надо мною начальников, определяемым Инструкциям и Регламентам и Указам, надлежащим образом по совести своей исправлять, и для своей корысти, свойства, дружбы и вражды, противно должности своей и присяги не поступать, и таким образом себя весть и поступать, как верному Его Императорскаго Величества подданному благопристойно есть и надлежит, и как я пред Богом и Судом Его Страшным в том всегда ответ дать могу, так суще мне Господь Бог душевно и телесно да поможет. В заключение же сей моей клятвы целую Слова и Крест Спасителя моего. Аминь. 1842 года. Генваря 31 дня" [14].

Дальнейшие документы из рассматриваемого дела – подборка рапортов А. Пшездзецкого о предоставлении ему отпусков. Первый рапорт подан 6 июня 1842 г. [15].

В Совет Киевского Института Благородных девиц Депутата от Подольской Губернии Совета Киевского Института, Губернского Секретаря Графа Александра Пшездзецкого

Рапорт.

Имея необходимую надобность отправиться в С. Петербург и в Минскую и Виленскую Губернии по фамильным делам, имею честь покорнейше просить Совет Института снабдить меня надлежащим билетом сроком на 28 дней.

Губернский секретар
Александр Пшездзецкий.

В дальнейшем пребывание в Петербурге необходимо было продлить, о чем свидетельствует документ, отправленный из IV Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии от 13 июля 1842 г. за № 1907 на имя генерал-губернатора Д.Г. Бибикова [16]:

Милостивый государь,
Дмитрий Гаврилович.

Депутат Совета Киевского Института благородных девиц Граф Пшездзецкий, уволенный исправлявшим в отсутствии Вашего Превосходительства, должность Председателя того Совета, в отпуск по 7 сего Июля, по приезде сюда, имея надобность, по домашним обстоятельствам своим, пробыть здесь долее дозволенного ему срока, обратился ко мне об исходатайствовании ему отсрочки его отпуска на один месяц, с дозволением ему пребывания в сие время в С. Петербурге и в Губерниях Минской, Виленской и Подольской.

По всеподданнейшем докладе о сем Государю Императору, Его Императорскому Величеству благоугодно было на просимую Графом Пшездзецким отсрочку на один месяц данного ему отпуска, изъявить Высочайшее соизволение.

Сообщая Вам, Милостивый Государь, о таковой Монаршей воле, имею честь присовокупить, что я уведомил о том и Графа Пшездзецкого, по случаю пребывания его здесь в С. Петербурге.

С отличным уважением и совершенною преданностию
имею честь быть Вашего Превосходительства
покорнейшим слугою А. Гофман.

Следующий рапорт А. Пшездзецкого с прошением об отпуске датирован 10 октября 1842 г. [17]. В нем он указывает:

Имея необходимую надобность отлучиться в Город Варшаву и Губернии Минскую и Виленскую, по домашним обстоятельствам, а также имею намерение в бытность в Варшаве вступить в законный брак с девицею Графинею Мариею Тизенгаузен, дочерью Помещика Минской Губернии, – имею честь покорнейше просить Совет Киевского Института благородных девиц об увольнении меня в отпуск сроком на два месяца и о выдаче как билета на свободный проезд, так и свидетельства на вступление в брак с помянутою девицею.

Венчание А. Пшездзецкого и М. Тизенгауз произошло 24 ноября 1842 г. в Варшаве [18, 625]. После этого, как видно из последующих документов, они вернулись в Подольскую губернию.

В рассматриваемом нами деле находится вид на проезд № 1133, выданный 17 декабря 1842 г. в Каменец-Подольском жене А. Пшездзецкого [19].

Приметы. Лет 19. Рост большой. Волосы черные. Глаза серые. Нос и рот умеренные. Лицо круглое, чистое.

Предъявительница сего Подольской губернии Проскуровского Уезда, жена Депутата Совета Киевского Института Благородных девиц Графа Александра Пшездзецкого, Помещица, Мария Пшездзецкая, отправляется в разные места: Подольской, Волянской, Киевской, Виленской, Минской, Гродненской, Лифляндской Губерний и Бессарабской Области по собственным делам сроком на один год.

17 марта 1843 г. умирает Марианна Тизенгауз (урожденная Пшездзецкая), сестра отца А. Пшездзецкого и бабушка его жены. Для реше-

ния вопроса о наследстве Александр и Мария Пшездзецкие длительное время находятся в Вильно.

8 апреля 1843 г., находясь в Каменец-Подольском, А. Пшездзецкий пишет рапорт с просьбой об отпуске сроком на три месяца, чтобы "по фамильным делам отлучиться в Виленскую и Ковенскую Губернии" (автограф А. Пшездзецкого) [20]. Приказ на отпуск был дан в Киеве 16 апреля 1843 г. [21].

Описание внешности А. Пшездзецкого находим в проездных документах, выданных на его имя [22]:

"Лет 29. Рост посредственный. Волосы светлорусые. Брови светлые. Глаза голубые. Нос продолговатый. Рот посредственный. Лицо продолговатое. Подбородок круглый. Особых примет не имеет".

По окончании отпуска А. Пшездзецкий возвращается в Киев. Но уже 18 сентября того же года он пишет очередной рапорт о предоставлении ему отпуска (автограф А. Пшездзецкого) [23]:

В Совет Киевского Института Благородных девиц Депутата оного Совета и Кавалера Графа Александра Константинова Сына Пшездзецкого.

Имея необходимую надобность отлучиться в Царства Польского города Варшаву, Калиш и Сандомир, вместе с женою моею, Графинею Мариею Пшездзецкою, по фамильным делам, честь имею покорнейше просить Совет Киевского Института Благородных девиц исходатайствовать мне отпуск на три месяца, и снабдить меня паспортом на имя мое и жены моей Графини Марии Пшездзецкой.

Депутат Киевского Института Благородных девиц и Кавалер
Граф Александр Пшездзецкий.

Постановление Совета об удовлетворении данного прошения датировано 23 сентября 1843 г. [24].

Вид на проезд в Варшаву, Калиш и Сандомир сроком на три месяца был выписан Советом Института А. Пшездзецкому 26 октября 1843 г. На нем есть отметка № 3555 о том, что он с женою "пропущены в Польшу через Устилугскую таможню Ноября 7 дня 1843 года" [25]. Однако из отпуска А. Пшездзецкий вовремя в Киев не вернулся, о чем свидетельствует его следующий рапорт, поданный в Совет Института (автограф А. Пшездзецкого) [26].

По причине расстроенного здоровья жены моей, принужденный продолжить пребывание мое в г. Варшаве, честь имею покорнейше просить Совет Киевского Института Благородных девиц, продолжить отпуск мой сроком на три месяца, и прислать мне и жене моей Графине Марии Пшездзецкой паспорт для свободного пребывания в Г. Варшаве и обратного пути.

Граф Александр Пшездзецкий
9 Генваря 1844
В Варшаве
На Новом Свете в доме Браницкого.

Но и через три месяца А. Пшездзецкий не может вернуться в Киев. Об этом он пишет в своем очередном рапорте, поданном на имя Д.Г. Бибикова [27]:

Его Высокопревосходительству Господину Киевскому Военному, Подольскому и Волынскому Генерал-Губернатору, Генерал Адъютанту, Генералу от Кавалерии, Сенатору и Кавалеру Дмитрию Гавриловичу Бибикову Депутата Совета Киевского Института Благородных Девиц и Кавалера Графа Александра Пшездзецкого

Рапорт.

Пред истечением срока, полученного мною от Совета Киевского Института Благородных Девиц, отпуска, я хотел был непременно возвратиться в Киев; но опасное состояние здоровья жены моей, ожидающей в скором времени рождения, не дозволяя мне ни оставить ее здесь, ни предпринять с нею пути, принуждает меня прибегнуть к покровительству Вашего Высокопревосходительства, в том, дабы Ваше Высокопревосходительство изволили известить Господина Варшавского Обер-Полицмейстера, что дозволяется пребывание в Городе Варшаве мне и жене моей Марии, до излечения ея болезни.

Граф Александр Пшездзецкий
Варшава
1 Мая 1844 года
В доме Графа Потоцкого.

Однако на службу в Киев А. Пшездзецкий из Варшавы уже не вернулся. 7 августа 1844 г. в канцелярии Совета Института благородных девиц за № 345 зарегистрирован его очередной рапорт [28]. В нем он пишет Д.Г. Бибикову (автограф А. Пшездзецкого):

"Окончая службу мою по выборам Подольского дворянства в Совете Киевского Института Благородных Девиц, принужден пробыть еще некоторое время в г. Варшаве, для болезни моей жены, я покорнейше прошу Ваше Высокопревосходительство приказать выдать паспорт в г. Варшаву и обратно мне и жене моей, графине Марии Пшездзецкой, и прислать на оное имя в Варшаву".

9 сентября 1844 г. в постановлении Совета [29] указано:

"Депутату Пшездзецкому выслать надлежащий паспорт на жительство в Варшаве вместе с женою в течение пяти месяцев и на обратный путь".

В конце 1844 г. А. Пшездзецкий оставляет государственную службу и окончательно поселяется с семьей в Варшаве.

Таким образом, на основании приведенных выше документов, мы смогли установить тот факт, что с 7 ноября 1841 г. до конца лета 1844 г. А. Пшездзецкий был депутатом Совета Киевского Института благородных девиц от Подольской губернии. Здесь же имеются четыре прошения А. Пшездзецкого, написанные его рукой. Эти материалы расширяют наше представление об известном польском историке и литераторе, внесшем заметный вклад в развитие польско-украинской культуры.

Примечания

[1] §75 Устава гласил: "Серые девицы (помощницы классных дам – *Л.В.*) избираются единственно из казеннокоштных воспитанниц, но не могут быть определены в сию должность Советом без согласия как их собственного, так и их родителей. Это может быть позволено только в крайней необходимости, но в каком случае девица ни под каким предлогом не может быть удерживаема более двух лет, и на Депутатов от

Дворянства возлагается обязанность наблюдать за исполнением сего постановления, в случае нарушения его они имеют право доводить о том до сведения Совета" [11].

Использованные источники

1. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 21 обр.
2. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 24-24 обр.
3. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 5-5 обр.
4. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 14.
5. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 15-15 обр.
6. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 21-24.
7. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 18-18 обр.
8. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 20-20 обр.
9. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 1, л. 27.
10. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 1, л. 29-29 обр.
11. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 1, л. 41 обр.
12. Список дворян, внесенных в дворянскую родословную книгу Подольской губернии. – К.-П., 1897. – 356 с.
13. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 37-38.
14. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 40.
15. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 44.
16. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 47-47 обр.
17. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 51-51 обр.
18. Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини: Біографічний словник. – Вінниця: ВМГО "Розвиток", 2007. – 1008 с.
19. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 74.
20. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 57.
21. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 58-59.
22. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 63.
23. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 64.
24. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 65-65 обр.
25. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 75-75 обр.
26. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 67.
27. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 69.
28. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 72.
29. ГАК: Ф. 144, оп. 1, ед. хр. 57, л. 77-77 обр.

Гончаренко Надія Кузьмівна

Польська гуманітаристика в українських перекладах як чинник діалогу культур

Переклад – один із найважливіших чинників ознайомлення з культурами інших народів та порозуміння з ними. Робота над перекладами збагачує мову, на яку перекладають, а у випадку наукової літератури – дозволяє удосконалювати її понятійний апарат.

Стислий огляд сучасних перекладів польської гуманітарної літератури (есеїстики культурно-політичного спрямування та історичних праць), задля повнішого уявлення про нинішню ситуацію, варто розпочати згадкою про радянську спадщину в цій сфері.

Передовсім варто нагадати, що переклад, видання та розповсюдження наукової і художньої літератури в СРСР регламентувалися державою. Існували дозволені радянською цензурою "прогресивні" автори, яких можна було перекладати, та "буржуазні занепадницькі", які могли зіпсувати моральні настанови будівників комунізму. Як пише у монографії "Український художній переклад: між літературою і націєтворенням" Максим Стріха, "...в другій половині ХХ століття за більшовицького панування цензурні обмеження щодо добору іншомовних авторів, яких дозволялося перекладати українською мовою, були значно суворішими, аніж для перекладів російською мовою. […] Під негласною забороною перебував український науковий переклад. Жодне видавництво УРСР не друкувало перекладних наукових праць – байдуже, чи то з гуманітаристики, чи то з природничих наук. Чи не єдиним винятком лишалися підручники для дедалі нечисленніших українськомовних шкіл, перекладені з єдиних для всього Союзу російських текстів, затверджених Міносвіти СРСР. Втім, була ще одна царина, де українською мовою перекладали й друкували багато. Йшлося про загальнообов'язкові тексти "класиків марксизму-ленінізму" […] Українське видання їхніх творів здійснювалося з російської мови" [16, 16-17].

Втім, чимало цікавих перекладів художньої літератури публікувалося в Україні (детальний аналіз у згаданій книжці М. Стріхи), деякі із заборонених книжок перекладалися й публікувалися в еміграції (наприклад, "Поневолений розум" Чеслава Мілоша [11]).

Однак набагато гірша ситуація в Україні склалася з перекладами наукової літератури, зокрема, у сфері гуманітаристики. Вільний розвиток гуманітарного знання на Заході породив багато наукових течій, напрямків, методологій, що їх як вогню, здатного знищити заскорузлість єдино вірної методології, боялися тутешні цензори. В цьому сенсі польська гуманітаристика, попри всі труднощі періоду соціалізму, перебувала в істотно кращому становищі, адже твори французьких, англійських та американських філософів, істориків, антропологів перекладалися невдовзі після їх публікації, і польські науковці, принаймні деякі[1], могли долучатися до наукових дискусій ще тоді, коли ці дискусії точилися. А для тих українських науковців, які володіли польською мовою і намагалися, минаючи офіційні перепони, долучитися до європейських віянь, саме польські переклади ставали джерелом альтернативних знань[2].

Лише після 1991 року українські вчені одержали повноцінну можливість знайомитися з працями своїх іноземних колег, обговорювати їх, розвивати свої дослідження, самостійно обираючи методологію та підходи. Однак володіння іншими мовами часто зводиться до формального здавання кандидатського іспиту, тому дозволеність не перетворилася на доступність іншомовних досліджень. Звідси випливає виняткова важливість перекладів, адже читання книжок мовою оригіналу є прекрасним, однак недосяжним ідеалом.

Переклади наукової літератури потребують особливих зусиль і майже не можливі без спеціальної, зокрема, фінансової підтримки. У світі розроблено механізми підтримки перекладів іншими мовами, зокрема, цим займаються інституції, створені й фінансовані державою (на кшталт Французького культурного центру, Британської Ради, Гете-Інституту тощо). Польща створила низку інституцій, що підтримують переклади і популяризацію своїх авторів у світі: Польський Інститут (мережа для популяризації польської культури у світі), Інститут Книжки (базований у Кракові, надає гранти на переклади та видання в інших країнах світу), відділ культури Посольства, а також науковий фонд Каса Мяновського (фінансує наукові стажування в Польщі та підтримує наукові проекти за кордоном). Більшість перекладів польської гуманітаристики в Україні з'явилися саме завдяки цим організаціям та фондам.

В Україні є низка видавництв, що працюють над перекладами та популяризацією польської наукової літератури та есеїстки – зокрема, "Критика", "Дух і Літера", "К.І.С.", "Книги – XXI", "Літопис", "Ніка – центр" та інші.

Заснований 1997 року часопис "Критика" від самого початку взорувався на часопис "Культура", що його заснував і видавав у Парижі Єжи Ґедройць, тому в "Критиці" постійно перекладали і публікували авторів з інтелектуального середовища "Культури"[3]. Зокрема, 2005 року в "Критиці" видано важливу книжку, присвячену проблемам українсько-польського порозуміння: "Простір свободи. Україна на шпальтах паризької "Культури"" [14].

2008 року видавництво "Критика" опублікувало книжку "Єжи Ґедройць та українська еміґрація. Листування 1950–1982 років", що є надзвичайно цінним джерелом для дослідження історії польсько-українських взаємин у XX столітті та інтелектуальної співпраці [8]. У вступній статті Боґуміли Бердиховської проаналізовано роль "Культури", зокрема, її видатного редактора Єжи Ґедройця, в подоланні взаємних історичних та культурних упереджень і претензій, у пошуках шляхів порозуміння.

Видавництво "Дух і Літера" і заснований 1997 року однойменний часопис від початку своєї діяльності приділяють багато уваги питанням польсько-українського порозуміння, регулярно публікуючи переклади польських авторів. Слід згадати кілька книжок, що містять особливо важливі для українського читача рефлексії над комуністичною спадщиною.

2009 року видавництво "Дух і Літера" опублікувало в українському перекладі збірку есеїв "У пошуках свободи" [13] Адама Міхніка – відомого польського громадського діяча, одного із лідерів "Солідарності", головного редактора "Ґазети Виборчої" (починаючи з 1989 року). Адам Міхнік – активний учасник створення нової Польщі. Арешти, ув'язнення, осмислення різноманітних подій персонального життя, переплетеного із життям країни, відображені на сторінках цієї книжки. Особливу цінність для українського читача має глибокий аналіз драматичних взаємин Польщі та України.

Якщо йдеться про осмислення тоталітарного минулого, потрібно звернути увагу на ще одну, надзвичайно важливу книжку – це перекладений і виданий 2010 року "Інший світ" [4] Ґустава Герлінґа-Ґрудзінського. Людина із кола засновників паризької "Культури", впливовий публіцист і діяч польської еміграції, Ґустав Герлінґ-Ґрудзінський на початку Другої світової війни потрапив у радянський концтабір, дворічний досвід перебування в якому описав у своїй книжці. Враховуючи неосталіністські настрої певної частини населення у країнах колишнього Радянського Союзу, ця книжка є своєрідною пересторогою для поціновувачів "сильної руки" та влаштованого нею "порядку".

Видатна постать XX століття, лауреат Нобелівської премії, Чеслав Мілош ще в 1950-і роки прозвучав своєю знаменитою книжкою "Поневолений розум", в якій проаналізував чари і небезпеку комуністичної утопії. Український переклад вийшов у 1985 році, в еміграційній "Сучасності" [11]. Хоч і не надто вдалий з мовного погляду, цей переклад відіграв велику роль в осмисленні українськими інтелектуалами гуманітарних катастроф XX століття.

Книжки Мілоша "Родинна Європа" (український переклад 2007 року [12]) та "Абетка" (переклад 2010 року [10]) присвячені проблемам пограниччя та культурної спадщини, яку поділяють поляки, білоруси, українці й литовці. Мілош проникливо описує реалії соціальних та культурних взаємин між цими народами на землях, що колись входили до однієї держави – Речі Посполитої.

Слід згадати кілька книжок, написаних польськими дослідниками і виданих у Польщі, а тепер перекладених українською. Ці видання міс-

тять глибокий аналіз української ситуації і бачення наших проблем "ззовні", представляючи інший кут зору для українського читача.

2004 року видавництво "Дух і Літера" опублікувало український переклад книжки "Бунт покоління" [1], упорядкованої Боґумілою Бердиховською та Олею Гнатюк. Книжка містить інтерв'ю з рядом українських інтелектуалів, шістдесятників, активних учасників дисидентських рухів України XX століття: Іваном Дзюбою, Євгеном Сверстюком, Михайлиною Коцюбинською, Михайлом Горинем, Миколою Рябчуком.

У видавництві "Критика" 2005 року з'явився переклад книжки відомої польської дослідниці Олександри Гнатюк "Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність" [6], в якій проаналізовано сучасні дискусії українських інтелектуалів про культурну й політичну спадщину, її вплив на уявлення про минуле та майбутнє.

Боґуміла Бердиховська у праці "Україна: люди і книжки" [2], виданій у Польщі 2006 року та перекладеній українською 2009 року, представила польському читачеві знані українські постаті XX століття – борців за незалежність (Надія Суровцева), шістдесятників (Василь Стус, Алла Горська), діячів еміграції (Богдан Осадчук, Юрій Шевельов), наших сучасників (Мирослав Маринович, Вячеслав Брюховецький).

Ознайомлення польського читача з українськими суспільними й інтелектуальними рухами, а українського читача – з польськими суспільно-політичними та культурними дискусіями є надзвичайно важливим чинником процесу порозуміння та взаємодії між українською та польською культурами.

Насамкінець варто згадати переклади наукових праць, що представляють новітні зразки історіописання, а також дослідження у сфері теорії історіографії та методології історії.

Польська історіографія є для українських вчених своєрідним взірцем використання сучасних підходів і методів історіописання. Один із яскравих прикладів – виданий 2011 року переклад книжки відомого польського історика Анджея Сулими Камінського "Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів" [9], що в ній історія Речі Посполитої розглядається як історія поляків, українців, білорусів, литовців та інших народів, об'єднаних у цій державі. На базі архівних джерел автор аналізує політичні та культурні аспекти функціонування соціальних станів, цінності шляхетської громади, розуміння нею самоврядування. Слід сказати, що добрий переклад супроводжується численними примітками і коментарями наукового редактора, що допомагають українському читачеві краще зорієнтуватися у контексті подій.

Методологія історії і теорія історіографії є загалом найскладнішими ділянками у сфері історичних досліджень. Не буде перебільшенням стверджувати, що сучасні польські історики є активними розробниками цієї проблематики у контексті світової історіографії. Провідні позиції у цій сфері в Польщі займають представники т.зв. "познанської методологічної школи", створеної ще всередині XX століття всесвітньовідомим польським істориком Єжи Топольським. Професор Єжи Топольський (1928-1998) упродовж своєї академічної кар'єри видав три важливі для становлення методології історії, як окремої дисципліни, праці: "Методологія історії" (1968), "Теорія історичного знання" (1983) та "Як ми пишемо і розуміємо історію" (1996).

2012 рік став по-своєму знаковим у сенсі ознайомлення ширшого кола українських істориків з доробком представників познанської школи. В українському перекладі вийшли праці відразу трьох найвідоміших науковців, "зірок" польської історіографії: засновника школи Єжи Топольського та його найвідоміших учнів – Еви Домanської та Войцеха Вжоска.

Книжка Єжи Топольського "Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної наратії" [17] – блискучий приклад глибоких та виважених роздумів про те, як упродовж століть формувалися і мінялися уявлення про історика, історичні дослідження та здобуті у процесі досліджень знання. Автор розкриває механізми формування історичних міфів, деконструює уявлення про об'єктивність історика та об'єктивність історичного джерела.

Книжка Еви Домanської "Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле" [7] розглядає розвиток теорії знання про минуле від середини XX до початку XXI століття. Авторка аналізує постмодерністський виклик історіописанню, простежує формування нової парадигми в гуманітарних та соціальних науках.

Праця Войцеха Вжоска "Історія – Культура – Метафора. Постання некласичної історіографії. Про історичне мислення" [3] обґрунтовує конструктивістський підхід до аналізу історіописання та показує обмеженість традиційного підходу з його трактування історії як науки, що дає об'єктивне знання про минуле. Автор пропонує власну концепцію, що розглядає історію як частину сучасної культури, спрямовану на пізнання культури минулого. Багато уваги приділено аналізу французької історіографії XX століття, що є надзвичайно важливим аспектом для українського читача.

Оскільки в Україні рефлексія над проблемами, що їх розглядає методологія історії і теорія історіографії, відбувається з деяким запізненням, а подальший розвиток історичних досліджень неможливий без об-

говорення багатьох проаналізованих у цих книжках питань, переклад їх українською мовою є надзвичайно важливим для розвитку української історіографії та української гуманітаристики в цілому.

Примітки

[1] Можна назвати, наприклад, видатного історика Єжи Топольського, директора Інституту історії Університету ім. Адама Міцкевича, автора книжок і статей, перекладених і відомих в Європі ще в 1960-і роки, активного учасника дискусій на Міжнародних історичних симпозіумах.

[2] Прикметно, що тепер ситуація подібна: нові книжки і статті, опубліковані іншими мовами світу, дуже швидко з'являються в якісних польських перекладах. Українські науковці можуть їх прочитати, а не чекати, коли хтось випросить десь гроші, перекладе українською, надрукує мізерним накладом і болісно шукатиме шляхи, як цю книжку науковцеві запропонувати.

[3] Про роль "Культури" в польсько-українській інтелектуальній співпраці – див.: [14], [5], [15], [8].

Використані джерела

1. Бердиховська Боґуміла, Гнатюк Оля. Бунт покоління / Пер. з польської. – К.: Дух і Літера, 2004.
2. Бердиховська Боґуміла. Україна: люди і книжки / Пер. з польської Т. Довжок. – К.: К.І.С., 2009.
3. Вжосек Войцех. Історія – Культура – Метафора. Постання некласичної історіографії. Про історичне мислення / Пер. з польської В. Сагана, С. Серякова, В. Склокіна. – К.: Ніка-Центр, 2012.
4. Герлінґ-Ґрудзінський Ґустав. Інший світ / Пер. з польської О. Герасима. – Чернівці : Книги – XXI, 2010.
5. Гнатюк Оля. Польсько-український діалог: часопис Kultura та його спадщина (до сторіччя Єжи Ґедройця). – К.: Смолоскип, 2007.
6. Гнатюк Оля. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Пер. з польської. – К.: Критика, 2005.
7. Домanська Ева. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Пер. з польської В. Склокіна. – К.: Ніка-Центр, 2012.
8. Єжи Ґедройць та українська еміґрація. Листування 1950 – 1982 років. Упор., переднє слово і коментарі Боґуміли Бердиховської / Пер. з польської та англ. – К.: Критика, 2008.
9. Камінський Анджей Сулима. Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів. 1505 – 1795. Громадяни, їхня держава, суспільство, культура / Пер. з польської Я. Стріхи. – К.: Наш час, 2011.
10. Мілош Чеслав. Абетка / Пер. з польської Н. Сняданко. – Харків: Треант, 2010.
11. Мілош Чеслав. Поневолений розум / Пер. з польської. – К.: Сучасність, 1985.
12. Мілош Чеслав. Родинна Європа / Пер. з польської Л. Стефановської та Ю. Іздрика. – Львів: Літопис, 2007.
13. Міхнік Адам. У пошуках свободи. Есеї про історію та політику / Пер. з польської А. Павлишина. – К.: Дух і Літера, 2009.

14. Простір свободи. Україна на шпальтах паризької "Культури". – К.: Критика, 2005.
15. Рябчук Микола. З культурою і без // Критика. – 2007. – Жовтень. – С. 5-6.
16. Стріха Максим. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. – К.: Факт, 2006. – С. 16-17.
17. Топольський Єжи. Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної наратії. – К.: К.І.С., 2012.

Копієвська Ольга Рафаїлівна

Освіта як чинник формування міжкультурного діалогу

Міжкультурний діалог розуміється як процес, що складається з відкритого та ввічливого обміну між особами й групами осіб з різними етнічними, культурними, релігійними і мовними походженнями та культурною спадщиною на основі взаєморозуміння і поваги. Міжкультурний діалог – це потужний засіб посередництва і примирення. Керівними принципами у цьому контексті слугують свобода вибору, свобода самовираження, рівність, толерантність і взаємоповага до людської гідності.

Навички, які потрібні для міжкультурного діалогу, не можна набувати автоматично, їх треба здобувати на практиці і використовувати протягом усього життя.

У даному контексті важлива роль належить освіті. Освіта визначається як стратегічний ресурс поліпшення добробуту людей, забезпечення національних інтересів, зміцнення авторитету і конкурентоспроможності держави на міжнародній арені. Саме освіта, як важлива складова розвитку особистості, спрямована на формування в людині демократичного світогляду, вироблення навиків дотримання громадянських прав і свобод.

Сутність змісту сучасної освіти виражається в інтеграції чотирьох його компонентів, які відповідають підструктурам особистості: знання про людину, природу, суспільство, мислення, способи діяльності, які забезпечують формування картини світу як основи світогляду. Кожний із зазначених компонентів має формувати в людині почуття поваги до іншої людини, її традицій, культури, віросповідання та мови.

Особливого значення освіта набуває в процесі виховання молодого покоління, формуючи у даній віковій категорії почуття толерантності, взаємоповаги. Звертаючись до вищезазначеного, ми визначаємо беззаперечну роль освіти в міжкультурному діалозі.

Важливою складовою міжкультурного діалогу є мова. У даному контексті освіті належить не остання роль, тому що мова, як зазначають експерти, часто виступає перешкодою для міжкультурного діалогу. Саме міжкультурний підхід визначає цінність мов, що їх використовують

представники меншин. У даному контексті, з одного боку, важливим є вивчення і знання мови, яка панує в державі (аби мати можливість діяти як повноправні громадяни даної країни), а з іншого боку, вивчення мови допомагає побачити, що спілкування з тими, хто має іншу соціальну і культурну ідентичність, збагачує [1, 35].

Одним із яскравих прикладів налагодження і підтримки міжкультурного діалогу є відкриття в Одеському національному університеті імені І.І. Мечникова, при підтримці Інституту італійської культури в Києві, Центру історії і культури Італії імені Джузеппе Гарібальді. Італійський центр пропонує знайомство з культурою, традиціями, мистецтвом Італії, вивчення італійської мови, участь у виставкових, мистецьких заходах, тематичних вечорах. Так, у межах міжкультурного діалогу в університеті щорічно проходять "Тижні італійської мови у світі", які Міністерство закордонних справ Італії організовує під патронатом Президента Італійської Республіки. На запрошення Італійського інституту культури регулярно читають лекції та проводять семінари професори, науковці, громадські діячі з Італії [див.: 2].

Таким чином, використовуючи освітні міждисциплінарні підходи, поєднання набутих знань, навичок, професорсько-викладацький склад забезпечує майбутніх фахівців не лише професійними знаннями, а й відповідно їх практичним застосуванням у багатокультурному суспільстві.

Актуальність освітнього потенціалу у вимірі міжкультурного діалогу беззаперечна. Зміни, які відбуваються у культурному житті українців, продиктовані часом. Тому освіта має використовувати весь свій потенціал задля виховання громадянина світу, людини освіченої, відповідальної, толерантної, моральні принципи якої мають відповідати викликам сучасності.

Використані джерела

1. Біла книга з міжкультурного діалогу / Міністерство культури і туризму України, ЦР "Демократія через культуру". – К.: Оранта, 2010. – 72 с.

2. Офіційний сайт Одеського Національного університету [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://onu.edu.ua

Павельчук Іванна Андріївна

ЄВРОПЕЙСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ МЕЖІ XIX – XX СТОЛІТЬ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР УКРАЇНА – ПОЛЬЩА

Дослідження інспірацій постімпресіонізму межі XIX – XX століть на територію України – майже не розроблена, актуальна проблема сучасного українського мистецтвознавства. Історично склалося, що дискурс євро-

пейської культури в Галицькому регіоні інтегрувався через культурні зв'язки з польськими фахівцями, які викладали у мистецьких закладах Львова на початку XX століття.

Яскравим прикладом спадкоємності європейської традиції може слугувати постать відомого львівського живописця Романа Сельського. Практичне засвоєння досвіду французького першоджерела в його творчості відбувалося крізь призму опосередкованих впливів польських наставників, які в свою чергу були добре обізнаними на мистецьких інноваціях XIX – XX століть. Цей зв'язок зауважує Михайло Винницький ще в перших статтях про Р. Сельського у часописі АНУМ за 1932 р.: "Його мистецькі почини були зв'язані з робітнею О. Новаківського. Новаківський дав Сельському перші підстави рисунку; відтак наш мистець перейшов до робітні Каз. Сіхульського, щоб укінці опинитись у мурах краківської академії. <…> він скористав всебічно із праці в робітнях професора Мегоффера, Панкевича та Коварського…" [2, 86]. Автор статті про Р. Сельського у часописі "Нові шляхи" від 1929 р., підписаної криптонімом – С.В-А, притримується тієї думки, що творчість живописця безпосередньо пов'язана з проблемами ствердження символічної парадигми колірного змісту, започаткованого в XIX столітті постімпресіоністами: "Перші його малярські твори – це залишки поімпресіоністичної школи" [3, 376]. Західноєвропейську орієнтацію живопису Р. Сельського, що стверджувався у приналежності до школи Ю. Панкевича, зауважують сучасні львівські науковці: "Увиразнення концептуальних зв'язків малярства Р. Сельського з ідеями польських капістів і дискусіями між французьким колоризмом і паризьким Монпарнасом заохочувало насвітлення окцидентального вектора його творчих пошуків" [1, 20-21; 4, 9].

Твори молодого Р. Сельського – "Натюрморт" (1925), "Краєвид малярів" (1926), "Натюрморт з фруктами" (1927), "Вуличка" (1931), "Портрет дівчини" (1935), "Човни в Гелю" (1938) – демонструють концептуальний зв'язок із школою капістів Ю. Панкевича. Польські та німецькі фахівці зараховують Ю. Панкевича до представників польського імпресіонізму (але в його еволюційному розвитку); втім зауважують також вплив Сезанна та Боннара [5, 6, 7] і далі зазначують, що Ю. Панкевич перебував під враженням від творчості Гогена, Ван Гога, [10]. В більшості іноземних енциклопедичних видань творчість іншого наставника Р. Сельського – Казимира Сіхульського кваліфікується як приналежна до постімпресіоністичної тенденції [8], тобто зазначається, що Сіхульський є головним представником неоімпресіонізму в Польщі [10, 106].

Орієнтація Р. Сельського на постімпресіоністичний шлях розвитку виявилася в його власному зацікавленні сезаннізмом, яке ми спостеріга-

ємо в тематичних композиціях, присвячених образу Гори. В драматичний для художника період життя (1950-60-ті рр.), шукаючи духовної опори в потенціях власної творчості, живописець звертається до мотиву Гори, образ якої співвідноситься із міццю та початком цілісності, а врешті, із нездоланністю. Виваженістю та монолітністю художнього вислову відзначається етюд "Акерман. Сахарна гора" (1960), який можна порівняти із поетико-епічним звучанням образів гори Св. Вікторії П. Сезанна. Картина Р. Сельського написана в один прийом соковитими осяяними кримським сонцем барвами. Як можна бачити, спочатку художник прописував основні масиви колірних співвідношень, побудованих на контрастовій опозиції основних кольорів, підкресленої введенням взаємодоповнюючого зеленого в трактуванні дерев. Малюнок пензлем наносився вже згори опрацьованої кольором площини. Моделювання лінеарного контуру вирішено через диференційовані означення відтінків темно-коричневого, фіолетового, капут-мортуму. Метафоричне переосмислення символу Гори в практиці Р. Сельського вибудовувалося поволі, на підставі пленерних етюдів у період поїздок до Криму та в Закарпаття. На початку 50-тих років артистичне витлумачення краєвидів ще орієнтується на збереження точної топографії – наприклад, у "Кримському мотиві" (1950), "Будинку під кипарисами" (1950), у творах "Верхи. Топорне" (1958), "Велике каміння. Біля Рибачого" (1959), "Пейзаж з Уютного" (1960). Впродовж десятиліття 50-60-тих років в інтерпретаціях образу Гори зростає коефіцієнт імперсонального узагальнення, що сприяло посиленню художнього міфотворення та знайшло відображення у краєвидах "На ганку. Криворівня" (1958), "Червоні ворота" (1952), "Вид на Чорногору з веранди" (1959), "Карпатський мотив" (1950), "Виноградник над берегом моря" (1950), "Карпатський краєвид з Чорногорою" (1960).

Використані джерела

1. Волошин Л**.** Український артистизм Романа Сельського та його окцидентальні пов’язання / Л. Волошин // Сельський Роман: Альбом [Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ / Упоряд. Т. Лозинський, І. Завалій; авт. вступ. ст. Є. Шимчук, Л. Волошин]. — Львів-Київ: Оранта, 2006. – С. 20-28.

2. Винницький М. Роман Сельський / М. Винницький // Мистецтво L’art (АНУМ). – Львів, 1933. – Річник І. – Зошит IV. – С. 85-88.

3. С. В-А. Роман Сельський / С. В-А // Нові шляхи. – 1929. – Число 8. – С. 376-377.

4. Яців Р. Роман Сельський: відкритий і закритий / Р. Яців // Роман Сельський: Матеріали ювілейної наукової конференції, спогади і присвяти, приурочені 100-річчю від дня народження. – Львів, 13-14 травня 2003 р. – Львів: ЛНАМ, 2004. – С. 7-12.

5. Pankiewicz Józef // Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler. Sechsundzwanzigster Band: Olivier-Pieris; [Bearbeitet und redigiert von H. Vollmer]. – Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1932. – S. 197.

6. Pankiewicz Józef //Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler. Des XX. Jahrhunderts. Dritter Band: K-P; [Bearbeitet und redigiert und herausgegeben von H. Vollmer]. – Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1956. – S. 543-544.

7. Pankiewich Józef // Encyklopedia Powszechna PWN; T. 1-4. – Warszawa: PWN, 1979. – T. 3. – S. 445.

8. Sichulski Kazimierz //Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler. Dreissigster Band: Scheffel-Siemerding; [Bearbeitet und redigiert von H. Vollmer]. – Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1936. – S. 587.

9. Sichulski Kazimierz //Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler. Des XX. Jahrhunderts. Vierter Band: Q-U; [Bearbeitet und redigiert von H. Vollmer]. – Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1958. – S. 274-275.

10. Benezit E. / E. Benezit // Dictionnaire des peintres, sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Tome Huitieme: O'keefe-Robbia. – Paris : Librairie Gründ, 1976. – 792 s.

Сугробова Юлия Юрьевна

Польская этнокультурная традиция в славянском пространстве Крыма

Истинную историю и своеобразие культуры народа нельзя познать, не исследуя его устного народного творчества, особенностей взаимосвязей и проникновений в пространство иных этнокультур. На сегодняшний день актуальной стала проблема возвращения украинскому народу всех духовных ценностей, созданных предыдущими поколениями – представителями различных культур и народов.

Эта тема находится в стадии постоянного научного осмысления. Современные исследователи (Д. Берестовская С. Грица, М. Дрозд-Пьясецкая, С. Садовенко, Г. Скрипник, В. Шульгина, В. Щербина и др.) рассматривают вопросы украино-польских взаимопроникновений, диалога культур в условиях современности. Однако изучение аспектов тождества славянской традиции в полиэтническом культурном мире Крыма, смеем предположить, пока еще не проводилось, что и вызвало у автора особый интерес к данной теме.

Рассмотрим особенности формирования параллелей фольклора между представителями западнославянской – польской культурной традиции и восточнославянскими – украинским, русским, белорусским народами, сформировавшими такие разные и такие близкие культурные миры в едином пространстве Крыма – самом многонациональном регионе Украины.

Сначала определим исторические и демографические особенности крымских поляков – переселенцев из Польши и Западной Украины

польской национальности. В настоящее время фонды Госархива Крыма представляют ценную информацию о порядке переселения поляков [1; 2], их именном составе, о дворянстве шляхтичей [3]; историю возникновения римско-католических храмов, метрические экстракты рождения, бракосочетания, смерти [3], сведения о деятельности общества "Дом польский" и других культурно-просветительных обществ.

Согласно статистическим данным, польское населения в Крыму представлено следующим образом : 1897 г. – 6929 чел.; 1926 г. – 4514 чел.; 1989 г. – 6157 чел. [5]. Став независимым государством, Украина в настоящее время имеет возможность правдиво освещать многообразные аспекты мультикультурного пространства, где Крым выступает одним из самых ярких и самобытных регионов. Поляки занимают четвертое место по численности среди крымских славян [13].

Культура каждого народа отличается историческим и поэтическим своеобразием, однако ему свойственна и определенная идейно-тематическая и жанровая общность с другими этнокультурами. Сегодня, в глобализированном мире сплошных унификаций, именно народное творчество является проводником самобытной национальной культуры, её народной традиции.

К бесценным драгоценностям славянского фольклора Крыма отнесем народную музыкальную лирику. Этномузыкознание оперирует таким понятием, как "лирическая песня". Именно с помощью лирической песни человек, бытуя в смешанном сообществе, без привычных политических дебатов, излишнего мудрствования позиционирует себя представителем определенного этноса.

Говоря об общих, сходных или близких между собой элементах славянских лирических песен Крыма, необходимо указать на их широкий лиризм (своеобразную задушевность), сходную социальную основу, параллели в пространстве мотивов, ситуаций. Типичные для славянских лирических песен мотивы: милый женится на другой; девушку выдают замуж не по любви; горькая жизнь вдали от Родины; издевательства мужа-пьяницы; конфликты со свекровью; тяжелая жизнь сирот; воспоминания об ушедших родителях и т.д. Устойчивость патриархального быта и отношений вызвала семейные темы согласия и конфликтов – они и стали идентичными темами польских, украинских, русских, белорусских песен. Общими стали и стилистические средства, символы, эпитеты, выполняющие многообразную роль. В основе создания поэтических символов лежит сопоставление человеческой жизни с предметами и явлениями из мира природного, выражение одного при помощи другого, что принято называть внутренними параллелями.

Наиболее яркими примерами для многокультурного социума являются символы птиц или растений: украинская народная песня "Ой, де узявся сизокрил орел, розбив, розлучив пару голубів. Голуба убив, голубку влюбив" [8, 35]; русская народная песня: "Ты мой сизенькой, мой беленькой голубчик. Ты к чему рано с тепла гнездышка слетаешь, на ково ты меня голубушку покидаєш" [7, 54]; белорусская народная песня "Ой, дубе, мой дубе, зялёны мой дубе. Што на табе, дубе, два голубы гудзе. А трэцця галубка сядзіць дый вар кача" [11]. Символом печали или несчастной любви очень часто у славян выступает кукушка, перепелка (фрагмент польской народной песни: "Как струна тянется к небу елка высоко кружится перепелка. Взмыл бы к верху, только крыльев нету. Не догнать мне перепелку эту" [9]). Таким образом, многие поэтические символы славянских песен народов Крыма весьма персонифицированы.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что чаще всего различные растения в песнях являются символами определенного психологического состояния героев (фрагмент украинской народной песни: "Через тин вишня похилилася. Кума з кумою посварилася. Жовте листячко осипається. Кума з кумою вже й не знається" [7, 38]; фрагмент русской народной песни: "Сохнет и вянет в поле травка. Она вянет без дождя... и тоскует и горюет девчонка по дружку" [8, 110-111]; фрагмент белорусской народной песни: "А ў полі вярба нахілёная, маладая дзяўчынонька заручоная. Заручоная і запітая" [10]; фрагмент польской народной песни: "Лес шумит вокруг, слышен плеск ручья. По тебе тоскую я, мой друг, милая моя" [9]).

Представленные факты дают право говорить о повторяемости в историко-фольклорном процессе украинского, русского, белорусского и польского народов, проживающих долгое время в рамках единого социокульутрного пространства. Причины сходства творчества славянских народов объясняются общностью прародины и праязыка – общеславянского (старославянского), что подтверждает не только их генетическую общность, но и устойчивость славянского фольклора. Последующее соседство, однотипное занятие земледелием и скотоводством определили сходные особенности быта и форм труда славянских народов, что отразилось в их фольклоре [10]. Устойчивость языческих представлений и пережитков, длительное единство в политическом, экономическом и культурном развитии славянских народов определили типологическую повторяемость в коллективном культуротворчестве славян.

В условиях современности продолжается взаимосвязь культур различных народов в едином полиэтническом пространстве Крыма. Так, многие польские имена до сих пор возглавляют список выдающихся де-

ятелей науки, культуры Крыма: Сигизмунд Мокржецкий; Адам Турчинский; Александр Грин (Гриневский); Ян Тарвадский; Зыгмунт Левицкий и др. Сегодня, во втором десятилетии XXI века, в Симферополе функционирует "Крымское республиканское общество поляков". Деятельность общества направлена на привлечение польского населения к участию в возрождении и развитии национальной культуры. Традиционными стали Дни поэта Адама Мицкевича, действует салон польской литературы, создана Ассоциация польских художников Крыма, работают две воскресные школы в Симферополе, издается газета на польском языке, плодотворно работает Крымское отделение Союза польских ученых Украины [6].

Итак, сходства традиционного и современного творчества славянских народов полиэтнических регионов Украины, коим является Крым, объясняются типологическими связями, определяемыми родственно-генетическими условиями и аналогичной социокультурной деятельностью: общественной, производственной, культуротворческой, независимо от осознания этой связи самими представителями славянских народов.

Использованные источники

1. ГААРК. Ф. 26. Оп.1. Д.8653.
2. ГААРК. Ф. 27. Оп.1. Д. 7090.
3. ГААРК. Ф. 27. Оп.1. Д. 33, 34, 7420, 7717.
4. ГААРК. Ф. 142.
5. Крымское общество поляков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ccssu.crimea.ua
6. Крымско-польский сборник научных работ ‖ Krymsko-polskie zeszyty naukowe ‖Кримсько-польський збірник наукових праць. – Том 9. Дни Адама Мицкевича в Крыму ‖ Dni Adama Mickiewicza na Krymie ‖ Дні Адама Міцкевича у Криму: Сб. ст. и материалов. – Симферополь: Универсум, 2011. – 296 с.
7. Лазутин С. Поэтика русского фольклора / С. Лазутин. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с.
8. Моісеєнкова Л.С. Українські народні пісні / Л.С. Моісеєнкова, П.М. Марциновський. – Сімферополь: Бізнес-Інформ, 2005. – 480 с.
9. Польская народная песня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://a-pesni.org/drugije/visla.htm
10. Путилов Б. Методологические вопросы сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Путилов. – Л.: Наука, 1976. – 245 с.
11. Такун Ф.И. Славянский базар (русские, украинские и белорусские народные песни) / Ф.И. Такулов. – М.: Современная музыка, 2005. – 502 с.
12. Шульгіна В. Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої половини XX століття: монографія / В. Шульгіна, О. Яковлев. – К.: НАКККіМ, 2011. – 256 с.
13. Этническая история Крыма в таблицах, картосхемах и диаграммах (по данным переписей населения); информационно-справочное пособие / Автор-сост. А.С. Петроградская. – Симферополь : АнтиквА, 2007. – 20 с.

СЕКЦІЯ 2
УКРАЇНА І ПОЛЬЩА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Зосім Ольга Леонідівна

ПОЛЬСЬКИЙ КОМПОНЕНТ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСЕННОСТІ

Східнослов'янська духовна пісня протягом своєї історії розвивалася у тісному зв'язку з польською пісенність. Значну увагу польському компоненту східнослов'янського духовно-пісенного репертуару приділяли філологи В. Перетц, С. Щеглова, Ю. Яворський, О. Позднєєв, Д. Штерн, музикознавці Ю. Кєлдиш, О. Дольська, Л. Корній, Ю. Медведик, О. Васильєва, які у своїх дослідженнях і публікаціях висвітлювали питання взаємозв'язків польської духовної пісні XVII – XVIII ст. з українською, білоруською, російською.

Визначимо основні типи взаємодії польської і східнослов'янської духовної пісенності. Польська духовна пісня функціонувала як *ретранслятор західноєвропейської церковної гімнографії*. Частина духовно-пісенних творів, що прийшли на східнослов'янські землі у XVII – XVIII ст., перекладалися з польських перекладів (XVI – XVII ст.) латинських гімнографічних текстів (VI – XIII ст.). У східнослов'янському репертуарі були відомі тексти "Стала мати болѣюча" і "Предста мати болѣзненна" (переклади знаменитої секвенції "Stabat mater"), з яких перший базується на більш ранньому польському "Stała matka bolejąca". Барокова латиномовна пісня "Ave stella matutina", яка є парафразою третього антифону третьої години (Ad Tertiam) добового кола богослужінь у суботні богородичні пам'ятні дні (Memoria Beatae Virginis Mariae in Sabbato), відома в українському репертуарі як "Завитай Рана ютренко" і базується на більш ранньому польському перекладі "Zawitaj, ranna jutrzenko". Пісня "О Госпоже возвеличенна" є перекладом латинського гімну "O gloriosa Domina" (VI ст.), що прийшов на українські землі через польське посередництво "O gospodze uwielbiona". Гімн на літургію Великої П'ятниці "Crux fidelis" був відомий у східнослов'янському репертуарі завдяки посередництву польської пісні "Krzyży święty", перші строфи якої є його перекладом. У російському репертуарі твір був знаний завдяки кириличній транслітерації польського тексту "Крзижу свѣнти" и "Крыжу свѣнты". Пісня "Буди славима, святая царице"

у російський репертуар прийшла завдяки польському перекладу ("Witaj, Królowo nieba", XVII ст.) антифону на повечір'я "Salve Regina" (XI ст.), підтвердженням чому є транслітерований польський текст "Витай, кралево неба и матко литосци" у російських рукописних пісенниках кінця XVII ст.

Польська духовна пісня з усіх *національних традицій Європи* у східнослов'янському репертуарі представлена найбільш широко. На сьогоднішній день важко встановити загальну кількість польських пісенних творів, що співалися на українських, білоруських, російських землях. Духовні пісні польською мовою записувалися в українських і білоруських рукописних пісенниках XVII – XIX ст. латиницею, у російських кінця XVII ст. – у вигляді кириличної транслітерації. О. Позднєєв налічує 108 духовних пісень польською мовою, записаних кирилицею [4, 15], однак більшість творів з польського репертуару на російських землях вже на початку XVIII ст. не співалися. Визначити кількість, а також частотність використання польських пісень в українських і білоруських рукописних пісенниках XVII – XIX ст. і стародруках XVII – XIX ст. на сьогодні неможливо, їх кількість налічує десятки десятків, і, на відміну від російського репертуару, вони були популярними не один-два десятки років, а два-три століття. Особливо багато польських пісень було в репертуарі уніатів, які у літургічній практиці використовували польські друковані пісенники (подібно тому, як сьогодні українці і білоруси римо-католики на відправах польською мовою співають пісні з польських друкованих видань); українські чи білоруські друковані видання, що містили пісні польською мовою; рукописні пісенники, у яких часто записувалися польські духовні пісні. Відомі українські пісенники, де польські пісні становили вагому частину репертуару. Так, рукописний пісенник кінця XIX ст. не містить жодної (окрім останньої) пісні українською мовою, а належить він перу українського переписувача: у передмові рукопису написано, що "найбільшу часть цих пісень писав правдоподібно мій прадід Николай Гриневецкий, парох в Нагуевичах. Першу і послідню (по руски) дописав мій дід Порфирий Подолинський, парох в Дзвінячі" [2, 1].

Окрім пісень польських авторів, що виконувалися мовою оригіналу, багато творів було перекладено церковнослов'янською або староукраїнською (старобілоруською) мовами. Особливостям перекладів західноєвропейських пісень, з яких більшість була польськими творами, їх функціонуванню присвячена монографія автора [1], у якій вказано першоджерела східнослов'янських пісень-перекладів, розглянуто особливості перекладацької практики та функціонування переважно католицьких пісень у православному і уніатському церковному середовищі.

Деякі польські пісні були популярними на східнослов'янських землях протягом кількох століть: "Jezu Chryste, Panie miły" ("Ісус Христе, Господи мой", "Езу Христе, Пане милый"), "Mesyasz przyszedł na świat" ("Мессія приде во мир истинный", "Месияш пришол на свѣт правдивый"), "W dzień Bożego Narodzenia" ("В день Христова рождения", "В день Божего нарожденя"), "Anioł pasterzom mówił" ("Ангел пастырем вестил", "Аггел пастирем мовил"), "Nowy rok bieży" ("Новый год бѣжит", "Новый рок бѣжит") та ін.

Польська духовна пісня функціонувала як *ретранслятор пісенних традицій* країн центральної та східної Європи. Польська пісня XVI ст. "Hejnał wszyscy zaśpiewajmy" на східнослов'янських землях була відома у церковнослов'янському перекладі "Утро восстав воспѣваем". Польський твір, у свою чергу, був перекладом чеської пісні ("Haynal wssychnj zaspýwagme"). Пісня була відома і в угорському варіанті ("Ó fényességes szép Hajnal"), а першоджерелом твору є латинський григоріанський гімн "O aurora lucidissima" [5, 192-193]. Серед пісень чеського походження, які прийшли на східнослов'янські землі завдяки своїм польським перекладам, найбільш популярним був твір "Rozmýsslegmyž dnes my werný Krestiane" (пол. "Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcianie"), записаний в російських пісенниках у вигляді кириличних транслітерацій ("Розмышляймы дзись, вѣрніи хрзесцяны) і у перекладі церковнослов'янською мовою ("Размыслим днесь, вѣрніи христіане").

Важливе місце у східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі займають *польськомовні пісні українських авторів*. Відомі тексти польськомовних пісень ("Pieśni nabożne. Dla pożytku duchownego i zbawiennego narodowi chrześcijańskiemu potrzebne [...]" до польськомовного полемічно-теологічного трактату "Messyjasz prawdziwy Jezus Chrystus Syn Boży, od początku świata, przez wszystkie wieki ludziom od Boga obiecane [...], Od Grzesznika Janiciusza Galatowskiego, Archimandryty Czernichowskiego, z Typographiey Kijowo Pieczarskiey [...]" (Київ, 1672) [3, 156-157]) Йоаникія Галятовського (бл. 1620 – 1688), архімандрита Чернігівського Єлецького монастиря, письменника-полеміста та богослова, ректора Києво-Могилянської колегії. Мелодії духовних пісень Йоаникія Ґалятовського збереглися у російських рукописних співаниках кінця XVII ст. у вигляді кириличних транслітерацій, і сьогодні українським музикологом Ю. Медведиком здійснено публікацію джерелознавчо-текстологічного характеру текстів і мелодій пісенних творів [2, 156-180].

Популярними були й польськомовні пісні на честь уніатських святих, зокрема, присвячені Йосафату Кунцевичу [6]. Укладачі включили

33 польських пісні у "Богогогласник", більшість з яких є творами українських авторів.

Польська духовна пісня як репрезентант західноєвропейської культури протягом чотирьох століть давала потужний імпульс для розвитку східнослов'янської духовної пісенності як ретранслятор культурних і церковних традицій усієї Західної Європи, так і власної польської.

Використані джерела

1. Зосім О.Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII – XIX століттях: [монографія] / О.Л. Зосім. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 204 с.

2. ЛНБ. – Ф. НТШ. – № 822.

3. Медведик Ю. Польськомовні барокові пісні (канти) Йоаникія Ґалятовського (текстова специфіка, джерелознавчі аспекти) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – Вип. 102: Старовинна музика. Сучасний погляд: Збірник статей. – Київ, 2011. – Кн. 5. – С. 156-180.

4. Позднеев А. Рукописные песенники XVII-XVIII вв. Из истории песенной силлабической поэзии / А. Позднеев. – М.: Наука, 1996. – 445 с.

5. Burlas L., Fišer J., Hořejš A. Hudba na Slovensku v XVII storoči / L. Burlas, J. Fišer, A. Hořejš. – Bratislava: Vydavatel'stvo SAV, 1954. – 426 s.

6. Medwedyk Ju. Ukrainian and Polish Sacred Songs in Honour of St. Josaphat Kuncevych in Bohohlasnyk / Ju. Medwedyk // Musica Antiqua: Acta Musicologica. – Bydgoszcz, 1997. – Vol. XI. – P. 255-258.

Касьяненко Людмила Олеговна

Классические структуры и традиции музыки барокко в творчестве Ф. Шопена

Творческий путь Ф. Шопена трудно поделить на периоды, которые каким-либо образом отличались бы стилистически – как, например, творчество Л. Бетховена или А. Скрябина. Эволюция, которую можно наблюдать в разных произведениях композитора, происходила в рамках романтического стиля. Особенностью его индивидуального стиля, проявившейся уже в первых произведениях, является *мелос* – пение на инструменте молоточковой механики. Это отражается в развёрнутости интонационных структур (мелодий, фраз, охватывающих несколько строчек нотного текста), в чём проявилось влияние вокального оперного искусства, которое композитор очень любил.

Неисчерпаемая мелодическая фантазия Шопена наблюдается в богатой изобретательности фактурного рисунка. В прелюдиях, которые для композитора были чем-то вроде творческой лаборатории, проявилось большое разнообразие оригинальных мелодических фигураций, широкий диапазон эмоционально-художественных решений. В произведениях малой формы композитор мог концентрировать своё внимание

на создании одного образа, эмоционального состояния[1]. В миниатюрах отразились все особенности индивидуального композиторского стиля.

Малая форма требует от композитора особенной точности в выборе выразительных средств. Неслучайно, вслед за Шопеном, в жанре прелюдии любили "экспериментировать" такие композиторы-пианисты, как Скрябин, Дебюсси, Рахманинов, Шостакович и др.

Миниатюра, наряду с композиторской техникой и стилистикой, отражает также особенности музыкального мышления. Так, например, излюбленной мелкой длительностью Шопена является восьмая. Она фигурирует в произведениях самых разных темповых обозначений: от *Lento assai* (прелюдия № 6) до *Presto* (прелюдия № 12) в разной ритмической пульсации[2].

Анализ творчества Шопена показывает, что в основе его музыкального мышления лежит т.н. "квадрат", т.е. классическая структура четырёхтактового построения. Она проявляет себя не только в танцевальных жанрах (вальсах, мазурках, полонезах), но и в скерцо, сонатах, в произведениях свободной импровизационной формы – балладах, фантазиях и т.п. Тяготение к равномерности классической структуры компенсирует свободу импровизационного характера высказывания, а также развёрнутость музыкальных форм в средних и крупных сочинениях Шопена.

Исследование прелюдий под этим углом показало, что большинство из них органично уложены в классическую квадратную структуру[3]. Нарушение четырёхтактовой музыкальной структуры происходит либо в целях расширения зоны кульминации, либо продления фразы, что создает своеобразное замедление (растягивание) музыкального повествования.

Известно, что музыкальный квадрат подразумевает тактовую пульсацию, где первый такт, словно первая доля такта, имеет наибольший вес. Соответственно четырёхдольному такту, второй такт этой структуры легче, третий более сильный (но легче первого), последний – самый лёгкий. Шопен, оперируя этим свойством классической структуры, иногда перемещает её, манипулируя тактовой акцентировкой. Так, метро-ритмическая пульсация в Прелюдии Си-мажор начинается словно из-за такта классической конструкции (первые два такта – 3-й и 4-й такты структуры), что создаёт музыкальное тяготение к "раз".

В то же время в Прелюдии Фа-мажор, полностью построенной по схеме музыкального квадрата, наблюдаем сокращение структуры на один такт в конце произведения, что замечательно дополняет гармоническую неустойчивость окончаний каждой фразы и создаёт ощущение недосказанности в конце прелюдии. Нарушение классической структу-

ры в произведениях Шопена почти всегда обусловлено художественной необходимостью. В Прелюдии ля-минор "скрипящие" диссонансы аккомпанемента дополнены неуклюжей асимметрией музыкальной конструкции.

Другой традицией, на которой базируется творчество Шопена, является использование музыкально-риторических фигур, а также мелодических интонаций сакральной символики и даже тем хоралов[4]. Напомним, что в формировании художественного стиля композитора особое значение имела музыка И.С. Баха; особую роль сыграл в воспитании Шопена-музыканта его первый учитель по фортепиано Войцех Живный – страстный почитатель творчества немецкого композитора.

Вслед за Бахом, Шопен использует многие музыкально-риторические фигуры барокко: *catabasis* (нисхождение), *anabasis* (восхождение), *suspiratio* (вздох), *exclamatio* (восклицание), *aposiopesis* (умолчание), *noema* (мысль), а также "фигуру креста". Цитируются в его произведениях и отдельные хоральные интонации.

Барочные традиции, нашедшие продолжение в произведениях Шопена, целесообразно рассматривать в ракурсе понятия *музыкальный язык*. В этой связи следует обратить особое внимание на свойственную и музыкальному языку Баха, и музыкальному языку Шопена тенденцию "семантической конкретизации". В некоторых сочинениях композитора особенно выразительно "проставлен" религиозный акцент (к примеру, использование выше упомянутой темы "креста" во 2-й и в 14-й прелюдиях). Шопена-романтика интересует не столько буквальное значение использованного символа, сколько его потенциальные возможности в достижении эмоциональной характерности образа.

Значительную роль в романтической интерпретации хоральной основы в произведениях Шопена играет также фактура. Например, мелодические образования в среднем эпизоде Прелюдии Ре-бемоль-мажор, являясь семантически родственными, как бы усиливают друг друга. В партии левой руки можно указать на конкретный тематический исток: хорал "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" ("Из бездны бед взываю я к Тебе"), мелодия которого эмоционально усиливается интонациями *lamento*.

В заключение отметим, что музыкальные традиции в музыке Шопена имели новое, современное романтической эпохе, претворение. Как классическая структура, так и риторика эпохи барокко использовались композитором для усиления эмоциональной основы романтического высказывания. Тем самым традиции приобретали новое звучание, а значит и новый музыкальный смысл.

Примечания

[1] Исключением являются прелюдии № 13 и № 15, имеющие трёхчастную форму. Но даже в этих случаях музыка среднего раздела не контрастирует, а скорее дополняет основной образ.

[2] Шестнадцатая длительность в произведениях Шопена всегда быстрая, композитор почти никогда не использует её в медленных произведениях (в отличие от Листа или Бетховена).

[3] Иногда Шопен дополнительно дописывает в конце построения один-два такта, которые исполняют функцию заключения музыкального повествования. Это одна из т.н. музыкально-риторических фигур, о чём пойдёт речь ниже.

[4] Этой теме посвящена часть диссертации и ряд статей автора. Список публикаций см. на сайте: www.ludmilakasjanenko.com

Михейшина Ольга Юрьевна

Игнаций Ян Падеревский: к вопросу о некоторых чертах композиторского стиля на примере Симфонии h moll op. 24 "Полония"

Современники называли Игнация Яна Падеревского представителем народа перед миром – "королем современного пианизма" [3, 44], блестящим политиком. Однако как композитор Падеревский оставался в тени (хотя придавал огромное значение своей композиторской деятельности), а оценки его творчества были неравнозначными даже на родине.

Творческое наследие И. Падеревского включает оркестровые сочинения, концерты для фортепиано и для скрипки с оркестром, оперу "Манру", камерные, фортепианные и вокальные произведения. Крупнейшее произведение, этапное в творчестве композитора – симфония си-минор ор. 24. На ее примере мы постараемся раскрыть некоторые важнейшие стороны композиторского таланта Падеревского, его творческой индивидуальности и стиля.

Симфония – масштабный трехчастный симфонический цикл – не имеет конкретной литературной программы (известно лишь название – "Полония"); многие связывают ее содержание с конкретными образами Польши, ее историей, а именно – Ноябрьским восстанием 1863 года.

Охарактеризуем кратко каждую из частей.

1 часть – самый напряженный момент повествования. В ней раскрываются драматические страницы польской истории, изобилующей доблестными восстаниями и горькими поражениями. 1 часть представляет собой развернутую сонатную форму со вступлением и кодой. Ее

особенностью является многотемность, опора на жанровую природу тематизма, в частности – на польский фольклор (тема вступления – лирические, побочная партия – героические народные песни), введение лейтмотива (побочная партия – условно назовем ее "темой Победы") и лейтгармонии (контрабасовый саррусофон и тонитруон), создающей мрачный и зловещий образ.

2 часть – лирический центр симфонии (написана в трехчастной развивающей форме с элементами вариационного развития). Здесь менее всего проявляются польские национальные черты. Построена на развитии одной темы, которая приобретает различные образные грани в трех основных разделах формы: умиротворенную – в первом разделе, драматическую – во втором, мужественную – в третьем. Лейтмотив звучит лишь в 3-м разделе как воспоминание, не прерывая лирику этой части.

3 часть – финал как бы объединяет две части классического цикла и является интонационно и тематически цельной динамической композицией. Музыка насыщена реминисценциями из предыдущих разделов цикла (мрачные аккорды лейттембра перемежаются с темой вступления 1-й части) и завершается утверждением лейттемы Победы.

Выводы. Обратимся вновь к программе. В музыке, героической по своему звучанию, явно ощущается присутствие лирического героя симфонии. Это говорит о том, что И. Падеревский во многом развивал традиции романтиков – в первую очередь, Ф. Шопена. Этот же принцип встречается и у классика украинской музыки Б. Лятошинского (баллада "Гражина"). Сочетание лирического, индивидуального начала и героического, обобщенного является основополагающим в определении жанра – лирико-эпическая симфония.

Среди причин непопулярности этой симфонии указывают следующие: "…написанная в национально-романтическом духе и отмеченная стилистическим непостоянством, она казалась неким анахронизмом на фоне бурно развивавшейся европейской музыкальной культуры начала XX века", – отмечено в аннотации к записи симфонии [1]. Можно ли согласиться с этой оценкой?

Симфония является образцом позднеромантического симфонизма. В ней откристаллизовались важнейшие черты стиля Падеревского:

- обращение к программности обобщенного типа;

- воплощение в музыке национальных образов с помощью разнообразных средств выразительности;

- блестящее владение оркестровыми средствами, использование новых тембров, их сочетаний, а также приемов тембровой драматургии

(состав оркестра значительно превышает классический и романтический (между тройным и четвертным); обилие редко используемых инструментов явилось одной из причин ее редкого исполнения);

- более свободный тонально-гармонический план по отношению к строгим классическим рамкам (нет четких тональных соотношений в форме);

- обращение к приему композиционного эллипсиса: на кульминации появляется новый раздел формы. При этом, как указывалось выше, в целом композиция – волновая. Крупнейшие масштабы формы, огромное количество повторений, с одной стороны, полностью обусловлены спецификой жанра симфонии – лирико-эпической, но с другой – также не способствуют ее частому исполнению.

Художественно-историческая ценность симфонии несомненна. Она является достоянием национальной польской культуры, в ней есть много достоинств, которые позволяют отнести ее к произведениям общеевропейского значения.

Использованные источники

1. И. Падеревский. Симфония "Polonia" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://intoclassics.net/news/2010-11-22-19815

2. Игнаций Падеревский (Современные музыкальные деятели) // Русская музыкальная газета. – 1899. – С. 84-85; 125-127.

3. Сітенко Т. Київські епізоди творчої біографії І. Падеревського / Т. Сітенко // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Історія музики: нові факти та інтерпретації. – К., 2004. – Вип. 42. – С. 40-51.

4. Opieński Henryk. Symfonia h-moll [Symphony in b-minor of I.J. Paderewski] I.J. Paderewskiego / Henryk Opieński. – Warszawa, 1913.

5. Pulit Franciszek. Śladami Paderewskiego [In the footsteps of Paderewski] / Franciszek Pulit. – Tarnów, 1993.

6. Roman Waspinski. Zakład Narodowy imienia Ossolinskich / Roman Waspinski, Ignacy Paderewski. – Wroclaw, 1999.

Подобас Ирена

Мазурки Шопена как репрезентация думной фортепианной вокальности

Лиричность мазурок Шопена всегда отмечается в характеристике их выразительности [см.: 5, 291-293; 6, 99-100], при том, что очевидны их разнообразные жизненно-бытовые истоки. Ф. Шопен всегда издавал свои мазурки в виде "малых циклов", в опусах – от трех до пяти пьес, обладающих характерной смысловой преемственностью (помимо жанровой связи). Наличествует также в строении многих мазурок (№№ 3, 7, 9, 10, 13, 15, 20, 21, 30, 31, 32) сюитная многотемная "нанизанность" ме-

лодий-образов в духе "венков" (ср. с "песенными", "вальсовыми венками" романтиков), что своеобразно преобразовывало практику сочинения клавирных сюит-вариаций рококо.

Преобладает в мазурках Шопена простая трехчастная репризная композиция (10 Мазурок из 51: №№ 4, 11, 22, 24, 28, 29, 39, 40, 41, 49); в форме рондо – их 12 (№№ 3, 6, 7, 10, 12, 17, 25, 26, 30, 31, 48, 51). Так обнаруживается особая связь мазурок Шопена с жанром его же Рондо, освященность которого салонным генезисом неоспорима.

Наибольшее количество (17) – пьесы, написанные в характерной для Баллад, Концертов Шопена форме зеркально-симметричного типа, дающей иллюзии сонатных отношений в экспозиции, но "снимающих" эти последние в репризных проведениях. Схемы типа ABC…BA – в №№ 7, 10, 13, 15, 20, 21, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 42, 45, 46, 48, 50. Заметим, такую структуру весьма выделил Б. Барток в XX веке, констатируя ее *статическую, кругово-циклическую* природу [4, 404]. Симметрия двухчастных, с эффектами зеркальности, построений имеет место в мазурках №№ 5, 9, 14, 16, 18, 23, 27, 38, 44 (всего 8).

Из сказанного ясна "сложная в малом" форма мазурок Шопена, рондально-симметричные преобладания в структуре которых создают четкие соотнесения с традициями салонных сонат-сюит французской школы с соответствующим одухотворенным пониманием этой композиционной риторики кругового движения как связанного с "молитвенным воспарением кругами" – души молящегося [3, 59]. Соответственно, как и у французских клавесинистов, наблюдается широкое использование народных напевов, включенных в высокий знак круговой-рондальной или близкой к ней вариационной оформленности, что создает умиленно-экстатический тонус подачи этих этимологически простых напевов.

В этом же направлении действует риторическая символика, приемы полифонии, ассоциированные с церковностью, привносящие в данный жанровый комплекс высокий выразительный искус. Мазурки №№ 2, 7 (см. церковную ремарку sotto voce), №№ 17, 18, 21, 26, 33, 35, 50 без дальнейших пояснений объективно содержат ссылки на серьезность полифонического-гетерофонного звучания, ассоциированного с церковностью. Но и в других сочинениях этого рода риторическую изысканность придает широко используемая Шопеном хроматика, мелодические интервальные "броски" ("жесткие риторические ходы") – и это далеко не только последние мазурки (№№ 2, 10, 17, 21, 22 и т.д.).

"Сложное в малом" составляет специфику структуры мазурок, но главное, преобладание в них рондальных и зеркально-симметричных построений, связанных с традициями церковной певческой компонов-

ки, указывает на тот возвышенный вокальный источник, который показателен в запечатлении образов Одухотворенных и Почитаемых. Вокальная подоснова звучания мазурок Шопена настолько значима, что это их выделяет из всей совокупности "мазурочной продукции" его современников.

Особую тему составляет соотнесенность мазурок с жанром баллады у Шопена, что создает установку на "думность" в малых формах, знаменательную и для параллелей с духовно-концертными структурами. Гимнический лиризм последних направлен на восхищение воспеваемым образом, что показательно для думы-думки: "…название песен, инструментальных пьес сентиментально-элегического характера, с ярко выраженной народно-песенной мелодикой... Термин "думка" (как уменьшительная форма от термина "дума") возник в Польше в XVIII в. применительно к небольшим *лирико-эпическим произведениям типа баллады"* [2, 331].

Мазурки Шопена являются благодарным предметом исследования в аспекте бидермайеровской *сакральности* их смысла, что создает избыточную значимость их выразительности как принципиально малого жанра: *вокальность их мелодизма (по типу лирики думки) направляет клавирную возвышенную скромность их пианистического воплощения.*

Podobas Irena

MAZURKAS OF F. CHOPIN IN REPRESENTATION OF THE PIANO DUMA VOCALITY

Lyricallyty of F. Chopin's Mazurkas always is in their characteristic of expressiveness [5, 291-293; 6, 99-100], besides it's obvious varied their referring to the life of a people sources. F. Chopin published always their own Mazurkas in the form of "small cycles": in opus – from three before five pieces, possessing by typical semantic succession, apart from their genre connection. Suite polytheme "stringency" of melodies-images in the form of "wreath" is present also in construction of the many Mazurkas (3, 7, 9, 10, 13, 15, 20, 21, 30, 31) – comp. with "singer", "waltz wreath" in romantic music that original reformed the practice rococo as composition of piano suite-variations.

The simple three part's reprise composition is predominates amongst Mazurkas of F. Chopin – only 10 Mazurkas from 51 (4, 11, 22, 24, 28, 29, 39, 40, 41, 49). And in the form rondo-their 12 (3, 6, 7, 10, 12, 17, 25, 26, 30, 31, 48, 51). So discover the special connection of the Chopin's Mazurkas with genre of his Rondo, which "consecration" by salon genesis is irrefutably.

The Most amount (17) – this is a pieces, which written in typical form for Ballads, Concerts of F. Chopin of mirror-symmetrical type, giving illusions of sonata's relations in exposures, but "removing" these last in reprisa leading. The Schemes of the type ABC… BA – in №№ 7, 10, 13, 15, 20, 21, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 42, 45, 46, 48, 50. We shall notice, B. Bartok has selected such structure in XX cent., stating its static, round-cycle nature [4, 404]. The Symmetry of two parts, with effect of "mirror", structures exists in Mazurka's №№ 5, 9, 14, 16, 18, 23, 27, 38, 44 (whole 8).

From said is clearly "complex in small" form of the Chopin's Mazurkas, rondo-symmetrical prevalences in their structure is make clear correlating with tradition of the salon sonatas-suites of french school with appropriate understanding this compositional rhetorics of the circular motion as connected with "prayer soarity of circle" – a soul of praying [3, 59]. Correspondingly, also as french clavesinists, exists the using of folk melodies, including in high sign circular-rondo or near to it's variational mounting, that creates touching-ecstatic tone of the presenting of these etymological simple melodies.

The rhetorical symbology acts in this direction, method of polyphony, associated with church, introducing in given genre complex high expressive seduction. The Mazurkas № 2, 7 (church note sotto voce), 17, 18, 21, 26, 33, 35, 50 without the further explanations objective contains the references to gravity polyphony-heterophony sounding, associated with church. But also in the other compositions of this type rhetorical refinement will add broadly using chromatics by Chopin, мелодические interval "dash" ("hard rhetorical moves") – and this far from not only last Mazurkas (№№ 2, 10, 17, 21, 22 and etc.).

"Complex in small" forms specifics of the structures of the Mazurkas, but, the main, prevalence in them rondo and mirror-symmetrical constructions, connecting with tradition of church singing arrangements – points to that lofty vocal source, which significant in impression of animated and honoured images. Vokal basis of sounding of Chopin's Mazurkas so significant that this selects their from the whole collection of "mazurkas works" and his contemporaries.

The Special subjects forms correlation of the Mazurkas with genre of the Chopin's Ballads that creates installation on "duma" in small forms, which important and for parallels with spiritual-concert structures. Hymnical lyricism last is directed on admiration by singing image that significant for duma-dumka: "the name songs, instrumental pieces of sentimental-elegiac character, with brightly expressed folk-song melodics... The Term "Dumka" (as diminutive form from term "duma") appeared in Poland in XVIII cent. conformably to small lyric-epic compositions the type of the ballad" [2, 331].

The Mazurkas of Chopin are a grateful subject of research in aspect of bydermaier's sacramentality of their sense that creates surplus value of their expressiveness as principal small genre – vocality of their melodism on type lyric poets dumka directs piano elevated modesty of their pianistic personification.

Использованные источники

1. Дума // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. – Т. 2. – М., 1974. – С. 329-330.

2. Думка // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. – Т. 2. – М., 1974. – С. 331.

3. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужебное пение Московской Руси / В. Мартынов. – М.: Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с

4. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество / И. Нестьев. – М.: Музыка, 1969. – 798 с.

5. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество / А. Соловцов. – М.: Гос. музыкальное издательство, 1960. – 468 с.

6. Chomiński J. Chopin / J. Chomiński. – Kraków: PWM, 1978. – 260 s.

Пронь Леся Михайлівна

Становлення театру ляльок у Польщі

Театр ляльок походить від культових обрядів, його перші сліди знаходимо у стародавньому Єгипті, потім в Азії, в Європі, на американському континенті. Театр живого актора і ляльковий розвивалися паралельно і проходили однакові етапи розвитку. Генрік Юрковський у своїй статті "Ідентифікація театру ляльок і його артистів" [1] говорить про те, що "гра ляльками" може бути давнішою за театральне мистецтво. Елементи лялькового мистецтва (ляльку, маску та ін.) можна простежити у народних звичаях та обрядах. Якщо звернутися до легенд стародавньої Індії, можна дізнатися про першого лялькаря і ляльку, яку створив Брахма для забави своєї дружини Сарасваті. Коли ж вона занедбала свої обов'язки через постійне споглядання вистав, Брахма зіслав на землю лялькаря з лялькою. Історичні початки мистецтва сягають в Індії VI століття до н.е. Мистецтво розвинулося у двох напрямах – тривимірних маріонеток та плоских ляльок театру тіней.

Велике значення у розвитку польського лялькового мистецтва відіграє релігія, церква. З прийняттям християнства в Європі, Італії, Франції започатковувались вистави, дійовими особами яких було святе сімейство з Ісусом Христом. Легенда говорить, що ініціатором таких дійств був св. Франциск. В епоху Середньовіччя у костелах францисканців і бернардинів виставлялися фігурки Ісуса Христа з батьками; згодом до нього долучилися Ірод з воїнами та інші персонажі. Ченці поча-

ли керувати фігурами з-за полотна (ширми). Саме так народилися вистави маріонеток про Різдво. У XIV ст. ляльковий театр вже був популярним у католицькій Європі. Згодом почали вноситися патріотичні сцени з елементами сатири і гумору, що притягувало галасливу, веселу публіку до церкви. Щоб нагадати про святість місця, куди вони приходять, у 1736 році вистави заборонили – дозволялося тільки виставляти фігури. Але це не зупинило людей, і усе дійство перенесли на вулицю, а усіх персонажів перенесли у будиночок "шопку".

Першим видатним лялькарем вважається Вашько з Вільна. На польських землях у період з XVI по XIX ст. діяло багато лялькарських колективів – як польських, так і іноземних. Саме ці "ходіння з шопкою" виконували політичну функцію, як, наприклад, шопка Баранячого Кожушка (1794), яка стинала на гільйотині голови зрадників з торгівельної конфедерації. Відмінною особливістю шопки були постійні лялькові сатиричні програми, вистави Зеленої повітряної кульки в Кракові (1906-1912), Варшавський цирульник у Варшаві (1922-1939). Відтоді вона набула поширення, неодноразово проводилися фестивалі шопки. В епоху Ренесансу і Бароко у кожної країни був власний герой комедії дель арте (наприклад, у Франції Полішинель, в Італії Пульчінелла, в Англії Панч та ін.).

У XVIII ст. при дворах магнатів діяли постійні театри ляльок (приміром, у Білій Подлясці, в Слуцьку у Радзивілла). Велике значення для розвитку театру ляльок мали п'єси і трактати романтиків про театр (Клейст, Гете, Ж. Санд). У середині XIX ст. було досліджено дидактичні і виховні можливості театру ляльок, що дало поштовх до створення репертуару, адресованого дітям (1858 року в Мюнхені було створено перший театр ляльок для дітей Шміда і Почєго, 1900 року у Варшаві відкрився Театр ляльок М. Верихо). Модерністи, футуристи писали драми для театру ляльок (Метерлінк, Ведекінд, Шнітцлер), шукаючи ідеального актора (Крег, Брюсов, Мейєрхольд). На початку XX ст. використанням ляльки в театрі зацікавилися пластики й архітектори, а саме Аутант, який разом із дружиною і дочкою Ларою створив театр Art et Action (1914). У 1929 році на з'їзді в Празі було створено Міжнародну спілку діячів театру ляльок (УНІМА); польський національний центр був створений 21.07.1961 року. В XX ст. у театрі ляльок діють актор або маска; лялькарі грають перед публікою, виходячи з-за ширми. Розвивається так званий театр предмету, в якому предмети функціонують як сценічні істоти.

Саме в цей період створено перші постійні театри для ляльок: Театр ляльок М. Верихо (1900-1904), Ляльковий театр М. Дєнстла-Домброви

(1910-1912), Театр мініатюр у Кракові С. Польони-Польонськєго, Театр блакитного паяца у Познані, ляльковий театр Бай у Варшаві.

Війна усе змінила. Як зазначає Г. Юрковський, з політичною зміною з'явився великий шанс на розвиток професійного театру ляльок. За цю справу взялися люди без спеціальної освіти. Вони з відповідальністю здавали екзамени і організовували власний польський театр ляльок. Після Другої світової війни було створено 27 театрів ляльок, які спеціалізувалися на репертуарі для дітей. Найбільш популярними були: Театр ляльки і актора гротеск у Кракові (1945), Театр Маріонеток у Познані (1945), Театр ляльок "Нісенітниця" в Бєльську-Бялей (1947), Театр ляльок Арлекін у Лодзі (1948), Театр ляльки у Варшаві (1948).

У 1970-х роках важливими лялькарськими осередками стали Білосток і Вроцлав, де, крім спектаклів театру ляльок, займалися навчанням акторів-лялькарів. У 90-х роках почали створюватися приватні театри ляльок – наприклад, Товариство Вєршалін (1991), Театр ¾ Зусно (1992). Більшість сучасних театрів ляльок мають репертуар і для дорослих.

У Польщі існує Відділ документації театрального зв'язку артистів польських сцен, в якому збережені матеріальні свідчення про діяльність польських театрів від 1945 року (театральні програми, фотографії, персональні акти, приватні архіви, преса). Обов'язком кожного театру є надсилання до цього архіву після кожної прем'єри комплекту документів (дві програмки і три фото з вистави). Цей позитивний досвід потрібно було б перейняти і українським театрам ляльок.

З усього викладеного можна зробити висновок, що найголовніше у театрі ляльок – це гра ляльок, їхній рух. Ще французькі лялькарі говорили, що головним є не те, що говорить лялька, а те, що вона робить. Однак не можна відкидати і той факт, що основою театру ляльок є репертуар, на якому будується уся виховна, пізнавальна і пропагандистська діяльність.

Театр ляльок швидко і всебічно розвивається, налагоджує міжнародні зв'язки. Формуються національні центри УНІМА по всьому світу. Відбувається обмін досвідом лялькового мистецтва, театральних шкіл з обговоренням проблем у ляльковому мистецтві, з показом найцікавіших, найсучасніших розробок у технічному і в мистецькому плані.

Про історію польського театру ляльок відомі ґрунтовні праці Генрика Юрковського, Марека Вашкєля та інших. Це люди, які беруть активну участь не лише у дослідженнях, але й у навчанні молодих людей театральній справі, лялькарству в університетах Польщі. Вони входять до всесвітнього осередку лялькарів УНІМА, який об'єднує і підтримує зв'язки з усіма лялькарями світу.

Театр ляльок – це театр для дітей, про це знають практично усі. Але треба зауважити, що в довоєнні часи він користувався популярністю і серед королівського двору, і серед простої публіки, і серед філософів та видатних артистів. Сьогодні дорослі, як правило, ходять до театру ляльок вже не з власної зацікавленості, а з батьківського обов'язку – з дітьми, сестрами, братами, онуками.

Використані джерела

1. Jurkowski H. Tożsamość teatru lalek i jego artystów // Teatr Lalek. – № 2-3 (100-101). – Lódź: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, 2010. – S. 8-11.

2. Kalendarz Polski. Historia i obyczaje. – Warszawa: Stowarzyszenie Wspólnota Polska, 1997. – 312 s.

3. Polski Ośrodek Lalkarski [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.polunima.art.pl

4. UNIMA [Електронний ресурс]. – Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/UNIMA

Радзієвський Віталій Олександрович

УКРАЇНА І ПОЛЬЩА: НОВІ ТРАНСФОРМАЦІЙНІ РИСИ В ОСВІТІ ТА КУЛЬТУРІ

На початку XXI ст. все більше уваги науковці різних держав приділяють як новим трансформаційним змінам (зокрема, в освіті, науці та в культурі), так і моральному компоненту у змісті різних соціально-гуманітарних дисциплін. Тема удосконалення освітніх програм та культурних студій, як і теми моралі та моральності, є, за великим рахунком, майже вічною у навчально-виховному та культурно-мистецькому процесах. Ще Сократ, Платон та Аристотель, як і сотні інших мудреців, безпосередньо чи опосередковано піднімали та по-своєму вирішували ці питання. Серед дослідників останніх десятиріч нагадаємо таких корифеїв, як М. Алемаксін, В. Ядов та інші.

У соціалістичному таборі (як у СРСР, так і у ПНР) до соціокультурних явищ підходили з марксистських позицій. Після краху комуністичної ідеології у Східній Європі – як в Україні, так і у Польщі – почалась переоцінка цінностей та стереотипів. Особливі зміни почали відчувати у першу чергу гуманітарії: історичні дисципліни, філософські науки, світоглядні парадигми, – все починало трансформуватись. Чимало вчених наголошували на важливості переосмислення історії, приділяючи більше уваги історіографії та історичному джерелознавству. Почала розвиватись історіософія, історіологія та її нова похідна – історіовітія, – нові історичні дисципліни, які не можуть не викликати жвавий інтерес у наукових колах як в Україні, так і у Польщі.

Не менший інтерес, ніж історіовітія в освіті, може викликати у культурі сайленсологія (з англ. silence – тиша; дослівно наука або вчення про тишу) – науково-мистецький напрямок, спрямований на мовчання, тишу, спокій і безмовність як альтернативну форму своєрідного пізнання, специфічного самозаглиблення тощо. Якщо, наприклад, у драматургії порив пристрастей та емоцій має доволі часто у своїй основі конфлікт, боротьбу (на думку деяких театрознавців, саме протистояння постає основою драматичної дії), то сайленсологія пропонує альтернативу. Сайленсологічна дія (ширше – сайленсологічна діяльність), якою би специфічною та дивною не здавалася ця, поки що обговорювана лише у вузьких колах сфера культурного життя, ідея, – може мати неабияке поширення. Не менший інтерес являє і обговорювана з 2009 року віталексія (більш популярна у наших східних сусідів). Особливу увагу хотілося б звернути на комплексну галузь, яка в останні роки заслуговує на окреме осмислення, – поведінкознавство (ця комплексна сфера знань традиційно вивчалась багатьма дисциплінами: кримінологія, педагогіка, психологія та ін.). Вважаю за потрібне звернути увагу на кримінальне поведінкознавство як складову конфліктного поведінкознавства. Конфліктологія має чимало галузей, причому не лише у контексті інтересів традиційній психології, але й у культурології, у юриспруденції. Зокрема, розвиваються конституційна, культурологічна, цивільна та кримінальна конфліктології. Зазначу, що культурологічна конфліктологія знаходиться ще до певної міри у зародковому стані, проте у подібній ситуації у 2006-2011 роках знаходились такі напрями культурології, як фітокультурологія та правова (юридична) культурологія. На жаль, в Україні і у Польщі, на відміну від Російської Федерації та країн Прибалтики, поки що не набула поширення така галузь знань, як кримінокультурологія. Проте на постсоціалістичному просторі відносного поширення набула кримінальна (у деяких країнах кримінологічна) конфліктологія.

Про соціальні відхилення у контексті культури і права писали ще з 60-х років XX ст., у т.ч. в УРСР і у ПНР; навіть у культурології низки країн СНД (особливо в РФ, частково в Україні та Білорусі) набув відносного поширення доволі суперечливий та сумнівний, на нашу думку, термін "антиповедінка". Перевагою будь-якої наукової праці (статті, монографії тощо) є грамотно сформований понятійно-категоріальний апарат, а у контексті наукознавства такий термін як "антиповедінка" може викликати низку заперечень (враховуючи чималу кількість синонімів та наукових "дублікатів": антикультурна поведінка, антиправова поведінка, протиправна поведінка, соціально патологічна поведінка, образлива поведінка, примітивна, некоректна, руйнівна, зухвала і т.п. поведінка, девіантна

поведінка, делінквентна поведінка, аморальна поведінка, асоціальна поведінка, антигромадська поведінка або антигромадянська поведінка, антисуспільна поведінка, незаконна або протизаконна поведінка, злочинна поведінка, диссоціальна поведінка, негативна поведінка, соціально аномальна поведінка, нонконформна поведінка, деструктивна поведінка, дезорганізуюча поведінка, конфліктогенна поведінка, неадекватна поведінка, направомірна поведінка, кримінальна або "уголовна" поведінка тощо). Саме поняття "антиповедінка" етимологічно заперечує будь-яку поведінку взагалі, навіть будь-яку діяльність. Причому бездіяльність не у суто, наприклад, юридичному контексті, коли під бездіяльністю може мати місце подія та склад злочину (ненадання допомоги лікарем тощо), а у більш широкому сенсі – у межах різних соціально-гуманітарних дисциплін – як онтологічна бездіяльність, відсутність прогресу, руху, розвитку, стагнації, регресу, інерції, як відсутність будь-чого: змін, трансформацій, процесів, самого життя по великому рахунку. Отже, "антиповедінка" постає як не-поведінка, адже "анти" саме по собі є запереченням, у т.ч. запереченням самої суті, сенсу, ролі та значення того чи іншого явища, процесу, поняття тощо.

В.В. Шпалинський ще у 1974 р. писав про поведінку, яка відхиляється від норми (позанормативна або ненормативна поведінка) як про комплексну проблему для низки суміжних дисциплін. Я.І. Глинський, приділяючи увагу соціальним відхиленням, чимало уваги приділяв "поведінковому комплексу".

Соціальні відхилення, у широкому їх сенсі, вже кілька десятиріч є темою жвавих дискусій спочатку у комуністичному, а потім у посткомуністичному суспільствах. Марксистські дослідники під соціальними відхиленнями вбачали антинормативні характеристики, відхід від соціальних норм, від усталеного (у тогочасних умовах марксистського) способу життя. Вони могли мати різні масштаби, рівні, стадії – наприклад, соціальні відхилення особи, групи осіб тощо. Г. Аванесов під поведінковим відхиленням пропонував розуміти дії, які не відповідали заданим у суспільстві нормам та типам (малось на увазі порушення будь-яких соціальних норм) [1, 257]. Вужче у той же час соціальні відхилення розумів Я.І. Глинський (сфера злочинів, правопорушень, пияцтво, наркоманія, самогубства). Чимало уваги цьому питання приділяв і О.М. Яковлєв, пропонуючи вивчати проблеми злочинності (як елементу складного комплексу соціальних відхилень) у межах більш широкого соціологічного контексту.

На нашу думку, дослідження девіантної поведінки, і ширше – соціальних відхилень в цілому у межах різних соціально-гуманітарних

дисциплін є логічним та закономірним явищем; розвиток юридик(юрид)окультурології [3] є логічним підтвердженням правильності цієї думки та частково й висновком.

На часі в Україні (як, здається, і у Польщі) є розвиток фітокультурології. В останні роки, починаючи з талановитих праць М. Федущак, тема рослин і рослинності у культурі зазвучала по-новому, повніше, багатогранніше [3]. Проте не менший інтерес, на нашу думку може являти (і являє) кримінокультурологія. Кримінокультурологія, набуваючи поширення в окремих державах СНД та Східної Європи, поки що і близько не посіла належного для неї місця ні у Польщі, ні в Україні. Хоча польські й українські науковці неодноразово звертались до проблем культури і права, зокрема проявів злочинної субкультури [2; 3; 4], але поки для дослідників у галузі кримінокультурології є широке поле діяльності. Визначення, наприклад О.В. Старковим, кримінокультурології як "вчення про кримінальні явища у сфері матеріальної, ідеологічної, правової, художньої та духовної культури суспільства" [4, 14], має значний потенціал для вдосконалення та може бути поліпшене. По-перше, можна у цілому зазначити злочинні (чи краще асоціальні) прояви у сферах матеріальної та нематеріальної культури. По-друге, кримінокультурологія може торкатись не лише суспільства взагалі, але починати з конкретної особи, групи осіб, прошарків тощо. Постає питання структурованості та системності кримінокультурології, причому не лише у юридик(юрид)окультурології, а у контексті соціально-гуманітарних дисциплін. Можливо, є сенс розвивати девіантну культурологію, делінквентну культурологію, антиаморальну та "аморальну" культурологію, асоціальну культурологію, антигромадську культурологію або ще антигромадянську культурологію і т.д. і т.п. (розшифрувати і доповнити можна вже наведеними прикладами з антинормативної поведінки, замінюючи у словосполученнях слово "поведінка" на "культурологія"). Проте цей варіант має свої хиби та недоліки, хоча має право на розвиток та вдосконалення.

Проблема культурології позанормативних відносин є, на нашу думку, дуже цікавою, актуальною, проте доволі непростою. Досліджуючи негативні культурні та соціальні явища, ми маємо особливо обережно ставитись до них, особливо в освіті, зокрема у навчальному процесі. Науково-педагогічні працівники мають проявляти тактовність, коректність та обережність, спілкуючись на делікатні теми з приводу контркультур злочинців, аморальності тощо. Інакше може вийти популяризація злочинного способу життя та різних девіацій. Правопорушення, на відміну від злочинів, мають не лише меншу антикультурну спрямованість, але й

низку інших суттєвих ознак, тому доречно запровадити культурологічну "альтернативу" адміністративній деліктології (нею може стати адміністративна культурологія) та внести до загальної теорії соціальних відхилень культурологічну складову, водночас вводячи теорію соціальних відхилень у культурологію. Проте, адміністративна культурологія навіть за своєю семантикою ширша за свою юридичну "подругу" – адміністративну деліктологію, адже адміністративна культурологія може охоплювати усі управлінські відносини та відносини з суб'єктами управління, не обмежуючись сферою антикультурних проступків та правопорушень.

На особливу увагу у сучасній культурології заслуговує, на наш погляд, загальна теорія культурних відхилень, яка сама по собі щільно пов'язана з загальною теорією глобальних відхилень, постаючи важливим науковим напрямком комплексного характеру. Будь-які відхилення (культурні, соціальні, біологічні, природні тощо) завжди є порушенням або відхиленням від норми. Причому при дослідженнях важливо враховувати не лише формальні, але і змістовні ознаки, якості та характеристики. Структура загальної теорії культурних відхилень є складовою частиною, з одного боку, культурології, з іншого – загальної теорії глобальних відхилень.

Структура загальної теорії культурних відхилень (або загальна теорія антикультури, яка має щільний зв'язок з контркультурою, суб- та інфракультурою тощо та, на перший погляд, є зайвим та штучним, "антиприродним" чи "неприродним" утворенням), складається із декількох складових. По-перше, це феноменологія культурних відхилень як загальна характеристика та класифікація видів, форм та проявів культурних відхилень, їх антикультурних наслідків для людини, групи та суспільства; зв'язок між різними культурними відхиленнями; їх специфіка, співвідношення, географія, умови, причини та наслідки, місцеві, локальні, регіональні та глобальні прогнози тощо. По-друге, це етіологія культурних відхилень, тобто їх культурна природа, конкретні причини та умови, які сприяють їх існуванню та прояву у різних (у т.ч. і у сучасних) умовах; різні, насамперед культурологічні (культурні та суміжні з ними), чинники та механізми формування та розвитку й подальшого існування відповідної антикультурної поведінки, властивості її активних та пасивних носіїв, увесь контингент її потенційних поширювачів та реципієнтів й увесь масив проблем, які ведуть до цього та є її підсумками та наслідками.

Варто окремо наголосити не лише на передумовах, умовах та причинах культурних відхилень, але й на профілактиці, протидії та боротьбі проти культурних відхилень. Потрібні не лише окремі форми, мето-

ди, засоби та міри з протидії цьому злу, але серйозні комплексні проекти та програми, у т.ч. міжвідомчі, міжнародні та міждержавні (українсько-польські тощо). Не буде зайвим підкреслити, що проблеми культурних відхилень є міжнародними, загальнолюдськими. Замало буде визначити культурні відхилення як такі, що порушують культурні норми та є відносно поширеними, адже це навіть не розкриває зміст конфліктного поведінкознавства. Конфліктне поведінкознавство може розглядатись і поза контекстом феноменології культурних відхилень, хоча логічно відносити його до загальної теорії культурних відхилень, усвідомлюючи водночас, що воно торкається як культурології, так, зокрема, і соціології, філософії, права, психології, педагогіки та кримінології.

Конфліктне поведінкознавство, як частина загальної теорії культурних відхилень, заслуговує на історичну, мистецтвознавчу, правову, соціальну та культурологічну увагу у контексті як українського, так і польського наукознавства. Отже, соціально-гуманітарні дисципліни, як в Україні, так і у Польщі, мають враховувати нові трансформаційні зміни у добу глобалізації та планетаризму, набуваючи сучасних рис, зокрема в освіті, науці та у культурі.

Використані джерела

1. Аванесов Г.А. Криминология и социальная профилактика / Г.А. Аванесов. – М., 1980. – 480 с.

2. Виговський Д.Л. Кримінальна субкультура в механізмі злочинності неповнолітніх: дис. … канд. юрид. наук: 12.00.08 / Д.Л. Виговський. – К., 2006. – 207 с.

3. Радзієвський В.О. Фітокультура та антианомія як елемент субкультури в ритуалах Середньовічної Русі: нотатки до фітокультурології та юридикокультурології: Монографія / В.О. Радзієвський. – К.: НАКККіМ, 2011. – 228 с.

4. Старков О.В. Криминальная субкультура: спецкурс / О.В. Старков. – М.: Волтерс Клувер, 2010. – 240 с.

Шлемко Ольга Дмитрівна

Драма "Верховинці" Ю. Коженьовського в оцінці польського глядача

Автор п’єси "Karpaccy górale" ("Карпатські верховинці") – польський письменник Юзеф Коженьовський (1797–1863) був добре обізнаний з життям та культурою українців, оскільки народився біля містечка Броди і значну частину свого життя провів у Галичині та Наддніпрянській Україні, зокрема, в Харкові. Спонукальним чинником до написання у 1840 р. (на той час Ю. Коженьовський працював директором російської гімназії в Харкові) драми "Karpaccy górale" стало відвідання Гуцульщини. У російськомовній статті "О гуцулах", що стала своєрідним

вступом до російського перекладу згаданої п'єси, письменник пояснює виникнення опришківського руху не схильністю гуцулів до розбою, як стверджували деякі його сучасники, а особливим складом характеру гуцула, який не бажав миритися з образою і приниженням своєї честі і гідності [1]. В основу драми "Karpaccy górale" Ю. Коженьовський поклав свідчення очевидців тих подій та народні перекази про історичну постать відомого ватажка опришків Антона Ревізорчука, який діяв на Гуцульщині у 1820-х роках і по суті був сучасником драматурга. У драмі, як у концентрованому дзеркалі, відбилась трагедія людини високого духу, яка відмовилась скоритись долі і стала на прю з обставинами, здолати які їй було не під силу.

Весною 1911 р. до Кракова завітав з виставою "Верховинці" Гуцульський театр Гната Хоткевича. Гастрольний маршрут пролягав через багато інших міст і містечок Галичини. Несподівано у м. Сяноку Гуцульському театрові вперше було заборонено показ вистави. На категоричну відмову сяноцького старости не вплинуло й те, що автором п'єси був відомий польський письменник Ю. Коженьовський. Такі дії старости викликали обурення у сяноцьких поляків.

Краківський глядач мав з чим порівнювати виставу Гуцульського театру, оскільки, починаючи з 1844 р. і до приїзду гуцульських артистів, драма "Karpaccy górale" десятки разів виставлялась на краківській сцені. Тож висока оцінка вистави Гуцульського театру тамтешньою критикою свідчить, що саме сценічна інтерпретація драми Ю. Коженьовського, здійснена Г. Хоткевичем, дозволила виставі засяяти всіма барвами карпатського краю, правдиво відтворити трагічне життя і кохання Антона Ревізорчука, який змушений був дезертирувати з австрійського війська, щоб помститися своїм кривдникам, стати на шлях збройної боротьби з окупаційним режимом і піти за це на страту.

Хоча в афішах Гуцульського театру значилась вистава "Верховинці" Ю. Коженьовського, насправді ж грали переробку цієї п'єси, здійснену Г. Хоткевичем під назвою "Антін Ревізорчук". Зміна Г. Хоткевичем назви драми викликана тим, що п'єса Ю. Коженьовського під назвою "Верховинці" в перекладі К. Климовича вже була дозволена львівським цензурним відомством у 1864 р. до постановки театрові Товариства "Руська бесіда". Натомість для постановки цієї п'єси під назвою "Антін Ревізорчук" потрібно було добиватись дозволу цензури, що вимагало часу і не виключало можливості її заборони.

У переробці та постановці Г. Хоткевича драма набула реалістичного звучання, сценічності, національного колориту, а також антиавстрійського спрямування. Особлива заслуга Г. Хоткевича в тому, що він вперше з

усіх відомих авторів перекладів та переробок драми "Karpaccy górale" Ю. Коженьовського дав можливість її героям заговорити рідною мовою, виплеканою протягом тисячоліть, що надало п'єсі нового звучання.

По прибутті гуцульських артистів до Кракова, на залізничному вокзалі їх зустріла делегація українців на чолі з відомим письменником, викладачем Краківського університету Богданом Лепким, який виступив перед гуцулами з промовою і опікувався ними під час краківських гастролей.

Наступного дня по приїзді до Кракова, зранку, гуцули вирушили на екскурсію по Вавелю та інших історико-культурних місцях. Барвисті строї гуцульських артистів викликали захоплення у поляків, які з зацікавленістю розпитували прибульців про Гуцульщину. Польському глядачеві належало розгадати культурний код гуцулів, щоб проникнути у їх внутрішній світ, зрозуміти глибинну сутність гуцульської вистави.

Краків на початку XX ст. залишався важливим культурно-науковим центром провінції Австро-Угорської монархії під довгою назвою – Королівство Галіції і Лодомерії з великим князівством Краківським і князівством Освенцімським та Заторським. На відміну від адміністративного центру краю – Львова, де розміщувався крайовий сейм і цісарське намісництво, а польсько-українське протистояння сягало крайнього напруження, – у Кракові спостерігалось відносне затишшя. Водночас, саме у Кракові в тиші розкішних кабінетів місцевої професури, вчених та політиків розроблялися проекти відновлення та розвитку незалежної Польської держави, до складу якої мали увійти споконвічні українські землі Галичини, а українське населення підлягало поступовій асиміляції поляками.

За кілька днів до приїзду до Кракова Гуцульського театру газета "Nowa Reforma" сповіщала, що вистава "Karpaccy górale" ("Верховинці") Ю. Коженьовського відбудеться 27 і 28 березня в залі готелю Саський (вул. Св. Яна): "…на сцені з'являться нащадки героїв драми, які відчувають її найкраще, найщиріше, а зіграють так, як самі розуміють" [2].

У вечірньому випуску газети "Nowa Reforma" за 28.03.1911 р. невідомий рецензент стверджував, що "розтягнутість, сентименталізм і брак реалізму, які притаманні цьому творові, невідповідно вибраному для трупи, зменшує етнографічну вартісність вистави. Автентичні гуцули в ролях сентиментальних "Raubritterow" не могли почуватися добре, оскільки сентименталізм, до того ж такий сльозливий, є цілковито чужий для їх простої і широкої натури. Однак актори успішно здолали труднощі, створені для них автором. Довгі тиради і монологи виголошувалися добре та інтелігентно. Масові сцени також були вдалими" [3].

Проте найбільше подивували гуцульські актори "своїми танцями, перенесеними живцем на краківську сцену із зеленої полонини, які відзначались щирістю і оригінальністю". Декорації, створені Г. Хоткевичем, були "цілком шекспірівські", а ось "режисура недостатньо вимоглива, внаслідок чого страшно довгі паузи між нескінченною кількістю картин, повільний темп гри і надмірна тривалість вистави" [там само].

Відгукнулась на виступи Гуцульського театру і газета "Nowosci Ilustrowane" за 01.04.1911 р., яка до того ж вмістила фотографію гуцульських акторів на чолі з директором театру О. Ремезом, звідки на нас дивляться одухотворенні, інтелігентні, сповнені почуття власної гідності, симпатичні обличчя легінів і дівчат [4].

В цілому замітки та рецензії на гастролі Гуцульського театру у Кракові, вміщені у тогочасних польських газетах, відзначались неупередженістю, об'єктивністю, професійністю і доброзичливим ставленням до гуцулів.

Без перебільшення тріумфальні гастролі Гуцульського театру до Кракова та інших міст Галичини, не лише зміцнили його фінансове становище, а й принесли моральне задоволення, засвідчили, що гуцули, яких польські пани вважали здатними хіба що до пиятики та розбою, блискуче склали свій мистецький і, що найголовніше, "цивілізаційний" іспит. Гуцульські артисти своєю майстерною грою та інтелігентною поведінкою довели, що вони є представниками волелюбного українського народу, який має неповторну, високу культуру. Гуцули пізнавали світ, а світ пізнавав гуцулів.

Використані джерела

1. Korzeniowski J. O Huculach / J. Korzeniowski // Karpaccy górale. – Wroclaw; Warszawa; Krakow, 1969. – S. 99-107.

2. Przedstawienie huculskie w Krakowie // Nowa Reforma. – 1911. – № 138. – 24 mar.

3. Nowa Reforma. – 1911. – № 142. – 28 mar.

4. Teatr Huculski w Krakowie // Nowości Ilustrowane. – 1911. – № 13. – 01 kwiec.

СЕКЦІЯ 3
АКТУАЛЬНА ТЕМАТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ СЬОГОДЕННЯ ТА МАЙБУТНЬОГО

Бабич Еліна Анатоліївна

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ СИСТЕМИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ І НАВЧАННЯ

Науково-технічний прогрес, комп'ютеризація принесли в наше життя прискорений темп і різного роду ускладнення. За цих умов суспільство втрачає нетлінні цінності: екологічно чисте навколишнє середовище, здоровий спосіб життя, цінність материнства, духовність, культуру, моральність. Ми живемо у постійному стресовому стані. "Вчені в усьому світі приходять до єдиної думки: адаптація до умов існування як зовнішнього, так і внутрішнього порядку можлива лише шляхом здобуття психокультури. І насамперед – дітьми" [6, 5]. Наше суспільство насичене агресією, жорстокістю, обманом; потенційними жертвами "чуми XX століття" стають, перш за все, безпритульні, кинуті діти. По телебаченню переважно демонструють насильство, зло, хамство, горе, безвихідь.

"… Мусимо визнати, що живемо у світі руйнівних вібрацій і спостерігаємо пандемію панівного ритму, скреготу і шуму. Людина, аби бути здоровою, потребує нормального звукового середовища… Музика, як носій сакральної інформації, і музична терапія, як могутній інструмент впливу, спроможні допомогти людині гармонізувати себе і свої стосунки зі світом. Тому засоби музичної терапії повинні стати складовою будь-якої системи виховання, частиною освіти кожного майбутнього педагога і психолога. Саме поєднання педагогічних, психотерапевтичних методів з керованим музичним впливом може зробити переворот у долі як окремої людини, так і суспільства загалом. Це найреальніший і найдешевший шлях до відродження нашого суспільства…" [4].

Музика є найсильнішим за впливом видом мистецтва, а музична терапія здатна дати чудо зцілення від невиліковних хвороб. Формула чудодійного зцілення, виявляється, дуже проста: музика зцілює тому, що повертає нас у поле Божественної гармонії, втраченої як людством, так і окремою людиною.

Саме тому гра на музичному інструменті або спів стають активною формою музичної терапії, при цьому розвиваючи дітей і оздоровлюючи

їх, забезпечуючи їм соціальну адаптацію в суспільстві. Навчання музиці дає дітям шанс повірити у власні сили й підняти свою власну самооцінку, що життєво необхідно для кожної особистості.

Сучасний стан дитячих музичних навчальних закладів з позицій музикотерапії можна оцінити як не підготовлений до вимог часу. Хоча в багатьох ДМШ і приймають усіх бажаючих, але навчальні плани, програми і вимоги майже 50 років залишаються майже незмінними. Можна виділити окремі риси ситуації, що склалася сьогодні Але ж час змінився, змінилися умови життя, змінилися діти (на жаль, не на краще), і тенденція ця зростає:

- перше і найголовніше: у дітей погіршується здоров'я, вони набагато слабкіші (багато в чому причина криється в екологічних проблемах);

- друге: суспільство втрачає духовні цінності і це, на превеликий жаль, передається із покоління в покоління;

- третє: діти дуже перевантажені у школі, а крім того, ходять ще й на танці, на карате, малювання, на курси іноземних мов…

Все це є реаліями нашого часу, від яких нікуди не подітися. Завдання, які на сьогодні мають вирішувати ДМШ – звичайно, не обмежуються підготовкою майбутніх студентів музичних училищ і консерваторій. Цю почесну місію музичні школи виконували і будуть виконувати. Але ж із 100% учнів, мабуть, тільки 10% ідуть цим шляхом! На мою думку як музичного терапевта, головні завдання ДМШ – наступні:

- оздоровлення дітей: гра на музичному інструменті і спів – це активні форми музичної терапії;

- естетичний розвиток, прищеплювання дітям гарного смаку і духовних цінностей;

- виховання у дітей організованості, зібраності, цілеспрямованості, вміння працювати, добиватися поставленої мети;

- допомога у розкритті в кожній дитині її індивідуальності, творчої особистості.

Відомо, що останнім часом значно збільшилась кількість бажаючих поступати до музичних шкіл. Але і відсів протягом навчання відбувається величезний. Якщо у 1 класі навчається, приміром, 30 учнів (мається на увазі фортепіанний відділ), то до випускного лишається 7–10. Вкрай необхідно змінювати програми: для переважної більшості учнів з середніми здібностями індивідуальний план на рік (2 поліфонічні твори, 2 твори великої форми, 4 етюди, 4-6 п'єс) – це забагато! На практиці вдається реалізувати половину подібних вимог. Вважаю, що викладач сам відчуває, який матеріал корисніший тому чи іншому учневі на даний момент – залежно від його розвитку, рівня підготовки, індивідуальних здібностей.

Звичайно, слід орієнтуватись на кращі зразки світової і вітчизняної класики. Саме в них зібраний найцінніший генофонд людства, який несе в собі зцілюючий і виховний потенціал. Дуже корисно в індивідуальній програмі приділити більше уваги читанню нот з листа, грі в ансамблі, підбору на слух.

Існує ще одна перепона на шляху до підняття авторитету музичного виховання в суспільстві. Робота викладача музичної школи, в першу чергу, оцінюється за показниками вступу випускника до мистецького вищого закладу, перемоги учнів в міських, регіональних, міжнародних конкурсах. Але якщо ми хочемо духовно оздоровити наше суспільство, необхідно оцінювати самовіддану працю вчителя не лише за такими критеріями. Достукатись до кожної дитини, допомогти в її становленні як особистості, навчити любити дійсно прекрасне, а найголовніше – спрямувати цей розвиток на майбутнє життя – ось головна місія вчителя. Не говорю вже про дітей з різними вадами, кількість яких, на превеликий жаль, стрімко збільшується – ними взагалі ніхто не хоче займатися! Якщо ситуація зміниться, у нас буде більше випускників музичних шкіл, підніметься рівень музичного розвитку молодого покоління, його духовних смаків і вподобань. А значить, з часом підвищиться духовний рівень і всього суспільства.

Використані джерела

1. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва / Г.М. Падалка – К., 2010. – 272 с.
2. Побережна Г.І. Замість аптеки – фонотека! / Г.І. Побережна // Українська газета. – 2006. – № 32. – С. 12.
3. Побережна Г.І. Оточіть себе музикою і позбудетеся хвороб / Г.І. Побережна // Здоров'я. – 2006. – № 36. – С. 4.
4. Побережна Г.І. Спів оновлює функції печінки / Г.І. Побережна // Українська газета. – 2007. – № 25. – С. 12.
5. Побережна Г.І. Загальна теорія музики / Г.І. Побережна, Т.В. Щириця. – К.: Вища школа, 2004. – 303 с.
6. Побережная Г.И. Музыка в детской душе / Г.И. Побережная – К., 2007. – 80 с.
7. Побережная Г.И. Музыкальные крылья судьбы / Г.И. Побережная – К., 2008. – 76 с.

Виноградова Олена Глібівна

ЦІЛІСНИЙ СЛУХОВИЙ АНАЛІЗ У КУРСІ СОЛЬФЕДЖІО ЯК АСПЕКТ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ

Цілісний слуховий аналіз – дуже важливий аспект навчання майбутніх музикантів та дітей, які отримають інші професії, але мають стати в майбутньому слухачами, здатними сприймати серйозну, "справжню"

музику. Адже сьогодні діти іноді приходять до мистецьких закладів просто "з вулиці", і їх естетичні смаки сформовані музикою низького ґатунку, що звучить майже безперервно по радіо, телебаченню, на концертних майданчиках, у запису на численних дисках тощо.

Поряд зі слуховим аналізом елементів музичної мови цілісний слуховий аналіз сприяє вихованню та укріпленню свідомої музичної пам'яті і внутрішнього слуху, розумінню зв'язків між різними елементами музичної тканини – тобто, розвитку музичного мислення учнів в цілому.

Крім того, цілісний слуховий аналіз є основним засобом знайомства з новими музичними явищами, він сприяє накопиченню в пам'яті великої кількості музичних творів, виховує вміння охопити ціле, усвідомити розвиток музики. Ця форма роботи має величезне практичне значення для співу по нотах, запису музичних диктантів на уроках сольфеджіо, гри на музичних інструментах, занять з музичної літератури тощо.

У процесі роботи над цілісним слуховим аналізом у дітей виховується почуття прекрасного, вони вчаться розуміти специфіку музичної мови, не тільки "слухати", але й "чути" музику. Розвивається музичний кругозір, естетичний смак, стимулюється творча виконавська активність, розвивається сприйняття, пам'ять, увага, самостійність мислення.

Питання методики цілісного слухового аналізу в музичній школі є досить актуальним ще й тому, що ця форма роботи є обов'язковим і невід'ємним компонентом підготовки учнів музичних шкіл до вступу у професійні музичні навчальні заклади і до їх подальшої професійної діяльності.

Цілісний слуховий аналіз повинен бути присутнім на всіх ступенях музичної освіти, при вивченні кожної теми, кожного елементу музичної мови, тому що саме він є слуховою основою теоретичної підготовки учнів. Може бути корисним навіть повернення до знайомого твору на різних етапах навчання. У молодших класах учні визначають темп, розмір, лад твору, в старших – аналізують окремі акорди, інтервали, штрихи, особливості форми чи фактури, а в музичному училищі можуть розібрати тональний план твору, особливості гармонічного розвитку, жанрові, ритмічні особливості тощо.

Серйозні дослідження, присвячені цій актуальній темі, у сучасному музикознавстві майже відсутні. Основними, базовими розробками залишаються відповідні розділи у методичних посібниках А. Островського та Е. Давидової, написані багато років тому. Разом з тим цілісний слуховий аналіз – тема дуже об'ємна, вона потребує серйозних, глибоких досліджень. Нами обраний тільки один її аспект – робота у молодших класах дитячої музичної школи, яка має свої специфічні

особливості, пов'язані з психоемоційним розвитком дітей молодшого шкільного віку.

Основною метою цілісного слухового аналізу в молодших класах є *створення передумов для музичного та особистісного, інтелектуального розвитку дітей, виховання культури слухання музичних творів*, необхідної для подальшого засвоєння нового музичного та понятійного матеріалу, для залучення до музичного мистецтва в цілому. Дуже важливо пробудити творчу ініціативу дітей, не мати в класі байдужих. Таке емоційне сприйняття музики повинно зберегтися і в подальшому навчанні: у старших класах школи, в училищах та музичних вишах. На ранньому етапі навчання та формування культури сприйняття музичного твору важливо досягнути наступного:

1. Дитина повинна усвідомити світ музичних звуків як особливу реальність, увійти до якої можливо тільки через чуттєве сприйняття характеру музики.

2. Необхідно зацікавити дитину, зробивши процес слухання яскравим емоційним переживанням естетичного почуття.

3. Викладач повинен сформувати у своїх учнів початкові навички слухового "споглядання" музики.

4. За допомогою слухового "споглядання" викладачеві необхідно познайомити дітей із загальними закономірностями музичної мови, основними музичними термінами (хоча орієнтуватися треба більшою мірою на інтелектуальний та музичний розвиток дітей, а не на заучування ними певних понять та термінів).

5. Спираючись на довгострокову пам'ять, емоційну чуйність учнів, викладач створює "фонд" музичних вражень та первісних знань майбутнього музиканта (або потенційного слухача).

6. Доречно використовувати на уроках якомога більше творчих завдань, що допоможуть виявити знання, вміння та навички учнів, зможуть стати не стільки критерієм для оцінки, скільки улюбленою формою роботи на уроці.

Для виконання цих задач рекомендується використовувати такі *методи навчання:*

1. *Пояснювально-ілюстративний* – розповідь викладача про твір, що був прослуханий: відомості про композитора, зміст твору, його характер, засоби виразності, форму. Використовуючи професійну термінологію, необхідно враховувати вікові особливості дітей. Доповнювати музичний матеріал можуть літературні твори, твори образотворчого мистецтва, різноманітні дидактичні посібники.

2. *Пошуковий* – постановка викладачем завдань, які учні в змозі самостійно вирішити, спираючись на власний досвід, запас знань та навичок. Обговорення відбувається у формі бесіди, діалогу з викладачем та іншими учнями, дискусій.

3. *Творчий* – дітям пропонуються завдання, що пробуджують фантазію: розповісти про прослуханий твір; передати свої враження за допомогою малюнку, створити вірші або музику на задану тему тощо.

4. *Ігровий* – включає в себе рухи під музику, музичні ігри, вивчення пісень та ритмічні вправи з ними, театралізовані вистави тощо.

Основними *формами роботи* з цілісного аналізу можуть бути:

1. слухання музичного твору з наступним обговоренням;
2. музична вікторина (загадка);
3. концерт (твори виконуються учнями);
4. музична казка;
5. комплексне опитування;
6. контрольне опитування.

Прослуховування великого музичного твору має сенс розділити на декілька етапів: спочатку слухати невеличкими фрагментами, а вже потім – від початку до кінця. Привертати увагу треба до невеликої кількості засобів музичної виразності, щоб надалі спостерігати за їх змінами протягом звучання твору. Необхідно пам'ятати, що будь-яка аналітична діяльність дітей повинна витікати тільки зі сприйняття характеру музики.

Необхідно стимулювати активну практичну та ігрову діяльність дітей (зобразити під музику кроки музичного героя, простукати ритм, визначити розмір, показати в повітрі рисунок мелодії, проспівати її). Пригадується дуже актуальний в даному випадку методичний принцип К. Орфа: "Роблю і внаслідок цього – знаю".

Завжди дуже добре спрацьовують *"питання-пастки"* та *рольові установки* (ми з вами – вчені-музиканти). Дуже важливим є спосіб формулювання питань. Наприклад, діти завжди добре реагують на запитання типу: *як поводиться* верхній (нижній) голос, або *на що схожа* мелодія, з чим вона *пов`язана* (з мовою, співом, рухом), *що трапиться*, якщо змінити лад (ритм, тембр, фактуру) і тому подібне. Можливі також так звані *"питання-роздуми", "питання-розіграші"* та *"питання-помилки"*. У двох останніх випадках діти повинні знайти помилку в словах викладача, дати власну відповідь, аргументуючи її.

У процесі розмови про музичний твір кожен учень може ділитися своїми враженнями. Роль викладача – підтримувати різноманітні думки і точки зору, звертати увагу на важливість всього, що сказано, коментувати та доповнювати відповіді. Таким чином, викладач створює необ-

хідну атмосферу для того, щоб діти відчули впевненість у своїх силах, оцінили вірність своєї відповіді. Виконуючи твори, можна змінювати деякі деталі: темп, динаміку, штрихи тощо, а діти повинні визначити, що саме змінилося.

Дуже важливою складовою частиною методики викладання на уроках сольфеджіо у молодших класах є гра. Ігрові вправи передують поясненням будь-яких музичних понять (інтонація, музичний герой, засоби виразності тощо). Саме гра допомагає дітям розібратися у незнайомих та незвичних музичних явищах. За допомогою гри можна переходити від слухового аналізу до інших форм роботи.

Як ігрова модель можуть виступати поспівка, пісня, вірш, ритмічна схема. Серед ігрових вправ цікавим може бути прийом проговорювання нотного тексту (сольмізація), мовно-ритмічні канони на його основі, інші поліфонічні вправи. Цю роботу можна різноманітно варіювати.

Дуже полюбляють діти рольові ігри. Почати такі ігри можна, наприклад, з пісеньки "Та-та, два кота" (або з пісні "Тень-тень, потетень"), в якій звучать різні прийоми мотивного розвитку. Після прослуховування пісні діти розучують її, аналізують будову, співають нотами та з текстом, грають на фортепіано. Потім починається рольова гра. Кожен хоче спробувати себе в ролі хитрого сірого кота або в ролі задиристого чорного кота. При цьому непомітно для дітей відбувається аналітична робота (спостерігання за розвитком, чергуванням інтонацій пісні). Прийом порівняння, який тут використовується, активізує процес сприйняття, робить його більш диференційованим, глибоким. При розвитку музичного сприйняття цей прийом може поєднувати в собі різні методи (наочно-слуховий, наочно-зоровий, мовний, практичний).

Дуже ефективним є прийом контрастного співставлення музичних творів, який дозволяє в проблемній формі представити музичні твори, загострити слухову увагу, зацікавити дітей. Для порівняння можна використати контрастні твори одного жанру (наприклад, два марші), п'єси з однаковою назвою (наприклад, два різних "Дощики"), контрастні твори у межах одного настрою тощо. Бесіда про різний характер танців, маршів поглиблює сприйняття дітей, робить їх рухи під музику більш виразними, відповідними до музики. Порівняння різних пісень сприяє виразності їх виконання.

Для порівняння використовуються також музичні твори, різні за характером, але близькі за тематикою або такі, що мають однакові назви (наприклад, п`єса Д. Шостаковича "Шарманка" та п'єса П.Чайковського "Шарманщик співає"). В обох творах є звукозображальні моменти, що відтворюють монотонні звуки шарманки, але настрої та почуття, вира-

жені в них, зовсім різні. Корисно порівнювати пісню, обрану для розучування та виконання, з близькою за назвою п'єсою, що дається дітям для прослуховування (наприклад, пісня В. Вітліна "Дід Мороз" та п'єса Р. Шумана "Дід Мороз").

Більш глибоко розрізняти характер музики допомагає дітям знаходження відтінків одного настрою чи стану. Діти вчаться розуміти, що одним словом (наприклад "весела") можна охарактеризувати настрій лише дуже приблизно. Необхідно знаходити декілька слів-образів для характеристики настрою, вираженого в музиці. Приміром, при порівнянні п'єс Г. Свиридова "Хлопець з гармошкою" (весела, бадьора, танцювальна) та П. Чайковського "Мужик на гармоніці грає" (весела, маршова, поважна, акордова).

Дуже корисно запропонувати дітям словник, в якому використовується такий принцип: слова подібного емоційно-образного змісту об'єднані в одну групу (див.: [9, I, 29]). Такий розподіл має умовний характер, тому деякі слова можуть бути віднесені одночасно до декількох груп:

весела	**ніжна**	**мужня**
радісна	ласкава	бойова
грайлива	задумлива	смілива
дзвінка	мрійлива	відважна
жартівлива	легка	рішуча
бадьора	світла	сильна
смішна	прозора	богатирська
сонячна		грізна
мерехтлива	**спокійна**	солдатська
танцювальна	добра	сувора
усміхнена	колискова	хоробра
блискуча	м'яка	тверда
	плавна	впевнена
сумна	привітна	
жалібна	наспівна	
тужлива	протяжна	
скорботна	стримана	**схвильована**
похмура	обережна	неспокійна
ображена		стрімка
	урочиста	гостра
серйозна	святкова	тривожна
стримана	бадьора	
протяжна	поважна	**таємнича**

невесела	маршова	казкова
	чітка	чарівна
страшна	могутня	мерехтлива
зла	переможна	ляклива
груба	гордівлива	обережна
важка	впевнена	уривчаста
сердита		загадкова
невдоволена		

Можливо також створити комплексні характеристики музичних образів, які використовують найбільш типові закономірності музичного втілення різних типів настроїв, характерів, подій. Це допоможе дітям оволодіти досить великим та різноманітним арсеналом засобів музичної виразності, систематизувати отримані знання та враження, вільно користуватися музичною термінологією. Щоб розвинути уяву дітей дуже корисно використовувати звучання різних музичних інструментів.

Наприклад, **образи природи**:

1. Вітер: арпеджіо (струнні), хроматична гама.
2. Дощ: стакато у високому регістрі (піцикато), ритмічне остінато.
3. Спів птахів: трелі, форшлаги та інші мелізми у високому регістрі (флейта).
4. Зозуля: низхідна терція (дерев'яні духові).
5. Грім та блискавка: тремоло в низькому регістрі та у високому регістрі пасаж в швидкому темпі.
6. Море: арпеджіо (арфа), ритмічне остінато.

Образ перемоги:

1. Характер: урочистий, героїчний, святковий, гордівливий.
2. Мелодія: активна, інтонація кварти.
3. Ритм: пунктирний, довгі тривалості.
4. Фактура: акордова.
5. Темп: помірний.
6. Динаміка: f, ff.

За подібною схемою можна надати характеристики й іншим образам: радості, боротьби, зла, фантастичному образу, ліричному тощо.

Після декількох прослуховувань музичного твору, коли в дітей вже склалися певні уявлення про музичний образ, можна показати їм ілюстрацію, близьку за настроєм до виконаної музики. Завдання ускладнюється, якщо використати декілька контрастних творів образотворчого мистецтва і запропонувати дітям обрати той, що більш відповідає настрою прослуханої музики. Можна також співвіднести два музичні твори з двома картинами. Аналогічно можна співставляти музичні твори з віршами.

Ще можна запропонувати дітям зробити малюнок, який передає характер музики. Головне, щоб вони намагалися використати такі засоби виразності, які б відповідали характеру музики, розуміли, що колір має велике виразне значення: світлі тони часто відповідають світлому, ніжному, спокійному настрою музики; темні – таємничому, злому, тривожному; яскраві кольори – веселому, радісному характеру музики. Кількість програвань залежить від довжини приклада та від підготовленості учнів. Але в будь-якому разі починати аналіз після першого програвання не слід. Краще зіграти другий раз, дати час подумати, пригадати музику, а вже потім починати аналіз.

Велике значення мають тон мови викладача, манера його спілкування з дітьми, вміння створити позитивний емоційний фон. Емоційне забарвлення мови спроможне викликати та підтримувати інтерес дітей до музики та музичної діяльності. Тон мови може посилити враження казковості, незвичайності ситуації, надати бесіді поетичності або святковості. Змінюючи забарвлення мови, викладач переводить увагу дітей, регулює їх емоційні виявлення, посилюючи або послаблюючи їх.

Оскільки музична культура людини є органічною частиною культури народу, до якого вона належить, серед якого вона живе, помітне місце серед музичних творів, що використовуються для цілісного слухового аналізу, повинні займати твори українських композиторів – зокрема, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Л. Ревуцького, А. Філіпенка та інших.

Основні поняття, вміння та навички, якими бажано оволодіти учням молодших класів в процесі цілісного слухового аналізу:

І. Вплив засобів музичної виразності (лад, темп, ритм, тембр, регістр, фактура) на характер, настрій та зміст музики:

1. Характеристика звуку (тембр, тривалість, висота, гучність).
2. Ритмоформули, метроритм (відчуття сильної та слабкої долі).
3. Рисунок мелодії, кульмінація (напруження та спади).
4. Інтонація (мовна, інструментальна, кантилена, сигнал тощо).
5. Музично-звуковий простір (глибина, забарвленість, щільність, інтонаційне, ритмічне, темброво-динамічне наповнення).
6. Знайомство із засобами музичної виразності інструментів симфонічного оркестру.

ІІ. Способи музичного розвитку:

1. Співвідношення фраз та речень *в середині* теми-періоду (зв'язок з сольфеджіо).
2. Прості музичні форми (активна практична робота дітей).
3. Тема та її розвиток у більш складних формах (рондо, варіації).
4. Тема та логіка її розвитку (мотивні зміни), взаємозв`язок більш або менш *контрастних інтонацій* в сонатній формі.

5. Способи розвитку в поліфонічній музиці.

III. Жанр та форма:

1. Виразні можливості вокальної музики.

2. Народні пісні (куплет).

3. Пісня і пісенність, марш і маршовість, танець і танцювальність (різновиди простих форм).

4. Прості музичні форми (активна практична робота дітей).

Критерії оцінок можуть бути різними. Вони залежить від темпів індивідуального розвитку дітей, більшої або меншої активності на уроці. Більш важливим є не те, що сказав чи написав той чи інший учень, а скоріше те, що він мав на думці, оскільки запас знань та вміння володіти ними у таких маленьких дітей ще недостатній.

На закінчення можна додати, що методика цілісного слухового аналізу в перспективі потребує розвитку та удосконалення. Насамперед, має бути окремо розроблена та досліджена зона, пов'язана зі слуховим аналізом музики XX та XXI століть. Це потрібно для того, щоб музичний слух майбутніх митців розвивався подібно до історичного розвитку музичного мистецтва, а не відставав на ціле століття. Для того, щоб відійти від звичних стандартів в мелодії та гармонії, подолати нові ладові труднощі, типові для сучасної музики, потрібні нові, удосконалені методи та форми роботи над цілісним слуховим аналізом. Але це – предмет іншого дослідження.

Використані джерела

1. Аерова Ф. Практичні поради з методики викладання сольфеджіо. – К., 1959.
2. Асафьев Б. О музыкально-творческих навыках у детей. – Л., 1973.
3. Баренбойм Л. Система музыкального воспитания К. Орфа. – Л., 1970.
4. Ветлугина Н. Музыкальное развитие ребёнка. – М., 1968.
5. Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио. – М., 1975.
6. Кабалевський Д. Про трьох китів та про інші цікаві речі. – К., 1980.
7. Майбурова К. Музичні жанри. – К., 1959.
8. Островский А. Методика теории музыки и сольфеджио. – Л., 1970.
9. Радынова О. Музыкальное развитие детей. – Ч. I-II. – М., 1997.
10. Царёва Н. Слушание музыки. Методическое пособие. – М., 2002.

Жульева Людмила Васильевна

АРАНЖИРОВКА КАК СРЕДСТВО РАСШИРЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ПИАНИСТА

Аранжировка для фортепиано как средство расширения музыкально-педагогического репертуара, к сожалению, не изучается в музыкальных учебных заведениях. Да и литературы по данному вопросу очень

мало. Между тем, многие пианисты-преподаватели и пианисты-исполнители ищут новый репертуар как для сольного, так и для ансамблевого музицирования. Найти достойный, высокопрофессиональный репертуар довольно трудно – авторов современных аранжировок для фортепиано в Украине не так много.

Аранжировка и транскрипция – понятия-синонимы, и задача их одинакова. Фортепианные транскрипции и аранжировки создавали композиторы и пианисты-исполнители. Они не только преобразили звуковой мир инструмента изобретательными техническими решениями и фактурными находками, но и явились отражением сложнейших эстетических процессов, происходящих в исполнительстве. Блестящие транскрипции и переложения для фортепиано, фортепианного ансамбля создавали Ф. Лист, С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, А. Глазунов и др.

Лучшие образцы транскрипций прочно утвердились в мировой музыкальной культуре и подтвердили свою непреходящую ценность. Многие крупные музыканты конца XX – начала XXI веков усматривают в транскрипциях необходимое звено культурной традиции. Аранжировки и транскрипции все чаще появляются и в концертных программах исполнителей, и в педагогическом репертуаре, расширяя и обогащая его.

Аранжировка – это творческий процесс переработки и переосмысления исходного авторского музыкального материала. На наш взгляд, аранжировка может быть трех видов:

- с точным следованием авторскому тексту (ближе к переложению);

- с незначительным изменением авторского текста;

- с достаточно свободным и большим изменением авторского текста, вплоть до создания нового самостоятельного произведения на основе существующего.

Аранжировка предполагает глубокое проникновение в художественный замысел произведения и вместе с тем активную переработку авторского материала. Преобразованию могут подвергаться темп произведения, тональность, фактура, мелодия, гармония, стиль и даже форма. Непременное требование к аранжировке – обязательная узнаваемость первоначального материала. Аранжировщик должен уметь импровизировать и обладать хорошим художественным вкусом, он может заново переосмыслить произведение и внести в него свои индивидуальные музыкальные предпочтения, переориентировать стилевую принадлежность и т.д.

Из современных образцов довольно яркой и свободной аранжировкой является Парафраз Л. Бетховен – М. Скорик "К Элизе" для ф-но в 4 руки (в джазовом стиле). Когда к аранжировке обращается такой мастер, как М. Скорик, результат получается гениальным! К аранжировке можно отнести и свободную композиторскую обработку народных песен (вспомним известные слова М. Глинки: "Создает музыку народ, а мы, композиторы, только ее аранжируем"). Работа аранжировщика в какой-то степени уподобляется труду композитора: он обязан знать гармонию, инструментовку, основы формообразования, а также технические возможности инструмента с учетом аппликатурных удобств; должен уметь "предслышать" и находить нужные мелодические обороты, пассажи, приемы, ритмические фигуры, подголоски, контрапункты, все время быть в поиске новых звуковых средств, интересных и современных фактурных решений.

Автору этих строк принадлежит большое количество аранжировок, переложений, обработок для фортепиано, скрипки, хора; с целью расширения педагогического репертуара издано 22 нотных сборника. Благодаря переложению Л. Жульевой "Детского альбома" П. Чайковского для фортепиано в 4 руки (со словами Л. Дацюк; издан в Эстонии в 2008 г., в Украине и в России – в 2010 г.) были поставлены детские музыкальные спектакли в ДМШ и ДШИ Таллина, Харькова, Запорожья, Смоленска. Очень редко звучащий фортепианный цикл П. Чайковского "Воспоминание о Гапсале" (ор. 2 для фортепиано соло) обрел в переложении для фортепиано в 4 руки вторую жизнь (исполнение фортепианным дуэтом "Аванти" можно прослушать в Интернете, воспользовавшись видеосервисом YouTube).

В стремлении расширить национальный репертуар созданы авторские произведения на материале украинского фольклора: фантазия "Зозуленька", концертная пьеса "Косари" (соло), а также "Концертино" для 2-х фортепиано, скерцо "Біля млина" для фортепиано в 4 руки и др. Учитывая требование времени и стремление учащихся к музыке, звучащей сегодня, написаны аранжировки популярных призведений: Г. Гарваренц "Вечная любовь" для 2-х фортепиано, К. Веласкес "Бесаме мучо" (для 2-х фортепиано и в 4 руки); фрагменты из мюзиклов "Нотр Дам де Пари" Р. Кочанте ("Белль" и "Времена соборов"), "Розовая пантера" Г. Манчини и др. Эти аранжировки звучат на различных конкурсах в Украине, России, Беларуси, США, Чехии, Германии, Португалии. Учащиеся, исполняющие их, часто становятся лауреатами высоких степеней. Умение работать в нотном редакторе "Finale" – 2005-2011 позволяет

автору оперативно готовить к изданию новые аранжировки и переложения, а значит – приблизить время их исполнения.

Использованные источники

1. Аранжування з використанням музичних комп'ютерних програм: Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв / Уклад. С.О. Карась, М.І. Чембержі. – К., 2008. – 24 с.

2. Жульєва Л. Косарі (концертна п'єса для фортепіано) // Музика. – 2009. – № 8. – С. 42-50.

3. Жульєва Л. Зозуленька (фантазія для фортепіано) // Музика. – 2012. – № 37. – С. 39-45.

4. Месснер Е. Основы композиции / Е. Месснер. – М.: Музыка, 1968. – 503 с.

5. Чудинов А. Современные компьютерные решения в помощь композитору, аранжировщику, дирижеру / А. Чудинов // Оркестр. – 2010. – № 1-2. – С. 38-42.

6. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора / Е. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 60 с. – (Вопросы истории, теории, методики).

Камін Володимир Олексійович

Польський народний танець у системі хореографічної освіти в Україні

Народно-сценічний танець є однією з основних дисциплін спеціального циклу хореографічної освіти України. Засвоєння систематичного курсу народно-сценічного танцю є ефективним способом підготовки учнів до виконання танців різних народів світу, підвищує рівень виконавської культури як в оперних театрах так і в ансамблях народного танцю – професійних і аматорських.

Одним з перших композиторів, який звернувся до польського музичного матеріалу, був російський композитор М. Глінка – в його опері "Іван Сусанін" (1836) цілий акт був відведений музично-хореографічній темі на польському матеріалі. Оперна музика Глінки стверджувала живий зв'язок балетного епізоду з оперною дією. Створюючи полонез, мазурку, краков'як, композитор гостро відчував характерні особливості хореографічного мистецтва й сміливо розширював права балетної картини в опері, переступаючи звичні традиції. Польські танці в опері "Іван Сусанін" – перший приклад симфонічної розробки в російській балетній музиці.

Польський танець увійшов до оперних і балетних вистав задовго до створення програми курсу "Характерний танець". Однак система навчання "характерного танцю" (в подальшому народно-сценічного танцю) сформувалася на початку XX століття. Курс характерного танцю був успішно апробований у Санкт-Петербурзькому хореографічному училищі групою педагогів (А. Лопухов, О. Ширяєв, О. Бочаров) і згодом ви-

кладений ними у книзі "Основи характерного танцю" (1939). Пізніше рамки характерного танцю розширилися за рахунок народних танців і, таким чином, зразки народних танців отримали методичну основу для вивчення їх у сценічній формі, тобто, як народно-сценічного танцю. У подальшому у розвиток і систематизацію програм і курсів з народно-сценічного танцю значний вклад зробили Т. Ткаченко, Є. Зайцев, В. Володько.

У програмах мистецьких навчальних закладах усіх рівнів вагоме місце займає польський танець. З розвитком ансамблів народного танцю польський танець у своїй різноманітності став прикрашати їх репертуар.

В основу вивчення польських танців покладено п'ять основних народних танців – полонез, мазурка, краков'як, куяв'як і оберек. Саме вони складають основу у програмах навчальних закладах України.

Полонез бере свій початок від народного польського танцю "ходзони". Назву "ходзони" було змінено на "полонез" (що означало "польський") завдяки французьким балетмейстерам, які на той час були законодавцями моди у галузі танцю. На народних святах полонез був танцем, з якого починалося свято. З часом полонез перейшов у зали дворян. З танцем знайомилися іноземні гості, які розносили його по всьому світу.

Основу полонезу складає ритмічний, плавний і м'який крок. Витончений і легкий крок полонезу супроводжується неглибоким плавним напівприсіданням на третій чверті кожного такту. У полонезі немає складних рухів і поз, разом з тим він потребує суворої постави, гордовитості і зібраності. На перший погляд полонез видається простою ходою, але XVIII ст., як відмічає Ф. Ліст, полонез "… зовсім не був банальною і безглуздою прогулянкою; він був дифілірованням, під час якого усе товариство, так би мовити, набирало поважного вигляду, насолоджувалося своїм видом, відчуваючи себе таким прегарним, таким знатним, таким пишним, таким чемним. Полонез був постійною виставкою блиску, слави, значущості" [5, 113].

Музична форма полонезу отримала широке розповсюдження. Зразки полонезу зустрічаються у творах Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, К.М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Шопена. Полонези писали М. Огінський (найбільш відомий – полонез "Прощання з Батьківщиною"), О. Козловський, К. Курпінський, Г. Венявський, З. Носковський, Л. Ружицький та ін. В опері полонез використаний М. Глінкою ("Іван Сусанін"), П. Чайковським ("Євгеній Онегін"), М. Мусоргським ("Борис Годунов") тощо.

Мазур – один з найкращих і найскладніших танців. Стрімкий та динамічний, він виник у Мазовії і згодом став розповсюдженим спочат-

ку в Польщі, а з часом по всьому світу. Коли мазур вийшов за кордони своєї батьківщини, його стали називати мазурка. Мазурка потребує значного тренування, вміння красиво комбінувати різноманітні рухи і фігури. Вона малодоступна широкому загалу виконавців, оскільки потребує спеціальної хореографічної підготовки. Ф. Ліст писав про виконання мазурки: "…Виключно красиве видовище являє собою польський бал, коли після загального кола і проходження усіх танцюючих, увагу залу приковує одна красива пара, що вилітає на середину. Яке багатство рухів у цього танцю! Виступаючи спочатку уперед з певною нерішучістю, дама гойдається, як птиця перед польотом; прослизаючи однією ногою, вона начебто ковзаняр ріже дзеркало паркету; після чого з рухливістю дитини, раптом поривається уперед плавними рухами pas de basque. Очі її розширюються, і, подібно богині полювання, з піднятою головою і груддю, вона еластичними рухами розсікає повітря, немов човен хвилі, ніби граючи простором… Кавалер, що отримав згоду дами танцювати з нею, пишається цим, як завоюванням, а суперникам своїм представляє можливість любуватися нею, перш ніж привернути її до себе у цьому короткому віхревому обійманні" [5, 136-137].

Краков'як – (krakowiak) виник в околицях Кракова, завдяки чому отримав свою назву. Краков'як з локальними назвами побутував у багатьох районах Польщі. Назва краков'як поширилась приблизно з XVII століття, тобто з часу, коли танець став популярним у середовищі польської шляхти. Краков'як танцюють під жваву мелодію (часто народну), танець має музичний розмір 2/4, швидкий синкоповий ритм. Сам танець не тільки швидкий, а й легкий – складається майже цілком з галопу, невеликих стрибків і підскоків, які виконуються з легкістю, ледве торкаючись землі. У танці краков'як гарні пластичні рухи рук, фіксовані пози і горда постава корпусу.

Наприкінці XIX ст. краков'як поширився на українських землях, особливо на Правобережжі, ставши одним з найпопулярніших танців. Згодом він став також традиційним бальним танцем. Завдяки художній обробці, краков'як увійшов у професійну музичну культуру, зокрема, він застосовувався у балетній та оперній музиці – у творчості Ф. Шопена, М. Глінки, К. Шимановського, І. Падеревського, інших польських, російських. німецьких і українських композиторів.

Куяв'як (kujawiak) – польський народний танець (куяв'яки – мешканці Куявії; звідси і назва танцю). Темп музики помірний; музичний розмір 3/4; мелодика плавна, характерні акценти на різних долях такту. Після куяв'яка часто виконується оберек. В характері куяв'яка написані деякі мазурки Ф. Шопена (наприклад, Мазурка № 9 до мажор).

Основу куя'вяка складає повільний темп та ритмічний, плавний і м'який крок. Витончений і легкий крок куяв'яка супроводжувався неглибоким плавним напівприсіданням на першій чверті кожного такту. Партнер и партнерша трималися за руки або за два кінця хустки, потім, не відпускаючи їх, проходили під хусткою. Після цього партнер відпускав хустку, а партнерша перекладала інший її кінець у вільну руку и плавно поводила ним у повітрі. По манері виконання куяв'як нагадував ритмічну ходу з ледь помітними уклонами.

Оберек (oberek) – польський народний танець. Перші згадки про оберек відносяться до XVII ст., але тільки в кінці XIX ст. він стає танцем різних прошарків товариства. Його широке розповсюдження в країні сприяло тому, що оберек також стали називати по-різному – в залежності від регіону. Темп танцю швидкий, музичний розмір 3/8; на 3-й долі кожного двотакту – гострий акцент, що супроводжується притупами. Оберек часто сопровожують притупи й оплески у долоні, присядки і швидкі оберти партнера, складні підтримки партнерші. Партнерша під час виконання оберека в основному використовує основний, базовий танцювальный крок, що складається з трьох окремих бігових кроків, на кожну восьму долю трьохдольного такту (іноді виконаних у синкопованій формі).

Оберек для танців створювали відомі польські композитори Ф. Шопен, К. Шимановський, К. Намисловський, О.Кольберг, В. Османьський та ін.

Широке використання польських танців у навчально-виховному процесі практично усіх мистецьких навчальних закладів розширило танцювальні можливості виконавців як на балетній сцені, так і у репертуарі професійних та аматорських колективів.

Не дивлячись на велику популярність і зацікавленість у вивченні зразків польських народних танців в Україні, слід відмітити брак науково-методичної інформації. Практично немає жодної польської фундаментальної праці з музично-хореографічною тематикою, виданої в Україні, відсутні якісні відеоматеріали та якісні музичні аудіозаписи. Обмежений також обмін інформацією між науково-методичними центрами культури і мистецтв України і Польщі.

Використані джерела

1. Володько В. Методика викладання народно-сценічного танцю: Навчально-методичний посібник / В. Володько. – К.: ДАКККіМ, 2006. – 303 с.

2. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. Частина перша / Є. Зайцев. – К.: Мистецтво, 1975. – 223 с.

3. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. Частина друга / Є. Зайцев. – К.: Мистецтво, 1975. – 223 с.

4. Камін В. Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка / В. Камін. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 148 с.
5. Лист Ф. Шопен / Ф. Лист. – М.: Музгиз, 1956. – 145 с.
6. Ткаченко Т. Народные танцы / Т. Ткаченко. – М.: Искусство, 1975. – 352 с.

Лісова Руслана Віталіївна

ТВОРЧИЙ ПІДХІД У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ В ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Розвивати творчі здібності дітей за допомогою творчості самих дітей – до цієї думки за останні роки приходить більшість провідних педагогів. Звернення до дитячої творчості як до засобу та методу виховання є найголовнішою потребою музичної педагогіки нашого часу – потребою, яку висунуло саме життя.

Музичну творчість умовно можна поділити на виконавську, слухацьку та імпровізаційну. Якщо в дитячих музичних школах та школах естетичного виховання слухацькій і виконавській творчості учнів приділяється досить багато уваги і часу, то імпровізації та композиторській творчості педагоги не надають належного значення, а це призводить до однобічного розвитку дітей, гальмує їх творчій потенціал. Композиторська творчість є важливим засобом розвитку творчих здібностей дитини, її мислення, внутрішнього слуху, пам'яті, відчуття форми, чуття інструменту, ансамблю, музичності, а також сприяє бажанню вчитися.

Однією з умов сучасної музичної педагогіки є розвиток вміння підбирати на слух, гармонізувати мелодію, грати з аркуша, акомпанувати солісту або собі, аналізувати на слух уривки музичних творів, створювати невеличкі експромти, імпровізувати тощо.

Основним стержнем методики розвитку творчих здібностей є аналіз музичного матеріалу, навчання мистецтву гармонізації. Для цього учень має володіти теорією, мати розвинений музичний слух, виконавчі навички. Підбирання на слух є популярною формою роботи, але з великими труднощами приживається в ДМШ через брак часу на уроках зі спеціальності. Підбирання дуже подобається дітям. Воно виховує і розвиває слухові дані учня, формує рухому культуру. Набуванню навичок підбирання на слух сприяє попередній аналіз мелодії: її зміст, характер, тональність, звуковисотне співставлення ступенів, гармонійна послідовність та ін.

Підбір на інструменті відбувається у трьох напрямках: супровід мелодії (в терцію, сексту, октаву); двоголосся (бурдонна квінта, змінні

інтервали, гармонійні функції у вигляді одного басу); супроводження на основі гармонійних фігурацій T, D, S – так зване фактурне супроводження (вальс, полька, марш, пісня). Тут необхідно враховувати зміст та стиль мелодії.

Транспонування потребує володіння учнем певною системою музично-теоретичних знань: знання тональностей; вільне орієнтування в нотному тексті (графічне написання мелодії, інтервалів, акордів); володіння позиційною технікою тощо. Під час транспонування також важливий ретельний аналіз музичного матеріалу.

Створення музики дає можливість учню краще зрозуміти мову музики: з яких компонентів вона складається, як будується музичний твір. Це сприяє більш усвідомленому розучуванню та виконанню музичних творів. Створювання розвиває образне мислення учня, активізує його роботу в класі і вдома, сприяє розвитку музичних здібностей. Створюванню музики передує ознайомлення учня з різними музичними жанрами та стилями. У роботі буде доцільним метод варіювання (одну мелодію відтворити у різних жанрах): зміна розміру, ладу, штрихів, динаміки, зміна фактури акомпанементу, мелодії на заданий бас або акомпанемент і т.д. Цікаві творчі завдання спонукають учня до творчого процесу, дають можливість відчути себе творцем. Створюванню передує аналіз кращіх зразків народної та класичної музики, адже саме він дозволяє виявити основні закономірності будови теми (мелодії) того чи іншого стилю.

Розвиток музичного слуху є поступовим засвоєнням закономірностей ладу, тому всі елементи музичної мови розглядаються як ладові. Теоретичні поняття ладу, ступеню, метру, ритму, тональності, інтервалу необхідно давати на перших же уроках підготовчого класу. Працюючи над гармонізацією мелодії, необхідно ознайомити учня з типами та видами акордів, з їх поєднанням (гармонійне та мелодійне).

Заняття з учнем імпровізацією надзвичайно бажані, оскільки саме на таких заняттях в ігровій, живій формі закріплюються теоретичні знання. Імпровізація в цьому випадку виступає як живий синтез усіх знань. Заняття практичною гармонією, підбиранням на слух, транспонуванням і особливо імпровізацією та створенням музики викликає у дітей стійкий інтерес, дозволяє їм більш повно проявити себе в музиці.

Імпровізація може бути джерелом для майбутнього творіння! Усі вище перераховані форми занять музичною творчістю знайшли відображення в авторському методичному посібнику "Лісова казка", який призначений для учнів і викладачів ДМШ, ШЕВ, а також інших навчальних закладів початкового ступеня системи музичного виховання. Цей

універсальний посібник може бути корисним усім, хто цікавиться проблемами розвитку творчих здібностей дітей. П'єси в збірці призначені для розучування в класі бандури, загального фортепіано або в класі музикування. Вони спрямовані на розвиток творчих здібностей учнів ДМШ. Також пісні можна застосувати для роботи на хоровому або вокальному відділах.

Дана збірка є творчим експериментом, головне завдання якого полягало в тому, щоб зацікавити учня процесом розбору, допомогти дійти до суті твору: смислове навантаження будови фраз, аплікатури, динаміки, освоєння різних видів акомпанементу і освоєння гри по літерах.

Твори з цієї збірки знайомлять учнів з різними музичними жанрами та стилями. Запропонований творчий підхід до музичних творів надає можливість зміни мелодії, тональності, акомпанементу, тим самим розвиваючи свободу творчого мислення учнів. Основні питання, які повинні зацікавити учня – "Як?", "Чому?", "З чого складається?" Дуже цікаво разом з учнем визначити інтервали, які зустрічаються в мелодії, гармонійні функції, розібратися у будові акомпанементу, спростити чи навпаки, ускладнити його. Цей процес зближує, налагоджує контакт педагога та учня, розкріпачує творчу думку. Матеріал збірки допоможе учням розвинути образне мислення, гармонійний і мелодійний слух, дозволить придбати навички транспонування, колективного музикування. Збірник оформлений малюнками, з любов'ю зробленими талановитим викладачем Охтирської ДМШ О.В. Морозовою – їх можна розфарбовувати олівцями. Малюнки посилюють емоційні враження, більш яскраво передають образ. Тексти, на які була створена музика, написані поетесою Світланою Корнієнко. П'єси об'єднані сюжетом казки "Білосніжка та веселі гноми". Якщо пофантазувати, можна придумати свою історію – казку, в якій усі герої будуть взаємодіяти між собою, заживуть особистим цікавим життям.

Використані джерела

1. Булаєва О. Вчись імпровізувати і створювати музику / О. Булаєва, О. Геталова. – С.-Петербург: Композитор, 2007 – 35 с.

2. Лісова Р. Лісова казка / Р. Лісова. – Суми Нота бене, 2012. – 50 с.

3. Лісова Р. Я бандурі відкрию душу... / Р. Лісова. – Суми: Нота бене, 2012. – 40 с.

4. Лісова Р. Тобою, музико, живу… / Р. Лісова. – Суми: Нота бене, 2011. – 20 с.

5. Подвала В. Створюємо музику / В. Подвала. – К.: Музична Україна, 1989. – 40 с.

6. Програма з предмету "Композиторська творчість" для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. – Сімферополь: Палітра, 2003. – 70 с.

7. Смирнова Т. Учись аккомпанировать / Т. Смирнова. – М.: Allegro, 1996. – 70 с.

8. Тургенева Е. Пианист – фантазер / Е. Тургенева, А. Малюков. – М.: Советский композитор, 1988. – 80 с.

Ліфінцева Галина Олексіївна

ДІАЛОГ КУЛЬТУР УКРАЇНА-ПОЛЬЩА: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

На сучасному етапі соціального-культурного розвитку в Україні відбуваються глобальні зміни у всіх сферах життєдіяльності. Динаміка і глибина перетворень навколишньої дійсності, розширення інформаційного простору впливають на активність людини в усвідомленні особистісно значимих та світових процесах. Взаємовплив культур є однією з найважливіших складових реальної ситуації існування людини в сучасному світі та потребує його якісних змін. Тому актуальним є питання розвитку творчих здібностей, художньо-естетичних смаків та уподобань, виховання духовності, саморозвитку, самореалізації та становлення особистості у суспільстві. Величезний досвід, накопичений вітчизняними та іноземними дослідниками, митцями, науковцями дозволяє висловити думку, що художньо-естетична діяльність людини позитивно впливає на розвиток інтелектуальних та творчих здібностей. Тому, залучення до мистецтва є потужним засобом впливу на розвиток та становлення особистості [1, 7-11].

Художньо-естетичне виховання складається з трьох основних видів діяльності: знайомство з художнім твором, отримання мистецтвознавчих знань, художньої творчості. За словами американського вченого К. Тейлора, який присвятив свої праці вивченню природи наукової творчості так висловлює свої думки: "Я вже неодноразово стверджував, що скоріше науці є чого повчитися у мистецтві, ніж навпаки… Художнє виховання, можливо більш цінне у вік науки, ніж це визнають. На відміну від виховання наукового, художнє виховання завжди ставило заохочення і розвиток творчості одним із головних завдань" [4, 7-11]. Провідними факторами формування і становлення особистості засобами мистецтва, що відображають праці В.В. Давидова, О.М. Леонтьєва, Г.І. Щукіна, як джерела здібностей прекрасного становлять діяльність і спілкування. Тому активізація різними формами і організація художньої діяльності має значний вплив на спілкування людини з мистецтвом, і в подальшому на художньо-естетичний розвиток особистості. Під час здійснення художньо-творчої діяльності, відбувається усвідомлення ставлення людини до дійсності, своєї ролі в суспільстві і соціальної значущості, закріплюється впевненість у собі. Навички і знання, які отримані в процесі художньої творчості та наповнені естетичним характером, людина може перенести в спілкування і побут, в навчальну, трудову, соціальну сфери життя. Залучення до мистецьких цінностей особливо впливає на активність практичної діяльності особистості за законами

добра і краси. Відомий вчений, засновник культурно-історичної школи в психології, на якій базується психологічна теорія діяльності Л.С. Виготський, висловлюючи думку про роль мистецтва, як своєрідну модель людської культури у формуванні світогляду відзначив, що за допомогою мистецтва особистісні сфери залучаються до процесу здійснення суспільних завдань і цілей [2, 89-93].

У Національній державній комплексній програмі естетичного виховання одним із основних завдань навчального процесу визнано формування у підростаючого покоління високих духовних запитів і естетичних смаків шляхом відродження національної культури, збереження її надбань. Тому, особливо в умовах сьогодення значну роль відіграє художньо-естетичне виховання, яке позитивно впливає на формування та гармонійний розвиток особистості. Сформовані в дитячому віці образне мислення й естетичні переконання людини, рівень свідомості, коли ідея трансформується в естетичну насолоду мають величезний вплив на виховання таких важливих соціокультурних рис людини як здатність особистості оптимально розв'язувати поставлені в дорослому житті завдання, а це є основою становлення формації громадян нашої держави. Великий науковий досвід з теорії і практики художньо-естетичного виховання в умовах дошкільних, загальноосвітніх та позашкільних закладів залишили відомі вчені: М.С. Каган, В.А. Розумний, А.С. Макаренко, В.О. Сухомлинський, В.М. Шацька, Т.С. Шацький, праці яких дають можливість сьогодні черпати знання для використання методик естетичного виховання у дітей та підростаючого молодого українського покоління. Низка наукових праць українських дослідників Б. Бриліна, А. Воловика, І. Петрової присвячені питанням художньо-естетичного виховання та розвитку особистості в умовах дозвіллєвої діяльності закладів освіти. В житті сучасного українського суспільства відбуваються соціально-політичні зміни, що зумовлюють нові тенденції розвитку науки, культури і усіх сфер життя людини. Активізуючи творчі пошуки ефективних форм і методів організації навчального-виховного процесу, українські теоретики і практики, в умовах сьогодення, детально розробляють концепцію та шляхи оновлення основних елементів і технологій навчально-виховного процесу для формування різносторонньої особистості молодої людини з урахуванням індивідуальних особливостей, зацікавлень, здібностей, художньо-естетичних смаків та уподобань [3, 8-15]. На основі здобутків та відродження національної культури, збереження її надбань, а також прагнення пізнати художньо-естетичні вартості українського народу та інших народів світу здійснюється розвиток

художньо-естетичного рівня особистості, забезпечує цілісність дорослого життя та сприяє її духовному зростанню.

Теорія і практика художньо-естетичного виховання та розвитку особистості глибоко сягає в давнину XIX століття. Цій проблематиці були присвячені праці багатьох польських вчених різних галузей. Зокрема, темі естетичного виховання дітей та молоді присвятили свої праці: С. Осовський, Б. Суходольський, С. Шуман та ін. Концепцію розвитку особистості засобами мистецтва розвивав Б. Суходольський, який домагався, щоб мистецтво в сучасній цивілізації виконувало свої функції "новим, всезагальним способом". В своїх працях вчений розглядав питання розбудови теорії естетичного виховання та підкреслює необхідність вчасної систематичної естетичної освіти, в якій незамінну роль повинна відігравати школа. Істотним є питання виховання через мистецтво та його важливі функції, які пробуджують думки щодо найважливіших моральних питань сучасної людини і сенсу її життя. Дослідження С. Шумана визначають, що вчений привертав увагу в своїх працях та надавав особливого значення різним формам контакту особистості з мистецтвом. Відомий вчений посів чільне місце у розвитку польської музичної психології та теорії розвитку особистості засобами мистецтва. Спільна основа впливу мистецтва на сучасну людину, з урахуванням художньо-естетичного виховання має величезний вплив на розвиток та становлення цілісної особистості. Враховуючи різні підходи досліджень польських авторів, концепції розвитку особистості засобами мистецтва свідчать про єднання спільних положень художньо-естетичного виховання в системі загальноосвітніх шкіл незалежно від інших закладів освіти і культури. Ідеї розвитку та інтеграції художньо-естетичного виховання були "акумульовані польською науковою думкою з огляду на освітянську теорію і практику в західних країнах". Шкільні програми, створені польськими науковцями, наповнені музичними завданнями, які в першу чергу допомагають самовираженню особистості у музично-виконавській діяльності. Естетичне виховання, яке вбирає в себе виховання образотворчим, театральним, кінематографічним, літературним мистецтвом, музикою стають категорії, спільні для всіх видів мистецтва, враховуючи специфіку та різноманітність їх мов. Тому, мистецтво впливає на художньо-естетичний розвиток особистості, збагачує її моральну та інтелектуальну сферу життя. Сучасні польські вчені розробляють нові теорії та впроваджують в практику питання впливу мистецтва на розвиток та становлення особистості.

Отже, художньо-естетичне виховання ставить за мету розуміти слово у зв'язку з музикою, формувати позитивну вразливість засобами

творів мистецтва, що активно впливає на розвиток, становлення особистості та сприяє її духовному розвитку, наповненню і збагаченню.

Різноманітність наукових, культурно-мистецьких, спортивних (Євро-2012) заходів в умовах сьогодення збирають представників інтелігенції та інтелектуалів, і взагалі талановитих людей двох держав: України та Польщі аби будувати спільний діалог культур, поезії, музики, спорту.

Отже, розпочалися нові діалоги між нашими країнами, спільна дружба та новітня історія двох держав. Таким чином, діалоги між нашими народами є конструктивною основою будівництва нових дружніх стосунків між Україною та Польщею і приносять гарні результати для нашої нинішньої культурної, наукової, політичної дружби.

Використані джерела

1. Вербицький В. Проблеми творчості. Позашкільна педагогічна творчість / В. Вербицький // Рідна школа. – 1999. – № 5.

2. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

3. Козленко В. Формування творчої особистості учня / В. Козленко // Рідна школа. – 1999. – № 5.

4. Малахова И.А. Развитие личности / И.А. Малахова. – Минск: Бел. навука, 2003. – 234 с.

5. Матвієнко О.В. Організація педагогічної практики виховної роботи у початковій школі / О.В. Матвієнко. – 2003. – 154 с.

Мирзоян Екатерина Александровна

МАДРИГАЛЬНО-ХОРОВОЙ ГЕНЕЗИС ОПЕРНОГО ПЕНИЯ КАК ПРОБЛЕМА ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Актуальность данной темы определена современным состоянием системы музыкального образования, в котором "размытость" его первой и второй ступеней (начальной и средней школы) часто компенсируется "суммарным" прохождением будущими вокалистами-профессионалами соответствующих предметов на подготовительных курсах. Именно такое состояние дел заставляет обратить внимание на способы интенсификации обучения. Этот вопрос в историческом и теоретическом ракурсе поднимался в исследованиях А. Стахевича [8], Н. Гребенюк, др. авторов. В числе способов интенсификации обучения находятся те, которые способствуют оптимальной переквалификации музыканта смежной специальности. В данном случае речь идет о хоровой певческой подготовке, имеющей свои специальные принципы, иногда не совместимые с оперным академическим вокалом.

Цель данной работы – выведение из исторического опыта и обобщения певческой практики специалистов путей оптимизации обучения солиста-вокалиста, имеющего хоровую подготовку (со всеми присущими этой последней достоинствами и ограничениями). Методологически данное исследование органично восходит к интонационному, речевопевческому пониманию природы музыки, в котором собственно певческое начало сопряжено с надобыденным и надречевым комплексом выражения. Показателен в этом плане следующий постулат Б. Асафьева: "Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную... Но если человек запел – другое дело: внимание, настороженность, "вчувствование"... Пением человек уже выключается из серой привычной ежедневности..." [1, 215].

Исторические материалы свидетельствуют, что завоевание *вокальности* (см. *распетость* [3, 829]) есть реализация идеи *парения души,* особо значимая в *идеальной* культурной настройке, запечатлевающей в *кантилене* (в отличие от расчлененности речевого высказывания) *образ Вечного и Совершенного.* Понятие кантилены формировалось в обобщениях певческой *хоровой* практики, в которой цепное дыхание образовывало искусственную – идеальную надобыденность звучания, подхватываемую сольным певческим музицированием в качестве творческого подвижничества — певчие в старой Руси, как и в других европейских странах, осознавались в *ангелоподобии* своей миссии, налагавшей поведенческие обязательства, соотносимые с монашеским служением [см.: 6, 138-141].

В западноевропейской церковной практике прообраз оперы, по Г. Кречмару [5, 29] – в Литургической драме, которая *вся пелась,* пелась *кантиленно,* сложилась в самостоятельное художественное качество в Галликанской Франции в XII–XIII вв. и до конца XIII в. сохраняла связь с Византийским Православием [4]. Начало оперы – Флоренция, исторически (после Флорентийской унии 1438 г.) ставшая основой греческой эмиграции из гибнущей Византийской империи. Сказанное свидетельствует о глубинной связи Византийского Православия с развитием оперного искусства, ибо первым образцом оперы была опера-мистерия В. Кавальери, тогда как оперы Я. Пери и Дж. Каччини содержали явно выраженный мистериальный смысл (см. об этом: [7, 5]), а пение в них откровенно содержало опору на мадригальный стиль ансамблево-хорового звучания.

Система обучения вокалистов сформировалась в Неаполитанских консерваториях, населенных этническими греками, исповедовавшими Православие до середины XIII в., а в XVII в. находившихся под Испанской короной, хранившей ряд византийских церковных традиций в като-

лическом мире. Система обучения подробно описана в книге П. Барбье [2, 40-62]. Его смысл – *хоровая основа обучения музыке и пению в особенности.* Биографии выдающихся певцов демонстрируют исключительную ровность и плавность перехода приобретенных в хоровом ансамбле навыков в сольно-оперную вокализацию. В россиниевскую эпоху "совершенные сопрано" типа голоса Дж. Паста воспроизводили регистровые отличия в певческом диапазоне, моделируя навыки хормейстеров, поддерживающих те или иные голоса, исходя из потребностей хорового ансамбля.

Исторически сложившийся подход составляет интересный путь вокального обучения, в котором навыки вокализации хорового звучания оказываются стимулом в развитии сольно-оперной экспрессивности. Голос – *инструмент* в человеческом теле, управляемый интеллектом и душевным тонусом его обладателя. В старых консерваториях два предмета были аксиоматичны: философия и Богословие, их преподавали *все* годы (срок обучения составляя от 7-8 до 15 лет). Интеллектуально-логическая подготовка и чистота души в Вере определялись залогом успешного освоения музыкальных знаний, из которых пение было наиболее высоким и достойным творческих усилий занятием. В XIX в. немецкие консерватории изменили эту иерархию в пользу фортепианных навыков. Однако музыкальный мир возвращается на круги своя: современная оперная практика возвращается к культурным накоплениям начального этапа жизни оперы, возрождаются принципы церковного пения – вокальная педагогика призвана начать на уровне инструментальных завоеваний музыкальной сферы этап *новой вокальной экспансии.* Вокальная педагогика старых мастеров (см. материалы книги А. Стахевича [8] и др.) оказывается востребованной в искусстве сегодняшнего дня.

Использованная литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

2. Барбье П. История кастратов / П. Барбье. – С.-Петербург: Изд. Ивана Лимбаха, 2006. – 303 с.

3. Вокализация // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 829.

4. Галликанизм // Христианство. Энциклопедический словарь в 3 томах / Гл. ред. С. Аверинцев. – М., 1993. – Т. 1. – С. 398-399.

5. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. – Л.: Academia, 1925. – 406 с.

6. Николаева Е. История образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия. Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 208 с.

7. Осипова В.О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / В.О. Осипова. – Одеса, 2003. – 17 с.

8. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков / А. Стахевич. – Харьков, 2000. – 305 с.

9. Унии // Христианство. Энциклопедический словарь в 3 томах / Гл. ред. С. Аверинцев. – М.: Большая Российская энциклопедия. – М., 1995. – Т. 3. – С. 38-72.

Овчарук Ольга Володимирівна

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ У ВИМІРАХ ФОРМУВАННЯ ЛЮДИНИ МАЙБУТНЬОГО

Глобалізаційні зміни, цивілізаційні та світоглядно-парадигмальні трансформації сучасного соціуму спричиняють необхідність забезпечення організації ефективних форм життєдіяльності та самореалізації особистості. Вагомі можливості у відповіді на окреслені запити демонструє сьогодні саме культурологія, оскільки від реалізації культурно-світоглядної парадигми у соціальному бутті та життєвому світі людини багато в чому залежатиме й майбутнє людства. Ключова роль у цьому цивілізаційному процесі відводиться культурі, як способу людського буття та світовідношення. Саме культура фокусує систему ціннісних уявлень, що становлять основу особистісних орієнтирів суб'єкта, регулюють його діяльність, переводять людину в якісно інший спосіб буття – більш осмислений та упорядкований, тому одним з основних принципів сучасного мистецько-освітнього процесу можна вважати принцип культуровідповідності.

Незмінна актуальність проблем, пов’язаних із аналізом становлення, функціонування та розвитку культури пояснюється, передусім, із прагненням людини до осягнення своєї полісутнісної природи та потребою в узагальненні логіко-історичної та духовної картини власної історії. До складу загальної картини світу входить також ідеал людини, що складає аксіологічний орієнтир культури і вирізняється як найбільш актуальна проблематика в контексті ціннісно-антропологічної сфери сучасної культурології.

Розвиток освіти, й зокрема мистецької, як соціального інституту зумовлений багатьма чинниками та умовами функціонування суспільства, серед яких одним з найважливіших є її взаємозв'язок з культурою. Стрімке зростання альтернативних розробок освітньо-виховних систем на базі гуманізації, гуманітаризації, аксіологізації та діалогізації навчання змушує педагогічну теорію і практику звертатися до некласичних і пост-

некласичних концептів освіти, що пропонує культурологія на основі сучасних новітніх світоглядних та методологічних засад, які зближуються в контексті поліконцептуальності інтелектуальної культури XXI ст.

Світ культури – це різноманітні сфери людської діяльності, численні технології, інститути та організації, потоки інформації, що несуть знання і норми регуляції поведінки членів суспільства, ціннісні орієнтації та уподобання, форми комунікації людей, тобто розмаїтий світ предметів, явищ, ідей та образів. Втім, ці процеси відбуваються лише тоді, коли людина не просто споглядає, а й актуалізує культуру у власній творчій діяльності, бо культура – універсальний засіб творчої самореалізації, і предмети культури є результатом її творчої активності. Кожен суб'єкт не тільки розвивається на основі опанованої ним культури, але й вносить у неї дещо принципово нове, тобто стає творцем нових елементів культури. З огляду на це опанування культури як системи цінностей сприяє творчому розвитку особистості.

Як засіб реалізації людської творчості культура характеризується розмаїттям форм і типів свого розвитку, котрі закріплюються і набувають усталених норм та зразків. У такий спосіб складається логіка культурного розвитку, що не залежить від конкретної особи, а визначає думки і почуття певної групи людей: соціальної, національної, професійної. Саме це доводить справедливість твердження, що не тільки людина є творцем культури, а й культура творить людину. Вона являє собою аспект суспільного життя, пов'язаний з наслідуванням, накопиченням цінностей, переданням їх наступним поколінням. Культура завжди залишається скарбницею досвіду, яку люди постійно збагачують і яка водночас живить цілі покоління людей. Кожен індивід живе і діє в умовах культури, а культура наповнює собою індивіда. У такій взаємодії з культурою людина виступає об'єктом її впливу, носієм культурних цінностей та суб'єктом культурної творчості.

Це означає, що в ідеальній моделі культурологічно зорієнтованого навчання на рівноправних началах присутні національні і світові цінності культури, репрезентованої множиною різноманітних традицій, стилів мислення, галузей діяльності. Входження індивіда до такого культурного середовища відбувається на засадах єдності онтогенетичних та філогенетичних процесів, коли людина, яка ніби "зростає" у культурі і разом з культурою, в однаковій з нею послідовності, акумулює в своїй свідомості як синхронні і взаємопов’язані усі духовні спектри історії. Діалог учнів із світовою культурою у мистецько-освітньому процесі опосередковується співробітництвом викладача з учнями за суб’єкт-суб’єктним принципом, що має здійснюватися в органічній атмосфері

всезагальної комунікації й призводити до розвитку творчих здібностей та задатків особистості.

Запровадження культурологічного підходу у мистецько-освітній процес XXI ст. диктує нові вимоги до особистості педагога. Виховати "людину культури" здатна тільки "людина культури" – всебічно розвинений і творчо налаштований викладач, який з транслятора готових знань перетворюється у організатора і координатора самостійної пізнавальної діяльності учнів. Світоглядною основою професійно-педагогічної культури викладача мистецько-освітньої сфери є система цінностей, яка базується на відкритості, толерантності до вихованця, здатності до побудови стосунків з ним на суб'єкт-суб'єктних засадах.

Антропологічний ідеал людини майбутнього – толерантна, мисляча, вільна особистість, активний суб'єкт діяльності і спілкування, "людина культури". За таких умов культурологічні виміри мистецько-освітнього процесу полягають у тому, що він є виявом філософсько-гуманістичної традиції на двох її рівнях: формально-організаційному та ціннісному.

Використані джерела

1. Більченко Є.В. Чужий. Інший. Ближній. Філософія діалогу як філософія Третього: [Монографія] / Є.В. Більченко. – К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2010. – 387 с.

2. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: [Навч. посіб.] / О.П. Рудницька. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.

Олексюк Ольга Миколаївна

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД У ВИЩІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

У сучасній науці поширена думка про те, що розуміння тексту (особливо художнього) може бути різним за глибиною. Розуміння і творчість стають синонімами. Творчий характер розуміння закладається вже автором твору тому, що, за М. Бахтіним, творець тексту передбачає наявність не лише адресата, а й вищого нададресата, найвище, справедливе розуміння (Бог, абсолютна істина, суд людської совісті; народний суд історії).

Ставлячи питання про процедури осягнення на суб'єктивних формах його вираження, розшифровує втілені в них цінності, норми та ідеали (Х.-Г. Гадамер, П. Рікер). У рамках герменевтичного аналізу художня інтерпретація ґрунтується на передіснуванні певної художньо-образної структури, детермінованої загальнолюдськими цінностями та ідеалами, і саме вони мисляться тією первинною реальністю, яка робить можливим прочитання смислу музичного твору. В цьому плані раціона-

льному знанню протиставляється доінтелектуальне, естетичне, символіко-образне осягнення ірраціональних основ людського буття, зокрема, мистецтва. Особлива роль у цьому процесі належить духовним потребам, емоціям, волі, почуттям інтуїції, натхненню, глибинам підсвідомого – всім тим духовним сутнісним силам, які становлять духовний потенціал особистості.

У герменевтичному аналізі проявляється активність особистісних засад, реалізується момент свободи, завдяки якому генеруються нові культурні цінності. В умовах формування нової гуманістичної парадигми особистісно-орієнтованої освіти цей підхід набуває особливої актуальності. В ньому фіксується набутий музично-естетичний і культурологічний досвід, що спирається на рефлексію і реалізується можливість його використання для особистісно-ціннісного осмислення музики в інтерпретаційному процесі.

Виходячи з цих філософських ідей, є всі підстави стверджувати, що саме духовний потенціал є джерелом творчої самореалізації майбутнього музиканта-виконавця в інтерпретаційному процесі, який стає не просто діяльністю музичного мислення, спрямованого на розкриття виражальних можливостей твору, а певною творчою процесуальністю, в якій діють фактори "вільного конструювання", спалахів творчої інтуїції, стану творчого осяяння, що немовби вивільнюють "поле" для творчої імпровізації заради виявлення смислу музичного твору. Тому настанова на забезпечення майбутніх фахівців педагогічно і художньо доцільними знаннями щодо музичних творів, педагогічно керованого формування узагальнених прийомів музично-виконавської діяльності, побудованих на основі логіки інтерпретаційного процесу, виявляється недостатньою і трансформується, не втрачаючи методичної цінності, у напрямку цілісного світорозуміння, розвитку здатності до творчої самореалізації через *розуміння-співпереживання* світу і себе в світі.

Творча самореалізація майбутнього фахівця-музиканта в інтерпретаційному просторі передбачає розвиненість духовно-почуттєвої сфери, що становить аутентичну афективно-інтелектуальну системну єдність (автентичність емоційної реакції означає її відповідність потребам, цінностям та інтересам суб'єкта). Всі емфатичні процеси – діалогічність свідомостей, розуміння "іншого" як себе самого, вміння зливатися з ним, жити його переживаннями – пов'язані з *співтворчістю*, яка , в свою чергу, невіддільна від натхнення. Реально натхнення проявляє себе в позитивній *надлишковості та багатошаровості образів,* які постають перед особистістю музиканта в процесі інтерпретації музичного твору. Саме в "надлишковому баченні" здійснюється трансцендентальний діалог між

композитором та тим, хто осягає процес *творення* (згідно з Ю. Холоповим). Відтак одним із найважливіших дидактичних принципів є принцип одночасності співпереживання художнього образу, самому собі, своїм духовно-світоглядним настановам та співтворчості. В цьому контексті наслідком повноцінного сприйняття художнього образу стають "зустрічі з собою" (А. Мелік-Пашаєв) – проривання Вищого (творчого) "Я" в світовідчуття особистості музиканта. Захопленість духом музичного твору свідчить про існування вищого "Я", яке не ототожнюється з ірреальним, перевершує духовне "Я" і найбільше відповідає поняттю трансцендентального. Отож трансцендентальний смисл музики полягає в тому, що вона перевершує дух і дає змогу здійснювати "владу набуття". Саме тут актуальним стає принцип педагогічної пріоритетності світоглядного осмислення твору перед традиційною догматикою семіотичного минулого у вигляді "святості" нотного тексту, когнітивних ремарок і редакцій (В. Ражніков).

В інтерпретаційному просторі діє система нормативно-регулятивних механізмів, які спрямовують творчу активність інтерпретатора на реалізацію своїх духовних і творчих сил. Серед найважливіших нормативно-регулятивних механізмів визначають такі: музично-естетичний тезаурус, естетичний смак, ідеал, ціннісні орієнтації та світоглядна настанова.

У нашій концепції підкреслюється необхідність *нагромадження музично-естетичного тезаурусу* музиканта-виконавця, в якому виділяють: знання про сутність естетичних категорій у сфері музики (естетичний категоріально-понятійний фонд); знання виражальних можливостей музичних засобів у розкритті змісту категорій естетики; знання жанрів та видів музичного мистецтва; знання типів музичних форм та композиційних закономірностей музичного твору; знання національно-стильових традицій в музичному мистецтві; емоційно-естетичний фонд, сформований досвідом перцептивного переживання музичних текстів та асоціативний фонд як система асоціативних зв'язків. Відображення найбільш важливих стилістичних, жанрових, формоутворюючих особливостей музичної мови здійснюється через оволодіння естетичним категоріально-понятійним фондом, в який входять знання як основоположних, фундаментальних категорій (до таких, згідно з більшістю естетичних концепцій, належать піднесене і низьке, прекрасне і потворне, трагічне і комічне), і категоріальних понять, які пов'язані з естетичним аналізом музичних творів (художній зміст, художня форма, художній образ, художній стиль, художня тема, художня ідея, композиція, структура, ритм тощо).

Процес інтерпретування музичного матеріалу і його результат – інтерпретаційна версія – спираються на творче "домислювання" закладеної у творі "програми дій" і мислення в межах більш широких стильових, жанрових, формотворчих "позицій" (В. Москаленко). Тут на передній план входить вміння відчути "інтонаційну модель" музичного твору, як механізму музичного інтерпретування, спрямованого на якість творення в осягненні інтонаційних можливостей, прихованих в авторському проекті твору. По суті, йдеться про "настановчий план", який є нерозчленованим "згустком смислу" і відіграє роль певного стимулу, єдиного резонансного впливу на складний комплекс свідомості – підсвідомості. Внаслідок цього процес інтерпретування стає певною творчою процесуальністю, в якій актуалізуються духовні сутнісні сили з метою створення "у собі" глибинного, багатопланового, слухового образу. При формуванні слухового образу вирішальну роль відіграють симультанні уявлення, цінність яких пов'язана з можливістю мисленнєвого охоплення музичного твору як цілого. Передчуття художньої цілісності твору, що інтерпретується чи виконується, – один із найважливіших чинників і для інших видів композиторсько-виконавської діяльності, зокрема, для виконавської імпровізації, яка здійснюється на основі мисленнєвого охоплення музичного твору, як творчо розкуте виконавське інтонування (творчість "вслух"). Для цього процесу характерним є оперування цілими комплексами знань, переживань та асоціацій (часто неусвідомлюваних), які є джерелом духовної енергії творчої сили, активності вищого "Я" (за М. Чеховим).

Отже, процес творення музики та її процесуально-часове розгортання в музичному творі – взаємодоповнюючі форми. Тому імпровізація як прояв вільної суб'єктивності виконавця через об'єктивну сутність авторського тексту, є формою художнього вчинку, в якому на основі симультанних уявлень актуалізується духовний потенціал особистості.

Таким чином, інтерпретаційний простір творчої самореалізації майбутнього музиканта-виконавця охоплює шлях внутрішньої індивідуальної мети – від першої думки про художню ідею твору і аж до її виконавського втілення. Джерелом творчої самореалізації є духовний потенціал особистості музиканта, який відображує міру духовних сил у цьому процесі. Важливою педагогічною передумовою формування здатності до творчої самореалізації майбутніх фахівців-музикантів є розвиток духовних почуттів, які виступають специфічним способом духовного зв'язку з автором, зі спільною для всіх сферою "Ми", і засадово націлюють на сприйняття світу.

Герменевтичний підхід до розв'язання проблеми інтерпретаційного простору творчої самореалізації музиканта-виконавця відкриває перспективи в становленні нових світоглядних та світових парадигм. У гуманістичній парадигмі особистісно-орієнтованої освіти герменевтичне завдання полягає у навчанні розумінню-співпереживанню, яке стає головним засобом осягнення Істини, Добра, Краси в гуманітарному знанні.

Самая Тетяна Вікторівна

Актуальність питання вокального слуху для сучасної вокальної педагогіки

Багатовікова вокально-педагогічна практика сформувала систему специфічних рекомендацій й прийомів, які перетворюють голосовий апарат початківця у досконалий музичний інструмент співака.

Досвід минулого вокальної педагогіки розділився на два напрями: перший спирається на конструктивні знання механізмів фізіології та акустичних умов вокального звукоформування (М. Гарсіа, Р. Юссон, Д. Аспелунд, С. Юдін, І. Левідов); другий базується на емпіричному підході (Дж. Лаурі-Вольпі, Е. Карузо, В. Морозов, Н. Дрожжина). Обидві концепції відзначилися як великою кількістю видатних співаків, так і прикладами загублених голосів.

На репрезентативність сучасної вокальної педагогіки впливають новітні розробки та технології, синтез стильових напрямків, що позначаються як на акустичних умовах виконання майбутніх співаків, так і на стилістичних і естетичних особливостях їх творчої діяльності. Найбільш ефективним методом розвитку вокальної майстерності слід вважати той, що передбачає у педагога наявність не лише художнього смаку, знань музичних стилів, виконавських традицій, а й глибоких пізнань в галузі фізіології та акустики голосу (голосового апарату), вмінь й навичок сценічної практики, розуміння психології митця у створенні образу.

В процесі фонації (формування і модифікації звуку), одного з базових елементів вокальної техніки, співак має здійснювати контроль (керування) свого вокального стану. Це відбувається на рефлекторному рівні, за рахунок системи зворотних зв'язків – слухових, м'язових і вібраційних відчуттів. З іншого боку, артикуляція мелодики, що має моторну природу, досягається завдяки спеціальним вправам, які створюють динамічний стереотип для управління процесом голосоутворення. Ці зв'язки формують у співака вокальний слух – головний регулятор вокальної функції, за допомогою якого стає можливим розуміти технологію співаючої людини.

Педагог, що володіє якісним вокальним слухом, автоматично відтворює технологію звукоутворення студента у трьох аспектах:

- слухові відчуття (корегують інтонацію й естетику звуку);

- м'язові відчуття (відповідають за розвиток вокальної техніки, прийомів, ефектів);

- вібраційні відчуття (допомагають орієнтуватися у якості голосової тембрації).

Вокалісту-початківцю необхідно навчитися виявляти найменші зміни звуку, точно фіксувати, аналізувати відчуття, що відповідають правильній роботі голосового апарату, постійно контролювати й співставляти їх з попереднім досвідом.

Відчуття якісної сторони своїх вокальних даних виконавець не може об'єктивно оцінити через вібрації головних резонаторів. Саме тому студент, який вперше чує аудіозаписи своїх перших спроб, не впізнає власного голосу. За наявності звукової фіксації співак ефективніше досліджує свій голос, його можливості вже на базовому етапі опанування вокальної майстерності і не витрачає час на визначення естетики власного звучання, тембрації, індивідуальної манери.

У вітчизняних навчальних закладах звукозапис досить рідко використовується в практичній роботі, тоді як західна вокальна педагогіка активно рекомендує для студентів аудіо-фіксацію усіх домашніх завдань.

Друга причина гальмування процесу формування вокального слуху полягає через те, що більшість викладачів притримуються хибної встановленої концепції розвитку "голосу-фантому". Парадокс полягає в прагненні демонстрації "фізичної" (не вокальної) сили голосових даних як кращого способу досягнення "пісенного Олімпу". Свідоме форсування звукової подачі (перемодуляції) навмисно не пов'язується з поняттям "ор". Форсування призводить до жорсткого звучання, до проблем у верхньому регістрі, засміченості тембру, врешті-решт тремоляції й розглядається як вокальний дефект. Такий підхід загрожує здоров'ю та довголіттю голосу майбутнього співака, разом з цим постійна гучність форсованого звуку, сильна внутрішня резонація переходить у синдром гіперактивності та дефіциту уваги, що унеможливлює контролювати звук.

Отже, проблема формування вокального слуху у сучасній вокальній педагогіці залишається актуальною. Аналізуючи сьогоднішню ситуацію в естрадному вокальному мистецтві України, спостерігається значний спад виконавської майстерності серед молоді.

Виникає гостра необхідність перегляду й заміни традиційних суджень щодо універсальності методик академічної школи у розвитку естрадних вокалістів. Вивчення й впровадження міжнародного досвіду

провідних педагогів-вокалістів, зокрема, виважений підхід до формування вокального слуху, буде сприяти появі яскравих, талановитих співаків і відродженню в Україні національних співацьких традицій.

Старчик Тетяна Вікторівна

Оновлення методів та форм роботи на уроках сольфеджіо у початкових спеціалізованих навчальних закладах

Одна з найскладніших форм роботи на уроках сольфеджіо – диктант. Робота над диктантом, як і курс сольфеджіо в цілому, базується на послідовному вихованні ладо-функціонального слуху. У зв'язку з цим вважається, що починати працювати над диктантом можна з того моменту, коли будуть достатніми як теоретичні, так і практичні надбання учнів. Разом з тим недостатньо чітких методичних порад щодо того, коли саме і як почати працювати над диктантом. Підготовчих вправ, на яких учнів слід вчити працювати над цією формою роботи, також замало.

У новій авторській методиці "Перші кроки до диктанту" пропонуються конкретні вправи, які створюють стійкі ритмічно-інтонаційні стереотипи. Запропонована методика розрахована на один семестр занять з початківцями (0-1 клас з 8-річним терміном навчання) та приблизно на першу чверть для решти класів. Це диктанти так званого "доладового" періоду розвитку слухового сприйняття, коли учні не володіють ніякими, навіть первинними, навичками ладовості як такої.

Головні пункти методики: розвиток свідомого відношення до ритму та інтонації; створення ритмічного та інтонаційного образів на прикладах казкових героїв; створення образів у поєднанні з моторикою: у ритмі – з ходою, в інтонації – з показом рукою напрямку руху мелодичної лінії при співі; усвідомлення образів у поєднанні з тактильним та зоровим сприйняттям у роботі з розрізною нотною абеткою; вивчення нот у поєднанні з інтонуванням, програванням на фортепіано та записом; зображення графічно ритмічно-інтонаційних однотактних моделей з послідуючим записом їх нотами.

Зауважимо, що приступати до запису нотами найпростішого диктанту можна лише тоді, коли учні самостійно, без помилок вміють викласти з розрізної нотної абетки названий звук певною тривалістю, записати під диктовку викладача названий звук певною тривалістю, сольмізувати нотний приклад, сольфеджувати нотний приклад, викласти з розрізної нотної абетки однотактний диктант.

Ритм та інтонація – найважливіші складові музики. Їх розвиток на уроках сольфеджіо є водночас і пріоритетним, і складним. Разом з тим інтонаційні вправи, діатонічні секвенції, акордові ланцюжки та послідовності представлені в існуючих посібниках у невеликому обсязі, а ритмічні вправи не пов'язуються з інтонаційними ускладненнями.

Запропонований навчально-методичний посібник "Ритмічно-інтонаційні вправи з сольфеджіо" містить об'ємний матеріал щодо практичного відпрацювання певних ритмічних та інтонаційних зворотів.

Посібник має вісім частин, які відповідають конкретному року навчання. Кожна частина складається з окремих тематичних розділів, що об'єднують певну форму роботи чи ряд завдань. Кожен розділ має назву, яка окреслює мету і завдання тих чи інших вправ. Перший розділ ("Гірки") спрямований на вивчення ритмічних вправ (на прикладі До-мажору). Основною метою цих вправ є відпрацювання певного виду ритму на простому інтонаційному прикладі. У другому розділі ("Циркачі") відпрацьовується інтонування по столбиці. У третьому розділі ("Акробати") представлені вправи, завдяки яким на практиці закріплюються теоретичні знання учнів. Це програвання, інтонування стійких, ввідних, оспівування стійких звуків, інтонування акордових послідовностей. У четвертому розділі ("Мавпочки") поєднуються ритмічні та інтонаційні ускладнення у діатонічних секвенціях До-мажору та ля-мінору. П'ятий розділ ("Папуга", третій клас) складається з інтервальних та акордових секвенцій. У шостий розділ ("Веселка", п'ятий клас) увійшли інтервальні та акордові цифровки (від звуків).

"Країна Інтервалія" (частина І) є зошитом для практичних завдань з теми "Інтервали"; зошит розраховано на учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів системи Міністерства культури України. До посібника увійшли два розділи та Додатки. Перший розділ знайомить учнів з поняттям *інтервал*, формуючи його емоційно-слухове сприйняття. Яскраві музичні приклади на характеристику інтервалів, розміщені у Додатках, допоможуть створити чіткі уявлення, пов'язані з інтонацією та слуховим сприйняттям кожного конкретного інтервалу. Таким чином у свідомості учнів формується ланцюжок: назва інтервалу викликає в пам'яті учня його звучання, інтонацію та навпаки.

У другому розділі посібника відпрацьовується ступеневий вимір інтервалів. Увага спрямована на теоретичне засвоєння матеріалу та практичне його закріплення. Такий розподіл інформаційного матеріалу на складові спрощує вивчення двох складних та об'ємних теоретичних блоків: ступеневого та тонового інтервальних вимірів. Ігрова форма подачі матеріалу дозволить швидше його засвоїти. "Діагностика помилок" допоможе учням виявити недоліки у засвоєнні матеріалу. У Додатках

містяться музичні приклади, розрізні картки, малюнки, ігри. Матеріал спрямований на розвиток тактильної та зорової пам'яті, образно-емоційного сприйняття музики.

Теребун Дмитро Сергійович

ДЖАЗОВА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК НАВЧАЛЬНИЙ ПРЕДМЕТ

Мистецтво джазу є важливою складовою сучасного музичного та культурного життя України та світу. Одним із найважливіших та найяскравіших проявів джазового виконавства є імпровізація – мистецтво творити музику в процесі виконавства.

На початку виникнення та становлення джазу імпровізації були суто інтуїтивними: не існувало якихось правил чи канонів, музиканти покладалися суто на своє власне відчуття музики. Однак у процесі розвитку джазового мистецтва, вдосконалення, зростання професійного рівня джазових музикантів, появи грунтовних теоретичних досліджень мистецтво джазової імпровізації переросло в окрему навчальну дисципліну, над теоретичними та практичними засадами якої працює багато науковців, теоретиків джазу та виконавців.

Мистецтво імпровізації на музичному інструменті потребує від виконавця не тільки блискучого, віртуозного володіння інструментом, а й відповідних знань суміжних музичних дисциплін (композиція, сольфеджіо, гармонія, джазова гармонія), знання специфіки саме джазової музики (відчуття стилістики джазу, свінгу, побудова фразування, особливості звуковидобування, відчуття ансамблю, "діалогу" між імпровізуючими музикантами). Уявляється правомірним зробити висновок: джазова імпровізація – це процес, що абсолютно реально відбувається як безпосередній контакт, в якому духовне доноситься музичними виражальними засобами, хоча для її художньої спрямованості, безумовно, "пошук" нових виражальних компонентів музичної мови є важливим. Отже, щоб оволодіти на достойному професійному рівні мистецтвом імпровізації, музиканту треба пройти досить ґрунтовну теоретичну та практичну підготовку.

Оволодіння усім цим комплексом знань, вмінь і навичок у сучасних навчальних музичних закладах виділяють в окремий курс "Основи джазової імпровізації", який є обов'язковим предметом на факультетах спеціалізації "мистецтво джазу" та "музичне мистецтво естради".

На сучасному етапі трансформації музичної освіти в Україні активно розвивається система професійної джазової освіти, яка почала формуватися ще на початку 1980-х років – саме тоді були відкриті перші естрадні відділення у вищих мистецьких навчальних закладах, училищах і музичних школах. На сьогодні відділи музичного мистецтва естради, про-

грама яких базується на вивченні джазу, успішно функціонують у Київському інституті музики ім. Р.М. Глієра, Донецькій державній музичній академії ім. С.С. Прокофьева, Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського та багатьох мистецьких навчальних закладах середньої ланки, музичних училищах та коледжах – Чернігівському музичному училищі ім. Л.М. Ревуцького, Черкаському музичному училищі ім. С.С. Гулака-Артемовського, Артемівському музичному училищі ім. І.Ф. Карабиця, Харківському музичному училищі ім. Б.М. Лятошинського, музичному училищі при Дніпропетровській консерваторії ім. М.І. Глінки; відкриті також школи джазового та естрадного мистецтва.

У цих навчальних закладах працюють відомі, визнані джазові музиканти, такі як: Микола Замороко, Валерій Колесніков, Єфим Марков, Віталій Мачулін, Володимир Молотков та багато інших, студенти та випускники яких гідно продовжують справу розвитку джазу в Україні. Створено дуже багато оркестрів та ансамблів світового рівня, які постійно беруть участь у вітчизняних та міжнародних джазових фестивалях і конкурсах, співпрацюють із світовими зірками джазу. Створено та впроваджено нові програми по вивченню джазу та джазової імпровізації, видано наукові та методичні збірки статей.

Використані джерела

1. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке / С. Давыдов// Київське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 180-191.

2. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 88 с.

3. Переверзев Л. Імпровізація versus композиція: вокально-інструментальні архетипи та культурний дуалізм джазу / Л. Переверзев [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.jazz.ru/mag/128/jl.htm

4. Хаджиоглова Е. Олег Баковский: давайте менять менталитет / Е. Хаджиоглова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jazzclub.lutsk.ua/index

Фабрика-Процька Ольга Романівна

Лемківська пісенна культура XX–XXI ст. у робочій навчальній програмі та методичних рекомендаціях до спецкурсу для студентів ВНЗ (спеціальність "Музичне мистецтво")

Взірцем автохтонної народної культури з архаїчними рисами первісного світогляду є культура етнографічних груп українців Карпат: гуцулів, бойків, лемків. Аналіз процесів становлення й розвитку пісенної культури Лемківщини як невід'ємної частини складової частини загаль-

нонаціональної музичної культури – актуальне завдання сучасної культурології та музикознавства.

У складних умовах бездержавності, штучного розмежування зі своєю етнокультурною "материзною", під жорстоким гнітом чужинців доводилося оберігати свою самобутність лемкам – крайній західній етнографічній групі українців, що проживали обабіч головного Карпатського хребта від рік Сяну з Солинкою на сході до Попраду з Дунайцем на заході, між польським та словацьким народами. І хоча лемки чинили стійкий опір асиміляційному тиску, особливо поляків, ця невелика етнографічна група до середини XX ст. втратила значну частину своєї території.

Проте, починаючи з 90-х рр. XX ст., в час становлення незалежної Української держави, регіональний вектор гуманітарних досліджень стає дедалі потужнішим. Регіоналістика як інструмент дослідження локальних національних субкультур набуває статусу наукової дисципліни. Відповідно, звернення до питань наукового осмислення пісенної культури лемків видається актуальним як з огляду на недостатнє дослідження цього явища, так і з огляду на вагомість лемківської складової в цілісній "мозаїці" української культури.

Серед яскравих регіональних субкультур – лемківська, специфічні риси якої зумовлені рядом об'єктивних факторів. Серед них – насильницьке виселення лемків після Другої світової війни, що призвело до руйнування етнокультурного середовища регіону. Складні суспільно-історичні умови побутування, затяжні хвилі спотворення історичної правди спричинили заблокованість культури лемків.

У сучасний період вивчення жанрового спектру лемківської пісні, функціонування музичного фольклору у взаємозв'язку з іншими видами мистецтв розглядалися в низці праць історико-теоретичного, мистецтвознавчого, фольклористичного, етнографічного, музикознавчого спрямувань. Зростає кількість дослідницьких матеріалів, присвячених лемківській тематиці. Однак поза увагою залишається ще багато питань, які б глибоко висвітлювали різні аспекти вивчення цієї етнографічної групи в нових культурних умовах. І хоча повністю зупинити процес нівеляції етнографічних особливостей лемків у період сьогодення майже неможливо, усе ж ґрунтовне вивчення культурної спадщини цієї групи українців сприяло б, зокрема, збереженню і відродженню пісенного фольклору для наступних поколінь. Таким чином, актуальність методичних рекомендацій підсилюється нинішньою етнокультурною ситуацією, яка стимулює зростання інтересу до витоків традиційної культури та її сучасного стану.

Запропонована робоча навчальна програма і методичні рекомендації складаються з двох підрозділів: пояснювального (охоплює коротку довідку про особливості пісенної культури лемківського субетносу в поєднанні традиційних зразків фольклору та новотворів, її місце в укра-

їнському музичному просторі; мету і завдання спецкурсу, тематичний план) та змістовного дисциплінарного (вміщує аналіз тематики кожної лекції, запитання для самоперевірки, рекомендовану літературу, перелік звукозаписів та нотографію). Наприкінці вміщені завдання для проведення практичних занять.

У кожній темі спецкурсу визначені основні аспекти формування пісенної культури лемківського субетносу. Зокрема, аналізуються основні етапи історії збирання та вивчення пісенного фольклору Лемківщини, які характеризуються змінами геополітичного, суспільного та соціокультурного середовища. Висвітлюються характерні риси етнорегіональної специфіки лемківської пісенної культури, еволюція лемківських обрядових та необрядових пісенних жанрів, сучасні форми побутування лемківських пісень в Україні та за кордоном, виконавська діяльність солістів та колективів України та діаспори, які популяризують лемківську культуру, а також діяльність лемківських товариств та об'єднань, організація ними фольклорних музично-етнографічних фестивалів.

Автором запропоновано вичерпний список літератури, а також перелік звукозаписів та нотографію для кращого засвоєння студентами спецкурсу.

У період сьогодення традиційний народнопісенний лемківський фольклор поступово виходить з ужитку, трансформується, але все ж таки залишається важливим чинником історичної пам'яті українського народу. Тому у даній праці передбачено оволодіння студентами знань щодо розпізнання лемківського мовного діалекту, жанрової палітри пісенного фольклору тощо.

Запропонований спецкурс суттєво доповнить знання студентів у сфері народної творчості та історії української музики, позитивно відобразиться на засвоєнні курсів українського музичного фольклору, сольного співу, ансамблевого та хорового класу, дасть свої результати під час фольклорної практики.

Шамро Лариса Леонідівна

Оновлення навчально-методичної літератури в циклі музично-теоретичних дисциплін у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах

Значення музично-історичної освіти у вихованні музичного виконавця на початковому етапі безумовно вагоме, що обумовлено потребою комплексного розвитку музиканта. Музична література – одна із скла-

дових музично-теоретичного циклу, яка вимагає від юних музикантів вміння узагальнювати та використовувати знання з фаху, сольфеджіо, музичної грамоти, а також загальноосвітніх предметів. Курс музичної літератури вивчають учні усіх спеціальностей упродовж п'яти років. Програма курсу включає вивчення творчості західноєвропейських, російських та українських композиторів з давніх часів до сучасності, особливостей оркестрового та хорового письма, що зустрічаються у творчому доробку митців, а також знайомство з основними музичними жанрами та формами.

Кожне покоління викладачів намагається удосконалити процес вивчення предметів, здійснити свій внесок та зробити навчання більш придатним до вимог часу. На жаль, на сьогодні школам естетичного виховання катастрофічно не вистачає навчальної літератури, навіть підручників. Наголосимо й на впровадженні нової програми з музичної літератури, яка потребує створення відповідного методичного забезпечення. Виникає проблема, пов'язана з недостатньою розробкою науково-методичної літератури з проблем контрольного опитування учнів, де були б узагальнені всі тематичні розділи основного курсу (згідно з новими вимогами Програми, затвердженої у 2008 р.).

Авторський "Зошит для контрольних робіт з предмету "Українська та зарубіжна музичні літератури"" розроблений для оптимізації форм опитування учнів з цього предмету і вміщує сорок варіантів анкет з контрольними питаннями за темами основного курсу навчання з української та зарубіжної музичної літератури (згідно з вимогами щодо організації та проведення контрольних заходів, які пропонуються Програмою для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу). Питання у ньому сформовані з урахуванням наявності підручників, які є найпоширенішими у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (Лісецький С. Українська музична література. Учбовий посібник для 7 класу ДМШ; Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран. Учебник для 5 класса ДМШ тощо) та інших, додаткових джерел (їх перелік наведений у списку літератури). Даний вид опитування бажано застосовувати протягом усього терміну викладання курсу (анкети у посібнику розташовані згідно порядку тем Програми). Також даний зошит можна використовувати в олімпіадах, вікторинах, конкурсах.

Робота з анкетами систематизує отримані учнями знання, полегшує контроль перевірки фактологічних і понятійних знань учнів, вивільняє додатковий час на уроці. Крім того, зошит для контрольних робіт з музичної літератури можна використовувати як підготовчий матеріал

для проведення випускного іспиту. В цілому контрольні питання досить повно охоплюють матеріал усіх тем курсу. До посібника не внесено декілька тем із Програми: не обов'язкові для вивчення теми (помічені зірочкою), оглядові теми (як-то: "Н. Нижанківський. В. Барвінський. М. Колесса. Огляд творчості") та деякі "Творчі портрети" ("Р. Шуман. Творчий портрет" та ін.). Такий підхід обумовлений наявністю основного курсу Програми, можливою варіативністю музично-ілюстративного матеріалу, а також наявністю даних тем у підручниках.

Кожна анкета складається з 12 пунктів, що відповідає 12-бальній системі оцінювання. Питання мають різний рівень складності, тому неважко визначити рівень навчальних досягнень учнів. Завдання створені за певною схемою, яка дає можливість найповніше розкрити тему. Інформація, якою необхідно володіти учням для відповіді на питання, стосується біографій композиторів, їх творчості, окремих понять про музичні жанри, форми, стильові напрямки. Крім того, деякі анкети містять питання щодо характеристики конкретних музичних тем. Також учням пропонуються творчі завдання: дописати текст, вставити пропущені слова і т. ін. – такий вид опитування полегшує виконання завдання, привчає учнів правильно формувати відповідь.

Семестрові контрольні роботи можна групувати з питань, запропонованих в анкетах, корегуючи їх зміст та рівень складності у залежності від розташування тем за терміном їх вивчення. Результативність контрольних робіт буде більш високою, якщо викладач при поясненні нового матеріалу свідомо звертає увагу учнів на найбільш складні запитання з даної теми – у цьому випадку не виникатиме потреби пояснювати питання безпосередньо під час проведення контрольного заходу.

Зошити учнів можуть зберігатись у вчителя; учні працюють з ними під час опитування на уроці або готуючись до тематичних і підсумкових контрольних заходів вдома. Також зошит може знаходитися в учня – для більш ретельної підготовки до опитування. Яким чином використовувати зошит, вирішує вчитель.

Сподіваємося, що "Зошит для контрольних робіт з предмету "Українська та зарубіжна музичні літератури"" як дидактичний матеріал буде корисним і для викладачів музичної літератури, і для учнів дитячих музичних шкіл.

СЕКЦІЯ 4
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

Андросова Дарья Владимировна

ФОРТЕПИАННЫЙ СИМВОЛИЗМ КАК ФЕНОМЕН ПИАНИСТИЧЕСКИХ ОТКРЫТИЙ XX ВЕКА

Торжествующий Рацио в музыке составил оплот академизма Венской классической школы, продолжением и преодолением которого выступил симфонический оркестральный пианизм Ф. Листа. Исторической антитезой первому и второму как направление выступает символизм, а в фортепианном проявлении – пианизм А. Скрябина. Художественно апробированное Венской школой фортепиано очевидно утверждалось в параллель оркестральности, а высшим проявлением фортепианной выразительности стала его способность "заменить оркестр", как разноликую тембровую массу функционально организованных оркестровых групп. Символизм же в фортепианном проявлении скрябиновского искусства обращен был к альтернативам – над-оркестральной "грандиозности" и "дематериализованной утонченности". И если некоторое время назад указание на "мистицизм" Скрябина звучало уничижительно и ставило под сомнение эстетически-художественное достоинство его творчества, то в современной религиозно-философской литературе читаем: "…мистицизм – основа мировосприятия, и без него ум впадает во тьму отвлеченности и ненужной философии…" [1, 180].

Сопоставление текста Скрябина из "Поэмы экстаза", выполняющего функцию эпиграфа к Пятой сонате, с фразеологией сочинений Григория Богослова или Дионисия Ареопагита, позволяет осознать общий исток идей-Откровений их творчества: "…Приди, невечерний свет! Приди, истинная надежда всех стремящихся к спасению! Прииде, лежащих пробуждение! Прииде, мертвых воскресение!.." [1, 195] (у Скрябина: "Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья! Вы, утонувшие в темных глубинах Духа творящего, вы, боязливые Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу" [3, 91]).

Направление символизма составило базисное качество модерна начала XX столетия, образовало "герметистскую" линию в период экспансии модерна-авангарда в 1910-1920-е и в 1950–1960-е годы, – и с новой энергией восстановилось в профессиональной и популярной сфере в эпоху поставангарда (по Е. Марковой, в "неосимволистском" ключе на рубеже XX – XXI столетий [см.: 4, 76-128]). Глубинность воздействия

А. Скрябина на мировую музыку и мировой авангард определена, в частности, его воздействием на О. Мессиана – "отца авангарда 50-х–60-х годов": на открытие Кельнской радиостудии в 1951 г., наряду со звездами мирового авангарда (включая Дж. Кейджа, П. Шеффера, М. Кагеля, Л. Берио, А. Пуссера и др.), приглашена была М. Скрябина, дочь творца "Прометея" и "Предварительного действа" Мистерии [см.: 5, 57].

Скрябиновская экстатика имеет свою проекцию на трактовку выразительности фортепиано. Это был пианизм "полетный", использовавший "вторую клавиатуру", т.е. игру на приподнятой кисти, что идет от старо-клавирной традиции мелизматической игры. С. Михайлов справедливо усматривает в этих признаках национальные традиции; глубинный аспект данной традиции поднят в трудах Б. Яворского, большого энтузиаста идеи поиска русских национальных корней фортепианного наследия А. Скрябина [4, 65]. Современный пианизм, эмансипирующий клавирный ресурс фортепиано (см. конструкцию электро-фортепиано с тембральным набором органно-чембальных эффектов) оттесняет традиционную оркестральность и джазовую "ударность" в пользу символики паузирования (Дж. Кейдж) и приемов с третьей педалью (Л. Берио), арфо/челестообразных "переливов" сочинений В. Сильвестрова, В. Губы и др.

Использованные источники

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма / Д. Арабаджи. – Одесса: Друк, 2008. – 548 с.

2. Друскин М.С. И. Стравинский. Личность. Творчество / М.С. Друскин. – Л.: Сов. композитор, 1974. – 221 с.

3. Скрябин А. Сонаты для фортепиано. Ред. Сонат №№ 1-4 К.Н. Игумнова, Сонат №№ 5-10 Л.Н. Оборина и Я.И. Мильштейна. – М.: Музыка, 1964. – 243 с.

4. Холопова В. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий / В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. – Кн.1. – Одесса: Астропринт, 2006. – 162 с.

5. Lebl V. Elektronicka hudba / V. Lebl. – Praha: SHV, 1966. – 104 s.

Бондаренко Андрій Ігорович

До проблеми визначення терміну "електронна музика"

Останнім часом термін "електронна музика" трактується порізному, що породжує необхідність дати йому сучасне означення. Розглянемо деякі з існуючих трактувань.

Широко відомою є позиція Е. Денисова, який характеризував електронну музику як "музику, звукові об'єкти якої утворені електронними генераторами" [2, 152]. У цьому ж контексті трактує поняття "електронна

музика" С. Шип, який стверджує, що "матеріальною основою електронної музики є електронно вироблені, препаровані та синтезовані звуки" [7].

Існує натомість і більш широке розуміння терміну: так, І. Ракунова використовує поняття "електронна музика" "у широкому смислі, вміщуючи усі явища сучасної музики, пов'язані з вживанням штучно створених звучань, а також комп'ютера" [4]. Подібне розуміння вкладає в це поняття і композитор А. Загайкевич [3]. Директор "Термен-центру" А. Смірнов, констатуючи зміну сенсу назви "електронна музика" протягом останньої третини XX століття, доходить радикального висновку про те, що "зараз цей термін практично втратив сенс" [6].

Порівнюючи підходи Е. Денисова та А. Загайкевич, відзначаємо, що їх розбіжність пов'язана головним чином із характером застосування електронних технологій. Підхід Е. Денисова передбачає використання електронних технологій лише для генерації звуку, відтак своєрідність електронної музики полягає у її тембральній стороні – електрогенератори можуть генерувати звуки, не підвладні акустичним інструментам.

Натомість підхід А. Загайкевич включає широке коло явищ, не обов'язково пов'язаних з використанням електронних тембрів. Зокрема, в її роботі розглядається алгоритмічна композиція В. Годзяцького *Concerto misterioso* для 9 акустичних інструментів, де комп'ютер було використано для розрахунку структури твору. В той же час, як відмічає А. Рощенко, комп'ютер широко застосовується композиторами і для нотного набору, додаючи можливість додаткового контролю над музичним матеріалом [5]. В обох випадках кінцеве озвучення здійснюється винятково акустичними інструментами, однак комп'ютер допомагає – більшою (у випадку алгоритмічної композиції) чи меншою (у випадках, описаних А. Рощенком) мірою – підготувати нотний текст. Відтак своєрідність електронної музики може полягати як у тембральній, так і у формотворчій площині.

Існує також широке коло явищ, де електронне обладнання застосовується поряд із акустичними інструментами або для їх імітації. Зокрема, це стосується жанрів популярної музики або кіномузики – у масовій культурі цей пласт мистецтва, як правило, не відноситься до електронної музики, однак згадується А. Загайкевич у контексті досягнень української електронної школи [3]. Питання своєрідності електронної музики в цьому випадку виглядає найбільш проблематично.

На наш погляд, як участь штучного інтелекту в компонуванні твору, так і застосування електронних інструментів для імітації акустичних або для виконання другорядних функцій в музичній фактурі твору є спірною підставою для віднесення музики до категорії електронної. В

той же час і поняття "електронно виробленого" звуку потребує ряду уточнень, що стосувалися би як технологічної, так естетичної сторони звучання. На наш погляд, подальші пошуки означення мають спиратися на специфічне, властиве лише електронному інструментарію звучання, що мало б визначати своєрідність електронної музики як феномену.

Примітки

[1] Використовуємо саме термін "означення", згідно поради М. Вакуленка [1].

Використані джерела

1. Вакуленко М. Деякі термінологічні нюанси української мови // Вісник Національної академії наук України. – 2006. – № 11. – С. 54-63

2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 206 с.

3. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження / А. Загайкевич // Музика в інформаційному суспільстві: зб. наук. статей / [Упор. І.Б. Пясковський]. – К., 2008. – С. 39-62.

4. Ракунова І.М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) / І.М. Ракунова: автореферат дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – К., 2008. – 19 с.

5. Рощенко А. Можливості й перспективи використання персонального комп'ютера в композиторській практиці / А. Рощенко // Музика в інформаційному суспільстві: зб. наук. статей / [Упор. І.Б. Пясковський]. – К., 2008. – С. 99-111.

6. Ценова В. Електронна музика – проблеми і перспективи / В. Ценова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://composer.ucoz.ua/publ/elektronna_muzyka_problemy_i_perspektyvy/16-1-0-151

7. Шип С. Про "техніцизм" в авангардистській музиці / С. Шип // Музика. – 1979. – № 3. – С. 7-9.

Волощук Тетяна Володимирівна

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ Ж. КОЛОДУБ "АКВАРІУМ ПАНА ЛЕВКА" (ДО ПИТАННЯ ЗАСВОЄННЯ УЧНЯМИ ДМШ СУЧАСНИХ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ)

У кожну епоху композитори творять по-різному: одні демонструють прихильність традиціям, інші шукають нові шляхи. У ХХ столітті більшість митців спрямували свої творчі шукання на оновлення музичної мови. Зокрема, відзначимо тенденцію збільшення просторових спроможностей інструментальної музики, нові сучасні методи композиції (використання атонального письма, поліладовості, оригінальних гармонічних, педальних і регістрових знахідок, колористичних ефектів

із застосуванням кластерів, де фортепіанна фактура набуває нових виразових відтінків) – усе це активізує художнє мислення дитини, розвиває творчу уяву юного музиканта.

Спеціальні музично-психологічні дослідження доводять, що здатність сприймати сучасну музику у дітей краще формувати в процесі паралельного засвоєння класичного і сучасного репертуару (не в хронологічній послідовності, а у зіставленні минулого і сьогодення). Діти, які тривалий час виховувалися лише на мажорі-мінорі, насилу засвоюють музику, створену на іншій ладовій основі.

Д. Кабалевський, займаючись музичним вихованням дітей, ще у другій половині XX століття писав: "Музичне виховання повинне будуватися на органічному поєднанні трьох елементів: народної музики, класичної музики і музики сучасної" [2, 16]. Далеко не всі викладачі розуміють, яку величезну роль можуть і повинні зіграти сучасні твори у вихованні музичного мислення і розвитку фортепіанної техніки учнів ДМШ. У своїх кращих зразках сучасна музика відображає сьогоденне життя, передає властивими їй виражальними засобами інтереси, думки, переживання, зрозумілі сучасним дітям.

Особливе значення має робота над твором, традиції виконання якого ще не сформувалися: ні викладач, ні учень у даному разі не мають можливості звернутися до існуючих зразків інтерпретації. Це відкриває перед виконавцем широкі можливості пошуку своїх варіантів інтерпретації, власного осмислення того чи іншого твору. Особливо важливо вже з початкових класів приступати до ознайомлення дітей з опусами сучасних композиторів, мета якого – поступовий рух від елементарного до складного, до сприйняття і засвоєння ладо-інтонаційної сфери сучасної музики. Якщо, займаючись з учнем, втратити час і звернутися до сучасних творів не з самого початку навчання, труднощі у цьому напрямку можуть виникнути більш значні.

Нове розуміння простору і часу, фактури, звуковисотності, увага як до феномену звука взагалі, так і до його фізичних, акустичних, семантичних параметрів особливо притаманні музичній культурі останніх десятиліть. Розглянемо у цьому аспекті фортепіанний цикл Жанни Колодуб "Акваріум пана Левка", призначений для учнів старших класів ДМШ (зазначимо, що його з великим успіхом виконують і професійні піаністи). Витончені мініатюри є своєрідною енциклопедією різноманітних засобів сучасної музичної мови. Розповідая про цей цикл, Ж. Колодуб зауважила: "Мені здалося: для того, щоб створити образ рибок, потрібно знайти іншу від традиційної мову, яка б краще відповідала цим образам".

Музика циклу – атональна, з елементами серійної техніки, сонористичними ефектами, що пов'язані з певним характером кожної рибки. Наприклад, відсутність довгих мелодичних ліній, розпиленість звуків у різних голосах і регістрах, що створює своєрідний розріджений звуковий простір (елементи пуантилізму), відображає гуппі; статичний характер рухів, який відтворює сонорна гармонія, характеризує скалярію.

У тексті циклу є авторська ремарка: "Бажано виконувати при зеленому підсвітленні". Задум композиторки (синтез світла, кольору та звукового забарвлення) візуалізує образ, робить його більш виразним та цікавим. При цьому існує загальна здатність музики до передачі об'ємно-просторових відчуттів, заснована на особливій властивості людської нервової організації – здібності до синестезійного сприйняття. Побажання композиторки щодо виконання циклу ("якомога більше свободи, образності і фантазії, більше педалі, звичайно, у розумних межах") спонукає виконавців до активного відтворення цього задуму[1].

Учням, які будуть виконувати п'єси циклу, необхідно мати певні уявлення про зовнішній вигляд, темперамент і звички рибок, образи яких відтворені композитором у циклі. При цьому доцільно використовувати у концертному виконанні мультимедійне зображення мешканців акваріуму. Як відомо, споглядання за життям рибок є одним з найвпливовіших засобів нервового розслаблення; відтворення їх музичних характеристик при зеленому забарвленні сприятиме найбільш повному розкриттю задуму композитора.

Особливо цікаві ці п'єси для дітей, у яких вдома є акваріум, які мають можливість спостерігати за рибками. Тим, хто не має такої можливості, можна проілюструвати яскраві малюнки рибок, запропонувати вибрати певну рибку та зіграти на інструменті відповідну музичну характеристику. Все це сприятиме введенню учня в образний світ п'єси, розвитку звукотембральної уяви, знайомить його з новою музичною мовою, сучасними засобами виразності. Як правило, труднощі прочитання нотного тексту відступають перед бажанням відтворити закарбований в музиці образ. Складні альтеровані акорди, складний ритм можна показати, не розшифровуючи – перед учнем оживе чарівний підводний світ акваріума в яскравих образних характеристиках: забіяки-півники, маленькі верткі гуппі, строгі кардинали, статична риба-диск, важливі скалярії, метушливий сомик, золоті рибки тощо.

Художні завдання у мініатюрах циклу не відокремлені від суто піаністичних. Для дитячої фортепіанної літератури це є найбільш цінним, оскільки ґрунтом для виховання технічних навичок, виконавських умінь є саме художньо-образний розвиток. Справжня виконавська тех-

ніка може розвиватися лише завдяки художньому зростанню піаніста – тоді музичне мислення керує його технікою, підказує прийоми здійснення музичного задуму на інструменті та визначає доцільність рухів. Використання у педагогічній практиці ДМШ циклу Ж. Колодуб "Акваріум пана Левка", безсумнівно, принесе велику користь у процесі формування в учня технічних навичок оволодіння звуковою палітрою фортепіано, дасть уявлення про сучасну музичну мову, сприятиме розвитку тембрального уявлення, просторового мислення, поліфонічного слуху. Можливість інтерпретації п'єс такого напрямку у фортепіанному виконавстві – від звуковидобування до виявлення глибинного просторового існування музичного твору – дасть можливість найбільш повного розвитку творчого мислення учнів.

Примітки

[1] Перший зошит: "Гуппі", "Скалярії", "Суматранський барбус", "Сомик каліхт"; другий зошит: "Неонова рибка", "Золоті рибки", "Гурамі", "Кардинали", "Даніо реріо"; третій –"Пецілія", "Ляліус", "Риба диск" і "Півники".

Використані джерела

1. Ветлугина Н.А. Возраст и музыкальная восприимчивость / Н. Ветлугина // Восприятие музыки: Сб. статей / Ред.-сост. В.Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – С. 229-243.

2. Кабалевский Д. Воспитание ума и сердца / Д. Кабалевский: Книга для учителя / Сост. В.И. Викторов. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.

3. Омельченко Т. Твори Ж.Ю. Колодуб у репертуарі класу загального та спеціалізованого фортепіано / Т. Омельченко // Дослідження. Досвід. Спогади: Науково-методичне видання. – К., 2005. – С. 129–133.

4. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність / О. Фрайт. – Дрогобич: Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка, 2010. – 94 с.

5. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – 24 с.

Гончарова Вікторія Сергіївна

Шляхи розвитку культури та мистецтва Донецького регіону періоду (1920-1930-ті роки)

Шляхи розвитку культурно-мистецького життя Донеччини XX століття невід'ємно пов'язані з історичними умовами, політичною ситуацією та специфікою формування населення Донецького краю: донецький регіон має чи не найрізноманітніший в Україні склад національностей і народностей.

Після громадянської війни та іноземної військової інтервенції 1917–1920 рр. молода Українська республіка почала приводити до ладу зруйноване господарство. За матеріалами обласної газети "Кочегарка", 60% гірників на той час були неграмотними, а серед представників інших спеціальностей цей показник досягав 75%. Власними силами подолати неграмотність та занепад культури було нереально, і наросвіта направила В.І. Леніну телеграму, в якій, зокрема, говорилось про необхідність термінової "мобілізації п'яти тисяч кваліфікованих вчителів по всій федерації для допомоги Донбасу… Тільки за таких умов можливе відродження робочого серця федерації – Донбасу" ("Кочегарка", 1924).

Три роки титанічної праці принесли позитивні результати: у 1924 році кількість неграмотних серед робітників Донеччини складала всього 12%. З'явилися перші ознаки пожвавлення культурного життя краю. "Фортепіанний майстер та настройщик Ф.Д. Кузнєцов повідомляє, що він працює у Бахмуті, а також приймає закази в уїзді"; "Донецькгуббіржа повідомляє, що приїхав піаніст І. Ротенберг і дає уроки" [1].

Однак, можливості Донеччини залишались вкрай обмеженими, тому до широкої масової музичної культури було ще дуже далеко. На відміну від провідних центральних міст України, де існували умови та можливості розвитку академічних традицій, активно функціонувало театрально-концертне життя, у Донецькому регіоні у 1920-30-х рр. важливу й першочергову роль відігравало непрофесійне, аматорське мистецтво, осередками існування якого були самодіяльні гуртки, клуби, товариства. Створення та активна діяльність цих аматорських об'єднань була обумовлена потягом до мистецтва широких мас населення регіону, переважну більшість яких складали робітники шахт та заводів. Відмітимо, що розвиток аматорської творчості сприяв утворенню необхідного підґрунтя для формування професійного музичного середовища.

Т. Гердова, досліджуючи роль аматорських мистецьких гуртків у становленні музичної культури Донеччини кінця XIX – початку XX ст., констатує:

1. "Творчість самодіяльних музикантів, значною мірою заповнюючи музичний простір регіону, компенсувала відсутність активної концертної та музично-освітньої діяльності професійних музикантів. Хоча музиканти-аматори не могли створити насичене музичне життя, однак, важливим було вже те, що самодіяльні музичні об'єднання, висуваючи етично й естетично вагомі цілі своєї праці, доступними їм методами створювали сприятливе культурне середовище для формування професійної музичної традиції на Донеччині.

2. Мистецтво аматорських гуртків сприяло збереженню у мешканців краю – представників освічених прошарків населення – музичних навичок, які вони отримували у навчальних закладах.

3. Функціонування аматорських колективів запобігало розпорошенню музично-освічених мешканців краю. Зазначені в цьому й попередніх пунктах чинники у свою чергу були сприятливими для становлення музично-освіченого середовища, фахової музичної освіти, загалом музичного професіоналізму в різних його аспектах у вказаному регіоні.

4. Діяльність аматорських творчих об'єднань включала колективні види музикування (оркестрові, ансамблеві, хорові), які не могли б існувати в умовах, скажімо, домашнього музикування, однак, були важливими для становлення професійного музичного мистецтва" [2].

Разом з аматорами працювали професійні музиканті, які в дуже важких умовах намагались створити для робітничої слухацької аудиторії якісну художню атмосферу.

Так, у Макіївці зусиллями диригента О.С. Сікорського було створено симфонічний оркестр, який виступав з відкритими концертами. У програмі концертів, поряд з номерами із опер О. Сєрова "Юдіфь" та "Рогнеда", звучали "Трубадур" Вільбушевіча та "Хоровод ел'єрів" Андре. У концертах брали участь солісти та жіночий хор, але встановити детальніше, хто саме, на жаль, не вдається. Невідомо також і хто такий О. Сікорський [1].

Питання вдосконалення культурного виховання робітників донецького краю гостро стало на партійних засіданнях органів керівництва регіону. Результати засідань на своїх шпальтах розмістила газета "Кочегарка". У статті під несподіваною назвою "Про культурну інтервенцію" проголошувалось: "Власними силами Донбас не зможе задовольнити насущних культурних проблем робітників. Потрібна культурна інтервенція – допомога людьми та коштами з боку наших центрів" ("Кочегарка", 11.04.1924, с. 1). Розпочинаючи "культурну інтервенцію", на початку травня 1924 р. у велику гастрольну подорож Донеччиною виїхала Державна заслужена капела "Думка", концертні виступи якої стали видатною подією культурного життя краю.

Не зважаючи на той факт, що поїздка "Думки" по Донбасу тривала лише два місяці, колектив дав 36 концертів, на яких побувало 40 тисяч слухачів. У програмах концертів звучали вокальні твори українських та російських композиторів, уривки з опер М. Римського-Корсакова, романси й пісні Й. Брамса, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, К. Монюшка, К. Дебюссі. Створена в Києві 15 лютого 1920 р. рішенням Наркомпросу УРСР капела "Думка" за короткий час зарекомендувала себе як колектив

з високою художньою культурою та своєрідним творчим почерком – не дивно, що виступи прославленого колективу викликали широкий резонанс у населення Донецького краю.

Цікавою є маловідома сторінка музично-культурного життя Донеччини, пов'язана з перебуванням у місті Слов'янську Д. Шостаковича. В період з травня по вересень 1924 р. молодий композитор гостював у своєї хрещеної матері в будинку інженера Б. Сасс-Тисовського. Шостакович багато грав для друзів, які допомогли організувати відкриті концерті на естраді Слов'янського курорту за його участю. Ці концерти відвідала велика кількість слухачів [1].

У 1920-ті роки постійним гостем Донеччини був прославлений струнний квартет Вільома, добре відомий і в Україні, і за її межами. Влітку 1926 р., з травня по серпень, квартет провів близько тридцяти концертів. Програму було складено з творів композиторів-класиків: Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, О. Бородіна, О. Глазунова; значне місце у репертуарі відводилось сучасним творам вітчизняних та іноземних авторів.

У 20-ті–30-ті рр. XX ст. повсякденним явищем стали великі гастрольні тури колективів, солістів та ансамблів територією Донбасу, які раніше були неможливими через несприятливі умови. Бездоріжжя, відсутність транспорту, погані житлові умови, жахливі інструменти вимагали від артистів певної долі аскетизму і навіть великої фізичної підготовки. Такі проблеми виникали через відсутність центральної концертної організації, яка б змогла взяти на себе відповідальність за рівень художньої майстерності та організацію гастролей. Неповноцінне "мистецтво" різко критикувалось, рецидиви легковажного відношення до концертного виконання зустрічали протест зі сторони слухацької аудиторії (про це свідчать рецензії деяких невдалих концертів, опубліковані на сторінках газет Донеччини).

З метою удосконалення системи концертних виступів, у 1928 р. було створено Українське акціонерне філармонічне товариство (УКРФІЛ) з центральним керівництвом у Харкові – на той час столиці України. Ця організація повинна була налагодити планове концертне обслуговування робітничого класу усієї республіки. Саме УКРФІЛ запропонував у 1928 р. велику гастрольну поїздку по Донеччині відомого українського композитора і піаніста В. Косенка разом зі співачкою О. Колодуб. У концертний репертуар дуету увійшли твори як класиків, так і сучасних українських композиторів – Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Вериківського, Ф. Козицького.

Тим часом Художня рада УКРФІЛУ розпочала планування обслуговування населення республіки силами відомих виконавців УРСР, СРСР, а також іноземних музикантів. У сезоні 1931 р. на території Донеччини планувалось провести 45 публічних концертів і 40 "клубних" [1].

1932 року до міста Сталіно (з 1961 рр. – Донецьк) на постійне перебування у повному складі прибула Пересувна опера Правобережної України, яка увійшла до складу Донецького театрального тресту – це був колектив майбутнього театру опери та балету. 1 вересня 1932 р. оперний сезон у місті відкрився постановою опери О. Бородіна "Князь Ігор".

Наступного року розпочав свою діяльність Донецький обласний музично-драматичний театр ім. Артема, створений артистами трупи Першого Українського Червонозаводського робітничого театру. Трупа переїхала до міста у повному складі з Харкова у 1933 р. Свій перший сезон театр відкрив прем'єрою революційної драми І. Микитенка "Бастилія Божої Матері". Спочатку постанови проходили українською мовою і театр працював у приміщенні Палацу культури металургійного заводу, пізніше – у будинку кінотеатру, і тільки на початку 1960-х рр. Донецький музично-драматичний театр переїхав у спеціально побудоване для нього приміщення в центрі міста.

Продовжуючи створювати умови для поширення культурного просвітництва робітничого класу Донеччини, з січня 1931 р. розпочав свою діяльність місцевий філіал Української філармонії – спочатку у місті Сталіно, а з серпня – в Луганську. Завдяки активній організаційній діяльності цього філіалу, поступово розширювалися зв'язки з артистами і творчими колективами союзних республік. У результаті – почали приїжджати з гастролями відомі співаки, серед яких: В. Барсова, П. Цесевіч, І. Козловський, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський; піаністи П. Серебряков, І. Аптекарєв, Я. Флієр; скрипалі Г. Баринова та Б. Притикіна.

Активна концертна діяльність відомих музикантів позитивно відбилася не лише на популяризації академічної музики, але й викликала інтерес робітничого класу Донеччини до професійного музичного мистецтва, створила нову культурно-освітню ситуацію, яка чітко означила потребу в організації музичної освіти в регіоні. Наступним кроком у вирішенні проблеми музичної освіти Донецьку було відкриття у січні 1935 р. музичного технікуму та організація на його базі дитячої музичної школи, які почали готувати кваліфікованих музикантів для музичних колективів міста й області. Засновником та першим директором ДМШ був піаніст, професор Московської, а згодом Київської консерваторії А. Шепелевський, до складу викладачів увійшли Г. Едельштейн,

І. Полубояров, М. Поташова, В. Заплаткіна, М. Кизименко, М. Ривкін, С. Аренкова,О. Шепелевська.

З відкриттям вищеозначених навчальних закладів у музичній культурі краю відбулися якісні зміни, завдяки чому розпочався перехід від стихійних до організованих форм музичної освіти та збільшення питомої ваги професійних музикантів Донецького краю. У 30-ті роки XX ст. почав змінюватися і характер діяльності Донецького філіалу, який постійно поповнювався власними артистичними силами.

У 1935 р. при Донбаському радіоцентрі в м. Сталіно створюється симфонічний оркестр, котрий очолив 28-річний Н. Рахлін – згодом один із видатних представників радянської диригентської школи. За короткий час він виховав творчий колектив, здатний успішно вирішувати найскладніші виконавські проблеми. Ця подія кардинально змінила стан музичного життя міста й області: вже у сезоні 1935-1936 рр. оркестр виконував Четверту, П'яту, Шосту симфонії П. Чайковського, симфонію з "Нового світу" А. Дворжака, Дев'яту симфонію Л. Бетховена. Окрім Н. Рахліна, у 1935-1936 рр. з оркестром працював чеський диригент Роберт Брок, учень відомого Вроцлава Талиха. До переїзду у Сталіно Р. Брок був диригентом у оперних театрах Берна, Ростока й Бремена. "Виступивши в декількох симфонічних радіоконцертах і зробивши монтаж опери "Фауст" в Донецькому радіокомітеті, Р. Брок зарекомендував себе як диригент і музикант високої культури, значно сприяв підняттю кваліфікації оркестру" ("Соціалістичний Донбас", 30.05.1936). Рецензент, підбиваючи підсумки сезону, відмічав помітний творчий зріст оркестру, великий обсяг виконаної програми, але стаття носила далеко не парадний характер і мала назву "Митарства симфонічного оркестру". Автор справедливо відзначав, що 10 відкритих концертів за 7 місяців – це дуже мало. Також в статті йшлося, що оркестр не має власного приміщення для репетицій та проведення концертів, що, не зважаючи на "широкоформатні обіцянки", приміщення радіоцентру зайняте Донпродторгом, що всі ці причини перешкоджають оркестру повною мірою розгорнути власні творчі можливості [1].

Не зважаючи на труднощі, творчий сезон 1936-1937 рр. обіцяв бути ще більш насиченим. "Протягом семи місяців Донфіл організує в Донбасі близько двох тисяч концертів, з яких п'ятсот – філармонічні", – повідомляла 19 листопада 1936 року вечірня газета "Сталінський робітник".

Для співпраці з оркестром керівництво мало намір запросити, окрім Р. Брока, Г. Адлера та Г. Себаст'яна, які у зв'язку з загрозою встановлення фашистської диктатури у Німеччині емігрували до Радянського Союзу, де плідно працювали до 1937 р. Також для співпраці з орке-

стром очікувався приїзд до Сталіно видатних виконавців, серед яких С. Лемєшев і П. Робсон. Тривав процес культурного відродження краю. У 1936 р. відкрився Російський драматичний театр імені О.С. Пушкіна у місті Костянтинівка Донецької області, почали відкриватись музичні школи, палаци культури.

Таким чином, становлення музично-культурного життя Донецька відбувалося поступово і мало чітко виражену логіку розвитку. Так, з кінця XIX ст. до 20-х років XX ст. основною рушійною силою мистецьких процесів була аматорська творчість, яка підготувала умови для створення та розвитку професійних форм музикування. Однак, саме з концертної діяльності у 20-30 рр. XX ст. на Донеччині розпочався процес активного розвитку музично-культурного життя. Були створені основні музично-культурні заклади, жителі регіону були ознайомлені з шедеврами не тільки композиторів-класиків, а й з творами видатних сучасних українських композиторів, завдяки чому різко виросли естетичні смаки слухацької аудиторії. Зазначимо, що загальнодержавний курс на залучення широких мас до мистецтва, формування культурно-освітніх потреб населення мали позитивний вплив і створили нову культурно-освітню ситуацію, в якій постала потреба змін в організації музичної освіти.

Таким чином, були створені сприятливі умови для відкриття музично-педагогічних закладів, на меті яких була підготовка кваліфікованих музикантів безпосередньо для поповнення колективів регіону. Але напад фашистської Німеччини на Радянський Союз і розв'язання Другої світової війни загальмували реалізацію цих планів, і процес музичного розвитку регіону був призупинений.

Використані джерела

1. Витовский А.И. К истории музыкальной культуры Донбасса / А.И. Витовский // Перестройка и музыкальная культура: материалы Донец. обл. науч.-практ. конф., окт. 1989 г. – Донецк, 1990. – С. 13-23.

2. Гердова Т. Аматорські форми музичної творчості на Донеччині в кінці XIX-20-х рр. XX ст. / Т. Гердова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Muzukr/2009_3/_private/gerdova.htm

3. Гердова Т. Формування початкової музичної освіти як чинник музичної культури Донецького регіону (кінець XIX – початок XX ст.) / Т. Гердова. – Режим доступу: http://vuzlib.com/content/view/1553/62/

4. Ущапівська О. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XX ст.) : Монографія / О. Ущапівська. – К.: ПАРАПАН, 2011. – 480 с.

5. Ущапівська О.М. Культурно-мистецьке життя Донеччини у світлі соціокультурних процесів 20-30-х рр. XX століття / О.М. Ущапівська / Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. статей. – Мелітополь: Сана, 2009. – Вип. XXVI. – Ч. III. – С. 31-36.

6. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001): автореф. дис. … канд.. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / П.Я. Чуприна. – К., 2005. – 20 с.

Каплун Татьяна Михайловна

Русская музыкальная медиевистика на современном этапе

Важной составной частью современного музыкознания является музыкальная медиевистика, в которой особое место занимает изучение древнерусской певческой культуры.

Зарождение отечественной медиевистики относится ко второй половине XIX века, когда на ниве изучения истории и теории певческой культуры Древней Руси трудились крупнейшие ученые Д. Разумовский, С. Смоленский, В. Металлов, А. Преображенский и др.

В советский период в силу политических причин русская музыкальная медиевистика была представлена лишь именем ленинградского музыковеда и палеографа М. Бражникова, который, не взирая на многочисленные препятствия на пути своих научных изысканий в области древнерусского церковного пения, смог не только создать целый ряд ценнейших работ в данной области, собрать и сделать описание множества певческих древнерусских рукописей но и взрастить мощную ленинградскую медиевистическую школу.

Базой данной школы стала кафедра древнерусского певческого искусства, которую открыли в 1993 году в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского–Корсакова по решению её Учёного Совета; ядро кафедры составили ученики и "научные внуки" М. Бражникова – А. Кручинина, З. Гусейнова, Ф. Панченко, Н. Рамазанова, Н. Захарьина.

Это уникальное научно-учебное образование, не имеющее аналогов в России и мире. Кафедра занимается подготовкой исследователей истории и теории русского церковного пения, собирателей, исполнителей, педагогов и руководителей певческих ансамблей. Учебный план и образовательные программы включают в себя богословско-литургический, историко-культурный, общеобразовательный, специально-музыкальный, историко-теоретический и исполнительский (пение, ансамбль, дирижирование) направления обучения.

С первого курса студенты отделения работают с древнерусскими певческими рукописями, обучаясь специальным методикам исследования кодексов. И студенты, и педагоги отделения участвуют в научных симпозиумах, посвященных изучению церковной певческой культуры древней Руси.

Особое значение в современной русской и, в частности, петербургской музыкальной медиевистике играет ежегодный Международный

научно-творческий симпозиум "Бражниковские чтения", существующий уже 38 лет и посвященный памяти М.В. Бражникова. Наиболее интересные материалы симпозиума публикуются в научных сборниках.

Лю Бинцян

Веристские тенденции социалистического реализма в спектакле Пекинской оперы и в балете "Красная Женская Армия"

Веризм как направление, соотносимое с литературным натурализмом [1, 927], органически сопрягается с социалистическим реализмом: художественный метод, сочетающийся с элементами научно-исследовательского, физиолого-психологического, лингвистически-описательного, но также социолого-политического подходов, каждый из которых обязателен для указанного типа реализма [3, 92-93]. Органика веризма, как и социалистического реализма, для китайской литературной и театральной традиции однажды была оговорена в разработках автора данного очерка [см.: 2, 143-162]. В данном случае речь идет об оперном и балетном спектаклях под одним названием и на один сюжет – "Красноармейский женский отряд". Балетный вариант спектакля образовал автономизировавшийся принцип исполнения балетных составляющих Цзинцзюй (Пекинской оперы), которые в этом типе национального театра чрезвычайно значимы и даже в отдельных случаях (см. "Тройная развилка", "Дебош в Небесном дворце" [4, 48-49, 56]) заменяют пение как таковое.

В книге Сюй Чэнбэйя [4, 110] подчеркивается значимость исполнения-постановки данного сюжета по принятым типовым мотивам *цян* именно в балетном варианте. Исторический сюжет о сражении женщин-бойцов Китайской Красной Армии со старой властью выстроен по жанровой модели *янбаньси* (в свое время выдвинутой Мао Цзедуном и Цзян Цинн), в которой представлена модернизация Пекинской оперы в направлении *национального оригинального драматического мюзикла.* Другой вариант этого спектакля – "Седая девушка" (или "Женщина с белыми волосами") – получил громкую и далеко вышедшую за пределы Китая известность, тогда как спектакль "Красноармейский женский отряд" имел скорее внутринациональный резонанс.

Выразительный смысл и оперной, и балетной версий определяется героическим комплексом *драматических противоборств* по ходу продвижения спектакля, в котором главная героиня Ву Чунхуа проходит путь от женской скованности и слабости к героической способности

противостоять угрозам и насилию, более того, умению побеждать. Здесь мы сталкиваемся с новой трактовкой амплуа женской героини Пекинской оперы *дань* – в виде *дуаньда,* т. е. женщины-воительницы, демонстрирующей владение боевыми искусствами: она выходит на сцену в короткой одежде, не мешающей движениям, резким и акробатически сложным [см.: 4, 36].

Идеологическая модернизация Пекинской оперы, таким образом, неотделима от стилистического ее преобразования, смысл которого – в акцентировке драматической антитетичности средств, включая внесение пластики европейского балета в танцевально-акробатический стереотип общей композиции представления.

Liu Bingqiang

VERISTS TENDENCYS OF THE SOCIALIST REALISM IN PLAY OF BEIJING'S OPERAS AND IN BALLET "RED FEMININE ARMY"

Verizm as direction, correlated with literary naturalism [1, 927], organic concomitant with socialist realism: artistic method, matching with element of research, physiological-psychological, linguistical-descriptive, but also sociologycal-political approach, from which obligatory for specified type of the realism [3, 92-93]. Organik of verism, either as socialist realism for chinese literary and theatrical tradition was once upon a time stipulated in development of the author given essay [2, 143-162]. In this instance the question is show play of Pekin operas and ballet under one name and on one plot "Redarmy feminine troop". The Ballet variant of the play has formed the autonomous principle of the performance of ballet forming Czinczyuy (Pekin operas), which in this type of the national theatre exceedingly significant and even in separate events ("Triple fork", "Debauch in Celestial palace" [4, 48-49, 56] change chant as such.

In book of Syuy Chenbey [4, 110] is emphasized value of the performance-production given plot on taken standard motive can exactly in ballet variant. This is a history plot about battle of the womans-fighters of Chinese Red Army with old power is found on genre model janbansi, in last time to put forward by Mao Czedun and Czyan Cin, in which is presented modernization of Pekin operas in toward of national original dramatic musical. The other variant of this play "Grey girl" (or "Woman with white hair") has got loud and far going for broad of China popularity then presentation "Red Army feminine troop" had sooner innational resonance.

The expressive sense and opera, and ballet version is defined by heroic complex of dramatic opposition on move of the moving of the play, in which main hero Vu Chunhua passes the way from feminine awkwadness and weaknesses to heroic ability to withstand to the threat and violence, moreover, to win. Here we face with new interpretation amplua of feminine hero of Beijing opera dan – in the manner of duanda woman-warrior, demonstrating possession by combat art, she goes out on scene in short cloth, which does not disturb to movements, sharp and acrobatic complex [refer to: 4, 36].

Ideological modernization of Pekin operas, thereby, inseparable from stylistic its transformations, sense which – accentuation of dramatic antithetic facilities, including contributing plastics european ballet in dance-acrobatic stereotype to general composition of the presentation.

Использованные источники

1. Веризм // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – С. 926-928.

2. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологиии в искусстве Китая и Европы / Бинцян Лю. – Одесса: Астропринт, 2011. – 212 с.

3. Социалистический реализм // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – Т. 7. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – С. 92-101.

4. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера / Чэнбэй Сюй / Пер. Сан Хуа, Хэ Жу. – Харбин: Межконтинентальное издательство Китая, 2003. – 136 с.

Макаренко Лідія Петрівна

Художня трансформація фольклорного мелосу у Симфонії № 10 ("За ескізами юних літ") Л. Колодуба

Симфонія № 10 – яскравий зразок творчого поєднання фольклорного і авторського первнів у симфонічній творчості Левка Миколайовича Колодуба[1]: не використовуючи жодної прямої цитати, композитор створює колористичні фольклорні картини.

У творі, що являється автобіографічним, відтворюється ряд музичних образів, які запам'яталися авторові ще з дитинства. Це маршові ритми воєнних часів, спів церковного хору, звучання дзвонів, пасторальні звуки веснянки, елементи карпатського мелосу, плачів та інші. Розкриттю цих образів якнайкраще сприяє потрійний склад оркестру та застосування композитором характерних квазіцитат з сонористичними шумовими та колористичними ефектами.

Прем'єра Симфонії відбулась у Колонному залі Національної філармонії України 2004 року в концерті, присвяченому ювілею композитора та його дружини Жанни Колодуб[2]. Серед творів, за які композитору було вручено Національну премію України імені Тараса Шевченка у 2010 році, була і Симфонія № 10[3].

Симфонія складається з трьох частин, розпочинається вступом, в якому із низького регістру, поступово захоплюючи весь оркестр, вступає головна партія першої частини (сонатне алегро) – урочиста фанфарна тема-марш із характерним пунктирним ритмом. Поступово змінивши інтервальне співвідношення та ритмічно ущільнившись, удруге тема звучить у чотирьох валторн на фоні стакатного рівномірно-пульсуючого акомпанементу струнних, "перебиваючись" хоралом дерев'яних духових. Рельєфне *marcato* та підкреслений пунктирний ритм сприяють відтворенню маршового образу.

Утретє головна тема-марш звучить, як і у першому проведенні, без розмашистих інтервальних стрибків. "Гнусавий" тембр гобоїв та англійського ріжка імітує награвання сопілкаря, а пасторальна мелодія створює мальовничий образ української природи. Це спогади композитора про дитинство.

Почергове відтворення головної партії у різних інструментах оркестру призводить до певних модифікацій: тема звучить то тихо і ліричнo на фоні казкових пасажів арфи (ґлісандо) і дзвіночків (ц. 10), то бадьоро і гучно у соло труби під рівномірно пульсуючий оркестровий акомпанемент (ц. 12).

М'який хорал дерев'яних духових, що подається в діалозі з головною партією, імітує звучання церковного співу, а в подальшому розвитку викристалізовується у самостійний тематичний матеріал (ц. 7), виступає смисловим стержнем та надає цільності і стрункості формі.

Сполучна партія (соло кларнета, ц. 16) побудована на оспівуванні мінорного тризвуку. Закличний характер мелодії співзвучний з архаїчним жанром – веснянкою. Тему підхоплюють флейти, англійський ріжок та засурдинена труба, звук якої поступово розчиняється у приглушеному звучанні струнних (ц. 20).

Віртуозна тема побічної партії наділена своєрідним карпатським колоритом (ц. 21). Ліричне соло кларнета на фоні *basso ostinato* фаґотів у високому регістрі створює тембральну ілюзію звучання гуцульського народного інструмента – флояри. Мелодія побудована на кварто-квінтових стрибках та імпровізаційності музичного вислову, з характерним поспівковим варіюванням теми. "Закручений" мотив інтонаційно доповнюється специфічною манерою виконання, притаманною україн-

ським плачам – зокрема, це форшлаги, синкопований ритм, перемінний розмір, характерне ладове забарвлення.

Розробка (ц. 25) розпочинається гучним соло труби з фанфарними інтонаціями головної партії. Стрімкий висхідний пасаж арфи і челести створює образ таємничості та змінюється мотивом побічної партії, що звучить у струнних, а в подальшому розвитку знайде своє продовження приглушеними репліками арфи (ц. 28). Акордову фактуру дерев'яних духових (ц. 29) підхоплюють струнні інструменти, на фоні яких головна партія, змінивши ритмічний малюнок, неначе сповіщає про наступ – звучить у литавр (ц. 30).

Поліфонічне зіткнення тематичного матеріалу різко перебивається грізною темою-маршу соло ударної групи (ц. 46). Композитор вводить "важку артилерію" (литаври, сістр[4], бубен, малий бубен, темплеблоки[5], том-том та ін.). Динамічне нагнітання призводить до кульмінації частини (ц. 47), яка обривається стрімким наростанням звуку та ритмічним ущільнення і являє собою конфліктне протиставлення усіх тем частини. Реприза завершує розділ протяжною мелодією соло кларнета, що близька за звучанням до українського плачу (ц. 53).

Таким чином, у першій частині немов присутні два основних персонажі. Тема-марш (головна партія) – це спогади композитора про воєнні та післявоєнні часи; побічна – тісно пов'язана із українським мелосом, зокрема, з плачами, які композитор мав можливість чути в рідному батьківському селі та під час експедицій по західноукраїнських регіонах. Фольклорний тематизм відіграє роль ліричного острівця та сприймається слухачем як спогади про рідних і вічні людські цінності.

Вражає тембральна драматургія частини – імітація звучання дзвонів, казковий тембр челести, фанфарний заклик труб, проведення головної партії у литавр. Настрій, що закладений на початку твору, має принципове значення для розвитку симфонічного твору. За словами О. Соколова, психологічна установка, що задається першою частиною циклу, визначає ту "точку зору", з якої автор починає процес відображення-осягнення дійсності, що вимагає відповідного сприйняття й від слухача [4, 71].

Друга частина симфонії розвивається за принципом подвійної триголосої фуги (теми якої наближені до народного мелосу) з роздільною експозицією. Музиці притаманна камерність та лаконічність вислову з творчим поєднанням традиційного і авторського трактуванням форми.

Розпочинається розділ ліричним вступом кларнетів і флейт – контрастно-поліфонічний діалог інструментів неначе відкриває перед нами завісу майбутнього дійства. Приглушена мелодія несподівано перерива-

ється громом ударних і гучним акцентом всього оркестру, після якого знову настає тиша. Як відповідь, лунає ніжна і лірична думна тема у гобоя з яскравим фольклорним забарвленням (ц. 57). Мелодія нетривала і складається із двох речень з вираженим діатонічним викладом і функціональним змістом.

Удруге тема-відповідь проводиться у флейти в тональності мінорної домінанти (e-moll), на фоні утримуючого протискладення в англійського ріжка, що ритмічно і мелодично доповнює основну тему. Втретє тема повертається у свою основну тональність, і всі три голоси зав'язуються у поліфонічний діалог, що завершується інтермедією (ц. 60).

Друга тема характеризується хроматичними низхідними "кроками", мотивами схлипування та імпровізаційністю викладу. Якщо першу тему грають дерев'яні духові інструменти, то другу тему доручено мідним духовим. Перший раз вона звучить у засурдиненої труби (ц. 61), що своїм специфічним тембром звучання на *p*, додає мелодії більшої трагічності. Удруге проводиться у валторн (ц. 62) в тональності субдомінанти (*d-moll*), у подальшому тема звучить грізно у двох тромбонів та повертається у основну тональність. Завершується експозиція заключною інтермедією (ц. 64), яка інтонаційно підготовлює початок середнього розділу фуги – розробку, а гучний динамічний акцент оркестру надає чіткості формі, відмежовуючи крайні розділи частини.

Аналізуючи тематичний матеріал другої частини, можна зазначити наступні відмінності основних тем. Зокрема, це контраст ритмічного дроблення та акцентів (на початку першої теми – пунктирний ритм є важливим елементом, що чітко виокремлюється у розробці; другій темі притаманний помірний розвиток довшими тривалостями чітким фанфарним закликом); напрям мелодичного руху (дві теми побудовані у протилежному мелодичному русі одна до одної). Теми вирізняються тембрально (перша відтворюється м'яким звучанням дерев'яних духових, друга – насиченим та блискучим тембром мідних). Відзначимо і жанровий контраст: якщо перша тема асоціюється з піснею-думою, то друга близька до маршової музики. Першій темі притаманний діатонічний виклад із чітко вираженим функціональним тяжінням та замкнутістю, другій – мінливі хроматичні ходи без чіткої тонічної опори, що дає можливість постійного оновлення і розвитку мелодичного матеріалу.

Різнохарактерність тем та мелодико-ритмічна комплементарність дають змогу активної розробки у середній частині фуги. Розробка – найбільш динамічний розділ – композитор використовує різноманітні прийоми поліфонічного розвитку. Розпочинається середня частина із стрето (ц. 65) "зжатими" фанфарним вступами теми, що доручені дерев'яним ду-

ховим і струнним інструментам. Кожного разу елементи теми появляються на новому тональному рівні. Протиставляється стрето думній темі, що звучить у труби. Таким чином, тематичний матеріал зазнає як тембрального, тонального, динамічного, так і мелодичного варіювання; залишається майже незмінним ритмічний малюнок та напрям мелодичного руху. Важливе значення у розробці набувають також інтермедії.

У репризі теми повертаються в основну тональність, де відбувається перша кульмінація частини (ц. 70), побудована на першій темі-думі. Друга тема виконує тут роль контрапунктного протиставлення. У другій кульмінації теми міняються місцями, а завершується частина органним пунктом, на фоні якого звучать заключні акорди з мажорною пікардійською терцією.

Отже, Л. Колодуб у другій частині Симфонії № 10, використавши класичні поліфонічні прийоми, підкорив основні принципи фуги власному баченню та трактуванню цього жанру. Особливу увагу привертає тематичний матеріал (дві різнохарактерні теми), який композитор яскраво переосмислює та трансформує у середньому розділі та репризі.

Третя чистина симфонії продовжує намічену програму твору. Калейдоскопічна зміна строкатих танцювальних мелодій – це спогади про юність автора. Останній розділ є найбільш динамічнішим і виявляє високу майстерність оркестрового письма композитора (особливо приваблює сміливе застосування ударних та мідних духових), вільне використання ладових "фарб", активну метро-ритмічну розробку тематичного матеріалу.

Розпочинається третя частина вступом, в якому формуються основні елементи майбутньої теми. Перекличка мідних духових та дерев'яних інструментів з казковим звуком дзвіночків передує майбутньому дійству.

Частина побудована на контрастному протиставлені двох тем (рондо-соната). Першій темі притаманний бадьорий пружний ритмічний малюнок, жвавий темп, в основі якого – тріольність руху з чіткими акцентами на сильну долю, а мелодія тісно пов'язана із народним танцювальним жанром.

Майстерно використовуючи колористичні оркестрові засоби, композитор яскраво відтворює картину весняної природи, а молодецька енергетика та шквал наростаючих повторюваних ритмічних фігур, з гучними динамічними сплесками, створює образ багатолюдного радісного свята. Строкаті темброві фарби підсилюють ефект масового гуляння; особливу роль виконують ударні та дерев'яні духові інструменти (мідні виступають тут у ролі ритмічного стрижня).

Шквал наростаючих тріольних остинатних ритмо-інтонаційних формул, із казковим звучанням ударних інструментів, зупиняється фан-

фарними закликами мідних духових на фоні приглушеної рівномірної пульсації литавр (ц. 84), що сприймається як прискорене биття серця. У струнних звучить лірична і водночас тривожна мелодія, побудована на висхідному хроматичному русі паралельними тризвуками.

Розробка надзвичайно динамічна і насичена. Могутнє звучання ударних і мідних духових призводить до кульмінації частини з фанфарними закликами валторн і труб оркестровим тутті (ц. 101), яка досягає апогею та переходить у нетривалу каденцію мідних духових і ударних інструментів, що завершується останнім динамічним "вибухом" оркестру.

У репризі звучить основна фанфарна тема-марш із першої частини, що набуває тут нових фонічних якостей (тембр англійського ріжка на фоні м'якого хоралу струнних інструментів, ц. 103). Завершує симфонію казковий висхідний пасаж у челести і арфи, в основі – звуки пентатоніки (цей лад у творах Л. Колодуба завжди асоціюється з переходом у іншу реальність, заспокоєнням або сном).

Третя частина Симфонії є яскравим зразком засвоєння танцювального жанру в оркестровій музиці. Композитор, використовуючи тематичний матеріал, що наближений до фольклору, та потужні можливості потрійного симфонічного складу, створює неперевершений образ масового народного музикування.

Отже, розглядаючи трансформацію фольклорного мелосу у Симфонії № 10 ("За ескізами юних літ"), можна зробити такі висновки щодо фольклорних засад оркестрового мислення Л. Колодуба. Народний мелос тут присутній опосередковано: використовуючи власний тематичний матеріал, композитор подає його, переосмислюючи та переінтоновуючи так, що стирається межа між народним і авторським. Зокрема, у першій частині твору побічна партія наділена карпатським колоритом і асоціюється із плачами, а хорал дерев'яних духових імітує звучання церковного хору. У другій частині Симфонії, що розвивається за принципом фуги, фольклорна трансформація проявляється у застосуванні автором думного жанру; третя частина демонструє калейдоскопічне відтворення танцювальних мелодій, що пов'язані з традиціями народного музикування.

Примітки

[1] Колодуб Лев Миколайович (нар. 1930 р.) – український композитор та педагог. Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004), народний артист України (1993), професор НМАУ ім. П.І. Чайковського, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2010) [1].

[2] Колодуб Жанна Юхимівна (нар. 1930 р.) – українська композиторка, піаністка, педагог. З 1952 р. викладач, а з 1997 р. професор НМАУ ім. П.І. Чайковського. Член Національної Всеукраїнської музичної спілки (1996 р.), Народна артистка України (2009 р.).

[3] Також за Симфонію № 9 "Sensilis moderno" та Симфонію № 11 "Нові береги".

[4] Сістр (лат. sistrum, грец. seistron) – антична назва давньоєгипетського храмового брязкальця. Складається з металевої рамки з рукояткою, крізь яку проходять 3-4 стержня з загнутими кінцями, при струшуванні видає специфічний звук. У Римській імперії застосовувався в містеріях Ізіди і був атрибутом цієї богині. Іноді використовувався у симфонічному оркестрі, наприклад, в опері "Севільський цирульник" Дж. Россіні [3].

[5] Темплеблоки (temple-blocks)– ударний інструмент північнокитайського походження – корейські дзвони. Використовувався як засіб буддійського обряду. Назва інструмента – англійського походження. Використовувався в джазі, а пізніше в симфонічній музиці. Має вигляд грушоподібних порожнистих півкуль [2, 90].

Використані джерела

1. Відкрита Україна. Автобіографія. Колодуб Лев Миколайович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kolodub.openua.net/bio.php

2. Григор'єв Г.М. Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання: методичний посібник / Г.М. Григор'єв. – К., 2007. – 101 с.

3. Систр // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. / Ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 38.

4. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. Соколов // Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – 220 с.

Муравская Ольга Викторовна

Романтизм и бидермайер как стилевые доминанты немецкой культуры первой половины XIX века (на примере оперы Р. Шумана "Геновева")

Европейская музыкальная культура первой половины XIX века демонстрирует небывалое разнообразие творческих концепций и художественных процессов. Приоритетность одной или нескольких стилевых доминант предшествующих эпох уступает в этот период место сложному взаимодействию стилистико-художественных составляющих,

среди которых выделяются романтизм, реализм во всем многообразии их проявлений, просветительский классицизм, сентиментализм, а также бидермайер. Сущностным моментом в постижении духовных судеб культуры XIX века можно считать и особую роль национального и культурного "лидерства" в эту эпоху немецкоязычных стран (прежде всего, Германии), что в свое время дало право Гуго фон Гофмансталю определить XIX век как "великое немецкое столетие".

Что же касается культуры Германии, то в ней главенствующими направлениями становятся романтизм и искусство бидермайера. С одной стороны, каждое из названных направлений демонстрирует индивидуальный подход к восприятию мира и человека: для романтизма показательны антитезы героя и мира, очевидное критическое отношение к несовершенству последнего, особый акцент на индивидуализме человеческого естества. Бидермайер, напротив, демонстрирует идею принятия мира как Богоданного, гармоничного целого при всех его сложностях и противоречиях. Подобная позиция порождает и соответствующий тип героя, воспринимаемого как антипод романтическому персонажу. Герой бидермайера довольствуется малым, поэтизирует и идеализирует окружающий мир, будучи нацеленным, прежде всего, на духовное совершенствование, на высокую оценку духовных патриархальных ценностей. Вместе с тем, эти направления были связаны общей тематикой, хотя и трактованной под различным углом мировосприятия. Сказанное соотносимо, в первую очередь, с особой значимостью духовной тематики, к которой в равной степени тяготеют и романтизм, стремившийся к сближению функций религии и искусства, и бидермайер, который обобщенно нередко определяют как "быт, пронизанный религиозностью". Проблематика взаимоотношений искусства и жизни, человека и общества, "мирского" и религиозного, как пограничная для романтизма и бидермайера, нашла своё отображение в творчестве многих немецких авторов, в том числе и Р. Шумана – в частности, в его единственной опере "Геновева".

Опера Шумана рождалась на пересечении двух обозначенных выше стилистических традиций немецкой культуры первой половины XIX века. Её сюжетной основой стало средневековое предание о Геновеве Брабантской (VIII в.) как об одной из наиболее почитаемых христианских святых Западной Европы. Различные версии жития Геновевы нашли отражение в преданиях Иакова Ворагинского, в "Деяниях святых", в сочинениях иезуита Рене де Серизьера. Основу либретто составили литературные версии предания о Геновеве, представленные в драмах Л. Тика и Ф. Геббеля. При этом первый автор, придерживаясь житийно-

го первоисточника и выделяя образ Геновевы как носительницы христианской добродетели, создает драму, ориентированную на стилистику и образность немецкого бидермайера, в то время как Ф. Геббель, акцентируя внимание на раздираемой противоречиями и страстями фигуре Голо, более ориентирован на романтическую подачу христианского предания.

Драматургическая, образно-смысловая и интонационно-стилистическая стороны оперы Р. Шумана являются средоточием как романтической, так и бидермайеровской стилистики. Романтическая сторона "Геновевы" находит отражение, прежде всего, в сложной и эмоционально насыщенной музыкальной характеристике Голо – персонажа, раздираемого внутренними противоречиями и страстями, становящимися в конечном итоге причиной его ухода в небытие. Основа его тематизма – хроматическая интервалика, секвенционность, а также тематизм, непосредственно предвосхищающий вагнеровского "Тристана и Изольду". Романтическая сторона оперы Шумана существенно подкреплена образом колдуньи Маргареты и связанными с ней мрачными фантастическими сценами.

Одновременно, анализируемое произведение Р. Шумана демонстрирует и существенную роль в нем традиций бидермайера. Сказанное очевидно, в первую очередь, в сущности образа и музыкальной характеристике главной героини оперы – Геновевы – христианской святой, мало походящей на традиционных оперных героинь. Ее отличает кротость, смирение, простота и, одновременно, духовная стойкость, крепость веры, что сближает ее с бидермайеровскими героями и героинями Л. Рихтера, А. фон Дросте-Хюльсхоф, А. Штифтера и др. В музыкальной характеристике Геновевы упор сделан не на развернутые масштабные арии, а на песни, романсы-молитвы (отличающиеся предельной простотой музыкального высказывания и апеллирующие к интонационно-смысловой выразительности немецкого фольклора), популярной вокальной лирики и музыкально-риторическим приемам выражения. Бидермайеровский аспект оперы "Геновева" очевиден и в морализующей идее спектакля, сосредоточенной в его счастливой развязке. Глубокий духовный подтекст произведения Р. Шумана и, одновременно, простота его музыкального запечатления очевидны и в существенной роли в опере масштабных хоровых сцен, обрамляющих и интонационно объединяющих все произведение. Их стилистика ориентирована на жанровые, фактурные и интонационные признаки протестантского хорала как "простого серьезного пения", одинаково уместного в рамках немецкой культуры и в богослужении, и в домашнем музицировании. Морализу-

ющий духовный контекст оперы Р. Шумана в духе идей искусства бидермайера, опора на стилистику протестантского обихода сближает это сочинение также с ораториальной традицией, с духовными кантатами И.С. Баха, а также с высокой этической традицией немецкой культуры в целом, ибо "истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, то есть художественно воплощенной истины вещей" (Отец Павел Флоренский).

Павко Анатолій Іванович

Проблеми взаємодії традицій модерну та постмодерну в сучасній культурологічній парадигмі

Проблема діалогу культур і цивілізаційних спільнот на межі XX – XXI століть стала об'єктом посиленої уваги в дослідженнях і наукових дискусіях істориків, філософів, політологів, культурологів. які розглядають методологічні компоненти культури – цілісної багатопланової культури. На думку відомого російського дослідника В. Межуєва, діалог як основа взаємодії людей в межах універсальної цивілізації, не означає ліквідацію тих культурних бар'єрів, які розділяють їх. Метою діалогу, підкреслює він, є не усунення різноманіття культур, а здійснення кожним свого права на вільне самовизначення, на вільний вибір того, що він вважає для себе в культурі важливим і потрібним. Заклик до діалогу є, власне, закликом до створення такого світопорядку, в якому кожен отримує право на індивідуальний вибір та особисту незалежність. Отже, саме в межах універсальної цивілізації відкриваються реальні можливості для здійснення цивілізаційного діалогу [1, 390-391].

Слід зазначити, що культурологічна проблематика є бінарною за своєю суттю, оскільки поєднує суперечливе з погляду формальної логіки чинники культурогенетичний, який знаходить прояв у будь – якому культурному оформлені, не пов'язаному з просторово-часовим контекстом, й історико-культурний, зумовлений реаліями певної історичної епохи. Без урахування цього культурного дуалізму проблеми "діалогу культур" сприймається лише на рівні "діалогічного плюралізму", який має значення для відповідної історико-культурної ситуації, або ж означатимуть літературну метафору в межах дискусії про традиції.

Варто зауважити, що будь-який діалог неминуче передбачає перебування в одному, нерозділеному. тобто синкретичному просторі. Проте в загальнокультурному значенні процеси культурогенезу непідвладні просторовим і часовим вимірам. У даному випадку загальнокультурний

контекст не просто знімає проблему просторових обмежень, окреслених мовними, державними чи континентальними кордонами, але якимось особливим дивовижним з погляду ньютонівських уявлень про час чином розміщує події в єдиній часовій площині, де діалог культурних традицій інновацій стає можливим. Зазначені методологічні підходи визначають зміст і вектор взаємовпливів і взаємопроникнень таких важливих у науково-пізнавальному і методологічному сенсі філософських, культурологічних, світоглядних парадигм сучасної епохи, як "модерн" і "постмодерн".

Аналізуючи проблеми синтезу методологічних аспектів культури модерну і постмодерну, важливо чітко тлумачити сутність зазначених категоріальних понять. Як зазначається у "Філософському енциклопедичному словнику", модерн це епоха довіри до самодостатньої потуги розуму, метафізики, прогресивного мислення. Інтегральний результат модерну – суспільство, розвиток якого спирається на чотири сили, які домінують в цю епоху: природознавство, техніка, індустрія і демократія [3, 392].

До важливих елементів модерністського досвіду слід зарахувати марксистське розуміння історії, філософський прагматизм, охиляння перед раціональним інтелектом, експресіонізм у мистецтві. Методологічній культурі модерну близький науковий аналіз дійсності, в тому числі їх соціокультурний феноменів, за допомогою категоріальних схем, утілення принципів жорстокого раціоналізму в пізнанні.

Найбільш гострий і критичний аналіз модерну, його методологічних постулатів і наукових парадигм здійснює постмодернізм, який виник першопочатково у царині художньої літератури і мистецтва США наприкінці 40-х – початку 50-х рр. XX ст. як своєрідна реакція на традиціоналізм. "Словник суспільних наук" пояснює цей термін як узагальнення-визначення тенденції кіпця 1960-х рр. в культурі та суспільному житті постіндустріального, інформаційного суспільства. Слід підкреслити, що постмодернізм заперечує здатність науки продукувати об'єктивне, достовірне знання, відкривати закономірності та причинні зв'язки, виявляти тенденції пізнання істини. Він наполягає на неможливості зафіксувати наявність екстрених. самозалежних систем в економіці, політиці та культурі. Нове, "постмодерністське" мислення виникає над традиційними понятійними позиціями (суб'єкт – об'єкт, ціле – частина, внутрішнє – зовнішнє, реальне – уявне), воно оперує традиційними категоріями (Схід – Захід, капіталізм – соціалізм).

В постмодерному суспільстві достатньо типовими і поширеними є фігура "яппі" (молодий професіонал, який насолоджується всіма перева-

гами цивілізації) та фігура "зомбі" – запрограмована істота без особистісних якостей, яка не здатна до творчого мислення. Така людина живе одним днем, головний стимул для нього – професіональне та фінансове зростання будь-якою ціною.

У свідомості сучасної постмодерністської людини немає стійкого внутрішнього ядра, вона не сприймає себе як господаря власної долі, а вірить у гру випадковості, в раптове спонтанне везіння. Характерною рисою постмодерністського світогляду є посилення в ньому елементів нігілізму та цинізму, культу чуттєвих та фізичних насолоджень, ігнорування морально-етичних принципів власної поведінки [2, 296-297].

Незважаючи на різницю в тлумаченні терміна "постмодернізм", усі прибічники його застосування вбачають у ньому методологічний інструмент для визначення традиції відходу від класичного раціоналізму і модернізму.

Необхідно, підкреслити, що наука доби постмодерну зображує власне становлення не як монолітний, безперервний, детерміністичний, а як стохастичний процес. Виокреслені характерні риси постмодерністського мислення^слід зазначити, що воно є антидогматичним, антитоталітарним за суттю, не сприймає ніякої абсолютизації. Критично оцінюючи будь-які форми монізму утопічних уявлень, прихованого деспотизму, воно відкриває простір для плюралізму, конкуренції альтернативних парадигм.

Незважаючи на суттєву відмінність сутнісних засад модерну і постмодерну, їхніх методологічних і культурологічних домінант, сучасна культура наукового аналізу не лише не заперечує, але и передбачає взаємопроникнення, взаємовплив, синтез протилежних підходів.

Використані джерела

1. Межуев В.М. Идея культуры. Очерки философии культуры- – М.: Прогресс – Традиция, 2006. – 408 с.

2. Словарь общественных наук / Авторы-составители: Подольская С. А., Погорелый Д.Е., Лихварь В.Д. – Ростов на/Д: "Феникс", 2006. – 495 с.

3. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрикос, 2002. – 742 с.

Палкіна Ірина Ігорівна

Передумови створення жанру концептуального альбому

У середині 1960-х років на терені рок-музики з'явилось і стало активно розвиватися нове явище – концептуальний альбом, що являє собою циклічний твір, у якому всі представлені композиції об'єднані зага-

льною ідеєю: музичною, драматургічною, тощо. Усі композиції такого альбому є частинами однієї теми або історії, яка і є концепцією. Розглянемо чинники, що спричинили появу даного жанру.

Важливою передумовою появи рок-творів великої форми стала обставина суто технічного, на перший погляд, плану, а саме – поява довгограючих платівок (так званих "лонгплеїв" – LP) на початку 1950-х та поступове завоювання ними ринку до середини 1960-х років. Спочатку поява LP була пов'язана з потребою записувати довгі класичні твори (опери, симфонії). Проте рок не залишився осторонь від цього завоювання. Долаючи інертність драматургії стандартної 3-4-хвилинної пісні, він прагнув до накопичення арсеналу виразних засобів. У масштабах 30-40 хвилин цим арсеналом можна було розпоряджатися вільніше, а тому перехід до лонгплеїв був неминучим.

З появою LP у масовій музиці широко розповсюдилося поняття "альбом", під яким розуміємо кілька творів, записаних на одному аудіоносії. Поняття альбому як таке прийшло з епохи Романтизму, де воно широко використовувалося. Надалі саме у музичній практиці поняття альбому використовувалося як різновид циклу мініатюр ("Дитячі альбоми", "Альбоми для юнацтва" та "Листки з альбому").

Аудіо-альбоми, як основна одиниця розповсюдження масової музики у другій половині XX століття, прийшли на зміну "синглів" (з англ. *single* – єдиний) – грамплатівок, на кожну зі сторін яких вміщалася лише пісня тривалістю три з половиною хвилини (звідси комерційний формат пісні): передбачуваний "хіт" та додаток до нього. З появою платівок-лонгплеїв ситуація змінилася: якщо кількість проданих синглів складала кілька десятків тисяч, фірми грамзапису випускали альбом – довгограючу платівку того ж виконавця, в якій містилися приблизно дванадцять пісень, у тому числі й хіт з синглу.

Цей принцип зберігся у поп-музиці, у той час як рок-музиканти у своїй більшості вважали доцільним використовувати можливості LP платівок у повному обсязі. Рок-альбом став окремим жанром, різновидом циклічного твору, цілісність якого досягалася лише стилістичною єдністю складових. Структура рок-альбому має ієрархічну будову і складається з трьох рівнів: головної пісні (загальної формули альбому), композицій, що стоять у сильних позиціях та композицій, що стоять у відносно-слабких позиціях.

На перший погляд, ця ієрархія в середині альбому схожа за принципом з комерційним варіантом, у якому окрім хітів є так звані "прохідні" пісні для фону та заповнення альбому. Проте якщо у звичайному альбомі-збірці кожна композиція існує окремо, то у рок-альбомі, окрім

стильової єдності, зазвичай можна спостерігати контакти між композиціями та рівнями в цілому. Тобто, пісні в альбомі входять до нього не лише за хронологічним критерієм (якщо записана потрібна кількість пісень – можна випускати альбом), а підбираються одна до одної для створення у слухача враження від альбому в цілому.

Поступово у межах рок-альбомів почали формуватися міні-цикли, окремі композиції стали розширюватися за хронометражем, деякі з них займали цілу сторону альбому (як, приміром, в альбомі *"Freak Cream"* гурту "Cream", друга сторона якого є великою композицією імпровізаційного характеру). Так само окрему сторону платівки займає "*Valentine Suite*" в однойменному альбомі гурту "*Colloseum*", записаному у 1968 році. У 1970 році гурт "*King Crimson*" випускає альбом "*Lisard*", в якому є двадцятидвохвилинна однойменна композиція контрастно-складеної форми, що займає цілу сторону платівки.

Рок-музика розвивалася, і основною одиницею для арт-рокових гуртів вже була не пісня, а саме альбом. Для кожного альбому музиканти добирали композиції, які мали спільну тему або сюжет, спільну концепцію. Так у середині 1960-х років з'явилися концептуальні альбоми.

Отже, поява жанру концептуального альбому спричинена кількома передумовами: 1) поява платівок-лонгплеїв (LP), на які можна було записувати довготривалі твори; 2) практика інтерпретації рок-гуртами циклічних творів класичної музики; 3) розвиток музичної складової у рок-музиці; 4) поява міні-циклів всередині звичайного аудіо-альбому; 5) поява довготривалих інструментальних композицій здебільшого циклічної, контрастно-складеної та одночастинної наскрізної форми.

Концептуальний альбом – яскраве підтвердження зрілості та серйозності деяких напрямків рок-музики, завдяки якому рок-музика в цілому зробила великий крок уперед.

Приходько Анна Володимирівна

Авангард другої половини XX століття (виконавський аспект)

У другій половині XX століття, разом із кардинальним оновленням музичної мови (на цей час вже широко використовуються такі надбання музичного авангарду як серіалізм, сонорика, сонористика, конкретна музика та ін.), змінився (доречніше сказати, деструктуризувався) і "образ" музичних інструментів. З "ліричних", якими вони були ще у XIX столітті, багато з них перетворилися на шумові (сонористичні), з типовими новим

звуковидобуванням та новими акустичними структурами. Разом із новим сприйняттям музичного інструментарію видозмінюється й техніка гри.

З широким розповсюдженням у партитурах сучасних авторів кластерних співзвуч, коли удар стає одним з головних способів звуковидобування (йдеться про фортепіано), нова модифікація звуку до вже наявних додає так звану "сонористичну" манеру гри.

Також велике значення приділяється регістровому контрасту – для багатьох представників післявоєнного музичного авангарду цей принцип став одним з провідних (К. Штокхаузен, П. Булез).

Зовсім інші завдання стоять перед виконавцем у творах, написаних у другій половині XX століття. Зокрема, це нове значення (і бачення) ритміки в музиці О. Месіана, у творах К. Штокхаузена (написаних переважно у серіалістичній техніці), що також буде впливати на манеру виконання – окрім довгих пауз, майже весь нотний текст відмічений динамічними відтінками, які треба не лише осмислити з точки зору естетики авангарду, а й виконати зовсім в іншій манері, ніж твори, скажімо, Д. Шостаковича. Твори П. Булеза (як і вищезгаданого К. Штокхаузена) потребують просторового звучання – у зв'язку з цим можна згадати також Л. Ноно, Л. Беріо, Д. Лігеті, Х. Лахенмана, Б. Ферніхоу та ін.

Важливим моментом є проблема авангардної нотації – використання графічних партитур, де часом дуже приблизно визначено метроритмічне та звуковисотне відношення (що залишає виконавцю значну свободу інтерпретації), часто наявне ігнорування композитором реальної можливості виконання твору – мова про специфічне нюансування та динаміку, яку дуже часто інструмент "на фізичному рівні" не здатен відтворити. Спеціальні знаки нових прийомів гри у кожного композитора можуть бути по-різному зафіксовані. Разом з використанням алеаторичної техніки, вищезгадане спонукає виконавця стати співавтором, що веде до великої відповідальності – адже бачення твору виконавцем повинне відповідати задумці автора та естетиці використаних технік та прийомів, не йти врозріз із концепцією. Для цього, окрім опанування сонористичною манерою гри, необхідна ґрунтовна історично-теоретична підготовка виконавця у сфері авангардних явищ XX століття, аналізу причинно-наслідкових витоків цього напряму, технік, світосприймання композиторів даної епохи. Далеко не всі професійні виконавці спроможні відтворити твори авангардного спрямування, оскільки сучасна музично-теоретична освітня база фактично не дає знань по читанню графічних партитур та важкої сучасної нотації. Багато концертних залів не можуть розширити свій репертуар з причини непідготовленості штатних виконавців.

У зв'язку з вищевикладеним актуальною проблемою мистецької освіти сьогодення та майбутнього постає широке впровадження до навчальної практики нових спеціальних курсів – теоретичних і практичних, – присвячених музиці авангардних напрямків.

Подібна практика вже існує у Московській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського: з 2003 року там працює міжфакультетна кафедра сучасної музики, де різнобічно вивчаються найбільш значні твори XX століття, розглядається широкий спектр композиторських технік, систематизуються різноманітні види нетрадиційної нотації, проводяться майстер-класи з практичного освоєння новітніх виконавських прийомів, а також нових принципів ансамблевої координації.

Музичне мистецтво авангардної спрямованості (XX століття) – значна історична епоха, яка повинна детально вивчатися, і не тільки на музикознавчих факультетах, а й на виконавських. Після написання композитором твір починає жити своїм власним життям, і тільки від професійності виконання – точного відтворення авторського задуму – залежить його майбутнє життя.

Проскурня Анна Сергеевна

Опера-скерцо С. Прокофьева "Любовь к трем апельсинам" в режиссерских трактовках: осуществление игрового принципа в XXI веке

В XX веке происходит экспансия игрового начала, постепенно превратившегося в одно из актуальнейших понятий. Это касается и природы бытования произведения искусства: коммуникативные отношения между автором, исполнителем и слушателем все чаще моделируются по законам игрового партнерства. Ярким тому примером выступает опера Сергея Прокофьева "Любовь к трем апельсинам", насыщенная "театральной музыкальностью", скерцозным стилем, пародийными приемами и неограниченными сценическими возможностями. Благодаря этим качествам Гиви Орджоникидзе назвал ее "оперой-скерцо". В XX столетии значительно усиливается роль режиссера-постановщика, способного разработать концепцию спектакля в виде синтетического целого и поставить все составляющие компоненты на службу авторскому замыслу. Фигура режиссера становится вровень с дирижером, а порой и доминирует (что особенно проявилось в конце столетия в связи с главенством постмодернизма и сыграло весьма значимую роль в начале XXI века). "Любовь к трем апельсинам" относится к числу сценических произведений, имеющих богатый потенциал для всевозможных интерп-

ретационных игр с текстом в процессе постановки. Среди наиболее популярных режиссерских скерцозно-игровых приемов, прослеживаемых в постановках этой оперы первого десятилетия XXI века, можно назвать:

- осовременивание сюжета;
- усиление позиции "театр в театре";
- смешение эпох и стилей;
- подчеркивание элементов хэппенинга и т.д.

Атмосфера игры – как доминантный признак commedia dell'arte и эстетики Серебряного века – обогащается за счет игровых моделей постмодерна. Взаимодействие примет трех эпох создает большой простор для увлекательных интертекстуальных игр и режиссерских поисков, чем не преминули воспользоваться театры разных стран. Так, режиссер и хореограф Дефло Жильбер в постановке Парижской Национальной оперы 2005 года максимально отдал дань традициям, создав стилизацию эстетики комедии масок с вкраплениями элементов циркового спектакля. Маски большинства персонажей (либо грим-маски, подчеркивающие образ) полностью отвечают правилам commedia dell'arte. К примеру, Принц выступает в роли белого клоуна Пьеро – с типичным гримом и характерной изломанно-гротескной пластикой паяца. Труффальдино также "весь в белом", однако с повадками обычного веселого клоуна. Как и в commedia dell'arte, принцип театра в театре выставлен напоказ: значительная часть действия происходит на цирковом помосте, а подготовка к Сцене празднеств осуществляется прямо в присутствии зрителей.

В Нидерландской Опере (Амстердам) в постановке 2005 года режиссер Лорент Пелли, напротив, сделал акцент на раскрытии психологических мотивов взаимоотношений и эмоциональных состояний действующих лиц. Компонент игры преломляется здесь через основополагающую идею, объединяющую и остальные игровые приемы: все декорации и предметы являются изображением карточного дома, а герои оперы – его жителями. Передвижения стен при смене картин имеют эффект перетасовки карт, решающих судьбы героев; спальня ипохондрического Принца уютно расположена в пустой коробке из-под карт; в Сцене празднеств трагики пародируют "Лебединое озеро", надев на брюки вместо балетных пачек огромные карты и т.д. Весьма показательна также режиссерская аллюзия как шутка: когда в финале оперы карты осыпаются на сцену, вспоминается пробуждение Алисы из сказки Льюиса Кэрролла: "Вы ведь всего-навсего колода карт!".

В постановке "Любви к трем апельсинов" в "Геликон-опере" в Москве (2009) режиссер Дмитрий Бертман, заменив маски dell'arte на социальные маски XXI века, создал сатиру на современное общество и даже

на саму оперу Прокофьева: это игра уже скорее с отрицательным знаком, некая "антиигра". Чрезвычайно осовременив сюжет, режиссер наполняет его и сегодняшними играми, которые есть не что иное, как компьютеры, политика, эротика, деньги и т.д. Поэтому жители карточного королевства переселяются в престижный московский район Рублевку, а Принц болеет от безделья в окружении телевизионных экранов, где виртуальные врачи рекламируют лекарства и выносят диагнозы. Вместо боя уродов транслируются привычные для нашего взора потасовки депутатов.

Конечно, разнообразие режиссерских трактовок оперы-скерцо С. Прокофьева определяется многогранностью самого игрового начала. Главное же, чего не следует забывать постановщикам, состоит в следующем: игра, лежавшая в процессе *создания* этого шедевра, должна доминировать как в процессе его *интерпретации*, так и в процессе его *восприятия*.

Использованные источники

1. Гайкович М.А. Маски сорваны / М.А. Гайкович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2009/2009_helikon_3.htm

2. Дудин В.В. Французский апельсиновый сок / В.В. Дудин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ng.ru/culture/2007-03-22/11_juice.html

3. Крылова М.И. Песни о Рублевке / М.И. Крылова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2009/2009_helikon_3.htm

4. Степанов О.Б. Театр масок в опере С. Прокофьева "Любовь к трем апельсинам" / О.Б. Степанов. – М.: Музыка, 1972. – 172 с.

Тараненко Ольга Миколаївна

Жанрові особливості та образна палітра альбому для музикантів-початківців "Перші кроки" Михайла Шуха

У період відродження національної культури все більшої актуальності набуває ретельне вивчення й пропагування творів українських композиторів для дітей. Особливе місце посідають фортепіанні цикли, де з'являються незвичні стилістичні моделі, упроваджуються в дитяче музикування засоби сучасної композиторської техніки, готуючи, таким чином, слух дитини до сприйняття музичної мови XX – XXI століть. Цікавим в цьому плані є фортепіанний доробок сучасного українського композитора Михайла Шуха, творчість якого понад тридцять років розвивається плідно і яскраво у широкому жанровому діапазоні: від монументальних кантат і ораторій до камерно-інструментальних і хорових

мініатюр, від насичених симфонічних полотен до медитативних дійств, від кіномузики до циклічних творів для дітей та юнацтва.

До аналізу творів М. Шуха зверталися В. Варнавська, А. Верстюк, В. Редя, І. Тукова, О. Ущапівська, Т. Філатова, Н. Чеснокова, Д. Шейнін. В існуючих до сьогодні дослідженнях та публікаціях вивчається симфонічна, хорова, органна та камерно-інструментальна творчість композитора. Фортепіанні твори М. Шуха для дітей до тепер залишаються поза увагою дослідників.

Альбом "Перші кроки" (2001) автор присвятив музикантам-початківцям. Кожна з п'єс альбому має свою програмну назву, що є важливим у полегшенні розуміння їх змісту. Програмні заголовки не містять виконавської проблеми, а завжди відображають художню сторону твору. Композитор звертається до зрозумілої та улюбленої дітьми казкової тематики: "Зимова казка", "Добра казка", "Таємниці старого замку", "Вальс Мальвіни", "Туфелька Попелюшки"; фантастичних сюжетів ("Страшне чудовисько іде на охоту", "Під зводами таємничої печери"). Звичні замальовки картин природи теж звучать і називаються по-казковому: "Смарагдове озеро", "Струмок в країну казок". Яскрава оригінальна характеристична образність передається у п’єсах "Маленький Гіппо іде на прогулянку", "Китайський імператор", "Танець каченят", "Дитяча залізнична дорога", "Молодецькі сурмачі грають збір". Влучні зображальні темброві можливості фортепіано використані у п’єсах "Дзвони в горах", "Весняні передзвони". Також композитор не минув і улюблених дитячих занять: "Я дивлюсь на хмари", "Давай побарабанимо", "Приємний настрій", "Колискова для Еллі". Дитячі іграшки яскраво зображені у замальовках "Заводна балерина", "Дві конячки одна за одною", "Помаранчевий поїзд їде в гості".

Обов’язковим принципом, якого дотримується автор у створенні фортепіанного альбому, є відповідність технічним можливостям маленьких учнів-початківців. Кожна п’єса циклу є своєрідним кроком до опанування різноманітності фактури, штрихів і динаміки, ритмів і розмірів, піаністичних прийомів, а також особливостей забарвлення звуків та педалізації.

З першої п'єси альбому композитор знімає "заборону" на чорні клавіші, тому діатоніка і хроматика вивчаються паралельно, з перших музичних кроків, що створює психологічний комфорт у музикантів-початківців. Такий прийом сприяє м'язовому і моральному розкріпаченню, створюючи міцну базу для подальшого навчання. Внутрішньоладове альтерування робить звучання гармоній більш соковитим та каз-

ковим, розвиваючи смак майбутнього музиканта і виховуючи "відкритий слух", важливий для сприйняття сучасної музики.

Нетрадиційне закінчення п'єс, яке зустрічається наприкінці майже всіх творів з альбому (приміром, акорд із секундою VI_{43}), стає оригінальним штрихом композиторського задуму. Здається, автор навмисно закінчує п'єси нестійкими акордами, заохочуючи юного виконавця до очікування подій у наступних творах циклу.

Цікавим є композиторський прийом у п'єсі "Давай побарабанимо". Склад акордової фактури твору уявно окреслює рух барабанних паличок: верхній звук акорду в лівій руці потрапляє в середину акорду правої руки, таким чином, утворюючи деяке перехрещення (щось на зразок кластерів), що втілює індивідуальні авторські знахідки в поєднанні з використанням технік композиції XX століття.

В цілому фактура п’єс, незважаючи на "забарвленість" музичного тексту знаками альтерації, надзвичайно зручна та доступна у виконавському плані. Композитор шукає нові фактурні малюнки, варіанти будови ритмічних фігурацій, оригінальні пасажі. Наряду з традиційними прийомами фортепіанної артикуляції автор застосовує сучасні діатонічні співзвуччя; тонкі колористичні контрасти досягаються різноманітними засобами регістрування.

Музична мова та художньо-виразові засоби, які використовуються в альбомі, є колоритними та емоційно-насиченими. Широка палітра мелодико-інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних та фактурних засобів сприяє розкриттю авторського задуму кожної п’єси. Автор щедро використовує зображальні й темброві можливості фортепіано, прагнучи відтворити рельєфну психологічну характеристику основних персонажів. Звідси –свіжість й несподіваність тембральних барв, своєрідна музично-звукова декоративність.

Твори фортепіанного альбому надзвичайно корисні для юних піаністів, оскільки сприяють розвитку тембрального, гармонічного, мелодичного слуху, почуття ритму, а також розвивають їх фантазію та творчу уяву. У починаючого музиканта виховується самостійність у відношенні до музики і засобів її виконавського втілення. Як зазначав Б. Асаф'єв, "творчий інстинкт виявляється у дітей завжди в неодмінному прагненні менше споглядати або механічно виконувати вже визначене, а більш охоче самим брати участь і вносити своє" [1, 23].

Саме тому слід відзначити досконалість дитячих мініатюр з методичної точки зору. Крім позитивного художньо-естетичного впливу, який юні музиканти можуть отримати під час їх опанування, ці п’єси мають і конкретну дидактичну спрямованість – прилучити юних вико-

навців до сучасного музичного мистецтва шляхом оволодіння необхідними навичками гри на фортепіано.

Використані джерела

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

2. Новосядла І. Цикли фортепіанних п'єс для дітей у творчості сучасних українських композиторів: художньо-образний аспект / І. Новосядла // Мистецтвознавчі записки. – К.: Міленіум, 2010. – Вип. 18. – С. 81-89.

3 Тимощук О. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореферат... канд. мистецтвознав., спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво / О.Є. Тимощук. – Одеса: Одеська держ. музична академія ім. А.В. Нежданової, 2011. – 16 с.

4. Шегда Л. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини XX століття / Л. Шегда // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2009. – Вип. 9. – С. 161-169.

Титаренко Вероніка Михайлівна

"Долина Обермана" з циклу "Роки мандрів" як гасло романтичного світогляду Ференца Ліста

Актуальною тенденцією сучасної музикознавчої науки є увага до ключових проблем романтизму – ідей програмності та синтезу мистецтв, що дозволяє переосмислити творчі засади європейського романтизму. Особливо плідними є спроби поєднати досягнення різних галузей знань – літературознавства, мистецтвознавства та культурології для розгляду музичних творів [див.: 1; 2].

Прикладом всеосяжного синтезу музики з духовними основами Буття – Словом, Всесвітом, Мистецтвом взагалі, – є фортепіанний цикл Ф. Ліста "Роки мандрів". Один з найбільш важливих елементів у музичній практиці романтизму – програмність; аспект "літературної програмності" набуває у Ліста неповторної творчої реалізації. Систематизація "форм присутності поетичного слова" у нотному тексті фортепіанних п'єс Ліста належить К. Зенкіну, який "об'єднав твори по збільшенню міри спорідненості слова та музики" [1, 43], де мінімальна форма присутності слова проявляється у *програмній назві*; наступна форма пов'язується з наявністю *поетичного епіграфу*, який надає можливість деталізації сюжету та ідеї музичного твору. Найвища форма утворюється в інструментальних п'єсах з максимальною присутністю слова у Ліста, коли декілька значних за об'ємом та змістом епіграфів можуть бути

умовно "проспівані" піаністом разом з мелодією: "По суті, епіграф, що “проспівується” – це вже майже підтекстовка, тобто наступний і максимальний ступінь присутності слова в інструментальній музиці, коли *слово і музика нерозділько злиті в одній інтонації*" [курсив мій – В.Т.] [1, 45]. У деяких фортепіанних творах Ліст, вводячи у нотний текст вербальну складову, намагається створити "безсловесний образ слова, що звучить" [1, 43].

Подібна дифузна форма існування нотного та вербального текстів часто зустрічається у інструментальних п’єсах циклу "Років мандрів" ("Канцонета Сальватора Рози", "Фонтани вілли Д’Есте"). У першій редакції "Долина Обермана" присвячена Е.П. де Сенанкуру, автору роману "Оберман" (за сюжетом якого написана п’єса). Перед нотним текстом автографу вклеєний друкований титульний лист, що містить дві цитати французькою з роману "Оберман". До цих двох цитат рукою Ф. Ліста на зворотній стороні титульної сторінки додані вірші (дев’ять рядків, строфа 97) з третьої пісні "Паломництва Чайльд Гарольда" Байрона.

Чуттєвий мандрівник Сенанкура, Оберман прагне "пережити" пейзаж, передати у листах образ, настрій, душевний стан. Складаючись у єдине ціле, листи утворюють форму роману, в якому є філософські ідеї. Змішана (вільна) форма твору Ф. Ліста схожа на літературну форму роману у листах. Взагалі, у п’єсі можна почути паралелі з літературним текстом роману. Основним моментом є "тема питання", що постійно тривожить людину – це вдало поєднується з жанром елегії. Музична ідея п’єси пов’язана з послідовним проведенням та переінтонуванням лейттеми твору, яка поєднує основні етапи форми, а у першому розділі є основою головної партії (у подальшому головна партія розвивається секвенційно, проходячи тональності малотерцового кола *e* – *g* – *b*; тоніки цих тональностей також створюють "мотив питання"). Основний засіб виразності мелодії – елегійний тембр, регістр, перевага гармонічних фарб. Друга смислова частина має характер побічної теми – "світлої мрії", що побудована на інтонаціях "теми питання". Розвиток теми відбувається шляхом драматизації від "світлих" тональностей до ускладнень в гармонії (септакорди, нонакорди, затримання, хроматичні прохідні, допоміжні звороти) та інтенсивних змін тонального плану. Важливою є темброва драматургія, що полягає у перегукуванні регістрів фортепіанної фактури. Особливим моментом є жанрова "гра", яка охоплює діапазон від пісні-гімну до речитативу – похмурого стану стражденних роздумів, що виливаються за допомогою інтонаційних "мотивів-знаків", ходів на зменшену терцію та збільшену квінту (певні асоціативні зв’язки з символікою Й.С. Баха); ритм підкреслює декламаційність. За рахунок

концертного піанізму (етюдність фактури другого епізоду) композитор передає кипіння бурхливих почуттів, що виливається у виразний речитатив. Реприза починається у тональності E-dur – це своєрідний жанровий сплав ноктюрну та гімну. Кода будується на основі "угорської" гами, "символічної" для композитора (творча паралель – тема вступу в сонаті Ліста сі-мінор). Фонізм збільшеного тризвука залишає післясмак незавершеності та певної невирішеності питань: "Чого я хочу? Про що запитую у природи? Усіляка причина невидима, завершення оманливе, усілякий час минає…".

Використані джерела

1. Зенкин К. Слово в фортепианных произведениях Листа / К. Зенкин // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. научных трудов. – Харьков, 2002. – С. 43-47.

2. Петриченко В. "Оберман". Музыкальное воплощение образов романа Сенанкура в пьесе Ф. Листа / В. Петриченко // Київське музикознавство: зб. статей. – К., 2002. – Вип. 8. – С. 159-167.

3. Сенанкур Э. Оберман / Э. Сенанкур. – М.: Художественная литература, 1963. – 371 с.

4. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. научных трудов / Сост. Г. Ганзбург. Под общей ред. Т. Веркиной. – Харьков: РА – Каравелла, 2002. – 336 с.

5. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. – СПб: Лань, 2001. – 496 с.

Черниш Маріанна Олегівна

УНІФІКАЦІЯ Й ДИВЕРСИФІКАЦІЯ ЯК ДВОЄДИНИЙ ВИЯВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Сьогодні культура народів світу, а надто – європейських, зазнає впливу протилежно спрямованих тенденцій – уніфікаційної і диверсифікаційної. Особливо яскраво ці процеси проявляють себе на європейських обширах. Історично європейський простір демонстрував такий напрям формування й розвитку спільнот, за якого численні етноси, відмінні за своїми культурними ознаками, не лише перебували у тісному сусідстві й взаємодії, а й були об'єднані в кордонах тієї чи іншої держави. У часи формування національних держав, що провадили політику нівелювання етнічних розбіжностей під егідою панівного в суспільстві етносу, проблема взаємин етносів у межах державного простору "вирішувалася" силовим, примусовим шляхом проведення відповідної державної політки культурного суверенітету.

Сьогодні потреби подальшого розвитку Євросоюзу активізують уніфікаційний потенціал політики формування європейської ідентифікації як провідного напряму культурної політики. Розбудова наднаціо-

нального утвору, яким є ЄС, потребує формування єдиної європейської ідентичності і фактично ґрунтується на модерних (системних) засадах, на яких будувалися й національні держави. Як доводить Н. Пелагеша, "наднаціональні колективні ідентичності будуються за допомогою тих самих механізмів, які використовувалися для національних ідентичностей сучасних держав-націй" [1, 59], оскільки будь-яка ідентичність "є соціальним конструктом, що створюється за допомогою відповідного дискурсу" [1, 62]. У цьому зв'язку філософ Т. Метельова зазначає, що "для Євросоюзу, який в суто практичній своїй розбудові і забезпеченні життєздатності, потужності і конкурентоспроможності стикнувся з дією обох тенденцій – уніфікаційної і партикуляризаційної, – гостро постає питання їх співвідношення і відгуку на них у реальній політиці" [3, 29]. Однак навряд чи модерний спосіб розв'язання цієї проблеми є адекватним у постмодерний час, коли глобалізаційні процеси призводять до розмивання не лише суверенітету держав, а й системної цілісності наддержавних утворів.

Становлення об'єднаної Європи не лише поклало під сумнів продуктивність такого шляху в межах наднаціонального утвору, а й унеможливило його, оскільки силові уніфікаційні методи у сучасному світі є дедалі більше неприйнятними і інфікованими загостренням конфліктів. За словами В. Малахова, у глобалізованому світі "культурний імперіалізм – така ж програшна позиція, як і культурний націоналізм. В епоху тріумфу націоналізму опозиція місцевого й національного виглядала як опозиція партикулярного й універсального. Локальне (місцеве, регіональне) протистояло національному як частина цілому. В епоху глобалізації у положення локального (партикулярного) потрапляє вже національне" [2, 91].

Як показує Е. Тоффлер у своїй блискучій розвідці "Революційне багатство" [4], глобалізація зовсім не означає всесвітньої уніфікації. Вона є передусім глобалізацією культурних обмінів і спрямована протилежно уніфікаційним тенденціям модерного, індустріального часу. Мірою розвитку глобалізаційних процесів відбувається докорінна зміна структури соціального простору й часу, їх "персоналізація". Разом з комунікативною універсалізацією й завдяки їй відбувається соціокультурна і навіть економіко-виробнича десинхронізація, диверсифікація й локалізація, щодалі більше інтенсифікуються процеси партикулярізації в усіх сферах з культурою включно.

"Мірою глобалізації у культурній сфері відбувається не лише стирання відмінностей, а й їх посилення", – зі свого боку висновує В. Малахов [2, 94]. "Вона одночасно сприяє і культурній стандартизації

(“макдональдизації”), і збільшенню культурного розмаїття. Світовий культурний ринок потребує того, що для націй-держав завжди було головним болем – культурних відмінностей. ТНК, що діють у сфері культур-індустрії – справжні мисливці за “аутентичністю”. Прагнучи задовольнити існуючий попит на екзотизм, вони шукають, знаходять і плекають “культурні продукти”, які можуть бути запропоновані покупцям як некомерційні, альтернативні, нонконформістські тощо. Тенденція до форсування відмінностей породжена самим процесом маркетизації" [2, 94]. Відтак, стверджує В. Малахов, політика культурного плюралізму підвищує престиж актора на міжнародній арені й його привабливість в очах глобальної аудиторії. Результатом такої політики є своєрідне друге народження культурних меншин: "витіснені на периферію мови пересуваються до публічного поля, напівзабуті обряди й музичні стилі перетворюються на предмет масового вивчення" [там само].

Глобалізаційні процеси, актуалізуючи регіональні відмінності і варіативності у межах єдиного культурного поля, не розривають його єдності, оскільки тим самим підживлюють глибинні шари народної культури (підзабуті й занедбані у попередній час) – як корінного етносу, так і інших етнічних складових політичної нації. Відтак, насичена відродженою народною культурою, національна й сама може засяяти новими барвами. Якщо властиві індустріальній добі системні процеси уніфікації, провідником і двигуном яких був ринок, "економізували" культури, то доба глобалізації, висуваючи потреби задоволення попиту дедалі специфікованіших і дрібніших сегментів суспільства, надає ринковому попиту "культурного" характеру, індивідуалізує його.

Використані джерела

1. Пелагеша Н. Україна у смислових війнах постмодерну: трансформація української національної ідентичності в умовах глобалізації / Н. Пелагеша. – К.: НІСД, 2008. – 288 с.

2. Малахов В.С. Культурные различия и политические границы: национальный, локальный и глобальный контекст / В.С. Малахов. – Философский журнал. № 1(4). – М.: ИФ РАН, 2010. – С. 81-96.

3. Метельова Т.О. Культурна політика в добу глобалізації: досвід об’єднаної Європи / Т.О. Метельова // Культурна політика у контексті полікультурного світу/ Зб. матеріалів Всеукр. науково-практ. конференції. – Київ, 29-30 вересня 2011 р.: у 2 ч. – К.: НАКККіМ, 2012. – Ч. 1. – С. 26-33.

4. Тоффлер Э. Революционное багатство / Э. Тоффлер, Х. Тоффлер. – М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 569 с. – (Philosophy).

СЕКЦІЯ 5
ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ

Бойко В'ячеслав Іванович

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ КАДРІВ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ

Постіндустріальний стан людської цивілізації правомірно пов'язують з розвитком інформаційного суспільства – суспільства, рівень якого у вирішальній мірі визначається кількістю і якістю накопиченої інформації, її свободою і доступністю. Інноваційні технології – сутність постіндустріального, інформаційного суспільства, особливе значення цей феномен має для освіти, зокрема, в процесі підготовки кадрів для галузі культури України, у межах якої реалізуються програми підготовки як фахівців (перепідготовка), так і громадян (підготовка). Інноваційна діяльність в освітній сфері є принципово важливою відповіддю на виклики сучасності, що детерміновані переходом суспільства до інноваційного типу розвитку і зумовлюють гнучкість системи освіти, її відкритість до нового (у різних сферах людського життя), реалізацію конкурентоспроможних освітніх національних і транснаціональних проектів. Імплементація освітніх інновацій є запорукою конкурентно-спроможності національної освіти, її здатності формувати людину з інноваційним способом мислення. Вони пов'язані, насамперед, з аналізом проблем інформаційного суспільства, коли необхідне підвищення кваліфікації, відновлення знань, освоєння нових видів діяльності, тобто, необхідно забезпечити адекватність освіти динамічним змінам, що відбуваються в природі і суспільстві, усієї навколишньої людини середовища, зростанню обсягу інформації, стрімкому розвитку нових інноваційних технологій. У зв'язку з цим прийшла інноваційна парадигма освіти у вищій школі, найважливішою складовою якої стала ідея "освіти протягом усього життя" або неперервної освіти. Сьогодні, як ніколи, нам потрібна інша Національна стратегія випереджуючого інтелектуально-інноваційного розвитку, зокрема, згідно Закону України № 2778 – VI "Про культуру", державна політика базується у сфері культури на:

- створенні умов для творчого розвитку особистості, підвищення культурного рівня, естетичного виховання громадян, *доступності освіти у сфері культури для дітей та юнацтва*, задоволення культурних потреб Українського народу, розвитку закладів культури незалежно від форми власності, залучення до сфери культури інвестицій, коштів від надання

платних послуг, благодійництва, інших не заборонених законодавством джерел;

- забезпеченні діяльності базової мережі закладів культури, закладів освіти сфери культури.

Інноваційні технології в освіті визнаються не лише як кінцевий продукт застосування будь-якої новизни з метою внесення якісних змін в освітній процес й отримання економічного, соціального, науково-технічного, екологічного та іншого ефекту, а й як їх постійне оновлення. Вони характеризуються новизною, спрямованою на якісне поліпшення освітнього процесу, та відображаються в удосконалених чи нових: освітніх складових (мета, зміст, структура, форми, методи, засоби, результати); освітніх технологіях (дидактичні, виховні, управлінські); наукових і науково-методичних розробках, технічних засобах, нормативно-правових документах, що регламентують діяльність вищих навчальних закладів в галузі культури та їх відносини з іншими освітніми установами. Інноваційні технології в освіті галузі культури спрямовуються на розв'язання проблем: якісне покращення мотивації учасників навчального процесу (навчальні інновації); формування партнерських відносин між суб'єктами педагогічної взаємодії та особистісних цінностей у контексті із загальнолюдськими (виховні інновації); створення умов для прийняття самостійного оперативного й ефективного управлінського рішення (управлінські інновації). Інноваційна спрямованість змісту освіти також виявляється багатоаспектною насамперед у: державних стандартах освіти; концепціях розвитку особистості, яка навчається; авторських навчальних планах і програмах, підручниках, навчальних посібниках нового покоління; новій системі оцінювання навчальних досягнень і моніторингу якості освіти; розвитку творчих можливостей особистості як основи її подальшої інноваційної діяльності; конкурентоспроможності закладів і установ освіти, учасників навчально-виховного процесу; освітніх технологіях – упровадженні діалогових, діагностичних, активних, інтерактивних, дистанційних, комп'ютерних, мультимедійних, телекомунікаційних, тренінгових, проектних, модульних, колективних (у малих групах), індивідуальних (самостійних); створенні особистісно орієнтованих навчальних планів і програм, де розвивальна функція освіти визнається пріоритетною.

Основні проблеми інноваційної спрямованості змісту і технологій сучасної освіти полягають у: підтримці інноваційної ініціативи, творчості, самодіяльності і самостійності об'єктів управління; переході від стихійних механізмів застосування інноваційних процесів до свідомо керованих, посиленні їх стійкості; інформаційній, матеріально-технічній, кадровій забезпеченості реалізації основних етапів інноваційних освітніх

процесів; прогнозуванні зворотних або незворотних структурних змін в інноваційному освітньому середовищі; прискоренні розвитку інноваційних процесів у закладах і установах освіти, конкурентоспроможності вищих навчальних закладів галузі культури в порівнянні з вишами, які знаходяться в підпорядкуванні Міністерству освіти і науки, молоді та спорту України.

Швидке зростання кількості студентів вищих навчальних закладів, на жаль, не характеризується відповідними якісними показниками, що, зокрема, виявляється в різкому зниженні працевлаштування випускників за фахом, набутим у вищій школі. Більшість вищих навчальних закладів III і IV рівнів акредитації не здійснюють реальних наукових досліджень.

Недостатнім є науково-інформаційне забезпечення фахових потреб освітян, і неоперативним – їх ознайомлення з найновішими науковими досягненнями вітчизняних і зарубіжних вчених, що призводить до запізнілого осмислення й використання на практиці інноваційних технологій.

Для підтримки інноваційної спрямованості змісту і технологій підготовки кадрів, виховання й управління у вищих навчальних закладах галузі необхідно:

- забезпечити умови для високої фахової функціональності людини у період постійних змін ідей, знань і технологій, які відбуваються набагато швидше, ніж зміна поколінь; в умовах глобалізації й інтеграції, формування людини дослідницько-інноваційного типу відповідно до природних здібностей, культивування в кожної особистості конструктивізму як основи життєвої позиції, утвердженні культури, толерантності, свободи і самостійності, а також умови для постійної рефлексії у навчанні, вихованні й управлінні;

- створити в системі професійно-мистецької освіти навчально-творчі центри;

- розвивати наукову дослідницько-інноваційну складову діяльності вищої школи;

- підвищити рівень мотивації науково-педагогічних працівників до дослідницько-інноваційної діяльності;

- удосконалити нормативно-правову базу вищої школи і післядипломної освіти;

- створити систему організаційного (управлінського) й науково-методичного забезпечення системи післядипломної освіти, визначити головні заклади післядипломної освіти галузі культури;

- посилити увагу до досліджень нових каналів комунікацій у процесі навчання, які виникають завдяки впровадженню новітніх технічних

засобів та інформаційних технологій, радикально змінюючи традиційну конфігурацію навчального процесу;

- для розвитку системи освіти впродовж життя мають змінитися функції закладів і установ післядипломної освіти, які слід зорієнтувати на підготовку резерву керівних кадрів, здатних забезпечити подальший розвиток галузі.

Бояринцева Елена Дмитриевна

"Не боги горшки обжигают..." (в помощь начинающему концертмейстеру)

В годы учебы в Воронежском институте искусств мне приходилось нередко бывать на репетициях в Оперном театре, где концертмейстером работала мой преподаватель по концертмейстерскому классу, заслуженная артистка России Нина Михайловна Клёнова. На одной из репетиций Н.М. играла, пела партию отсутствующего солиста, показывала вступление остальным певцам, успевала прокомментировать неточности исполнения… И все – в темпе allegro! Я была поражена и восхищена, о чем незамедлительно ей сообщила. Рассмеявшись, Н.М. ответила: "Не боги горшки обжигают. Не заметишь, как всему научишься!"

Прошло несколько лет. Я работала концертмейстером Народного оперного театра в Запорожье. Готовили к постановке оперу Н. Римского-Корсакова "Царская невеста". На репетициях я играла, пела партию отсутствующего солиста, показывала вступление остальным четверым, успевала прокомментировать неточности исполнения… В тот момент вспомнились слова, Нины Михайловны и я поняла, что незаметно для себя научилась делать то, что когда-то казалось недостижимым! Воистину, "не боги горшки обжигают"!

Итак, основные навыки, которыми должен владеть, на мой взгляд, концертмейстер-профессионал:

1) Умение читать с листа. Начинать нужно с легких пьес, потому что очень важно с самого начала приучить себя играть произведение в заданном темпе. Не менее важно никогда не "терять" сильную долю (бас): можно не сыграть трудный пассаж, замысловатую фигурацию (это и не нужно при чтении с листа), но "потерять" бас нельзя ни в коем случае. Необходимо стараться сыграть правильно гармонию – не обязательно в том расположении, в котором она написана. Для выполнения этих условий нужно перед началом игры внимательно просмотреть и проанализировать произведение, которое будет исполняться.

2) Умение транспонировать. Точно так же, как при чтении с листа, начинать лучше с самого легкого музыкального материала. Прежде всего, необходимо освоить транспонирование в одноименную тональность (например, из ми-бемоль минора в ми-минор). Подробно ознакомившись с текстом, мысленно представить себе знаки новой тональности (особое внимание уделив случайным знакам) и играть практически те же ноты, только в другой тональности. Иногда, если произведение знакомое или быстро "легло на слух" при проигрывании в основной тональности, можно просто сыграть по слуху то или иное место.

3) Подбор по слуху. Обязательно нужно пробовать подбирать на инструменте понравившуюся мелодию. Умение играть по слуху неоднократно выручало меня в концертмейстерской работе.

4) Очень важно овладеть в совершенстве приемом игры legato. Это умение особенно требуется в работе с вокалистами, поскольку legato – основа пения. Для того, чтобы стать настоящим "вокальным" концертмейстером, нужна огромная подготовительная работа, позволяющая впоследствии:

- выразительно спеть и не менее выразительно сыграть партию солиста;

- знать, как распределяется дыхание в вокальной партии;

- глубоко вникать в создаваемый музыкальный образ (от образа – к средствам выразительности, а не наоборот);

- в случаях, когда солист недостаточно ощущает форму музыкального произведения, уметь почувствовать ее целостность и в законченном виде донести художественный образ до слушателя.

Ко всему сказанному выше следует добавить, что настоящий концертмейстер – это всегда помощник, единомышленник и друг солиста!

Однажды однокурсник-вокалист попросил за полчаса до концерта "понизить" романс на большую терцию. Практики транспонирования на тот момент у меня не было, записать было негде, нечем и некогда. После лихорадочного "шевеления мозгами" мы вышли на сцену, начали исполнение, дошли до половины произведения и тут … солист сбился, забыл текст, развернулся и удрал! Я мужественно доиграла свою партию, заслужив тем самым уважительные аплодисменты публики, и сделала вывод: концертмейстер должен быть готов к любым неожиданным ситуациям на сцене!

Не могу не сказать о необходимости развивать творческое воображение. Как-то мы с солисткой работали над романсом А. Верстовского "Старый муж". Романс не получался, пела она его скучно и неубедительно. Я вспомнила картину В. Пукирева "Неравный брак" и сказала:

"Представьте, что Вас, юную, прелестную, отдают замуж против Вашей воли за злобного, омерзительного старика. Почувствуйте, как это ужасно!". На концерте романс прозвучал превосходно.

И еще немного о животрепещущем – сценическом волнении. Я убеждена, что от волнения на сцене может помочь только сцена. Относитесь к сценическому выступлению как к работе, но работе необыкновенной, захватывающей, творческой. В мою бытность концертмейстером Запорожской филармонии приходилось иной раз играть по 33 концерта в месяц, волноваться было просто некогда. Если вы будете выходить на сцену только для участия в академических концертах, волнение не "улетучится". Используйте любую возможность выступить. Не отчаивайтесь, если во время выступления что-то прозвучало не так, как хотелось бы. Анализируйте свои промахи, делайте выводы, и помните: каждое поражение – это следующий шаг к победе! Трудитесь, дерзайте – не боги горшки обжигают!

Использованные источники

1. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.

2. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания и размышления о музыке / Джеральд Мур. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.

3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е.М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 106 с.

Гавеля Оксана Миколаївна

ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ГАЛУЗІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

Актуальною проблемою сьогодення є оновлення всіх сфер соціального і духовного життя суспільства. По-перше, це пов'язано із спрямованістю української освіти на досягнення якісно нового рівня, що відповідає сучасним міжнародним стандартам, визначеним пріоритетом входженням країни в єдиний європейський простір вищої освіти. По-друге, відбувається процес впровадження у галузь освіти і культури сучасних "високоінтелектуальних" технологій.

Класно-урочна система Я.А. Коменського вже більше чотирьохсот років використовується усіма народами в усіх країнах світу. Цей факт підтверджує, що технологічний характер організації навчально-виховного процесу має значні переваги. "Велика дидактика" Я.А. Коменського стала підсумком і узагальненням педагогічних надбань у теорії і практиці XVII століття. Видатний чеський педагог звернув увагу на той факт, що діти, які йшли навчатися до Братських шкіл в

Україні в XVII столітті, розвивалися інтелектуально швидше та ґрунтовніше, ніж їх однолітки у початкових школах Чехії.

Створюючи "Велику дидактику", Я.А. Коменський підкреслював необхідність демократизації освіти не лише в Чехії, але й у всьому світі, взявши за основу принципи функціонування української національної педагогіки [2]. Позитивне значення мали: пріоритет християнських цінностей (на основі чого формувався світогляд учнів); позитивний настрій і свідоме ставлення до навчання; особлива увага до кожного учня; індивідуальний розвиток здібностей та обдарувань. Демократична атмосфера в колективі сприяла досягненню спільних цілей, усвідомленню цінності колективних досягнень, формуванню поваги до рідної мови і культури, створенню можливостей вільно висловлювати свої думки і дослухатися до своїх товаришів, усвідомленню відповідальності за власні вчинки, ствердженню головної ролі педагога (як друга, порадника, старшого товариша). На сьогоднішній день більшості цих умов відповідають інтерактивні інноваційні технології, в основу яких покладено загальнолюдські цінності.

Визначальною рисою педагогічних поглядів Я.А. Коменського було визначення виховання як однієї з найважливіших передумов встановлення справедливих і дружніх взаємовідносин між людьми і народами. Ця ідея проходить червоною ниткою через його головну працю "Загальна порада щодо виправлення справ людських", у якій автор розвиває думку про те, що виховання і освіта мають підготувати юнацтво до подальшого самовиховання і самоосвіти.

У сучасній школі нерідко використовують пасивну модель навчання – коли учень лише сприймає матеріал, який йому подає вчитель у вигляді відеофільму, тексту із підручника тощо. В таких умовах школярі виявляють байдужість до навчання, є досить пасивними, мало спілкуються між собою. Через це вчителю важко зрозуміти, наскільки добре засвоєно навчальний матеріал.

Активна модель навчання сприяє налагодженню постійного зв'язку, коли вчитель має змогу співпрацювати з кожним учнем окремо, використовувати активні методи: бесіду, дискусію, фронтальне опитування тощо. Водночас вчитель не завжди має можливість вислухати всіх своїх учнів, дати відповідь на питання, що їх найбільше цікавлять.

В основі інтерактивного навчання лежить діалог: з одного боку – різних груп учнів, з іншого – учнів і вчителя. Вступна проблема може бути сформульована вчителем або виникнути в учнів внаслідок заповнення анкети, виконання домашнього завдання. Розв’язуватися ця проблема може усім класом за допомогою системи питань, поставлених

учителем, або самостійно учнями в межах групи чи класу, присутнього на заняттях. Проблем на занятті можна розглядати кілька; не обов'язково розв'язувати всі у групах. Інтерактивні методи навчання передбачають використання прийомів відкритої, активної взаємодії між вчителем та учнем, що сприяє засвоєнню учнями творчих традицій, звичаїв і обрядів, культурно-історичних, мистецьких надбань батьків, дідів і прадідів, формуванню культури поведінки, самосвідомості тощо. За таких умов стверджується роль педагога як друга, порадника, старшого товариша.

Вчений К. Бабанов зазначає, що діалог в інтерактивному навчанні є своєрідним співробітництвом учасників навчального процесу: з одного боку, різних груп тих, хто навчається, з другого – тих хто навчається і того, хто навчає, з метою спільного пошуку. Тому робота в групах спрямована здебільшого не на перемогу, пошук недоліків у позиції інших, зацикленість на особистій позиції, упевненість у власній правоті, неприйняття, відштовхування чужої думки, а на пошук загальних знаменників, розширення й можливу зміну власного погляду, відвертість у взаєминах.

Ще на початку 80-х років XX століття відомий радянський історик М.В. Нєчкіна запропонувала, щоб учні в процесі інтерактивного навчання отримували знання через самостійне читання навчальної книги, складеної відповідним чином, осмислення прочитаного, обговорення його з учителем і таким чином спільно діставалися висновків.

Під час інтерактивного навчання використовують ділові та рольові ігри, дискусії, мозковий штурм, фронтальне опитування, круглий стіл, дебати. "Інтерактивний" учень – це той, який здатний до взаємодії, діалогу. Відповідно, інтерактивне навчання є специфічною формою організації пізнавальної діяльності, що має конкретну мету, передбачає створення комфортних умов навчання для кожного учня, який відчуває свою успішність, інтелектуальну спроможність [3, 9].

О. Пометун та Л. Пироженко поділили інтерактивні технології навчання на чотири групи: парне навчання (робота учня з учителем чи однолітком один на один), фронтальне навчання, навчання у грі, навчання у дискусії. Кооперативна (групова) навчальна діяльність – це форма (модель) організації навчання у малих групах учнів, об'єднаних спільною навчальною метою. За такої організації навчання вчитель керує роботою кожного учня опосередковано, а саме – через завдання, якими він спрямовує діяльність групи.

Технології інтерактивного навчання є достатньо розробленими і обґрунтованими теоретично, і потребують лише більш активного впро-

вадження у практику роботи закладів освіти. Водночас питання технологізації галузі культури потребує відповідного теоретико-методологічного обґрунтування. В центрі уваги знаходиться обдарована особистість, яка потребує індивідуального підходу до її культурного розвитку.

Першочерговим завданням технологізації процесу наукового управління і прогнозування розвитку культурних цінностей обдарованої особистості є необхідність конкретизувати їх перелік, визначити категорії творців художньої культури (художників, мистецтвознавців, критиків тощо); здійснити основний перелік інститутів які займаються створенням та тиражуванням продуктів вітчизняної культури; охарактеризувати ступінь залучення різних груп обдарованих особистостей (за віковими, освітніми та професійними ознаками) до культурних цінностей; визначити твори мистецтва, які потрапляють в сферу інтересів і потреб обдарованої особистості (як споживача культурних цінностей); здійснити основний перелік інститутів, що займаються збереженням та розповсюдженням продуктів художньої культури (бібліотеки, музеї, театри тощо), а також каналів пропаганди мистецтва (реклама, художня критика); здійснити перелік освітніх закладів, що цілеспрямовано займаються художнім вихованням обдарованої особистості в Україні (спеціалізовані школи, гімназії, ліцеї, школи мистецтв, Палаци і Будинки дитячої та юнацької творчості, коледжі, інститути, академії тощо); визначити рівні засвоєння культурних цінностей одарованими дітьми та молоддю України; здійснити перелік закладів та установ, що займаються дослідженням, управлінням та розвитком національних культурних цінностей; визначити законодавчу базу, що забезпечує створення, збереження та розповсюдження національних культурних цінностей, сприяє реалізації творчого потенціалу обдарованої особистості.

Також необхідно визначити не лише рівень взаємодії та співпраці, що існує між представниками установ, які займаються створенням і розповсюдженням культурних цінностей, але й між самими педагогами та обдарованими вихованцями, між обдарованими учнями, студентами, митцями тощо. Важливим критерієм налагодження інтерактивної (колективної) взаємодії між представниками культурної еліти є їхня безпосередня участь в обговоренні важливих питань розвитку культури в Україні (публічні виступи на каналі "Культура", у популярних шоу-програмах, участь в експертних дослідженнях культурних цінностей тощо). В умовах сучасного інформаційного суспільства існує реальна можливість популяризувати в світі кращі досягнення української культури за допомогою відкриття культурних, мистецьких і літературних ін-

терактивних порталів, форумів та сайтів. Сучасні мистецькі та літературні течії також потрапляють у поле культурного інтерактивного сприймання обдарованої особистості, що потребує спеціального дослідження.

Використані джерела

1. Інтерактивні технології навчання: Теорія, досвід: метод. посібник / Авт.-уклад. О. Пометун, Л. Пироженко. – К.: А.П.Н., 2002. – 136 с.

2. Коменский Ян Амос. Избранные педагогические сочинения: В 2-х т. / Ян Амос Коменский. – Т. 1. – М.: Педагогика, 1982. – 656 с.

3. Пометун О.І. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання / О.І. Пометун, Л.В. Пироженко. – К.: А.С.К., 2004. – 192 с.

Гаврилова Тетяна Юріївна

Інновації та сучасна освіта: шляхи вирішення комплексних завдань у ДМШ

Один із найважливіших факторів розвитку сучасного світу – інновації, які, у свою чергу, висувають вимоги до підготовки кадрів з гнучким продуктивним мисленням, активною уявою, спроможністю до проектної діяльності та самоосвіти. Проблема формування "інноваційної особистості" є сьогодні однією з основних у рішенні питань проектування і практичної реалізації освітнього процесу. Для досягнення інтенсифікації процесу навчання й підвищення мотивації необхідно змінювати методи викладання. Проблема інновації в освіті являється однією з ключових тем, які викликають суспільний резонанс. Існують складнощі у знаходженні компромісів між формами, які себе зарекомендували, та новими підходами і методами навчання. Все нове необхідно перевіряти на практиці, і впроваджуючи, не руйнувати традиції вітчизняної освіти.

Інноваційний пошук в освіті починається з утворення чи прийняття фундаментальної наукової концепції, зміни парадигми виховання. Введення інновацій у процес навчання повинно спиратися на по-новому розроблені філософські основи освіти, що відповідають вимогам часу.

Інноваційні процеси – це введення новоутворень у педагогічні технології і практику; перетворення окремих ініціатив та новацій у механізм розвитку освіти, що пропонує якісно нові концепції змісту і форм освіти. Ці новоутворення активно впроваджуються у багатьох освітніх закладах з метою формування творчого, нестандартного мислення тих, хто навчається, розвитку потреб у моральному самовдосконаленні, навичок мотивувати дії, здібності самостійно орієнтуватися в інформаційному просторі заради максимального розкриття своїх індивідуальних можливостей.

Першочергове завдання інновацій освітнього закладу – це розробка інноваційної діяльності, яка спрямована на утворення, засвоєння, закріплення та розповсюдження інновацій. Під *інноваціями* ми розуміємо новизну, яка успішно реалізована (вже впроваджена чи впроваджується). Виділимо наступні види інновацій в системі освіти: внутрішньопредметні, загально-предметні, ідеологічні. Внутрішньо-предметні – це інновації в середині предмета, що обумовлено специфікою його викладання (освоєння авторських методичних технологій). Тут доцільно використовувати нові форми подання освітнього матеріалу (майстер-класи, рольові ігри, музичні вікторини тощо).

Загально-предметні інновації – введення у педагогічну практику нетрадиційних педагогічних технологій, універсальних за своєю природою, де можна використовувати основні сучасні освітні технології (мультимедійні, візуальні, синкретичні). Також слід звернути увагу на нові форми, використовуючи не тільки трансляційну функцію, але й комунікативну. Це можуть бути презентації, практикуми, конференції, які об'єднують різних за фахом спеціалістів однією темою. Доцільно тут підкреслити важливість конотацій, адже саме конотація призначена для вираження емоційних та оціночних відтінків висловлювання та відображає культурні традиції суспільства. Конотації являють собою різновид прагматичної інформації, яка відображає не сам предмет чи явище, а певне відношення до них.

Ідеологічні інновації – інновації, які викликані оновленням свідомості, тенденціями часу: педагогічні читання, діяльність науково-методичних рад тощо. Тут важливо об'єднати зусилля різних закладів культури: концертних організацій, художніх галерей, музеїв, бібліотек, клубних закладів, студій, майстерень тощо.

Дідковська Богдана Володимирівна

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО УПРАВЛІННЯ ОСВІТНІМИ ЗАКЛАДАМИ

Як і інші країни світу, Україна відчуває вплив глобалізаційних процесів, що торкаються усіх сфер людської життєдіяльності, в тому числі і сфери освіти. Приєднання України до Болонського процесу стало першим кроком на шляху країни до єдиного європейського освітнього простору, і задля того, щоб українська освіта цінувалась в усьому світі, необхідні реформаційні процеси як на державному рівні, так і на рівні самих освітніх закладів.

За останні роки, в наслідок економічної кризи та демографічно провальних років, в Україні назріла нагальна необхідність застосування принципово нових підходів до управління освітніми закладами.

З радянських часів склалася практика, коли керівні посади в освітніх закладах займали визначні науковці, що мали вчені звання та наукові ступені. Таким чином топ-менеджмент був добре ознайомлений зі специфікою діяльності, але не завжди був готовий застосовувати сучасні управлінські підходи та методи. Негативні наслідки такої ситуації не були помітні, доки кризові явища в економіці не призвели до проблем у фінансуванні освітніх закладів, а демографічні проблеми в Україні не спричинили жорстку конкуренцію в освітній галузі. На сьогодні можна констатувати, що освітні послуги – специфічний напрям діяльності, який потребує високопрофесійного менеджменту заради виживання освітнього закладу на ринку освітніх послуг.

Управління освітнім закладом має здійснюватись в руслі розробленої стратегії, на основі якої створюватись тактичні плани та визначитись поточні завдання та задачі освітнього закладу.

Враховуючи специфіку навчального процесу для освітніх закладів має бути обрана стратегія зростання, при цьому головними орієнтирами мають бути ідеали демократії та гуманізму. При розробці стратегії необхідно враховувати національні традиції, а також трансформацію українських та світових культурних цінностей.

Для забезпечення практичної користі навчання для випускників, а також конкурентоспроможності закладу, необхідно забезпечити якість навчання, задля чого потрібно моніторити потреби абітурієнтів, оновлювати навчально-методичні комплекси та вчасно запроваджувати інноваційні технології в освітній процес.

Для забезпечення якості освіти потрібно визначити критерії якості, що можуть бути прописані як на рівні держави, так і на рівні самого закладу. Отже завданнями вищого рівня управління є як розробка даних критеріїв так і постійний моніторинг їх дотримання.

Ефективне управління кістю освіти передбачає здійснення наступних етапів:

- постановка цілей і завдань освітнього закладу;
- контроль якості освіти, в т.ч. аудит якості;
- моніторинг відповідності освіти обраним критеріям;
- розробка програм і заходів підвищення якості освіти.

Керівництво освітнім закладом має бути орієнтованим на споживача освітніх послуг, враховувати його потреби і побажання. При цьому необхідно правильно мотивувати співробітників, що дозволить більш

ефективно використати їх науково-педагогічний потенціал для забезпечення потреб споживача.

Управління освітніми закладами потребує системного підходу, тобто з одного боку всі структурні одиниці закладу розглядаються як частини єдиного цілого, з іншого – сам заклад розглядається як підсистема системи вищої освіти України.

Для ефективного управління освітнім закладом необхідно використовувати найкращий міжнародний досвід у сфері освіти, задля чого освітній заклад має брати активну участь у міжнародних освітніх проектах.

Колесник Євгенія Дмитрівна

Презентація навчальних посібників видавництва "Нова книга" (Вінниця)

Презентація навчальних посібників видавництва "Нова книга" (Вінниця) є актуальним тому, що потреба у нотній та методичній літературі настільки неосяжна, що навіть важко визначити пріоритетність у напрямку видань. Так склалося, що головне державне видавництво "Музична Україна" повністю припинило обслуговування навчальних закладів культури потрібною літературою. Та крім музичного, існують ще й інші напрямки у галузі культури – хореографія, образотворче мистецтво, театр, кіно, нарешті такі неоціненні скарби народної творчості, як вишивання, гончарство, різб'ярство тощо.

У сучасних умовах дуже важко вірно зорієнтуватися, визначитися з випуском видань, а головне – з їх реалізацією, для того щоб мати можливість розвиватися далі. Купівельна спроможність бібліотек закладів культури буквально на нулі, педагоги і студенти також ледве зводять кінці з кінцями. Традиційна рекламна діяльність (розсилка анкет, запрошень, прайсів та пропозицій) малоефективна, тому прийшлося шукати нові можливості в ознайомленні навчальних закладів з нашими виданнями. Ми їздимо по всій країні, домовляємося про виставки нашої літератури у вищих навчальних закладах культури, музичних школах, на педагогічних конференціях, семінарах, радах директорів, влаштовуємо презентації за участю авторів.

У виступі керівника видавництва "Музична Україна" прозвучала пропозиція: нехай бібліотеки всіх музичних шкіл вносять по 200 грн. і закуповують ноти для своїх потреб. Мовляв, не така вже це велика сума грошей. Скажу із власного досвіду спілкування з бібліотекарями і споглядання бібліотечних фондів: у них таки немає цих 200 грн., а на бібліотечних полицях, замість нотних примірників, звисає щось на кшталт

брудного ганчір'я. Тому робота з ними ведеться дуже індивідуально, виходячи з індивідуальних можливостей кожного навчального закладу. В той же час дуже приємно спостерігати за педагогами і учнями, керівництвом, бібліотекарями, коли ми по приїзді робимо розкладку своїх видань. Різноманітні, гарно оформлені, вони відповідають естетичним і культурологічним запитам сучасності, містять багато цікавих і цінних відомостей. Ми дуже уважно підходимо до кожного видання, адже керуємося основною метою – знайти творчих людей, які прагнуть поділитися своїми напрацюваннями і віддати їх на користь розвитку культури і мистецтв у нашій країні, а наше завдання – видати ці роботи і донести їх у всі куточки, де їх чекають, тому що культура, не дивлячись ні на що, не повинна загинути, вона повинна розвиватися, щоб зростали нові таланти, нові творчі особистості, і цей зв'язок ніколи не переривався.

У нас є різні форми роботи з авторами, ми намагаємося завжди знайти той варіант, який задовольнить обидві сторони, зробить нашу співпрацю цікавою, корисною. Відповідно, відносини скріпляються договором. Ми співпрацюємо у Києві з Державним методичним центром навчальних закладів Міністерства культури України, з інститутом інноваційних технологій Міністерства освіти і науки України, завжди допомагаємо автору при потребі у набутті відповідного грифу від цих міністерств. У нас є можливість замовити набір нотного тексту, провести відповідну коректуру і вичитку текстових файлів, підібрати відповідні малюнки та ілюстрації, зробити оригінальний дизайн оформлення та обкладинки.

Оптимізм і бажання працювати на користь розвитку культури і мистецтв дає надію сподіватись, що прийдуть інші часи, коли держава нарешті повернеться обличчям до потреб у цій галузі і період повної культурної руїни закінчаться назавжди.

Запрошуємо до співпраці усіх тих, хто давно чекає можливості здійснити заповітну мрію – побачити свої напрацювання гарно виданими, віддати їх на загальну потребу і залишити щось від себе у цьому житті.

Ліснича Вікторія Миколаївна

Державна політика України щодо соціокультурних потреб освітнього характеру національних меншин

Науково-методичне й кадрове забезпечення навчально-виховного процесу в загальноосвітніх школах для задоволення соціокультурних потреб освітнього характеру національних меншин реалізується через:

- визначення наукових основ організації навчально-виховного процесу;

- виконання планових наукових досліджень з проблем освіти національних меншин;

- створення відповідних програм, підручників, посібників у перекладі з державної мови на мови національних меншин;

- організацію регіональних науково-методичних центрів з проблем освіти етнічних спільнот;

- формування банку даних про мережу закладів освіти, їхнє навчально-методичне, матеріально-технічне, кадрове забезпечення;

- співпрацю органів державного управління освітою з культурними, освітніми, педагогічними громадськими організаціями національних меншин;

- створення наукових і методичних установ або окремих структурних підрозділів для науково-методичного забезпечення освіти національних меншин [1].

На Підсумковій колегії МОН України 17 серпня 2007 р. відзначено доцільність уведення системи двомовного вивчення різних предметів у загальноосвітніх навчальних закладах з навчанням мовами національних меншин. Передбачалося одночасне застосування мови меншини та української на уроках математики, природознавства, хімії, біології тощо [2]. Місцевими органами виконавчої влади і органами місцевого самоврядування здійснюються заходи, спрямовані на виховання поваги як до рідної, так і української мов. Зокрема, 30 листопада 2007 р. у Києві відбувся 9 загальноміський конкурс "Квітни, мово, зірнице слова" [3].

Діяльність Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України є важливим державним інструментом соціокультурної адаптації національних меншин. Це зумовлено важливістю долучення цих категорій суспільства до процесу вироблення духовних цінностей титульного етносу, сприяння їхній багатогранній самореалізації. МОН України доручили на 2005-2010 рр. створити умови для поглиблення їхнього вивчення [4]. Освітні потреби національних меншин забезпечує розгалужена мережа загальноосвітніх закладів. Серед них вже у 2000 р. було 2.525 шкіл з російською та 2.363 – кількома мовами навчання [5]. На базі багатьох загальноосвітніх шкіл працюють факультативи та гуртки з вивчення рідної мови, які відвідували понад 170 тисяч дітей. При національно-культурних товариствах діяли 76 недільних шкіл. У місцях компактного проживання етнічних спільнот вивчається 13 мов як предмети або факультативні курси: у Закарпатській області – угорська, Чернівецькій та Закарпатській – румунська, Донецькій та АРК – новогрецька, Львівській, Вінницькій, Хмельницькій, Житомирській та м. Києві – польська,

Одеській – молдавська, болгарська та гагаузька, АРК – вірменська та кримськотатарська [6]. У мережі загальноосвітніх навчальних закладів на 2006/7 навчальний рік 1.305 російських (482.611 учнів), 91 румунський (21.167 учнів), 5 польських (1302 учні), 14 кримськотатарських (3.345 учнів), 7 молдовських (2.559 учнів), 71 угорський (13.386) [7]. Для організації вивчення польської мови і розвитку полоністики міністерства освіти України і Польщі підписали двосторонню угоду (травень 1992 р.). Над змістом підручників для загальноосвітніх шкіл, гімназій, ліцеїв для українців у Польщі та поляків в Україні мала працювати спільна комісія експертів [8].

В Україні створили повноцінні умови для відродження національної ідентичності, зокрема у мовній сфері, всіх національних меншин. Ще 19 липня 1994 р. Президент України Л. Кучма висловив намір запропонувати зміни до чинного законодавства з метою надання російській мові статусу офіційної при збереженні за українською статусу державної та пообіцяв створювати найкращі умови для вільного розвитку культур всіх народів, які живуть на території країни. Цю державну політику продовжив здійснювати і Президент України В. Ющенко. Виступаючи 25 травня 2006 р. на першому засіданні ВР України V скликання він пообіцяв забезпечити мовні права національних меншин в контексті єдиного культурного простору України. Важливим Президент України бачив мовно-культурне розмаїття [9]. Конституція АРК також гарантувала використання і захист поряд з державною російської, кримськотатарської, мов інших етнічних спільнот [10]. Логічним виглядає і продовження цього курсу, підтверджену і Президентом В. Януковичем. Поряд з державною мовою при здійсненні повноважень органами державної влади, місцевого самоврядування, АРК, можуть використовуватися російська та інші мови національних меншин у межах і порядку, визначених законами України. У навчальному процесі у державних і комунальних навчальних закладах поряд з державною можуть застосовуватися і вивчатися мови національних меншин. Це підтвердило 14 грудня 1999 р. рішення Конституційного Суду України [11]. Згідно з Указом Президента України від 9 грудня 2010 р. функції з реалізації державної соціокультурної політики у сферах міжнаціональних відносин, захисту прав національних меншин України було покладено на Міністерство культури України [12].

Використані джерела

1. Антонюк Р.І. Коли кожний поважає всіх, а всі кожного. Проблеми національних меншин в умовах українського полікультурного аспекту / Р.І. Антонюк // Гуманітарні науки. – 2006. – № 2. – С. 34-38.

2. Ніколаєнко С. Якісна освіта – запорука самореалізації особистості: Тези доповіді Міністра освіти і науки України С. Ніколаєнка на Підсумковій колегії Міністерства освіти і науки України 17 серпня 2007 року / С. Ніколаєнко // Освіта України: Спецвипуск. – № 59(839). – 10 серпня 2007 р. – С. 16.

3. Національні меншини позмагаються в знанні мов // Хрещатик. – № 207 (3197). – Понеділок, 3 грудня 2007 року. – С. 2.

4. Розвиток освіти в Україні на 2005-2010 роки (Проект) // Вища школа. – 2005. – № 3. – С. 83, 92.

5. Послання Президента України до Верховної Ради України про внутрішнє і зовнішнє становище України у 2000 році. – К.: Інформаційно-видавничий центр Держкомстату України, 2001. – С. 23.

6. Кремень В. Україна: проблема самоорганізації / Кремень В., Табачник Д., Ткаченко В. – К.: Промінь, 2003. – Т. 2: Десятиріччя суспільної трансформації. – С. 340.

7. Ніколаєнко С. Якісна освіта – запорука самореалізації особистості: Тези доповіді Міністра освіти і науки України С. Ніколаєнка на Підсумковій колегії Міністерства освіти і науки України 17 серпня 2007 року / С. Ніколаєнко // Освіта України: Спецвипуск. – № 59(839). – 10 серпня 2007 р. – С. 16.

8. Шевців К. Польське шкільництво в Дрогобичі на зламі століть (шкіц до історії польської громади провінційного міста) / К. Шевців // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип. IX. – Дрогобич: Ком, 2005. – С. 421-422.

9. Верховна Рада України п’ятого скликання. Перша сесія. 25 травня – 4 серпня 2006 року. Стенографічний звіт. – Том 1. – К.: Парламентське видавництво, 2007. – С. 11.

10. Конституція Автономної Республіки Крим // Конституційне законодавство України (законодавчі акти, коментар, офіційне тлумачення): Збірник нормативних актів. У 2-х книгах. Вид. 2-ге, переробл. і доп. – Кн. 2. – К.: Атіка, 2004. – С. 441.

11. Рішення Конституційного Суду України у справі за конституційним поданням 51 народного депутата України про офіційне тлумачення положень статті 10 Конституції України щодо застосування державної мови органами державної влади, органами місцевого самоврядування та використання її у навчальному процесі в навчальних закладах України, м. Київ, 14 грудня 1999 р. № 0-рп/99. Справа № 1-6/99 // Рішення Конституційного Суду України. – К.: Видавець Фурса С.Я., 2006. – С. 122-131.

12. Указ Президента України "Про оптимізацію системи центральних органів виконавчої влади" від 9 грудня 2010 року № 1085/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.president.gov.ua/documents/12584.html.

Михайловская Римма Семеновна

Музыкальная литература в изданиях журнала "Музична школа"

В 2008 году Министерством культуры Украины была издана новая Программа по украинской и зарубежной музыкальной литературе, подготовленная группой педагогов-методистов из разных регионов Украины, ведущих данный предмет. Впервые в Украине Программа по музыкальной литературе даёт возможность сформировать у учеников це-

лостное, объёмное представление о музыкальной культуре человечества в исторической перспективе и в едином интеграционном потоке развития мирового искусства.

Впервые была воплощена в жизнь мечта многих поколений педагогов – объединить в единую историческую перспективу все курсы музыкальной литературы (украинской, зарубежной, русской) и дать ученикам неоценимую возможность *прослушать* весь предложенный и изучаемый материал.

В 2010 году за воплощение Программы в жизнь оперативно взялся журнал "Музична школа" и его ответственный секретарь, музыкальный редактор А.С. Сотник, при активном содействии которой и были изданы соответствующие учебные пособия по музыкальной литературе. На сегодняшний день вышли № 19, № 20 – первый год обучения; № 24, № 34 – второй год обучения; № 36 – третий год обучения.

Эти учебники – огромная помощь преподавателям, которые ведут курс музыкальной литературы в ДМШ и ДШИ. В учебниках собран очень важный теоретический и практический (нотный и звуковой) материал на диске. Традиционная подача материала – теория, нотные музыкальные примеры дополнены большим количеством иллюстративного материала. В комплексе – это журналы, развивающие учащихся во многих сферах искусства. К каждому журналу прилагается диск, на котором находится от 150 до 280 музыкальных примеров. Весь материал располагается по разделам, соответствующим разделам учебника; в качестве приложения дана подробная нумерация и название файлов в соответствии с номером трека на диске.

Подобные современные инновационные технологии способствуют наилучшему обучению и закреплению материала учащимися и являются большим подспорьем для преподавателей, получивших готовый к работе материал: учитель музыкальной литературы может использовать его для проведения музыкальной викторины; представленный материал может широко использоваться педагогами по сольфеджио в качестве иллюстративного материала. Наличие же такого учебника и диска у ученика позволяет сделать учебный процесс более глубоким и эффективным. Данное учебное пособие остаётся с учеником навсегда, даёт возможность многократно возвращаться к полюбившейся музыке.

Автор всех тем первого выпуска учебника по музыкальной литературе (первый год обучения) – Л.В. Жульева ("Музична школа", 2010, № 19); Р.С. Михайловская сделала подборку аудиоматериала для ученика; музыкальный редактор – А.С. Краснощок (Сотник), художник Н.С. Заболоцкая.

В программе первого года обучения появилось много интересных и важных тем, которые раньше вообще не изучались: "Пісенність у музиці", "Пейзаж у музиці", "Дитячі ігри та іграшки в музиці", "Музичний портрет", "Музика в родинному колі", "Внутрішній світ людини в музиці", "Казки та казкові герої", "Музика посміхається". В течение года Л.В. Жульевой пришлось вести огромную исследовательскую работу по подготовке данного выпуска –новые темы требовали особенно кропотливой работы по поиску нужного теоретического материала. Заметим, что автору это прекрасно удалось.

Следующие выпуски учебников были подготовлены колективом авторов. В разработке тем принимали участие Т.Ю. Маркова, Л.М. Кожушко, Т.В. Данник, А.В. Савко, Е.Г. Воеводкина, И.И. Палкина, С.И. Грушевская, Ю.М. Рябицкая.

Автору данной публикации выпала честь принять участие в создании учебника для 1-го года обучения совместно с Л.В. Жульевой (много лет назад Людмила Васильевна была моим преподавателем по музыкальной литературе в Кировоградском музыкальном училище, где мы учились у неё вместе с известным композитором Игорем Крутым). Ныне Л.В. Жульева – преподаватель-методист Запорожского музыкального училища, консультант многих вышедших изданий по музыкальной литературе, автор 22 изданных в Украине и России нотных сборников (среди них – "Граємо удвох", "Класика і сучасність", "Весёлый кабальеро", "Детский альбом" П.И Чайковского в 4 руки со стихами Л. Дацюк и др.).

Мною в виде музыкальных файлов журналу "Музична школа" был представлен музыкально-иллюстративный материал в объёме 2,5 Гб. Думаю, что выскажу мнение многих коллег-педагогов: все учебники по музыкальной литературе (изданные и планируемые к изданию) должны ежегодно переиздаваться. Учебник не может становиться этаким бестселлером – он непременно должен быть в свободной продаже для всех желающих, по всей стране (как и любые другие учебники). Сама жизнь требует от издателей мобильности, оперативности. Национальная Программа по перестройке образовательного курса музыкальной литературы введена – а значит и вопрос издания учебников необходимо решать в кратчайшие сроки, при поддержке на национальном уровне.

Использованные источники

1. Журнал "Музична школа". – 2010. – № 19, № 20, № 24. – 2011. – № 34, № 36.

2. "Українська та зарубіжна музичні літератури". Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) / Уклад. Я.А. Бодак, В.В. Гукова, О.В. Єпімахова та ін. – К., 2008. – 62 с.

Монько Тетяна Савівна

Інноваційні технології в професійному навчанні бібліотекарів

Інноваційна діяльність – ключовий фактор успішного розвитку суспільства. Розробка й впровадження інновацій залежать від стану і використання інтелектуальних та інформаційних ресурсів. Сьогодні склалась ситуація, коли тема інноваційного розвитку із просто актуальної і іноді кон'юнктурної стає пріоритетною у багатьох стратегічних розробках, що стосуються подальших дій у різних сферах діяльності. Останнім часом знаходить підтримку і розповсюдження підхід, згідно якому інновації – незалежно від галузі, в якій вони спочатку реалізувались, – обов'язково викликають резонанс в системі громадських зв'язків, а тому можуть розумітися не тільки як економічний, але й як соціокультурний феномен.

Динамічні перетворення в усіх сферах життя змінюють суспільну роль бібліотек. Долю бібліотеки сьогодні визначає добре навчений, правильно організований, мотивований на саморозвиток і розвиток своєї професійної кар'єри персонал, який хоче і може працювати незалежно від соціально-політичного стану в країні, відсутності належного фінансування і невеликого, у порівнянні з іншими, рейтингу професії.

Бібліотеки завжди були лідерами у питаннях організації документів, пошуку інформації, допомоги в отриманні знань. Але інтелектуалізація бібліотечної діяльності – процес безперервний, який вимагає високоерудованих бібліотечних фахівців – носіїв нових професійних знань.

Зі зміною вимог до суб'єкта діяльності змінюються й вимоги до концептуального,теоретичного та технологічного забезпечення процесу його професіоналізації, що, у свою чергу, викликає необхідність відповідного проектування професійного й освітнього середовища. Нове інформаційне середовище зумовлює суттєві зміни в діяльності бібліотечних працівників, виявляє нові тенденції в їхньому підході до професії.

Проблема безперервної бібліотечної освіти стала сьогодні однією з обговорюваних у професійному співтоваристві. Аналіз публікацій дозволяє стверджувати, що серйозні зміни в професійній бібліотечній освіті почались ще в 1990-ті роки. З одного боку, почав змінюватись менталітет бібліотек, підвищилися вимоги до професійної підготовки спеціалістів, розширилися сфери інформаційно-бібліографічної діяльності, автоматизована більшість бібліотечних процесів; з іншого – різке зниження інтересу до бібліотечної професії, поступове старіння бібліотечних колективів, падіння соціального престижу професії і бібліотеки як соціального інституту. В цих умовах безперервна освіта стає одним із

основних інструментів реорганізації і модернізації бібліотечного обслуговування користувачів і удосконалення бібліотеки, а управління професійним розвитком – ключовим елементом управління бібліотекою.

Проведений останніми роками аналіз показав, що, незважаючи на розвинену систему бібліотечної освіти в країні, рівень професійної підготовки бібліотечних кадрів залишається досить низьким. Один із основних факторів успішного професійного зростання – створення багаторівневої комплексної системи підготовки, перепідготовки і підвищення кваліфікації спеціалістів бібліотечно-інформаційних установ. При цьому заняття й освітні програми запроваджуються з урахуванням наступних факторів: початковий рівень освіти і його характер; посада, зміст професійної діяльності; стаж роботи в бібліотеці.

Існуюча практика підвищення кваліфікації не забезпечує реальної актуалізації знань. Спостерігається процес старіння найбільш кваліфікованих, професійно підготовлених бібліотечних кадрів. На місце професіоналів, які звільняються, приходять співробітники з бібліотечним стажем і досвідом роботи, але без спеціальної освіти. Багато випускників із дипломами професійних бібліотекарів залишають книгозбірні.

Для того, щоб підняти свій професійний рівень, кожному бібліотекареві треба змінити ставлення до підвищення кваліфікації. Інноваційні бібліотечно-інформаційні технології суттєво впливають на підвищення кваліфікації співробітників, як однієї із управлінських функцій бібліотеки, що полягає, перш за все, в підготовці кадрового резерву. Спеціалісти вважають, що інноваційну освіту слід диференціювати за наступними напрямками: загальна, інноваційно-технологічна, інноваційно-менеджерська.

Система підвищення кваліфікації повинна бути мобільною, здатною швидко реагувати на різного роду зміни в галузі бібліотечної справи, оперативно доводити до відома певних груп персоналу бібліотеки інформацію про нові науково-практичні досягнення, сприяти опануванню сучасними бібліотечно-інформаційними технологіями, готуючи, таким чином, кадровий резерв для подальшого удосконалення всіх процесів, що забезпечують ефективне функціонування бібліотеки, виявлення бібліотекознавчих проблем, прийняття оптимальних управлінських рішень.

Оскільки знання сьогодні швидко втрачають свою актуальність, головною рисою освіти стає її випереджаюча направленість з акцентом на формування таких вмінь і навичок, які дозволяють спеціалісту самостійно засвоювати нові досягнення, впроваджувати їх у повсякденну практику. Тому однією із ведучих цілей професійного розвитку спеціалістів є формування інноваційної компетентності, яка складається із знань засад

наукової думки, усвідомлення домінуючих тенденцій розвитку суспільства в цілому і бібліотечної галузі зокрема, мотиваційного прагнення спеціалістів творчо реалізуватися в професії, а також напрацювання необхідних для інноваційної діяльності вмінь і навичок.

Тактика навчання базується на передових освітніх технологіях: це організаційно активні методи, що розвивають розумові, комунікаційні, рефлексивні здатності; дистанційні форми навчання, які стимулюють самоосвіту і підвищують самоорганізацію; методики інтенсивної активізації творчої діяльності. Означені аспекти особливо важливі для професійного навчання у випадку його інноваційної спрямованості.

Сподівання на успішний розвиток бібліотечної галузі пов'язані з молодими професіоналами. Саме введення молодих спеціалістів та осіб без спеціальних знань у бібліотечну справу професійно потребує цілеспрямованої підготовки та перепідготовки залежно від функціональних обов'язків. Самоосвіта бібліотечних кадрів – це діяльність, що здійснюється шляхом набуття, накопичення, впорядкування, систематизації і відновлення знань з метою більш кваліфікованого та успішного розв'язання професіональних завдань.

Формами поглибленої професіоналізації можна вважати, крім науково-практичних конференцій, семінарів, практикумів, комплекс тренінгів, майстер-класів, ділових ігор по актуальним професійним проблемам; регулярне проведення «відкритих лекцій», в тому числі у форматі відео-конференцій з іншими бібліотеками, лекцій видатних вітчизняних і зарубіжних бібліотекознавців. Отримало визнання проведення віртуальних семінарів, майстер-класів, професійних дискусій.

Невід'ємним компонентом сучасної системи підвищення кваліфікації бібліотечно-інформаційних кадрів став розвиток дистанційної освіти, здатної забезпечити у принципово зміненому технологічному середовищі механізм гарантованого отримання і постійного удосконалення співробітниками бібліотек своїх професійних знань.

Ефективність саморозвитку персоналу залежить і від зовнішніх факторів, серед яких: організаційні і соціально-психологічні умови професійної діяльності; доступність сучасних інформаційно-пошукових систем, а також підготовленість до роботи з ними; методичне забезпечення умов професійного розвитку. Наявність внутрішньої мотивації є однією з головних професійних якостей бібліотекаря, здатного самостійно досягти нового рівня професіоналізму, зробити кар'єру і досягти успіху в процесі перетворень своєї особистості і бібліотечної практики.

На наш погляд, розглядаючи формування кадрових ресурсів бібліотеки як процес, який закладає основи інноваційного потенціалу орга-

нізації і перспективи його розвитку, як процес управління розвитком персоналу з метою його особистісного, професійного удосконалення і досягнення високого рівня професіоналізму, бібліотека буде здатна вибудувати ефективну систему мотивації персоналу для досягнення своїх цілей і завдань.

Майбутнє належить створенню інноваційних засобів виробництва знань (тобто інструментів, які генерують знання) – найбільш важливої форми капіталу в розвинутих країнах.

Плахотнікова Лариса Олександрівна

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

Пріоритетним завданням державної соціальної політики України є збереження і розвиток духовного потенціалу суспільства на основі раціональної взаємодії структурних складових соціально-культурної сфери та економічної системи суспільства. Адже становлення нової економічної системи України породило чимало проблем в розвитку соціально-культурної сфери, яка знаходиться в процесі постійної перебудови та пристосування до вимог ринкової економіки. В соціально-культурній сфері створюються нові організаційно-правові структури, взаємозв'язки між ними ускладнюються та набувають нових форм. Але по мірі ускладнення взаємозв'язків між господарюючими суб'єктами, структурними складовими соціально-культурної сфери росте і невизначеність перспектив її розвитку, підвищуються ризики втрати духовності, домінування масової культури, іде пошук нової орієнтації розвитку культури в умовах ринку.

Наявність та удосконалення ринкових механізмів у виробничій сфері викликають необхідність поглибленого дослідження соціально-культурної сфери, раціоналізації її економічних механізмів, кардинального перегляду підходів, що склалися раніше до новостворених механізмів соціально-культурного розвитку.

Соціально-культурна сфера як, спосіб трансляції культури в суспільстві, в сучасних умовах набуває первинного значення внаслідок того, що є одним з основних чинників збереження самої культури, передачі прийдешнім поколінням її найбільш значимих зразків, норм, цінностей і ідеалів. Ефективна система взаємодії структурних складових соціально-культурної сфери, що використовує нові технічні засоби, спирається на найбагатші національно-культурні традиції, може і повинна розширювати культурний простір, що забезпечує громадянам духо-

вне, художнє і культурне розвиток. В свою чергу раціональна організація, планування і регулювання функціонування соціально-культурної сфери, її окремих структурних складових сприяє підвищенню ефективності поточної діяльності і перспективного розвитку об'єктів соціально-культурної сфери.

В процесі створення механізму розвитку соціально-культурної сфери необхідно враховувати регіональний аспект, оскільки це дає можливість адекватно і оперативно реагувати на різноманітний попит населення регіону на споживчі послуги, що надаються господарюючими суб'єктами цієї сфери. Крім того, об'єктивно оцінити пріоритетні напрями розвитку соціально-культурної сфери можливо тільки на регіональному рівні, оскільки особливості соціально-економічного розвитку регіону тісно взаємопов’язані з видами і об'ємами надання послуг установами і організаціями соціально-культурною сфери.

На сучасному етапі відсутній системний підхід до формування механізму підвищення ефективності соціально-культурного розвитку, особливо на регіональному рівні. Відсутні концепція соціально-економічного зростання, модель спеціалізації установ та організацій СКС, що дозволяють підвищити ефективність функціонування і розвитку соціально-культурної сфери. Існуючі окремі проблеми функціонування СКС вимагають детального вивчення та дослідження видів соціокультурної продукції та послуг, а також дослідження споживчого ринку соціально-культурної сфери.

Державна політика спрямована на розвиток соціально-культурної сфери покликана забезпечувати формування сприятливого інституційного, організаційного та економічного середовища на загальнонаціональному та регіональному рінях, стимулювати налагодження дієвих механізмів залучення вітчизняних і закордонних інвестицій у СКС, а також створювати комфортні умови для її розвитку на регіональному рівні. Не зважаючи на поодинокі кроки, що робляться владою в напрямі формування такої політики, загалом цей процес характеризується непослідовністю, невиконанням визначених відповідними документами правових, організаційних, наукових, фінансових та інших заходів, спрямованих на сталий розвиток СКС, а також не узгодженістю з принципами та стандартами, що діють в розвинених країнах світу.

Рудь Яна Сергіївна

Інноваційний потенціал соціально-культурного проектування у культуротворчих процесах сучасної України

Унікальна місія культури полягає у трансляції соціального досвіду, поєднанні здобутків минулого і майбутнього, збереженні та передачі нащадкам культурної традиції і, водночас, генерації та продукуванні інноваційних ідей, методик, технологій, основним механізмом здійснення яких повинні стати інноваційні освітні стратегії. Ця проблема особливо актуалізується сьогодні, оскільки домінуючою тенденцією інформаційного суспільства знань є міжкультурна та кроскультурна комунікація різних сфер життєдіяльності.

Українське суспільство, як і більшість країн сучасного світу, перебуває у стані глобальної економічної, політичної, соціальної кризи. Одним із етапів на шляху до їх ефективного подолання є актуалізація розробки стратегій розвитку інноваційного соціокультурного проектування, адже у сучасному світі культура все більше перетворюється на ключовий елемент суспільного розвитку. Завдяки їй члени суспільства мають змогу реалізувати свій творчий потенціал, долучитись до всього духовного й художнього багатства світової цивілізації, зберігати і збагачувати власну історико-культурну спадщину у всьому її різноманітті.

Сучасна динаміка соціокультурних процесів відрізняється інтеграцією різних форм ініціювання культурної активності населення, серед яких важливе місце займає сільський зелений туризм, суперечлива і неоднозначна сутність якого породжена глобалізацією світової спільноти, впливом сучасних інтернет-технологій та культури. Сільський зелений туризм являє собою складне і суперечливе явище, на яке істотно впливають економічний, політичний, соціокультурний і демографічний фактори, у тому числі базові цінності культури.

Усталена практика організації туристичних програм здійснюється переважно на основі економічних критеріїв та показників, майже не враховуючи важливу культурну складову сільського зеленого туризму. Розгляд сільського зеленого туризму з позицій проектної парадигми істотно розширює можливості соціалізації та інкультурації особистості.

У сучасну епоху глобалізації і кроскультурної комунікації сільський зелений туризм, як культуростворююча сила і суб'єктно-активний конструкт соціального буття, є результатом довгої історичної еволюції як соціального буття, так і себе самого шляхом прирощування нових

якостей і властивостей. Достатньо розвинутий і самостійний характер сільського зеленого туризму дозволяє розцінювати його як активну культуростворюючу силу і значний соціокультурний реагент, що впливає на соціальні процеси. В історичній ретроспективі і в наші дні туризм виявився не тільки інструментом діалогу культур (що тягне за собою формування культурної спільноти країн і народів), але також його онтологічною необхідністю.

Сільський зелений туризм розвивається на території сільських поселень, де існують умови як для тривалого, так і короткочасного відпочинку: екологічно чистий ландшафт, сільське житло, придатне для прийому туристів, необхідні об'єкти обслуговування. Для розвитку сільського туризму велике значення мають етнічні особливості поселень, етнографічна характеристика побуту населення, наявність народних промислів і пам'яток народної архітектури та історії тощо.

Як самопроекція розвитку особистості, туристична діяльність створює умови для включення індивіда у складні переплетіння освоєння туристичного сервісу та соціальних зв’язків, намагається проектувати таку модель життєдіяльності, в якій акцентується вимога вільного самоздійснення індивіда у кожній конкретній ситуації. Тому показати повноцінну історію життя України для учасників сільського зеленого туризму неможливо без детального соціокультурного проектування за різними напрямами діяльності.

Своєрідність проектного підходу полягає в тому, що пріоритетними в ньому є не статистичні параметри доступності, відвідування закладів культури, забезпечення населення культурними послугами ("скільки" й "кому"), а ціннісна природа культурних послуг, що споживаються населенням ("що", "навіщо" і "чому"). У межах сільського зеленого туризму України використання проектного підходу дозволяє створити унікальні туристичні проекти, запропонувати абсолютно інші концепції розвитку туристичної галузі, які можна було б реально втілити на практиці.

Отже, соціокультурне проектування – це специфічна технологія, що представляє собою конструктивну, творчу діяльність, сутність якої полягає в аналізі проблем і виявленні причин їх виникнення, виробленні цілей і задач, що характеризують бажаний стан об'єкта (або сфери проектної діяльності), розробці шляхів і засобів досягнення поставлених цілей.

Проектування як технологія ефективного управління культурним процесом обумовлюється тенденцією посилення соціальних функцій культури, удосконаленням різних підсистем соціокультурного життєзабезпечення людини (рекреації, дозвілля, побутових послуг, самодіяльної творчості, домашнього побуту, охорони природи, культурної екології,

суспільно-політичної активності). За допомогою проектів вирішуються найрізноманітніші соціально-культурні питання: рекреаційне обслуговування в районі, подолання підліткової злочинності, налагодження культурно-дозвіллєвої інфраструктури в місті, зменшення безробіття.

Такий підхід надасть можливість задоволення різноманітних дозвіллєвих запитів та інкультурації його учасників через актуалізацію історичної пам'яті, розширення культурного кругозору, формування гуманістичного мислення та світогляду. Адже сільський зелений туризм забезпечує безпосередній контакт людини з культурно-історичними пам'ятками сільської місцевості, дає можливість відчути себе частинкою етносередовища, в якому вона перебуває та дозволяє виявляти перспективні культурологічні тенденції соціального і культурного розвитку суспільства.

Шамро Лариса Леонідівна

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ І НАВЧАННЯ В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Для дитини голос – це найперший
і найдоступніший інструмент.

Л. Стоковський

На виховання людини впливає багато факторів та умов. Естетичне виховання є одним з важливих елементів розвитку особистості, яке дає напрямок розвитку, охоплюючи як духовний світ так і практичну діяльність.

З давніх часів люди помітили, що музика має велику силу естетичного впливу на особистість. Особливими виховними можливостями володіє вокально-хорове мистецтво, що є ефективним засобом залучення до прекрасного. Людський голос, як вважав З. Кодай, є чудовим і доступним інструментом, а спів створює найсприятливіші умови для формування загальної музичної культури. Діти люблять співати, і вже у дитячому віці необхідно прагнути до поступового наближення до досягнення високого рівня істинного мистецтва. За словами А. Луначарського, людина живе, доки вона співає.

Хорове виховання закріпилося в житті людини, стало одним з джерел натхнення для розкриття глибоких душевних почуттів. Хоровий спів сприяє вихованню особистості. Саме у хорі починали свій творчий шлях Й. Гайдн, М. Березовський, С. Гулак-Артемовський, М. Лисенко, К. Стеценко, А. Нежданова, Ф. Шаляпін, І. Козловський та багато інших відомих музикантів.

Головна задача керівника хору, музиканта і вихователя – допомогти молоді зрозуміти, що для самоствердження є багато шляхів, і один з них – це творчість. Спів у хорі повинен стати для учнів духовною потребою. Ні для кого не є секретом, що сучасна молодь у своїй більшості є шанувальниками легких жанрів, тож наше завдання – "закохати" дітей у чудову хорову музику.

Спілкування з музикою виховує людську душу, розвиває моральний потенціал та інтелектуальний світ людини, тому одним з головних завдань керівника хорового колективу є формування цінного в художньому відношенні і цікавого (як для виконавців, так і для слухачів) репертуару. Вміло дібраний, високохудожній, він забезпечує творчо-активне життя хорового колективу, підвищує рівень музичної та загальної культури виконавців.

Відбір репертуару є творчим процесом, що органічно входить до повсякденної діяльності керівника хору, вимагає від нього багато знань та умінь: знання законів сприйняття виконавцями та слухачами тих чи інших музичнів творів; вміння передбачити динаміку музично-співчого розвитку виконавців; вміння гнучко реагувати на нові віяння у сучасному музичному житті. Важливим є й те, що процес формування репертуару повинен підпорядковуватися учбово-виховним завданням, адже учбовий хоровий колектив насамперед є засобом різнобічного розвитку та виховання підростаючого покоління.

Керівник хору повинен звертати увагу на правильне співвідношення дібраного матеріалу за жанрами. Спираючись на знання особливостей звучання співочого голосу в цьому віці, керівник повинен чітко уявляти, в якій мірі може вплинути на характер звучання теситура, ритмічний малюнок і динаміка, штрихи та поетичний текст, художній образ твору та його емоційна насиченість, що визначає загальну виконавську трактовку твору.

Необхідно враховувати, наскільки даний склад хору може досягти художності виконання твору, чи підготовлений хор психологічно, емоційно, чи достатньо він художньо й технічно навчений. Принципи відбору хорового репертуару підпорядковуються наступним вимогам: репертуар повинен бути високохудожнім; відповідати віковим особливостям і можливостям даного колективу; бути різноманітним за характером, змістом і жанрам, і головне – мати виховний характер. Кожний репертуарний твір повинен рухати хор вперед для набуття тих чи інших навичок (або закріплювати їх).

Авторська збірка "Барвінок" для дитячого хору, спрямована упорядкувати репертуар для дитячих хорових колективів, розгалужений за

жанрами, за віковими уподобаннями, за технічними та вокальними можливостями, створена на допомогу викладачам-хормейстерам при доборі репертуару для старших класів інструментальних та хорових відділень дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв.

Широкий вибір оригінальних творів, перекладів та обробок, пристосованих для виконання дитячими хоровими колективами (від тенденітної барочної музики, періоду бурхливого романтизму до сучасних зразків), може бути опанований у дитячих хорових колективах з різним рівнем виконавської майстерності, вікового та чисельного складу. Велика увага приділяється вітчизняним та європейським зразкам без супроводу – саме цей напрямок хорового співу виховує у дітей навички гармонічного слуху, відчуття ансамблю як основи багатоголосся.

Збірка має наступну структуру: передмова; вправи для розспівування; хорові твори українських композиторів (без супроводу та із супроводом); хорові твори зарубіжних композиторів (без супроводу та із супроводом) – в цілому сорок один твір.

Вправи для розспівування, що увійшли до збірки (переважно секвенційні), спрямовані на вирівнювання середнього діапазону, його поступове розширення, на роботу над гармонічним слухом, для набуття навичок багатоголосся (рух паралельними тризвуками, відчуття різниці інтонування малої та великої секунди, поступовий рух мелодії у різних напрямках).

Перша частина містить обробки народних пісень (М. Леонтович, В. Уманець), хорові твори українських композиторів-класиків (Д. Бортнянський, М. Лисенко) та сучасних українських композиторів (А. Штогаренко, І. Поклад, Б. Фільц, І. Карабиць, Л. Дичко та ін.). Друга частина збірки – це зразки світової хорової спадщини (зокрема, твори А. Вівальді, Дж. Перголезі, В. Моцарта, Г. Форе, а також російських композиторів XIX ст. та композиторів радянського періоду), що дає можливість розширити репертуар колективу, долучити хористів до розмаїття хорової культури.

Отже, збірка "Барвінок" сприятиме розширенню виконавського репертуару, поступовому професійному зросту шкільних хорових колективів, вихованню обізнаної та духовно розвинутої особистості.

СЕКЦІЯ 6
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Афоніна Олена Сталівна

Творчество Виктора Степурко в культурологических измерениях современности

В душах есть все, что есть
в небе, и много иного.

К.Д. Бальмонт

Удивительно, что может сделать один
луч солнца с душой человека!

Ф.М. Достоевский

Действительно, музыкальное искусство и сочинения композиторов, озаряют души людские, помогают "заглянуть в собственную душу" (Плиний Младший). Одним из примеров "двигателя души" (Цицерон) является творчество современного украинского композитора Виктора Степурко, для которого 2012 год совпал с вручением Национальной премии имени Т.Г. Шевченко. Духовное творчество композитора не оставляет равнодушными души людские. Это неспроста, ведь чем больше человечество проникает в тайны живой и неживой материи, тем более незащищенным оно себя ощущает и поиск гармонии возможен только в истоках христианской традиции, стремлении возродить ее после долгого забвения.

Творческий путь любого музыканта и тем более композитора всегда связан с поиском. В. Степурко работал в молодежном вокальном ансамбле и хоровой капелле шахты имени О. Засядько (художественный руководитель – заслуженный работник культуры Украины Е. Билявский), руководил камерным хором киевского завода "Сатурн", "Зорецвіт" и др., творил для хоровых капелл ("Киев", "Почайна"). Неоднократно получал заслуженную оценку и ставал лауреатом премий имени Л. Ревуцкого (1989), И. Огиенко (1998), Б. Лятошинского (2002), Н. Лысенко (2005), Международной музыкальной премии имени Лео Витошинского (2004), "Киев" имени Артемия Веделя (2008). Кроме того, композитор стал лауреатом Всеукраинского конкурса "Духовные псалмы" (2000) и Кавалером ордена Святого Владимира третьей степени.

Его творчество всегда находится во внимании музыковедов, исполнителей, руководителей коллективов, что отражается в разнообразной

прессе и научных исследованиях: Л. Кучеренко "Маестро Степурко з Макарова", О. Сущенко "Мелодії зринають з ароматів", Н. Волошина "Відомий і невідомий Віктор Степурко", О. Жигун "Історичні та музичнотеоретичні аспекти вокально-симфонічного твору “Богородичні догмати” (Світлої пам’яті Святителя Димитрія Ростовського) або, Чи має право на існування Українська православна меса". Произведения композитора звучат на Международных фестивалях современной музыки, являясь одним из лучших образцов украинских произведений в жанре духовной музыки.

Виктор Иванович руководит собственным коллективом "Святколо", который принимает участие в различных фестивалях. Исполняя с коллективом "Острожские распевы" А. Козаренко, композитор написал обработки "Киевских распевов" XIX века. Успевает композитор сочинять произведения для детей (опера "Музыкальный магазин", "Пан Коцкий", "Музыкальные ступеньки").

И все-таки наиболее известно хоровое творчество композитора: духовные произведения (концерт памяти Н. Леонтовича, Стихира Феодосию Печерскому, Киевские распевы, Литургия святого Иоанна Златоуста). Интересы композитора в конце XX – начале XXI веков к каноническим текстам и жанрам церковной музыки можно объяснить стремлением возродить давние пласты национальной культуры. Тексты, жанры, средства выразительности, характерные для данного рода композиций, выступают формой общения между культурами разных времен.

Произведение, которое было выдвинуто на получение премии имени Т. Шевченко, по словам автора, создавалось на протяжении многих лет. В полном объеме его исполняли на фестивалях "Премьеры сезона", "Киев Мюзик Фест". Официально оно называется "Монологи веков. Псалмодия для смешанного хора и солирующих инструментов". Произведение состоит из семи частей, написанных на тексты псалмов.

Каждая часть цикла представлена композитором в разной стилистике, что символически передает отношение людей к Высшим силам на протяжении веков. Передача идеи "Монологи веков" достаточно проста. По словам Е. Дьячковой, "словно в сказках Шехерезады, здесь в каждой части появляется новый персонаж – новый голос солирующего инструмента. Молитвенный плач древнего восточного чужеземца – дудука сменяется колыбельной в исполнении сопрано и скрипки. За щебетом райской птицы-флейты следует "слово" тенора в дуэте с альтом. Потом труба прославит Силу Творца, а виолончель напомнит о людской немощи, и, наконец, в финале саксофон прославит Божественную милость ко всему сущему на земле" [1]. Духовное творчество В. Степурко подче-

ркивает глубину его таланта, уровень профессионального мастерства, и много в чем выражает особенности украинской композиторской школы в контексте культуротворческих процессов Европы XXI века.

Итак, следуя словам Мильфорда Прентиса, можем отметить творческие поиски В. Степурко и заключить, что "найти источник вечной молодости тела и духа, значит – достичь той степени духовной силы, которая делает нас способными сразу парализовать действие отрицательных, низменных мыслей, и воспринимать лишь высшие, созидательные начала" [2].

Использованные источники

1. Дьячкова Е. "Мир еще не потерян, если человек может освящать хлеб и воду" / Е. Дьячкова [Электронный ресурс]. – День. – № 20. – 7 февраля 2012. – Режим доступа: http://www.day.kiev.ua/223235

2. Прентис М. К жизни / М. Прентис [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://greatwords.ru/quote/1577/

Ізваріна Олена Миколаївна

Оперна творчість В. Йориша (за архівними джерелами)

Інтенсивне становлення національного оперного мистецтва почалося у другій половині XIX ст. і на початок XX ст. вже мало певні досягнення: почалося формування української композиторської школи, з'явилися різножанрові оперні твори, був сформований національний музично-драматичний театр, спроможний виконувати оперні твори українських композиторів.

Зрушення у бік прогресу композиторської творчості відбувалося разом зі стабілізацією суспільно-політичного життя в Україні. Значного поштовху у формуванні національне оперне мистецтво набуває у 20-ті роки, у період так званої "українізації". Інтенсивний розвиток української опери починається з утворенням державних оперних театрів у Харкові (1925), Києві (1926) та Одесі (1926). З метою естетичного виховання трудящих і популяризації оперних творів у 1928-1930 рр. створювалися нові, мобільні видовищні установи – пересувні оперні театри. Першим завданням українських оперних театрів того часу було освоєння національної оперної спадщини і постановка нових опер. Від опери у 20-х рр. вимагали показ героїчного минулого, конфлікту того, що віджило – й нового, героїзації образу сучасника. В цей час у жанрі опери наполегливо працюють композитори Б. Яновський, О. Чишко, Б. Лятошинський, В. Костенко, В. Фемеліді.

Одним з композиторів, чия діяльність розгорнулась на ниві українського оперного мистецтва саме в означений час, був Володимир Йориш (1899–1945). Сьогодні його творчість майже забута, проте у 20-ті роки композитор був відомий і як диригент; його оперні твори не сходили зі сцен усіх українських оперних театрів. Композиторську творчість і диригентську діяльність В. Йориша висвітлюють матеріали з архівних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (ф. 18).

В. Йориш працював головним диригентом у першому пересувному Державному робітничому оперному театрі (ДРОТ), який був організований у серпні 1928 р. В цьому театрі, власне, і були написані й поставлені опери В. Йориша – "Кармелюк" ("Іван Кармелюк") та "Поема про сталь" (опера "Бур'ян" залишилася незавершеною).

Маршрут гастролей пересувної опери пролягав індустріальними містами України: Полтава, Суми, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Миколаїв, Кременчук, Луганськ, Артемівськ, Макіївка, Сталіно, Харків. На шпальтах періодичної преси цих міст постійно розглядалося творче життя ДРОТ'у, рецензувалися оперні вистави. Саме завдяки періодиці стало можливим відтворити історію створення і постановки найвідомішої опери В. Йориша "Кармелюк", прем'єра якої відбулася 16 червня 1929 р. у Дніпропетровську.

Основою сюжету опери стали українська народна дума про Кармелюка та літературні твори М. Старицького і Марка Вовчка. Рецензенти одностайно сходилися не тільки на тому, що ця опера є значним внеском у музичну культуру України, а навіть пропонували вважати її рівною кращим зразкам оперної творчості.

Головною рисою, яка приваблювала критиків, була яскрава і прямолінійна політизованість твору, суворе протиставлення двох "таборів": польських панів і українських селян-кріпаків, причому "панський табір" поданий у гротескній формі. Віталися й новаторські драматургічні рішення: відмова композитора від типової оркестрової увертюри і заміна її увертюрою хоровою, відмова у вокальних партіях від звичних оперних форм (арій, монологів, ансамблів) як атрибутів "віджилої" опери. Для її оновлення автор ввів декламаційний речитатив (який все ж таки не склав яскравих сторінок опери), проте всі ці "новації" не додавали твору рис значного явища у мистецькому житті України, хоча преса наполягала саме на цьому.

До недоліків драматургії твору відноситься і неврівноваженість масових сцен протидіючих "таборів": "селянські" сцени значно поступаються місцем епізодам "панського" побуту. Фінал опери вирішено зо-

всім "революційно": у маєтку Хайнацьких розміщується дитсадок, як протиставлення минулого і сучасного. Такий фінал не мав нічого спільного з сюжетом і виглядав чужорідним елементом, хоча з точки зору тогочасної ідеології був цілком виправданим. Образ Кармелюка також не можна назвати творчим досягненням композитора: народний герой принижений до рівня "шляхетного розбійника".

Сучасним мистецтвознавством доведено, що опера була сама по собі твором слабким і не вартим тієї уваги, яку приділяла їй преса. На успіх "Кармелюка" вплинув той факт, що "нових" опер на той час було замало, і кожний твір ставав подією художнього життя країни. До того ж треба взяти до уваги і певний "рекламний хід": про роботу В. Йориша над оперою газети писали задовго до її появи, на неї очікували, передбачали значний успіх тощо.

Наступна опера В. Йориша "Поема про сталь" (за п'єсою М. Погодіна) відбулася 1932 року на сцені Дніпропетровського робітничого оперного театру. Вистава була динамічною і дещо плакатною, що стало на той час майже типовим явищем для оперних постановок на сучасну тематику. У сценографії були задіяні рухливі конструкції, використані засоби "єдиного руху" у масових сценах, а також засоби кіномистецтва. Використовуючи ці засоби, режисер прагнув відобразити у масових сценах героїчну працю металургів. Проте і цій опері не судилося стати значним явищем національного оперного мистецтва.

Таким чином, оперна творчість В. Йориша відбиває певні досягнення і протиріччя своєї доби. З одного боку, вона відбиває прагнення відтворити сучасну тематику і героїзовані сюжети національної історії сучасними засобами, з іншого – відмову від особливостей, притаманних оперному жанру, вільне ставлення до законів оперної драматургії. Все це призвело до того, що опери В. Йориша, популярні у 20-ті роки, з часом зійшли зі сцени і майже забуті сьогодні.

Садовенко Світлана Миколаївна

НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ЯК ЗНАЧЕННЄВА КООРДИНАТА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНЦІВ

Людина завжди домагалася й постійно жадає створення оптимальної системи передання досвіду – життєвого, естетичного, морального тощо. До такої системи можна віднести народну художню культуру, яка вбирає мову, національні традиції, сакральне мистецтво, фольклор – ті сакраментальні механізми культурної трансляції та кодування, котрі

побутують в усній формі, живуть у пам'яті народу, передаються від покоління до покоління, крізь призму яких реалізуються духовні й художні цінності етносу, формується соціально-культурна ідентичність, зберігається код нації.

У XXI столітті українська культура, переживаючи на 21-му році державної незалежності України період перехідної доби, знаходиться в стані надбання нових смислів. В еру інтенсивного розвитку новітніх технологій, глобальної комп'ютеризації виробництва, швидкого та інтенсивного впливу різних культур одна на одну дещо атрофуються і відходять у реліктові сфери життя суспільства особливі внутрішні механізми, закладені в народній художній культурі. По-іншому оцінюються життєві позиції, наново відкривається та сприймається навколишній світ, а традиційна етнічна культура подекуди взагалі вважається практично екзотикою.

Однак для кожної людини, як слушно зауважує сучасна дослідниця А. Івлєва, "етнічна ідентичність означає усвідомлення нею своєї належності до певної етнічної спільноти" [1, 55]. "З її допомогою, – продовжує автор, – людина солідаризується з ідеалами й стандартами свого етносу й поділяє інші народи на схожих і несхожих на свій етнос" [там само]. Тут варто зауважити, що проблема ідентичності, на нашу думку, пов'язана не тільки з критеріями аналогічності, або подібності, а, насамперед, – зі змістом спільної національної справи та із загальновизнаною проекцією цієї справи. Отже, пошуки національної ідентичності є надзвичайно складною проблемою, тим більше, що особливістю розвитку української культури, зокрема, художньої, залишається "факт приналежності до тоталітарного суспільства СРСР, в якому проблема національної самоідентифікації була заборонена майже три чверті XX століття" [2, 94]. "Процес самоідентифікації народу за визначенням, – зазначає І. Сєртакова, – передбачає звернення до своїх історичних і духовних коренів, традицій, філософії, літератури, міфології і релігії, мистецтва – всього того, що створює неповторний вигляд кожної національної культури" [3, 99].

Постановка питання про те, що ж саме лежить в основі етнокультурної (національної) ідентичності сучасних українців (історія, культура, етнос), а також за якими критеріями вона визначається і самовизначається актуалізує необхідність розгляду проблеми щодо ідентичності як такої. Відзначимо, що питання ідентичності є актуальним не лише для України. Прагнення до самоідентифікації, як компоненти ідентичності, пронизує історію кожного народу. Останнім часом осмислити нові реалії, вибираючи між європейським та євразійським майбутнім, намагається Росія. Новий імпульс отримало це питання в таких країнах, як Болгарія, Польща, Румунія, Словаччина, Угорщина, Чехія. Аналізуючи

міжнародний досвід, як приклад, можна згадати Канаду, в якій свого часу було понад 200 етнічних мов, а на сьогодні залишились, так би мовити, "живими" лише три. Зрозуміло, що це являє собою велику втрату для країни. Сьогодні спостерігається й той факт, що перед викликами новостворюваного світу, який потребує нового прочитання національних історій і утвердження нових соціальних проекцій, опинилися навіть світові лідери – США, ЄС. Отже, усвідомлення національної ідентичності є онтологічною властивістю багатьох етносів.

Актуальність пропонованої в статті теми дослідження визначається також очевидністю взаємодії традиційних і інноваційних взаємодоповнюючих утворень в різноманітності їх жанрових, стильових і функціональних елементів, а також тим, що у сучасному вітчизняному науковому обігу ще недостатньо розкрито культурологічні аспекти концептуалізації змісту поняття "народна художня культура", зокрема, вивчення природи і протиріч становлення й розвитку останньої як значеннєвої координати національної самоідентифікації українців, що і становить мету цього дослідження.

Проблемою являється й знаходження відповідей на питання щодо того, які саме форми української народної художньої культури (архаїчні чи більш пізні) відроджувати і розвивати, що саме необхідно для того, щоб старовинні форми не перетворилися на музейні реліквії, а несли свою естетичну, моральну й значеннєву цінність у сьогодення. Подібні питання виникають не тільки щодо української народної художньої культури. Вони існують в сучасному соціокультурному середовищі країн-сусідів, зокрема, Росії, і вже частково підлягали дослідженням. Очевидність існування наукової проблеми щодо самоідентифікації як компоненти національної ідентичності, брак наукових розвідок стосовно української народної художньої культури в її цілісності та проявах, актуалізують проведення дослідження відносно уточнення структури і функцій української народної художньої культури, її традиційних і інноваційних пластів в сучасному соціокультурному середовищі, що допоможе узагальнити об'ємну масу існуючих конкретних змістів в цілісність поняття досліджуваного явища.

Інша обставина, яка визначає сутність обґрунтування піднятої проблематики, полягає в тому, що нині, як у вітчизняній, так і в світовій науці відбувається переосмислення культурних практик, які мали місце в СРСР. Сьогодні досягнення і прорахунки радянської доби вже не розцінюються з позиції лише регресивної заперечності, що особливо відрізняло останнє десятиліття минулого століття. Відтак відбувається переосмислення сутності і значення художньої культури XX ст., що раніше означало редукування її як поняття культури тоталітарного типу з об-

меженими оцінними функціями і не дозволяло теоретично розкрити всю міру складності і суперечливості досліджуваного феномена.

Кожен народ є творцем і володарем створених ним духовних цінностей, які становлять його національні святині і з плином часу набувають дедалі більшої ваги. Зрозуміло, що будь-яка нація бажає зберегти свою історичну територію, мову, колективну пам'ять, які тісно пов'язані зі стійкими міфами, легендами; традиційну народну культуру, яка передається з покоління в покоління і збереглася до нині, – ті національні особливості, які дійшли від пращурів і є тими сталими якостями ідентичності, що на підсвідомому рівні даються взнаки донині.

Підставою для ідентифікації та самоідентифікації, визначення народом своєї належності до певної спільноти є наявність спільної з нею символічно-ритуальної системи й системи цінностей [3, 150]. Як підкреслює Т. Метельова у своєму виступі на Міжнародній конференції "X Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва" (м. Київ, 2012 р.), "в умовах високої варіативності вибору знаково-символічних рядів та спільного загальнопланетарного комунікативного простору, в якому доступними стають найрізноманітніші медіатори й ретранслятори найрізноманітніших кодів, оголюються глибинні підстави ідентифікації – ціннісні. Стає зримим те, що одне й те саме ціннісне ядро може виявлятися в найрізноманітнішому знаково-символічному оформленні".

Щоб не позбавити українців XXI століття одного із основних чинників у формуванні національної ідентичності – української мови (зауважимо, що ситуація з мовою в останні роки в Україні, особливо ж у найважливішій царині – функціонуванні ретрансляторів та медіаторів знаково-символічних кодів, значно погіршилася навіть у порівнянні з попередніми десятиліттями), на нашу думку, важливо відроджувати і популяризувати народну художню культуру. Сформована завдяки єдності мови, звичаїв, традицій, національної психології, етнічної самосвідомості, народна художня культура уособлює в собі етнодуховну культуру українського народу і є складовим значеннєвим елементом системи цінностей, накопиченої на всіх етапах розвитку української національної культури. Акцентуємо, що здобутки української народної художньої культури, для якої провідними є пріоритети добра, збереження і взаємозбагачення національних форм, нині є надбанням усього світу.

Марія Шкепу, доктор філософських наук, професор, зауважує, що "ідентифікація загальнозначущих сенсів може статися через атрибутивно-історичну самоідентифікацію людини й засвоєння нею історичних модусів культури. Неспроможність осягнути реальні універсалії культури породжує антиномію *антифеноменологічного часу та античасової феноменаль-*

ності життя – трансцендентальне всезагальне протистоїть фрагментаризованій і вже трансцендентній реальності, форма як безпосередня чуттєвість ворожо ігнорує зміст як можливість її власного окультурення через індивідуалізацію Сутності, логіка протистоїть онтології, а онтологія рухається шляхом тотальних криз. Немає логіки часу, є "хаосмос часу"" [4, 194-195].

З точки зору прояснення просторової структури образів хаосу і космосу в культурі особливо цінними видаються міркування С. Кримського про "наскрізні символічні структури ментальності": "Такими структурами для всіх етносів та націй була трійця: *"Дім"* (як символ святого довкілля буття, де людина займає чільне місце, де, за виразом Т. Шевченка, "своя й правда, і сила, і воля"); *"Поле"* (тобто життєвий топос, природа, продукти якої з'являються на хатньому столі); *"Храм"* (тобто святині)". "Образи хаосу і космосу як культурні архетипи є координатами хронотопу", – слушно висновує сучасна дослідниця Є. Більченко. Не можна не погодитись з автором у тому, що архетипні образи (природа, суспільство і сфера сакрального) фіксують структурні характеристики особливого сектору Всесвіту буття людини, обжитого, освоєного, одомашненого людиною світу, який сприймається як гармонійний простір, порядок, лад, Ойкумена (населений світ), "життєсвіт" (царина досвіду).

Значеннєвими ж координатами ідентичності можна визначити сталість – тривалу якість (індивідуума, групи чи нації), яка або зовсім не змінюється у часі, або змінюється, проте дуже повільно, та національні цінності, що формують їхню змістову основу. Саме народна художня культура протягом тисячоліть була чи не єдиним засобом узагальнення життєвого досвіду, втіленням мудрості, світогляду, ідеалів українського народу. Як результат суспільних зусиль, накопичених протягом багатьох століть, вона і нині становить філософію української нації, містить у собі різноманітні форми соціального керування і не може існувати поза часовими і просторовими відношеннями. Українська народна художня культура цінна не тільки з історичного погляду, як пам'ятка минулого, але і як матеріал для художнього пізнання теперішнього. У народній художній творчості узагальнено знання людини про себе і оточуюче середовище – і все це не лише у формі констатації, а в художніх образах, які стали джерелами і символами громадської думки.

Таким чином, сьогодні, у період чергової соціокультурної модернізації та своєрідного зламу попередньої системи парадигматичних констант, можна відзначати, що українська народна художня культура як ефективний засіб формування культурної ідентичності, стає тією реальністю, яка, не дивлячись на те, що в сучасному суспільстві інститут

традиції відчутно потіснений, допомагає у доступному обсязі пізнавати минуле, теперішнє і майбутнє, розкривати часово-просторову єдність первісної культури з сучасністю.

Сучасна українська народна художня культура, являючи собою специфічну морально-етичну систему суспільства, поки що не стала предметом спеціального дослідження вітчизняної наукової спільноти, яке б сприяло суттєвому доповненню картини перехідних епох, поглибленню уявлень про механізми саморегуляції української культури як складної динамічної системи і яке є актуальним у межах розробки проблеми національної самоідентифікації українців.

Використані джерела

1. Ивлева А.Ю. Об этнической идентичности и культурной самоидентификации / Ивлева А.Ю. // VII конгресс этнографов и антропологов России (Саранск, 9-14 июля 2007 г.) // Регионология. – 2008. – № 2. – С. 54-55.

2. Павельчук І.А. Діалог культурних традицій: Рефлексії європейського мистецтва у реноваціях українського постімпресіонізму XX століття / Павельчук Іванна Андріївна // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. – К.: НАКККіМ, 2012. – 208 с.

3. Сертакова И.Н. Категория красоты как средство культурной самоидентификации и перцепции в странах Востока / Сертакова И.Н. // Аналитика культурологии. – 2008 – №2 (11) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://analiculturolog.ru/index.php?module=subjects&func

4. Шкепу М. Проблема опосередкувань форм культури у сучасній історії / Шкепу Марія // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. – К.: НАКККіМ, 2012. – 208 с.

Тилик Ігор Володимирович

Творчість А. Веделя в контексті мистецько-стильових параметрів української музичної культури другої половини XVIII століття

Артем Ведель (1767–1808) – геніальний український композитор, творчість якого узагальнила величну епоху в історії розвитку національного музичного мистецтва. Ґрунтуючись на традиційних засадах української музичної культури XVII – XVIII століть, творча спадщина митця асимілювала, водночас, актуальний спектр західноєвропейської музичної лексики, художньо переосмисленої ним крізь призму знайомих з дитинства вітчизняних мистецько-образних стереотипів.

З огляду на це, характерним є прагнення композитора наблизити індивідуально-стильові засади власної творчості до специфічних інтонаційно-лексичних параметрів демократичного побуту як універсаль-

ного виразника смаків, ідей і настроїв, поширених у різних прошарках тогочасного українського суспільства. Особливо це помітно у тих випадках, де композитор, ніби зумисне, порушує загальновизнані канони професійного музичного мистецтва, надаючи перевагу імпровізаційним нормативам міського вуличного музикування, осягнутим на рівні слухового досвіду в повсякденному житті рідного києво-подільського ремісничого середовища. Ці специфічні прояви вчуваються як на рівні застосування Веделем типово народнопісенних прийомів голосоведіння (елементи гетерофонії, паралельні втори та тризвуки), так і в площині спонтанно-варіантної дисонантності, що іноді виникає у творах митця в процесі поліфонічного проведення голосів. Вони опосередковано засвідчують генетичну спорідненість художнього мислення А. Веделя з еволюційним процесом формування засад національного ладо-гармонічного тезаурусу, в якому пізніші надбання західноєвропейської професійної музики асимілювалися у системі традиційних засад православно-монодичної (знаменний розспів, демественний спів), а згодом партесно-кантової слухової практики.

В цьому контексті характерною постає простежувана в творчості митця тенденція, спрямована на образно-стильове оновлення традиційних українських жанрів (псальмо-канту, думи, пісні-романсу) за рахунок їх збагачення актуальними інтонаційними елементами (універсальними "емблемами" доби), які, в залежності від контексту смислового "переінтонування" на певний стильовий прообраз, набували в творчості Веделя роль своєрідних адапторів у процесі налагодження інтерактивної взаємодії між слуховим досвідом різних суспільних верств та поколінь.

Органічна спорідненість веделівського художнього мислення з актуальним інтонаційно-семантичним тезаурусом своєї доби постає тим мистецьким підґрунтям, на основі якого відбувається індивідуальне "перекодування" композитором різноманітних жанрово-стильових елементів, котрі, в залежності від авторської інтерпретації певних аспектів біблійно-псалмової сюжетики, наповнюються в художній уяві композитора щораз іншим образно-смисловим підтекстом, актуалізованим у декількох світоглядних площинах:

- *релігійній:* на рівні образного протиставлення офіційного концепту православної церковної традиції (фарисейство, душевна зашкорублість, лицемірство) та живого євангельського почуття, сповненого щирою побожністю і милосердям;

- *суспільно-політичній:* на рівні алегоричного вияву негативного ставлення митця до російської імперсько-колоніальної експансії та в площині відтворення його патріотичних почуттів до України;

- *гуманістично-аксіологічній:* на рівні відображення морально-етичних ціннісних опозицій: святість – гріх; правда – кривда; добро – зло тощо.

Наведені спостереження засвідчують, що однією з важливих складових творчого методу композитора був відбір універсально-типологічних інтонаційно-лексичних елементів, здатних сформувати у свідомості потенційного слухача спектр чітко визначених образно-семантичних асоціацій, відповідних творчому задуму композитора.

За смисловим спрямуванням їх можна розподілити на дві діаметрально обернені світоглядні проекції. Одну з них, орієнтовану на настрої, пов'язані з особистими переживаними композитора та його релігійними переконаними, можна охарактеризувати як *інтеріорну* (відповідно до застосовуваного в сучасному мистецтвознавстві терміну "естетика інтеріор": аспект релігійно-містичної інтроспекції). Іншу, пов'язану з художніми смаками соціального оточення, естетичні запити якого композитор мав враховувати у певний період творчого життя, доцільно визначити як *екстеріорну* (спрямовану назовні).

Співвідношення даних категорій характеризує світоглядний дуалізм веделівського художнього світосприйняття, що актуалізується через опозицію і взаємодію протилежних тенденцій: *традиційно-консервативної* (барокової, релігійно-містичної) та *просвітницької* (класицистсько-сентименталістської) – відповідної мистецьким запитам сучасного Веделю аристократично-дворянського і, почасти, демократичного (різночинного) середовища.

СЕКЦІЯ 7
КУЛЬТУРНІ ІНДУСТРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ І МІЖНАРОДНІЙ ПОЛІТИЦІ

Каміна Оксана Володимирівна

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Українські танці виникали у певний час, при певних умовах і у певному середовищі, поширювались та з плином часу трансформувались, а збагатившись, давали життя іншим танцям. "Танок у цілому є не що інше, як історія далекого минулого" [2, 64].

Однак історія не зупиняється. Народне мистецтво видобуває із глибин людської душі найкоштовніше, що стає надбанням нащадків. Традиції пошуків глибинного "коріння" явищ зберігають, на підсвідомому рівні, пластичний код танцю, його етнокультурну символіку. Актуалізація історичної спадщини та мистецький досвід спрямовуються на створення нових, оригінальних, змістовних, динамічних, вражаючих сучасників художніх творів. Потреба виразити нове призводить до трансформації старих форм і створення нових.

Бездержавність України, введення християнства, тоталітарний період, що нав'язувались українцям, впливали на глибинні соціокультурні процеси, однак так і не змогли знищити духовну сутність народу. Національна народна культура була і є актуальною для українців, які мешкають як в Україні, так і за її межами. Цікавість до неї не згасає навіть в епоху сучасної світової цивілізації, яка характеризується глобальним явищем агресивного наступу масової культури. І. Дзюба писав: "...У нас є народний живопис, давно загублений в інших країнах. У нас є народний спів, народна хореографія, народний танок – не як предмет фестивального показу, а як предмет народного побуту. І це – наш унікальний шанс. Це резерв для творення високої національної культури" [1, 5].

Традиція нищівної критики народної хореографії, на жаль, підтримувана вченими авторитетами з Києво-Могилянської академії, протривала до XIX століття, до появи на культурній авансцені України Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Гоголя, Т. Шевченка…

Еволюційний розквіт високої національної хореографічної культури почався з виходу українського народного танцю на сцену. Геніаль-

ний актор М. Щепкін, дитинство і юність якого пройшли в Україні, реалістично утвердив танцювальний фольклор у якісно новій сценічній формі. У п'єсі "Наталка Полтавка" І. Котляревського, поставленій геніальним автором разом із М. Щепкіним у Полтаві 1819 року, танець М. Щепкіна розкривав характер персонажу та події вистави зі справжньою красою та гумором українського народу. Продовжили цей складний, часом суперечливий процес формування стильових особливостей і форм національної сценічної хореографії М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, П. Саксаганський та їх учні В. Верховинець і В. Авраменко. Вони постійно вивчали скарби українського танцю, майстерно театралізуючи, переносили їх на сцену. Допомагали їм, спрямовували їх творчу діяльність видатні українські митці – М. Лисенко, М. Рильський. Хореографічне мистецтво живить особистий характер художніх вподобань, смаків та таланту балетмейстера. Новою хвилею у творенні високої національної хореографічної культури стала творчість геніального балетмейстера Павла Вірського.

Неоціненним здобутком для балетмейстерів є відображення атмосфери, змісту та опис фрагментів народних танців у творах І. Котляревського, М. Гоголя, Т. Шевченка, Д. Яворницького.

Рима "козак" – "гопак" у поезії Т. Шевченка "Гайдамаки" сповнена глибинного внутрішнього змісту: ритм танцю адекватний ритмові козацького життя. Герой твору "Чернець", Семен Палій, прощаючись зі світським життям на порозі чернечого, танцює "Гопака". "Гопак" Шевченка "вимальовується" як надзвичайний стан козацької душі, настрій, ритм, атмосфера певного часу, певний сюжет, що вже є художнім сценарієм для хореографічного твору.

Визначний культуролог І. Дзюба пов'язує майбутнє високої національної культури з культурою народною, зокрема, хореографічною. На жаль, у сьогоденній пресі доволі часто лунають інші голоси, які не лише пророкують народній культурі близьку загибель, а й трактують її відмирання як історично виправданий, неминучий і позитивний процес на шляху творення модерної української нації та відповідної культури. При цьому звільнення від народних традицій усвідомлюється як необхідна передумова входження в європейський контекст.

Відкритість і співробітництво різних держав сприяють побудові універсального способу життя, а також подоланню негативних процесів, які при цьому виникають. Розв'язання проблем негативного впливу глобалізації позначається на процесах внутрішнього культурного розвитку, формуванні національної самосвідомості, позитивно впливає на входження національних держав до європейського й світового співтовариства.

Танець, як невід'ємна частина духовності й оптимізму, супроводжує людину протягом усього життя. Народний танець на кожному витку розвитку суспільства, відповідаючи духовному світу, естетичним вподобанням певного етносу, акумулює елементи творчості, що притаманні мешканцям певної місцевості, зберігає свої основні риси та розкриває їх, використовуючи сучасні вподобання та технології.

Сьогодні національне хореографічне мистецтво України широко відоме та має незмінний успіх за кордоном. Міжнародна мова танцю, національний колорит, професійність його зображення, сучасність у контексті національної і загальнолюдської культури створюють атмосферу високого мистецтва; впливаючи на почуття глядачів, являють собою потужний генератор творчої енергії. Таким чином, нематеріальні культурні цінності, налаштовуючи людину на філософію оптимізму, позитивно впливають на духовність.

Кожний танцювальний взірець, відібраний і вдосконалений талановитими народними митцями багатьох поколінь, входить до світової нематеріальної духовної скарбниці. Свої неповторні здобутки вносять до світової скарбниці й митці сценічного мистецтва. Різноманітність таких взірців як у рамках націй, так і будь-де в світі є величезним скарбом усього людства, фактором національного самоствердження і світового визнання.

Хореографічне мистецтво має зрозумілу всьому людству мову, що позитивно впливає на взаєморозуміння народів та популяризацію країн. Досвід поколінь і дослідження сучасного стану творів української хореографії дозволяють констатувати потужність творчого потенціалу, життєствердний характер українського танцю, його перевірену віками життєстійкість, яка забезпечувала йому виживання у найскрутніших історичних обставинах та самоочищення від усього тимчасового, хворобливого й наносного.

Використані джерела

1. Дзюба І. Злам тисячоліть: фантом чи реальність / І. Дзюба // Кур`єр Кривбасу. – 2002. – № 147. – С. 5.

2. Лукиан. Сочинения: В 2-х т. / Лукиан. – СПб.: Алетейя, 2001. – Т. 2. – 538 с.

Петрова Ірина Владиславівна

Соціальна та культурна значимість дозвілля в утопічних проектах Т. Мора та Т. Кампанелли

Втілення цінностей, що існували у середовищі гуманістів (однак не були реалізовані в умовах недосконалої реальності), нагальна потреба людини в усвідомленні сенсу свого буття, у покращенні життя

внаслідок розриву між соціально обумовленими потребами та соціально можливими засобами їх задоволення, знайшла відображення у період Пізнього Відродження в утопічних проектах ідеальних держав. Утопія дозволяла уявно опинитись у "ще-не-існуючому" просторі, в якому досягнуто бажання соціальної гармонії. Утопія як "продовження ренесансного міфу в умовах руйнації та самозаперечення"; утопія як "результат і Ренесансу, і одночасно його занепаду" є "породженням та знаком *післяренесансної ситуації*" [1, 371].

Модель досконалого суспільства концентрує у собі жагу свободи, справедливості та пов'язаної з нею рівності, де навіть "знання, почесті та насолоди є загальним здобутком, який ніхто не може привласнити" [2, 783]. Але водночас утопічний світ "сприймається як суто культурна цінність; митець милується ним замріяно та відсторонено, не належачи до нього безпосередньо" [1, 375].

Ідеальну державу і у Т. Мора, і у Т. Кампанелли очолюють філософи, що присвятили себе споглядання вічних ідей, мудреці, які є абсолютними правителями державних справ та приватного життя окремого громадянина. Під їхнім наглядом здійснюється керування життям не лише дорослої людини, але й дитини, з якою мудреці займаються "гімнастикою, біганням, метанням дисків та іншими вправами й іграми" [2, 785].

Стрижневою утопічною колізією стає уявлення про співвідношення праці та дозвілля в суспільстві. Ідеальна праця – це декількогодинна щоденна, переважно вільна, творча трудова діяльність; праця, що здійснюється на умовах рівної, жорстко регламентованої участі.

Т. Мором встановлюється шестигодинний робочий день; у разі відсутності такої потреби кількість робочих годин скорочується [3, 486]. Система організації праці як загальної трудової повинності переслідує тільки одну мету: "наскільки дозволяють суспільні потреби, позбавити усіх громадян тілесного рабства і дарувати їм якнайбільше часу для духовної свободи та просвітництва. Тому що в цьому… полягає щастя життя" [3, 489]. Щоправда, серед населення ідеальної держави чимало й тих, у кого "немає ніякого дозвілля", тих, які "вирішили заслужити щастя, що очікує їх після смерті, лише одними справами… вони піклуються про дозвілля інших, перебуваючи постійно у справах та праці" [3, 529].

У місті Сонця працюють "не більше чотирьох годин у день; увесь інший час проводиться у приємних заняттях науками, спілкуванні, читанні, розповідях, листуванні, прогулянках, розвитку розумових та тілесних здібностей, і все це робиться з радістю" [2, 790].

Пропагування утопічних постулатів та принципів – віра в добро та виховання, установка на щастя, справедливий розподіл благ – познача-

ється й на дозвіллі утопічного суспільства, в якому визнається лише такий відпочинок, що має на меті набуття різноманітних знань, для чого дітей ведуть "у поле – бігати, метати стріли, стріляти із аркебузів, полювати на диких звірів, розпізнавати трави та каміння тощо, й навчатись землеробству та тваринництву" [2, 787]. Тому більш достойним вважається той, "хто вивчив якомога більше мистецтв і ремесел і хто вміє застосовувати їх із знанням справи" [2, 785-786].

У Т. Мора вільний від суспільних та особистісних обов'язків час "дозволено використовувати на власний розсуд, однак не витрачати його на гуляння та неробство, а вільні від ремесел години застосувати для інших занять, які відповідають власним уподобанням. Ці проміжки більшість присвячує наукам. Зазвичай, у передсвітанкові години ними влаштовуються публічні читання… Після вечері одну годину вони витрачають на ігри… займаються музикою або розважають себе бесідами…" [3, 486].

Територію Утопії заселено народом "легким та веселим, вигадливим, люблячим дозвілля, а за необхідності, достатньо звичним до праці… невтомним у розумових заняттях" [3, 508]. Тому пріоритетними формами дозвілля є ті, що мають на меті "істинні духовні задоволення" – саме вони визнаються найвищими життєвими цінностями, в ідеальній державі Т. Мора "вчаться усі діти, і більша частина люду, чоловіки й жінки, все життя – ті години, які, як нами зазначено, звільнені від праці" [3, 499]. Натомість, у переліку безглуздих та негідних вільної людини занять, як і у Т. Кампанелли, знаходимо гру в кості, полювання, птахоловство [3, 504].

Здавалось би, утопія успадкувала від Ренесансу ідею змін, новацій, творчості, інтелектуальних та духовних установок, загальних поглядів на дозвілля та його значимість в житті людини. Але в цілому погляди утопістів мають разючі від ренесансної думки відмінності, які особливо позначаються на дозвіллі та тих правах, якими володіє людина утопічного суспільства. З одного боку, праця з метою забезпечення існування визнається "тілесним рабством". Тому їй протиставляється духовна, інтелектуально насичена діяльність, гідна заповнювати дозвілля людини. Але ця діяльність є жорстко регламентованою, просторово та географічно замкненою й обмеженою. Пропагуючи свободу людини, утопісти дарують їй "разом із щастям" сифогрантів, головним обов'язком яких є "турбота про те, щоб ніхто не байдикував" [3, 486]. Відмінності між утопічними та ренесансними думками найразючіше виявляються "у неперервному дусі регламентації, жорстокості, несвободи, замкненості, механіцизмі утопічного мислення… у тому, що утопія піклувалась про щасливу державу, а не щасливого індивіда" [1, 375].

Використані джерела

1. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 1995. – 448 с.

2. Кампанелла Т. Город Солнца / Т. Кампанелла // Антология мировой философии: Возрождение. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2001. – С. 777-799.

3. Мор Т. Утопия / Т. Мор // Антология мировой философии: Возрождение. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2001. – С. 479-538.

Сичова Олена Віталіївна

ФЕСТИВАЛЬ МИСТЕЦТВ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Фестивалі мистецтв – особливий прояв сучасної святкової культури. Їх специфіка полягає у відображенні загальної тенденції діалогу й синтезу різних видів мистецтва. Такі фестивалі, як правило, містять кілька складових – музичну, театральну, образотворчу, танцювальну тощо. Головна функція цих заходів – презентація сучасного мистецтва в усьому багатстві його проявів. Вони створюють, крім того, сприятливі умови для масової комунікації.

Фестиваль мистецтв як художнє явище сприяє здійсненню діалогу між країнами та регіонами, дозволяє продемонструвати національні й етнокультурні здобутки. При цьому широко залучаються нові мистецькі технології, в єдиному художньому прояві здійснюється взаємодія між різними видами мистецтв.

Прикладом фестивалю такого типу є щорічний Міжнародний фестиваль мистецтв "Fort.Missia", що проводиться з 2009 року в с. Поповичі (Львівська область). Територія проведення "Fort.Missia" вельми специфічна – це оборонні форти часів Першої світової війни, розміщені у прикордонній зоні між Україною та Польщею, неподалік пункту перетину кордону Шегині. "Руїни війни", за задумом організаторів, стали ареною реалізації спільної творчості художників, поетів, музикантів та акторів.

Синтез мистецтв, що здійснюється на різних рівнях, складає головний напрям фестивалю. Охарактеризуємо для прикладу його заходи 2011 року. Тоді в концертах фестивалю взяли участь львівські рок-гурти "Оратанія", "Swamp FM", "Bazooka band", "Niagara", "Анна", "Мертвий півень", рок-колективи з Польщі й США, а також гурти, що працюють у річищі етнічної музики – "ShockolaD", "Гайдамаки", "Перкалаба". Відбулися виступи місцевих народних колективів і музичної самодіяльності

Театрально-літературна складова фестивалю з моновиставами, читанням п'єс, поезії й прози була представлена колективними (Центр

імені Вс. Мейєрхольда з Херсона, Центр "Текст" з Києва, театр "Намір" зі Львова тощо) й індивідуальними учасниками (Ю. Іздрик, О. Ірванець, С. Пантюк, І. Малкович, Г. Йендрек з Польщі, А. Свімонішвілі з Грузії та ін.). "Кіноклуб Олега Яськіва" презентував до перегляду фільми різних років – "Довгі заручини" Ж. Жене (Франція, 2004), "На західному фронті без змін" Л. Майстоуна (США, 1930). Відбувся також кінопоказ короткого метру від Студії "Se-ma-for"(Польща).

Було здійснено ряд спецпроектів: імпровізовані інтерактиви "ImproTeatr" на всій території фестивалю (група "NoPotatoes", Польща), навчання й вистави театру вогню "Sigillum Ignis" (Люблін), ранковий проект Етноклубу Набутків "Snidanok з Пиріжком та PushClubOrchestra". Відбувся також мистецько-спортивний хепенінг "Кличко – Оборонець Всесвіту" у супроводі прямої трансляції двобою Віталій Кличко – Девід Хей.

Назвемо ще кілька подібних заходів, що проходять в Україні. Це Фестиваль мистецтв України (започаткований 2008 р. згідно з Указом Президента України для сприяння розвитку академічного, традиційного народного та сучасного мистецтв, професійної та аматорської творчості, популяризації етнічних і культурних традицій регіонів України), Всеукраїнський фестиваль мистецтв "Карпатські зорі" (Косів, від 2009 р.), дитячо-юнацький Всеукраїнський фестиваль мистецтв "Зі Злагодою в серці" (Дніпропетровськ, від 2000 р.) та інші.

Фестивалі мистецтв посідають у соціокультурному просторі України дедалі більш значне місце.

Сіра Олена Анатоліївна

РЕАЛІЗАЦІЯ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В БІБЛІОТЕКАХ

Глобальні процеси всебічних змін у суспільстві на зламі XX – XXI століть висунули комплекс нових проблем. Серед них на особливу увагу заслуговує посилення культурологічної спрямованості всієї гуманітарної сфери, в тому числі й бібліотек, важливість яких зумовлена утвердженням принципів гуманізму, високої моральності та самоцінності людської особистості. Одним з головних завдань сучасних бібліотек є удосконалення існуючих та запровадження інноваційних послуг, що дасть можливість бути не лише соціальним інститутом з одержання інформації для інтелектуального розвитку користувачів, а й відкритим центром організації змістовного дозвілля, місцем міжособистісного спілкування, культурного та творчого розвитку користувачів.

Враховуючи специфіку запитів різних груп користувачів, бібліотеки здійснюють різноманітні напрями культурної діяльності, дотримуючись при цьому таких принципів:

- принципу гуманізації;
- принципу культуротворчості;
- принципу діалектичної єдності культурно-історичного, соціально-педагогічного, національно-етнічного досвіду;
- принципу громадсько-державного управління соціально-культурною діяльністю.

Серед основних напрямів нами виділяється просвітня діяльність бібліотек як цілеспрямована та організована діяльність, що забезпечує засвоєння людиною освітніх, культурних та наукових знань. Швидкі темпи науково-технічного розвитку сприяють актуалізації просвітньої роботи бібліотек. Школи, коледжі, ліцеї та вищі навчальні заклади не можуть у повному обсязі забезпечувати потреби соціуму. Тому важливу роль набуває самостійна робота дорослих з метою підвищення професійного та загальнокультурного розвитку. Можливості для самовдосконалення та самоосвіти людина має у вільний час, а значний потенціал для їх реалізації мають бібліотеки, через діяльність яких задовольняються культурно-освітні запити різних груп користувачів. З цією метою бібліотеки організовують різноманітні курси з вивчення іноземних мов, роботи на комп'ютері, надання юридичних послуг та консультацій, проведення психологічних тренінгів та практикумів, що допомагає набути не лише теоретичних вмінь, але й практичних навичок. Самоосвіта в бібліотеках здійснюється у формі читання, участі в літературних аукціонах, літературних хіт-парадах, семінарах-практикумах, дискусіях, ділових іграх, переглядах науково-популярних та документальних фільмів. Освітню спрямованість мають і заняття у декоративно-прикладних гуртках, участь в інтелектуально-ігрових та пізнавально-розважальних програмах.

Особливість бібліотеки як закладу культури полягає в тому, що її поліфункціональність забезпечує можливість цілеспрямованого культурно-освітнього впливу на користувачів ненав'язливими засобами, створюючи при цьому комфортні умови для відпочинку від професійної діяльності, побутових справ, а також для самореалізації та самоосвіти.

Складовим аспектом бібліотечної діяльності на сучасному етапі є забезпечення вільного, необмеженого спеціальними або політичними умовами доступу до джерел інформації, адже бібліотека є найдемократичнішою з культурних установ, що має пріоритет у сприянні й інтелектуального розвитку користувачів.

На сучасному етапі бібліотеки, використовуючи комп'ютерні технології, пропонують користувачам широкий спектр нових за формою та змістом культурно-освітніх послуг, серед яких: віртуальні круглі столи, телеконференції, інтерактивні екскурсії, інформаційно-правові заходи, інноваційні програми додаткової освіти, тренінги для спеціалістів різних галузей. Популярними серед користувачів стають послуги Інтернет-центрів, медіа тек, на основі яких здійснюється надання online-доступу до вітчизняних і світових ресурсів, інформування про широке коло актуальних питань, що сприяє оптимізації та підвищенню сервісного рівня, формує позитивний імідж сучасної бібліотеки [2].

Значні можливості сучасних бібліотек і у сфері додаткової професійної освіти: бібліотеки працюють з різними групами користувачів, враховуючи при цьому зацікавлення у даних послугах; особливу увагу надають роботі з сім'ями; проводять профорієнтаційну та допрофесійну підготовку користувачів-дітей засобами гурткової та клубної роботи; реалізують значні можливості в роботі із соціально незахищеними верствами населення.

Просвітня діяльність сучасних бібліотек є важливим та необхідним компонентом виховного процесу, який спрямований на формування духовних, моральних та естетичних якостей користувачів. Серед форм виховної діяльності особливого значення набуває робота краєзнавчих студій. Через призму різноманітних заходів (краєзнавчо-бібліографічні уроки, історико-краєзнавчі конференції, етнографічні дослідження краю, дні краєзнавства, різноманітні програми-зустрічі з місцевими письменниками, журналістами, заслуженими діячами культури, цикли краєзнавчих читань, декади краєзнавства, історичні диліжанси, конкурси знавців рідного краю, краєзнавча книгомандрівка тощо) відбувається процес вивчення історії краю, його традицій, а також виховання у користувачів почуття любові та патріотизму до національних джерел культури.

Добре сприймаються користувачами книжкові виставки з евристичними елементами: виставки-вікторини, виставки-подорожі, виставки-вернісажі, ребуси, загадки, кросворди, а також виставки з використанням предметної атрибутики (вишиванок, творів гончарства, різьби по дереву). Цікавою та ефективною формою є проведення фестивалів національних культур із виступами колективів художньої самодіяльності та використанням наочних експонатів: предметів культури, побуту, одягу національностей, що проживають на території краю, планшетів з документами з історії народностей [3].

Серед напрямів культурної діяльності бібліотек важливе місце посідає дозвіллєва робота, яка використовується з метою засвоєння цінностей духовної культури, дружнього спілкування, а також відпочинку та гармонійного розвитку користувачів. Унікальність бібліотеки як закладу культури полягає в тому, що дозвіллєва діяльність здійснюється не лише для користувачів, а й з їхньою активною участю та допомогою у підготовці та проведенні культурно-дозвіллєвих програм: урочистих свят, літературно-музичних композицій та вечорів відпочинку, комплексних театралізованих ігрових шоу, мінідискотек, різноманітних вікторин та конкурсів тощо. Добровільний характер бібліотечного дозвілля дає можливість вільному вибору дозвіллєвих програм та диференційованому підходу до різних груп користувачів. Під час дозвіллєвих заходів користувачі бібліотеки перетворюються із пасивних споживачів культурної продукції на суб'єктів творення [1].

Важливу роль в організації бібліотечного дозвілля відіграють різноманітні об'єднання, гуртки, студії, клуби за інтересами, які виникають з ініціативи користувачів, характеризуються демократизмом в управлінні, не орієнтуються на утримання прибутку. Важливим є той факт, що учасниками одного й того ж гуртка, клубу, об'єднання можуть бути як дорослі, так і діти. Таким чином, інтегровані форми роботи не лише дозволяють раціональніше організовувати дозвілля користувачів бібліотеки, позитивно впливати на взаємовідношення між різними групами відвідувачів, а й допомагає розвивати будь-яке захоплення та поширювати знання.

Органічне поєднання культурних та соціальних мотивів, залежність соціальних наслідків від культурного начала, підтримка різноманітних культурних та соціальних ініціатив, пошук кожним індивідом свого власного шляху в галузі культурної творчості і розвитку є складовою основою діяльності сучасних бібліотек.

Отже, в умовах сьогодення бібліотеки, реалізуючи культурну діяльність, здійснюють відповідний вплив на усі сфери життєдіяльності суспільства: виховання, навчання, творчість, дозвілля, відпочинок, розваги тощо. Багатогранність форм бібліотечної діяльності (гуртки, любительські об'єднання, масові заходи, фестивалі, виставки) створює не лише ефективні умови для неформального міжособистісного спілкування, а й збагачує новими знаннями, досвідом, впливаючи на творчий розвиток відвідувачів.

Використані джерела

1. Жарков А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности библиотеки: учеб.-метод. пособ. / А.Д. Жарков. – М.: Либерия, 2008. – Вып. 82. – 239 с. – (Серия "Библиотекарь и время. XXI век").

2. Могилевець В.І. Сучасний аспект розвитку бібліотечного обслуговування юнацтва / В.І. Могилевець, Н.М. Ляховська // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. – 2005 . – № 4. – С. 62-66.

3. Сопова Т. Краєзнавство: погляд бібліотекаря / Т. Сопова // Бібліосвіт. – 2007. – № 1. – С. 10-16.

Сушко Екатерина Олеговна

Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая специфика контента

Активное развитие радиовещания, телевидения, сети Интернет влечет за собой преобразование и видоизменение так называемых "консерватов культуры" – видов традиционного искусства, включенных в иную художественную метасистему. Особые отношения у "завоеваний технического прогресса" складываются именно с музыкальным искусством: рождаются новые виды художественного творчества. Среди таких феноменальных явлений выделяется *музыкальное телевидение*.

Как и собственно телевидение, музыкальное телевидение имеет *репродуктивные* (трансляция, адаптация, телепередача) и *продуктивные* (телеопера, телебалет, телемюзикл, музыкальный телефильм и т.д.) формы вещания.

Репродуктивные формы музыкального телевидения рождаются на основе переноса в телевизионный контекст принципов и форм музыкального искусства. Данный перенос может быть как прямым, непосредственным, так и адаптированным, опосредованным, с учетом специфики художественного контекста. Так рождаются телевизионные *трансляции* (трансляции концертов Международного фестиваля искусств "Славянский базар в Витебске", концерты типа "Беларусь – это мы", "Музыкальные вечера в Мирском замке"). Данные программы, как правило, имеют *номерную драматургию*.

Исследователи называют *адаптацию* фиксированной репродуктивной формой, ибо здесь на основе оригинального музыкального произведения рождаются его телевизионные версии. Так, для белорусского телевидения во второй половине XX века были специально созданы видеофильмы-балеты ("Кармина Бурана" – режиссер В. Шевелевич, хореограф В. Елизарьев), фильмы-оперы ("У пушчах Палесся" – режиссер В. Шевелевич, композитор А. Богатырев).

Среди репродуктивных форм музыкального телевидения особое место занимают *телепередачи* о музыке и музыкантах. Небывалый расцвет в Беларуси данный жанр получил в 1990-е годы, с попыткой выхода музыкального телевидения на авторское вещание (опыты музыковедов Л. Бородиной и Г. Хайминовой в передачах "У раскрытой партитуры", "Музыкальные памятники Белоруссии", "Вечера камерной музыки" и др.).

Продуктивные, или *оригинальные* формы – высшие формы художественного вещания, самостоятельные экранные произведения, созданные специально для телевидения, но построенные с учетом основных законов не только телевизионного, но и музыкального искусства. Оригинальная музыкально-телевизионная форма стала складываться в Беларуси в 1960-е годы с появлением на Белорусском телевидении самостоятельного постановочного музыкального театра. Следствием деятельности этого уникального коллектива стало создание в 1967 году первой оригинальной белорусской телеоперы "Ранак" (композитор Г. Вагнер, режиссер В. Карпилов); в 1979 году – первого белорусского телебалета "Три пальмы" (режиссер В. Шевелевич создал его на основе симфонической поэмы армянского композитора А. Спендиарова, поэтому полностью оригинальным произведением этот телебалет назвать нельзя); телемюзиклов "Приключения Буратино", "Про Красную Шапочку" (режиссер А. Нечаев, композитор А. Рыбников) и других интереснейших произведений.

Еще одной вершиной продуктивных форм художественного вещания является *телевизионный музыкальный фильм*. Исследователи отмечают, что "понятие музыкального телефильма очень широко – от зафиксированного на пленку или видеоленту эстрадного концерта до оригинального сюжетного музыкального спектакля, созданного по законам телевизионного искусства" [1, 220]. Вместе с тем, телевизионный музыкальный фильм чем-то сродни мюзиклу: здесь действующие лица чаще поют, чем говорят, а музыкальная драматургия оказывает значительное влияние на общую драматургию телефильма. Среди лучших образцов этого жанра отметим музыкальный видеофильм Белорусского телевидения "Этот долгий короткий час" (авторы – Б. Бахтияров, В. Орлов, Г. Архипов, Е. Глебов); фильм-зрелище, созданный на белорусском "Телефильме" в конце 1970-х годов, "Ад родных ніў… " (авторы – В. Карамазов, В. Басов, А. Митюля); музыкальный фильм "Вас пригласить хочу на танец" (авторы – И. Ефремова, В. Михарский, И. Скоринов) и др.

Показательно, что между *репродуктивной* и *продуктивной* формами художественного вещания нет четкой границы – существует множество пограничных форм, "на основе которых кристаллизуются специфи-

ческие признаки оригинальных художественных телевизионных жанров" [1, 107]. Некоторые исследователи говорят о *репродуктивно-продуктивных* формах телевизионного вещания, в лоне которых рождаются *документально-игровые формы* и жанры передач-концертов, передач-музыкальных конкурсов (например, телеверсия Республиканского музыкального радиоконкурса "Маладыя таленты Беларусі" и др.).

В современном музыкальном телеэфире доминирует принцип развлекательности, определяющий технологии отбора, осмысления и звукового отражения действительности. Одновременно это обстоятельство обостряет проблему соблюдения этических норм и социальной ответственности телевещания, в том числе музыкального, как социокультурного института. Современное музыкальное телевидение Беларуси, как и в далекие 1960-е годы, все так же "ищет себя", то развиваясь и находя новые формы взаимодействия со слушателем, то приходя в упадок и повторяя на новом историческом витке уже найденные жанры и формы. Какой путь в итоге выберет для себя музыкальное телевидение Беларуси в новом тысячелетии, пока остается большим вопросом.

Использованные источники

1. Нечай О.Ф. Телевидение как художественная система / О.Ф. Нечай; Ред. Р.Н. Ильин; Акад. наук Бел. ССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1981. – 254 с.

2. Шерстобоева Е.А. Музыкальное телевидение: программные и структурно-функциональные особенности: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10 / Е.А. Шерстобоева. – М., 2009. – 24 с.

3. Калашникова И.В. Интерпретация музыкального произведения: академическая музыка на отечественном телевидении 80-90-х годов: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / И.В Калашникова. – М., 2006. – 177 с.

Тимошенко Максим Олегович

ЕСТЕТИЧНІ КРИТЕРІЇ ВИЯВЛЕННЯ ПОЕТИКИ ТА СЕМАНТИКИ КУЛЬТУРИ

У сучасному світі культура все більше перетворюється на ключовий елемент суспільного, гуманітарного розвитку. Завдяки їй члени суспільства мають змогу реалізувати свій творчий потенціал, долучитись до всього духовного й художнього багатства світової цивілізації, зберігати і збагачувати власну історико-культурну спадщину у всьому її різноманітті.

Масштабні зміни у світових соціально-економічних, науково-технологічних процесах привели до переоцінки самої ідеї суспільного розвитку. Переосмислення ролі й місця культурно-мистецької сфери в

житті сучасних суспільств породило оновлену концепцію людського (гуманітарного) розвитку. В європейській культурній традиції останніх двох століть розвиток трактувався в просвітницько-раціоналістичному сенсі, як синонім прогресу, тобто інтенсивного освоєння потенціалу людини й природи, зростання економіки, оновлення технологій, підвищення добробуту тощо. При цьому роль культури й мистецтва вважалася другорядною.

Проте *внаслідок певного розчарування в науково-технічному прогресі,* який не зробив людство цілком щасливим, на його місце прийшла гнучкіша концепція людського розвитку. Документ ЮНЕСКО "Наша творча різноманітність" (1996) пропонує таку дефініцію людського розвитку: "процес, який збільшує реальну свободу людей у досягненні будь-чого, що вони вважають за цінність". Оскільки ж уявлення про суспільні, нематеріальні цінності формує передусім культура, то вона посідає ключове місце в цій оновленій концепції розвитку.

У чому ж конкретно вбачається роль культури як складника людського розвитку, на яких напрямах може забезпечуватися піднесення цієї ролі? Таких головних напрямів окреслюється чотири:

- збереження культурно-історичної спадщини;
- забезпечення доступу до всього культурного надбання;
- розвиток творчого потенціалу суспільства, *зокрема, особистості*;
- сприяння культурному різноманіттю, *зокрема, національному*, в сучасних суспільствах.

Відповідно відбувається й переосмислення відносин між культурою і державою: сучасна держава повинна не просто гарантувати свободу творчості, не втручаючись у мистецькі процеси, як це постулював традиційний ліберально-демократичний підхід, і не обмежувати свою підтримку лише національною культурою у вузькому, мовно-етнічному розумінні, як передбачали традиційні підходи національного державотворення, а дбати про все різноманіття творчих проявів у суспільстві, про збереження й збагачення всього культурного, духовного потенціалу, про якнайширший доступ до нього, особливо молодших поколінь. При цьому в сучасну постіндустріальну інформаційну добу дедалі більшого значення починають набувати *нові форми творчої діяльності, пов'язані з так званими креативними (творчими) інтелектуальними параметрами, тобто, з естетичним потенціалом культури, котрий виходить на перший план культурного життя та розвитку у розвинених суспільствах.*

Чи здатний сучасний український гуманітарій до опанування феноменом культури, котрий вже декілька століть викликає різнобічні та суперечливі судження? Якою мірою культура причетна до втілення ес-

тетичного? Чи можна вважати естетичне відношення універсальним проявом людяності, що так або інакше присутній у всіх формах людської життєдіяльності, але особливого значення набуває в процесі культуротворчості?

Почнемо з того, що завжди притаманне людині й завжди актуальне прагнення дійти до істини, тобто пізнати справжні причини, дієві сили та мету людського існування, є чинником як мистецького, так і науково-теоретичного моделювання життєвих процесів. У цілому це моделювання утворює те, що прийнято називати гуманітарною культурою, гуманітарною формою знання, на відміну від так званих точних або природничих наук. Загалом усе, що створене людиною, є гуманітарним витвором. Але зараз справа не в цьому, а в тому, що гуманітарій як творча особистість, чи є він митець-практик, чи є науковець-теоретик, працює саме з моделлю дійсності, а не з самою дійсністю, відтворює модель явища, а не саме явище, бо штучна модель дозволяє досить чітко визначати межу між відомим і ще не впізнаним. Водночас, чим глибше поринає гуманітарна думка, тим очевиднішими стають обмеженість спроб з'ясувати людську природу з усіма її складностями, протиріччями тощо.

Впродовж останніх двох століть остаточно виявилось, що найбільш важкими питаннями для людини є питання про неї саму. А ці питання, як відомо, безпосередньо пов'язані з трагічним усвідомленням дійсності, насамперед, усвідомленням нездоланної антиномічності буття; власне ця антиномічність й породжує трагічне самовідчуття людини як світовідчуття: емоція, але емоція вищого рівня, сприймається, переживається як світогляд, стиснутий до крапки, до спалаху чуттєвості. Звідси постійна таємниця естетичного переживання, яка стає необхідною ланкою такого переживання: позбавлене утаємниченості, переживання перестає бути глибинним естетичним... Саме тому естетичні емоції, як "вищі", "складні", "трансцендентні" тощо, є важливим предметом художнього та наукового моделювання людської дійсності – бо, як людська, така дійсність сповнена чуттєвим досвідом, що передує, за ствердженням багатьох психологів, усілякій розумовій діяльності, усілякому мисленню.

Таким чином, у центрі уваги митців й науковців опиняється людина як суб'єкт діалогу з навколишнім, діалогу, активність якого примушує предметні реалії оточуючого світу займати позиції адресату чи адресанту – в залежності від обраного людиною типу діалогу. Мистецтву надається особливе право, але й особлива відповідальність, відтворення, скоріше навіть створення – виявлення у відчутній формі – такого діалогу. Тому й постає у якості провідної в культурознавстві широкого профілю проблема поетики як саме художньо-естетичного моделюван-

ня дійсності, з надією дійти до пізнання та розуміння. Тому будь-який естетичний феномен, взятий як художній, може і повинен розглядатися як феномен поетики, тобто в широкому сенсі "художньої дії", як результат прояву певного художнього методу зі всіма супроводжуючими його принципами. Саме це має на увазі Бахтін, коли пише: "Поняття естетичного не можна видобути з художнього твору інтуїтивним або емпіричним шляхом. Воно буде наївним, суб'єктивним та нестійким. Для впевненого і точного самовизначення йому необхідні взаємовизначення з іншими галузями у єдності людської культури" [1, 29].

Обговорюючи явище поетики, М. Бахтін пов'язує його саме з культурологічною галуззю, оскільки єдність мистецтва для нього, як і особистісна єдність, виражає цілісність людської культури. Отже, з одного боку, категорія поетики є своєрідним заступником феномену естетичного в області мистецтва, а з іншого боку, *категорія поетики є цілковито культурологічною* і змушує бачити в будь-якому художньому творі невід'ємну частину певної культури.

До поняття поетики своєрідно підходив і Л. Виготський (хоча прямо ним не користувався, замінюючи формулою "мистецтво як прийом"). І Бахтін, і Виготський говорять про художню форму як про своєрідне подолання матеріалу, звільнення від щоденних, ужиткових функцій мови і прояву того особливого смислу, що не може бути відокремленим від художньої форми. М. Бахтін з цього приводу пише: "Тільки в поезії мова розкриває всі свої можливості, але поезія настільки вимоглива до мови, що переборює її як лінгвістичну визначеність. Художня творчість, що визначається по відношенню до матеріалу, і є його переборювання" [1, 65]. Ця фраза дублює в багатьох відношеннях думку Виготського про те, що мистецтво відноситься до життя, як вино до винограду; в мистецтві художник створює машину, що "легше повітря", політ якої є великою таємницею, таємницею катарсису, насамперед [4; 309, 315-317]. Не користуючись даним терміном, Бахтін також приходить до визначення *катартичних* функцій художньої творчості; все, що він пише про взаємовідношення форми, матеріалу і змісту в художньому творі, прямо веде до того розуміння катарсису, яке виявляє праця Виготського. Подолання формою матеріалу, певний опір художньої форми життєвому матеріалу і, навпаки, – як пише Виготський, "…життєвий матеріал немов би всіма силами опирається тому, що хоче сказати митець" – ця взаємна боротьба призводить до деякої розрядки, образно-смислового замикання, особливого зіткнення афектів як до катарсису (за Виготським).

Проблема поетики в культурології невід'ємна від питань про значення і смисл у художній мові, тобто питань про той план змісту, який

звичайно називається в мовознавстві семантикою й оснований на єдності та протистоянні знакових та значеннєвих одиниць. В мистецтві будь-яке "висловлювання" (скористуємось терміном М. Бахтіна), будь-яке композиційне рішення є *певний смисл або група смислів,* протиставлення форми та змісту у звичному тлумаченні цих складових поетики є фактично неможливим. Саме тому аналіз семантики культури, втіленої у художній формі, або естетичний аналіз, є особливо складним.

Під семантикою культури можна розуміти:

- образно-смисловий зміст конкретного культурного артефакту;

- певну естетичну ідею, як вираження, передусім, естетичної позиції автору, його особистих настанов;

- поєднання, розташування образів-смислів в свідомості людини в залежності від певного предметно-дієвого ряду, що прагне або уникає схожості з цим останнім;

- усі процеси смислоутворення, тобто смислоутворюючі аспекти поетики як методу творчості, в тому числі ті, що презентують мовно-мовленнєві функції мистецтва.

Естетика – поетика – семантика – три взаємозворотні рівні виникнення творчих форм культури – або культури як форми творчого існування та самоствердження людини, з яких *естетичне відношення є відправним та суміжним з загально життєвим досвідом* переживання антиномічної "картини світу". Не дивно, що воно викликає особливу увагу як центральний момент "розуміючого спілкування", феномена людяності, життєвої і художньої співтворчості. Бахтін зауважує і таку його подвійність, як завершеність – відкритість. З позиції даної подвійності він розглядає залежності естетичного й етичного як "вчинку творчістю" і "вчинку життям" [3]. Зв'язок даних відносин є важливим для дослідника тому, що обидва вони виражають ціннісний досвід, але кожне по-своєму. Хід його міркувань дозволяє нам дійти до висновку, що в повсякденному досвіді (у житті) етичне може досить далеко відстояти від естетичного, підкоряти його собі в логіці вчинку, у вираженні моральної відповідальності, ззовні завершувати, оформляти особистісні зусилля "бути присутнім у житті", знаходити для цього місце і час, таким чином, обмежувати, звужувати, але і робити цільовим естетичний досвід.

У художній творчості естетичне стає провідним, поглинає етичне, хоча і рахується з ним як з необхідною вимогою творчого вчинку – вчинку мистецтвом, "художнього дроблення", поетики. Отже, дані відносини зближаються до тотожності, тому і користається Бахтін вираженням "етико-естетичне" (такий "подвійний" термін був широко прийнятий і в традиційній вітчизняній естетиці; власне, від цієї подвійно-

сті не могло відійти жодне обговорення естетичних явищ у мистецтві, художніх категорій).

У мистецтві естетичне здобуває завершальні функції – на відміну від життя, у якому воно ніколи не буває цілком завершеним, "систематично ясним та глибоким" (М. Бахтін), завдяки семантичній самостійності художньої форми, притаманному їй ефекту учуднення життєвого (і художнього, попереднього) матеріалу, тобто завдяки переакцентуації – саме як естетичній. Етичне ж, навпроти, набуває нової умовності – відкритості як "ілюзорне", зв'язане з імітацією реальних умов вибору вчинку, одночасно, зі створенням інших місця і часу для його здійснення – вже не з позиції життєвої прагматичної доцільності, а з позиції естетичної "доцільності без мети". Отже, входячи в естетичний зміст мистецтва, етичне завершується й оформляється ним. Однак, естетичне ніколи не завершується остаточно й у художній формі, оскільки остаточна інтерпретація смислу неможлива, виходячи з природи останнього. Тому і завершення етичного – як знання художником свого морального вибору і знання композиційних можливостей – норм, правил творчості, мовних технічних розпоряджень, жанрових і стильових вимог мистецтва – не буває остаточним, але лише вказує на "етос" – місце і характер – перебування смислу, як на його часову (і тимчасову) умову. Етичне несе в собі знання про обмеженості втілення змісту, естетичне – розуміння цієї обмеженості як тимчасової, мінливої, рухливої...

"Гра границь" у художній формі відбувається як гра завершеності і відкритості, в якій естетичне набуває особливої ролі: воно підказує цілісність, унікальність, одиничність художньої композиції, тобто неповторність і тому незмінність художнього завершення змісту; одночасно воно виявляє "надмірність" смислу, що не зводиться тільки до даного художньо-композиційного рішення, надмірність "людяності", що не вміщується в запропоновані границі. Таким чином, у мистецтві естетичне бере на себе відповідальність за розуміння, за багатомірність відповідності людського вчинку "вищим смисловим інстанціям" – "ідеальним Над-адресатам". Завдяки естетичному відношенню мистецтво стає засобом виправдання всіх людських зусиль досягти смислової повноти життя – виправдання розумінням... [2].

В силу сказаного очевидно, чому всі семантичні характеристики культури здобувають естетичну спрямованість і чому дані характеристики, як естетичні, апелюють до етичних понять. *Культурний смисл* тому можна розглядати як явище двоїстої природи, що несе й етичну міру, і естетичну "безмірність". Естетичне виявляє ступінь досягнення смислу, його доступність – недоступність для людської свідомості, зу-

силля прилучення до смислу, вільне від інших потреб. Етичне вказує на соціальний регламент ставлення до смислу, правильність – неправильність цього ставлення (правоту – не-правоту), на суспільно значимі моменти смислопокладання, на необхідність порядку в пошуках смислу. Тому розмежувати естетичне і етичне у змісті культурного явища (артефакта) досить важко, і в будь-якому випадку таке розмежування залишиться умовним.

Проблема естетичного виявляється безпосередньо зв'язаною з проблемою смислових пріоритетів (вищих "заповітних" смислів чи смислу як вищої ідеальної інстанції) і ціннісного вибору. На шляху до високої смислової сфери людині доводиться задовольнятися "підмінами", йти за заступниками, умовними провідниками смислу. Такі провідники, сприяючи відкриттю, наближенню далеких настанов нашої свідомості, стають досить автономними "знаками" естетичного відношення.

У цілому, смисл постає естетичним феноменом, доступним лише у відбитому, вторинному виді (бо належать до "світу ідей", у концепції Платона); він надходить "у розпорядження" людини у формі переживання, психологічного резонансу, тобто відкривається, насамперед, розумінню.

Але, так чи інакше, даний смисл знаменує межу розуміння, ту границю, далі якої людський розум поки рушити не може, отже, галузь Нерухомого. Виявляючи доцільність людського життя, її останнє призначення, подібні смисли набувають самозацікавленого характеру: їх цінність для нас полягає в них самих ("втілююча", за П. Флоренським [8]), але вони визначають ціннісні аспекти такої життєвої роботи, у тому числі, предметно-матеріальні результати її, що зв'язані зі спробами пізнання і наближення, освоєння даних смислів ("втілена" цінність). Такі смисли не можуть бути численними: "усе, що піднімається високо, зближується", за справедливим зауваженням Тейяра Де Шардена [7, 114-115]; але їх значення, їх еманації можуть бути дуже різноманітними, узгоджуючись з різними потребами культурної семантики. Ірреальність головних смислів, одночасно, їх наскрізна культурно-історична естетична функція, дозволяє говорити про них як про фігуру, центр якої скрізь, а окружність ніде...

Отже, естетичне є важливим чинником і, водночас, таємним змістом – таємною семантикою – культурного діяння.

Передумовою семантики культури (при її аналізі) можна вважати "означення значень" – способи знакової фіксації, тим самим розширюючи семантичний підхід до меж *поетики*, охоплюючи останню. Безпосередньо семантика виявляється як пояснення таких явищ культури, як а) спілкування та мова (безпосередня реалізація спілкування у людській

мові); б) найменування – співвіднесеність звучання з вербальними визначеннями, своєрідними поняттями – дзеркалами образних структур.

Дані образні поняття, з одного боку, розділяють суму сприйнятого культурно-інформативного матеріалу, так би мовити, градуюють його, з іншого боку – сприяють інтеграції вражень у цілісне смислове діяння, ведуть до утворення синтезуючого образу-поняття, тобто до запам'ятовування культурного змісту як деякої симультанної смислової фігури, до психологічного синтезу.

Інтимізація й автономізація естетичного досвіду в значній мірі обумовлена новими рівнями ініціативності художньої семантики, у тому числі, музичної. Звідси – самостійна "світотворча" природа музики, коли не світ (культура) створює музику, а вона моделює їх за своїми "образом та подобою". При цьому музика здатна подвоювати дві провідні сфери людського буття – щоденно-буденну, "поблизу людей" і міфологічну позачасову, "поблизу бога", простираючись від фонової музичної культури до музичних міфологем як від "життєвого світу культури" до ноосфери.

Однак найбільш істотним для культурної семантики і для культурного життєвого світу як єдиної семантичної галузі стає зв'язок естетичного з проблемою безсмертя як ціннісно-смислового феномена. Явище безсмертя – це єдине, чому немає пояснення й аналогів у людському досвіді, що не моделюється на основі останнього і залишається ціннісно не обумовленим і навіть позаантиномічним, бо, насамперед, не підкоряється фундаментальній опозиції життя – смерть; досить вказати на те, що життя уявляється цінністю в зв'язку з його обмеженістю, тобто в зв'язку зі смертністю живої людини.

Безсмертя перебуває поза відомими ціннісними установками особистісної свідомості, тому що в людства немає здійсненого досвіду особистого – індивідуального – безсмертя, є тільки ймовірні моделі, як *естетичні ймовірні моделі смислу*. Природа естетичного передбачує необхідність опанувати тим, що не піддається відомим аналогіям, створити представлення про відсутнє – про безсмертя. *Естетичне стає єдиною альтернативою відсутнього досвіду безсмертя і єдиною доступною людині формою переживання безсмертя*, що дозволяє наблизитися до представлення про нього.

Один з парадоксів людського існування полягає саме в тому, що людині невідоме (недоступне для пізнання в наявному реальному досвіді) безсмертя, але відоме переживання можливості безсмертя (можна сказати різкіше: відоме, надане почуття безсмертя, але не надане саме безсмертя); у цьому і складається в основній своїй частині феномен ро-

зуміння невідомого, як прерогатива культурологічного пізнання. Тому естетичне так чи інакше утворює магістральний напрям усіх смислових інтенцій (Н. Мечковська відзначає його особливу близькість з фідеїстичним відношенням, тобто зі здатністю вірити, з релігійним світовідчуттям [6]). У цьому можна знайти розгадку визначень мистецтва як "досвіду безсмертя", а музики як божественного початку, "гармонії сфер", феномена прекрасного і так далі.

Отже, естетичне у своїх межах виражає стремління до безсмертя як до вічності, свободи, насолоди, гармонізації усіх відносин. У зв'язку з цим виникають релігійна, морально-етична, емоційно-психологічна й узагальнююча ноологічна проекції естетичного, так би мовити, його особливості, що генерують його здатність входити в різноманітні контексти людських стосунків. Дані моменти і дозволяють пояснювати генетичні властивості культури на рівні ідеаційних смислових структур, а також виявляти особливості музичного діяння, у тому числі, катарсису в музиці, у зв'язку з її "естетичною надмірністю". Під останньою мається на увазі причетність людини до останньої смислової інстанції – ціннісно-позитивно визначеного безсмертя – і її (його) підвладність людині – хоча б у досвіді переживання.

Такий досвід розкривається як існування без опозицій (особливе уміння, малодоступне поза специфічними умовами художнього діяння), позитивне переосмислення місця людини у світі, що знімає негативні залежності особистісного "Я": негативізм, затьмареність свідомості, звуження сприйняття почуттями страху та винності (гріховності) і так далі. У здатності музики безпосередньо залучати людину до такого способу переживання-присутності у світі виражається "естетична доброзичливість", естетична доброта, благостність музики, семантичні визначення якої знаходимо в роботах Г. Гессе, Г. Гадамера, В. Холопової, деяких інших авторів.

Використані джерела

1. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Сост. С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.

2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-е изд. / Сост. С. Бочаров, прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-191.

3. Бахтин М. К философии поступка // М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 9-68.

4. Выготский Л. Психология искусства // Л. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.

5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1998. – 704 с.

6. Мечковская Н. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов / Н. Мечковская. – М.: Агенство "ФАИР", 1998. – 352 с.

7. Тейар де Шарден П. Божественная Среда: Пер. с франц.: А. Козырев, А. Миначёв, М. Рунова. – М.: Гнозис, 1994. – 220 с.

8. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. – М., 1977. – Т. XVII. – С. 85-248.

Федотова Оксана Олегівна

НАВЧАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА ЯК ОБ'ЄКТ КОНТРОЛЮ ОРГАНІВ ЦЕНЗУРИ УСРР–УРСР (20-30-ТІ РР. XX СТ.)

У січні 1919 р., після встановлення в Україні радянської державності, побачили світ перші директиви радянського уряду. Одним із початкових циркулярів стала постанова Наркомосу УСРР "Про реквізицію бібліотек". За цим розпорядженням усі друковані видання в Україні передавалися в державну власність.

Централізованого характеру цензурний контроль набув 1922 р., оскільки 22 березня Політбюро ЦК РКП (б) визнало за необхідне звести всі існуючі напрями цензури під єдине керівництво Народного комісаріату освіти, а 6 червня остаточно ухвалило факт створення Головного управління у справах літератури і видавництв (Головліт).

Одним з напрямів роботи органів цензури став контроль навчальної літератури. І це цілком зрозуміло, зважаючи на те, що виховання молодого покоління майбутніх будівників комунізму передбачало реалізації наступних завдань: формувати матеріально-діалектичний світогляд, активно боротися з намаганнями нав'язати їм "вороже світорозуміння", ідеалістичне бачення світу; сприяти становленню пролетарсько-класової свідомості, гострої ненависті до класового ворога; виховувати в дусі пролетарського інтернаціоналізму, викриваючи шовінізм та національну ворожнечу; організовувати підростаюче покоління для участі в соціалістичному будівництві, навчити його активно долати перешкоди; забезпечити політехнічне виховання дітей, прищеплюючи їм навички колективної праці.

З метою реалізації у життя означених настанов 1922 р. Вукоопспілка придбала у різних українських видавництв наукові праці та навчальні посібники, написані М. Грушевським. Але в УСРР військова цензура заборонила їх для розповсюдження і конфіскувала близько тисячі пудів примірників "Ілюстрованої історії України" та "Історії України, прикладеної до програм вищих початкових шкіл й нижчих класів шкіл середніх". Радянські цензори визнали "ідеологічно шкідливими" розділи, присвячені подіям української революції 1917–1918 рр.

Достатньо "плідно" в структурі НКО діяла комісія підручників. Так, скажімо, постановою № 637 заступника НКО Полоцького на підставі висновків означеної комісії обумовлювалося вилучення з ужитку

шкіл і бібліотек робіт А. Айхенвальда "Советская экономика" та І. Бор-Ізвековського "Історія культури". Перша книга оголошувалася "політично шкідливою", друга – "безграмотним і політично шкідливим твором".

Зі звіту Волинської губуправи Головному управлінню у справах преси про роботу за 1923 р. дізнаємось про факт вилучення серед основного потоку літератури і "різних підручників". Причому, серед усієї кількості вилученої за рік літератури 20% склали педагогічні видання.

У спеціальній "Інструкції по вилученню шкідливої літератури з читалень, книгарень та кіосків ринку" (1925) йшлося про визначення тематики книг, котрі підлягали безумовній забороні. Серед них значну частину склали педагогічні твори, а саме: книги про виховання "в дусі основ старого устрою", релігійність, монархізм, націоналістичний патріотизм, мілітаризм, "шанобу знатностей та багатства". Разом із тим планувалося конфісковувати старі підручники з усіх галузей знань.

1925 р. в структурі НКО постав Держнаукметодком, положення про діяльність якого було затверджене 2 лютого Колегією НКО. Головою комітету став заступник наркома освіти Ряппо. У своїй роботі означений підрозділ мав керуватися інструкцією про порядок дозволу на видання підручників (посібників), науково-методичних матеріалів. Відтепер освітні заклади мали користуватися навчальною літературою лише після попереднього дозволу Держнаукметодкому. Вводилася така процедура отримання дозволу: автор та видавництво мали надіслати оригінал твору разом із заявою; до оригіналу твору слід було додати докладний висновок-рецензію спеціаліста; на твори, що друкуються, видавалася віза (дозвіл) "без жодних змін, скорочень та додатків".

Отже, за навчальною літературою встановлювався жорсткий подвійний контроль. Зауважимо, що досить часто загальний рівень освіти рецензентів означених творів залишався доволі низьким, втім, як і рівень освіти цензорів. Тому й не дивно, що наслідками боротьби з "шкідливою літературою" стали конфіскація та знищення величезного масиву видань, які мали наукову, історичну, літературну цінність. Лише з 1926 по 1931 рр. було вилучено до 60% книжкових ресурсів країни.

Обіжником наркома освіти М. Скрипника від 8 лютого 1930 р. "Про перегляд і вилучення шкідливої літератури з шкільних бібліотек" приписувалося здійснити ретельну перевірку фондів бібліотек означеної категорії. У додатку до документа вказувалося, що в ході перевірок слід звертати увагу на книги, які мають науковий інтерес та складені на них списки надсилати до найближчих наукових бібліотек.

Наступного року розпорядженням керівника Методсектору Канцелярським було ініційовано вилучення непридатних до вжитку в мережі ліквідації неграмотності букварів та підручників.

У 1935 р. в цензурному матеріалі під назвою "Зведення про важливіші вилучення, затримання та конфіскації, зроблені органами Головліту і ВВЦ" стали надаватися стислі огляди вилученої літератури із зазначенням причин конфіскації. Серед приміщених видань нерідко зустрічаємо й навчальну літературу. Так, наприклад, конфіскації зазнала німецька читанка для 10 класів авторства Адмоні і Олександр видання "Радянська школа" (передрукована з матриць російського видання Учпедгиз) у зв'язку з використанням ряду тез, як-от: "комунізм буває тоді, коли все розіб'ється вщент" тощо. Політредактора, винного в дозволі книги, притягнуто до партвідповідальності.

У 1937-1938 рр. Головлітом УСРР було підготовлено величезну кількість проскрипційних списків різного роду "небажаних" видань. Усі вони проходили обов'язкове обговорення й затвердження на засіданнях Політбюро ЦК КП(б)У та мали обмежувальний гриф "таємно". Серед них, зокрема, зустрічаємо "Літературні збірники, читанки, які підлягають вилученню" (Список № 10 за 1937 р.) та "Список підручників, знятих з навчання, які требі списати на макулатуру" (Список № 4 за 1938 р.).

Таким чином, за результатами дослідження можна зробити висновок, що протягом 20-30-х рр. XX ст. в УСРР – УРСР одним із напрямів роботи органів радянської цензури стало відстеження навчальної літератури, що ретельно просіювалася на предмет її ідеологічної відповідності офіційним догматам.

Використані джерела

1. Архівна справа в Україні доби визвольних змагань (1917 – 1921 рр.): зб. наук. пр. / [наук. редкол.: В. Лозицький (відп. ред.) та ін.] – К., 1998. – 276 с.

2. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917 – 1941 рр.). – Т. 1.: Джерелознавче дослідження / Сергій Білокінь. – К.: Київ. наук. т-во ім. П. Могили, 1999. – 448 с.

3. Бюлетень НКО. – 1931. – № 25-26 (1-10 трав.).

4. Новохатько Л.М. Проблеми соціально-економічного і культурного розвитку України в контексті національної політики (20 – 30-ті рр. XX ст.) / Л.М. Новохатько. – К.: Стилос, 1998. – 320 с.

5. Очеретянко В. Загратовані книги. Встановлення партійно-державного контролю над виданням, розповсюдженням та використанням літератури в Україні у 20–30-ті роки / В. Очеретянко // З архівів ВУЧК, ГПУ, НКВД, КГБ. – 1999. – № 1/2. – С. 128-141.

6. Про вимоги до дит. п'єси: Обіжник НКО до всіх Райінспектур Наросвіти, ОНІО, пед. та дит. видань, до всіх вид-в, від 2.XI.1930 // Бюл. НКО. – 1930. – № 37. – С. 16.

7. Федотова О.О. Політична цензура друкованих видань в УСРР – УРСР (1917 – 1990 рр.): монографія / О.О. Федотова. – К.: Парламентське вид-во, 2009. – 352 с.

8. Шаповал Ю. Комуністична цензура в Україні: штрихи до портрета / Ю. Шаповал // Бахмутський шлях. – 2001. – № 1-2. – С. 84-110.

СЕКЦІЯ 8
НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНИ І ПОЛЬЩІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРІ

Книшева Лілія Валеріївна

МІЖНАРОДНІ КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ ЯК ФАКТОР УДОСКОНАЛЕННЯ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ (З ДОСВІДУ РОБОТИ ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА)

У зв'язку з інтеграцією України до європейського культурного простору та процесами всесвітньої глобалізації, вищі освітні заклади країни активно встановлюють міжнародні зв'язки з метою виховання фахівців світового рівня. Висвітлення міжнародної діяльності ВНЗ та її соціокультурного впливу є актуальною темою для сучасної науки.

Донецька державна музична академія ім. С.С. Прокоф'єва (ДДМА) постійно розширює міжнародні зв'язки, активно співпрацюючи з німецькою, польською, російською спільнотами міста. У 2000-х роках на базі академії та за підтримки німецького культурного центру "Бохумский Дом" було створено Перше Українське Бахівське товариство, яке підготувало у Донецьку проведення вже чотирьох Бахівських академій. Кращі студенти ДДМА беруть участь у бахівських фестивалях за кордоном. У Штуттгарті на літніх Бахівських фестивалях Донецьк був представлений вже двічі. Велику роботу з популяризації творчості Баха в Донецьку проводить в ДДМА ентузіаст з Німеччини, знавець музики пастор Манфред Шмідт.

Розвитку українсько-російських зв'язків та пропаганді російської культури на Донбасі багато в чому сприяв заслужений діяч мистецтв України професор В.Г. Бойков (за що був нагороджений Російським орденом Дружби). Саме за його ініціативи у Донецькій обласній філармонії кожного року проходили концерти "Звучить велика російська музика".

Особливої уваги заслуговують зв'язки Донецької музичної академії з Товариством польської культури Донбасу, які розпочалися 2001 року. Саме тоді Товариство започаткувало фестиваль "Дні польської культури Донбасу"; з 2005 року почалась біографія "Польської осені в Донбасі" – організаційний комітет цього фестивалю очолюють члени польського товариства та працівники ДДМА (І. Корецька, П. Добровольський, І. Залевська та інші). Учасники фестивалів – студе-

нти та викладачі ДДМА, музиканти з різних міст Донецької області, Харкова, Луганська, Запоріжжя, Дніпропетровська. У програмах гала-концертів фестивалю звучать твори С. Монюшка, Ф. Шопена, Г. Венявського, К. Пендерецького, К. Шимановського, В. Лютославського, Г. Бацевич, Міхала, Кароля та Олександра Єльських. 2006 року у рамках польського фестивалю в Донецьку пройшла науково-практична конференція "Польська культура в Україні та її вклад у спільну культуру народів країни". У конференції взяли участь Генеральне Консульство Республіки Польща у Харкові, представники місцевої влади, ректори та професори вищих навчальних закладів Донецька. Кожного року польське товариство організовує концерти, присвячені творчості Ф. Шопена, у Донецькому обласному художньому музеї.

У 2004 та 2005 роках, завдяки товариству, вокальні ансамблі ДДМА брали участь у XIII та XIV всесвітніх фестивалях поезії М. Конопицької у Пшедбужі-Гурі Мокрі.

Творчі зв'язки між ВНЗ України й Польщі, а саме Донецькою музичною академією (тоді ще Донецьким музично-педагогічним інститутом) та Катовицькою музичною академією ім. К. Шимановського виникли ще у середині 70-х років XX ст. Під час поїздки на фестиваль у 1987 році представників Донецької академії (викладач класу баяна О.І. Шевченко та його студент А. Данилюк) до Польської Народної Республіки було укладено договір про творче співробітництво. Наступного року до Донецька приїжджала польська делегація у складі проректора Катовицької академії – композитора, професора Е. Богуславського, піаніста, професора Й. Стомпеля і викладача музично-теоретичних дисциплін, магістра Ч. Фреунда. Польські музиканти ознайомились з навчальним процесом у ДГМПІ, провели майстер-класи. У 1991 році донецькі музиканти К. Бур'ян, Ф. Лівшиц, С. Юрко, Ю. Косенко, В. Івко виступили з концертами у Катовицькій академії та консерваторії ім. М. Карловича у Глівіце.

2004 рік – Рік Польщі в Україні – відкрився на Донеччині концертом камерного оркестру AUKSI – музичного колективу, що складається з випускників та студентів Катовицької музичної академії (диригент – відомий польський скрипаль М. Мось). Культурний діалог двох країн приводить до підписання угоди про співпрацю між столицею Донбасу та Сілезського воєводства Польщі містом Катовіце (2010). Підтвердженням дії угоди стає участь ансамблю "Берегиня" (ДДМА) під керівництвом О.М. Симонової у фестивалі "Сілезіанє" в Катовіцах.

Важливий внесок у розвиток українсько-польських музичних зв'язків зробив піаніст, доцент ДДМА О.Б. Максимов. З 1993 року триває його співпраця з Катовицькою музичною академією. Майже кожно-

го року український педагог дає в Катовіце майстер-класи, викладає курс піаністичної інтерпретації; у 2002 році виступив з доповіддю "Сергій Прокоф'єв – піаніст" з нагоди 50-х роковин смерті композитора. У 2003 – 2005 роках О.Б. Максимов проводив консультаційні заняття з учнями Загальноосвітньої музичної школи I та II ступеня ім. Ф. Шопена у Битомі та Державної музичної школи I та II ступеня ім. М. Карловича в Катовіцах. Досвід, набутий у співпраці з піаністами світового рівня Й. Стомпелем, А. Ясінським та іншими, О. Максимов плідно використовує у вихованні донецьких піаністів.

Формування міжнародних відносин у сфері музичної освіти є важливим фактором виховання висококваліфікованих кадрів. Міжнародні контакти сприяють дослідженню закордонного досвіду викладання музичних дисциплін, сприяють більш глибокому пізнанню національної специфіки музики кожної конкретної народності, знайомлять із світовими традиціями виконавства та найбільш значними виконавськими школами. Заходи, які супроводжують ці контакти, сприяють популяризації культури різних країн, тим самим підвищуючи загальний культурний рівень населення нашої держави. Проведення заходів міжнародної освітньої співпраці, безперечно, повинно бути одним з пріоритетних напрямів державної культурної політики.

Колесник Олена Сергіївна

Про міжкультурну сутність трансісторичного, цивілізаційного та трансцивілізаційного романів

Історичний жанр в літературі визначається тим, що події у творах цього типу відбуваються в час, який передує життю автора. Це, в основному, вірно і для трансісторичного роману. Цивілізаційний та трансцивілізаційний романи теж найчастіше відносяться до минулого, але можуть описувати сучасний автору світ, тому дещо виходять за межі історичного жанру.

Трансісторичним є твір, завданням якого є художнє відтворення багатовікової історії певної країни/території чи етнічної групи. Від роману-епопеї трансісторичний роман відрізняється часовими масштабами: від декількох сотень до мільйонів років. Одним з небагатьох майстрів цього жанру є американський письменник Дж.А. Міченер – автор понад десяти бестселерів, присвячених історії різних частин США, а також країн Карибського басейну, Мексики та Польщі. Зазвичай, романи Міченера по-

чинаються з опису геології, а інколи й палеонтології регіону, а потім переходять до теми його заселення різними групами людей та формування нової спільноти. Англійським колегою Міченера є Е. Резерфорд, чиї романи описують історію Британських островів, починаючи з їхнього відокремлення від континенту і до сьогодення. Крім літератури, трансісторичний жанр присутній у живописі та кінематографі.

Характерними рисами *цивілізаційного* роману є охоплення усіх сфер життя певного суспільства. Цей піджанр має дещо розмиті межі. До цивілізаційних можна віднести такі різні романи, як "Саламбо" Г. Флобера, "Йосип та його брати" Т. Манна та "Таїс Афінська" І. Єфремова. Цивілізаційний роман рідко має чітку фабулу, оскільки його основним змістом є життя людини/поколінь людей на тлі буття цілої цивілізації. Написання подібного роману вимагає величезної дослідницької роботи. Нерідко в якості мотивації виступає бажання автора пізнати власне коріння та заявити про свою відмінність. Це типово для афроамериканських письменників (як А. Хейлі, який назвою свого роману "Корені" ввів в обіг нове поняття – культурних, етнічних, сімейних "коренів"). Заради дослідження життєвого світу пращурів автори можуть використовувати прийоми магічного реалізму. Так, "Легенда про Уленшпігеля" Ш. де Костера та "Повість про Ходжу Насреддіна" Л. Соловйова є літературними обробками фольклорних оповідей. Інколи відбувається перехід до жанру історичної фентезі ("Козацькому роду нема переводу" О. Ільченка, "Пришестя короля" Н. Толстого, "Джонатан Стрейнж і містер Норрілл" С. Кларк).

Серед основних форм цивілізаційного роману можна виділити наступні.

1. Енциклопедичний опис сучасного автору суспільства: "Дон Кіхот", романи Діккенса, певною мірою – релігійно-філософські тексти ("Божественна комедія", "Подорож на захід"). У живописі їм відповідають картини реалістів XIX ст. – Г. Курбе, У.П. Фріта та ін.

2. Відтворення буття свого народу в особливо важливий історичний момент. Стандартом є "Собор Паризької Богоматері", "Війна і мир", "Звіяні вітром". Інколи портретом цивілізації є вся творчість письменника (В. Скотт, Ф. Купер, О. Дюма-старший тощо). У кінематографі до цього типу можна віднести "Алатрісте", "Евіту", "Сибірського цирульника".

3. Реконструкція буття чужої, нині не існуючої цивілізації. Повне відтворення її специфіки є цікавим для історика, але важкими для пересереднього читача ("Ханта йо" Р.Б. Хілл). Якщо ж автор розраховує на популярність, він залишає багато інформації у вигляді "айсбергу" ("Камо грядеші", романи Д. Мережковського). Цей підвид широко представле-

ний у живопису, особливо кінця XIX – початку XX ст., а також у кінематографі ("Апокаліпсис" М. Гібсона та ін.).

4. Презентація чужої сучасної культури. Зазвичай, "чужа" культура порівнюється зі "своєю" – отже, тут відбувається перехід до наступного, трансцивілізаційного піджанру.

Сутність *трансцівілізаційного* твору полягає у зіставленні способу буття та цінностей декількох культур і визначенні перспектив їхньої взаємодії. Нерідко простежуються долі різних народів під час народження нового ладу: "Вікінг" Т. Северіна та "Аттіла" В. Нап'єра досліджують формування європейської цивілізації після падіння Риму.

Коротші форми цього жанру можуть демонструвати лише зустріч носіїв відмінних цивілізаційних норм. Ситуація контакту дозволяє оригінальний погляд на звичне. Зустріч несумісних цінностей може приймати гостру конфліктну форму ("Міст через ріку Квай" – роман та фільм), але у більшості випадків постулюється можливість якщо не примирення, то взаємного розуміння та поваги опонентів.

У розгорнутому вигляді трансцивілізаційний жанр виявляється у вигляді масштабного твору, який докладно описує та порівнює всі грані життя двох цивілізацій. Найрідше зустрічається відторгнення однієї культури іншою ("Ацтек" Г. Дженінгса). Протилежним варіантом є прийняття чужої культури: в еталонному романі Дж. Клавелла "Сьогун" англієць приймає японський спосіб життя. Це занурення може бути настільки глибоким, що вихід з нього сприймається як трагедія ("Той, що танцює з вовками" – роман та екранізація). Дві культури можуть розумітися як такі, що породжують щось нове (римська та кельтська спадщина британської культури у Р. Сатклiфф) або ж такі, що втратили можливість такого зближення (фільм "Мамай" О. Саніна).

Отже, цивілізаційний, трансцивілізаційний та трансісторичний жанри можуть розглядатися як специфічні форми історичного жанру, які відрізняються підвищеною увагою до створення більш чи менш повної наукової картини певного соціуму в художній формі. В цілому, твори подібного типу дають можливість уважніше та об'єктивніше подивитися на міжкультурні стосунки, розділити поняття "інший", "чужий", "супротивник" та "ворог", переосмислити сутність минулих та теперішніх конфліктів.

Колубаєв Олег Леонідович

Польська складова у формуванні естрадної традиції у Львові (міжвоєнний період)

"Легке" музичне мистецтво першої половини XX століття у західноукраїнському регіоні мало давню, закорінену традицію, що реалізувалась на підставі засвоєння провідних мультикультурних тенденцій європейського мистецтва та збагатилась фольклорними інтонаціями і жанровими ознаками, зразками національно орієнтованих, високохудожніх зразків солоспівів-танців, пісень-сценок, балад, театрально-концертних номерів.

До формування традиції естрадної пісенності західноукраїнського регіону як складові компоненти історично входять традиції австрійського бідермаєру, полінаціональне салонне музичне мистецтво, риси розважальних театральних жанрів (оперети, зінгшпілю, радоспіву, співогри), ознаки окремих жанрів українського фольклору, різновиди європейського та регіонального побутового музикування, міська батярська пісня та фольклоризовані форми авторських пісень літературного походження, які сформувались на пограниччі національних культур.

Водночас, документально підтвердженим є факт, що до професіоналізації процесів становлення української естрадної гілки спонукав високий художній рівень та популярність розважального мистецтва польських авторів (композиторів та поетів) та виконавців (колективів і солістів). Саме прагнення протиставити якісне та конкурентоздатне українське розважальне музичне мистецтво в осередках "легкого жанру" набуло характеру своєрідної культурної опозиції, чинника національної самофідентифікації в умовах іноземного панування. Однак, якщо пісенно-розважальна творчість українських митців поступово знаходить висвітлення у наукових розробках, то позанаціональні складові цього мультикультурного процесу залишаються на маргінесі фахового аналізу. Актуальність даної проблематики зумовлена необхідністю усвідомлення найістотніших вагомих явищ та найяскравіших особистостей тогочасної польської естрадної культури регіону, які слугували і компонентом мистецького підґрунтя національної традиції, і задавали високу мистецьку планку у сфері "легкого" жанру, і спонукали до пошуку власної ніші, неповторного пізнаваного обличчя у досліджуваній сфері переламного періоду – часу суспільно-культурного самоствердження, професіоналізації у сфері естрадного мистецтва в умовах переходу від польського панування до радянського режиму.

Величезний попит на музику розважального плану у міжвоєнний період зумовлений традицією балів, фестин, артистичних салонів, мистецьких кабаре, естрадних ревю-програм, театрів малих форм, розвитком кінематографу, прямими трансляціями естрадної музики у надзвичайно популярній програмі "Na lwowskiej fali". Популярними творцями взірців даного жанру були композитори Є. Варс, Є. Перерсбурзький, Л. Габер, поети Е. Шлехтер, М. Гемар, Ф. Конарський, П. Григор'єв, К. Том та ін.

Набували самостійного концертного життя і фольклоризувалися пісні з кінофільмів "Jego ekscelencja subiekt" (пісня "Tyle miłości" Є. Варса та К. Тома), "Piętro wyżej" (1937, пісня "Umówiłem się z nią na dziewiątą"), "Włóczęgi" (1939, "Tylko we Lwowie!" Є. Варса та Е. Шлехтера), "Paweł i Gaweł", (1934, "Może ty będziesz mą królewną?") у виконанні Євгена Бодо, Тадеуша Ольші, Адама Астона, Альберта Гарріса, вокального колективу "Chór Dana" (як, наприклад, "Tango Łyczakowskie", 1930) та численних інших ансамблів-ревелєрсів.

До цього періоду належить діяльність відомого музиканта, диригента та композитора Григорія (Єжи, Генрика) Варса (1902, Варшава, Польща – 1977, Лос-Анджелес, США) – випускника класу композиції Варшавської консерваторії. Митець очолював низку видатних виконавських колективів (Orkiestra Syrena Rekord, Orkiestra taneczna "Odeon", "Теа-джаз", співпрацював з талановитими і славетними виконавцями (Ренатою Яросевич, Євгеном Бодо, Адамом Астоном, після еміграції до США – з Доріс Дей, Бренда Лі, Бінг Кросбі, Дайна Шорр, Мей Торме). Ним був організований львівський оркестр "Теа-джаз", подібний до популярних колективів Європи та Росії та орієнтований на естрадно-видовищні жанри, елементи театралізації (на що вказує його типологічна назва). Репертуар останнього з колективів включав типовий для естрадних оркестрів тієї доби збір шлягерних пісенно-танцювальних мелодій, аранжованих керівником, а також його оригінальних оркестрових та вокальних творів Він мав збалансований склад оркестрових груп, вів широку концертну діяльність ще у перші роки радянської влади (1939–1940).

Про якість та мистецький рівень польської розважальної музичної традиції свідчить успіх творчих починань та стрімка зарубіжна кар'єра львів'ян Марека Вебера та Лео Фукса. Скрипаль, випускник консерваторії Штерна у Берліні М. Вебер керував салонним оркестром берлінського готелю "Adlon", що став одним з найпопулярніших в Європі, очолював колективи у Швейцарії та США, де здобув титул "радіо-короля вальсів". Репертуар його оркестрів був типовим для свого часу (польки, вальси, танго, фокстроти і т. п.); колективи здійснювали численні аудіоза-

писи з фірмами "Parlophon", "Deutsche Grammophon", а з 1926 року, з появою технології електричної звукозапису, на "Electrola" було записано легендарну "Ріо-ріту", популярні композиції "Циган, ти вкрав моє серце", "Китайська вулична серенада", "Я цілую ваші руки, мадам", танго "Мілонга" ("To ostatnia niedziela", рос. "Утомленное сонце") та ін.

Виходець з родини акторів львівського єврейського театру Лео Фукс, якого називали єврейським Фредом Астером, був однією з найяскравіших зірок єврейського водевілю і театру в 1930–1950-ті роки, який дебютував як актор та скрипаль у Львові, а згодом – у Варшавському вар'єте. У його арсеналі були спів, танець, пластика, міманс, акробатично віртуозні інструментальні номери у виконанні на скрипці. Поряд з цим він як композитор звертався до жанрів водевілю, кіномузики, звукового оформлення вистав. Його успішна мистецька доля непоодинока. За твердженням Й. Гельстона – дослідника єврейського театрального життя даного періоду, – 80% грамофонних записів виконавців єврейських пісень у довоєнній Європі складали львівські актори; 80% єврейських акторів Америки – це колишні актори львівського єврейського театру.

Очевидно, що польська та польсько-єврейська складова музичної розважальної традиції Львова має вагоме формуюче значення. Пласт польського, а слідом за ним – і українського пісенно-естрадного мистецтва першої половини XX століття у цьому регіоні характеризується професійністю та гнучкістю підходу, розумінням ужиткових потреб і культурних запитів аудиторії, актуальністю інтонаційного і жанрового арсеналу, зумовлених ґрунтовною фаховою підготовкою та практичним досвідом авторів, їх активною регіонально-патріотичною позицією, становленням особистості та мистецької майстерності на ґрунті передових європейських і світових тенденцій.

Кузьо Ольга Зіновіївна

МІЖНАРОДНІ КУЛЬТУРНІ КОНТАКТИ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Однією з найважливіших ознак сучасного українського суспільства є його полікультурний характер. Україні, як і багатьом країнам світу, притаманна історична багатокультурність, яка є моделлю сучасного європейського суспільства. Взаємодія і діалог різних культур є для вітчизняного суспільства історично природними і традиційними. Втім, виклики нового часу вимагають уміння вести діалог на європейських і глобальних теренах, спираючись на ті універсальні цінності, що визначають сучасне світове демократичне співтовариство, а також повагу до

спільної спадщини і культурного розмаїття. У цьому розумінні важлива роль відводиться міжнародним культурним контактам, які дозволяють долати етнічні, релігійні, мовні та культурні бар'єри, конструктивно взаємодіяти через різні ідентичності на основі спільних універсальних цінностей.

Культурне розмаїття, як і самий соціокультурний простір є явищем нестійким та багатоманітним. З огляду на це виникає питання, якими внутрішніми потребами співтовариств стимулюється обмін культурними досягненнями, зокрема й тими, які передбачені для трансляції їх інформаційно-семантичних характеристик? З одного боку, інтенсивний та нерівноправний семантичний обмін, що відбувається в історично значущих масштабах часу, призводить до розхитування нормативів та стиранню інформаційного поля культури, яка є слабкішою. Разом з тим, історична практика свідчить про загрозливий стан і протилежних ситуацій, адже замкнене існування будь-якого суспільства, його ізоляція від інших поступово веде до ослаблення та знищення культури. Навпаки ж обмін різноманітною інформацією, зокрема й художньою, та її інтенсивність сприяють встановленню міжкультурного діалогу, спрямованого на розвиток культур, на підвищення її адаптаційного потенціалу у мінливому світі.

Значна частина сучасних національних культур продовжує зберігати цілісність та самобутність. Їх багатоманітність та варіативність складають одне із фундаментальних якостей історичного розвитку культури, а представники різних культур і цивілізацій здатні взаємодіяти один з одним і одночасно зберігати цілісність та самобутність своєї культури всупереч зовнішнім впливам. Це надає світові культурного розмаїття цілісної єдності, яка виявляє прихований порядок в еклектичному хаосі, а процес порівняння перетворює у своєрідне "протягування" певного варіанту крізь різні епохи та регіони, що передбачає простеження динаміки його просування культурними світами із фіксацією моментів переходу однієї культури в іншу як своєрідної точки біфуркації – переламного моменту діалогу культур [2].

На сучасному етапі суспільного розвитку, у тому числі й українського суспільства, тісне співіснування сучасних багатонаціональних співтовариств, а також прорив у розвитку телекомунікацій, медіа, Інтернету поглибив взаємозв'язок національних культурних систем, активізував процес інтенсивного культурного обміну. Ця ситуація призвела до трансформації "культурних кордонів", тобто того місця, де проходить межа між "своєю" та "чужою" культурою. Таким чином функцію

об'єднання та "зв'язування" культур в умовах "старих" та "нових внутрішніх кордонах" виконує культурна політика.

Здійснювана інститутом державної влади культурна політика, що дозволяє індивіду в конкретній культурно-комунікаційній системі пізнавати Іншого як діяльнісну особистість, сприяє процесу взаємопізнання, взаємообміну надбаннями культури Свого з Іншим. Така комунікаційна діяльність влади стає передумовою перетворення хаосу несвідомого в порядок свідомого на різних рівнях – від індивіду до співтовариства, що стає основою стійкого розвитку соціуму.

Культурна політика в полікультурному соціумі та в практиці міждержавних культурних взаємин забезпечує рівноправні можливості для всіх учасників міжкультурного діалогу, виконує комунікативну функцію та виступає як механізм досягнення цілі, допускаючи культурне різноманіття. В цьому випадку відмінностями забезпечується сама системність різноманіття, а визнання культурного різноманіття зумовлює відкритість у взаємодії культур, що відповідає принципам Загальної декларації ЮНЕСКО про культурне різноманіття [3].

Виходячи з того, що культура діалогічна за своєю природою, перспективи її розвитку визначаються залежно від можливостей результативного і творчого спілкування представників різних національних культур. Саме у процесі міжнародних контактів, як правило перетинаються усі рівні, форми та способи діалогу. Ця практика постає як історично складена суспільно-політична форма регулювання міжкультурної взаємодії, а державні інституції забезпечують цілеспрямовану та гнучку політику міжкультурного діалогу [1].

Крім того, міжкультурні зв'язки як в середині держави, так і поза нею сприяють пошуку практичного застосування тих теоретичних новацій, які дозволяють, з позицій нового культурологічного мислення, опановувати нові форми функціонування сучасної соціокультурної реальності, а культурна політика у цьому процесі являє собою подвійне явище, виступаючи як форма діалогу культур та його механізм.

Все це дозволяє стверджувати, що для того, щоб пізнати та зрозуміти іншу культуру, недостатньо одних спостережень. Повноцінне вивчення може відбутися тільки у безпосередньому контакті з нею. Тому визначення нової стратегії міжкультурного діалогу України значною мірою залежить від вибору та практичної апробації тих підходів, на яких може будуватися культурне співробітництво української держави як на внутрішньому, так і на міжнародному рівнях.

Використані джерела

1. Дрожжина С.В. Мультикультуралізм як концептуальна модель та праксеологія розуміння сучасного українського соціуму: монографія / Міністерство освіти і науки України, Донец. Нац. Ун-т економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського. – Донецьк: [ДонНУЕТ], 2009. – 288 с.

2. Жити разом у рівності й гідності. Біла книга з міжкультурного діалогу / Рада Європи, Кабінет міністрів. – К.: Оранта; ЦР "Демократія через культури", 2010. – 46 с.

3. Рада Європи. Парламентська асамблея. 44 чергова сесія. Рекомендація 1216 (1993) "Про європейське співробітництво в галузі культури" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/90885

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна

УКРАЇНСЬКИЙ МОНОДІЙНИЙ СПІВ ЯК ЯСКРАВИЙ ВИРАЗНИК НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

Звертаючись до пошуку, виявлення та розвитку традицій українського церковного монодійного співу, необхідно звертатися до історії того періоду, до котрого належать ці традиції. У даній роботі ми звертаємось до церковно-співацьких традицій XVI – XVIII століть. Зрозуміло, що кращим виразником цих традицій є рукописна спадщина української церковно-співацької культури. Йдеться про рукописи XVI – XVIII століть, а також про церковний спів – адже відповіді на питання, що пов'язані з розвитком традицій вказаного періоду, треба шукати у нотних рукописах.

Для дослідження звернемось до трьох видів рукописів, що зберігаються у фондах інституту рукопису НБУВ НАН України.

Основними носіями традицій українського церковного співу XVI – XVIII століть є нотолінійні ірмолої, що містять в собі церковно-співацький уставний монодійний репертуар вказаного періоду. Ці рукописи є виразниками кількох традицій: 1) традиція українського церковного співу XVI – XVIII століть балкано-слов'янського походження, що представлена у вигляді системи багатонаспівності, де основними наспівами є київський, болгарський та український грецький; 2) традиція спрощених українських наспівів XVIII ст., що виконувалися в Росії, а саме у Санкт-Петербурзі, і започаткувала напрям у церковно-співацькій практиці, який отримав назву "петербурзької школи"; 3) традиція спрощених українських наспівів XVIII ст., що розвивалася переважно у Москві й сформувала інший напрям розвитку церковно-співацької практики, так звану "московську школу". У наступні періоди розвитку двох останніх традицій, що конкурували між собою за право першості, народилися шедеври композиторської, авторської музики, в основу котрої

покладені співи саме цих традицій. Поняття "петербурзької" та "московської" шкіл продовжували існувати, але стали значно ширші за церковну монодію. Це потужні композиторські школи з яскравими постатями П. Турчанінова, Є. Азєєва, О. Архангельського та ін. у "петербурзькій школі" та постаті М. Потулова, С. Смоленського, О. Кастальського тощо як представників "московської школи". За цими композиторами йдуть П. Чайковський, С. Рахманінов, П. Чесноков тощо.

Другим видом рукописної книги – носія церковно-співацьких традицій – є Октоїхи, Стихирарі, Ірмолої з крюковою нотацією. У цих рукописах містяться різновиди знаменного співу – наприклад, варіанти українського та російського знаменного співу, що мають регіональні відмінності. Наявність відміни у фіксації мелодичної лінії тотожних за змістом зразків свідчить про присутність варіантів знаменного співу. Найбільш розповсюдженим є російський варіант знаменного співу, але наявність відмінностей свідчить про те, що цей варіант не поодинокий. Існують і інші версії, і не відомо, які з них правдиві, а які перетворені.

Цікавим явищем рукописної спадщини є безпомітні рукописи, що означені датами до XVII ст. Ці рукописи багато чого могли б нам розповісти про так званий старознаменний спів, який покладено в основу всіх виявлених зараз варіантів цього співу, але рукописи поки що не підлягають розшифровці. На жаль, з причини введень свого часу системи допоміжних поміт, для нас, можливо, назавжди втрачено ключ до розуміння цих кодексів.

Третім видом рукописів – носіїв церковно-співацького репертуару в Україні – є грецькі церковно-співацькі книги, що занотовані грецькою (візантійською) нотацією і поділяються на дві групи: 1) рукописи, що створювалися в Україні і мають українські впливи на оригінальний грецький (візантійський) репертуар; 2) рукописи, що свого часу були завезені греками і містять в собі оригінальний грецький церковний спів.

Ні в якому разі не можна плутати грецький оригінальний спів, що занотований грецькою (візантійською) нотацією та виконується грецькою мовою, має власні, ні з чим не зрівнянні мелодії, та ірмолойні "український", грецький та "російський" грецький наспіви, що є виразниками абсолютно інших традицій. "Український" грецький наспів – представник системи багатонаспівності – хоча й виконується грецькою мовою, але є виразником архієрейських служб, де грецька мова у слов'янському обряді є вимогою Типікона. "Російський" грецький наспів – це взагалі "придворний" наспів, що був введений до богослужбової практики у Санкт-Петербурзі для спрощення богослужбового співу.

Отже, при роботі з репертуаром грецького співу необхідно ретельно досліджувати мелодичний матеріал піснеспівів, щоб мати чітке уявлення, з твором якого наспіву ми працюємо. Наявність грецької мови – ще не ознака присутності у рукописі оригінального грецького співу.

Українська церковно-співацька практика полікультурна. Завдяки цій полікультурності ми маємо таку розгалужену систему різних церковно-співацьких традицій, що представлені вище. Але необхідно враховувати ще й західноєвропейські впливи, що відіграли неабияку роль і у формуванні української монодії, і у зміні нотації, і у появі багатоголосся у церковно-співацькій практиці України.

Саме завдяки переліченим вище наявним в українських рукописах традиціям і формується національна культура держави. Тому необхідно вивчати церковний монодійний спів, зберігати рукописне надбання країни, видавати шедеври рукописної спадщини, обов'язково виконувати ці співи, інакше вони будуть мертві!

Україна багата на власні традиції – виразники культури нації, наші попередники попри всі перепони зберегли їх для нас, і ми не маємо права нехтувати власним надбанням, власною історією, власною культурою.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андросова Дар'я Володимирівна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової

Афоніна Олена Сталівна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Бабич Еліна Анатоліївна, викладач по класу фортепіано ДМШ № 13 імені М.І. Глинки, м. Київ, музикотерапевт, композитор-аматор

Бєлявіна Наталія Дмитрівна, канд. педагогічних наук, доцент, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Бойко В'ячеслав Іванович, канд. філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Бондаренко Андрій Ігорович, старший викладач кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України

Бояринцева Олена Дмитрівна, концертмейстер-викладач Київської дитячої Академії мистецтв

Ванюга Людмила Степанівна, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Виноградова Олена Глібівна, викладач вищої категорії, викладач теоретичних дисциплін Київського институту музики ім. Р.М. Глієра

Волощук Тетяна Володимирівна, викладач по класу фортепіано ДМШ № 21, м. Київ

Вольська Людмила Вікторівна, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Гавеля Оксана Миколаївна, канд. педагогічних наук, професор, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Гаврилова Тетяна Юріївна, викладач-методист, завідувач відділом музично-теоретичних дисциплін ДМШ, м. Бориспіль, Київська обл.

Гончаренко Надія Кузьмівна, старший науковий співробітник Українського центру культурних досліджень

Гончарова Вікторія Сергіївна, провідний концертмейстер Донецької музичної академії імені С.С. Прокоф'єва, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Дідковська Богдана Володимирівна, канд. економічних наук, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Жульєва Людмила Василівна, викладач-методист, викладач Запорізького музичного училища імені П.І. Майбороди

Зосім Ольга Леонідівна, канд. мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ізваріна Олена Миколаївна, канд. мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Камін Володимир Олексійович, доцент, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Каміна Оксана Володимирівна, викладач Київського коледжу культури і мистетцтв, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Каплун Тетяна Михайлівна, канд мистецтвознавства, доцент кафедри теоретичної і прикладної культурології, докторант Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової

Касьяненко Людмила Олегівна, канд. мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано, завідувач кафедри фортепіано, клавесина і органу Інструментально-педагогічного факультету Варшавського музичного університету імені Фредерика Шопена

Книшева Лілія Валеріївна, викладач ДШМ № 8, м. Донецьк, здобувач кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Колесник Євгенія Дмитрівна, редактор відділу культури і мистецтв видавництва "Нова книга", м. Вінниця

Колесник Олена Сергіївна, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Колубаєв Олег Леонідович, доцент кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Копієвська Ольга Рафаїлівна, канд. педагогічних наук, проректор з профорієнтаційної роботи та громадських зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник освіти України

Кузьо Ольга Зіновіївна, здобувач кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Личковах Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і культурології Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка

Ліснича Вікторія Миколаївна, Генеральний директор Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

Лісова Руслана Віталіївна, викладач вищої категорії, викладач ДМШ, м. Охтирка, Сумська обл., композитор, член Національної всеукраїнської музичної спілки (Сумське обласне об'єднання)

Ліфінцева Галина Олексіївна, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Лю Бінцян, канд. мистецтвознавства, професор, проректор Аньшанського університету

Макаренко Лідія Петрівна, старший викладач кафедри методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка

Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової

Михайловська Римма Семенівна, викладач-методист, викладач музично-теоретичних дисциплін ДМШ № 32, м. Київ

Мірзоян Катерина Олександрівна, викладач Київського Національного університету культури і мистецтв

Міхейшина Ольга Юріївна, студент Київського институту музики ім. Р.М. Глієра (коледж), відділення "Теорія музики" (наук. керівник – викладач-методист Непосєдова О.В.)

Монько Тетяна Савівна, канд. педагогічних наук, професор кафедри соціокультурної діяльності і зовнішньокультурних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Муравська Ольга Вікторівна, канд мистецтвознавства, доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології, докторант Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової

Овчарук Ольга Володимирівна, канд. педагогічних наук, доцент, доцент кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Олексюк Ольга Миколаївна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка

Павельчук Іванна Андріївна, канд. мистецтвознавства, докторант Львівської національної академії мистецтв, заслужений художник України

Павко Анатолій Іванович, доктор історичних наук, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, лауреат премії імені М.С. Грушевського НАН України

Палкіна Ірина Ігорівна, магістр музичного мистецтва, кафедра теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Петрова Ірина Владиславівна, канд. педагогічних наук, доцент кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв

Плахотнікова Лариса Олександрівна, канд. економічних наук, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Подобас Ірена, здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової, референт відділу міжнародних зв'язків Варшавського музичного університету імені Фредерика Шопена

Приходько Анна Володимирівна, магістр музичного мистецтва, кафедра теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Пронь Леся Михайлівна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Проскурня Ганна Сергіївна, аспірант кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

Радзієвський Віталій Олександрович, кандидат культурології, доцент Київського Національного університету культури і мистецтв

Редя Валентина Яківна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України

Ржевська Майя Юріївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Рудь Яна Сергіївна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Садовенко Світлана Миколаївна, канд. педагогічних наук, старший науковий співробітник, заступник директора з науково-технічної роботи Українського центру культурних досліджень, доцент кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Самая Тетяна Вікторівна, заслужена артистка України, співачка, магістр музичного мистецтва, здобувач кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Сичова Олена Віталіївна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Сіра Олена Анатоліївна, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

Старчик Тетяна Вікторівна, викладач музично-теоретичних дисциплін ДШМ, м. Шостка, Сумська обл.

Сугробова Юлія Юріївна, канд. філософських наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Кримського державного медичного університету імені С.І. Георгієвського

Сушко Катерина Олегівна, студент магістратури Інституту підготовки наукових кадрів Національної академії наук Білорусі

Тараненко Ольга Миколаївна, викладач по класу фортепіано ДМШ, м. Охтирка, Сумська обл.

Теребун Дмитро Сергійович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна, канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Тилик Ігор Володимирович, старший викладач кафедри фольклору, народнопісенного та хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

Тимошенко Максим Олегович, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Титаренко Вероніка Михайлівна, студент Київського институту музики ім. Р.М. Глієра (коледж), відділення "Теорія музики" (наук. керівник – канд. мистецтвознавства, викладач-методист Василенко О.В.)

Фабрика-Процька Ольга Романівна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Федотова Оксана Олегівна, доктор історичних наук, професор кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Чембержі Михайло Іванович, Народний артист України, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, член-кореспондент Академії педагогічних наук України, член Національної спілки композиторів України, ректор Київської дитячої Академії мистецтв

Черниш Маріанна Олегівна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Шамро Лариса Леонідівна, старший викладач, завідувач відділом музично-теоретичних дисциплін ДМШ № 2, викладач хору ДШМ, м. Шостка, Сумська обл.

Шевченко Ірина Олександрівна, канд. педагогічних наук, доцент, директор Інституту післядипломної освіти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Шлемко Ольга Дмитрівна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри режисури театралізованих видовищ і свят Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Шульгіна Валерія Дмитрівна
Міжкультурний діалог у теорії та історії культури
(за матеріалами діяльності кафедри теоретичної,
прикладної культурології і музикознавства НАКККіМ).....3
Маркова Елена Николаевна
И.А. Котляревский в контексте творческих
предпочтений поколения 1950-х – 1960-х годов 5
Шевченко Ірина Олександрівна
Підходи до формування змісту культурно-мистецької
освіти: виклики та очікування 7
Бєлявіна Наталія Дмитрівна
Польська королівська капелла у XVI – XVIII ст. 9
Личковах Володимир Анатолійович
Соціологічні та культурологічні ідеї універсалізму
в слов'янських традиціях просвітництва.....10
Редя Валентина Яківна
"Даєш Болонью!" чи "Геть Болонью!"?
Ще раз про Болонську систему 14
Ржевська Майя Юріївна
Український модус європейського музичного модернізму 17
Чембержі Михайло Іванович
Проблеми юридичного захисту інноваційних
мистецьких навчальних закладів 20

СЕКЦІЯ 1
ДІАЛОГ КУЛЬТУР: УКРАЇНА – ПОЛЬЩА

Ванюга Людмила Степанівна
Тернопіль – Ельблонг: діалог театральних культур.....23
Вольская Людмила Викторовна
Александр Пшездзецкий – депутат Совета
Киевского Института благородных девиц 24

Гончаренко Надія Кузьмівна
Польська гуманітаристика в українських перекладах
як чинник діалогу культур 32
Копієвська Ольга Рафаїлівна
Освіта як чинник формування міжкультурного діалогу 39
Павельчук Іванна Андріївна
Європейські тенденції межі XIX – XX століть в контексті
діалогу культур Україна – Польща.....40
Сугробова Юлия Юрьевна
Польская этнокультурная традиция в славянском
пространстве Крыма 43

СЕКЦІЯ 2
УКРАЇНА І ПОЛЬЩА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Зосім Ольга Леонідівна
Польський компонент східнослов'янської духовної пісенності.....47
Касьяненко Людмила Олеговна
Классические структуры и традиции музыки барокко
в творчестве Ф. Шопена.....50
Михейшина Ольга Юрьевна
Игнаций Ян Падеревский: к вопросу о некоторых чертах
композиторского стиля на примере Симфонии h moll
op. 24 "Полония".....53
Подобас Ирена
Мазурки Шопена как репрезентация думной
фортепианной вокальности.....55
Podobas Irena
Mazurkas of F. Chopin in representation of the piano
duma vocality.....57
Пронь Леся Михайлівна
Становлення театру ляльок у Польщі 59
Радзієвський Віталій Олександрович
Україна і Польща: нові трансформаційні риси
в освіті та культурі.....62

Шлемко Ольга Дмитрівна
Драма "Верховинці" Ю. Коженьовського в оцінці польського глядача 67

СЕКЦІЯ 3
АКТУАЛЬНА ТЕМАТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ СЬОГОДЕННЯ ТА МАЙБУТНЬОГО

Бабич Еліна Анатоліївна
Сучасні проблеми системи музичного виховання і навчання.....71
Виноградова Олена Глібівна
Цілісний слуховий аналіз у курсі сольфеджіо як аспект музично-естетичного виховання майбутніх музикантів 73
Жульева Людмила Васильевна
Аранжировка как средство расширения музыкально-педагогического репертуара пианиста.....81
Камін Володимир Олексійович
Польський народний танець у системі хореографічної освіти в Україні 84
Лісова Руслана Віталіївна
Творчий підхід у навчально-виховному процесі в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах.....88
Ліфінцева Галина Олексіївна
Діалог культур Україна-Польща: теорія і практика художньо-естетичного розвитку особистості.....91
Мирзоян Екатерина Александровна
Мадригально-хоровой генезис оперного пения как проблема вокальной педагогики 94
Овчарук Ольга Володимирівна
Культурологічні засади сучасного мистецько-освітнього процесу у вимірах формування людини майбутнього.....97
Олексюк Ольга Миколаївна
Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті 99
Самая Тетяна Вікторівна
Актуальність питання вокального слуху для сучасної вокальної педагогіки.....103

Старчик Тетяна Вікторівна
Оновлення методів та форм роботи на уроках сольфеджіо у початкових спеціалізованих навчальних закладах 105
Теребун Дмитро Сергійович
Джазова імпровізація як навчальний предмет.....107
Фабрика-Процька Ольга Романівна
Лемківська пісенна культура XX–XXI ст. у робочій навчальній програмі та методичних рекомендаціях до спецкурсу для студентів ВНЗ (спеціальність "Музичне мистецтво").....108
Шамро Лариса Леонідівна
Оновлення навчально-методичної літератури в циклі музично-теоретичних дисциплін у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах.....110

СЕКЦІЯ 4
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

Андросова Дарья Владимировна
Фортепианный символизм как феномен пианистических открытий XX века.....113
Бондаренко Андрій Ігорович
До проблеми визначення терміну "електронна музика".....114
Волощук Тетяна Володимирівна
Фортепіанний цикл Ж. Колодуб "Акваріум пана Левка" (до питання засвоєння учнями ДМШ сучасних засобів музичної виразності).....116
Гончарова Вікторія Сергіївна
Шляхи розвитку культури та мистецтва Донецького регіону періоду (1920-1930-ті роки).....119
Каплун Татьяна Михайловна
Русская музыкальная медиевистика на современном этапе.....126
Лю Бинцян
Веристские тенденции социалистического реализма в спектакле Пекинской оперы и в балете "Красная Женская Армия".....127

Liu Bingqiang
Verists tendencys of the socialist realism in play
of Beijing's operas and in ballet "Red Feminine Army".....128
Макаренко Лідія Петрівна
Художня трансформація фольклорного мелосу
у Симфонії № 10 ("За ескізами юних літ") Л. Колодуба 129
Муравская Ольга Викторовна
Романтизм и бидермайер как стилевые доминанты немецкой
культуры первой половины XIX века (на примере оперы
Р. Шумана "Геновева").....135
Павко Анатолій Іванович
Проблеми взаємодії традицій модерну та постмодерну
в сучасній культурологічній парадигмі.....138
Палкіна Ірина Ігорівна
Передумови створення жанру концептуального альбому.....140
Приходько Анна Володимирівна
Авангард другої половини XX століття
(виконавський аспект).....142
Проскурня Анна Сергеевна
Опера-скерцо С. Прокофьева "Любовь к трем апельсинам"
в режиссерских трактовках: осуществление
игрового принципа в XXI веке 144
Тараненко Ольга Миколаївна
Жанрові особливості та образна палітра альбому
для музикантів-початківців "Перші кроки" Михайла Шуха.....146
Титаренко Вероніка Михайлівна
"Долина Обермана" з циклу "Роки мандрів" як гасло
романтичного світогляду Ференца Ліста 149
Черниш Маріанна Олегівна
Уніфікація й диверсифікація як двоєдиний вияв глобалізаційних
процесів у сфері культури.....151

СЕКЦІЯ 5
ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ

Бойко В'ячеслав Іванович
Інноваційні технології в процесі підготовки кадрів
в галузі культури 154
Бояринцева Елена Дмитриевна
"Не боги горшки обжигают…" (в помощь
начинающему концертмейстеру).....157
Гавеля Оксана Миколаївна
Інтерактивні технології в галузі сучасної освіти і культури 159
Гаврилова Тетяна Юріївна
Інновації та сучасна освіта: шляхи вирішення
комплексних завдань у ДМШ.....163
Дідковська Богдана Володимирівна
Сучасні підходи до управління освітніми закладами 164
Колесник Євгенія Дмитрівна
Презентація навчальних посібників видавництва
"Нова книга" (Вінниця).....166
Ліснича Вікторія Миколаївна
Державна політика України щодо соціокультурних потреб
освітнього характеру національних меншин 167
Михайловская Римма Семеновна
Музыкальная литература в изданиях журнала
"Музична школа".....170
Монько Тетяна Савівна
Інноваційні технології в професійному
навчанні бібліотекарів.....173
Плахотнікова Лариса Олександрівна
Сучасні тенденції розвитку соціально- культурної сфери 176
Рудь Яна Сергіївна
Інноваційний потенціал соціально-культурного
проектування у культуротворчих процесах сучасної України 178
Шамро Лариса Леонідівна
Вокально-хорове мистецтво як засіб виховання і навчання
в системі мистецької освіти.....180

СЕКЦІЯ 6
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Афоніна Олена Сталівна
Творчество Виктора Степурко в культурологических измерениях современности 183
Ізваріна Олена Миколаївна
Оперна творчість В. Йориша (за архівними джерелами) 185
Садовенко Світлана Миколаївна
Народна художня культура як значеннєва координата національної самоідентифікації українців 187
Тилик Ігор Володимирович
Творчість А. Веделя в контексті мистецько-стильових параметрів української музичної культури другої половини XVIII століття 192

СЕКЦІЯ 7
КУЛЬТУРНІ ІНДУСТРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ І МІЖНАРОДНІЙ ПОЛІТИЦІ

Каміна Оксана Володимирівна
Тенденції розвитку української традиційної хореографічної творчості 195
Петрова Ірина Владиславівна
Соціальна та культурна значимість дозвілля в утопічних проектах Т. Мора та Т. Кампанелли 197
Сичова Олена Віталіївна
Фестиваль мистецтв як явище сучасної української художньої культури 200
Сіра Олена Анатоліївна
Реалізація соціально-культурної діяльності в бібліотеках 201
Сушко Екатерина Олеговна
Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая специфика контента 205

Тимошенко Максим Олегович
Естетичні критерії виявлення поетики
та семантики культури 207
Федотова Оксана Олегівна
Навчальна література як об'єкт контролю органів цензури
УСРР–УРСР (20-30-ті рр. ХХ ст.) 216

СЕКЦІЯ 8
НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНИ І ПОЛЬЩІ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРІ

Книшева Лілія Валеріївна
Міжнародні культурні зв'язки як фактор удосконалення
освітнього процесу (з досвіду роботи ДДМА
імені С.С. Прокоф'єва).....219
Колесник Олена Сергіївна
Про міжкультурну сутність трансісторичного,
цивілізаційного та трансцивілізаційного романів.....221
Колубаєв Олег Леонідович
Польська складова у формуванні естрадної традиції
у Львові (міжвоєнний період) 224
Кузьо Ольга Зіновіївна
Міжнародні культурні контакти як засіб розвитку
міжкультурного діалогу.....226
Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна
Український монодійний спів як яскравий виразник
національних традицій.....229

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 232

Міжнародна науково-творча конференція

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСВІТИ І КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

2-3 травня 2012 р.

Редактори ***Редя В.Я., Зосім О.Л.***
Комп'ютерна верстка ***Зосім О.Л.***

Підписано до друку 14.06.2012. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. др. арк. 14,4
Обл.-вид. арк. 17,1 Наклад 300 прим. Зам. 185

Видавець і виготівник
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Івана Мазепи, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.

Для нотаток

Для нотаток