

Навчально-науковий Інститут мистецтв

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»



Українське мистецтво, культура, освіта:

актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку

збірник наукових праць

Івано-Франківськ
2021

Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Навчально-науковий Інститут мистецтв

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО, КУЛЬТУРА, ОСВІТА: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Збірник наукових праць

Івано-Франківськ
Фолант, 2021

УДК 7 : 008 : 37
У 45

*Друкується за ухвалою вченої ради Навчально-наукового Інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
(протокол № 8 від 29 червня 2021 р.)*

Головний редактор

Дутчак Віолетта – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна)

Редакційна колегія:

Грицан Анатолій – кандидат історичних наук, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Дундяк Ірина – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Козаренко Олександр – доктор мистецтвознавства, професор (Львів, Україна);

Кукуруза Надія – кандидат мистецтвознавства, доцент (Івано-Франківськ, Україна);

Морарі Марина – доктор педагогічних наук, професор (Бельци, Республіка Молдова);

Попович Ольга – доктор вокалістики, професор (Жешув, Республіка Польща);

Шаповалова Людмила – доктор мистецтвознавства, професор (Харків, Україна)

Рецензенти:

Довгалик Ірина – доктор мистецтвознавства, професор Львівського національного університету імені Івана Франка;

Чуйко Олег – доктор мистецтвознавства, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

У 45

Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку: збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 25–28 травня 2021 р.). До 20-річчя Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ: «Фоліант», 2021. 152 с.

ISBN 978-617-7970-53-7

До збірника увійшли праці науковців України та зарубіжжя стосовно розвитку української та зарубіжної культури і мистецтва, питань виконавства і педагогіки. Видання адресоване фахівцям сфери культури, мистецтва, мистецької педагогіки – науковцям, викладачам, студентам.

Статті публікуються в авторській редакції.

Редакційна колегія не завжди поділяє позицію авторів.

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,

Навчально-науковий Інститут мистецтв

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

© Навчально-науковий Інститут мистецтв, 2021

© ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2021.

ISBN 978-617-7970-53-7

© Видавництво «Фоліант», 2021.

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Educational and Scientific Institute of Arts**

**UKRAINIAN ART, CULTURE,
EDUCATION:
CONTEMPORARY ISSUES,
TENDENCIES AND DEVELOPMENT
PERSPECTIVES**

Almanac of scientific papers

**Ivano-Frankivsk
Foliant, 2021**

UDC 7 : 008 : 37
U 65

*Printed according to decision of Educational and Scientific Institute of Arts Academic Senate
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (protocol №8 from 29th June 2021)*

Editor in Chief

Dutchak Violetta – Doctor of Arts, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Editorial board:

Hrytsan Anatoliy – PhD in History, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Dundiak Iryna – Doctor of Arts, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Karas Hanna – Doctor of Arts, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Kosarenko Olexandr – Doctor of Arts, professor (Lviv, Ukraine);

Kukuruza Nadia – PhD of Arts, docent (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Morari Marina – Doctor of Pedagogy, professor (Bălți, Moldova);

Popowicz Olga – Doctor of Arts, professor (Rzeszow, Poland);

Shapovalova Liudmyla – Doctor of Arts, professor (Kharkiv, Ukraine)

Reviewers:

Dovhaliuk Iryna – Doctor of Arts, professor of Ivan Franko Lviv National University;

Chuyko Oleg – Doctor of Arts, professor of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

U 45 Ukrainian art, culture, education: contemporary issues, tendencies and development perspectives: almanac of scientific papers (based on the materials of the International Scientific and Practical Internet Conference May 25-28, 2021). To the 20th anniversary of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk: «Foliant», 2021. 152 p.

ISBN 978-617-7970-53-7

Almanac contains Ukrainian and diaspora scientists' papers regarding the development of Ukrainian and foreign culture and art, performance and pedagogy. Edition is addressed to specialists in culture, art, musical pedagogy – scientists, lectors and students.

Papers are being printed according to author's edit.
Editorial board doesn't always shares author's view.

Editorial board address:

*76000, Ivano-Frankivsk, Sakharova street, 34a,
Educational-Scientific Arts Institute
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

ISBN 978-617-7970-53-7

© Educational-Scientific Arts Institute, 2021.
© Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2021.
© «Foliant» publishing house, 2021.

Розділ 1. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ІСТОРІЯ, ІНСТИТУЦІЇ, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

УДК 316.722+7(477)

Анатолій Грицан

ДВАДЦЯТЬ РОКІВ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ: ШЛЯХ ВІД СТАНОВЛЕННЯ ДО УСПІХУ

Стаття присвячена висвітленню передумов та процесів становлення й подальшого розвитку Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, проаналізовано основні напрямки освітньої, наукової і творчо-виконавської діяльності викладачів, студентів та випускників за двадцять років його функціонування. Акцентовано роль інституту у духовному та мистецькому житті Івано-Франківщини.

Ключові слова: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Навчально-науковий інститут мистецтв, духовна і художня культура, мистецька освіта, Прикарпаття, Івано-Франківщина.

The article is devoted to the prerequisites and processes of formation and further development of the Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, analyzes the main directions of educational, scientific and creative activities of teachers, students and graduates for twenty years of its operation. The role of the institute in the spiritual and artistic life of Ivano-Frankivsk region is emphasized.

Key words: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Educational and Scientific Institute of Arts, Spiritual and Artistic Culture, Art Education, Prykarpattia, Ivano-Frankivsk Region.

У травні 2021 року Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника відзначив свій двадцятирічний ювілей. Створений з ініціативи тодішнього ректора – академіка Національної академії педагогічних наук України, доктора педагогічних наук, професора В. І. Кононенка на базі художньо-графічного і музично-педагогічного факультетів, інститут вагомими здобутками в образотворчому й декоративно-прикладному, музичному, театральному й хореографічному мистецтві, у сфері дизайну став провідним мистецьким навчальним закладом і науково-методичним центром розвитку наукових досліджень із проблем мистецтвознавства, культурології, професійної художньої освіти Галичини з високим науковим і творчим потенціалом.

Біля витоків факультетів, об'єднаних в інститут мистецтв, стояли заслужений художник України, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений художник України Михайло Фіголь, народний артист України, професор Михайло Гринишин, заслужені артисти України, доценти Володимир Пашенко, Михайло Магдій, кандидат мистецтвознавства, доцентка Люба Ярославич, заслужений працівник культури України, доцент Василь Іжак, професор Юрій Крих, доцент Василь Лужний.

У літописі інституту залишили вагомий слід декани, завідувачі кафедр і викладачі музично-педагогічного та художньо-графічного факультетів – заслужений діяч мистецтв України, професор Михайло Сливоцький, кандидат педагогічних наук, заслужений працівник освіти України, професор Іван Фічора, кандидат філософських наук, професор Любомир Бабій, заслужений працівник культури України, доцент Василь Домбровський, доцент Ігор Батюженко; завідувачі кафедр: член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Михайло Станкевич, народна артистка України, професорка Христина Фіцалович, кандидат педагогічних наук, заслужений учитель України, професор Станіслав Шумєга, заслужений працівник культури України, доцент Василь Доронюк; провідні викладачі – доктор мистецтвознавства, професор Юрій Лашук, народні артисти України, професори Петро Терпелюк і Володимир Нестеренко, заслужений артист України Володимир Зварун, заслужений художник України, доцент Микола Варення, заслужені працівники культури України, доценти Ярослав Крушельницький, Роман Долчук, Ольга Ничай, Богдан Стасько,

Григорій Величко, доцент Марія Ігнатюк, викладачі Микола Канюс, Іван Фіцалович, Інна Грецька, Тереза Басюк, Ольга Стечик, Оксана Маланюк, Наталія Гуламірян.

Мета статті – висвітлити основні напрямки та здобутки освітньої, наукової і творчо-виконавської діяльності викладачів, студентів, випускників Навчально-наукового інституту мистецтв за двадцять років його діяльності.

Нині навчально-виховний процес в інституті забезпечують сім фахових кафедр, на яких працює понад 130 викладачів і концертмейстерів. Свої знання й практичний досвід студентам передають доктори мистецтвознавства, професори: заслужений артист України Мирон Черепанин, заслужена працівниця культури України Ганна Карась, членкиня Національної спілки композиторів України Віолетта Дутчак, Петро Круль, доктори мистецтвознавства, доценти Ірина Дундяк, Олег Чуйко, Ольга Фабрика; народні артисти України, професори Михайло Кривень, Володимир Пірус, заслужені діячі мистецтв України, кандидати мистецтвознавства, професори Люба Серганюк і Богдан Бойчук, заслужені діячі мистецтв України, професори Богдан Тимків, Христина Михайлюк, Богдан Губаль, заслужені діячі мистецтв України, доценти Петро Прокопів, Микола Якимечко, Михайло Стефанюк, Петро Вакалюк; заслужені артистки України, доцентки Ольга Велка, Ольга Молодій, Ольга Черсак; кандидатки мистецтвознавства, заслужені працівниці культури України, доцентки Жанна Зваричук і Надія Кукуруза, заслужені працівники культури України, доценти Юрій Серганюк, Марта Шевченко, Надія Грицан, Олександр Мельник, заслужені художники України, доценти Василь Корпанюк і Володимир Сандюк, кандидати мистецтвознавства, доценти Юрій Волошук, Петро Кузенко, Христина Казимирів, Юрій Юсипчук, Олена Дяків, Вікторія Типчук, Ліда Хом'як, Надія Бабій, Христина Нагорняк, Ірина Чмелик, Оксана Бейлах, Леся Семчук, Світлана Вишневецька, Владислав Князев, Ліля Пасічник, Юрій Гулянич, Ірина Палійчук, Лариса Опарик, Марина Булда, Зоряна Рось, Ірина Ярошенко, Ганна Макогін, Ярослава Бардашевська, Тетяна Маскович, Романна Дудик, Ліда Шегда, Віра Прокоп'як, Тетяна Осадчук, кандидати педагогічних наук, доценти Галина Стасько, Володимир Шпільчак, Орест Шуляр, Ірина Таран, доценти Володимир Лукань. Василь Хомин,

Потужний науково-педагогічний потенціал Навчально-наукового Інституту мистецтв дозволяє успішно вирішувати проблеми модернізації навчально-виховного процесу, які сприяють удосконаленню професійної підготовки майбутніх театральних виконавців, художників, дизайнерів, викладачів музики, хореографії, образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва, активізації їх професійної компетенції, творчої активності й самостійності.

Інститут готує фахівців мистецьких напрямів за програмами підготовки бакалаврів і магістрів, має всі можливості для забезпечення наукового та професійного зростання, удосконалення педагогічної майстерності викладацьких кадрів через магістратуру, аспірантуру, докторантуру, стажування. Зокрема, талановита молодь з Івано-Франківської, Волинської, Закарпатської, Львівської, Тернопільської, Рівненської, Хмельницької, Київської, Полтавської та інших областей, представники української діаспори навчаються за шістьма напрямками підготовки на денній і заочній формах навчання. Уперше на Прикарпатті тут відкрито підготовку фахівців за напрямом «Театральне (сценічне) мистецтво».

Навчально-науковий інститут мистецтв – це не тільки провідний освітній та творчий структурний підрозділ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, але й потужний науковий центр, вчені якого мають значні здобутки у галузі культурології та мистецтвознавства.

Інститут мистецтв є виконавцем низки державних науково-дослідних тем. Зокрема, науковцями кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва завершено розробку теми «Ансамблева народно-інструментальна традиція Прикарпаття: взаємодія фольклорного та академічного напрямів» (керівник – докторка мистецтвознавства, професорка Віолетта Дутчак). З 2019 року розпочато роботу над новою темою – «Мистецтво української діаспори ХХ – початку ХХІ століття як функціональна система національної культури», яка фінансується із загального фонду державного бюджету. Метою роботи є комплексне дослідження системи стильової, образно-тематичної та інтерпретаційної взаємодії та взаємовпливу складових мистецької сфери функціонування української діаспори упродовж ХХ і до початку ХХІ ст.

Значна роль у зростанні кадрового потенціалу інституту належить підготовці наукових кадрів через аспірантуру та докторантуру. До 2017 року аспірантура функціонувала за спеціальностями 17.00.03 «Музичне мистецтво», 17.00.05 «Образотворче мистецтво» та 26.00.01 «Теорія та історія культури». Починаючи з 2017 року, набір до аспірантури та докторантури почав здійснюватися за новим переліком шифрів та спеціальностей, затверджених Постановою Кабінету Міністрів України від

29 квітня 2015 р., № 266, а саме: 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», 025 «Музичне мистецтво», 034 «Культурологія».

Інститут видає науковий збірник «Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство», науковим редактором якого є докторка мистецтвознавства, професорка Віолетта Дутчак. Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та інших вищих навчальних закладів України, Канади, Польщі, Словаччини, Словенії, Румунії та Білорусії висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку образотворчого, музичного, хореографічного і театрального мистецтв. Науковці досліджують актуальні проблеми художньої культури Галичини та інших регіонів України, східної та західної української діаспори, теорії й практики мистецької освіти, виконавства, народної творчості.

Щороку викладачі, докторанти, аспіранти й студенти інституту публікують близько ста п'ятдесяти монографій, підручників, навчальних посібників, навчально-методичних матеріалів, статей. Упродовж двадцяти років в Інституті мистецтв проведено понад 40 наукових, науково-практичних конференцій міжнародного, всеукраїнського й регіонального рівнів, науково-методичних семінарів, конкурсів, фестивалів, які високо оцінила українська та світова професійна громадськість.

Органічним завершенням системи підготовки науково-педагогічних кадрів стало відкриття, завдяки зусиллям члена-кореспондента Національної академії мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора Михайла Станкевича, спеціалізованої вченої ради із захисту кандидатських дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, перше засідання якої відбулось 27 лютого 2009 року. У складі ради – відомі вчені України в галузі культурології, мистецтвознавства та декоративно-прикладного мистецтва. За дванадцять років існування рада зарекомендувала себе як авторитетний орган системи підготовки наукових кадрів в Україні.

Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника – культурно-мистецький центр, значна частина викладачів і студентів якого є організаторами й учасниками найрізноманітніших культурно-мистецьких акцій. Зокрема, на базі навчального закладу засновано Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів імені Іри Маланюк, Всеукраїнський конкурс молодих акторів імені Оксани Затварської, Всеукраїнський студентський конкурс хороших диригентів.

Колективами художніх кафедр (образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, дизайну) проведені десятки міжнародних і всеукраїнських художніх виставок. Серед них – міжнародні виставки творів образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва за кордоном. Серед основних: «І Міжнародне трієнале екслібриса в Лефкасі» (Греція), «Світ левкасу» (Угорщина, Литва, Латвія) – Богдан Бринський, Володимир Сандюк, Микола Якимечко; Міжнародна виставка графіки в Туреччині) – Петро Прокопів; Міжнародний симпозіум скульптури (Литва), «П'ять інтерпретацій України» (Греція) – Володимир Сандюк; «Міжнародний скульптурний симпозіум PETROMANIA» (Кам'янець-Подільський) – Богдан Гладкий; всеукраїнські виставки: «Сакральне мистецтво України» у Києві – Володимир Лукань; «Карпатський хребет» (Львів, Чернівці) – Богдан Бойчук, Богдан Бринський, Володимир Сандюк, Богдан Гладкий, Микола Павлюк, Вікторія Типчук, Світлана Хміль. У рамках співпраці з Краківською академією мистецтв відбулася міжнародна виставка «Мистецька творчість Прикарпаття», організована кафедрою образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації. Двісті робіт викладачів і студентів кафедри були представлені на виставці, що експонувалась у виставковій залі Краківської академії мистецтв та мистецькій галереї міста Томашовіці.

Участь студентської молоді інституту у міжнародних конкурсах і всеукраїнських олімпіадах дає можливість тісного контакту молодих митців, знайомств, пізнання мистецького середовища. Упродовж двадцяти років студенти інституту неодноразово ставали переможцями, дипломантами й призерами всеукраїнських предметних олімпіад, конкурсів, фестивалів. У 2006 році в Південноукраїнському державному педагогічному університеті імені К. Ушинського (Одеса) Ірина Семанюк зайняла перше місце у другому турі Всеукраїнської студентської олімпіади з теорії образотворчого мистецтва, а Андрій Гаврилюк – друге місце з образотворчого мистецтва. Журі Другого туру Всеукраїнської студентської олімпіади з образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва у Криворізькому державному педагогічному університеті (2008 рік) визнало роботу студента Юрія Писаря як кращу у авторському вирішенні живописного твору. Графічні роботи Вікторії Плотнікової та Миколи Кочержука увійшли до ТОП-20 кращих робіт конкурсу SMRC Україна-2012 й експонувались в Лос-Анжелесі та Сан-Франциско.

Схвальну оцінку мистецтвознавців отримали міжнародні виставки, організовані кафедрою методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну й Інститутом мистецтв Кошалінської політехніки (Республіка Польща) «Ідентифікація/Інтеграція» та «Міграція».

Кілька років поспіль студенти напряму «Дизайн» (майстерні кандидаток мистецтвознавства, доценок Ганни Макогін і Оксани Бейлах, старшої викладачки Світлани Повшик) займають перші-треті місця на міжнародних та всеукраїнських конкурсах та олімпіадах з дизайну. Володарками дипломів міжнародного конкурсу молодих дизайнерів одягу «Новий колорит-2010» стали Наталія Струк і Вікторія Хмельовська, дипломантками XIV конкурсу міжнародної спеціалізованої виставки «НТФ. Технології і засоби виробництва» (Київ) – Олеся Савчук, Наталія Ілітчук й Олена Сало. Перше місце в номінації «Колекція одягу» на Міжнародному конкурсі молодих модельєрів «Водограй 2015» (ЛНАМ) зайняли студентки Ірина, Гринишин і Антоніна Божак, а на Міжнародному дизайн-форумі PRO-design (м. Херсон) журі присудило дипломи Наталії Лесів (I ст.), Лілії Рібун та Ользі Рушак (II ст.), дипломів Першого ступеня VII–VIII Міжнародних форумів Дизайн-освіта, які проводилися у Харкові (2013, 2015 роки), були удостоєні студентки-дизайнерки Мар'яна Гісь, Юлія Юрків, Мирослава Аронець і Соломія Бутковська. У 2020 році титул переможниці Конкурсу творчих робіт «Prime Art» в рамках Міжнародного наукового проєкту «Євроінтеграція в освіті, науці і культурі» у Вищій технічній школі в Катовіце (Республіка Польща) здобула магістрантка Наталія Маліновська.

Славу Інституту мистецтв примножили лавреати XV-XVI міжнародних фестивалів української естрадної пісні «На хвилях Свіття» Ростислав Коваль і Вікторія Ваташук; лавреати XIX і XX Всеукраїнського конкурсу читців імені Т. Г. Шевченка (Київ) Ігор Прокоп'як, Віра Прокоп'як, Любов Ступчук, IV і VIII Всеукраїнського конкурсу професійних читців імені Р. Черкашина Катерина Тисяк і Богдан Романюк (Харків), X Всеукраїнського конкурсу професійних читців ім. Івана Франка Ольга Довгас, XIV і XV Всеукраїнського конкурсу молодих акторів імені Івана Франка Олег Панас і Марина Гайдичук (Київ), XXIV Всеукраїнського конкурсу професійних читців імені Лесі Українки Ерік Никифоров; лавреати Фестивалю-конкурсу кобзарського мистецтва імені К. Місевича «Кобзарська ватра» (Кременець) Надія Вівчарук і Надія Федорняк, Конкурсу бандурного мистецтва ім. М. Лисенка (Київ) Олександра Югова і Наталія Федорняк, Міжнародного конкурсу «Perpetuum mobile» (Дрогобич) ансамбль бандуристок, оркестр народних інструментів, дует «Діалоги» (Ігор і Надія Євченко), квартет бандуристок «Гердан» (Надія Вівчарук, Наталія Федорняк, Ірина Шаламай, Ірина Куриляк), Юрій Радко, Євген Мусієць, Іван Збігли; лавреати Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах «Мереживо» пам'яті О. Степанова (Рівне) оркестр народних інструментів, ансамбль баяністів-акордеоністів, Юрій Радко, Андрій Чукур, Олександра Соловей, Степан Матвіїв, Василь Сидорак, Віталія Рибчак; лавреати Міжнародного конкурсу «Премія Ланчіано» (Італія) дует «Діалоги»; лавреати Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів імені Іри Маланюк Станіслав Куфлюк, Василь Садовський, Оксана Кречко, Олег Чигер й Ольга Яловенко, переможець Всеукраїнської олімпіади з музичного мистецтва у Кропивницькому Андрій Галавай та ін.

Серед випускників інституту – народні артисти України: головний балетмейстер Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» Іван Курилюк, актор Івано-Франківського Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка Олександр Шиманський, актриса Тернопільського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка Ярослава Мосійчук, естрадний виконавець, композитор, організатор Всеукраїнської народної пісенної премії «Галицький шлягер» Ярослав Борута; заслужені артисти України Галина Баранкевич, Олеся Пасічник, Надія Левченко, Ольга Комановська, Олексій Гнатковський, Роман Луцький, Тетяна Гірняк, Мирослава Гусак, Євген Холодняк, Надія Комарова, Ярослав Крайник, Ірина Лончина, Віктор Грибик, популярний актор театру і кіно Іван Бліндар, лавреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів, солісти Львівської Національної опери Василь Садовський і Володимир Дутчак, лавреат премії імені В. Смоляка в галузі театрального мистецтва, викладач кафедри сценічного мистецтва і хореографії Ігор Прокоп'як, а також відомі вчені, діячі культури і мистецтв, керівники закладів вищої та середньої освіти, мистецьких шкіл, центрів дитячої та юнацької творчості, дизайнерських і художніх студій тощо.

Студенти інституту проходять виробничу практику, а випускники успішно працюють в Івано-Франківському національному академічному Гуцульському ансамблі пісні і танцю «Гуцулія», Івано-Франківській обласній філармонії імені Іри Маланюк, Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка, Івано-Франківському академічному обласному театрі ляльок імені Марійки Підгірянки, Коломийському академічному обласному українському драматичному театрі імені Івана Озаркевича, на радіо і телебаченні, у дизайн-студіях, навчальних

зкладах середньої та мистецької освіти.

У своїй творчості Інститут мистецтв підтримує тісні зв'язки з Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського, Одеською національною музичною академією імені А. В. Нежданової, Львівською національною музичною академією імені М. В. Лисенка, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, з мистецькими кафедрами Львівського національного університету імені Івана Франка, Рівненського державного гуманітарного університету, Житомирського державного університету імені Івана Франка, обласними відділеннями національних творчих спілок України, театральнo-концертними установами, відомими художніми народними автентичними колективами області.

Інститут мистецтв постійно поширює форми міжнародного співробітництва: запрошуються фахівці в галузі мистецької освіти з країн дальнього й ближнього зарубіжжя з метою ознайомлення з інноваційними формами та новими художніми технологіями. Цікавими для студентів і викладачів є творчі зустрічі, проведення практичних семінарів, «майстер-класів» провідними педагогами-митцями зарубіжних навчальних закладів Китаю, Польщі, Словенії, Румунії, Італії, Греції, Білорусі. Продуктивною в науковому і творчому напрямках є співпраця працівників і студентів інституту з колегами з Пряшівського університету в Пряшеві (Словаччина), Католицького університету Іоанна Павла II в Любліні, Поморської академії в Слупську, Академією ім. Якуба з Париджа в Гожуві-Великопольському, Державною вищою професійною школою імені Яна Гродка в Сяноку, Жешувським університетом (Польща), Центром досліджень білоруської культури, мови і літератури НАН Білорусі, Інститутом мистецтвознавства, етнографії і фольклору імені К. Крапиви НАН Білорусі та ін.

Двадцятирічний шлях Навчально-наукового інституту мистецтв у структурі Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника свідчить про його унікальність, феноменальну особливість системного поєднання гуманітарно-інформаційної та мистецької освіти, що дозволяє йому стати не тільки провідним навчально-методичним і науковим, а й соціально-культурним центром, який має значний авторитет не лише на Прикарпатті, а й далеко за межами краю. Колектив навчального закладу визначив стратегічні завдання, які вирішує через реалізацію ідеї національного відродження і розвитку культури України в навчальній, науковій та громадській діяльності.

Список джерел та літератури

1. Багатокультурність Івано-Франківської області та Опольського воєводства: зб. наук, праць та матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Івано-Франківськ: Видавничий відділ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2008. 256 с.
2. «Без пісень нема життя...» – до 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника // Музично-краєзнавчий альманах / [упоряд. В. Г. Дутчак та ін.]. Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. 140 с.
3. Вища педагогічна освіта і наука України: історія, сьогодення та перспективи розвитку. Івано-Франківська область / ред. рада вид.: В. Г. Кремень (голова) [та ін.]; редкол. т. «Івано-Франківська обл.»: Б. К. Остафійчук (голова), В. І. Кононенко (відп. ред.) [та ін.]. Київ: Знання України, 2010. 335 с.
4. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська – 350-річчю надання місту магдебурзького права присвячується монографія / Г. Карась (гол. авт. кол.), В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк [та ін.]. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. 180 с. + 60 іл.
5. Наукова еліта Івано-Франківщини. Доктори наук, професори Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника: довідник. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2007. 124 с.
6. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника: довідник. Івано-Франківськ: ТЗОВ «Симфонія форте», 2007. 80 с.
7. Україна. 20 років незалежності / [за ред. М. Б. Бучка та ін.]. Івано-Франківськ: Надвірна: ЗАТ Надвірнянська друкарня, 2011. 276 с.
8. Wielkokulturowość na Śląsku Opolskim, Litwie, Białorusi i Ukrainie: Z badań nad pograniczami etnicznymi / red. nauk. T. Smolińska. Opole, 2009. 284 s.

ЗНАЧЕННЯ ХОРОВОГО СПІВУ В РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Нині в українському суспільстві відбувається переосмислення моральних і культурних цінностей, традицій, тому проблема формування гармонійно розвиненої особистості стає особливо актуальною. Розвиток слуху, музичної пам'яті, координації між слухом і голосом, креативності в повній мірі сприяє загальному розвитку та становленню повноцінної творчої особистості.

Найширшим й одним із найдоступніших способів музичного виховання й освіти є хоровий спів. Це один із ефективних шляхів залучення людей до національних і світових скарбів духовної та класичної музики, до геніальних творів великих композиторів минулого та сучасності. Хоровий спів сприяє естетичному вихованню, вдосконаленню особистості, наближенню до ідеалів людяності, доброти, краси.

Прагнення до хорового співу як засобу самовираження відоме з давніх-давен і закладене в людстві на генетичному рівні. Через спів людина висловлює свої почуття, думки, ставлення до світу. До ідей естетичного виховання, зокрема, засобами співочого мистецтва зверталися філософи, педагоги, музиканти всіх часів. Так, наприклад, в епоху античності брати участь у хорі вважалося священним обов'язком, і слово «неосвічений» трактували, як «не вмів співати в хорі». Слід зазначити, що в сучасному житті хорове мистецтво опановують лише ті, для кого воно є цікавим.

На думку психологів, вік 2-5 років є найсприятливішим для розкриття закладеного в дитині потенціалу, в тому числі музичного. Історичний досвід, а також новітні наукові дослідження [1; 2] свідчать про те, що хоровий спів впливає не тільки на емоційно-естетичний стан особистості дитини, а й на його розумовий розвиток. Сьогодні, коли суспільство надає перевагу музиці розважальної форми, коли дітей оточує, в більшості, естрадна, часто занадто спрощена музика, всебічне музичне виховання на зразках народної та класичної, зокрема української, музики набуває все більшої значущості.

Хорові заняття впливають на формування гармонійно розвиненої особистості, так як формують такі якості, як: емоційність, комунікативність, креативність, ініціативність, організованість, відповідальність. Спів у хорі сприяє розвитку спеціальних музичних навичок та умінь, музичного сприйняття, уяви, мислення, волі, уваги, а також активізує роль колективного музикування в становленні індивідуального художнього смаку, музичних здібностей, особистісних якостей [3].

Однак, без натхнення й інтересу будь-яка діяльність перетворюється в тягар. Інтерес – це не тільки стимул діяльності, зокрема освітньої, виконавської, художньо-творчої, це і стимул розвитку та самовдосконалення особистості. Ось чому керівнику хору важливо «відкрити» в тих, хто залучився до хорових занять ті чи інші здібності, не «згасити» в них інтерес до хорового співу і розвивати його. Цьому сприятиме правильний підбір пісенного матеріалу із включенням до нього творів класиків, українських і зарубіжних композиторів, а також сучасних композиторів та народних пісень. Грамотна репертуарна політика сприятиме розширенню художньо-освітнього кругозору і вихованню патріотизму. Неодмінною умовою якості репертуару є різноманітність тем і жанрів пісенного матеріалу.

Нажаль, сучасний стан хорового мистецтва в Україні викликає тривогу серед професіоналів і любителів музики. Перенесення акцентів у свідомості суспільства на масову поп-культуру стало причиною нівелювання духовно-естетичної та виховної ролі класичного мистецтва, що негативно позначається на формах колективного музикування, особливо хорового співу. Однак, останнім часом хорове виконавство характеризується такими позитивними зрушеннями: проводяться науково-методичні конференції з проблем хорового навчання та виховання, створюються нові колективи, організовуються фестивалі і конкурси хорової творчості, все більше молоді та дорослих залучаються до хорового співу.

Однією з причин позитивних тенденцій є те, що хор надає людині відчуття щастя. Вплив музики і співу на людину при правильно підбраному репертуарі виражається у створенні певних емоційних переживань, що благотворно віддзеркалюються на психіці людини. Хоровий спів вельми благотворно впливає на здоров'я співаків, адже правильний спів – це, в першу чергу, правильне дихання.

Не можна не відзначити соціальну та культурну функції хорових занять. Сьогодні все більше молодих людей розуміють, що своє коло спілкування «за інтересами», коло, в якому можна знайти хороших друзів, потрібно створювати з розумом, постійно пізнаючи та вдосконалюючи самого себе. Тому все більш популярними стають аматорські види спорту, аматорський театр, аматорський хор

тощо. Спів в аматорському хорі дозволяє кожному активно проявити свої художньо-виконавські можливості, взаємодіяти зі слухачами, залучитися до вивчення різноманітного цікавого репертуару, зокрема: джазових творів, хорових обробок народних пісень і сучасних шлягерів тощо.

Отже, людина – частина суспільна, а хор – це один із способів прояву громадськості, де найбільш яскраво віддзеркалюється процес єдності. Хор учить пізнавати себе і відчувати оточуючих. Хор – це особливий «осередок суспільства», як велика сім'я, де кожний, володіючи своїм унікальним голосом, вкладає частинку у створення загальної гармонії. Саме тому слід забезпечити залучення до глибинних традицій вітчизняної вокально-хорової школи, підтримку та розвиток національних традицій хорового співу і підвищення професійної майстерності хормейстерів України.

Список джерел та літератури

1. Дніпровська Н. Г. Дитяча хорова музика як джерело й чинник духовного виховання. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2017. Вип. 2. С. 110–118. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/domtp_2017_2_15.
2. Кузнєцова О. Хорове виховання в контексті розвитку музичної освіти України. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2015. № 12. С. 256–262. Режим доступу: [file:///C:/Users/Dima/Downloads/ppsv_2015_12\(1\)_36.pdf](file:///C:/Users/Dima/Downloads/ppsv_2015_12(1)_36.pdf).
3. Ситник Т. М. Роль хорового мистецтва в естетичному розвитку підлітків. *Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19-20 жовтня 2017 року)*. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2017. С. 247–255. Режим доступу: <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorovemystectvo/>.

*Дзвіна Гусар
Лариса Опарик*

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДІВ РОЗВИТКУ АБСОЛЮТНОГО МУЗИЧНОГО СЛУХУ

На шляху інтеграції України в єдиний європейський освітній простір у галузі мистецької освіти постає проблема удосконалення традиційних методів музичного навчання відповідно до вимог, які сучасність висуває до особистості, темпів розвитку її пізнавальних можливостей в умовах глобальних зрушень масового мислення в бік візуалізації, кардинальних змін традиційного слухачького сприйняття. Особливої актуальності ця проблема набуває в практиці сучасного музично-слухового навчання та виховання, яке поряд із традиційним шляхом поступового опанування навиками та знаннями потребує інноваційних підходів «стрибка», «ліфта», тобто методів прискореного розвитку професійно орієнтованих здібностей. Саме такі можливості відкриває апробована в процесі багаторічної педагогічної практики методика розвитку абсолютного музичного слуху, створена талановитим західноукраїнським педагогом-новатором В. О. Куфлюком (1912–1999), інноваційні ідеї якого поєднують кращі здобутки європейської освіти та традиційно народний, закорінений у фольклорі підхід до музично-слухового виховання і навчання дитини. Крім того, напрацювання В. Куфлюка з розвитку абсолютного слуху є надзвичайно цінним матеріалом до музично-психологічної моделі пояснення суті, походження та природи абсолютного слуху, котрі в світовій науці залишаються до кінця невиясненими та дискусійними.

Одним із найбільш суперечливих постає питання про генезис абсолютного слуху. Уже перші дослідники пояснюють його природу, з одного боку, впливом вроджених факторів, з іншого – роллю навколишнього оточення та навчання. Починаючи від двотомної праці одного з основоположників музичної психології, німецького акустика і психолога К. Штумпфа «Тонпсихологія», абсолютний слух разом з іншими аспектами психології сприйняття музичних звуків досліджується як музично-психологічна проблема [6]. Модель пояснення абсолютного слуху, яка висуває на перший план вроджені задатки, займає чільне місце в першій половині ХХ століття (Г. Ревеш, А. Бахем). Противники цієї теорії спираються на постулати О. Абрагама, який доводив, що фактор вправління відіграє дуже важливу роль, однак розповсюджені в педагогічній практиці релятивні системи музичного виховання перешкоджають розвиткові абсолютної пам'яті на звуки [2, с. 62].

Із розвитком психологічних теорій пам'яті стає очевидним, що суть абсолютного слуху полягає

не у фізіологічних особливостях чи у феноменальному обдаруванні, а має пояснюватися пізнавально-психологічними теоріями. У своєму фундаментальному дослідженні «Що таке абсолютний слух?» Е.-М. Гейде виділяє два типи формування абсолютного слуху. Найбільш яскравий його прояв – «так званий абсолютний слух раннього дитинства» [5, с. 379–380], який розвивається майже непомітно, без спеціальних вправ, тільки завдяки особливій чутливості слухової сфери дитини. Такий тип абсолютного слуху психологи порівнюють із процесом вивчення рідної мови, коли в пам'яті формуються категорії, які відповідають певним явищам та поняттям. Але, зауважує Е.-М. Гейде, абсолютний слух може формуватися й іншим шляхом, який можна порівняти з процесом вивчення іноземної мови, тобто поступового утворення в пам'яті асоціацій щодо абсолютної висоти певних звуків.

Американський психолог Д. Дойч також висловлює думку про існуючу в ранньому дитинстві сприйнятливості до абсолютної висоти звуків, так само як і до вивчення другої мови, яку дитина, на відміну від дорослого, засвоює без акценту, абсолютно відтворюючи звуковисотні і темброві нюанси мовних фонем [4, с. 3–4]. Однак, резюмує дослідниця, механізм цього формування до кінця невідомий.

На межі тисячоліть все ще немає одностайного погляду на походження абсолютного слуху. Якщо звернути увагу на факт поступового формування абсолютного слуху в процесі навчання учнів (Б. Уткін), майже звичну наявність абсолютного слуху у носіїв тональних мов (Д. Дойч), а також те, що абсолютним слухом володіли понад 80% видатних музикантів (Д. Сарджент), то напрашується висновок, що ця здібність не є специфічною особливістю, а має тісний зв'язок із активною музичною діяльністю. У результаті досліджень, проведених у 20-х роках минулого століття (Г. Ревеш, К. Сішор, О. Мальцева), було встановлено, що абсолютний та відносний слух керуються відповідно довготривалою та короткочасною пам'яттю.

У пошуках специфічної якості звуку, яка сприймається особами з абсолютним слухом, дослідники констатують, що ні частота коливань (Б. Теплов), ні тембр (Г. Корпель) не є корисними ознаками при ідентифікації абсолютної висоти звуків. Натомість якістю певного звуку, яка сприймається володарями абсолютного слуху, не може бути ніяка інша, як «ладова якість. Усі інші якості окремого звуку сприймаються незалежно від абсолютного чи відносного чуття», – стверджує сучасний дослідник абсолютного слуху П. Бережанський [1, с. 10]. Однак, навчитися однозначно і безпомилково сприймати і впізнавати абсолютну індивідуалізовану якість кожного із 12 звуків, що весь час постають у різних іпостасях, можливо лише при умові, коли звуки певний час не змінюють свого ладового обличчя, сприймаються в межах одного ладу і однієї тональності. Отже, моноладотональна концепція розвитку абсолютного слуху може вважатися найбільш науково обґрунтованим поясненням механізмів його функціонування.

Це підтверджує застосована задовго до висновків П. Бережанського методика В. О. Куфлюка, основу якої складає моноладотональний принцип формування абсолютного музичного слуху. Використовуючи як базову монотональність До-мажор, В. Куфлюк з метою індивідуалізації образу кожного звуку застосовує пісні-підказки, котрі спеціально вербалізують назву звуку, від якого починається пісенька (наприклад, «соль» – «Сонечко, сонечко»), водночас несучи в собі яскраву емоційну складову. Таким чином, В. Куфлюк у своїй методиці йде шляхом створення сенсорних еталонів абсолютної висоти звуків для прискорення процесів їх упізнавання. Пісенний матеріал для занять підібраний В. Куфлюком частково з фольклорних джерел, а частково написаний ним самим із використанням можливостей словесного тексту для створення додаткових упізнавальних ознак ступенів ладу. Окрім використання пісень-підказок як сенсорних еталонів, що пов'язують звук із його назвою, Куфлюкова система розвитку абсолютного слуху включає метод підігривання виконуваних мелодій на інструменті як спосіб підстроювання та створення кінестетичного взаємозв'язку між слухом і інструментальним відтворенням звуків, а також застосування прийомів транспозиції, за допомогою яких ламаються моноладотональні слухові уявлення на певному етапі музично-слухового виховання, що має на меті повноцінне інтегрування слуху учнів-«абсолютників» у відносно музикування.

Психологічні механізми ефективної дієвості звичайних, на перший погляд, методів В. Куфлюка розкриваються у перспективі розвитку новітніх психотехнологій. Так, концепція М. Карасьової містить версію про можливість формування пасивного абсолютного слуху за допомогою системи тригерів, що складається з візуальної (В), аудіальної (А) та кінестетичної (К) модальностей у ВАК-системі людського сприйняття. Серед успішних стратегій запам'ятовування висоти сприйнятого звуку М. Карасьова відбирає мнемонічні прийоми у форматах якоріння, синестезії та гештальта [2, с. 79].

Проектування положень тригерної концепції на основні підходи до музично-слухового розвитку

в методиці В. Куфлюка дозволяють виділити в ній конкретні прийоми, близькі до тригерної психотехніки. Зокрема, роль «полімодальних якорів» у методиці В. Куфлюка відіграють пісні-підказки, в яких задіяні всі три якорі ВАК-системи сприйняття: аудіальний якор (А) – звучання тональності До-мажор, візуальний (В) – у нотному тексті збіжність назви ноти і відповідної пісеньки-підказки, кінестетичний (К) – рухова моторика «руки, що чує».

Крім якоріння у методиці В. Куфлюка присутні й інші спеціальні мнемонічні прийоми – синестезія та гештальт. Запам'ятовування пісні-підказки як гештальта відбувається завдяки цілісному сприйняттю її компонентів: образно-емоційного (образний зміст), вербально-сислового (текст зі спеціально підібраним початковим складом), ладоінтонаційного (доведення певного звуку до тоніки) та звуковисотного (фіксація взаємозв'язку між висотою звуку і початковим складом тексту).

Відтак у методиці В. Куфлюка оптимально поєдналися як традиційні, так і новаторські педагогічні підходи, що цілком відповідають сучасним критеріям системи розвитку професійного музичного слуху завдяки комплексному підходу до формування всіх напрямків музично-слухового сприйняття, моноладовому принципу слухового виховання, поєднанню теорії і практики, опорі на фольклор, спрямованості на професійну музичну освіту.

Список джерел та літератури

1. Бережанский П. Н. Абсолютный музыкальный слух (сущность, природа, генезис, способ формирования и развития). Москва: Ред.-изд. отдел МГК им. П. И. Ч., 2000. 101 с.
2. Карасева М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. Москва: Композитор, 1999. 371 с.
3. Abraham O. Das absolute Tonbewusstsein. Psychologisch-musikalische Studie. Sammelbände d. Internat. Musikgesellschaft. III. Leipzig, 1901-1902. S. 1-86. URL: <https://archive.org/details/dasabsolutetonbe00abra> (дата звернення: 18.05.21).
4. Deutsch D. Enigma of absolute pitch. *Acoustical Society of America Acoustics Today*. 2006. № 2. S. 1–8.
5. Heyde E.-M. Was ist absolutes Hören?: Eine musikpsychologische Untersuchung. München: Profil, 1987. 536 S.
6. Stumpf C. Tonpsychologie. Band I. Leipzig: Hirzel, 1883. Nachdr. Hilversum: Frits A. M. Knuf, 1965. 1009 S.

Алла Грінченко

СУТНІСТЬ МИСЛЕНЬОВОГО ПРОЦЕСУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІЙ РОБОТІ ПІАНІСТА

Оволодіння виконавською майстерністю на музичному інструменті є нагальною проблемою піаніста. Виконавська майстерність включає цілий спектр умінь, навичок і можливостей музиканта. Але організуючу і спрямовуючу роль в роботі музиканта-піаніста виконує розумовий процес. З огляду на специфіку інтерпретаційно-виконавського процесу, когнітивні (мислення, пам'ять, увага) і психологічні (сприйняття, уявлення) здібності, а також їх модифікація відповідно професійній діяльності: музичне мислення, художньо-образне мислення, музична пам'ять, слухове увагу, образно-слухові уявлення – складають основу творчої роботи піаніста.

Аналіз наукових джерел свідчить, що мислення як властивість людини розглядається вченими в галузі психології, педагогіки, мистецтвознавства, музичній психології, музичній педагогіці та виконавстві. У музичній сфері мислення доречно розглядати як інтегративний психічний процес до складу якого, на думку Р. Солсо, входять увага, пам'ять, сприйняття, уявлення на рівні інформаційних провідників розумової діяльності [5, с.311]. Відповідно означеному, інтегрована основа мислення у виконавському процесі виявляється у наступному: отриманні та обробці звукової інформації через сприйняття; формуванні образно-слухових уявлень; концентрації уваги на звуковій інформації, її обробці та запам'ятовуванні. Існуючі ознаки мислення – самостійність, гнучкість, глибина, критичність, послідовність, швидкість [3] у роботі над інтерпретацією музичного твору виявляється комплексно. Наприклад, гнучкість надає здатність змінювати думку, уявлення; швидкість є результатом наявності музичного тезаурусу; самостійність – можливість індивідуально здійснювати пошук сенсу музичного твору; критичність – спроможність до самоаналізу, оцінювання та корекції

власної гри. Остання ознака мислення, на думку А.Брушлінського та О.Тихомирова, має рефлексивну детермінацію [1]. Саме рефлексивний принцип мислення налаштовує виконавський процес на розкриття художнього образу, подолання технічних завдань шляхом усвідомлення власних проблем, визначення мети, поетапності та методів у роботі, актуалізує результативність і творчу індивідуальність у роботі.

Особливість музичного мислення досконально вивчалася М. Давидовим. Вчений вбачає специфіку музично-виконавського мислення у «єдності авторського і виконавського мислення, спрямованого на відтворення художнього образу у звучанні; виконавець у процесі гри на інструменті мислить і ладово, і гармонічно-функціонально, і метроритмічно, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно ...» [2, с.36]. Тобто, музично-виконавське мислення охоплює увесь комплекс виконавських завдань, які застосовуються у процесі осмислення та втілення художнього образу на інструменті.

У дисертаційному дослідженні Н. Лаврентьєва вказує, що «функції мислення в структурі пізнавальної діяльності, які відповідають за: індивідуальне, особистісне орієнтоване відтворення дійсності, що пізнається» і виокремлює наступні ознаки професійно-педагогічного мислення: мислення - вища форма активного і цілісного відображення педагогічного процесу в свідомості педагога; інструмент оволодіння предметом та мистецтвом викладання; операційна основа досягнення цілей навчання [4]. Означені характеристики педагогічного мислення доводять актуальність розумової діяльності музиканта, як складного за характером, властивостями та результативністю феномена.

Зазначимо, що матеріальною основою мислення взагалі є мова, а для музиканта-піаніста такою основою інтерпретаційного процесу є музична мова. У поєднанні з музичною інтонацією між останньою та музичною мовою утворюється функціональний зв'язок, в якому мова є джерелом змісту та виразності музичної інтонації. Тільки в інтонації шляхом дешифрування авторської інтонації конкретизується зміст музичного твору. Тільки проникнення у виразно-смісловий підтекст інтонації, та осмислення логічної організації звукових структур – створює музичне мислення [6].

Отже, мисленнєвий процес займає провідне місце у роботі піаніста та вимагає розуміння піаністичних завдань. Наприклад, під час опрацювання творів віденських класиків, потрібно враховувати симфонічне мислення цих композиторів: штрихи та фразування, які виставлені у їх творах мають оркестровий характер (короткі ліги, різні види стакато). Відповідно, виконавець повинен розуміти та уявляти звучання інструментів та мислити гру на фортепіано як звучання цілого оркестру. Активність мислення визначається і в пошуках тембральних забарвлень, а саме, потрібно вміти уявляти образну колористику, зіставляти з іншими художніми творами, відчувати звук, його забарвлення, наповненість та практично втілювати на фортепіано.

Мислення музиканта – це особливе мислення, пов'язане з реалізацією виконавських завдань здобувача-піаніста на свідомому і підсвідомому рівні. Як особистісний інтегрований процес, він спрямований на вирішення слухових, смислових, образних, музично-інтонаційних, виконавських практичних музично-професійних завдань в процесі опрацювання музичних творів. Рівень музично-пізнавальних здібностей визначає рівень мисленнєвої діяльності та забезпечує творчу результативність інтерпретаційно-виконавського процесу..

Список джерел та літератури

- 1.Брушлинский А. В. Тихомиров О.К. О тенденциях развития современной психологии мышления. *Национальный психологический журнал*. Москва. 2013. №2(10). С.10-16. URL:<http://npsyj.ru/articles/detail.php?article=4654> (дата звернення: 15.05.2021).
- 2.Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): навч. посіб. Київ: Музична Україна. 2004. 290 с.
- 3.Кон И. В поисках себя. Личность и ее самосознание. Москва: Политиздат. 1984. 335 с.
- 4.Лаврентьєва Н. В. Формування творчого мислення майбутніх спеціалістів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки: дис. ... канд.пед.наук: 13.00.02 Кам'янець-Подільський. 2016. 239 с.
- 5.Солсо Р. Когнитивная психология. 6-е изд. Санкт-Петербург: Питер. 2006. 589 с.
- 6.Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение.1984.175 с.

TABLET NA HODINÁCH HUDOBNEJ VÝCHOVY V ŠKOLE I V ON-LINE PRIESTORE

Príspevok sa zaoberá využitím tabletu ako didaktickej techniky na hodinách hudobnej výchovy a jeho významom pre edukáciu v súčasnej škole. Zaoberá sa klasifikáciou a rozdelením učebných pomôcok a didaktickej techniky a ich adekvátnym výberom a jeho analýzou. V závere syntetizuje poznatky z celoslovenského projektu Škola na dotyk.

Ключові слова: *hudobná výchova, didaktická technika, tablet, on-line vyučovanie. Dištančná výučba.*

The paper deals with the use of the tablet as a didactic technique in music lessons and its importance for education in the current school. It deals with the classification and division of teaching aids and didactic techniques and their adequate selection and analysis. In the end, he synthesizes knowledge from the nationwide project School to Touch.

Key words: *music education, didactic technique, tablet, online teaching. Distance learning.*

Úvod

Školy sú v súčasnosti nemôžu vyhnúť novým trendom v oblasti informačno- komunikačných technológií. Nové zariadenia didaktickej techniky majú tiež dôležitú úlohu pri realizácii cieľov hudobnej výchovy aj pri zvyšovaní účinnosti hudobno-výchovného procesu a sú dôležitým prostriedkom motivácie, či naplnením zásady názornosti sluchovej či zrakovej. Bežným javom súčasnosti je fakt, že žiaci pracujú s informačnými a komunikačnými technológiami v oblasti hudobnej percepcie a produkcie. «*Hudba v ich živote je spojená s elektronickými technológiami*» [5, s.5] a preto je dôležité nadväzovať na tieto skúsenosti aj v edukačnom procese, nezaostávať za nimi, ale správne ich rozvíjať.

Učebné pomôcky a didaktická technika pre hudobnú výchovu a ich klasifikácia

Historicky najstaršia a základná pomôcka je **učebnica**. Plní viaceré funkcie, ako motivačnú, fixačnú, kontrolnú aj výchovnú. Medzi hlavné kritériá pre jej tvorbu patria prehľadnosť, logické usporiadanie učiva, členenie textu, jazyková zrozumiteľnosť, ako aj rešpektovanie didaktických zásad. Učebnica podnecuje jednotu základných hudobných činností, slúžiacich ku komplexnému rozvoju talentu u žiakov. Ku každej učebnici hudobnej výchovy by okrem poznatkov mal učiteľ mať aj spevník a metodickú príručku. Moderné učebnice obyčajne vychádzajú zo zásad integratívnej hudobnej pedagogiky.

Do popredia sa dostávajú **multimediálne učebnice**, ktoré prinášajú nevídané možnosti pre tvorivý rozvoj hudobného nadania u žiakov. Sú nielen zdrojom textu popisujúceho hudbu, poučiek a umožňujú prezentované poznatky lepšie prežiť. «*Vnímať hudobné učivo možno nielen sprostredkovane, ale aj vo zvukovej podobe a opakovane sa k nemu vracat', prehodnocovat', poznávat' ho*» [5, s. 6].

Eudská kreativita v oblasti hudobnej pedagogiky nesúvisí iba so sumou vedomostí v úzko špecializovanom odbore. «*Nezáživný obsah, vedecký slovník, či názorovú základňu možno aj pri teoretických [statiach] a predmetoch oživiť metaforou, analógiou, príkladom alebo umeleckým vstupom*» [8, s.305].

Jednu zo základných vyučovacích pomôcok na hudobnej výchove je **hudobný nástroj**. «*Učiteľova hra na klasický hudobný nástroj, aj keď nedosahuje úroveň profesionálnych interpretov, má na deti silný psychologický a estetický vplyv*» [10, s.273]. Hudobný nástroj v značnej miere pomáha k všeobecnému rozvoju hudobných schopností žiakov – speváckych, intonačných, sluchovo-analyzačných...

Záznamová technika hudby najmä v podobe CD, DVD nosičov je pomôckou, ktorej význam tkvie v percepčných činnostiach, ale aj v ostatných hudobných aktivitách. Umožňuje učiteľovi zoznamovať deti s hudbou a hudobnými žánrami, ktoré nemôže sám interpretovať.

Ďalšou možnosťou predávania poznatkov je **internet** s atribútom rýchlosti, kvality a možností predávania informácií, ktorý má ešte možnosti ako e mail a diskusné fóra, či blogy. Ponuka internetu obsahuje aj viaceré hudobné CD, publikácie, výučbové programy a rôzne interaktívne kurzy. Informačná služba internetu WWW – «World Wide Web» sprostredkuje informácie doplnené obrázkami, zvukmi aj videom.

V popredí záujmu hudobných pedagógov je tiež práca s **elektronickými klavírmí, syntezátormi a notačnými programami na počítači**. V ponuke sú najrôznejšie hudobné programy. Je možné ich využiť pri vokálnej intonácii, alebo sluchovej analýze, či rozbere skladieb – z najnovších programov napríklad EarMaster 5, Sibelius 7 Cross a mnohé ďalšie. Učitelia hudobnej výchovy by tiež mali vedieť pracovať s programami, ktoré dokážu konvertovať zvukový záznam, alebo video do požadovaného formátu. Ide o programy ako CDex,

Windows Movie Maker, Tube Catcher a pod.

V predmete hudobná výchova je dôležitá **vizualizácia**, ktorá plní pri všetkých hudobných činnostiach úlohu pri motivácii, aktivizácii a koncentrácii žiaka. Pomáha aj žiakom hudobne zaostávajúcim, s dominantnou zrakovou pamäťou, hyperaktívnym, či žiakom s poruchami pozornosti. Vizualizácia je pedagogicko-psychologický proces, umožňujúci syntézou sluchových a zrakových vnemov aktivizovať pozornosť dieťaťa pri prijímaní hudby a spoluúčastniť sa na utváraní jeho predstáv. Môže mať rôzne podoby¹:

«obrazové dokumenty, filmové šoty, vizuálne vyjadrenie obsahu, sledovanie grafického záznamu, tematické CD, hotové vyučovacie programy, animovaná podoba».

Napriek prenikaniu počítačových technológií do vyučovania, by učiteľ nikdy nemal zabudnúť, že hudba je najmä výrazom našich emócií a odrazom ducha. Príkladom je zásada J.A. Komenského, tlačiť múdrosť nie na papier, alebo do počítača, ale najmä do mysle a srdca našich detí.

Podľa charakteru hudobných činností je vhodné v predmete hudobná výchova deliť učebné pomôcky a didaktickú techniku na²:

▪ **Percepčné** (zmyslové prijímanie informácií pomocou zmyslových orgánov - sluchu, zraku, iných zmyslových vnemov):

1. auditívne (CD prehrávač),
2. vizuálne (učebnica),
3. audiovizuálne (film).

▪ **Produktívne** (tvorba hudobných informácií vytváraním hudby a jej prvkov- hudobné nástroje):

1. klasické hudobné nástroje (strunové, dychové, bicie, elektrické),
2. nástroje typu Orffovho inštrumentára (aj vlastné nástroje),
3. elektronické hudobné nástroje (keyboard, syntetizér, klavínova).

▪ **Syntetizujúce percepciu a produkciu** (spájajúce možnosti percepčných aj produktívnych prostriedkov, čím ich z časti, alebo aj úplne nahrádzajú - multimedialný počítač prispôsobený predmetu hudobná výchova).

Zaujímavou klasifikáciou je aj triedenie pomôcok podľa Drienskeho (1998), ktoré je možné aplikovať aj v predmete hudobná výchova:³

▪ **Skutočné predmety** - používajú sa na znázornenie a kompletizáciu predstáv o objekte. Napr.: harmonické hudobné nástroje (pianino, akustická gitara, akordeón, elektroakustické klávesové nástroje) a súbor detských hudobných nástrojov.

▪ **Napodobneniny (modely)** - používajú sa pri nedostupnosti skutočného predmetu. Ich ďalšia klasifikácia prebieha podľa ich funkčnosti, technického prístupu a priestorového usporiadania.

Základné delenie učebných pomôcok v predmete hudobná výchova je na:

▪ **Auditívne učebné pomôcky** - primárne pôsobia na sluch (nahrávky piesní k učebniciam): s digitálnym záznamom zvuku (HDD, CD, pamäťové médiá).

▪ **Vizuálne učebné pomôcky** - primárne pôsobia na zrak:

a) statické - obrazy (ilustrácia v učebnici, alebo na tabuli, nástenný obraz), symbolické zobrazenia (notový zápis, schéma), fotografie hudobných skladateľov a hudobných nástrojov, pomôcky na premietanie statického obrazu (diafilm, diapozitív), spätný projektor, (v podstate už prekonané),

b) dynamické - postupne vytvárané zobrazenia pred očami žiaka (zápis alebo kresba na tabuli, aplikácie na magnetickú tabuľu, neozvučené filmové slučky, premietanie prostredníctvom dataprojektora atď.).

▪ **Audiovizuálne učebné pomôcky** - sprostredkujúce vizuálne aj auditívne informácie:

1. audiovizuálne statické učebné pomôcky - možno ich účelne použiť vtedy, ak obsah vzdelávania ktorý prezentujú nevyžaduje kinetickú prezentáciu,

2. audiovizuálne kinetické (dynamické) učebné pomôcky - slúžia na zachytenie a reprodukovanie pohybu v priestore a v čase (film, videozáznam, priamy TV prenos, CD, DVD⁴, HD DVD, iHD, Blu-ray disc).

¹ Vývoj didaktických pomôcok v 20.storočí a efektívnosť ich využitia v hudobnom edukačnom procese v súčasnosti. https://fpe.zcu.cz/khk/Pro_studenty/Stud.../Didakticke_pomocky.pptx [cit. 2015-05-07]

² Vývoj didaktických pomôcok v 20.storočí a efektívnosť ich využitia v hudobnom edukačnom procese v súčasnosti. https://fpe.zcu.cz/khk/Pro_studenty/Stud.../Didakticke_pomocky.pptx [2015-05-02]

³ Audiovizuálna didaktická pomôcka v hudobnej výchove. <https://konference.osu.cz/khv/2010/file.php?fid=41> [2015-05-22]

⁴ K významným audiovizuálnym kinetickým učebným pomôckam patria didakticky upravené prenosy oper. «V nemeckej muzikologickej terminológii sa možno stretnúť už s presne vymedzeným pojmom Operndidaktik, ktorej cieľom je pútavým

▪ **Kybernetické učebné pomôcky** - ktoré rozdeľujeme na:

1. programy pre učiace stroje - opierajú sa o princípy programového učenia (výučbové, repetičné a examinačné), umožňujú sledovať a usmerňovať učenie sa žiaka priebežne, pri riešení každého jednotlivého kroku lineárneho alebo vetveného učebného textu,

2. didaktické programy pre počítače - ako špecifická forma učebnej pomôcky (demonštračné programy, programy pre riadenie výchovno-vzdelávacieho procesu a programy na kontrolu a hodnotenie výsledkov štúdia),

▪ **Špeciálne učebné pomôcky** - patria sem knižné pomôcky (učebnice, pracovné listy, odborná literatúra a časopisy, slovníky, encyklopédie), didaktické testy a tlačové materiály.

Pri tvorbe hudby môžeme využívať aj špeciálne počítačové softvéry. Žiakovi umožňujú relatívne jednoduchým spôsobom vžiť sa do úlohy skladateľa a produkovať hudbu - hrať pomocou počítačovej klávesnice na hudobných nástrojoch. *«Vytváranie hudby tak vďaka elektronizácii prestalo byť záležitosťou zložitého teoretického štúdia, ale možno pri ňom využiť hravosť, náhodnosť, okamžitú reakciu na zvukové znenie produkovanej hudby, radosť zo samotnej tvorby a motiváciu k ďalšiemu poznávaniu»* [5, s.5-6].

Programy spracujúce hudobné dáta a hudobné súbory môžeme deliť podľa výstupných dát⁵:

- *«notačné a vizualizačné,*
- *akustické a elektroakustické,*
- *kombinované a multimediálne.*

Podľa používateľskej funkčnosti môžeme hovoriť o programoch:

- *databázových,*
- *kompozičných,*
- *nahrávacích a prehrávacích,*
- *výučbových podporujúcich hudobné vzdelávanie na všetkých úrovniach,*
- *kombinovaných a univerzálnych».*

Uvedené programy svojimi možnosťami, kvalitou virtuálnych nástrojov, pôsobivosťou zvukového spracovania vzbudzujú technologický obdiv, napriek tomu nesmieme opomenúť, že *«vzrušujúca jedinečnosť fenoménu hudby spočíva práve v jej nenahradiťelnej, nevypočítateľnej, variabilnej subjektivite, ľudskej nedokonalosti»* [5, s.8].

Vývoj súčasných moderných technológií oblasti hudobnej výchovy ide progresívne dopredu. Najmä multimediálny počítač zohráva úlohu pri efektívnosti sprostredkovania a prepájania množstva informácií. Okrem základných didaktických cieľov majú najnovšie učebné pomôcky a didaktická technika podporovať⁶:

- *«kompetencie pre komunikáciu a kooperáciu,*
- *rozvoj digitálnej gramotnosti,*
- *d ďalšie kompetencie pre 21.storočie:*
 - a. *kritické vnímanie a myslenie,*
 - b. *vyššie poznávacie funkcie,*
 - c. *rozhodovanie sa a riešenie problémov,*
 - d. *zvládanie meniacich sa a neočakávaných situácií».*

Moderné učebné pomôcky a didaktická technika by mali podporovať všetky etapy poznávacieho procesu (motivačnú, expozičnú, fixačnú, aplikačnú, diagnostickú). Mali by tiež spĺňať atribúty permanentnej aktivity a stimulácie rovnako pre žiakov, aj pre učiteľov.

Tablet ako inovatívna didaktická technika na hodinách hudobnej výchovy

Klasická škola bola vždy spätá s tabuľou a kriedou. Dnes je pre dosiahnutie cieľov nevyhnutné aj nasadenie modernej didaktickej techniky, a to nielen pri osvojovaní učiva.

Oblasť vzdelávacích technológií do popredia kladie pojmy **interaktivita, používateľská prístupnosť, či mobilita**. *«V súčasnej dobe sa v meraní svetových trendov uplatňuje tendencia, ktorá s perspektívami do budúcnosti presadzuje využívanie hypermediálnych prostriedkov v oblasti vzdelávania a vyučovania»* [11,

spôsobom pripraviť operu pre hudobno-výchovný proces: uskutočniť jej prierez, výber hudobných úryvkov, prezentovať ju ako celok, dať ju do kontextu vývoja spoločnosti a národa, ako aj do kontextu hudobno-výchovnej praxe za pomoci súčasných technológií» (Kočišová 2008, s.90).

⁵ Vývoj didaktických pomôcok v 20.storočí a efektívnosť ich využitia v hudobnom edukačnom procese v súčasnosti. https://fpe.zcu.cz/khk/Pro_studenty/Stud.../Didakticke_pomocky.pptx [cit. 2021-05-05]

⁶ Vývoj didaktických pomôcok v 20.storočí a efektívnosť ich využitia v hudobnom edukačnom procese v súčasnosti. https://fpe.zcu.cz/khk/Pro_studenty/Stud.../Didakticke_pomocky.pptx [cit. 2015-05-02]

s.254]. Ide o programy a zariadenia, ktoré spájajú a prezentujú okrem textu iné zdroje informácií, ako obrazy, zvuky, či videozáznamy. Práve takýmto zariadením je aj tablet. Toto zariadenie didaktickej techniky sa do bežnej školskej praxe začleňuje postupne prostredníctvom projektov. Projekt *Elektronizácia vzdelávacieho systému regionálneho školstva* realizovalo Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky v spolupráci s Metodicko-pedagogickým centrom. Projekt priniesol vybudovanie a vytvorenie funkčného elektronického vzdelávacieho systému a uvedenie elektronických služieb do prevádzky. Jeho súčasťou je aj zriadenie a vybavenie digitálnych tried, prispôsobenie digitálneho obsahu a v neposlednom rade aj vyškolenie vybraných pracovníkov pre zabezpečenie ďalšieho vzdelávania pedagogických pracovníkov. Projekt bol financovaný z prostriedkov Európskej únie v rámci programu OPIS⁷.

Tablet prináša úplne nový potenciál a kvalitu do procesu vyučovania a učenia sa. Ide o polohovacie zariadenie, určené pre bežnú prácu v prostredí operačného systému, ako aj v rôznych oblastiach kreatívnej práce. Jeho ovládanie si vyžaduje z počiatku istý cvik, ale postupne sa stáva skôr intuitívnym a veľmi jednoduchým. «Tablet je zariadenie s povrchovou plochou reagujúce na dotyk, zvyčajne veľkosti knihy formátu A6 až A4 s hrúbkou do 1 až 2 cm» [1, s.108]. Ide o osobné prenosné zariadenie zhruba veľkosti 7» - 12». Je tvorený najmä relatívne veľkým integrovaným dotykovým displejom, ktorý byť doplnený klávesnicou káblovou, alebo cez bluetooth. Umožňuje používateľovi pracovať na počítači primárne prstom, snímacím hrotom, alebo digitálnym perom⁸. Pri prvotnej charakteristike tohto zariadenia musíme na začiatku správne určiť o aký typ tabletu ide:

1. grafický tablet (digitalizačný tablet) - je vstupným zariadením počítača. Skladá sa z pevnej podložky s aktívnou, spravidla obdĺžnikovou alebo štvorcovou plochou a z pohyblivého snímacieho zariadenia v podobe pera, alebo takzvaného puku tvarom pripomínajúcim myš. Niekedy je puk vybavený nitkovým zameriavacím krížom⁹.

2. tabletový počítač (tablet PC) - je počítač, ktorý je celý integrovaný v displeji, ktorý je dotykový a slúži súčasne ako vstupné aj výstupné zariadenie. Má relatívne dlhú výdrž batérie. Môže to byť univerzálny počítač alebo špecializovaný počítač (napr. len na isté úkony, len na prezeranie internetu a pod.). Podľa toho rozlišujeme:

- čisto dotykový tablet PC - špecializovaný tablet bez klávesnice,
- konvertibilný tablet PC - má základné telo s klávesnicou, podobné klasickému notebooku,
- hybridný tablet PC - zdieľa funkcie slate a konvertibilného typu pomocou odnímateľnej klávesnice,
- UMPC- má LCD dotykový displej a vonkajšia klávesnica môže byť pripojená alebo je dokonca čiastočne integrovaná¹⁰.

Súčasťou tabletu môže byť digitálne pero. Pohyb pera môže byť prenesený aj do počítača, v prípade prepojenia s týmto zariadením. Dotykom pera na tablete vyvoláme akciu podobnú kliknutiu počítačovou myšou. Pero v prípade kreslenia rozlišuje aj intenzitu tlaku. «Svojou funkciou je tablet ako miniatúrna interaktívna tabuľa» [1, s.108].

Tablety pozostávajú z troch základných častí. Okrem tabletu a digitálneho pera môže byť súčasťou zariadenia aj USB prijímač, alebo USB kábel (nadväzuje spojenie s počítačom, v prípade najmodernejších tabletov je pripojenie na sieť možné aj bez tohto zariadenia). V edukácii využívame najmä tablet v kombinácii s inými zariadeniami, ako napríklad v prepojení s interaktívnou tabuľou, dataprojektorom či počítačom s dotykovou obrazovkou.

Pri charakteristike tabletu nachádzame mnohé súvislosti a prepojenia s interaktívnou tabuľou. Táto didaktická technika rozvoja aktivity a tvorivosti žiakov disponuje aj určitými obmedzeniami. Vznik bezdrôtového tabletu si vynútila postupom času doba. Pôvodnou myšlienkou bolo vytvorenie prístroja, ktorý by v sebe spájal výhody príručného počítača a notebooku. Malo sa jednať o jednúčelové zariadenie, ktorého hlavnou prednosťou by bol dotykový displej. Uvedené zariadenie však v sebe prinieslo mnohé ďalšie výhody, ku ktorým patrí najmä plná mobilita počas výučby, možnosť zapojenia väčšieho počtu zmyslových vnemov, individuálny prístup ku žiakom a interaktivita.

Vývoj techniky je rýchly a nezadržateľný. Prenikanie nových technológií do všetkých oblastí v rámci výchovno-vzdelávacieho procesu sa postupne prejavuje aj v predmete hudobná výchova. Zariadenie tablet je mimoriadne atraktívnou pomôckou vo vyučovaní pre žiakov bez ohľadu na ich vek. Rovnako púta pozornosť mladších i starších žiakov, práca s tabletom má pre nich silný motivačný charakter a na aktivity s týmto

⁷ dostupné na: <http://www.digiskola.sk> [2015-05-20]

⁸ Tabletový počítač. http://sk.wikipedia.org/wiki/Tabletov%C3%BD_po%C4%8D%C3%ADta%C4%8D [2015-05-21]

⁹ Grafický tablet. http://sk.wikipedia.org/wiki/Grafick%C3%BD_tablet. [2015-05-21]

¹⁰ Tabletový počítač. http://sk.wikipedia.org/wiki/Tabletov%C3%BD_po%C4%8D%C3%ADta%C4%8D [2015-05-21]

zariadením sa naozaj tešia. Mladší žiaci pristupujú ku práci s tabletom veľmi intuitívne. Práca s modernými dotykovými technológiami im nerobí najmenší problém.

Medzi výhody využívania bezdrôtového tabletu patrí jeho interaktivita s priestorom pre nové komunikatívne a kolaboratívne prostredie pri aktivizácii žiakov v edukácii. Tým sa tvoria nové kreatívne možnosti výučby s podporou informačných technológií.

Ďalšou výhodou v komparácii s interaktívnou tabuľou je mobilita, ktorá umožňuje voľný pohyb po triede a zapojenie väčšieho počtu žiakov do výučby. Zlepšuje kontakt učiteľa so žiakmi pri individuálnej, tak aj pri tímovej práci. Žiaci sú pri práci povzbudzovaní, zlepšuje sa spätná väzba kontaktu s vyučujúcim. Z tejto pozície dokáže učiteľ kompaktnejšie zhodnotiť pokroky žiakov, klásť dodatočné otázky, lepšie komunikovať, riešiť aktuálne vzniknuté problémy, či komplikácie. Prostredníctvom tabletu sa dajú prezentovať rôzne animácie, texty, obrázky, hudba, aplikácie či programy. Jeho nenahraditeľnú úlohu vidno aj pri práci s hendikepovanými žiakmi, alebo u žiakov so špeciálnymi vzdelávacími potrebami. Aj oni, úlohy s tabletom výborne zvládajú a sú ešte viac zapojení do výchovno-vzdelávacieho procesu spoločne s ostatnými žiakmi. Tvorivé činnosti majú u nich silný dopad na motiváciu a upevňovanie sebavedomia.

Vyučovania pomocou tabletu v projekte «Škola na dotyk»

Schopnosť porozumieť informáciám a vedieť ich využiť v praxi patrí v súčasnosti medzi hlavné ciele zavádzania moderných technológií do všetkých oblastí nášho bytia. Projekt spoločnosti Samsung a neziskovej organizácie Edulab s názvom *Škola na dotyk*, prezentuje myšlienku aktívneho využitia moderných digitálnych technológií v školách a pre školy. Zapojila sa aj Základná škola Komenského 13 v Sabinove. Hudobná výchova bola aktivizovaná pod vedením skúsenej učiteľky Janky Frankovej, s pomocou ktorej vznikol aj tento príspevok.

Projekt začal v decembri 2013. V tejto etape dostalo 10 vybraných škôl na Slovensku (v Bratislave, Šamoríne, Púchove, Bošanoch, Nitre, Banskej Bystrici, Detve, Trstenej, Poprade a v Sabinove) nové triedy, technológie a softvér na vyučovanie pomocou moderných technológií. Týmto školám bolo rozdelených viac ako štyristo tabletov Samsung Galaxy Note 10.1, vybavených špeciálnou dotykovou vrstvou, na ktorú sa dá písať integrovaným perom. Tablety sú prostredníctvom riešenia Samsung School prepojené na tabuľu s dotykovým displejom s uhlopriečkou 65», alebo 162,5 cm. Triedy v rámci projektu dostali do učební aj nový nábytok, ktorý umožňuje rôzne dynamické rozostavenia v triede.

Zapojení učitelia a žiaci tvorili interaktívne dostupné materiály, slúžiace k inšpirácii všetkých pedagógov zaujímavých sa o nové spôsoby práce. Spolu pripravili zaujímavé videoblogy, žiacke projekty i metodiky využívania tabletov, kde prezentujú originálny spôsob zmysluplného použitia tabletov v škole. Výsledkom práce boli aj názory, že výučba s tabletmi je ľahšia a zábavnejšia, motivujúca a názorná. Učenie s technológiami prinieslo zároveň zlepšenie postojov žiakov k jednotlivým, predmetom.

Jedným z hlavných cieľov projektu je poukázať na tablet, ako na skutočne užitočné nové zariadenie didaktickej techniky, ktoré si žiaci využijú nielen ako nástroj pri trávení voľného času hrou, ale aj pri učení. Medzi základné aktivity projektu patria¹¹:

- **Akadémia** - séria bezplatných seminárov pre všetkých učiteľov venovaných tabletovým aplikáciám a ich využitiu vo výučbe. Vyškolení pedagógovia poskytujú bohaté skúsenosti svojim kolegom. Druhý modul napr. bol venovaný systému Samsung School.

- **Live** - je názov pre konferencie, ktoré organizuje spoločnosť Edulab pre učiteľov z celého Slovenska. Prvé dve konferencie, ktoré sa konali v Tomášikove a v Poprade a sumarizovali doterajšiu činnosť zapojených pedagógov a aktivity projektu Škola na dotyk.

- **Fayn** - je zameraná na krúžkovú činnosť na školách. Cieľom je overenie tabletov a dotykových technológií nielen v prostredí školy, ale aj mimo nej. Do tejto aktivity je zapojených okolo 150 žiakov a 14 učiteľov z celého Slovenska. Napríklad krúžok Základnej školy Komenského 13 v Sabinove s názvom «*K prameňu*» dokumentuje pomocou využitia tabletov povodie rieky Torysa z geografickej stránky. Žiaci navštevujú nové zaujímavé miesta, skúmajú ľudové zvyky a obyčaje, ktoré súviseli s vodou, spoznávajú ľudové piesne. Všetky získané materiály dokumentujú a upravujú v podobe prezentácií a videí. U žiakov sa táto aktivita stretáva s veľmi pozitívnym ohlasom.

- **Univerzita** - časť projektu zameraná na aktivity v spolupráci s vysokými školami, ktoré pripravujú budúcich pedagógov. Cieľom je vytvorenie tabletových učební na pôde troch univerzít a to v Bratislave, Nitre

¹¹ dostupné na: <http://www.skolanadotyk.sk/o-projekte.html> [2015-06-05]

a v Košiciach a takýmto spôsobom začleniť prácu s dotykovými technológiami do bežného vysokoškolského kurikula.

Sumarizácia zistení

Využitie tabletu, ako moderného zariadenia didaktickej techniky, je jednou z možností prístupu k tvorivému učebnému procesu. Zapájanie moderných technológií do vyučovania má preukázateľne silný vplyv na:

- motiváciu žiaka,
- ovplyvňuje pozitívny postoj k predmetu, k učeniu sa,
- aktivizáciu žiaka, stáva sa súčasťou ich životného štýlu.

Žiaci prejavovali zvýšený záujem o hudbu všeobecne, ako aj o vyučovanie dejín hudby. V aktivitách prejavili väčšie emocionálne prežívanie a tým dosiahli hlbšie zážitky. Jeho využívanie však musí byť zmysluplné. Vhodným zaradením moderných prostriedkov didaktickej techniky, akým je aj tablet, môžeme kladne vplývať na vzťah a postoj žiakov k predmetu hudobná výchova.

Pri praktickom používaní akejkoľvek didaktickej techniky, či učebných pomôcok preto nesmieme pozabudnúť na ich spojitosť s didaktickými zásadami. Ide najmä o zásadu názornosti, ktorá bol zdôraznená a prepracovaná už J. Komenským vo Veľkej didaktike. Dnes uplatňujeme najmä prepojenie názoru a tvorivého kontaktu žiaka s predmetom, jeho experimentovaním, či manipuláciou. Práve zmyslové vnímanie považujeme za základný zdroj pojmov a myslenia. Učiteľ si vždy musí ustrážiť, aby v snahe o čo najväčšiu názornosť, použitím modernej didaktickej techniky alebo veľkého množstva učebných pomôcok nezabudol dbať na zásady primeranosti, systematickosti, spätnej väzby a individuálneho prístupu ku žiakom.

Neustály technický vývoj technológií sa prejavil aj v rámci predmetu hudobná výchova. Moderné vyučovacie technológie by však mali byť predovšetkým prostriedkom efektivity komunikácie a kvality edukácie, nie kompenzáciou povrchnosti, nekoncepcionality a nesystémovosti v práci učiteľa [5].

Didaktická technika a konkrétne tablet môže byť v dobe dištančného vzdelávania cenným motivačným zdrojom a podnetom k tvorivosti pre mnohých žiakov, ktorí môžu vypracovávať úlohy a tvoriť pomocou tabletu a aj pre tvorivých učiteľov.

Zoznam bibliografických odkazov

1. ADAMEK, R. a kol., 2010. *Moderná didaktická technika v práci učiteľa*. Košice: Elfa. ISBN 978-80-8086-135-3.
2. Anonym. *Vývoj didaktických pomôcok v 20.storočí a efektivnosť ich využitia v hudobnom edukačnom procese v súčasnosti* [online]. [cit. 2015-05-02]. Dostupné z: https://fpe.zcu.cz/khk/Pro_studenty/Stud.../Didakticke_pomocky.pptx
3. DRIENSKY, D., 1998. *Didaktická technika*. 1.vyd. Bratislava: STU. ISBN 80-227-1144-6.
4. DZURILLA, M., 2010. *Audiovizuálna didaktická pomôcka v hudobnej výchove* [online]. Dostupné z: konference.osu.cz/khv/2010/file.php?fid=41
5. FRIDMAN, L. a kol., 2013. *Hudobná edukácia v kontexte informačných a komunikačných technológií*. Banská Bystrica: Pedagogická fakulta Univerzity Mateja Bela. ISBN 978-80-557-0500-2.
6. HOLAS, M., 1999. *Didaktika profesionální hudební výchovy*. Praha: Ritornel. ISBN 80-902-638-0-1.
7. KOČIŠOVÁ, Renáta. 2008. *Prierez Suchoňovej Krútnavy: didaktická pomôcka pre pedagóga hudobných predmetov všeobecnovzdelávacích škôl*. In: Estetické klenoty hudobného odkazu Eugena Suchoňa: zborník referátov z III. muzikologickej konferencie venovaný 100. výročiu narodenia skladateľa. Košice: Hudobná spoločnosť Hemerkovcov v Košiciach. s. 90-101. ISBN 978-80-969568-2-1.
8. KOČIŠOVÁ, Renáta. 2020. *Transfer výsledkov muzikologického výskumu do pedagogickej praxe hudobno-historických a esteticko-výchovných predmetov*. In: Teorie a praxe hudební výchovy 6: sborník příspěvků z konference studentů doktorandských a magisterských studií a pedagogů hudebního vzdělávání v zemích V4 v roce 2019 v Praze. Praha: UK v Praze. s. 305-311. ISBN 978-80-7603-163-0.
9. SEDLÁK, F. a kol., 1979. *Didaktika hudební výchovy 2*. Praha: SPN.
10. SEDLÁK, F. a kol., 1985. *Didaktika hudební výchovy 1*. Praha: SPN.
11. SKALKOVÁ, J., 2007. *Obecná didaktika*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-1821-7.
12. TUREK, I., 2010. *Didaktika*. 2.vyd. Bratislava: Iura edition. ISBN 978-80-8078-3228.

Liubov Gunder

NIEKTORÉ ASPEKTY ŠTÚDIA IMPROVIZÁCIE KLAVÍRNEHO SPRIEVODU NA UNIVERZITE: ĽUDOVÉ MELÓDIE AKO ZÁKLAD PRE VYUČOVANIE

Pozornosť sa sústreďuje na potrebu vytvoriť profesionálne orientovanú disciplínu, na podrobnú štúdiu, ktorá interaktívne preniká a je v súlade s najnovšími procesmi vzdelávania študentov hudobno-pedagogickej orientácie. S pomocou nadobudnutých schopností a zručností budúci učitelia sa uplatnia nielen v svojom pedagogickom povolání, ale aj ako vedúci a umelci školských tvorivých súborov a orchestrov. Je zvýraznený problém zavedenia nepretržitého cieleného vyučovania hudobnej improvizácii ako systému hudobného myslenia, interpretačných schopností, kolektívnej hudobnej tvorby a tvorivej realizácie pedagóga-hudobníka. V článku sa zdôrazňuje dôležitosť formovania schopnosti improvizovať pre učiteľa hudobnej výchovy na základe používania ľudových piesní východu Slovenska.

Kľúčové slova: improvizácia, ľudové piesne, výchovno-vzdelávací proces, odborná príprava, kreativita.

Attention is concentrated on the need to form a professionally oriented discipline, on a detailed study that interactively penetrates and is consistent with the latest processes of training students of musical-pedagogical orientation. With the help of acquired abilities and skills, future teachers will apply themselves not only in their pedagogical profession, but also as leaders and performers of school creative ensembles and orchestras. The problem of the introduction of continuous purposeful teaching of musical improvisation as a system of musical thinking, performing abilities, collective musical creation and creative realization of the educator-musician is highlighted. The article emphasizes the importance of forming the ability to improvise for the teacher of musical education on the basis of the use of folk songs of eastern Slovakia and to some extent Ukrainian folk melodies.

Keywords: improvisation, folk songs, educational process, professional training, creativity.

Relevantnosť problému. S cieľom prispôsobiť vzdelávacie aktivity dynamike moderného života, štandardom a požiadavkám európskeho systému vysokoškolského vzdelávania, zavádzajú sa modely vzdelávacích programov, a preto sa rozvíjajú komplexy programy profesionálne orientovaných disciplín. To znamená, že osobitnú pozornosť si zasluhuje nezávislá a praktická aktivita, ako dominantná v odbornej príprave špecialistov v pedagogicko-umeleckej praxi. Určiť teoretické a praktické predpoklady pre vyučovanie predmetu improvizácia na hudobno-pedagogickom odbore vysokej školy tesne súvisí s profesionálnou a osobnou reflexiou študenta a so spôsobmi jeho rozvoja.

Vytvorenie umeleckých predpokladov pre zvládnutie predmetu je zamerané na rozšírenie horizontov tvorivého vedomia študentov-hudobníkov, aktiváciu ich predstavivosti, emocionálnu sféru, dosiahnutie integrity interpretácie, získanie potrebnej tvorivej slobody a schopnosť rozumieť hudobnej a pedagogickej realite. Rovnako je dôležitým ukazovateľom zlepšovanie profesionálnych kvalít, osobného a kreatívneho sebauvedomenia budúceho učiteľa hudby.

Nový humanistický pohľad na vzťahy medzi ľuďmi skrz ich povahu poskytuje príležitosť pre každého jednotlivca posilniť a obohatiť svoju duchovnú a morálnu podstatu, čo znamená, podľa vyslovovania výskumníka Berdyaeva N.A., – získať individualitu a schopnosť sebauvedomenia, seba stvorenia, zvýšiť svoj úroveň slobody, ktorá je súčasťou každého skutočného tvorivého činu [4]. V modernej pedagogike vysokoškolského vzdelávania sa ustálila myšlienka o potrebnosti aktívneho zapojenia sa do vzdelávacieho procesu jednotlivca, osobný a profesionálny potenciál budúceho učiteľa a predovšetkým jeho tvorivé mechanizmy. Určujú vysokú úroveň profesionálneho sebauvedomenia učiteľa, jeho ochotu preniknúť do najdôležitejších aspektov predmetu štúdia, identifikovať a hodnotiť ich kvalitu, nájsť a implementovať spôsoby osobného a profesionálneho sebauvedomenia. [8, s. 34]. Vytvorenie umeleckých paralel je, predovšetkým, zamerané na rozšírenie horizontov tvorivého vedomia študentov hudobného odboru, aktiváciu ich predstavivosti, emocionálnu sféru, dosiahnutie integrity interpretácie, získanie potrebnej tvorivej slobody. Schopnosť rozumieť hudobnej a pedagogickej realite je dôležitým ukazovateľom zlepšovania profesionálnych kvalít, osobného a kreatívneho sebauvedomenia budúceho hudobného učiteľa. Aktualizácia schopnosti improvizácie (nielen hudobnej, aj v širokom zmysle slova) v odbornej činnosti učiteľa a proces prípravy na jej realizáciu v súčasnosti je jedným z najdôležitejších koncepčných problémov teórie a praxe vyššieho (vrátane

hudobného a pedagogického) vzdelávania.

Výskumná analýza. Umenie improvizácie je odôvodnené základným pedagogickým a psychologickým výskumom vedcov, v metodologickej a kreatívnej činnosti vedúcich majstrov- interpretov a skladateľov (I. Bryl, Yu. Markov, Y. Panasier, W. Sargent, M. Skoryk, C. Corea, J. Shearing, F. Gulda a iní). Učebnica «Improvizácia klavírneho sprievodu ľudových piesní» (1988) slovenského hudobného metodológa-výskumníka p. doktora Teodora Liptáka by sa mala osobitne poznamenať ako vynikajúca štúdia pre niekoľko pokolení študentov hudobného odboru. Svojim aktívnym pôsobením sa významne pričínal o propagáciu slovenskej ľudovej hudby Miloslav Francisci, ktorý upravil a harmonizoval slovenské ľudové piesne: dve zbierky harmonizovaných a umelecky prekomponovaných pre koncertné predvedenie upravených ľudových piesní s názvom Trávnice (Zošit I. a Zošit II., 1892-1893). Každá z nich obsahuje 100 hudobne aj klavírne náročnejších krátkych skladieb. Obe zbierky potvrdzujú vysokú úroveň profesionality a umeleckej invenčnosti skladateľa [6, Ferková J.]. Slovenskej ľudovej hudbe venovali svoje štúdie významní slovenskí skladatelia a muzikológovia Ladislav Burlas¹², Roman Berger¹³, Dezider Kardoš¹⁴, Juraj Hatrík,¹⁵ Jozef Kresánek¹⁶ a mnoho iných významných osobností slovenskej hudby [internetový odkaz].

Vedecké štúdie, príručky, metodologické práce slúžia ako základ pre výcvik inštrumentalistov v modernom systéme vyučovania hudby. Vedci venujú svoju osobitnú pozornosť improvizácii aj v jazeze.¹⁷ [14, s.87-89].

Účel článku: odborná príprava budúceho učiteľa - hudobníka na hudobno-pedagogickom odbore vysokej školy. Poukázaná dôležitosť zoznamovania so špecifikom umenia improvizácie ako druhu umeleckej činnosti pri zvládnutí hudobného obrazu s pomocou vzorcov slovenskej a ukrajinskej piesňovej kultúry.

Rozsah uplatňovania: hudobné školenie budúceho pedagóga.

Prezentácia materiálu. Účinnosť fungovania akéhokoľvek modelu vyučovania závisí od mnohých faktorov: motivácie, hodnotového systému, kultúrneho kontextu, keďže podstatou vzdelávacieho procesu je vychovávanie osobnosti, ktorá poskytuje podmienky pre rozvoj duchovných síl študenta, jeho socializáciu, rozširovanie hudobných a interpretačných skúseností, zvládnutie kultúrnych modelov v osobnom vývoji.

Podstatou navrhovanej koncepcie hudobnej výchovy je kultivácia tvorivej osobnosti. Neexistuje žiadna efektívnejšia a spoľahlivejšia cesta k tomuto cieľu, len prostredníctvom **improvizácie** (podľa popredných svetových učiteľov hudby K. Orffa, I. Carleyho, atď.) - nepripravený momentálny spontánny prejav pocitov a myšlienok reči. História a etymológia pojmu improvizácia pochádza z talianskeho *improvvisare* a *improvviso* (náhle), latinského *improvisus* (doslova- nepredvídateľného) a z *In* - + *provisus*, minulé prídavné *providere* (vidieť vopred). Improvizácia sa prejavovala v hudobnom plastickom hnutí, v spievaní a hraní na hudobných nástrojoch (ako to robili od nepamäti ľudoví hudobníci a milovníci hudby pred vznikom profesionálnej hudobnej kultúry). Vyučovaním improvizácie, ako by sme sa na verejnosti vyjadrili «kompetentne a presne», dávame nielen vedomosti a zručnosti, ale aj usmernenia, postoje ako základ pre nepredvídané životné správanie. Zároveň sa zdôrazňuje vývoj, predstavivosť, vynaliezavosť, odvaha a ochota nájsť nové neočakávané spôsoby riešenia vznikajúcich problémov.

Vyučovanie a učenie sú zložité ľudské túžby. Štúdium improvizácie ako súčasť hudobného vzdelávania, si vyžaduje kvalifikovaných odborníkov, ktorí nezištne veria v hodnotu hudobnej tvorivosti. Pedagóg musí

¹² Ladislav Burlas - slovenský hudobný skladateľ, muzikológ a významný predstaviteľ slovenskej filozofie hudby, žiak Alexandra Moyzesa a Igora Hrušovského.

¹³ Roman Berger - slovenský hudobný skladateľ, teoretik a publicista poľského pôvodu.

¹⁴ Dezider Kardoš- slovenský hudobný skladateľ a vysokoškolský pedagóg, počas východoslovenského pobytu sa zameriaval na štúdium východoslovenskej ľudovej piesne, ktorú v tejto etape využíval ako inšpiračný zdroj vo svojej tvorbe. Jeho «Folklórne adaptácie» (napríklad, Lúboštné a dievčenské hry z východného Slovenska (1977), Tri východoslovenské impresie op. 42c (1973), Tri spevy zo Zemplína op. 42a (1972), Tri staré piesne z východného Slovenska op. 42b (1971), Dve piesne z východného Slovenska op. 36b (1964), Dve východoslovenské piesne op. 31b (1961) a mnohé iné skladby)

¹⁵ Juraj Hatrík-slovenský hudobný skladateľ, pedagóg a teoretik.

¹⁶ Jozef Kresánek - slovenský muzikológ a vysokoškolský učiteľ. Ako muzikológ reprezentoval syntézu fenomenologicko-štruktúralnej metódy s hudobno-psychologickou a sociologickou interpretáciou hudby. Orientoval sa na výskum hudobného myslenia v jeho historickom vývoji.

¹⁷ Zaznamenávame aj diela takýchto výskumníkov a metodológov: «Ukrajinská populárna hudba a folklór: vzájomné prenikanie a syntéza» V. Tormakhova, «Lexikón jazzu» od V. Simonenka, «Technika sprievodu na šesťstrunovej gitare» od V. Molotkova v spolupráci s V. Manilovym, «Prax jazzového basového sprievodu» od Yuria Markova, «Jazzing ako forma interakcie medzi akademickými a «tretími vrstvami» v jazeze» A. Voropajeva, «Škola jazzovej improvizácie» Yuria Markina, «Jazzové štandardy» I. Zakusa a mnohých ďalších ukrajinských autorov.

napláňovať zmysluplné skúšky a rozvíjať vedomosti, zručnosti a schopnosti, naďalej aj on sám potrebuje veľa študovať. Každá úspešná skúška si vyžaduje základ a vyučujúci pedagóg potrebuje držanie inštrumentálnych techník a pedagogických vedomostí, aby mohol viesť vzdelávací proces. Práve v okamihu, keď si je istý, že si efektívne napláňoval skvelú lekciu, chápe, že musí upraviť svoj plán (to je životná improvizácia!) Učiteľ musí rozšíriť metaforu, poskytnúť sluchový model, vytvoriť situačnú analógiu, uviesť viac príkladov, predstaviť problém, poskytnúť demonštráciu, vytvoriť etudu, aby študentom poskytol viac skúseností. Tieto improvizácie počas skúšok sa nazývajú tréningové momenty, ktoré si vyžadujú «nepredvídané školenie». Podľa slov bádatelky Kathryn F. Cochran z jej knihy «Výskum je dôležitý pre učiteľa», – vo vzdelávacom procese je jedinečné, že od učiteľov sa vyžaduje, aby transformovali svoje predmetné vedomosti na účely výučby. Táto transformácia nastane, keď učiteľ kriticky odráža predmet a interpretuje ho; nájde niekoľko spôsobov, ako prezentovať informácie ako analógiu, metaforu, príklady, problémy, demonštrácie a aktivity v triede; prispôsobuje materiál úrovňam a schopnostiam študentov, ich pohlaviu, predchádzajúcim vedomostiam a chybám; a nakoniec prispôsobuje materiál konkrétnej osobe alebo skupine študentov, ktorým budú informácie stanovené [6]. Na Slovensku veľa ľudí spieva, mnohí spev milujú, preto zaujať študenta v improvizácii, kde základným hudobným materiálom je ľudová hudba je pomerne nenáročné. Výslovne «netreba chodiť ďaleko», len treba milovať ľudové piesne (tzv. *ľudovky*) a profesionálne prispôbiť piesňový materiál požiadavkám a úlohám učebného plánu štúdia.

Hudobná improvizácia poskytuje akvizíciu zručnosti zmysluplnej voľnej interpretácie hudobného diela rôznych epoch, štýlov a žánrov. Pod takéto podmienky, hudobný význam sa prenáša z improvizátora, umelecký nápad-symbol, ktorý je usporiadaný prostredníctvom postupnosti signálov, šifry, kľúčov na dekódovanie informácií poslucháčom. Pre hlboké pochopenie problému je potrebné hodnotiť improvizáciu z kritického aspektu. To znamená, že výkonná poetika hudobného diela má improvizáciu povahu. Jej zvláštnosť spočíva v tom, že nie je tak príťažlivá k tradičným prostriedkom stelesňujúcim hudobný obraz (artikuláciu, tempo, dynamiku, rytmus atď.), toľko k myšlienke slobodnej hudobnej výpovede. Ten kľúč na dekódovanie informácie, založenej na improvizácii, je ľudová hudba, najmä, ľudová pieseň. Historický a retrospektívny pohľad na vývoj improvizácie umenia odhaľuje rozmanitosť hudobných foriem. V tomto príspevku preferujeme prevažne folklórny základ pre improvizáciu – mobilné improvizčné štruktúry, ktoré boli použité v praxi folklóru, presne, čo robí ľudovú pieseň ľudovou, resp. jej prazáklad. «Doteraz poznané charakteristické skutočnosti môžeme zahrnúť do nasledovných štyroch znakov: spontánnosť, svojráznosť, anonymita a ústna tradícia. Spontánnosť a svojráznosť – prameňom svojskej svojráznosti ľudových skladieb sú v určitej folklórnej oblasti zažitá, ľudu vlastná, známe hudobné útvary. Ľudoví tvorcovia spravidla nepoznajú aktívne hudobné štýly iných folklórnych oblastí, ani hudbu umelú, a preto nemajú odkiaľ do ich pôvodnej tvorby preniknúť cudzie prvky. Neštudujú hodnotu jestvujúcich diel, ani vedome nenadväzujú na svoje najvyspelejšie útvary. V tvorbe prinášajú iba málo nového, a preto ich tvorba zostáva pomerne dlho svojrázna, štýlové čistá.» [14, s. 89]. Podľa skúmateľa A. Serdyukova «improvizácia len prispieva k vedomému štúdiu hudobného jazyka (konkrétneho skladateľa, školy, smeru) a umožňuje hudobníkovi zvládnuť umenie primeranej reprodukcie textu - jeho zmysluplnej a expresívnej intonácie» [18, s.135].

Podľa Štátneho vzdelávacieho programu Slovenskej republiky pre absolventov základných škôl sa vyžadujú kompetencie, v ktorých je uvedomenie si významu «kultúrneho dedičstva a umenia vo svojom osobnom živote ako aj v živote celej spoločnosti». Spomínanú kompetenciu by mal absolvent získať v rámci predmetov Hudobná výchova a Výtvarná výchova, ktoré sú spoločne zaradené do vzdelávacej oblasti Umenie a kultúra. Podstatou tejto vzdelávacej oblasti je vytvorenie priestoru pre uvedomenie si úlohy umenia a kultúry v živote človeka a spoločnosti. Poznanie kultúrneho dedičstva národa a, teda, ľudovej hudby je považované za obzvlášť dôležité. Ľudová hudba je charakteristická svojou tradíciou.¹⁸ Tá sa prejavuje v estetických hodnotách, ktoré sú uznávané a dlhé obdobie nemenné. Preto osnova vyučovania hudobnej výchovy spočíva v zoznámení s folklórom a ľudovou hudbou rodnej zemi, najmä, s ľudovou piesňou.

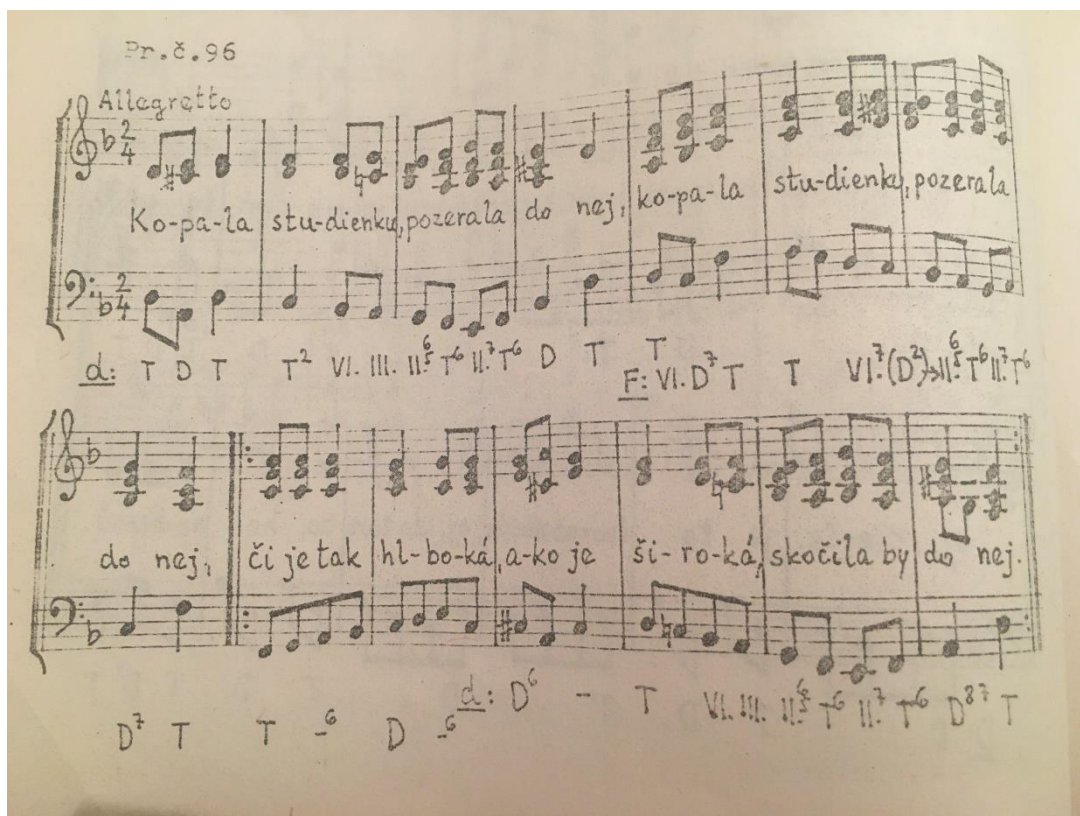
Hlavnými črtami ľudovej hudby sú ukotvenie v tradičnej kultúre, synkretizmus (spojenie s poéziou, tancom, dramatickou hrou atď.), kolektívnosť (zachovanie tradície v kolektívnej pamäti) a anonymita. Základom ľudovej hudby je improvizácia, založená na kanonizovanom súbore melodických a rytmických modelov [3].

Kultúrne dedičstvo je vnímané ako zdroj inšpirácie, ktorý treba jednak zachovávať, chrániť a ďalej sprítomňovať tak, aby si študenti mohli uvedomovať jeho význam vo svojom živote a v živote celej spoločnosti

¹⁸ Ľudová hudba-hudobný folklór (anglický Folk music, nemecký Volksmusik), súčasť ľudového umenia; spája vokálne a inštrumentálne tradície od najstarších poľnohospodárskych a pastoračných po moderné vidiecke a mestské, existujúce ústne a prenášané ústne[1].

a aby si cez ľudovú kultúru boli vedomí svojej identity. Podľa slov Jozefa Kresánka, ktorý o slovenskej ľudovej piesni hovorí nasledovné: «Slovenská ľudová pieseň je prejav úzko spätý s celkovým životom ľudovej vrstvy; je to ľudové všumelečný výtvar, neporovnateľne užšie spätý s pôdou, z ktorej vyšiel, ako výtvary umenia vysokého s vrstvami, čo sa týka umeleckej normy, najvyspelejšími.» [10, s. 11]. Slovenská ľudová pieseň je jedinečným fenoménom slovenskej kultúry, v sebe spája znaky typické pre slovanskú, východnú a juhovýchodnú európsku kultúru, ako aj určité prvky, ktoré sú typické pre strednú a západnú Európu. Napriek tomu má však do určitej miery svoju vlastnú identitu. Ľudová pieseň, podľa L. Burlasa, je nevyčerateľným prameňom pre zhotovenie autorských úprav ľudových piesní. Je takisto inšpiráciou viacerých slovenských skladateľov v písaní nových autorských skladieb [5, s. 458–459].

Príklad harmonizácie slovenskej ľudovej piesne «Kopala studienku» [12, s. 82]. Na melódiu tejto piesne bola napísaná hymna Slovenskej republiky «Nad Tatrou sa blýska». Autorom je Janko Matúška (1844).



Prvé dve slohy piesne «Nad Tatrou sa blýska» tvoria štátnu hymnu Slovenska [internetový odkaz]. Obrázok sa nachádza v učebnici Teodora Liptáka (1988).

V slovenskej ľudovej hudbe rozlišujeme tri teritoriálne a hudobno-folklórne vyhranené štýlové oblasti, ktoré v sebe zahŕňajú hudobné nárečia jednotlivých regiónov. Sú to: východoslovenské hudobné nárečia (zemplínske, šarišské a juh Spiša;¹⁹ nárečia pastierskej kultúry severného a stredného Slovenska (kysucké, oravské, liptovské, detvianske) a nárečia starej roľníckej kultúry západného a južného Slovenska (myjavské, nitrianske, záhorácke).

Dejiny ľudovej piesne ako súčasť hudobného folklóru tvoria celú epochu histórie národnej hudby. Ľudové piesne sa nezapisovali, ale odovzdávali ústnym podaním z generácie na generáciu. «Na severe Spiša blízko poľských hraníc žijú obyvatelia nazývaní gorali. Od 14. storočia začali osídľovať vyššie polohy Rusíni a Ukrajinci, ktorí si so sebou priniesli jazyk, kultúru a východné kresťanstvo. Obec s názvom Huncovce bola hlavným strediskom Židov na Spiši. Rómovia sa tu usadili v 15. storočí. Žijú tu katolíci latinského a východného obradu, pravoslávni, evanjelici augsburského vyznania a bolo aj mnoho príslušníkov izraelského náboženstva. Títo rôzni ľudia spolu pracovali, spolu vytvárali hodnoty hmotné i kultúrne. Tak tu vznikla

¹⁹ Slovenské mesto Prešov sa nachádza na východe Slovenska a je tretím za veľkosťou mestom krajiny. Východ Slovenska je charakteristický rôznorodosťou rozmanitých etník, národností a náboženstiev a patria k nemu regióny Spiša, Šariša, Zemplína.

multietnická kultúra vysokej hodnoty, ktorá bola neustále ovplyvňovaná kultúrou stredoeurópskou a tvorí jej integrálnu súčasť.» [11, s. 12–19]. Na Prešovskej univerzite v Prešove, väčšinou, sa vzdeláva mládež z východu Slovenska a taktiež mladí ľudia, ktorí majú záujem študovať na Slovensku a prišli zo susedného štátu Ukrajiny. Preto základom vyučovania predmetu Improvizácia klavírneho sprievodu na Prešovskej univerzite v Prešove je založená na improvizácii slovenskej ľudovej piesne ako špecifického hudobného materiálu, ktorý je blízky a známy pre každého študenta už od malička. Dost' často v procese vyučovania používame aj ukrajinské ľudové melódie. Ešte v staroveku, v predkresťanských časoch, bol vytvorený poetický a hudobný svet Slovanov a Ukrajinská piesňová vrstva, ktorá má oprávnené svetovú slávu, je jej súčasťou, tvorivou tradíciou a fenoménom. Ukrajinská ľudová pieseň prešla vážnym informačným výberom po mnoho tisícročí, bola obohatená a leštená ľudským talentom a silnou energetikou. Analyzujúc ukrajinské ľudové piesne, priťahujú osobitnú pozornosť jej nasledujúce funkcie: prirodzenosť a vznešená povaha hudby, kvôli ktorej sa da porovnať ukrajinskú pieseň s modlitbou, obohatenou ľudským duchom; multižánrovosť; filozofický základ; historizmus; vokálnu povahu ukrajinskej hudby; bohatstvo symbolizmu; ideologický základ ľudovej piesne – všeobecné chápanie sveta, človeka, spoločnosť, ktorá určuje sociálno-politickú, filozofickú, náboženskú, morálnu, estetickú, vedeckú a teoretickú orientáciu človeka [9]. Keďže pieseň je majetkom celého národa, hudobné a piesňové ľudové umenie existuje hlavne kvôli predvádzaniu umenia talentovaných kobzarov, ľudových spevákov, ich ideologickému a filozofickému pochopeniu vesmíru. Piesne Zakarpatskej oblasti, susediacej zo Slovenskom a taktiež piesne centrálnej časti Ukrajiny sú na Slovensku dobre známe a veľmi vítane.

Ľudová pieseň na Slovensku má viaceré historické vývinové vrstvy: starú piesňovú kultúru, ktorá sa rozdeľuje na obradné piesne, piesne roľníckej kultúry, piesne pastiersko-valašskej kultúry a zbojnícke piesne; prechodnú medzivrstvu – modálne piesne v starých tóninách, ktoré spájajú prvky starej a novej piesňovej kultúry; nová piesňová kultúra sa delí na staršie piesne harmonické, na harmonické piesne novo-uhorského typu a harmonické piesne západoeurópskeho typu.

Improvizácia klavírneho sprievodu patrí do variabilnej časti učebných osnov pre prípravu magistra hudobno-pedagogického odboru. Úlohou disciplíny je formovanie zručností študentov inštrumentálnej improvizácie, zvládnutie zručností hrania podľa ucha a improvizácie na danú tému, zručnosti vytvoriť vlastný klavírny sprievod (alebo improvizovať na inom hudobnom nástroji) k ľubovoľným piesňam, tzv. detským, ľudovým, populárnym atď., a pre viac nadaných študentov - schopnosť hrať sólo v súbore v rôznych štýloch. Hlavným cieľom je vytvorenie akordického klavírneho sprievodu k jednohlasnej ľudovej piesni, čo je neskutočne komplikovanou úlohou pre jednotlivca. Pieseň, najmä ľudová, je «vlajkou národa» a ma svoju symbolickú funkciu, preto nesmie byť pokazená perom alebo prstami nedbanlivého hudobníka. Vytvorený sprievod, a to už je pokus o úpravu piesne, mal by zahŕňať znaky vysokého stupňa invenčnosti a nápaditosti, technickej náročnosti, ktorá svedčí aj o vysokej úrovni klavírneho majstrovstva [7, s. 4]. Upravovateľ piesni (teda, tvorca sprievodu) musí ovládať dostatočnú zásobou harmonických poznatkov a skúseností. Často, pre originalitu harmonických riešení, autor úprav musí mať široké poznatky v oblasti harmonických pravidiel a využívania bohatých možností tonálnej harmónie. Univerzitný predmet Improvizácia spočíva v nadobudnutí schopností vytvoriť sprievod k piesňam na praktických hodinách hudobnej výchovy na základnej škole. Klavírny sprievod je pre učiteľa hudobnej výchovy dôležitou potrebou, veď pri práci so spevníkmi prichádza do kontaktu s bohatým piesňovým repertoárom, ktorý je väčšinou zapísaný vo forme jednohlasu, bez vypracovaného klavírneho sprievodu. Keďže jednohlasný detský spev bez klavírneho sprievodu znie «chudobne», je dôležité, aby učiteľ dokázal vytvoriť aspoň jednoduchý sprievod, ktorý bude vyhovovať tak po stránke harmonickej, ako aj štylizáčnej. Na hodinách Improvizácie sú vzorcami piesne slovenské, ukrajinské, rómske, rusínske, maďarské a iných národností Slovenska.

Príklad úpravy ľudovej piesne študentom (teraz už bakalárom) študijného odboru Hudobné umenie v kombinácii na Prešovskej univerzite v Prešove Vladimírom Plachetkom.

Jezu maľušinki

Zdiar (Spiš)

úprava: Vladimír Plachetka

vianočná koleda

J. S. 66

Harp

Piano

Harp

Piano

Harp

Piano

Je - zo ma - ru - sin - ki, Je - zo ru - go - sin - ki,

Aby sa dosiahla približne táto úroveň usporiadania melódie, musí študent, okrem prítomnosti u neho hudobného nadania absolvovať príslušné školenie počas predchádzajúcich rokov štúdia, a to: teoreticky výcvik, najmä, harmóniu, polyfóniu, analýzu hudobných foriem, aranžovanie, kompozíciu, štylistické a žánrové prvky hudobných diel a asimilovať špeciálne odborné vedomosti a praktické zručnosti v triede hlavného nástroja, orchestra, komornej hry, korepetície atď'.

Záver. Improvizачné typy tvorivosti, ktoré majú dlhú tradíciu a prejavujú sa v rôznych formách, predchádzali písanému zloženiu v kultúrach mnohých krajín sveta, zohrávali dôležitú úlohu v celom rozvoji umenia a v niektorých majú stále prvoradý význam. Improvizácia ako metóda tvorivého učenia nie je nová. Moderné vnímanie tohto problému je doplnené názorom, že aj poslucháč musí mať zručnosti tvorby hudby, aby mohol preniknúť hlbšie do premyslenej tvorby hudby. Zároveň je dôležité pochopiť, že hodnota takejto amatérskej «hudobnej kompozície» v tomto prípade nie je len vo výsledkoch, ale v samotnom procese zvládnutia hudobnej reči. V tomto prípade má hudobná prax improvizácie (vokálna alebo inštrumentálna) priaznivý vplyv na rozvoj hudobných schopností študenta a jeho osobnosti ako celku.

Súpis bibliografických odkazov

1. Alekseev ,E. E., 1988. Folklor v kontexte modernej kultúry. Argumenty o osude ľudových piesní. Moskva, vyd.: «Sov. kompozitor», 237 s.
2. Ambrozová, J., Hrušovský, J., Rendoš, 2009. Ľudové piesne regiónov Slovenska: Spiš a Šariš. Bratislava: Národné osvetové centrum, ISBN 978-80-7121-323-9.
3. . Belyaev ,V. M., 1971. Ľudová hudba a história hudby, / / Belyaev V. M. o hudobnom folklóre a starodávnom písaní. Moskva, // Internetový zdroj: https://w.histrf.ru/articles/article/show/narodnaia_muzyka
4. Berdyayev, N.A., 1991. Samopoznanie: opyt filosofskoj avtobiografii (Self-knowledge: experience of philosophical autobiography). M., Mysl', 318 s.
5. Burlas, Ladislav, Elschek, Oskár, 2003. A history of Slovak music: from the earliest times to the present. Bratislava: Veda, s. 458-459.

6. Cochran, Kathryn F., 1997. Pedagogical Content Knowledge: Teachers' Integration of Subject Matter, Pedagogy, Students, and Learning Environments, Research Matters to the Science Teacher. No. 9702, // Internetový zdroj: www.narst.org/publications/research/pck.cfm
7. Ferková, E., 2016. «Slovenská ľudová pieseň a jej harmonická interpretácia v kompozičných úpravách 19. a 20. storočia», štúdia v rámci projektu, Ústav hudobnej vedy SAV.
8. Kolysheva, T. A., 2018. News of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social, humanitarian, medicobiological sciences, Vol.20, no.5.
9. Korotyа- Koval'skaya, V. P., 2007. Ukrajin'ská ľudovo -piesňová tvorivosť v ukrajinovedach, populárne publikácie, Vyd.: Ukrajin'ská informačná a tlačová agentúra «Rada», 244 s.
10. Kresánek, Jozef, 1997. Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného. Bratislava: AEP, s. 11.
11. Kuchárik, Juraj, 2018. Spiš: Slovenský raj, Levoča, Kežmarok: turistický sprievodca, história, pamiatky, prechádzky, informácie. Bratislava: Dajama, ISBN: 978-80-8136-082-4, 239 s.
12. Lipták, Teodor, 1988. Improvizácia klavírneho sprievodu ľudových piesní. Košice: Rektorát Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach, 1998, ISBN 80-7097-001-4, 211s.
13. Leng, L., Móži, A., 1973. Náuka o slovenskom hudobnom folklóre. Bratislava: Univerzita Komenského, 313 s.
14. Pistunova, T. V., 2017. Hudobná improvizácia ako súčasť cvičného systému hudobníkov - inštrumentalistov na vysokej škole. Zborník «Mladý vedec», № 7 (47), júl 2017, s. 87–89. Internetový odkaz: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/7/20.pdf>
15. Plachetka, V., 2019. Klavírne sprievody k piesňovému materiálu zo Spiša, Bakalárska práca, Prešovská univerzita v Prešove, s.46.
16. Pereverzeva, M.V., 2013. K otázke klasifikácie hudobnej improvizácie: skladateľské hry a výkonne súťaže// M.A. № 4, s. 145–152.
17. Saponov, M., 1982. Umenie improvizácie: improvizčné typy tvorivosti v západoeurópskej hudbe stredoveku a renesancie. M. Vyd.: Muzyka, 75 s.
18. Serdyukov, A. A., 2017. Improvizácia v národnej hudobnej pedagogike // Historické, filozofické, politické a právne vedy, kultúrne štúdie a umelecká kritika. Otázky teórie a praxe. Č. 3 (77), s.135–138.
19. Wendy, McCallum, 2010. Improvizácia vo vzdelávacom procese ako najvyšší stupeň profesionality. Maheux, Jean-Francois and Lajoie, Caroline. On Improvisation in Teaching and Teacher Education Complicity: An International Journal of Complexity and Education, Volume 8, 89. Internetový odkaz: <https://classic.komora.com/muzychna-osvita-vid-conn-selmer-improvizatsiya-v-osvitnomu-protsesi-yak-najvyshhyj-stupin-profesionalizmu/>
- Internetové zdroje:**
20. Folk, Rozdelenie tanečných folklórnych oblastí Slovenska, 2014 [online] // <https://folk6.webnode.sk/historia-ludovej-hudby/>
21. Regióny Slovenska, fotografia [online] // <https://folklorista.sk/wp-content/uploads/2012/03/REGIONY-SLOVENSKA1-620x332.png>
22. OTVORENÁ FILOZOFICKÁ ENCYKLOPÉDIA, Verzia 3.0, [http://ii.fmph.uniba.sk/~filit\[online\]//pristupovy_rezim: https://dai.fmph.uniba.sk/~filit/fvb/burlas_1.html](http://ii.fmph.uniba.sk/~filit[online]//pristupovy_rezim:_https://dai.fmph.uniba.sk/~filit/fvb/burlas_1.html)
23. Univerzitná knižnica v Bratislave. Profil slovenskej kultúry, 2016-2020 [online]//pristupovy_rezim: <https://profil.kultury.sk/sk/folklor/>
24. Nad Tatrou sa blýska. (2021, máj 31). Wikipédia, Slobodná encyklopédia. Získané 23:46, júl 4, 2021 z//sk.wikipedia.org/w/index.php?title=Nad_Tatrou_sa_bl%C3%BDska&oldid=7210673. https://sk.wikipedia.org/wiki/Nad_Tatrou_sa_bl%C3%BDska

Тетяна Дранчук

КОМУНІКАЦІЯ МІЖ ОПЕРНИМ СПІВАКОМ ТА ПІАНІСТОМ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ.

Основу професійних стосунків оперного співака і концертмейстера можна означити влучним висловом піаніста, композитора та музикознавця за фахом; оперного педагога (коуча) зі 40 річним стажем роботи в оперних театрах, випускником Латвійської Державної Музичної Академії – Маріса Скуя: «Співак у більшості випадків думає, що знає все як слід, що він головний і єдиний. Основа співпраці між співаком та концертмейстером залежить від розуміння саме співаком своєї ролі у виконанні того чи іншого твору, особливо оперного. І якщо він розуміє ЗМІСТ музики, тоді ця

співпраця може бути дуже вдалою!»

Хто такий оперний коуч? Найбільш багатогранна професія серед усіх музичних. Оперний співак з огляду на специфіку своєї професії під час всього свого творчого життя нерозривно пов'язаний з піаністом; значно більше, ніж будь-який інструменталіст. Ця взаємодія – комунікація між двома ланками співак/концертмейстер – розпочинається ще на етапі навчання у професійних закладах освіти. Має вона двояку природу, оскільки концертмейстер, працюючий у класі викладача вокалу виконує кілька функцій, а саме:

- акомпанує під час дидактичних лекцій педагога вокалу – тим самим виконує функцію диригента і оркестру одночасно під час навчального процесу;
- один раз в тиждень веде урок самостійно (в усіх європейських вузах);
- творить музичний твір на сцені разом зі студентом-співачом.

Саме під час навчання у співака формується поняття: хто такий піаніст-концертмейстер і яке його значення в досягненні якнайкращого виконавського результату.

Процес приготування оперної партії з оперним співаком-солістом полягає на вивченні та опрацюванні твору, що вимагає музично-акторського втілення. Отже весь процес приготування музичного твору до зустрічі з диригентом полягає на комунікації піаніст – співак. Оскільки опера сама по собі – це вид театру, що включає в себе багато різних видів мистецтва, а саме: музичне – взаємодія партнерів на сцені між собою, а також з оркестром та диригентом, театральне, хореографічне, декоративно – прикладне, мистецтво звуку, мистецтво світла і т. д., то повну інформацію про специфіку виконання даного твору отримує співак від концертмейстера впродовж першого етапу опрацювання музично-акторського тексту. Саме концертмейстеру належить роль впровадження співака в світ його музично-акторського втілення, а саме:

- історична основа написання твору - як літературна, так і музична;
- побудова розвитку ролі як окремої складової вистави так і у взаємодії з партнерами;
- робота над вимовою та побудовою речення (фрази) і т. д.

Співак зазвичай зайнятий звучанням свого голосу, тобто контролем вокальних технічних завдань, а весь багаж передачі інформації для втілення змісту виконуваного твору лягає на плечі саме концертмейстера. Тут мушу зазначити, що в європейських оперних театрах завжди працюють піаністи-концертмейстери – представники різних шкіл, культур і національностей, що полегшує і водночас покращує рівень та ефективність процесу комунікації між піаністом-коучем та співаком.

До прикладу наведу один з елементів власної роботи над оперою «Пасажирка» М. Вайнберга в оперному театрі м. Грац (Австрія). Оскільки я володію російською та польською мовами, а та версія опери, яку виставляв Грацький Оперний Театр, включала реалізацію ролей цими мовами, кілька перших уроків зі співаками-солістами я провела тільки працюючи над текстом – вимовою та мелодикою вимови, не загравши жодної ноти. Достатньо багато часу мені прийшлося присвятити, щоб усвідомити співакові-інтерпретатору весь трагізм теми концтаборів періоду II Світової Війни, особливо представникам молодого покоління німецької, австрійської чи іншої непострадянської національності. Величезну роль в даному процесі відіграє база теоретичних та практичних знань піаніста, його багаж роботи з оперним репертуаром, його знання вимог режисерів та диригентів. На цьому теж будується довіра між двома ланками.

Оскільки кожен співак – це творча особистість, в досягненні результативного комунікативного процесу на мою особисту думку необхідний емоційний контакт, щось на зразок «буття на тих самих хвилях». Він досягається шляхом розмови, доброзичливості, відданості спільній справі, яку кожна ланка прагне виконати якнайкраще.

У чому полягає комунікація між групою вокалістів-співаків під час ансамблевих репетицій з концертмейстером? Після опрацювання сольних партій окремо настає етап праці над ансамблевими уривками, в яких задіяна група співаків. Це можуть бути дуети, тріо, квартети і т.д. Мимоволі згадується досвід роботи над двома карколомно складними ансамблями в опері М. Вайнберга «Пасажирка». Оскільки музика на грані атональності, правильне інтонування, відповідний ритм у виконанні кожної партії окремо, як і разом в ансамблі являє собою надзвичайну складність, тому в роботі над ансамблевими уривками завданням концертмейстера є:

- знайти в оркестрових партіях певні інтонаційно та ритмічно логічні підказки, від яких можна отримати поштовх для своєї мелодичної лінії і не тільки;
- збудувати структуру, форму взаємодії між виконавцями: інтонаційну, музичну та акторську;
- поставити всім однакову вимову (оскільки виконавці бувають різного національного

походження) у випадку, коли текст різних ролей співпадає.

- взяти на себе функцію диригента – особи, що веде музично-виконавський процес.

Взаємна довіра, знання музичного матеріалу концертмейстером, вміння заінспірувати, втягнути колектив в творчий процес – ось це і є провідні методи ефективної комунікації між співаком та концертмейстером.

Як відбувається комунікація на етапі репетицій оперного спектаклю з повним складом солістів та піаністом-концертмейстером в якості оркестру, що проводить диригент? Як правило таких репетицій в сучасну добу в європейських театрах проводиться дуже мало, дуже часто тільки одна. Головна її ціль – передати музичну концепцію оперної вистави диригента співакам-солістам, як кожному зокрема, так і всім разом. Звісно, що впродовж 3,5 годин неможливо заглибитися і опрацювати детально всі деталі. Тому як правило репетиція виглядає більше, як прогон, ніж як репетиція. І роль піаніста в цьому процесі мимоволі стає ключовою. Часами буває так, що робота над виставою починається одразу з режисерських репетицій, а диригент приїжджає пізніше; при чому ці режисерські репетиції теж часто-густо відбуваються без диригента як такого, але це окремий пункт, про нього пізніше.

Отже під час музичної репетиції з диригентом необхідний тісний контакт оркестру (піаніста-концертмейстера) з головною особою творчого процесу. Я в таких випадках стараюсь підготувати своє робоче місце так, щоб мати максимально близький контакт (перш за все зоровий) з диригентом. Адже потрібно зреагувати на мінімальні рухи рук, відтворити нюанси, зловити темп, передати настрій. Реагувати одразу, оскільки як згадувала раніше, часу на повторення зазвичай немає.

Звичайно як і в будь-яких стосунках неабияку роль відіграє коротка конверсація з диригентом (знайомство) перед початком репетиції. Оскільки диригенти і виконавці головних ролей як правило гостинні, перший контакт з ними відбувається на першій, власне музичній репетиції за участі піаніста-концертмейстера в якості оркестру. Такі психологічні нюанси, як відкритість погляду, усмішка, кілька привітних слів, що виражають радість з приводу співпраці та готовність до плідної творчості в моїй практиці завжди зміцнювали комунікаційний контакт і покращували якість виконавського процесу.

В цьому пункті хотілося б коротко додати кілька цікавих моментів співтворчості під час музичних репетицій диригента та піаніста-концертмейстера:

- часами трапляється так, що диригент не знає добре музичного твору, пізнає його в процесі роботи. В цьому випадку ведуча роль переходить до «оркестру» (концертмейстера), який вимушений створити зоровий та інтуїційний контроль між вокальною та інструментальною ланками;

- часами буває навпаки – диригент настільки довіряє концертмейстеру, що ціленаправлено віддає кермо в його руки, отримує задоволення від процесу і тільки часами включається щоб заінспірувати, піднаситити колектив енергією та «запустити» певні нові частини.

Тема комунікації між піаністом, режисером, хореографом, солістами, статистами, артистами хору під час репетицій сценічних (режисерських) – це звичайно окремий розділ. Тут зазначу коротко способи взаємодії у випадку, коли диригент на репетиції відсутній і його роль мусить взяти на себе піаніст.

Як відбувається комунікація з режисером?

- режисер вводить актора-співака в роль відповідно до своєї концепції, часто повторює, шукає відповідний рух, перериваючи музику. Часто показує сам. Завдання піаніста у цій співпраці вгадати місце, з якого саме потрібно почати, ніби продовжувати думки режисера, йти з ним в ногу. Часто буває так, що не маючи музичної освіти і думаючи тільки текстом, режисер не відчуває де саме починається музична думка. І тоді звичайно на допомогу приходить композитор (автор) через переказ піаніста.
- сценічний рух нерозривно зв'язаний з музикою, тому від інтерпретації музичного матеріалу залежить динаміка драматургічної виразності, правдивість слова та органіки сценічного руху. Іноді піаністові приходиться під час сценічних репетицій ходити з солістом по сцені, допомагаючи йому відтворювати тілом музично-акторське речення.
- *Як відбувається комунікація зі співаками?*
- оскільки відстань між піаністом і дійовими особами під час сценічних (режисерських) репетицій становить від 5 м до 50 м (репетиційний зал за розмірами відповідає сцені), то комунікація між солістами і піаністом-концертмейстером відбувається шляхом зорового контакту – елементам диригування (прямого або через монітори, встановлені у відповідних місцях) і через певну керованість у партії оркестру, що підводить до вступу, перебігу та

завершення музичного твору;

- у випадку, коли хтось із солістів відсутній, комунікація піаніста з рештою дійових осіб відбувається через вокальну ілюстрацію ним даної партії.

Пропоновані узагальнення лише схематично відображають комунікацію концертмейстера і співака в оперному театрі і, звісно, потребують подальшого вивчення.

Віолетта Дутчак

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ ГРИ НА БАНДУРІ В СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: МЕТОДИКА І ПРАКТИКА

Процеси академізації бандурного мистецтва в діаспорі, як і в Україні, визначаються взаємодією таких вагомих чинників як, удосконалення інструментарію; організація навчальної роботи; створення нових та адаптування вже відомих методик викладання; активізація композиторської творчості; пропаганда концертних форм виконавства на концертній сцені, конкурсах, фестивалях. Якщо перша половина XX ст. засвідчує наявність розрізнених навчальних центрів поза межами України (Кубань, Москва, Прага і Подєбради), то в другій половині XX ст., окрім основних бандурних центрів за кордоном (Польща, США, Канада, Австралія), формуються бандурні осередки і в інших країнах світу, організовуються стаціонарні навчальні курси гри на бандурі, що мали на меті збереження українських кобзарських традицій в оточенні іншомовних культур.

Бандурне мистецтво зарубіжжя актуалізувало в останнє десятиліття культурний діалог між материковою та еміграційною Україною, суттєво вплинуло на пошуки нових шляхів розвитку бандури, в т. ч. у навчально-освітньому та педагогічно-методичному напрямках.

Освітній процес навчання бандуристів за кордоном загалом мав перманентний характер. Він був пов'язаний як з певними географічними центрами-осередками бандурного мистецтва, так і з конкретними постатями виконавців і педагогів. Більшість навчальних центрів бандури переважно завжди були і залишаються орієнтованими на початкове навчання. Серед них: Кобзарська школа гри на бандурі М. Богуславського та В. Ємця в м. Катеринодар (1913–1915, Росія); школа товариства «Кобзар» під керівництвом В. Шевченка в м. Москва (1911–1914, Росія); школа гри на бандурі товариства «Кобзар» у м. Прага та м. Подєбради (1923–1926, Чехословаччина); клас гри на бандурі при Українському Музичному Інституті 1953–1979 рр. у Нью-Йорку – Г. Китастиї, Р. Левицький (США); школи гри на бандурі в Мельбурні, Сідней, Аделаїді під керівництвом Г. Бажула, П. Деряжного, І. Якубовича, В. Мішалова, Р. Мішалої, кобзарські табори та крайові семінари бандуристів (70–80-ті рр., Австралія); курси гри на бандурі (60–70-ті рр.) і кобзарські табори «Кобзарська січ», «Україна», «Діброва», «Української єдності», «Бандура», «Золоті струни» в Європі та Північній Америці (80–90-ті рр.), організовані Капелою бандуристів імені Т. Шевченка (Канада, США); семінари в Альбертському університеті А. Горняткевича (Канада); акредитовані курси кобзарського мистецтва Фундації УВУ в Мюнхені (1984–1985, Німеччина); школа бандури ім. Г. Китастого при Українському православному соборі св. Володимира у Пармі (Клівленд) з 1983 р. (США); окремі класи бандури в музичних школах та при громадських українських центрах м. Краснодар, м. Лазаревське (Росія), м. Торонто (Канада), м. Перемишль (Польща), м. Париж (Франція), м. Будапешт (Угорщина) – в останнє десятиліття XX – початку XXI ст. та багато інших.

Спостерігаємо лише окремі факти спроби впровадження бандури у вищу школу за кордоном: в Австралії (Сідней) і США (Український музичний інститут, Нью-Йорк).

Г. Карась запропонувала таку шкалу типологічної класифікації освітніх кобзарських інституцій діаспори: «різноманітні *школи та студії* гри на бандурі (школи бандуристів, школа бандури, школи кобзарського мистецтва, юні кобзарські школи, студії бандуристів, кобзарські студії, гуртки бандуристів); *літні кобзарські табори та курси* (літні кобзарські табори для молоді, табори інструкторів, табори культурного заглиблення, різноманітні курси, у тому числі курси гри на бандурі, літні курси гри на бандурі); *класи* гри на бандурі при музичних закладах; *студії* при університетах; *семінари* (хорові, інститутські); *комісії* (Кобзарська освітня комісія)»[8, с. 58].

Слід зауважити пріоритети впровадження харківської школи гри на бандурі в навчальну і виконавську практику бандуристів української діаспори. Розвиток кобзарства в діаспорі тісно пов'язаний з іменем Гната Хоткевича, оскільки його мистецькі здобутки, збережені й популяризовані учнями і послідовниками, стимулювали розвиток колективного виконавства на бандурі, формували

навчальні традиції на основі харківської регіональної школи гри, розвивали репертуарні й педагогічно-методичні засади, визначені свого часу в його численних теоретичних роботах. Учні Гната Хоткевича (з Харківського музично-драматичного інституту, Полтавської капели бандуристів), які емігрували за кордон після Другої світової війни (Григорій Бажул, Леонід Гайдамака, Артем Орел, Йосип Панасенко, Павло Міняйло, Григорій Назаренко, Яків Протопопів), стали не лише виразниками його теоретичної і практичної моделі функціонування бандури, а й пропагандистами здобутків його школи. Вони здебільшого й зберегли рукописи методичних і бандурних творів Хоткевича, стали ініціаторами навчальних осередків бандуристів.

Проте певні навчально-методичні традиції київсько-чернігівської школи також були продовжені в діаспорі. Це було зумовлено використанням інструментарію київського типу, який отримав за кордоном значне поширення в 70–80-х роках ХХ ст.

Велику творчу роботу розгорнула й проводила Школа кобзарського мистецтва Нью-Йорка, створена 1972 р. Вона стала головним координуючим центром розвою бандурної освіти в українському зарубіжжі. Ініціатором її створення та постійним адміністратором упродовж довгого часу був М. Чорний-Досінчук (1918–1999), з 2000 р. – І. Лехіцький.

У Школі кобзарського мистецтва сотні дітей одержали знання не лише гри на бандурі, а й української мови, звичаїв, обрядів, пісень, стали згодом висококваліфікованими спеціалістами в різних галузях знань. Керівництво навчанням гри на бандурі здійснювали Сергій Кіндзерявий-Пастухів, Володимир Юркевич, Юліан Китастих. Своєрідною візитною карткою Школи став ансамбль бандуристів «Гомін степів», організований майже відразу (1982) з її кращих вихованців (керівник Юліан Китастих).

З початку свого заснування Школа видавала з ініціативи М. Чорного «Кобзарський листок». Світ побачило 98 випусків. «Кобзарські листки» відігравали роль своєрідних бюлетенів із життя школи. Згодом вони переросли у видання відомого музично-літературного журналу-щоквартальника «Бандура», який виходив з 1981 р. Домінантними в часописі були публікації, присвячені історії та практиці розвитку бандурної освіти в зарубіжжі. Їх авторами переважно були бандуристи-інструктори, організатори освітнього процесу: Микола Чорний-Досінчук, Віктор Мішалов, Андрій Горняткевич, Юліан Китастих, Валентина Родак, Ігор Махлай та інші. Журнал постійно публікував методичні рекомендації (школи гри на бандурі Г. Хоткевича, Г. Ткаченка, Ю. Китастого, В. Мішалова [19]). Слід зауважити, що ряд матеріалів друкувався англійською мовою, орієнтуючись на те молоде покоління емігрантів, яке добре не володіло українською.

Директор Школи кобзарського мистецтва М. Досінчук-Чорний сприяв активізації навчальних процесів бандуристів Південної Америки, зокрема, Аргентини, Бразилії, Венесуели, Парагваю, закупивши велику партію бандур в Україні для осередків Латинської Америки. Навчальні курси там проводили бандуристи ШКМ Ю. Китастих, Л. Чорна, Р. Китаста, П. Китастих.

Активісти Школи також постійно працювали інструкторами кобзарських таборів: у Канаді та США, зокрема в Вінніпегу, Огайо, Клівленді, Пенсильванії, Калгарі, Едмонтоні, Торонто, Саскатуні та ін.

Упровадження у практику репертуарних і педагогічно-методичних принципів Г. Хоткевича здійснили також члени Капели бандуристів імені Т. Шевченка (Детройт, США) разом з бандуристами Школи Кобзарського Мистецтва. За ініціативою керівника капели Григорія Китастого розгортається процес навчання бандуристів: запроваджуються щорічні кобзарські табори, курси та семінари для молоді в країнах Північної та Латинської Америки, на яких формуються нові кобзарські кадри, інструктори гри на бандурі, керівники молодіжних ансамблів бандуристів. Для молодіжних таборів 80–90-х рр. Капелою були перевидані всі випуски «Підручника гри на бандурі» Гната Хоткевича, оскільки навчання здійснювалося на основі харківської школи²⁰, а також ряд нотних репертуарних збірників (для початківців, інструментальних і вокально-інструментальних, колядок і щедрівок, кантів і псалмів), що охоплюють віднайдені й відредаговані сольні та ансамблеві твори Г. Хоткевича.

У 1982 р. заходами бандуристів США і Канади, за сприяння Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина) було створено Товариство українських бандуристів (ТУБ). Головою ТУБу було обрано В. Китастого, заступником Л. Чорну. Завданням організації стає об'єднання бандуристів світу, координація роботи ансамблів, проведення кобзарських курсів, видання нот для бандури, планування концертів, аудіозаписи тощо. Таким чином, домінуючими напрямками діяльності організації, є освітньо-навчальний, педагогічно-методичний та виконавський. ТУБ

²⁰В Україні це перевидання було здійснене у 2004 році.

запланувало організацію бібліотеки української музики; стипендій студентам-фольклористам; збір архіву кобзарства; виробництво бандур; видання підручників; створення фонду сприяння композиторській творчості для бандури та ін.

У 1988 р. у Нью-Йорку (США) ТУБ організовує перший курс для інструкторів гри на бандурі, головна мета якого «Технічне навчання початківців та загальні принципи музичної педагогіки». На курсах виступили Ю. Китастий, М. Дейчаківський, Т. Павловський, Л. Чорна. Наступний курс відбувся через рік у Торонто (Канада), і його темою стало «Проведення групових занять».

З 1985 р. Освітня комісія ТУБу (координатор І. Махлай), склавши бібліотеку музичних творів і статей, здійснила видання нотних і методичних збірників (для початківців, вокально-інструментальних творів, композицій Г. Китастого, колядок і щедрівок, пісень з репертуару Капели ім. Т. Шевченка та ін.).

У 80–90-х рр. літні табори та курси для молоді в Європі й Америці відбувалися під патронатом ТУБу і Фондації УВУ. Так, за сприяння Фондації УВУ та її голови професора Петра Гоя в Мюнхені (Німеччина) впродовж 1984–1990 рр. відбулися акредитовані курси кобзарського мистецтва. Курси були спрямовані для учасників різного віку зі Швеції, Голландії, Франції, Англії, Бельгії, Польщі та Німеччини. Інструкторами курсів у різний час були досвідчені бандуристи діаспори й України В. Китастий, Ю. Китастий, Л. Чорна, Н. Гончаренко, М. Дейчаківський, О. Родак, Т. Павловський, М. Фаріон, О. Стахів, А. Куцевич, а також професор університету Альберти (Едмонтон, Канада) А. Горняткевич – виконавець народних дум і теоретик-дослідник кобзарського мистецтва. Курси мали історично-теоретичне і практичне тематичне спрямування (наприклад, «Українські народні пісні і бандура», «Порівняльний фолклор. Українські думи»). На них вивчалися основи гри на бандурі чернігівським та полтавським способами, технічні вправи різної складності, спів у хорі. Репертуар учасників складався з народних пісень різних жанрів (сольних та ансамблевих), які наприкінці курсу виконувалися під час концерту. Окрім практичної гри на бандурі, слухачі також аналізували окремі думові зразки [1–4, 9–18].

Значну роль відіграла в останні десятиліття ХХ – початку ХХІ ст. для розвитку бандурного мистецтва зарубіжжя київська академічна школа бандурного мистецтва. Зокрема, слід відзначити один з напрямів педагогічно-методичної роботи професора С. Баштана (НМАУ, Київ) з іноземними студентами, зокрема, з Анною Сивіцькою-Хранюк (Польща), Віктором Мішаловим (Австралія, Канада), Оксаною Родак, Шерел Бaley (Канада), які чимало зробили для популяризації київської академічної школи гри на бандурі на своїй батьківщині засобами концертної, педагогічної діяльності, видання аудіозаписів [6].

Слід також назвати імена українських бандуристів – представників останньої еміграційної хвилі – Ольги Герасименко-Олійник, Алли Куцевич (США), Оксани Зелінської (Канада), Лариси Ковальчук (Австралія), Алли Ланової (Португалія) та ін., які репрезентують досягнення львівської та київської академічних шкіл бандури. Саме високий професійний рівень, ґрунтовна фахова освіта дозволили вищезгаданим бандуристам органічно ввійти до мистецьких кіл регіонів їх еміграції, сприяти навчально-освітнім процесам бандуристів за кордоном [5].

Проблематика навчання гри на бандурі в Україні та діаспорі залишається однією з актуальних напрямів сучасного бандурного мистецтва. Тому вона стала однією з пріоритетних тем на семінарах Міжнародного фестивалю бандурної музики у 2000 році в Торонто (Канада), прозвучала у виступах В. Герасименка, Т. Лазуркевича, В. Мішалова, Р. Гриньківа та ін. [7].

В останні десятиліття співпраця обміном педагогічно-методичними досягненнями між Україною та діаспорою значно активізувалася. Розширення в середовищі зарубіжжя освітньої мережі навчання гри на бандурі визначається організацією численних кобзарських таборів, залученням до викладання професійних бандуристів, у т. ч. з України (Тарас Лазуркевич, Олег Созанський, Тарас Яницький, Квітослава Созанська та ін.), використанням фахових методик, репертуарних збірників тощо.

Список джерел та літератури

1. Баслядинська Н. Клівлендська школа бандуристів процвітає. *Бандура*. 2000. № 73–74. С. 26–27.
2. Булавка Н. Через ту бандуру бандуристкою стала... *Бандура*. 1992. № 41–42. С. 58–59;
3. Герасименко-Олійник О. Бандура для радості. *Бандура*. 2000. № 73–74. С. 29–31.
4. Гой П. Слово голови фундації УВУ під час концерту бандуристів у Мюнхені. *Бандура*. 1986. № 15–16. С. 38–40.

5. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI ст. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
6. Дутчак В. Педагогічно-методичні аспекти розвитку бандурного мистецтва українського зарубіжжя. IV Всеукраїнська «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та IV Міжнародна «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть» науково-практичні конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 30.04–2.05 2011, м. Дрогобич): зб. матеріалів і тез / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2011. С. 43–47.
7. Дутчак В. Г. Традиції харківського способу гри в практиці бандуристів українського зарубіжжя. *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Кобзарське мистецтво: зб. статей.* Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2007. Вип. 2. С. 47–60.
8. Карась Г. Діяльність освітніх інституцій кобзарського мистецтва в діаспорі: джерелознавчий аспект. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. В. 15–16. С. 54–61.
9. Кобзарська освітня комісія. *Бандура.* 1989. № 27–28. С. 59–60;
10. Критюк М. Другий канадський 4-денний курс гри на бандурі. *Бандура.* 1984. № 7–8. С. 68–69.
11. Лешук Д. Курс інструкторів гри на бандурі. *Бандура.* 1989. № 27–28. С. 57.
12. Мазур Л. Перший європейський кобзарський курс. *Бандура.* 1984. № 9–10. С. 30–34.
13. Прокопчук П. Один день на кобзарському таборі. *Бандура.* 1981. № 1. С. 23–26.
14. Річний звіт Школи кобзарського мистецтва Нью Йорку. *Бандура.* 2000. № 71–72. С. 39–40.
15. Родак В. XI-ий кобзарський табір «Української єдності» під гаслом «Ми є. Були. І будемо ми!». *Бандура.* 1991. № 37–38. С. 54–55.
16. Туркевич Л. Товариство бандуристів організувало курс народної музики. *Бандура.* 1987. № 19–20. С. 44–47.
17. Bulawka N. SUMMER BANDURA CAMPS OF' 97. *Бандура.* 1997. № 61–62. С. 61–62.
18. L. C. Bandura instructors' camp. *Бандура.* 1981. № 3–4. С. 36–37.
19. Mishalow V. The Kharkiv Style of bandura. *Bandura.* № 6, 1982 (I), № 13–14, 1985 (II), № 15–16, 1986 (III), № 19–20, 1987 (IV), № 21–22, 1987 (V), № 23–24, 1988 (VI).
20. Rodak O. ODUM Bandura Camp. *Бандура.* С. 60–61.

**Mária Zahatňanská,
Jana Hudáková**

ZÁŽITOK V EDUKAČNOM PROCESE

Príspevok sa zaoberá využitím zážitku (umenia) v edukácii a pregraduálnej príprave budúcich učiteľov, jeho významom pre súčasnú edukáciu, zdôrazňuje potrebu a naplnenie tvorivo-humanistickej výchovy a vzdelávania v školách, potrebu rozmanitosti výberu metód pri naplňaní cieľov a úloh výchovy a vzdelávania. Súčasťou príspevku sú aj niektoré výsledky prieskumu, zameraného na využívanie metód a spôsobov výučby, ktoré ju môžu nielen zefektívniť, ale aj urobiť atraktívnou pre žiakov.

Ключові слова: *zážitok, umenie, edukácia, zážitková výučba, efektivita výučby.*

The paper deals with the use of experience (art) in education and undergraduate training of future teachers, its importance for current education, emphasizes the need and fulfillment of creative-humanistic education in schools, the need for diversity of choice of methods in fulfilling goals and tasks of education. The article also includes some results of a survey focused on the use of teaching methods and methods, which can not only make it more effective, but also make it attractive to students.

Key words: *experience, art, education, experiential teaching, teaching effectiveness.*

Úvod

V pedagogickej praxi sa ešte stále stretávame s tým, že zážitková pedagogika a zážitkové učenie nie je plnohodnotné učenie. Realita však ukazuje, že mnohokrát je ubíjaná kreativita a fantázia žiaka, ak používame zaužívané pedagogické prostriedky, metódy, formy práce so žiakmi. Práve zážitková pedagogika umožňuje získavať žiakom nové vedomosti, poznatky, zručnosti a hodnoty prostredníctvom emočných zážitkov a vlastného prežívania.

Ako uvádza Verešová termín «pedagogika zážitku» je prevzatý z Nemecka. Odtiaľ pochádza Outward

Bound Kurt Hahn, ktorý je považovaný za zakladateľa modernej pedagogiky zážitku. Najpodstatnejším cieľom bol pre neho rozvoj charakteru, inteligencie, a napokon vzdelania. Neskôr sa pokúsil výchovu zážitkom inštitucionalizovať, organizoval viacdnňové až viactýždňové kurzy zamerané na štyri oblasti - služba blížnemu, telesný tréning, práca a organizácia skupiny [11, s. 16–17].

Brestovanský chápe pedagogiku zážitku ako aplikovanú vednú disciplínu, pričom aplikačný rámec netvorí obsahová stránka, ale špecifická metóda. Práve cez špecifickú metódu sa v procese výchovy aplikujú všeobecné výchovné ciele [1, s. 16].

Hartl a Hartlová uvádzajú, že zážitok ako každý duševný stav, ktorý jedinec prežíva, je vždy vnútorný, subjektívny, citovo previazaný, zdroj osobnej skúsenosti. Hromadí sa celý život, vytvára jedinečné duševné bohatstvo každého človeka, a práve preto je zážitková výchova vo vzdelávaní potrebná a dôležitá [4, s. 701].

Podľa Krupovej a Rochovskej majú emócie zásadný podiel na uľahčovaní učenia sa žiaka a pozitívne vplyvajú na jeho pamäť. Ak žiaci prežívajú pocit šťastia, vylučujúci hormón dopamín, spôsobuje povzbudenie žiakov v edukácii ich motiváciu a prispieva ku koncentrácii pozornosti. Ak zažijeme niečo nevšedné, niečo, kde prekonáme seba samého, niečo čo upúta našu pozornosť, otvorí nám takýto zážitok nové obzory [5, s. 7].

Neuman uvádza, že pri zážitkovom učení sa, nás aktivita úplne pohltí, zabúdame pri nej na čas, na svoje okolie a dané okamihy intenzívne prežívame. Každý nový zážitok sa pripája k už prežitým zážitkom a vytvára s nimi silnejšiu jednotu [8, s. 36].

Zážitkové učenie

Pre zážitkové učenie je typické, že v centre pozornosti je žiak a učiteľ je akýmsi jeho sprievodcom, facilitátorom, v priebehu procesu získavania nových vedomostí. Učiteľ v tejto pozícii nie je pasívny. Vďaka emóciám dokážeme každú informáciu precítiť omnoho intenzívnejšie a uložiť si ju hlbšie. Za heslo zážitkovej pedagogiky by sme mohli považovať čínske príslovie - *Povedz mi to, a ja to zabudnem; ukáž mi to, a ja si to zapamätám; nechaj ma to urobiť a ja to pochopím*.

V pregraduálnej príprave budúcich učiteľov, zdôrazňujeme zážitkové učenie ako jednu z možností viesť žiakov ku kritickému a divergentnému mysleniu, k tomu, aby si žiak zapamätal čo najviac poznatkov už na hodine v škole [6]. V rámci štúdia, majú budúci učelia možnosť vybrať si aj voliteľný predmet Dramatická výchova, kde študenti v teoretickej i aplikačnej rovine tvorivo pracujú, hrajú roly, improvizujú a učia sa v príprave na jednotlivé predmety využívať umenie, zážitok a tvorivosť. Nie je to jednoduchá cesta, ale určite to v budúcnosti ocenia vo svojej pedagogickej praxi. Ich prvý kontakt s takto orientovanou výučbou je najprv nesmelý, ale postupne spoločne hľadáme prieniky umenia s aprobáciou, ktorú študenti študujú. Podľa Poráčovej je rozvíjanie tvorivosti dôležité v každom predmete. Využívame pri tom aktivity, cez ktoré by si žiak lepšie získal a upevnil vedomosti a skúsenosti. Vytvárame situácie, ktoré evokujú učenie sa, kladú dôraz na prežívanie, tvorivosť, zážitok a skúsenosti [10].

Podľa Douškovej a Kružlicovej znaky zážitkového učenia, ktoré spúšťajú a umožňujú zážitok, skúsenosť, sú:

- a) vlastná iniciatíva - pocit objavovania, uchopenia a porozumenia prichádza z vnútra;
- b) objavnosť - utvárať učebné situácie, aby umožnili samotný prienik do reality, objav novej informácie a radosť z poznávania;
- c) komunikatívnosť - umožňuje výmenu informácií verbálne i neverbálne;
- d) praktické činnosti - manipulácia s predmetmi, experimentovanie, hrové činnosti;
- e) kvalita osobného zážitku - prežívanie citmi aj rozumom;
- f) celostnosť - utváranie situácie, aby deti využívali všetky zmysly a obe hemisféry [2].

Doušková a Kružlicová sa stotožňujú s učením Rogersa a vidia východisko zážitkového učenia v zmysluplnom učení sa. Na rozdiel od nevýznamného učenia, ktoré je zamerané na hromadenie faktov a spôsobuje rozdiely v správaní sa jedinca, v jeho budúcom konaní, v jeho postojoch a v jeho osobnosti [2, s. 25–26].

Melcerová uvádza, že pojem zážitok ako produkt prežívania, je formou skúseností. Ak má byť zážitok predmetom zážitkového učenia, musí to byť zážitok v pozitívnom slova zmysle. Ide teda o zážitok, ktorý je radostným pocitom, ktorý vzniká napríklad pri riešení alebo prekonaní problému, pochopení vzájomných vzťahov a pod. [7, s. 10–11].

Hanuš a Chytilová vymedzujú základné znaky zážitku:

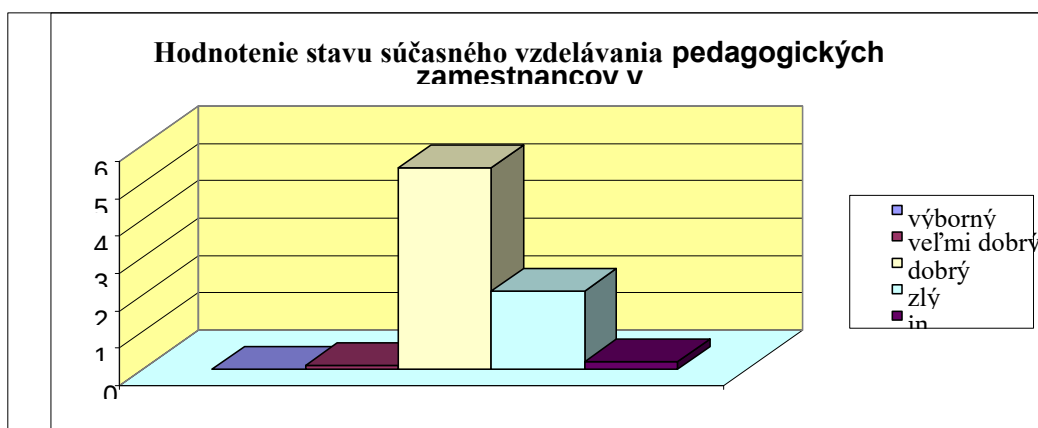
- a) nenahraditeľnosť v živote človeka, jeho zameranosť na jedinečnú udalosť;
- b) jedinečnosť - prejavuje sa v originalnosti, nemožnosti zameniť jeden zážitok za druhý;
- c) individuálnosť - každý človek prežíva rovnakú udalosť inak v porovnaní s druhým, podľa svojich zložiek osobnosti a svojich skúseností;

- d) intencionalnosť zameraná na neoddeliteľnosť od obsahu;
- e) neprenosnosť z jedného človeka na druhého, prežitok je vždy individuálny;
- f) komplexnosť pri získavaní prežitku, nemožnosť zúžiť na racio, či emočnú stránku [3, s. 12].

Orosová vychádza z Kolbovho cyklu učenia, kedy sa zážitok s odstupom času mení na skúsenosť. Táto skúsenosť je trvácna a v ďalšom živote použiteľná. Po zážitku je z výchovného hľadiska dôležitá reflexia, aby došlo k premene na skúsenosť, ktorá sa stáva výsledkom učenia. Zameranie zážitkovej pedagogiky nie je len na vyvolanie zážitku, ale aj na jeho spracovanie a postupnú premenu na skúsenosť. Tak sa zážitok stáva prostriedkom zážitkovej pedagogiky [9].

Prieskum

Na základe teoretickej analýzy danej problematiky týkajúcej sa oblasti zážitkového učenia, sme uskutočnili prieskum, kde sme sa zaujíмали o názory respondentov učiteľov, či majú v tejto oblasti záujem o vzdelávanie, či používajú zážitkové metódy vo svojej práci a pod. V prieskume bola použitá metóda rozhovoru, dotazníka, štatisticko-matematické metódy. Prieskumu sa zúčastnilo 153 učiteľov základných a stredných škôl v okrese Prešov. V príspevku uvádzame vybrané výsledky prieskumu.



Graf 1 Názory respondentov na stav vzdelávania pedagogických zamestnancov

Vychádzali sme z prvej analýzy výsledkov prieskumu, kde sme zisťovali, aké sú názory učiteľov na vzdelávanie pedagogických zamestnancov vo všeobecnosti, o čom vypovedá graf 1. Z uvedeného grafu je jasné, že učitelia základných a stredných škôl hodnotia stav vzdelávania učiteľov ako dobrý až zlý.

Zisťovali sme, ako učitelia základných a stredných škôl hodnotia pregraduálnu prípravu budúcich učiteľov pre pedagogickú prax. U všetkých kategórií respondentov prevláda skôr negatívne hodnotenie prípravy budúcich učiteľov na vysokých školách ako pozitívne. Zaujímavé bolo, že učitelia základnej školy a SOŠ (strednej odbornej školy) hodnotili prípravu študentov ako dobrú a učitelia gymnázia ju hodnotili ako veľmi slabú. Z uvedeného vyplynulo, že je potrebná lepšia príprava budúcich učiteľov najmä po metodologickej stránke a aplikačnej, aby vedeli vo výučbe využívať čo najviac metód a sprostredkovali žiakom aj zážitky, ktoré uľahčujú výchovno-vzdelávací proces.

Tabuľka 1 Hodnotenie pregraduálnej prípravy študentov

	výborne	veľmi dobre	dobre	slabo	nedostatočne	Celkom
Základná škola	1	5	37	12	0	55
Gymnázium	0	8	18	28	2	56
SOŠ	0	3	20	17	2	42
Celkom	1	16	75	57	4	153

Zdroj: vlastná konštrukcia

Zisťovali sme, či učitelia vedia, čo motivuje ich žiakov k učniu. Najčastejšie odpovede boli, že žiakov

k učeniu motivujú učiteľia, ak sa k ním správajú rovnocenne, ak používajú vo výučbe zaujímavé príklady, príbehy a vlastné pedagogické i životné skúsenosti. Z prieskumu vyplynulo, že žiakom sa páči, ak učiteľia využívajú v edukácii spojenie s estetikou, tvorivým riešením úloh, netradičné vyučovacie metódy a pod. Ako dôležitý aspekt pre povzbudenie a motiváciu v učení považujú učiteľia informácie z vlastnej praxe, ktoré by žiakom pomohli pri ich učení sa, čo uviedlo až 58,3% respondentov. Učiteľia v počte 69,1% uviedli, že žiaci **oceňujú** u učiteľov, ak vo výučbe používajú aktivizujúce, tvorivé, zážitkové a inovatívne metódy.

Záver

Uviedli sme iba niektoré výsledky prieskumu, ktorými sme chceli poukázať na dôležitosť zážitku, estetiky, umenia vo vyučovaní. V našom prieskume sa potvrdilo, že pre žiakov je takéto vyučovanie atraktívnejšie, zaujímavejšie a motivuje ich k učeniu, bádaniu a získavaniu informácií o problematike, ktorú žiaci preberajú. To značne posilňuje nielen ich samostatnosť, ale aj komunikáciu a kooperáciu v rámci skupiny a triedy. Učiteľia poznajú dostatočné množstvo metód, stratégií a foriem vyučovania, no často ich tlačí ku klasickému vyučovaniu obsah i časové trvanie vyučovacej hodiny. Je veľa tvorivých učiteľov, ktorí sú zameranými sprostredkovateľmi rôznych zážitkov vo výučbe v škole, ktorí potvrdili, že ich žiakov to motivovalo k lepším výkonom, že výučba sa stáva efektívnejšou a žiaci sú aktívnejšími. A presne to chceme v súčasnej škole dosiahnuť, aby bol absolvent každej školy pripravený pracovať tvorivo, v tíme a vkladať do toho vlastný potenciál.

Príspevok bol pripravený za podpory projektu Univerzitná výučba genetiky inovovanými formami a metódami, KEGA, projekt č. 002PU-4/2021.

Použitá literatúra

1. BRESTOVANSKÝ, M. 2016. *Pedagogika voľného času 2, Pedagogika zážitku a hra*. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, ISBN 978-80-8082-751-9.
2. DOUŠKOVÁ, A., KRUŽLICOVÁ, M. 2011. *Edukačná aktivita a zážitkové učenie v materskej škole*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela. ISBN 978-80-557-0076-2.
3. HANUŠ, R., CHYTILOVÁ, L. 2009. *Zážitkové pedagogické učení*. Praha: Grada, ISBN 978-80-247-2816-2.
4. HARTL, P., HARTLOVÁ, H. 2000. *Psychologický slovník*. Praha: Portál. 776 s. ISBN 80-7178-303-X.
5. KRUPOVÁ, D., ROCHOVSKÁ, I. 2012. *Využívanie metód zážitkového učenia v materskej škole*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum. 70 s. ISBN 978-80-8052-456-2.
6. KUŠNÍROVÁ, E. 2017. Historical context of national history in the dramatic work of Karol Horák and his performing expressions. In: *Słowiańszczyzna dawniej i dziś - język, literatura kultura.*: monografia ze studiów slawistycznych III. Červený Kostelec (Česko): Nakladatelství Pavel Mervart. ISBN 978-80-7465-322-3, s. 377-389.
7. MELCEROVÁ, E. 2009. *Výchovný program v praxi 1*. Bratislava: Raabe, ISBN 978-80-89182-40-4.
8. NEUMAN, J. et al. 1999. *Překážkové dráhy, stěny a výchova prožitkem*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-292-0.
9. OROSOVÁ, R. 2020. *Zážitková pedagogika v pregraduálnej príprave*. Košice: Šafárik Press, ISBN 978-80-8152-853-8.
10. PORÁČOVÁ, J. 2010. *Možnosti tvorivej výučby v škole*. In: Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie - Integrácia teórie a praxe didaktiky. Košice: FF UPJŠ. ISBN 978-80-7097-843-6.
11. VEREŠOVÁ, J. 2014. *Zážitková aktivita vo voľnočasových aktivitách*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum v Bratislave, ISBN 978-80-8052-581-1.

ТЕОРЕТИЧНІ Й ПРАКТИЧНО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ КОМПОЗИЦІЇ ТА ІМПРОВІЗАЦІЇ В ЗАКЛАДАХ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ (НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОЇ ЗБІРКИ «ЛІСОВА КАЗКА»)

На сучасному етапі початкової музичної освіти гостро постає питання про необхідність створення нових навчальних посібників, введення нових педагогічних технологій, методик та програм. Сучасних дітей потрібно не просто навчити грати на інструменті, але, в першу чергу, прищепити любов до музики, пробудити бажання музикувати самостійно. Актуальність пропонованої збірки обумовлена тим, що початкова музична освіта в нашій країні переживає складний період формування нової системи освіти. Музична освіта дітей в колишніх її формах все частіше перестає бути востребованою. У такій ситуації традиційний стиль викладання не завжди дає позитивні результати. Одна з тенденцій сучасної педагогіки - активізувати процес музично-естетичного виховання дітей через їх творчість. Сучасна педагогіка надає цій роботі велике значення, так як вона сприяє формуванню живого інтересу учнів до музики, швидшому розвитку їх музичного мислення, слуху, допомагає учням краще сприймати розумові твори. Мета нотно-методичної збірки - пробудити і розвинути творчу фантазію учня, активізувати його творчі здібності, спонукати юного музиканта до творчого розвитку.

Збірка є творчим експериментом, головне завдання якого полягає у тому, щоб заохотити учнів до занять музиці, набути навички гри на інструменті, ансамблевої гри, розвинути образне мислення, спонукати до створення власних мелодій, тощо.

У кожній дитині закладено потребу в творчості. Дуже важливо для юного музиканта створювати власні твори, а не тільки інтерпретувати чужі. Як показує моя практика, діти краще і швидше сприймають те, що викликає у них живий інтерес, емоційне захоплення. Бажання урізноманітнити, збагатити процес навчання дитини музиці, виховати любов та стійкий інтерес до музики, призвело до створення посібника для музикування.

Навчання охоплює такі види робіт:

- підбір на слух знайомих мелодій;
- підбір акомпанементу;
- спів із власним акомпанементом;
- гра в різних ансамблях (скрипка, фортепіано, бандура);
- транспонування;
- освоєння різних типів фактур акомпанементу;
- гра за цифровками (літерними позначеннями акордів).

Методичні орієнтири

Пізнавальні:

- освоєння навичок музичної творчості, вивчення різних музичних стилів, жанрів, епох;
- залучення до пісенного репертуару;
- вироблення гарної орієнтації на інструменті (вільне володіння інструментом);
- закріплення навичок гри на інструменті;
- знайомство з різними видами фактури акомпанементу;
- набуття навичок транспонування, колективного музичення.

Виховні:

- формування емоційно - ціннісного ставлення до себе, близьких, світу, прекрасного;
- виховання музично - естетичних почуттів, формування музичного смаку особистості;
- формування оптимістичного («мажорного») погляду на самого себе і оточуючих.

Розвиваючі:

- розвиток почуття ритму, мислення, інтуїції, збагачення музичної пам'яті;
- розвиток загального кругозору, творчого кола дружнього спілкування;
- виявлення і розвиток творчого потенціалу та його самореалізація;
- підвищення почуття впевненості в своїх силах.

Пропонована для практичного використання збірка допомагає знайти шляхи творчого розвитку учнів, незалежно від ступеня їх обдарованості. Засвоєння учнями матеріалу в основному залежить від

теоретичних знань та індивідуальних можливостей учня.

Методичні рекомендації щодо спонукання до творчого розвитку в процесі музикування

1. Уперше знайомлячись з музичним твором, аналізуємо будову мелодії: тональність, розмір, ритм, стиль тощо.
2. Аналізуємо ладову послідовність. Визначаємо акорди та ставимо літери.
3. Добираємо аплікатуру, динамічні відтінки, штрихи.
4. Коли мелодію доцільно збагатити текстом, то визначаємо межі куплетів та приспіву та створюємо вступ (за матеріалом приспіву або останньої фрази куплету).
5. Пограємо в композитора:
 - поімпровізуємо, змінимо лад чи ритм або напрямок мелодії на протилежний;
 - спробуємо створити власну мелодію, не змінюючи ладову послідовність;
 - варіюємо супровід: розкладаємо акорди на арпеджіо чи навпаки.
 - співаємо пісню, акомпануючи собі акордами.
 - створюємо супровід для іншого інструменту, використовуючи літерні позначення акордів.
6. Використовуємо інший інструмент для супроводу, запрошуємо друзів та створюємо ансамбль, залучаючи більше виконавців.
7. Транспонуємо в інші зручні для вас тональності.
8. Створюємо власну мелодію на тексти, з власним ритмом і гармонічним складом.
9. Практикуємо отримані навички з іншим музичним матеріалом.

Методичний посібник Р. Лісової «Лісова казка» призначений для учнів та викладачів ДМШ, ШЕВ, а також інших навчальних закладів початкового ступеня системи музичного виховання. Також може бути корисним студентам музичних факультетів коледжів і ЗВО, всім, хто цікавиться проблемами розвитку творчих здібностей дітей. Пісні можна застосовувати на хоровому або вокальному відділі. Оформлення збірки – малюнки, які можна розфарбувати, з любов'ю створені талановитою художницею Оксаною Морозовою. Вони посилюють емоційні враження, яскраво передають образ. Тексти, на які була створена музика, написані обдарованою поетесою, заслуженим працівником культури Світланою Корнієнко. Мініатюри об'єднані одним сюжетом – це казка «Білосніжка та веселі гноми». Якщо пофантазувати, можна вигадати власну історію – казку, в якій усі герої будуть взаємодіяти і заживуть новим життям.

*Наталія Марусик,
Світлана Васірук*

БОГДАН СТАСЬКО – ЖИТТЯ В ТАНЦІ

Митці Прикарпаття здавна привертали увагу високою майстерністю, яскравою самобутністю, невичерпною фантазією, оригінальністю різноманітних вирішень, безпосередністю і оптимізмом, – і це ще далеко не всі риси, якими можна охарактеризувати їхній високий оптимізм. Серед різноманітних видів народної творчості, одне з провідних місць займає танцювальне мистецтво. Одним із відомих корифеїв хореографії Прикарпаття був Заслужений працівник культури України, доцент, кандидат педагогічних наук, професор Богдан Стасько. Народився 15 листопада 1944 року в селі Нижня Стинава Стрийського району Львівської області. Батьки – учасники військових змагань ОУН-УПА, були примусово переселені в 1951 році в місто Дрогобич Львівської області для нагляду органами НКВС-КДБ.

Після здобуття вищої освіти в Дрогобицькому державному педагогічному інституті ім. Івана Франка (1961-1969) та служби в Збройних силах (1963-1966) розпочинає педагогічну і творчу діяльність, як вчитель фізики і керівник танцювальних гуртків Львівської та Івано-Франківської областей.

Складний і довгий шлях у велике танцювальне мистецтво пройшов Богдан Стасько. Все було в житті цієї неординарної людини. Та переважали ті радісні періоди, позначені творчим горінням, жагою до праці, до самовдосконалення, наповнені прагненням передати все найкраще, що встиг досягнути,

людям.

У 1972 році став балетмейстером народного вокально-хореографічного ансамблю «Верховинка» Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, а згодом і очолив його. Як справжній митець і громадянин, щиро відданий українській ідеї, Богдан Стасько популяризував народний танець. Ним було здійснено ряд чудових хореографічних постановок, серед яких «Прикарпатські вечорниці», «Катерина», «Чернелицькі подрігуци», «Корчинецький весільний» та інші. Ансамбль «Верховинка» був неодноразовим переможцем Всесоюзних та Всеукраїнських конкурсів. Колектив відомий і за межами України: був учасником міжнародних фольклорних фестивалів у Литві та Словаччині, Польщі та Румунії, Греції та Болгарії. Захоплення танцем переросло у професійну діяльність Богдана Стаська. Ще в 1990 році ним була розроблена навчальна програма мистецької дисципліни «Ритміка і хореографія» для студентів педагогічних вузів. Саме після цього на базі тодішнього Івано-Франківського педагогічного інституту була відкрита спеціалізація «Хореографія» для майбутніх вчителів початкових класів. Власне, відтоді університет почав готувати професійних хореографів. У 1993 році Богдан Стасько захистив дисертацію та здобув науковий ступінь кандидата педагогічних наук.

У 2003 році за ініціативи тодішнього ректора університету Кононенка В. І., директора інституту мистецтв Грицана А. В. та за безпосередньої участі Богдана Стаська відкрили спеціальність хореографія та здійснено перший набір студентів, які стали і першими учасниками ансамблю танцю «Дивоцвіт», створеного в 2005 році. Великий досвід балетмейстерської роботи та знання танцювальної культури Богдана Стаська разом з керівником ансамблю танцю «Дивоцвіт» Юрієм Скобелем посприяли створенню хореографічних постановок. Першим доробком новоствореного ансамблю стали бойківські народні танці, і це цілком природно, адже Богдан Васильович був власне носієм і яскравим представником бойківського етносу.

Богдан Стасько знаний в мистецьких колах педагог, фольклорист і невтомний дослідник хореографічної культури Західного регіону, працював над проблемою відродження автентичних танців Гуцульщини.

У творчому доробку близько 30 праць у наукових збірниках України, монографія та навчально-методичні посібники для студентів мистецьких спеціальностей вищих навчальних закладів.

У 2015 році, на 71-році життя, сповнений творчих задумів, натхнення та енергії, Богдан Васильович несподівано відійшов у вічність. Для незліченної кількості вихованців, колег зі сценічного цеху, поціновувачів народного танцювального мистецтва Богдан Стасько назавжди залишився вчителем, другом, радником і просто Людиною з великої літери, спадок котрої довіку зберігатиметься у безцінній скарбниці української національної культури.

Ірина Новосядла

ІННОВАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ У ФОРТЕПІАННОМУ НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ СПЕЦІАЛЬНОСТІ

У національних програмах і законодавчих документах, де йдеться про вищу освіту, наголошується на оновленні навчальних методик та методичних підходів до викладання курсів дисциплін, використанні індивідуалізованих, командних та проєктних технологій, інтерактивних форм отримання знань. Українські науковці (В. Кремень, А. Алексюк, І. Доброскок, В. Коцура, П. Саух, Ю. Бистрова та ін.) актуалізують проблему впровадження інновацій як через вдосконалення традиційного педагогічного процесу, так і через його радикальну трансформацію. Серйозні перетворення зумовлені швидкими інформаційними змінами нашого суспільства, а також запитами ринку праці. І ці оновлення вимагають готовності і викладачів, і самих здобувачів вищої освіти.

Інноваційні стратегії навчання передбачають поєднання результатів творчих пошуків із класичними традиційними методиками, використання нових засобів і методів для вирішення дидактичних завдань, застосування ефективних технологій і форм забезпечення освітнього процесу. Потреба у перерахованих оновленнях є вкрай актуальною і для системи сучасної мистецької освіти. Зокрема, коли йдеться про засади компетентнісного підходу до підготовки майбутніх музикантів-педагогів, викладання дисциплін, що стосуються фортепіанного навчання. З одного боку, традиційні методики викладання фортепіано забезпечують володіння базовими виконавськими навичками, а з іншого, виглядають дещо застарілими, надто консервативними, що не зовсім відповідають викликам

сучасних ринкових умов. Недостатньо навчити студентів відтворювати композиторський текст згідно настанов та вказівок викладача – потрібно розвивати їх ініціативність, активність, критичне мислення, стимулювати усвідомлене виконання творів, уміння приймати креативні рішення.

Сьогодні втілення інноваційних стратегій у фортепіанному навчанні студентів музично-педагогічної спеціальності вбачаємо у наступному:

1. Фасилітація. Акцент у функції викладача зміщується з лідера і репетитора на наставника. Зазвичай, студенти наслідують гру на фортепіано свого викладача або виконують його інструкції, при цьому самі не можуть виразити словами *що і як* вони хочуть заграти, оскільки не ставлять перед собою конкретних цілей. В результаті, в майбутньому ефективність таких студентів в якості педагогів буде дуже низькою. Допомогти знайти студентові самому виконавські рішення для втілення образного змісту твору, а також осмислити суть проблеми та вибрати відповідні засоби для її подолання – суть фасилітації.

2. Розвиваюче навчання. Слід відійти від практики виконання двох-трьох творів упродовж семестру, що приводить до зниження інтересу, до інертності і пасивної уваги, обмеження виконавських можливостей, а більше уваги приділяти читанню з нот та ескізному опрацюванню творів. В цьому випадку значно активнішою стає участь у процесі самого студента, до того ж, до репертуару залучається більша кількість творів різних жанрів і стилів.

3. Колективні форми проведення занять. Традиційно склалося, що фортепіанне навчання – це індивідуальний процес. Однак цю форму, яка виконує функцію отримання необхідних базових знань і умінь, варто чергувати з груповими заняттями. Йдеться про кооперативне навчання – педагогічну технологію, яка полягає у співпраці студентів і відповідальності за навчання один одного. Викладач може поділити студентів свого класу на групи і організувати дискусію на цікаву професійну тему, виступаючи модератором. Можна використати також щось на кшталт «мозкового штурму»: викладач ставить якомога більше запитань студентам, а вони намагаються знайти відповідні рішення, використовуючи свій творчий потенціал. Іншою формою колективного заняття може бути парна співпраця, коли кожен зі студентів виконує своє завдання, допомагаючи один одному. Використання інноваційних технологій стало невід’ємною частиною дистанційного навчання. Проведення вебінарів, на яких студенти діляться результатами своїх напрацювань, власними проєктами у вигляді презентації, стимулює їх до пошуку та реалізації творчих ідей, мотивує до науково-дослідницької діяльності. Тема колективного заняття також може бути присвяченою одній із проблем виконавської підготовки студентів-піаністів (наприклад, розвитку ритмічного відчуття, координації рухів, асоціативного мислення і т. ін.). Така співпраця студентів виробляє навички злагодженої командної роботи, чого неможливо досягнути на індивідуальних заняттях.

4. Міждисциплінарні зв’язки – обов’язкова умова успішного навчання майбутніх музикантів-педагогів. Як показує практика, взаємозв’язок між «Спеціалізованим інструментом (фортепіано)» («Профільним інструментом (фортепіано)») і такими предметами як «Методика викладання фахових дисциплін», «Сучасні освітні технології та методика викладання музичного мистецтва», дисципліни музично-теоретичного циклу тощо є вкрай важливим. Навчальний процес буде набагато ефективнішим, якщо студенти не лише отримуватимуть необхідні знання окремо з кожної дисципліни, а й будуть вміло їх застосовувати під час вивчення інших курсів.

Інноваційні стратегії, які можна використовувати у фортепіанному навчанні студентів музично-педагогічних факультетів, не обмежуються вищезазначеним переліком, і кожен викладач здатний вибрати методики й технології, які вважає найбільш дієвими. Важливо, щоб метою їх використання став успішний саморозвиток студентів, формування їх професійних навичок і компетентностей.

Список джерел та літератури

1. Алексюк А. М. Педагогіка вищої освіти України: історія, теорія: підруч. для студ. Київ: Либідь, 1998. 558 с.
2. Феномен інновації: освіта, суспільство, культура: монографія / В. Г. Кремень, В. В. Ільїн, С. В. Пролеєв; Ін-т обдар. дитини АПН України. Київ: Пед. думка, 2008. 471 с.
3. Інновації у вищій освіті: проблеми, досвід, перспективи: монографія / П. Ю. Саух [та ін.] ; за ред. П. Ю. Сауха. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. 443 с.
4. Li L. (2018). Study on the Innovation of Piano Teaching in Normal Colleges and Universities. *Scientific Research Publishing. Creative Education*, 9.
5. Zhao, T. Y. (2014). Analysis on the Innovative Strategy of Education Professional Piano Teaching

УДК 378.016:71:001.895:159.923.35

Ольга Олексюк

ІННОВАТИЗАЦІЯ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

У статті здійснено науковий аналіз проблеми інноватизації змісту вищої мистецької освіти в контексті нової української ментальності. З'ясовано стан досліджуваної проблеми в теорії і практиці закладів вищої мистецької освіти, зокрема розкрито зміст ключових понять «ментальність» і «менталітет», перехід від ідентичності «радянського» і «пострадянського» типів до нової української ментальності. Проаналізовано доцільність використання ідеї соборності у процесі систематизації навчального матеріалу, а також участь студентів у волонтерських рухах, збереження та примноження національно-етнічних традицій. Визначено оптимальний варіант інноватизації основних ланок освітнього процесу у вищій школі: забезпечення мистецького освітнього закладу висококваліфікованими педагогічними кадрами; організацію освітнього процесу в інноваційній парадигмі; комунікаційний менеджмент.

Ключові слова: інноватизація, постнекласична мистецька освіта, ментальність, соборність, духовний потенціал.

The article analyzes the issue of innovating the content of higher art education in the context of the new Ukrainian mentality. It presents the clarification of the state of the problem under research in theory and practice of institutions of higher art education, in particular the content of key concepts «mindset» and «mentality», transition from the identity of «Soviet» and «post-Soviet» type to new Ukrainian mentality. The expediency of using the idea of national unity in the process of systematization of educational material, as well as the participation of students in volunteer movements, preservation and multiplication of national and ethnic traditions has been analyzed in this article. The optimal variant of innovation of the main links of the educational process in higher education has been determined: provision of art educational institution with highly qualified teaching staff; organization of the educational process in the innovation paradigm; communication management.

Key words: innovation, post-nonclassical art education, mentality, national unity, spiritual potential.

Проблема формування нової української ментальності має різні політичні, ідеологічні, психологічні, правові, економічні і, безумовно, педагогічні аспекти. Жодна модернізація не є культурно нейтральним процесом, тим більше модернізація освіти. Різноманітні новітні соціальні форми (інновації) лише ззовні виступають як байдужі до менталітету соціальні технології. Насправді вони мають глибоку соціокультурну основу, яку модернізатору доведеться виявити, перш ніж приймати рішення про перенесення їх на підґрунтя своєї культури. В історії ми неодноразово спостерігаємо, як перетворювальна воля вичерпувалася, напштовхуючись на приховані соціокультурні бар'єри.

Аналогічний шлях відкривається перед українською освітою і в нинішній час. Модернізація передбачає збереження системою освіти традиційних цінностей, цілей, принципів, змісту, способів організації освітнього процесу, ролей і функцій педагога, проєктивний розвиток і використання цифрових ресурсів як нових методичних засобів. На жаль, саме на цей шлях модернізації вказує назва «цифрове освітнє середовище». Насправді українська освіта, рухаючись шляхом цифрової трансформації, опинилася на роздоріжжі. Один із шляхів цифрової трансформації освіти, альтернативний інструментальній модернізації, дає змогу в перспективі подолати ці недоліки. *Цей шлях системної, глибинної модернізації, в основі якої погодження цінностей, цілей, принципів, змісту освіти з вимогами цифрової трансформації та інформаційного суспільства.*

На цій базі здійснюється кардинальна трансформація організації освітнього процесу у вищій школі. Результат – побудова такої моделі освіти, контури якої давно обговорюються у науково-педагогічному співтоваристві. До відомих характеристик навчання у вищій школі (особистісно орієнтоване, персоналізоване, проєктно-діяльнісне, відкрите тощо) можна додати ментально-ціннісне.

Це впливає з ідеї гуманітарного характеру освіти, що вимагає людиноцентрованого цифрового освітнього середовища і є не стільки набором ресурсів і сервісів, скільки середовищем соціалізації, формування національної ідентичності, розвитку особистості, що в сукупності транслює систему знань, цінностей і норм. Ментальність як специфічний устрій психологічного життя народу відкривається через систему поглядів, оцінок, норм і умонастроїв, що ґрунтуються на наявних у даному суспільстві знаннях і віруваннях, які задають разом із глибинними потребами і архетипами колективного безсвідомого *ієрархію цінностей*, а отже, і характерні для представників даної спільності переконання, ідеали, нахили, інтереси, які вирізняють вказану спільність з-поміж інших.

Проблема ментальності у вітчизняній філософській літературі порушувалася вже давно. Ментальні настанови української духовності знаходимо у творчості Г. Сковороди, М. Гоголя, П. Юркевича, П. Куліша та ін. Так, «Філософія серця» П. Юркевича вказує на найхарактернішу ознаку української ментальної структури – кордоцентризм. Ментальною проблематикою насичена філософська думка в Україні XIX–XX ст. (Т. Шевченко, М. Драгоманов, Т. Зіньківський, М. Грушевський, І. Франко, Б. Кістяківський, С. Гогоцький, В. Ліницький, С. Гіляров, Г. Челпанов, М. Грот та ін.). У своїх працях ці автори виходили з тієї аксіоми, що мислячий дух ніколи не перестане запитувати себе, яке місце посідає у світобудові. Разом із тим вони послідовно і наполегливо проводили думку, що природа людської духовності не вичерпується розумом. Національна духовність – «колективна одиниця, природний, а не штучний витвір історії» [8, с. 3–4]. Дух є ідеєю, що визначає спрямованість життя нації, він утілює той вищий смисл, що скріплює життя.

Відомі вчені української діаспори (Д. Чижевський, І. Мірчук, К. Митрович, Є. Онацький, О. Кульчицький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич) одностайно стверджують емоційно-почуттєвий характер української душі, що відносно зменшує роль раціонально-вольового компонента у проявах національного характеру. Це спричинює особливу значущість у життєдіяльності українця рефлексивних світосприймальних настанов, яку «увнутрішнюють» надзвичайні явища.

Мета статті – на основі наукового аналізу професійної підготовки фахівців обґрунтувати інновацізацію змісту вищої мистецької освіти у контексті нової української ментальності.

Менталітет і близьке до нього поняття ментальність – дві сторони одного феномена: менталітет – сукупність стійких характеристик народу, а ментальність – конкретно-історичні якості менталітету, його історико-генетична модифікація, яка характеризується мінливістю, рухливістю і залежністю від конкретних соціально-історичних умов. Менталітет є сукупністю історичних конкретних ментальних форм (ментальностей). На відміну від ідеологічних форм культури її ментальні форми відрізняються більшою стійкістю і тривалістю.

Основою ментальності, її ядром є самоідентифікація – усвідомлення особистістю своєї тотожності із соціальною групою, нацією, народом, один із інструментів соціалізації цієї особистості, за допомогою якого набуваються чи засвоюються цінності культури і певного суспільства.

Діалектика стійкості і мінливості ментальних форм, їх тривала і колективна природа заслуговують на особливу увагу в нинішню перехідну епоху, тому що саме вони багато в чому визначають спрямованість еволюційних змін у масовій свідомості, діяльність механізмів адаптації великих соціальних спільнот до мінливих умов суспільного розвитку.

Аналіз соціально-психологічних процесів, які супроводжують хід політичних і економічних перетворень у сучасній Україні, свідчить, що в суспільній свідомості відбуваються масштабні ментальні зрушення, характерні для поворотних етапів історичного розвитку. Країна переживає історично знаковий ментальний перехід до нової якості суспільного усвідомлення, який ґрунтується на цінностях громадянського суспільства та ринково орієнтованої економіки.

Перехід від ідентичності «радянського» і «пострадянського» типів до нової української ментальності відбувається непросто. Проблема ускладнюється тим, що політичні й економічні еліти недооцінюють роль ментального чинника або вважають можливим здійснити «переробку» ментальних особливостей українців пришвидшеним, автоматизованим, по суті волюнтаристським шляхом. Однак історичний досвід і науковий аналіз показують, що ментальність неможливо змінити разом із паспортом; перехід від ментальних форм буття і свідомості до інших є складним і тривалим процесом формування *нових ментальних синтезів*, у структурі яких вступають у суперечливий, динамічний взаємозв'язок колишній менталітет із глибинними перебудовами суспільного спрямування на нові соціокультурні орієнтири.

Українські реформи переконливо продемонстрували, що причиною багатьох помилок і прорахунків при їх втіленні, приводом для соціального невдоволення і протестів значної частини населення, проявів молодіжного екстремізму стала морально-психологічна та соціокультурна

незабезпеченість процесу реформ.

Із самого початку не було враховано, що менталітет нації може породжувати взаємовиключні вектори, виступаючи рушійною та консервативною силою соціальних перетворень, виявляти себе або ферментом соціального пришвидшення, або фактором гальмування, який стримує економічний, політичний і духовний розвиток суспільства.

Політичними й економічними елітами країни і сьогодні недооцінюється ментальний ресурс нації як потенціальний каталізатор модернізаційних процесів, як важливий фактор національної і більше того – цивілізаційної безпеки України.

У контексті становлення нової соціальної реальності виникають нові методологічні підходи, парадигми соціального пізнання, в яких проблема душі переноситься у феноменологічні глибини свідомості, у ментальні структури соціуму. Так, скажімо, Ю. Канигін вважає, що інформаційний підхід сприяє застосуванню точних методів та інструментарію для характеристики менталітету, який пов'язується автором із поняттям «душа». З цієї точки зору пропонується застосування ментальної ентропії (різновиду більш широкого поняття соціальної ентропії). Встановлення ментальної ентропії (міри відхилення душевних структур та їх елементів від «еталона») повинно здійснюватися за критерієм рівня свідомості: «Від ступеня усвідомленості прояву душевних поривів (а це зв'язано з включенням здорового сенсу та інтелекту в душевне життя) залежить і рівень духовності та моральності життєдіяльності людини та суспільства» [1, с. 207]. Отже, менталітет стає адекватною вимогою інтелектуалізації життя. Виходячи з цих міркувань, Ю. Канигін підходить і до сутнісної національної ментальності.

Отже, специфічна національна рефлексія надає можливість адекватно визначити сутність духовного самовизначення, вплинути на процес становлення самоідентифікації нації. Це зумовлює своєрідність формоутворень феноменального світу національної культури, специфіку світовідчуття та світосприйняття окремої особистості, що, безперечно, є необхідною координатою у пізнанні психічної структури національної духовності.

Варто наголосити, що у вищезазначених концепціях вітчизняних філософів особлива увага звертається на такі суттєві для аналізу поняття «духовність» питання, як виявлення реальності духу та душі. «Дух виявляє себе як надзвичайно хитка реальність: хитка до тієї міри, що мимоволі виникає сумнів: чи не є дух взагалі лише вигадкою, загальнопоширеною ілюзією, перекрученою формою даності матеріальних чи інших процесів, що не мають власного смислу?» [4, с. 54]. Дух дійсно є реальністю, яка виявляється в його присутності в формах самовиявлення, а не в предметно представленому, наглядно зафіксованому чи речовому вигляді. Існує сукупність досить конкретно визначених реалій, які небезпідставно можна вважати предметними формами існування духу і через які дух фіксується як особливе суще і як таке, що може бути досліджене (знання й цінність, мета та ідея, свідомість і воля, істина, добро та краса тощо).

У глибинних шарах національної самосвідомості зберігається унікальний ціннісний комплекс, який має назву «соборність». Це соціальний феномен, який дає змогу українській спільноті не лише позбутися стандартів моноідеології, а й не піддаватися експансії бездуховного споживацтва. Цей феномен сприяє становленню громадянської, національної свідомості, вихованню відчуття рідної природи, рідної мови, рідної історії [4, с. 218].

У цьому контексті на особливу увагу заслуговує проблема моделювання соборності, її цілеспрямованого формування в контексті науково обґрунтованих освітніх стратегій. Важливо, щоб зміст ідеї соборності ставав національним світоглядом, проймав освітній простір і, зокрема, спосіб життя найбільш чутливої до духовно-соборної єдності частини суспільства – молоді інтелектуальної еліти нації – студентської молоді.

Домінування гуманістичної парадигми в педагогіці вищої школи визначає необхідність розроблення інноваційних підходів до моделювання змісту освіти, яка є відображенням культури певної епохи. Пошуки моделей освіти, адекватних сучасному типу культури, передбачають модернізацію «цивілізаційного» компонента змісту завдяки розкриттю його духовної сутності [4, с. 219]. Це потребує врахування ідеї соборності у процесі систематизації навчального матеріалу й реалізується такими шляхами: збереження і пропаганда національних духовно-культурних цінностей; створення інфраструктури духовно-морального виховання студентів на основі співпраці викладачів вищих закладів освіти, студентів і священнослужителів («надчасова соборність»); участь у доброчинних заходах і волонтерських рухах; розвиток комунікативних технологій у сфері міжнаціональної взаємодії на основі формування діалогу культур і толерантної свідомості.

Найбільш органічним засобом утілення ідеї соборності у спосіб життя майбутньої

інтелектуальної еліти є трансубкультурний простір. Саме тут створюється космогонічна метасистема, якій підвладні всі світові культури. Таке міжнаціональне взаємне пізнання веде до духовного зближення, взаємозбагачення культур і, найголовніше, до людської всеєдності. Виховання студентства в дусі зміцнення ідеї соборності можливе за умови включеності в трансубкультурний простір, зокрема за умови створення соціально і позитивно спрямованих молодіжних організацій та об'єднань. Важливо, щоб такі об'єднання стимулювали відображення національно-етнічних традицій, жили ідеєю громадянської свободи і духовної всеєдності. Саме в цьому і полягають сенс, історична роль і велич соборності.

Майбутні фахівці мистецького спрямування покликані зберігати та примножувати «духовну інформаційну мобільність нації» як передачу з покоління в покоління «образу українського народу», втіленого в інтонаціях народнопісенної творчості і розглянутого в системі ноосферного розвитку, сфери розуму, загальнолюдських цінностей, досягнень планетарної науки. Звідси випливає висновок про те, що мистецтвознавча наука має стати однією з фундаментальних у системі професійної підготовки майбутнього фахівця, загальнокультурна компетентність якого суттєво залежатиме від глибини сформованих знань і досвіду емоційно-ціннісного ставлення до національних музичних традицій.

Тим часом наші дослідження свідчать про те, що більшість студентів не володіє фундаментальними знаннями про соціокультурну детермінацію та об'єктивну зумовленість історичного становлення української ментальності в музиці, про духовний потенціал народного музичного мистецтва. Ці знання відображають інтегративні тенденції і є серйозною підставою для створення спеціальних інтегрованих курсів, у яких семантична інформація є формою виявлення суспільної фіксації та взаємодії духовного потенціалу нації. Так, створений нами спеціальний інтегрований курс «Духовний потенціал музичного мистецтва» дав змогу в контексті загальнолюдських духовних цінностей (передусім аксіологічної тріади Істина – Добро – Краса) розкрити світоглядно-гуманістичний зміст народної музичної творчості, естетичні ідеали як вираження духовних прагнень нації, втілених в інтонаційності українського мелосу, світосприймальні настанови домінуючих психологічних тенденцій української художньої свідомості тощо [4, с. 220].

Результати лонгітюдних досліджень свідчать, що вивчення спеціального інтегрального курсу значно підвищує інтерес студентів до проблем збереження та відтворення нагромадженого інформаційного ресурсу в галузі національної народної музичної творчості. Критеріями ефективності у цьому напрямі є готовність студентів обґрунтовувати свою концептуальну позицію щодо нагромадження і творення нових знань, ідей, проєктів та іншої семантичної інформації у сфері народної музичної творчості, а також широка орієнтованість у всіх аспектах проблеми збереження та відтворення інтелектуального потенціалу нації.

Така орієнтація педагогічного процесу особливо важлива для циклу спеціальних дисциплін. Пріоритетним положенням у цьому контексті є інтонаційний підхід до проблеми формування фольклорного тезаурусу, який покликаний увести у творчо-виконавський процес глибоке проникнення в специфіку образного строю народної музики, в найтонші нюанси її мелодики, гармонії, ритму на основі систематичного інтонаційного вслуховування у світ живого фольклору, емоційного проникнення у сферу народного музикування [4, с. 221].

Другою умовою розвитку духовного потенціалу студентів у нашому дослідженні є посилення міждисциплінарної функції змісту мистецької освіти з використанням парадигмальних підходів у навчанні.

Сучасна ситуація в освіті засвідчує зростання впливу змістового компонента педагогічного процесу на стратегію розвитку суспільства. Стан соціальних структур значною мірою залежить від духовного потенціалу особистості. Це означає, що традиційне розуміння освіти як оволодіння системою знань, умінь і навичок набуває іншого сенсу, переосмислюється, коли йдеться про становлення постнекласичної соціальної реальності і постмодерністської культури. Розмірковуючи про умови пізнання в сучасному соціумі, Ж.-Ф. Леотар сформулював таку робочу гіпотезу: статус знання змінюється мірою вступу суспільства в те, що відоме як «постіндустріальна епоха», і мірою входження культури в те, що відоме як «епоха постмодерну». Змінюється не лише соціальне, а й культурне середовище людської життєдіяльності. Цілком очевидно, що людина впливатиме на перебіг соціальних і культурних процесів, спираючись на результати пізнання. Однак її знання, уміння й навички для того, аби відігравати конструктивну роль у постіндустріальному світі, мають позбутися технократичного пафосу і надати перевагу духовним інтенціям. І не випадково науковці почали замислюватися над питанням про те, що суто економічного вирішення проблеми соціуму не існує, що

нині необхідно синтезувати цифрову трансформацію з «науками про дух».

Висновки. Отже, сучасне уявлення про освіту як феномен вітчизняної і світової культури неперервного розвитку людини в професії вимагає всебічного міждисциплінарного дискурсу. Глибокий аналіз змісту мистецької освіти, досвід керівництва кафедрою музикознавства та музичної освіти свідчать про те, що інноватизацію мистецької освіти доцільно здійснювати у контексті освітнього процесу, від рівня організації і змісту якого залежить якість професійної підготовки фахівців. Проблема інноватизації освітнього процесу у закладі вищої мистецької освіти передбачає дослідження інтеграції наукових знань, адже йдеться про універсальний спосіб трансляції культурно-історичного досвіду, умов розгортання духовних сутнісних сил людини засобами мистецтва. Таким чином, оптимальний варіант інноватизації основних ланок освітнього процесу у вищій школі передбачає: забезпечення мистецького вишу висококваліфікованими педагогічними кадрами; організацію освітнього процесу в інноваційній парадигмі; комунікаційний менеджмент.

Однією з провідних тенденцій розвитку освіти, зокрема мистецької, у новому тисячолітті є інтеграція різних модернізаційних процесів. Ключовою проблемою нашого часу, а отже, і головним питанням теорії і практики мистецької освіти є відношення загальнолюдських цінностей і життєвої реальності людини. На нашу думку, стратегічним завданням педагогіки мистецтва є усвідомлення потреби завжди пам'ятати про вічність і вищу духовну дійсність. Це необхідне ще й тому, що пошук загальних інваріантів світоглядних комплексів стає одним із найважливіших напрямів сучасної мистецької освіти.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Каныгин Ю. М. Основы когнитивного обществознания (Информационная теория социальных систем). Киев: Укр. академия информатики, 1993. 236 с.
2. Концептуальні основи постнекласичної педагогіки мистецтва: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Ніжин, 24–25 квітня 2015 р.) / відп. ред. В. В. Ревенчук. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. 125 с.
3. Олексюк О. М. Художня інтерпретація в контексті герменевтичного дискурсу. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 15–16 березня 2012 р.). Луганськ: Вид-во ЛДІКМ. 340 с. С. 159–160.
4. Олексюк О. М. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті: монографія. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 268 с.
5. Романовський О. Г., Пономарьов О. С., Резнік С. М., Богдан Ж. Б. Педагогіка розуміння як перспективний напрям розвитку вищої освіти. Харків: НТУ «ХПІ», 2014. 260 с.
6. Рудницька О. П. Світоглядна функція мистецтва. *Мистецтво та освіта*. 2001. № 3. С. 81–82.
7. Юнг Карл Густав. Феномен духа в искусстве и науке. Москва: Ренессанс, 1992. 320 с.
8. Юркевич П. Д. Вибране / пер. з рос. В. П. Недашківського, упоряд., передмова і примітки А. Г. Тихолаза. Київ: Абрис, 1993. 416 с.
9. Paul Schafer D. Culture and Spirituality key to life and living in the Twenty-First Century, *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2003. Вип. 1 (54). С. 3–21.
10. Paul Schafer D. Secrets of Culture. A New Road Book. Rocks Mills Press. 2015. 282 с.
11. Jadwiga Uchyla-Zroski w muzyce. Interpretacja w muzyce jako proces tworczy. Uniwersytet Slaski w Katowicach, Wydział Artystyczny, Cieszyn, 2013. 348 p.
12. Jadwiga Uchyla-Zroski. Wartości edukacji muzycznej dzieci i młodzieży w perspektywie tradycji i współczesności. Uniwersytet Slaski w Katowicach, Wydział Artystyczny. Cieszyn, 2016. 168 p.
13. Masuda Y. The Information Society as Postindustrial Society. Wash.: World Future Soc., 1983. 29 p.

FOLK TRADITIONS AND THEIR ROLE IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF THE FUTURE TEACHER OF FINE ARTS

The formation of Ukrainian statehood is inseparable from the progress of the educational system. The National Doctrine of the Development of Education in Ukraine states: «Education must have a humanistic character and be based on the cultural and historical values of the Ukrainian people, its traditions and spirituality. An important condition for achieving this goal is the preparation of a new generation of pedagogical and scientific-pedagogical staff, which will be characterized by the spirit of our people, its original mentality. The national school needs highly educated and highly spiritual specialists, socially active and nationally conscious, able to nurture from each child an individually unique personality based on the values of national and world cultures» [4].

For many centuries, our people have created their own, unique traditions, the source of which is the crystallized folk wisdom of centuries. M. Stelmakhovych called folk pedagogy «oral traditional folk mother school, which is designed to form the spiritual values of man» [5, p. 54].

Folk traditions play one of the most important roles at the stage of professional training of future teachers of fine arts, in its formation. After all, they allow you to master the significant cultural experience and creative heritage of artists, which in turn gives an idea of the patterns of development of folk art. They are a unique tool in solving problems of both artistic and personal creative development, social and spiritual development of the future teacher. The study of folk traditions raises the need for their preservation, renewal, and increase of cultural and spiritual heritage, awareness of their roots [2, p.89].

The pedagogical value of knowledge of folk traditions allows to reveal and form a creative personality in future teachers, to cultivate in them a certain culture of perception of the material world, contributes to the formation of an aesthetic attitude to reality. Scientist O. Buchkivska emphasizes the importance of using folk traditions at the stage of professional training of future teachers of fine arts. She emphasizes the importance for the future teacher of fine arts today to master the cultural experience and creative heritage of artists, which gives an idea of the laws of «folk art, educates the need to preserve, update and increase cultural and spiritual heritage, awareness of their pedigree, active involvement traditions» [2, p.89].

By transmitting from generation to generation a certain social experience, traditions ensure the assimilation of the highest national, cultural, and material values, norms, rules, ideals accumulated over the centuries. [5, p.76]. Of course, each nation has its traditions, customs, and rituals that have formed over the centuries, and national education - is primarily the education of children on the cultural, historical experience of the native people, based on traditions, rites, and customs. Folk traditions are a kind of cultural heritage peculiar only to these people [3, p.34]. As noted by N. Babenko «In the historical aspect, there is a constant process of restoration and development of traditions, but the principles, features of art in the art of the people are preserved for centuries, traditions reflect the quality we call classics of art» [1, p.17].

Thus, the study of folk traditions of understanding the language of different types of folk art, its role in human life and history, plays an important role in the training of future teachers of fine arts because this knowledge is an important factor in educating the creative personality of future teachers. Folk traditions are a kind of bridge between parents and children, older and younger generations. That is why people need to study, research and preserve the rich national heritage.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабенко Н.Б. Українські народні традиції, свята і обряди як прояви культури майбутніх учителів. Київ: Либідь, 2018. 216 с.
2. Бучківська Г.В. Система професійної підготовки майбутніх учителів на засадах народного образотворчого мистецтва. Київ: Либідь. 128 с.
3. Коломієць Ю.В. Естетичне виховання учнів 8–9 класів на традиціях і звичаях українського народу. Львів: Промінь, 2018. 212 с.
4. Національна доктрина розвитку освіти в Україні.
5. Стельмахович М.Г. Застосування ідей української етнопедагогіки в роботі вчителя. Київ: Либідь, 1995. 132 с.

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО ЯК ІННОВАЦІЯ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Вивчення культурного надбання поколінь через декоративно-ужиткове мистецтво в мистецьких закладах здійснюється, зазвичай, в традиційний спосіб. Тому актуальність впровадження інновацій в освітній процес стосується певною мірою не лише закладів загальної середньої освіти, а й закладів позашкільної освіти, мистецьких шкіл та закладів вищої освіти. Новітні впровадження це – цілеспрямований процес певних педагогічних змін, що ведуть до становлення інноваційних методів, форм та змісту навчання.

Реалізація завдань вищої художньо-педагогічної освіти полягає у вдосконаленні системи професійних знань майбутнього вчителя мистецьких дисциплін та вмінні застосовувати їх на практиці. Адже, художньо-творча діяльність учня чи студента активізується саме через взаємодію зі своїм наставником. Однією з умов впровадження інноваційних методів в навчальний процес є забезпечення мистецьких навчальних закладів висококваліфікованими фахівцями, і ключову роль тут відіграють заклади вищої освіти. У регіоні Прикарпаття провідне місце у професійній підготовці конкурентоспроможного, затребуваного на ринку праці фахівця високого рівня належить кафедрі методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Унікальність Освітньої програма 014. Середня освіта (за предметними спеціальностями), спеціалізації 014.12 Образотворче мистецтво передбачає підготовку випускників до застосування традиційних та інноваційних педагогічних технологій навчання у професійній діяльності. Зосереджено увагу на різних видах образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, пов'язаних з історичним чинником їх розвитку у регіоні. Творчо-експериментальна робота студентів з художнього ткацтва та декорування текстильними матеріалами здійснюється у навчальних майстернях із застосуванням різноманітних способів, що мають на меті відродження давніх технік ткацтва й апробацію новаторських прийомів.

Окремо вивчаються найпростіші ткацькі техніки, класифікація волокон, необхідне обладнання, а також виконання сучасних текстильних композицій з поєднанням матеріалів. Проектування охоплює широкий діапазон виробів – від міні-гобеленів та тематичних композицій до тканих аксесуарів та елементів одягу. Водночас, процес становлення індивідуального стилю майбутнього художника-педагога базується саме на використанні новітніх форм і методів навчання [5, с. 66].

Вивчення художнього ткацтва та методики викладання на цій спеціальності є неподільною. Здобувачі вищої освіти вивчають матеріальну спадщину через відображення її взірців у художніх виробках, збережених у музеях, архівах чи в окремих майстрів. Сьогодні є можливість вдосконалювати та давати нове дихання традиціям. Звертаючись до скарбниці етнічних джерел, студенти створюють нові авторські твори в сучасній інтерпретації, що суттєво впливає на кругозір та підвищує рівень їх професійної підготовки. Комплексне вивчення художнього ткацтва дає можливість відчувати клопіткий процес створення власних виробів ручної роботи, цінність яких проявляється у відтворенні індивідуального бачення та смаку, а також вмінні аналізувати та розвивати свою думку. Художнє ткацтво охоплює великий асортимент виробів, які мають художнє та практичне значення. Професійні творчі роботи, окрім естетичного призначення відіграють і певні утилітарні функції в інтер'єрі та побуті. Практичні заняття художнім ткацтвом мають певну специфіку, зумовлену технологічними особливостями процесу ткання. Для правильної розробки орнаментів необхідно також знати основні принципи й закономірності, прийоми та правила композиційної побудови зображення. [4].

Такий підхід сприяє підвищенню загальної культури учнів, а також демонструє позитивний вплив на розвиток та формування естетичної свідомості школярів через застосування практичних умінь і навичок у галузі декоративно-ужиткового мистецтва, що проявляється у створенні сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу.

Інноваційний підхід в мистецькій освіті поступово стає невід'ємною частиною навчального процесу. Сьогодення та розвиток науково-технічного прогресу спонукають до глобального застосування різноманітних сучасних методів та технологій навчання. Разом із цим новітня освітня перспектива будується на основі збереження та розвитку творчої людської складової, спрямованості на самовизначення, формування активної життєвої позиції, готовності до розв'язання нетипових завдань. Підвищення рівня професійної майстерності педагога є важливою складовою в успішній

реалізації інноваційної освітньої діяльності. Важливою є здатність безперервно оновлювати та вдосконалювати свою педагогічну діяльність. Впоратися з таким нелегким завданням можна в лише за умов впровадження й використання у практичних навчаннях інноваційних форм та методів [3].

Інноваційна діяльність у вивченні декоративно-ужиткового мистецтва має відповідати певним методологічним вимогам. Основне місце серед них належить візуалізації, яка передбачає застосування в процесі навчання оригінальних мультимедійних, наочних та аудіо-візуальних матеріалів. Саме на візуалізацію проведення практичних занять з художнього ткацтва і зроблено основний акцент. Не менш важливим фактором якості освіти є створення на заняттях творчої атмосфери, для якої необхідне творче застосування методів навчання.

Отже, важливою складовою інноваційного потенціалу є здатність навчального закладу до створення інноваційного середовища: наявність високого освітньо-культурного рівня, можливостей залучення науковців-консультантів з інноваційної роботи та співпраці ЗВО із закладами позашкільної освіти [3, с. 23]. Враховуючи основні складові і головні відмінності системи інновацій, перед керівниками сучасних навчальних закладів постає задача побудови власної авторської школи, яка дасть можливість вироблення оригінальної ідеї, формування колективу висококваліфікованих кадрів; створення випереджаючих ситуацій; розробка авторських або модернізація державних програм і навчальних планів, створення альтернативних курсів і спецкурсів, підготовка авторських навчальних посібників, підручників, кабінетів, лабораторій, спрямованих на розвиток власних традицій [1, с. 6].

Список джерел та літератури

1. Інновації як основа змін освітньої практики. Інформаційно-методичний збірник /Упорядник Г.О. Сиротенко. Полтава: ПОІППО, 2005. 160 с.
2. Оношко О. І. Інновації в організації освітнього простору закладу позашкільної освіти. URL: <https://vseosvita.ua/library/tema-innovacii-v-organizacii-osvitnogo-prostoru-zakladu-pozaskilnoi-osviti-424150.html>
3. Оршанський Л. В. Декоративно-ужиткове мистецтво та етнодизайн – традиції і сучасність у художньо-трудовій підготовці майбутніх учителів трудового навчання. Инновационные образовательные технологии. 2000. № 1. С. 77–82.
4. Сенік М.М., Веретко О.І. Декоративно-ужиткове мистецтво (художнє ткацтво): навчально-методичний посібник / за ред. проф. Б.М.Тимківа. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2020. С. 42–99.
5. Сенік М. М. Художній текстиль: текст лекцій. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2016. 80 с.

Христина Скрипка

СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Життєтворчість українців за кордоном є предметом дослідження сучасної гуманітаристики. Саме завдяки міждисциплінарному підходу з'явилась унікальна можливість всеосяжного наукового теоретизування всього спектра життєдіяльності українців у межах іншого соціально- культурного простору. Серед українців світу, українська діаспора у Великій Британії займає одне з яскравих та питомих місць.

В Англії українські емігранти з'явилися в 1893 р. в Манчестері. Це колишні жителі сіл Білий Камінь і Хільчиці поблизу Золочева на Львівщині. Вони зупинилися, ідучи до Північної Америки, та через брак грошей залишилися на Британських землях, що й стало початком історії українських діаспорних поселень. Багато вирушали за кордон з економічних причин- у пошуках роботи і матеріального забезпечення своїх сімей. Також емігрували і по політичних обставинах, пов'язаних із репресивною політикою радянського уряду. Саме Великобританія стала спершу тимчасовою , а пізніше й основною країною для проживання.

Українці стали прибувати до Англії під час і після Другої світової війни. Повоєнні українські емігранти прибули до Британії в 1940 р. Це були контрактні старшини, які служили в польській армії. Друга велика група українців (більше 8-ми тисяч осіб) прибула в травні- червні 1947року з британського табору військовополонених в Італії поблизу Ріміні. Це колишні солдати та офіцери дивізії «Галичина», що здалася британцям в 1945 році під час німецької капітуляції. Специфікою

менталітету емігрантів у Великій Британії стали: їх високе почуття патріотизму, бажання зберегти мову, культуру, традиції. Українці завжди мріяли і мріють про щасливе повернення в рідні краї, де панує мир і добробут.

На території Англії існують такі спілки:

СУБ (Союз Українців у Великій Британії)

СУМ (Спілка Української Молоді)

ОУЖ (Організація Українських Жінок)

УВС (Українська Видавнича Спілка)

УКУ (Український Університет)

СУУВБ (Спілка Українських Учителів і Виховників у Великій Британії)

ОБВУ (Об'єднання Вояків Українців)

Цікавий факт щодо СУМу. До сьогодні СУМ в Великобританії є найчисленнішою молодіжною структурою в Європі. Тут і досі відбувається найбільша кількість таборів і інших крайових заходів виховного і культурного характеру. У Британській бібліотеці функціонує відділ україністики, який постійно поповнюється за рахунок бюджетних коштів, де українська книга доступна широкому колу українських читачів.

Українською громадою на території Британії встановлені такі пам'ятники:

Володимиру Великому – в Лондоні;

Полеглим Героям України – в Дербі, біля села Тарасівка;

Монумент жертвам Голодомору – в Лондоні;

Пам'ятні дошки – у Болтоні і Рочдейлі.

СУБ опікується виставками українських художників і скульпторів, зокрема Г. Крука, Р. Глукка, П. Мечика. При всіх осередках СУБ функціонують Школи Українознавства, де активісти проводять велику роботу з вивчення мови, ініціюють проведення національних та релігійних свят. При цих школах функціонують дитячі гуртки слова, танцю. Основна мета СУБ: пропонувати мистецькі самодіяльні ансамблі, колективи та гуртки. 97 керівників забезпечували функціонування 107 гуртків.

Найбільш відомі українські колективи Великобританії:

Хор « Гомін » / диригент Я. Бабуняк

Хор « Боян »

Чоловічий хор « Діброва »

Дівочий хор « Трембіта »

Хор « Барвінок »

Капела бандуристів м. Редінг

Танцювальний ансамбль « Орлик »

Танцювальний ансамбль « Крилаті »

Укорінення, постійне поселення в країні Великобританія стимулювало появу нових сімей, нового покоління українців, що внесло новий, свіжий струмінь в освітньо- виховні та культурно-мистецькі процеси. Були створені нові колективи:

Інструментальні та вокально –

інструментальні: Тріо бандуристів « Жайвір» з

Лондона;

Дует « Конвалія» з Бері

Юнацький оркестр з Ноттінгема;

Ансамбль бандуристів з Рочдейла

та багато інших

Хорові:

« Сурма »

« Бурлака »

« Діброва »

« Дніпро »

« Промінь надії »

Танцювальні

« Орлик »

« Лиман »

« Крилаті »

« Веселка »

Школа Українознавства «Родина» була заснована Скрипкою Христиною та колегою Колесник Людмилою в 2017 році в районі Бернет Лондон. Ініціативою стало виховання власних дітей та бажання інших батьків підключитися до навчання. Основне завдання школи – це виховувати молоде покоління в українському національно-патріотичному дусі. Бажання згуртувати молодь, допомогти вивчити нашу мову, культуру, звичаї, обряди. Школа неодноразово брала участь у різних святкуваннях та роковинах. 2020 року було створено тріо бандуристів із учнів під керівництвом Марії Беци-Комаринець. Знайдено вчителя, придбано інструменти для них. Дівчата вже роблять перші успіхи в розвитку бандурного мистецтва та пропагування української пісні.

Оскільки школа «Родина» є суботньою школою (як хоббі), матеріальні витрати лягають на плечі батьків і викладачів – закупівля літератури, матеріалів, костюмів та інше. Під час карантину 2020-2021 школа продовжувала працювати з дітьми у форматі Zoom, що допомогло дітям не тільки підтримувати зв'язок зі школою, але й з вчителем, не відстаючи від шкільної програми. В ході роботи виробилася своя методика подання матеріалу та підхід до дітей. Проблема, важко зосередити увагу на деталях, немає можливості індивідуально допомогти дитині, але є не поганим аналогом для дистанційного навчання.

Інформація про школу «Родина» доступна за такими посиланнями:

<https://www.facebook.com/centre.rodyna/>

<https://www.schoolandcollegelisting.com/XX/Unknown/148475172243209/%D0%A0%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0---%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0.-Rodyna---Ukrainian-Sch>

Петро Стрижборода

ОСВІТНЬО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ГІТАРНОЇ МЕТОДИКИ ШТЕПАНА РАКА (ЧЕХІЯ)

Яскравою сторінкою в європейському гітарному мистецтві другої половини XX – початку XXI ст. постає творчість Штефана Рака – чеського гітариста українського походження. Його багатогранна діяльність, що охоплює сольне виконавство, творчість композитора й аранжувальника, педагога й методиста неодноразово відзначалася сучасниками, музичними критиками багатьох країн. Завдяки таланту, неймовірній працелюбності, наполегливості й оригінальності методики техніки гри на гітарі, розмаїттю тематики і стилістики виконуваних творів, він став одним з найбільш затребуваних виконавців і педагогів у сучасному гітарному світі [3].

Штепан Рак (н. 1945 р.) – віртуоз гри на гітарі світового значення, професор празької Академії витончених мистецтв, чеський гітарист і композитор. Серед його творчих здобутків – авторські твори, аранжування, обробки, що репрезентовані композиторською, виконавською, педагогічною та просвітницькою діяльністю.

Особливе значення для сучасного гітарного мистецтва мають методично-педагогічні принципи Ш. Рака. Так, термін «тремоло Рака» в гітарному мистецтві стало синонімом абсолютної виконавської досконалості. Інші критики дотримуються думки, що ефектне виконання Рака спростовує реальність існування всього лише шести струн на інструменті та десяти пальців на руках виконавця. Під час своїх закордонних поїздок Штепан Рак також виступає у телевізійних і радіопрограмах. В одному із таких інтерв'ю, Штепан Рак поділився із Гремом Уейдом особливостями своєї творчості та педагогічними принципами у викладанні гітарного мистецтва [1].

За словами митця, його метод навчання заснований на декількох речах. По-перше, він намагається використовувати у своїй роботі поради, дані Степаном Урбаном, який допоміг йому не тільки в грі, а й у сценічному виступі, і в психологічних і філософських аспектів музики. Він вчив, що музикант повинен любити те, що робить, тому що без любові, навіть якщо він практикується сотні годин, то ніколи не буде достатньо добре звучати; що не потрібно відтворювати музику через гітару, але використовувати гітару для подання самої музики. Музика повинна бути головним об'єктом, а не гітара. Тобто гітара є інструментом, який повинен стати засобом вислову.

Штепан Рак вчить своїх учнів, як і його вчив Степан Урбан: «Кожного разу, коли ви берете гітару, не тільки фактично руками, але у вашій уяві, спробуйте думати, що ви сидите у величезному театрі

світу. Ви ніколи не повинні забувати про це. Навіть якщо ви граєте гами або вправи елементарної техніки, ви повинні сидіти на цій сцені, і ви повинні бачити і відчувати аудиторію навколо вас». Це буда порада, яка допомогла Штепану на величезній сцені. Це те, що він тримає в своєму серці для всього творчого життя [2].

Гітарист стверджує, що музикант не повинен думати, що він починає кар'єру гітарі, щоб стати знаменитим або багатим. Ці дві речі повинні бути забуті з самого початку. Це могло б допомогти, штовхаючи вперед, наприклад, було б добре мати гроші, щоб купити хороший інструмент, але не в тому сенсі, щоб використовувати гітару для того, щоб купити прекрасний автомобіль. Це не шлях.

Звичайно, молоді люди потребують мотивації і мотивації більшої ніж бажання стати знаменитим. Педагог повинен мотивувати своїх студентів створювати те, чому вони можуть слідувати. Йди за своєю зіркою. Це може бути Джон Вільямс, або ідея зробити щось гарне на майбутнє. Якщо є ця зірка для наслідування, і цього дотримуватися через все творче життя, то можна уникнути оман.

Звичайно ж, однієї філософії мало. Окрім неї потрібні певні технічні вправи та режим дисципліни. Але це залежить від індивідуальних студентів. «В Празькій Академії я отримую студентів, які вже добре підготовлені - деякі з них професійні, деякі з них лауреати міжнародних фестивалів. Ці студенти молодих митців, так що уроки більше схожі на консультації. Тим не менш, я намагаюся підібрати кілька основних речей. Перш за все, я намагаюся з'ясувати, яка їх мотивація. Їх мотивація, як правило, – це стати великим гітаристом, і це дуже хороша мотивація, свого роду сон. Але коли вони грають для мене, я намагаюся побачити, як вони розслабляються, коли вони грають, бо є щось, що штовхає їх грати напружено, і це створює причини багатьох неприємностей.

Зазвичай багато студентів мають проблеми. Коли вони грають для вас вперше на прослуховуванні, і вони хочуть отримати місце в Академії музики, вони, звичайно, як і всі, дуже знервовані. Деякі з них намагаються уявити собі такий підхід: «Тепер я покажу вам що я, дивіться, ви нічого, а я щось.» Зазвичай це провал, оскільки ця мотивація дуже неправильна. Якщо вони намагаються представити себе як великий митець, можна визнати, що цей підхід не добрий».

Вже багато років Ш.Рак використовує п'ятипальцевий метод звуковидобування в правій руці, і це застосовують всі його учні, а через них і з їх допомогою ця методика поширюється на дітей молодшого віку, які тільки починають навчання на гітарі. Для правильного володіння 5-ти пальцевою технікою Рак радить своїм студентам починати заняття з дітьми за участю всіх п'яти пальців правої руки, з самого початку, і так вони не будуть мати будь-яких проблем у подальшому з мізинцем. Та він не стверджує, що вони грають арпеджіо усіма п'ятьма пальцями правої руки. Наприклад, піаніст з використанням п'яти пальців на лівій руці і лише чотирьох у правій. Не зовсім логічно і практично. Такого ж принципу Рак дотримується і на гітарі в тому, щоб використовувати практично всі п'ять пальців лівої і правої рук.

Початок роботи з мізинцем відбувається так само, як з іншими пальцями, і можна так само легко і за його допомогою досягнути віртуозності і блискучої техніки. Ця практика також стосується і його загального педагогічного методу. Він навчає своїх студентів використовувати дію пальців правої руки також і в протилежному напрямку до нормального руху гри. А почав він це ще у Фінляндії багато років тому, і продовжує на даний момент. Тобто, гітарист використовує свої пальці в обох напрямках, не тільки, як в навчанні на класичній гітарі – на шляху вищипування струн до долоні активно і повернення назад пальцями, не торкаючись будь-якої із струн. Це означає, що ті м'язи, які защіпують в долоню розвинені, в той час як інші м'язи, протилежні до них, недостатньо розвинені. Цей факт Штепан Рак помітив як проблему і, один з перших, почав використовувати не лише самостійно новий спосіб звуковидобування, а й навчати цьому своїх учнів. Він переконаний, що тіло музиканта як і кожен рух і палець повинні бути збалансованими.

Важливим також є факт, що нову техніку звуковидобування потрібно виробляти поступово і наполегливо, поряд із звичайними вправами для обох рук. При недостатній практиці недоліки будуть помітні, але швидше за все при концертному виконанні, адже дуже часто при самостійних заняттях все може звучати добре. В такому випадку корисними будуть вправи на защіпування струн передньою частиною нігтя. Такі вправи виконуються штрихами *tirando* і *apoyando*. При цьому, потрібно слідувати, щоб рух пальця буде дуже економічним, щоб при відтворенні звуку пальцем він міг зупинитися і повернутися в протилежному напрямку.

Обговорюючи цю техніку з гітаристом Ямасіта, музиканти виявили, що у них обох дуже схожий підхід до техніки. Він використовує метод пальців правої руки в обох напрямках в творі «Картинки з виставки». Але Ямасіта не використовує цей прийом в грі великим пальцем, як це робить Рак. Не важко

помітити, що гра таким способом часто наближає звучанні гітари в руках Ш.Рака на балалайку. Сам музикант стверджує, що гітаристу потрібно прагнути отримати точно такий об'єм звуку, тембр і почуття [1].

У випадку з лівою рукою, методика Рака також пропонує варіантність. Так як великий палець лівої руки фактично не відіграє рухомих функцій, Штепан пропонує своїм студентам наступну вправу: взяти гітару в протилежному напрямку (наче ви шульга) і розігравати пальці так само, як і правою рукою, особливої уваги приділити великому пальцю. Таким чином потрібно намагатися досягти хорошого якісного звуку. Це забезпечить безпеку для лівої руки, особливо для великого пальця, який стане більш самостійним і активним. Це як дзеркальне відображення – великий палець лівої руки знаходиться в тій же ситуації, як і мізинець правої руки.

Якщо практикувати з пальцями лівої руки в протилежному напрямку можна дістати набагато сильніше пальці, як і в правій руці. Це допоможе сформувати більшу витривалість. Отже, це основні поради системи методичної роботи як у Празькій Академії так і у майстер-класах, які Штепан Рак проводить по всьому світу. Зважаючи на блискучу кар'єру Рака як гітариста, можна з впевненістю визнати, що його новаторські методи звуковидобування і техніки безперечно працюють.

Список джерел та літератури

1. Офіційний сайт Штепана Рака (мова оригіналу чеська) [Електронний ресурс]. URL: <http://www.stepanrak.cz/rozhovory-stepan-rak.html>
2. Стрижиборода П. Матеріали інтерв'ю зі Штефаном Раком / Рукопис. Червень 2018 р.
3. Стрижиборода П. Творчість Штепана Рака в контексті розвитку гітарного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика*: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, ред.-упор. А. Душний. Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмати-Баку: Посвіт, 2019. В. 5. С. 436–444.

УДК 781.1

Ірина Таран

ПЕДАГОГІЧНА ІННОВАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ІНДИВІДУАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

У статті розглядаються основні проблеми педагогічної інновації як складової індивідуального навчання. Здійснюється аналіз інтерактивних форм та методів викладання гри на фортепіано. Інноваційна діяльність викладача по класу фортепіано сприяє удосконаленню активізації уваги вихованців, підвищує рівень засвоєння нових знань, перетворює учня з пасивного спостерігача на активного учасника процесу творчості на фортепіанних онлайн та офлайн заняттях. За результатами дослідження доведено, що при застосуванні інноваційних методів індивідуального навчання рівень засвоєння навчального матеріалу значно зростає.

Ключові слова: *музика, педагогічна інновація, фортепіано, інноваційні прийоми, інтерактивні методи.*

The article deals with the main problems of pedagogical innovation as a component of individual studying. The analysis of interactive forms and methods of teaching piano is made. Innovative activity of a teacher in the piano class helps to improve the activation of students' attention, increases the level of learning new knowledge, turns a student from a passive observer to an active participant in the creative process in online piano and offline classes. The results of the research proved that the use of innovative methods of individual studying the level of learning of the educational material is significantly increasing.

Key words: *music, pedagogical innovation, piano, innovative techniques, interactive methods.*

Постановка проблеми. Сучасна музична педагогіка, що стрімко розвивається, пропонує безліч цікавих варіантів інноваційного навчання, серед яких дослідники виділяють декілька найбільш перспективних напрямків. Це інтерактивні форми та методи навчання, інноваційні технології у розвитку творчих здібностей учнів-піаністів, застосування найновіших технічних засобів навчання та комп'ютерних програм, покликаних допомогти у сучасних реаліях онлайн та офлайн засвоєння

теоретичного та практичного матеріалу.

Інноваційні методи навчання з успіхом можуть застосовуватися на уроках гри на фортепіано. Попри те, що не всі вони однаково добре стануть у нагоді, існує чимало методів та форм, що дозволяють максимально урізноманітнити процес навчання гри на фортепіано, зробити його більш цікавим та доступним.

Серед переваг інтерактивних методів навчання – сприяння зростанню самостійності учнів-піаністів, їх творчої ініціативи, уміння креативно мислити. Також інтерактивні методи навчання передбачають залучення до активної пошукової роботи замість нудного механічного повторення, адже процес навчання гри на фортепіано передбачає оволодіння певними навиками, прийомами, вимагає великих зусиль, часу, терпіння. Якщо педагог на кожному занятті використовує ті самі форми та методи, учень з часом втрачає інтерес до навчання. Застосування педагогічних інновацій дозволяє зробити сам процес навчання гри на фортепіано більш захопливим, цікавим, самостійним, творчим тощо.

Аналіз досліджень. Тема застосування інноваційних методів навчання знаходиться у центрі уваги провідних музикантів, педагогів та науковців (Г.Беленька, Е.Василенко, Т.Гризоголазова, Г.Заровська, О.Пантук, Л.Поліщук, О.Пометун, А.Щиголева та інші). Разом з тим недостатньо дослідженим залишається питання використання інновацій та комп'ютерних технологій саме на індивідуальних заняттях, оскільки вони є специфічними та передбачають наявність в учнів не лише загальних знань, але й особливих природних здібностей. Також процес індивідуального навчання не передбачає колективних чи групових форм проведення заняття, що ставить перед викладачем додаткові вимоги щодо вибору форм та методів навчання. Виходячи з реалій сьогодення, сучасні методичні опрацювання доводять необхідність та систематизацію нових теоретичних та практичних розробок у цій галузі.

Мета статті. Мета статті полягає у визначенні інноваційних форм та методів індивідуального навчання та обґрунтуванні можливості застосування сучасних онлайн та офлайн технологій у викладанні гри на фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Інноваційні процеси в Україні складаються з двох важливих напрямів – вивчення та поширення передового досвіду та практичне застосування у процесі навчання новаторських досягнень. При цьому роль педагога значно розширюється, з посередника між учнем та необхідними знаннями і навиками він стає дослідником, автором і пропагандистом нових форм та методів навчання. Особливу вагу інноваційна діяльність педагога набуває у процесі навчання гри на фортепіано, адже ці заняття є індивідуальними, отже, особливості кожного тут відіграють провідну роль. Викладач має можливість вибудувати свою роботу з учнями у класі таким чином, щоб зуміти забезпечити гармонійний розвиток особистості, використовуючи різноманітні методи проведення індивідуального уроку, застосовуючи різні новаторські ідеї.

Новаторські онлайн та офлайн педагогічні ідеї виникають на межі синтезу педагогічного досвіду викладача, його інтуїції, набутої та переосмисленої інформації, що стосується результатів діяльності інших провідних фахівців у даній галузі. Педагоги-новатори збирають цікаві ідеї по частинах, переосмислюють їх, систематизують та узагальнюють, додаючи у готову ідею своє розуміння і бачення. Це дозволяє водночас говорити і про новизну та оригінальність ідеї, і про реалістичність підходів до реалізації поставлених завдань.

Педагогічна інновація передбачає розвиток критичного мислення учнів, розвиток особистісної орієнтації навчання, сприяє освоєнню педагогом нової ролі педагога-наставника, педагога-лідера, на відміну від педагога-дресирувальника у старій школі.

Кожна інноваційна діяльність повинна відповідати критеріям педагогічних інновацій:

- новизна педагогічного досвіду, що визначається індивідуальним вкладом педагога у розробку інноваційних форм та методів роботи;
- оптимальність, що забезпечує досягнення максимальних результатів за мінімальний час та з найменшими фізичними та розумовими зусиллями;
- результативність та ефективність, що визначається стійкістю досягнутих у процесі навчання результатів;
- можливість широкого застосування іншими педагогами, універсальність та придатність до застосування в різних навчальних закладах [3].

Новизна педагогічного досвіду є ключовим критерієм, адже сам термін інновація передбачає використання тих методів, що є авторськими, оригінальними і ніким раніше у такому контексті не використовувалися. Інноваційна діяльність педагога може спиратися на раніше здійснені дослідження,

на певні традиційні форми і методи роботи, але разом з тим вона повинна містити оригінальний, ніким раніше не використовуваний компонент. При цьому вклад педагога у розробку інноваційних форм та методів роботи може бути різним – від створення власної системи, сукупності форм і методів викладання гри на фортепіано аж до творчого переосмислення уже раніше створених систем і форм навчання. Важливо, щоб елементи різних підходів були логічно скомпоновані в одне ціле, а авторський внесок містив власні розробки. Враховуючи те, що сучасні онлайн реалії суттєво відрізняються від тих, у яких учні навчалися гри на фортепіано раніше, використання традиційних форм і методів навчання потребує осучаснення і переосмислення. Тому є безмежний простір для педагогічних інновацій, що стосуються не лише самого процесу організації навчання, але й використання новітніх досягнень технологічних комп'ютерних та цифрових процесів.

Оптимальність педагогічної інновації передбачає баланс між досягненням максимальних результатів за мінімальний час та з найменшими фізичними та розумовими зусиллями. Педагог повинен вести свої пошуки у напрямку забезпечення інтенсифікації освітнього процесу. Тому заслуговують на увагу і поширення тільки ті інновації, у яких збережений оптимальний баланс між часом, затраченим на досягнення потрібного результату, та фізичними й розумовими зусиллями, використаними учнем та педагогом.

Результативність та ефективність педагогічної інновації визначається стійкістю досягнутих у процесі навчання результатів. Інноваційна діяльність педагога, яка не дає стійкого результату, є неоправданою. Будь-яке новаторство повинне бути спрямоване на те, щоб досягнути стійких позитивних результатів навчання. Тому далеко не всі новинки слід розглядати з позиції інноваційної доцільності. Іноді буває і так, що корисна, на перший погляд, новаторська ідея на практиці не приносить позитивного результату. Саме тому необхідно кожну ідею апробувати тобто перевіряти практикою, причому не один раз і не з одним учнем. Тільки в тому випадку, якщо декілька незалежних педагогів досягнуть позитивного результату, використовуючи один і той самий інноваційний підхід, можна говорити про позитивний результат апробації передового досвіду. Іноді перспективна ідея не демонструє тих результатів, що очікуються, а в процесі апробації стають очевидними її недоліки і визначаються шляхи, якими їх можна усунути.

Кожна успішна педагогічна інновація повинна мати перспективу широкого застосування іншими педагогами, бути універсальною та придатною до застосування в різних навчальних закладах. Інновації, які «працюють» лише в одного педагога або лише в одному навчальному закладі є недопрацьованими. Тільки той новаторський досвід, який є універсальним та не залежить від індивідуальних особливостей педагога є справжньою педагогічною інновацією. Цей критерій також перевіряється апробацією інноваційної ідеї різними педагогами в різних навчальних закладах. Кожна новаторська ідея повинна бути перевірена, доопрацьована, і лише після цього її можна поширювати в інші навчальні заклади. Поспішне непідготовлене поширення інновацій може призвести до погіршення результативності навчання і, як наслідок, до повної відмови від даного новаторського підходу. Хоча при подальшому доопрацюванні такий досвід міг би стати позитивним.

При впровадженні педагогічних інновацій необхідно звернути увагу на те, чи відповідає ця інновація всім вищезазначеним критеріям, чи пройшла вона апробацію, чи продемонструвала певні позитивні результати. І тільки після детального аналізу педагог може пробувати застосувати цю інновацію у своїй діяльності.

Основну увагу слід звернути на позитивне інноваційне середовище, при якому педагог отримує підтримку своїй експериментаторській роботі, а колектив не боїться експериментувати та створювати нові методики. Це стосується в першу чергу інноваційних закладів мистецької освіти, викладачі яких спільно з учнями апробують передові педагогічні надбання, впроваджують нові підходи до навчання, новітні технології, теорії та творчі ідеї.

У сучасному освітньому просторі виділяють наступні інноваційні заклади освіти: реактивні (приспособовані); активні; активно-адаптовані; часткові; системні [5, с. 53].

Відсутність такого середовища негативним чином відображається на методичній діяльності педагога. У цьому питанні важливу роль відіграє самоосвіта педагога, його постійна робота над удосконаленням власної педагогічної майстерності та підвищення свого фахового рівня, знайомство з новим передовим досвідом, наукові стажування, відвідування різноманітних майстер-класів, творчих лабораторій досвідчених педагогів тощо. У сучасних умовах все це може відбуватися як онлайн так і офлайн.

Детальний аналіз педагогічної діяльності викладачів по класу фортепіано засвідчує, що вони повністю усвідомлюють необхідність використання новітніх інноваційних методів роботи,

намагаються їх застосовувати, але при цьому стикаються з рядом проблем. Основною проблемою є невідповідність інноваційних форм та методів роботи з існуючими навчальними планами та освітніми програмами. Разом з тим викладачі намагаються щоразу експериментувати. До цього спонукає і те, що заняття гри на фортепіано є індивідуальними, педагог має більш сприятливі умови для того, щоб знайти максимально вдалий окремий підхід до кожного учня, забезпечити розвиток його індивідуальних особливостей, шукаючи нові підходи та нові форми роботи.

Ще одним стримуючим фактором є недосконалість методичної підготовки, яку педагог отримав ще на початку свого навчання. Часто методична література рекомендує вчителю тільки один шлях вирішення проблеми, позбавляючи його таким чином можливості варіативного, творчого її вирішення [1, с. 113].

Серед групи методів, що найбільше підходять для використання на заняттях гри на фортепіано: методи пояснення, розповіді, бесіди, наслідування або копіювання, музичного узагальнення, інтерпретації творів музичного мистецтва, ілюстрації фортепіанних творів, контрасту і зіставлення, спостереження за розвитком музичної дії, співпереживання та емоційного впливу, а також використання різноманітних комп'ютерних та цифрових технологій – таких, як програма «Soft Mozart», гра під фонограму «мінус», гра на цифровому піаніно з пошуком різноманітних тембрів та їх зіставлення, порівняння тощо.

Сучасні педагоги зорієнтовані у своїй роботі на застосування творчих експериментів, на пошук інновацій, спрямованих на реалізацію тих сторін творчого обдарування учнів, що потребують подальшого розвитку. У своїй фаховій діяльності педагог повинен активно впроваджувати інноваційні форми і методи роботи, не обмежуючи себе у професійній діяльності, по-своєму інтерпретуючи освітні програми, знаходячи мудрий компроміс між виконанням освітніх програм та застосування педагогічних інновацій.

Особистісно-орієнтований підхід педагога до навчання гри на фортепіано забезпечує повагу до особистості учня, розвиває індивідуальність та самостійність, допомагає у формуванні базових ігрових навиків. Піаніст у процесі такого навчання перетворюється з пасивного об'єкта на активного учасника процесу, вчиться творчо мислити, активно творити на уроках під керівництвом викладача [2]. Звичайно, що такий підхід вимагає значних затрат часу та зусиль на етапі підготовки до індивідуального заняття. Необхідно вміти виокремити основні завдання щодо розвитку музичних здібностей учня: підібрати відповідні інтерактивні вправи, забезпечити технічні умови застосування інноваційних технологій тощо. Тільки при серйозній підготовці до кожного фортепіанного заняття можна сподіватися на позитивний результат у застосуванні інтерактивних методів навчання [4].

Використання педагогічних інновацій у навчанні ставить високі вимоги перед викладачем по класу фортепіано, який повинен досконало знати матеріал, володіти на високому виконавському рівні музичним інструментом, мати розвинену творчу фантазію, володіти навиками планування часу уроку, вміти визначити час для проведення кожного виду завдань та спрогнозувати ситуації, що можуть виникати у процесі використання інтерактивних методів навчання та передбачити можливі сценарії їх вирішення.

Застосування технічних засобів навчання, у тому числі мультимедійних комплексів, комп'ютера, мережі Інтернет, різноманітних електронних програвачів, мережі YouTube, яка містить величезну кількість записів виконання музичних творів, дозволяє зробити процес навчання ще більш цікавим для дітей. Поєднання інтерактивних методів з використанням технічних засобів навчання результативне у наступних формах:

- комп'ютер + інтерактивна форма роботи;
- мультимедійний проектор + індивідуальна робота;
- мережа Інтернет + аналіз та обговорення почутого чи побаченого;
- прослуховування записів з електронної бібліотеки педагога з подальшим обміном думками;
- творчі пошукові завдання для учня.

Поєднання можуть бути найрізноманітнішими, тут викладач може продемонструвати свій творчий підхід, використовуючи безліч варіантів. Важливо, щоб ці варіанти були зрозумілими та доступними для дитячого сприйняття, відповідали поставленій меті заняття та допомагали у засвоєнні навчального матеріалу.

Висновки. До основних переваг педагогічних інновацій індивідуального навчання відноситься його спрямованість на особистість учня, розвиток творчого потенціалу, формування здатності до співпраці та спільного розв'язання поставленого завдання. При цьому учень перестає бути пасивним спостерігачем навчального процесу, а перетворюється на активного, творчого учасника.

Навики творчої діяльності, набуті учнями в результаті індивідуального навчання, у подальшому сприяють кращому відтворенню здобутих знань та їх практичному застосуванню у необхідних життєвих ситуаціях.

Список джерел та літератури

1. Жигаль З. Педагогічні інновації в теорії та практиці загального музичного виховання. *Молодь і ринок*. Дрогобич: Коло, 2006. С. 112–114.
2. Пантюк О. Інтерактивні вправи на уроках музичного мистецтва. *Мистецтво в школі*. 2010. № 10. С. 2–6.
3. Разон І. В. Інновації в освіті. Критерії педагогічних інновацій. *Освіта.UA*. URL: https://osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/27851/ (дата звернення 11.05.2021).
4. Разон І. В. Новітні технології у процесі навчання гри на фортепіано. *Освіта.UA*. URL: https://osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/27851/ (дата звернення 11.05.2021).
5. Формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності: теорія і практика. Авт. кол.: О.І. Огієнко, Т.Г. Калюжна, Л.О. Мільто, Ю.Л. Радченко, К.В. Котун. Київ: ІПООД імені Івана Зязюна НАПН України, 2016. 258 с.

Богдан Тимків

ІННОВАЦІЙНІ ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ВИКЛАДАННЯ ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В умовах модернізації освіти, фундаментальних змін у суспільстві, орієнтація закладів вищої освіти на підготовку конкурентноздатних, соціально активних, творчо мислячих майбутніх педагогів потребує оновлення змісту, завдань і методів навчання та інноваційних педагогічних технологій викладання в ЗВО, спрямованих на всебічний розвиток особистості, самореалізацію та оволодіння студентами фаховими компетентностями.

Інноваційний підхід до навчання полягає в формуванні високих педагогічних компетентностей, вмінні вдало проектувати навчальний процес, постановці навчальних цілей, завдань та конкретних методів інноваційного навчання. Мистецька інноваційна діяльність передбачає часткове збереження традиційності в поєднанні з новаторськими рішеннями.

Одним із ефективних засобів впливу на розвиток творчої індивідуальності майбутнього вчителя образотворчого мистецтва є декоративно-ужиткове мистецтво. Застосування його в освітньому процесі ЗВО сприятиме розкриттю творчих здібностей та особистісного потенціалу студентів, формуванню художньо-педагогічної компетентності, необхідної для подальшої професійної діяльності, а також залученню їх до мистецьких традицій свого народу.

Сучасне українське суспільство характеризується поступовою втратою зв'язку з одвічними традиціями, звичаями, що негативним чином позначається на духовному, художньо-творчому розвитку особистості студентів, призводить до ускладнення процесу професійного становлення майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. Відтак використання інноваційних педагогічних технологій викладання фахових дисциплін особливо декоративно-ужиткового мистецтва у підготовці майбутнього вчителя образотворчого мистецтва заповнить недостатність спілкування молоді зі світом народного мистецтва.

Проблематика творчої індивідуальності педагога знайшла своє відображення в працях Ш. Амонашвілі, В. Загвязинського, Є. Ільїна, С. Лисенкова, Л. Мільто, В. Сухомлинського, В. Шаталова та ін. Особливості впливу мистецтва на розвиток особистості майбутніх учителів досліджували як зарубіжні так і вітчизняні вчені: В. Бутенко, О. Мелік-Пашаєв, Н. Миропольська, В. Орлов, О. Отич, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Шевнюк, О. Щолокова та ін. Проблема творчої індивідуальності майбутнього вчителя образотворчого мистецтва в контексті його професійного саморозвитку розглянуто в дослідженні О.Музики.

Суголосні з думкою О. Отич, яка трактує творчу індивідуальність педагога як «інтегративне особистісне утворення, що охоплює сукупність мотиваційних, інтелектуальних, емоційно-вольових та професійних якостей і властивостей творчої особистості педагога..., що характеризують індивідуально неповторні особливості його професійної педагогічної самосвідомості, рівень творчої педагогічної

діяльності та його творчий потенціал [2, с. 61]. Водночас, на думку вченої, творча індивідуальність педагога є сутнісною характеристикою й критерієм його педагогічної майстерності.

В руслі сучасного розвитку педагогіки мистецтва актуальним постає системний підхід до пізнання, за яким об'єкт дослідження доцільно розглядати як самостійну систему, що функціонує в середовищі та взаємодіє з іншими системами, в тому числі інших середовищ. Тобто, педагогічний процес навчання мистецтву, слід розглядати як самостійну систему, що функціонує в певному полікультурному середовищі і взаємодіє з такими системами, як народні традиції (їх розвиток та неперервність); світоглядною системою, оволодіння практичними навиками та багатьма іншими освітніми, виховними та розвиваючими системами.

Внаслідок застосування системного підходу в науці сформувалася інтегральна парадигма наукового мислення, яку називають цілісною або системною. Виходячи із основних постулатів нової парадигми, можна сформулювати сучасні підходи до використання декоративно-ужиткового мистецтва у підготовці вчителів образотворчого мистецтва в закладах вищої освіти. Відтак організація наукового і навчально-виховного процесу у ЗВО повинна будуватися на сучасних розробках та інноваційних педагогічних технологіях викладання в галузі художньої освіти і педагогіки мистецтва, активно використовуючи традиції народної культури.

Основними принципами організації занять з декоративно-ужиткового мистецтва є: а) передача студентам знань про витоки, художні і виконавські традиції народного мистецтва; б) формування уявлень про декоративність, які передбачають гармонійне і цілісне вирішення художнього твору; в) забезпечення проектної та художньо-виконавської культури, яка включає засвоєння художньо-технологічних прийомів виготовлення та декорування виробів [5, с. 117].

Формування у студентів знань про витоки, художні і виконавські традиції народного декоративно-ужиткового мистецтва повинно здійснюватися на основі осмисленого запам'ятовування і сприйняття головних, загальних і локальних особливостей творів різних традиційних центрів народного мистецтва. З цією метою необхідно застосовувати інноваційні педагогічні технології викладання під час яких доцільно використовувати різноманітний ілюстративний матеріал, особливо зразки творів народних майстрів, проводячи їх поглиблений художній аналіз на основі повного відображення зв'язку з середовищем, життям, традицією, історією народу, з народним світосприйняттям, національною свідомістю.

Під час змістового аналізу художньої речі необхідно висвітлювати такі питання: де, ким і як створений твір; яким чином форма, конструкція, декор, техніка виконання узгоджені з матеріалом і призначенням виробу; різноманітність орнаментальних мотивів і техніки їх виконання в народному мистецтві; загальне і місцеве в художніх виробках різних шкіл традиційного ужиткового мистецтва; роль чуттєвого сприйняття природи і навколишнього середовища в процесі виготовлення художнього виробу майстром [4, с. 133].

Ми поділяємо думку вітчизняної вченої Олени Отич стосовно технологій формування творчої індивідуальності майбутнього педагога. Серед таких, учена виокремлює технологію «педагогічного роздуму» над змістом художнього твору; вербалізацію та педагогічну візуалізацію художніх вражень, описану Ю. Азаровим; художньо-педагогічного аналізу творів мистецтва; тематичного добору мистецьких творів студентами для проведення уроків та позакласних занять з мистецтва [2, с. 268].

Серед художньо-творчих та інноваційних педагогічних технологій викладання фахових дисциплін в процесі професійної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва, науковці виокремлюють сензитивно-вербальні [3, с. 45], зміст яких має на меті формування навичок сприймання й оцінювання художнього образу у творах різних видів мистецтва та формулювання вербальної характеристики змісту та ідеї художнього твору.

При доборі взірців художніх виробів не слід обмежуватися тільки одним видом народного мистецтва - дуже важливо дати студентам уявлення про різні види традиційного декоративно-ужиткового мистецтва (кераміка, вишивка, різьблення тощо), їх своєрідність, відзначити ансамблевість художніх речей – їх гармонійне поєднання з навколишнім середовищем, іншими речами. Доцільно, щоб на заняттях студенти могли робити начерки і зарисовки окремих художніх виробів, які бажано виконувати як з експонатів музею, так і з археологічних знахідок, а також зразків народного мистецтва, що зберігаються в музеї або фонді ЗВО. Перед студентами слід ставити конкретне завдання: виконати короточасні і довготривалі зарисовки всього виробу і фрагментів найбільш виразних орнаментальних мотивів традиційних шкіл народного мистецтва етнографічних регіонів. Такі матеріали складатимуть цінний методичний фонд кожного студента, на основі якого він надалі створюватиме власні творчі композиції художніх виробів [4, с. 133–134].

Духовний світ і естетична уява народу століттями склалися в щоденному спілкуванні з природою, яка наділила його відчуттям краси, прагненням створювати навколишні предмети яскравими і досконалими. Тому для формування у студентів уявлень про декоративність, необхідно розвивати у них здатність сприймати і цінувати не тільки зразки мистецтва, але і навколишню природу, явища живої дійсності, бачити красу і досконалість форм.

Формування у студентів відчуття декоративності слід починати з простого: дати їм загальне поняття про орнамент, пояснити його зв'язок з природою, народним досвідом, традиціями національної культури і тому подібне, підкреслити характерні особливості побудови орнаменту, його художньо-образний зміст.

Практичні заняття слід спрямовувати на формування у студентів виконавської культури, яка включає досконале оволодіння навиками та уміннями для виготовлення художніх виробів на основі знань, отриманих у процесі теоретичного навчання (особливо - художньому аналізі виробів). На цих заняттях необхідно глибоко вивчати і використовувати в роботі ту техніку і художньо-технологічні прийоми народного декоративно-ужиткового мистецтва, які мають значні художні традиції і пов'язані з дійсно національною культурою.

В процесі застосування інноваційних педагогічних технологій викладання студентам фахових дисциплін необхідно враховувати, що діяльність учителя образотворчого мистецтва в школі передбачає розв'язання низки педагогічних завдань. Найчастіше виокремлюють наступні типи навчальних педагогічних завдань:

- педагогічні завдання аналітичного характеру, які передбачають розвиток умінь аналізувати та оцінювати педагогічну ситуацію, визначати чинники, що впливають на виникнення проблеми, а також прогнозувати можливі шляхи і методи її усунення;
- педагогічні завдання проєктувального плану, які передбачають вироблення вмінь самостійно знаходити способи вирішення поставленого завдання, розроблення певного «проєкту» організації предметного змісту і форми діяльності учнів;
- ігрові завдання, які передбачають вміння будувати взаємини з учнями або групою учнів, домагатися здійснення планів.

Отже, використання інноваційних педагогічних технологій викладання фахових дисциплін, особливо декоративно-ужиткового мистецтва майбутнім учителям образотворчого мистецтва дає можливість активного засвоєння ними багатовікової спадщини українського мистецтва для використання в педагогічній діяльності, що призведе до його збагачення та подальшого розвитку, неперервності народних традицій, які органічно увійдуть у сучасність, набуваючи нового живого змісту. Такі заняття сприятимуть розвитку художньо-творчих здібностей студентів, їх креативності та фахової компетентності.

Список джерел та літератури

1. Алфімов Д. В. Інноваційна освітня система: шляхи відродження. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*: збірник наукових праць /ред. кол. Л. І. Даниленко та ін. К.: Логос, 2010.
2. Отич О. М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти: монографія. Чернівці: Зелена Буковина, 2009. 440 с.
3. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
4. Тимків Б.М. Формування художньої етнокультури студентів засобами народного декоративно-прикладного мистецтва. *Етнос і культура: збірник наук.-теорет. статей*. Івано-Франківськ: Плай. 2003. № 1. С.131–135.
5. Тымкив Б.М. Этнокультурный аспект усовершенствования занятий декоративно-прикладным искусством в высших учебных заведениях. Педагогика искусства как новое направление гуманитарного знания: материалы 1-ой Международной сессии. Москва, 2007. С.114–121.
6. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології: навчальний посібник. К.: Академвидав, 2004. 352 с. (Альма-матер)

UMENIE DIRIGOVANIA – TALENT ALEBO PREDMET VZDELÁVANIA

The conductor is supposed to be an advocate of the music he admires, interprets, and loves. The core of the conductor's work is mutual respect, since musicians expect the conductor to be ready, respectful, courteous, clear, efficient in their use of time and a meaningful result of their common efforts. Conducting art places high demands not only on the level of musical talent, but also on general professional training. The conductor should master the technical laws of this interpretive performance in order to create maximum space for the perception of the sounding of the ensemble. Anyway, the genuine creative power flows from the unexplored layers of conductor's personality, manifesting as talent, ability to feel and understand music, as well as from his personal and spiritual qualities.

Key words: Choirmaster, conducting, talent, musicality, education, psychology

Диригент повинен бути прихильником музики, якою він захоплюється, інтерпретує та любить. Основою диригентської роботи є взаємна повага, адже музиканти очікують від диригента готовності, поваги, ввічливості, чіткості, ефективного використання часу та значущого результату спільних зусиль. Диригентське мистецтво висуває високі вимоги не лише до рівня музичної обдарованості, а й до загальної професійної підготовки. Диригент повинен оволодіти технічними законами цього інтерпретаційного виконання, щоб створити максимальний простір для сприйняття звучання ансамблю. Так чи інакше, справжня творча сила впливає з незвіданих пластів особистості диригента, що виявляється як талант, здатність відчувати й розуміти музику, а також його особистісні та духовні якості.

Ключові слова: хормейстер, диригування, талант, музичність, освіта, психологія.

Stanovenie problému

Dirigentský umelecký prejav v sebe skrýva ne jeden paradox a vďaka svojej komplexnosti je právom mnohými autoritami kladený na vrchol interpretačného umenia. Ide o jedno z najmladších a do dnešných dní aj najmenej preskúmaných oblastí interpretačného umenia. Hľadanie odpovede na kľúčovú otázku, či je dirigentské umenie predmetom talentu alebo vzdelávania vedie k úvahám zdanlivo protichodným, no v konečnom dôsledku synergickým.

Analýza výskumu

Už v roku 1919 konštatoval Rudolf Cahn Speyer, že dirigovanie vždy bolo a naďalej zostane z hľadiska možností hodnotenia tým najnáročnejším aspektom hudobnej interpretačnej praxe. [2, s. viii]. Tento mnohorozmerný a rozporuplný interpretačný prejav prirodzene evokuje protichodné názory na možnosti a spôsoby jeho ovládnutia. Niektoré školy zastávajú názor, že samotnú techniku dirigovania stelesňuje niekoľko modelov a schém, zatiaľ čo umenie dirigovania vyžaduje prepojenie s nejasnou definíciou charizmy. Početná skupina odborníkov zastáva názor, že dirigentom sa človek musí narodiť, nestáva sa ním v procese vzdelávania. Vo svojom presvedčení zachádzajú až k tvrdeniu, že dirigentská technika ako taká neexistuje, podstatná je vrodená dispozícia jedinca komunikovať svoje umelecké zámery prostredníctvom gest.

Zameranie článku

Zdanlivo jednoznačná podstata dirigovania – schopnosť formovať zvuk, líniu a výraz prostredníctvom telesného pohybu je jednou z najťažšie uchopiteľných a verbalizovateľných oblastí hudobnej teórie a pedagogiky, o čom svedčí pomerne obmedzené množstvo odbornej literatúry v danej oblasti. Tento článok si nekladie za cieľ stanoviť jednoznačnú odpoveď na predkladanú otázku, ale ponúknuť jeden z pohľadov, vychádzajúcich z pozorovania v rámci umeleckej a pedagogickej praxe autorky.

Prezentácia hlavného materiálu

História dirigovania je pomerne krátka, keďže tradícia muzicírovania prebiehala celé stáročia bez potreby profilácie dirigenta. Dobová prax vyžadovala od vysoko erudovaných hudobníkov vzájomnú súhru, vyplývajúcu zo sluchového i vizuálneho vnímania, pričom jeden z hráčov nenápadne naznačoval tempo a výrazovo podstatné zmeny (táto prax je doteraz bežná v ansámblovej interpretačnej praxi). Až vývojom hudby vyvstala v polovici 18. storočia potreba vyčlenenia jedného hudobníka, ktorý by usmerňoval a zjednocoval všetky elementy hudby.

Na prelome 18. a 19. storočia teoretik Heinrich Schenker (1868–1935) predvídal, že budúcnosť bude vyžadovať nový druh dirigenta – nie iba povestného «udržiavateľa tempa», na ktorého bolo koncertné

publikum v danom období zvyknuté. Schenker predpovedal, že hudobníci a poslucháči budú postupne vyžadovať niekoho, kto bude «dýchať s duchom» hudby, kto vynikne v «maľovaní», stelesňujúc transformáciu zvuku do línie. [5, s. 81–82]

V 20. a 21. storočí – období plného rozkvetu dirigentského umenia, sa toto interpretačné smerovanie vyznačuje takou širokou paletou «dirigentských rukopisov», až to u poslucháča vzbudzuje otázku, či dirigovanie samotné má nejaké spoločné princípy, či nie je len akousi pohybovou improvizáciou. Výrečným príkladom môže byť Leonard Bernstein, ktorý nikdy vopred nepremýšľal o tom, čo bude «robiť» na pódiu – jednoducho nechal hudbu prirodzene vyžarovať cez svoje telo. Na druhej strane Carlos Kleiber bol povestný tým, že si vopred dôkladne pripravoval akúsi 'choreografiu' svojich gest. Oboch vynikajúcich dirigentov však spája skutočnosť, že uprednostnili silu hudobnej výpovede pred taktovaním.²¹

V snahe vystihnúť mnohostrannú podstatu dirigenta, je potrebné pomenovať tri kľúčové piliere, ktoré spoluvytvárajú jeho osobnosť:

Dirigent – osobnosť a duchovné kvality

Výnimočnosť dirigentského umenia spočíva v skutočnosti, že dirigent nerealizuje svoje umelecké zámery bezprostredne, ale prostredníctvom iných hudobníkov [4, s. 3]. Úspech práce dirigenta do značnej miery závisí od bohatstva jeho «vnútorného sveta», ktorým naplňuje svoju každodennú prácu. Nahľadiac na to, aké nároky kladie samotná tvorivá činnosť, realizovaná s väčším počtom individuálnych hudobníkov, na mentálne a psychické schopnosti dirigenta, mal by svojou osobnosťou navyše inšpirovať, povzbudzovať a 'byť hodný lásky' svojich zverencov. Zbor, či orchester bude vždy pozitívne reagovať na vznešenosť duše, nie na aroganciu, či snahu budovať si svoj kult osobnosti.

Nielen hudobne erudovaná, no najmä zrelá a vyvážená osobnosť dokáže presvedčiť hudobníkov, že umelecká cesta, po ktorej ich vedie je správna a na jej konci čakajú nezabudnuteľné umelecké momenty. Dokáže tiež usmerňovať skupinovú dynamiku – tie sociálne a psychologické sily, ktoré zjednocujú kolektív tým spôsobom, že sa stáva kompaktným celkom a nie iba kolektívom jednotlivcov. Je dôležité, aby dirigent inšpiroval, objavoval a oživoval skryté dary a talenty spevákov, provokoval ich inteligenciu a tvorivosť. Tieto sily ovplyvňujú kvalitu výkonu telesa, ale i správanie jednotlivých spevákov.

Aj keď vrodené osobnostné prvky (temperament, vytrvalosť, rozhodnosť, kreativita a pod.) sú pre prácu dirigenta nevyhnutné, tento rozmer jeho osobnosti asi v najväčšej miere podlieha seba-rozvoju. Dirigent neustále čelí výzvam zo strany svojich umeleckých spolupracovníkov, prijíma pozitívne podnety, ktoré môžu obohatiť spoločnú umeleckú výpoveď a rovnako aj kritické, ktoré prispievajú k vykryštalizovaniu vzťahov a spôsobu spolupráce. Dirigent a 'jeho' teleso sa postupne nazájom 'obrusujú' do stále vyššieho lesku.

Dirigent – učiteľ

Pedagogický rozmer práce dirigenta sa najvýznamnejšou mierou podieľa na práci s amatérskymi telesami, kde nie je možné predpokladať vysokú mieru samostatnej prípravy ich členov. V amatérskych speváckych zboroch je dirigent navyše často aj hlasovým pedagógom v jednej osobe. Spevácky zbor je jedným z mála miest, kde mladý jedinec môže rozvíjať kultúru svojho hlasového prejavu a dirigent neraz «*musí vedieť odhadnúť na základe myotransferu mentálny stav jedinca a postaviť svoju prácu k odblokovaniu a k terapii prostredníctvom dychových a hlasových cvičení*». [1, s. 57] Napriek tomu, že učiteľské zručnosti je možné získať štúdiom a praxou, aj tu existuje veľká miera daností, ktoré nepodliehajú akémukoľvek výcviku, nie je možné naučiť sa ich. Svedčí o tom nemálo príkladov vynikajúcich dirigentov, ktorí však nedosahovali očakávané výsledky v spolupráci s amatérskymi telesami, či vo výučbe dirigovania, práve z dôvodu absencie tohto prirodzeného učiteľského talentu. Pedagogicky disponovaný dirigent vie skladbu efektívne a kvalitne naštudovať, vykazuje aj schopnosť komunikovať so svojimi zverencami na hudobnej i mimo-hudobnej úrovni, je schopný rozumieť svojim spevákom, rešpektovať ich hudobné cítenie, byť «členom tímu» a zároveň lídrom.

Dirigent – umelec

Elementárnou úlohou dirigenta je sprostredkovanie základných informácií, ktorými sú tempo, metrum, zvuk, charakter, frázovanie, a to všetko pri zachovávaní všestrannej flexibility a vyvinutí čo najmenej energie pri dirigovaní. Dirigovanie do značnej miery hraničí s 'body language', prostredníctvom ktorého čo najrýchlejšie odovzdávame informáciu o tom, ako interpretovať jednotlivé aspekty hudby.

²¹ Dostupné: <https://www.gianmariagriglio.it/conducting-technique-how-to-break-patterns/> [25.06.2021]

Hudobná prax kladie na výkon dirigenta dve hlavné požiadavky – byť jasný a byť expresívny. Pri realizácii týchto, do istej miery protirečivých požiadaviek, je treba neustále hľadať rovnováhu. Byť jasný znamená ukázať presnú orientáciu v dobách a zároveň dať hráčovi/spevákovi priestor pre jeho osobnú interpretačnú výpoveď. Ak by sme však v naplnení tejto požiadavky išli do krajnosti, v mnohom by sme sa vrátili k historickým začiatkom dirigentského umenia a naplnili 'funkciu metronómu'. Na druhej strane, profesionálni hráči, ktorí ovládajú rytmus, čítajú notový zápis, môžu vyžadovať niečo viac. Chcú od dirigenta, aby im sprítomnil jeho interpretačnú víziu, prepojenú s víziou skladateľa – potrebujú expresiu, aby sprostredkované informácie pretavili do interpretácie diela.

Oblasť muzikálnosti a talentu už bola dopodrobna rozpracovaná hudobnými psychológmi, je teda všeobecne známe a jednoznačné, že hudobnosť sa nedá naučiť, je však potrebné vytvoriť vhodné prostredie, v ktorom sa umelecké danosti môžu intenzívne rozvíjať. Dobrá známa sekvencia – úspech umelca predstavuje 10% talentu a 90% tvrdej práce, platí pre profesiu dirigenta v plnom zmysle slova.

Aj keď sa dirigentský prejav môže javiť ako veľmi variabilný, až amorfný, aj on je zakotvený v technike dirigovania. Podobne ako pri hre na hudobný nástroj, žiaden učiteľ nepovie, že nie je potrebné učiť sa techniku hry, aby sme ovládli nástroj vo všetkých jeho technických a zvukových podobách, aj mladí dirigenti majú byť vedení k tomu, že dirigovanie vyžaduje techniku, ktorá dirigentovi umožní ovplyvniť zvuk zboru či orchestra, tvarovať frázu bez plytvania slovami a nakoniec, vytvoriť skutočnú hudbu, namiesto toho, aby sme vzbudzovali dojem neužitočného taktovania.²² Je treba dostať určité základné dirigentské pohyby do svalovej pamäte, aby im začínajúci dirigent počas skúšky už nevenoval pozornosť a nestrácal vzácnu energiu mysle. Čo najväčšiu časť energie mozgu musí venovať vedeniu ansámbľu, počúvaniu a reagovaniu na to, čo počuje.

R. Vanags vedie napríklad svojich študentov k dosiahnutiu dvoch základných predpokladov dobrého dirigenta. Prvým je 'neprekázať zboru' v tom zmysle, aby dirigenti nedisigovali až príliš a nerušili hudbu. Preto je niekedy treba z hľadiska dirigovania takmer nič nerobiť, aby hudba sama prirodzene plynula. Vnímavou prácou a správnym vedením môže dirigent dosiahnuť schopnosť rozlišovať, kedy dirigovaním napomáha a kedy už 'ruší'. Druhým princípom je, podobne ako v iných oblastiach hudby, nikoho nekopírovať.²³ Byť autentický v hudobnom prejave, dirigentskom stvárnení a sprostredkovaní toho, čo hudba hovorí - to sú jednoznačné prejavy pravdivej dirigentskej práce.

Záver

V každom rozmere osobnosti dirigenta existuje zložka, ktorá nepodlieha edukačným vplyvom, ktorá je daná. Pomer týchto zložiek je u každého jednotlivca individuálna a je v rukách pedagóga a neskôr samotného dirigenta, aby tieto danosti viedol k rozvoju, optimálnej demonštrácii a vzájomnej rovnováhe. Neoceniteľnou 'školou dirigenta' je získať vlastnú skúsenosť «na druhej strane» – byť členom zboru, príp. orchestra a byť svedkom práce dirigentov rôznych kvalitatívnych úrovní, pozorovať, čo funguje, čo nie. Mnohé dirigentské zručnosti a nevypovedateľné informácie sa dajú odovzdať len priamym zažitím, pozorovaním majstra, nepriamym odovzdaním poznania učiteľa žiakovi. O kvalite dirigenta, bez ohľadu na metodiku jeho práce, či pohybové stvárnenie, každopádne jednoznačne vypovie krása hudby a jej odozva v dušiach muzikantov a poslucháčov.

Zoznam bibliografických odkazov

1. HUDÁKOVÁ, J., 2008. *Psychofyziologická príprava speváka v detskom speváckom zbore*, Prešovská univerzita v Prešove, ISBN 978-80-8068-753-3.
2. FARBERMAN, H. 1997. *The Art of Conducting Technique, a New Perspective*, Alfred Publishing Co., INC., ISBN 13-948-1-57623-730-4.
3. GRIGLIO, G., 2020. *Conducting technique: How to break patterns*, Dostupné: <https://www.gianmariagriglio.it/conducting-technique-how-to-break-patterns/>
4. MUSIN, I., A., 1967. *Technika dirižirovaniya*, Muzyka, Leningradskoje otdelenije.
5. SCHENKER, H., 1984. *Konzertdirigenten in Die Zukunft*, Vol. 7, Berlin, 1894, reprint. H. Federhofer: Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker (1990)
6. WOLWERTON, V., D., 2016. *New ways to make sound: An Interview with Romans Vanags*, In:

²²Dostupné na: <https://www.gianmariagriglio.it/conducting-technique-introduction/> [23.06.2021]

²³ Dostupné na: https://www.jstor.org/stable/24580634?seq=7#metadata_info_tab_contents [21.06.2021]

*Українське мистецтво, культура, освіта:
актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку: збірник наукових праць*

Choral journal, Vol. 56, N. 3, s. 65-66, Dostupné:
https://www.jstor.org/stable/24580634?seq=7#metadata_info_tab_contents

Розділ 2. УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ, АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ, ПЕРСОНАЛЬНІ ТА КОЛЕКТИВНІ ПРАКТИКИ

Романа Дудик

ДУХОВНА СКАРБНИЦЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА – СТАНІСЛАВІВСЬКА КОЛЕГІАТА

Церква протягом тисячі років свого існування виконувала роль центру християнського життя, формуючого обличчя народів світу, його світогляд, характер та ідеї, зміст і форму релігійних творів духовної і матеріальної культури.

Чимало на прикарпатській землі пам'яток стародавньої архітектури, чії мури живуть, мов дерева, пам'ятають, мов люди. Вони мовчать, але їх чують, і їх видно крізь товщу віків.

Нині виповнюється 318 років з часу спорудження колегіального костелу Непорочного Зачаття Діви Марії (1672 – 1703), одного із найдавніших пам'яток сакрального мистецтва, що збагачує унікальність архітектурного ансамблю Івано-Франківська. Незаперечним і безсумнівним є те, що в духовному житті протягом 300 літ Храм, незалежно від усяких перепон і труднощів, був Домом молитви та Слова Божого, місцем покорі перед Всемогутнім, страху перед гріхом і судом Божим. Більшість християнських празників – Великдень, Різдво, Новий рік чи Водохрестя стали джерелом для створення пребагатих весільних й святочних обрядів, звичаїв та, пов'язаних з ними пісень, літературних і мистецьких творів. Усі ці знання культивувала каста служителів храму.

Так, Станіславівська колегіата (колишній римо-католицький храм) був Домом Божим, місцем молитви та релігійного життя, був центром і меценатом культури, науки й літератури. До Колегіати, як до Храму Божого, дому молитви й місця благодатного, закликав лунаючий з дзвіниці дзвін, який сповіщав про початок церковної відправи. Голос дзвону (невід'ємного атрибуту християнської святині) викликав душевне піднесення, і, в залежності від свого тону, передвіщав відповідний характер відправи, врочистості чи події. Так як «повний голос дзвону» став необхідною часткою храму та релігійного життя мирян, так співу літургійних гімнів стало необхідною й важливою частиною Богослужіння. Багаті за своїм змістом і мелодією літургійні співи у храмі викликали душевні переживання та релігійні відчуття.

Варто зазначити, церква залишалась і залишається духовною скарбницею музичної культури і мистецтва, де були створені високі художні цінності, розмаїття музичних жанрів; відбувався розвиток теорії музики, нотації, педагогіки тощо.

Основним обрядом добового богослужіння католицького храму була меса, – Служба аналогічна православній літургії (прототип обряду – євангельський епізод Тайної вечері) на латинській мові. Меса складалась із ординарій (розділи, в яких тексти звучать щоденно) і пропрій (розділи, в яких текст змінюється протягом року в залежності від свят; див. схему):

Загальна схема римської меси

Частини меси	Ординарій		Пропрій	
	спів	Речитація	Спів	Речитація
Служба Слова	Kyrie eleison Gloria Credo		Introitus (Вхід) Graduale Alleluia Або Tractus, інколи Seguentia	Oratio (Молитва дня) Epistula (Післання) Evangelium
Свхаристія			Offertorium (дароприношення)	Secreta Молитва про дари
Канон	Sanctus	Praefatio (Приготовленість)		
Причастя	Agnus Dei Ite missa est або Benedicamus	Pater noster	Communio (Причащення)	Postcommunio

Окрім меси, в римо-католицькому костелі проводилась так звана офіція – служба добового циклу: *Matutinum* (нічна служба), *Laudes* (ранкове хваління), *Vesperae* (вечірня), *Completorium* (остання служба денного циклу). Тексти і пісні офіцій (аналогічно меси) часто варіюють у залежності від річного циклу богослужіння. До обов'язкових щоденних пісень належать такі, як *Te Deum* в кінці *Matutinum*, кантики, в тому числі Магніфікат в кінці *Vesper*), що і складають ординарій. Тексти та пісні, які звучать протягом року, складають пропрій. Основні пісні як меси, так і офіцій зберігаються в Антифонарії [1, с. 27] – співочій книзі римсько-католицької літургії, яка включає репертуар григоріанського співу.

Варто зазначити, що окрім хорового виконання (*a cappella*), в Колегіаті звучав орган. Склалась традиція заміни в окремих розділах меси хорового звучання органним (в 2-му і 5-му *Kyrie*, 1-му *Christe*, в непарних, окрім 1-ї строфах *Gloria* і т.д.). Частини меси, які виконувались на органі, у, так званій, альтернативній манері (антифонно з хором), складали органні меси – спочатку у вигляді обробок григоріанського хоралу, згодом, із запровадженням імпровізаційних (токат, прелюдій), поліфонічних (канцон) жанрів [2, с. 38]. Звучання органу (прелюдіювання на хоральні теми) підготувало громадський хорал, передувало і завершувало службу. У процесі літургійного дійства виконувались різні п'єси (прелюдії, фантазії, фуги, токати). Опираючись на традиції органних обробок григоріанського хоралу, створювались більш досконалі форми композицій на хорал (гімни, духовні концерти).

Проте, перевагу надавали хоровому звучанню, як *a cappella*, так і з супроводом, оскільки основна роль у Літургії відводилась слову: «.. цінність і перевага музики на християнському богослужінні впливає з того, що вона переважно подається у формі співу ... Пов'язана в такий спосіб зі словами літургії, вона текстом стає важливою і невід'ємною частиною урочистої літургії» [2, с. 132]. Це означає, що духовна музика розширює людські можливості вираження, що залежить все таки від змісту, якого можна передати словами, у цьому випадку, від «вокального виконання богослужбового тексту» [там само, с. 143].

Поступово сформувалась цілісна система церковного богослужіння з його добовим (основна служба – обідня), тижневим (враховуючи недільне богослужіння), річним (за церковним іменним календарем) циклами.

Подальший розвиток багатоголосого співу відбувався через посередництво Польщі, бо через Польщу українці мали контакти із західним музичним світом, через Краків знайомилися з італійською поліфонією та багатоголоссям; «врешті вони перейняли римський колосальний стиль і неймовірно вражали московитів своїми 24-, 36-, і 48-голосими літургіями та вечірнями» [2, с. 226].

За віхи свого існування духовна музика пройшла складний і важкий шлях еволюції від монодії знаменного розспіву до масштабних багатоголосних фресок «нового напрямку», який ввібрав в себе нові досягнення композицій, техніки хорового письма, драматургії тощо.

Органна музика не переставала звучати в стінах Колегіати. Як зазначав відомий місцевий краєзнавець, професор Володимир Полек у своєму історико-культурному путівнику, що на початку ХХ ст., а саме 11 листопада 1900 року знову зазвучав орган у виконанні професора з Дрездена Тепфер, що посприяло духовному піднесенню віруючих. На жаль, вся ця краса була по-варварськи знищена войовничими атеїстами «батьками міста» в післявоєнний час [3, с. 17].

Цікавий інформативний матеріал взятий із газетних повідомлень, розповідей старожилів, прихожан римо-католицького костелу. Так, із «Кур'єра Станиславівського» ми довідуємось про те, що під час святкування 25-ти-літньої трудової діяльності начальника секції Краківського Товариства соціального забезпечення п. Пілецького в Колегіаті проходила відправа на латинській мові за участю хору «дванадцяти» під керівництвом Вітольда Матогі [4, с. 2]. А зі спогадів учасниць хору Грицуляк Тамари та Смеречинської Ганни, ми довідуємось про те, що в костелі в 40-50-х роках проводилась Тиха Служба Божа на латинській мові в супроводі органу. На польській мові виконувались лишень пісні до Матері Божої. Цікавим є той факт, що при костелі діяв церковний жіночий хор, який виконував Службу Божу на польській мові в супроводі органу. А на Великдень, перед початком відправи в супроводі органу і хору звучала польська пісня «Христус – пан із мертвих встав» та дзвонили в дзвони. Концертмейстером гри на органі та диригентом хору були дві служниці костелу, музично-обдаровані монашки (їх називали сестрицями-законницями). Учасники хору знали нотну грамоту, співали з нот хорової партитури. Ми дізнаємось й про те, що окрім хору та органу, на Різдвяні й Великодні свята в костелі звучала скрипка, яка підкреслювала багатство та красу мелодійності колядок і гаївок.

З тих часів при костелі працювала музична школа, де вчили церковному співу. Колись на хорах над головним входом колись був орган, який вперше зазвучав у 1900 році. Але орган був втрачений у

післявоєнний час.

Нині колегіальний костел Пресвятої Діви Марії – єдина культова споруда в місті, яка використовується не за призначенням. У 1965 році тут розмістили геологічний музей. Проведене у зв'язку з цим, переоблаштування приміщення не сприяло збереженню унікальної пам'ятки. Повторна реставрація відбулася у 1980 році, відколи в костелі розміщується Івано-Франківський художній музей (нині музей мистецтв Прикарпаття), в якому експонуються унікальні зразки образотворчого, народного та сакрального мистецтва краю.

Список джерел та літератури

1. Музыкальный энциклопедический словарь. (Гл. ред. Г.В.Келдыш). М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
2. Кунцлер Міхаель. Літургія Церкви / Переклад з нім. монахині Софії. Львів: Свічадо, 2001. 616 с.
3. Полек В. Майданами та вулицями Івано-Франківська. Історико-культурний путівник. Львів: Світло і тінь, 1994. 90 с.
4. Jubileusz naczelnika p. Pileckiego. *Kurjer Stanislawowski*, 1911. 26 marca. С. 2.
5. Гаврилів Б., Арсенич П., Процак Р. Літопис Івано-Франківська (Станіслава). Історична хроніка міста з 1662 року. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1998. 136 с.

Жанна Зваричук

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ ДІТЕЙ КОМПОЗИТОРІВ ПРИКАРПАТТЯ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Хорова музика, яка призначена для виконання дитячими колективами – хорами та ансамблями займає одне із чільних місць у вихованні молодого покоління, формуючи головні критерії сприйняття дійсності, розвиваючи художній смак, набуваючи важливого чинника духовного розвитку особистості, її розумових, морально-етичних, естетичних цінностей і має великий вплив на загальний та музичний розвиток дітей.

Видатний диригент і педагог П. Муравський закликав прилучати дітей до хорового співу з раннього дитинства і вважав, що особлива, шляхетна і чиста інтонація цього процесу впливає на чистоту всього людського життя [3, с. 162].

Хорові твори, різні за образним змістом, тематикою, засобами музичної виразності, будовою збагачують внутрішній світ кожної дитини, роблять його глибшим, мудрішим, відкривають широкі можливості до активної життєвої дії, творчості, ініціативи. Тому у регіональному аспекті велике значення має багатовекторність дитячої хорової творчості композиторів Прикарпаття.

Усвідомлюючи велике значення хорової музики для всебічного розвитку і виховання молодого покоління, українські композитори постійно працювали над створенням відповідного дитячого хорового репертуару. На початку ХХ століття цей процес відбувався, здебільшого, у руслі музичного шкільництва. Головними осередками музичного та культурного життя Прикарпаття на той час були Станіславів і Коломия. З цими містами була пов'язана музично-педагогічна і диригентська діяльність багатьох знаних митців. Так, на зламі ХІХ-ХХ століть у Станіславові працювали Іван Біликовський (від 1884 по 1898 рр.), Євген Якубович (від 1895 по 1912 рр.), Денис Січинський (від 1899 до 1909 р.); у 1910-і роки – Василь Безкоровайний (1912-1913 роки перебування в місті), Іван Смолинський (від 1913 р.); у 1920-і-30-і рр. – Ярослав Барнич (від 1929 по 1941рр.), Іван Недільський (від 1928 до 1944 рр.), Осип Залеський (від 1921 до 1933 рр.), Матвій Куцій (працював, приблизно, від 1910 р.); на межі 1930-х-40-х – Роман Сімович, Богдан Сарамага, продовжували свою діяльність І. Смолинський та І. Недільський. Діяльність цих музикантів заклала підвалини професійної музичної школи та культури прикарпатського регіону, стала фундаментом для розвитку її традицій і майбутнього поступу.

Митці Прикарпаття в умовах радянської дійсності були змушені пристосовуватися до політичної ідеології того часу, однак їхня музика продовжувала оспівувати рідну природу, Карпати, дитинство, материнську любов, доброту, щиру дружбу. Завдяки їхнім творам діти краю отримували національне виховання, вчилися цінувати красу народної пісні.

У цей час творили композитори старшого покоління Дмитро Циганков, Богдан Юрків, Микола Павлюк, Мирослав Пастернак, Іван Фіцалович, Олександр Ільєв, Авеліна Басова, Іван Гнатюк, Василь Григорчук. У Коломії в радянський період відомою була дитяча хорова творчість Василя Якуб'яка, на Городенківщині – дитяча пісенно-хорова творчість О. Ільєва, на Снятинщині – М. Джурджука.

Останнє десятиріччя ХХ ст. і перші десятиліття незалежної України – це час, коли спостерігається бурхливий розвиток у суспільному та мистецькому житті Прикарпаття. Демократичні зміни захоплюють всі сфери діяльності суспільства. Новий злет хорової творчості загальноосвітніх шкіл сприяє створенню великої кількості дитячих шкільних хорів, спеціальних Центрів естетичного виховання дітей, які займаються організацією вокально-хорової роботи [2, с. 19]. По-новому починають діяти дитячі хорові студії. Одна із них була створена ще у 1989 році в школі-ліцеї Прикарпатського університету. Ця форма роботи впровадилася у класи з поглибленим вивченням музики. Студія ставила перед собою завдання відроджувати та далі розвивати національну школу та культуру, хоровий спів (як найбільш давній, масовий і доступний вид музичної діяльності), щоб в подальшому хоровий колектив за участю її вихованців досягнув справжньої професійності, а самі школярі отримали добру теоретичну і практичну музичну підготовку [4, с. 82].

Цей період знаменний відродженням української церкви, зокрема, греко-католицька виходить з підпілля, знову відкрито починають звучати духовні пісні, які стають основою репертуару багатьох новостворених хорів, в тому числі дитячих. Все частіше дитячий спів звучить у діючих храмах, зокрема, під час урочистих подій та святкових Богослужінь.

Дитячий хоровий рух на сучасному етапі отримав нову хвилю у розвитку. При церквах, музичних, загальноосвітніх школах, мистецьких студіях, народних будинках, різних організаціях діє багато дитячих хорів різного віку: від наймолодших – до старших школярів. Серед них: «Божі ангелята» (хор церкви Царя Христа монастиря оо. Василіян, регент – Неля Дуброва), дитячий хор «Барви весни» Ямницької ДМШ (керівник – Світлана Бойко), дитячий хор «Gloria» церкви свщч. Йосафата с. Липівка (регент – Олександра Гринюк), дитячий хор «Істина» церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Долина (керівник – Божена Сіркович), молодіжно-дитячий хор «Діти світла» катедрального собору Преображення Христового з Коломиї (регент – Світлана Кочерган), хор учнів молодших класів під керівництвом Мирослави Палійчук з Гвіздецької школи мистецтв, дитячий церковний хор «DEO GLORIA» церкви Непорочного Зачаття Діви Марії із с. Пнів Надвірнянщини (керівник – Іванна Вінтоняк), хор старших класів ДМШ ім. Йова Княгининського (м. Тисмениця), хор учнів ДМШ м. Тлумач Івано-Франківської області та багато інших.

Репертуар дитячих хорів та ансамблів Прикарпаття збагачується завдяки систематичному друці авторських пісенників, тематичних збірок, до яких входять твори митців краю. Це «Пісенний світ школяра» В. Савчука (2006, 2008); «Пісенний водограй» (2003), «Хай радіє душа» (2004); «Розквітає молитвою душа» (2006); упорядник більшості з цих збірок – В. Квашук; Л. Соболевської – «Світ на долоні» (2008); «Гаївки» (2010) І. Медведя на слова поетів Прикарпаття; збірники на вірші Марійки Підгірянки «Україно, мій ти краю» (1992) А. Басової, «Я – українка» (2011) М. Павлюка; декілька збірок М. Пастернака – «Я вірю в сонце» (2013), «З Україною в серці» (2014), «Котилася писанка» (2016), «Бог любить нас» (2018) та ін. Вийшло декілька пісенно-хорових збірок на вірші Віри Багірової: «Первоцвіт» (2006), «Я козацького роду» (2016), «Пісенний рік навчання» (2018).

Відроджуються традиції хорового співу прикарпатського краю. Постійно відбуваються хорові фестивалі, свята, конкурси. Це Регіональний дитячий фестиваль хорової музики «Передзвін» (проводиться в Івано-Франківську що два роки), дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Таланти землі Галицької» (проходить в обласному центрі Прикарпаття кожної весни з 2002 року), фестиваль-конкурс дитячих хорових колективів «Весняні голоси» (проводиться в м. Тисмениця з ініціативи Тисменицької дитячої школи мистецтв), Всеукраїнський дитячо-юнацький хоровий фестиваль-конкурс «Голоси яскравої країни» (з 2015 року), «Розколяда», фестиваль фольклорних дійств «Битва вертепів», духовний фестиваль «Вгору серця» в м. Івано-Франківську та інші.

У різних пісенно-хорових жанрах для дітей працюють як композитори колишньої радянської доби, так і нового часу: Б. Шиптур, М. Пастернак, Я. Бобалік, С. Гричко, В. Парфенюк, Є. Боднарченко, В. Кочержук та багато інших.

Сьогодні пісні й хори для дітей пишуть композитори різних поколінь. Завдяки діяльності багатьох дитячих колективів відроджуються традиції хорового співу Прикарпаття. Розширюється жанрова палітра музики для дітей. На першому місці, звичайно, знаходиться хорова мініатюра (авторська або обробка народної пісні), аранжування духовних творів, однак створюються й вокально-хорові цикли, сюїти, мюзикли, оперети. Важливої ваги в репертуарі хорових дитячих колективів

займають обробки українських народних пісень. Прикарпатські композитори поєднують у своїй творчості ладові, інтонаційні, ритмічні прикмети української народної пісні з канонами класичної ладо-гармонічної системи, спираються на притаманні фольклору засади формотворення (куплетна, куплетно-варіаційна форма), переосмислюють церковні пісенні традиції і враховують нові музичні тенденції сьогодення.

Найбільш яскравими й самобутніми постатями в дитячій музичній творчості Прикарпаття є Авеліна Басова, Іван Фіцалович, Микола Павлюк, Мирослав Пастернак, Яна Бобалік, Анничка Гнатишак, Василь Кочержук, Володимир Парфенюк, Євген Боднаренко, Василь Дутчак, Світлана Гричко, Зорина Валіхновська, Степан Ткачук. Їхня музика спирається на особливості вокально-хорових традицій Галичини, пісенний фольклор нашого краю, сучасну українську пісню, український міський романс. Вона виховує у дітях кращі риси: людяність, високу моральність, духовність, розуміння справжньої краси, відданість своєму народу і рідній землі.

Прикарпатські композитори ідуть у ногу з часом, формуючи репертуар, що виховує майбутнє української нації.

Список джерел та літератури

1. Бермес І. Репертуар дитячого хору як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*, 2015. №9 (128). С. 15–19.
2. Доронюк В., Зваричук Ж. Шкільне хорознавство: навч. пос. для викладачів і студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 336 с.
3. Муравський П. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. До 100-річчя від народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності / Редактор-упорядник О. Шокало. К.: ВЦ Просвіта, 2014. 384 с.
4. Полякова І. Перспективи розвитку і поширення музичної освіти серед молоді в умовах роботи національної школи. *Музика в системі художньо-естетичної освіти молоді*: зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Івано-Франківськ: Плай, 1995. С.81–83.

Ганна Карась

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ У СВІТІ (НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ТЕОДОРА ТЕРЕН-ЮСЬКІВА)

Ім'я українського оперного та концертного співака (баритона) і музичного критика Теодора Юськів-Терена (справжнє прізвище – Юськів; псевдо – Терен; 12.03. 1911, с. Поточище, тепер Городенківського району Івано-Франківської області – 2009, США), як і багатьох інших представників мистецької діаспори, залишається маловідомим на рідній землі. 110-річний ювілей митця – нашого земляка, актуалізував увагу до його постаті крізь призму проблем ідентичності.

Хоч поняття «ідентичність» є широко дослідженим, однак і сьогодні, як і у минулих століттях, науковці і діячі культури шукають відповідей на актуальні питання: «Хто ми?», «Чого ми прагнемо?», «Яке місце української культури серед культур народів світу?».

Не вдаючись у теоретичні розмисли, підтримуємо формулювання *національної ідентичності* Ентоні Сміта, який трактує її як «*неперервне відтворення та реінтерпретація структури вартостей, символів, спогадів, міфів і традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацію індивідів із цією структурою і спадщиною*» (курсив автора – Г. К.) [3, с. 40] та Діни Шульгіної, яка під *культурною ідентичністю* розуміє «усвідомлення людиною свого «я» як суб'єкта культури, яке пов'язане з його стійким включенням у виокремлені культурою смислові поля з їх мовленнєвими формами, цінностями, традиціями, орієнтирами поведінки» [5, с. 9].

Становлення цих форм ідентичностей у Теодора Юськіва відбувається в соціокультурних умовах міжвоєнної Галичини, яка в цей період перебувала у складі панської Польщі. Зі шкільних років він співає у гімазійному хорі, згодом створює хор ревелерсів «Юстон-А», а студіючи у Львові, бере активну участь у діяльності Читальні «Просвіти» у рідному селі як організатор і керівник сільського хору. Навчання у прославленого польського співака і педагога Адама Дідура сприяло дебюту Теодора

Юськіва на сцені Львівської опери у «Фаворитці» Г. Доницетті (1937), концертним виступам, зокрема, на святкуванні 125-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка (1939), перемозі на конкурсі молодих співаків (І премія, травень 1939, Львів), організованому Союзом українських професійних музик, зрештою – успішним виступам на оперних сценах Польщі, Німеччини, Норвегії, Франції (1944–1949). Серед оперних партій, які виконував Т. Юсків були: Султан («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта), Жермон, Амонасро, Ріголетто («Травіата», «Аїда», «Ріголетто» Дж. Верді), Ескамільо («Кармен» Ж. Бізе).

У повоєнний час Теодор Юсків часто виступав перед земляками у таборах ДіПі, зокрема у Регенсбурзі, додаючи їм віри і оптимізму.

Від 1949 року митець у США, де займався концертною діяльністю. У його репертуарі – романси українських композиторів М. Лисенка, С. Людкевича, Д. Січинського, В. Барвінського, В. Матюка, О. Нижанківського, численні українські народні пісні. Окремі записи співака 1950-х років збереглися на платівках фірми «Арка» (Нью-Йорк).

Про виступи співака у Нью-Йорку, зокрема у прославленому «Town Hall» (1951), писала газета «Свобода». Однак, утвердитись на професійній сцені Теодору Юсківу не вдалося. Діаспора не могла забезпечити матеріального становища співаку, тому він виступав в українських концертах епізодично, займаючись важкою фізичною працею.

Теодор Юсків володів ще одним даром – даром критика. Він – автор багатьох статей і рецензій з питань українського музичного мистецтва, в тому числі й вокального. Часто його статті були гостро критичними, тому псевдо Терен було оправдано. А. Житкевич пише: «Можна сміливо стверджувати, що на той час у тому, що стосувалося музичного мистецтва, в українській пресі йому не було рівних. Не минало й тижня, щоб десь в україномовних газетах чи журналах не з'явилося його актуальних коментарів і рецензій, як відгук на ту чи іншу мистецьку подію» [1, с. 310]. Критик писав статті про співаків С. Крушельницьку, М. Менцинського, І. Маланюк, В. Лук'янець, композитора М. Гайворонського, «Візантійський хор» під керівництвом М. Антоновича з Голландії.

Найбільшим здобутком Т. Терен-Юсків у цьому напрямі стала монографічна праця «Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича», яка друкувалася частинами впродовж 1983 року у журналі «Визвольний Шлях» (Лондон), а в 1984 році вийшла окремим виданням [4].

Автор розглядає різнопланову творчість композитора з позицій самостійницько-державницьких ідей, які пронизують її від перших спроб до останніх творів. На думку Т. Терен-Юсківа, у своїй діяльності С. Людкевич був одержимий ідеєю соборності, історичної відповідальності за музичну культуру батьківщини, любов'ю до рідної традиції, усвідомленням музично-історичної тягlosti [4, с. 22–23]. Саме крізь призму цих означених аспектів аналізує Т. Терен-Юсків великі твори композитора, особливо ті, які замовчувалися в українському музикознавстві радянського періоду. Дослідник, звертаючи увагу на творче довголіття С. Людкевича, яке є рідкісним і майже небувалим явищем в історії світової музичної культури, говорить: «Наш музикотворець навіть в останньому часі свого життя живо цікавився своєю творчістю, станом рідної музики, а передусім молодими композиторами-доростом. Він упорядковував, поправляв, додавав чи скреслював дещо із закінчених уже творів, а навіть перекомпоновував ще деякі місця зі своєї музики. Коли відвідувачі розказували йому про замір виконання його «Кавказу» в США, то він просто з молодечою цікавістю бажав знати, який це хор (йшлося про нью-йоркський хор «Думка»), чи цілий твір, чи з оркестрою і навіть чи оркестра українська? Це був справді гідний найбільшого подиву наш неперевершений Людкевич! А діялось це дослівно двадцять чотири дні перед його смертю. Ось унікальність столітнього генія і патріота» [4, с. 43]. Хочеться погодитись ще з однією тезою Т. Терен-Юсківа: «Зі смертю Людкевича відійшов від нас не тільки найбільший композитор, але і *найпотужніший* своєю духовністю українець» [4, с. 78]. Автор підіймає актуальну для діаспори проблему пропагування творчості С. Людкевича. Хоч там не було нот, партитур, часто і фінансів на достойне і гідне виконання великих симфонічних творів композитора, Т. Терен-Юсків наголошує, що «всюди в розсіянні треба влаштовувати імпрези, як: відчити, вечірки, сольові виступи, хорові концерти, академії із докладами та музикою нашого найпередовішого композитора» [4, с. 79]. Як приклад для наслідування Т. Терен-Юсків-співак дав концерт солоспівів С. Людкевича у Нью-Йорку з нагоди його 90-ліття. Критик дає високу і цілком справедливую оцінку особистості Зеновії Штундер: «Вона, як упорядник усіх писань і документів нашого композитора, виконала величезну і безцінну працю для нього і для нас усіх» [4, с. 64]. Тепер, коли завдяки подвижницькій, титанічній праці З. Штундер, видруковано двотомник праць С. Людкевича та двотомний життєпис композитора, можна ствердити, що музикознавиця на правду

побудувала пам'ятник Генію і собі.

За ініціативи Теодора Юськіва та його редакторської праці, за підтримки Українського Культурного Осередку у Лос-Анджелесі, у 1990 році перевидано збірник воєнних пісень «Сурма» (першодрук заходом спілки «Червона Калина» вийшов у Львові ще в у 1922 році) [2].

Ведучи активну громадсько-просвітницьку роботу, Теодор Юськів виступав з різноманітними лекціями про українську музику перед українською громадою Нью-Йорка, використовуючи звукозаписи.

В останні роки свого життя митець присвятив себе благодійництву. Віддаючи данину вдячності місту, яке сформувало його як творчу особистість, він дарує Львівській музичній академії ім. М. Лисенка два концертні роялі всесвітньо відомої фірми «Bösendorfer», що коштувало йому 200 тисяч USD. У квітні 2006-го року у Львові відбувся Перший всеукраїнський конкурс молодих вокалістів, заснований Т. Терен-Юськівим. 95-річний маестро особисто вручав Гран-прі переможцям та коштовні подарунки – призерам конкурсу.

Отож, все свідоме життя Теодора Терен-Юськіва було спрямоване на формування і збереження не тільки власної національної і культурної ідентичностей, а й у широкого кола земляків-емігрантів. Чітко усвідомлюючи себе як суб'єкта культури, митець пропагував українську музичну спадщину, мистецькі вартості і традиції різними способами і формами у діаспорному середовищі.

Список джерел та літератури

1. Житкевич А. Терен-Юській Теодор. *Житкевич А. Розсіяні вітром. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки*. Т.1. Тернопіль: Підручники і посібники, 2015. С. 308–311.
2. Савицький Р.-мол. Всі прикмети солідного і чесного мистця. Видатному співакові, критикові, фотографові Т. Теренові-Юськові сповнилося 90 років, *Свобода*. 2002, 31 травня, № 22. С. 19.
3. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Київ: Темпора, 2009. 312 с.
4. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича. Лондон: Українська Видавнича Спілка, 1984. 80 с.
5. Шульгина Д. Глобализация и культурная идентичность: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 – социальная философия / Воронежский государственный ун-т. Воронеж, 2010. 24 с.

УДК 130.2:17.035.3:304.2

Ореста Лосик

ДО ПИТАННЯ ПОСТМОДЕРНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

У статті аналізуються особливості теоретичного осмислення та практичної апробації ідей постмодернізму в українській культурі та науці. Наголошується на обов'язковому врахуванні історичних, соціальних, ментальних особливостей національного буття при інтелектуальних чи творчих спробах прищепити ключові постмодерністські концепти у локальний контекст. Обґрунтовується теза про позитивні (евристичні) та негативні (деструктивні) наслідки постмодернізації кожного національного світогляду, який прагне зберегти спадщину минулого та водночас відповідати запитам чергової сучасності. Запропоновано вважати, що найбільш продуктивно постмодерністські тези про фрагментаризацію, бриколаж, ризоматичність реалізуються в окремих видах українського мистецтва (музика, театр, танець, література, малярство) й художній культурі загалом, натомість в площині гуманітарних й суспільних наук вони загалом розминаються з об'єктивністю та доказовістю і допустимі лише як інтерпретаційні дослідницькі моделі.

Ключові слова: гуманітарні науки, культурні цінності, постмодернізм, національна самобутність, фрагментаризація

The article analyzes the peculiarities of theoretical understanding and practical approbation of the ideas of postmodernism in the Ukrainian culture and science. It emphasizes the obligatory consideration of the historical, social, mental characteristics of national existence in intellectual or creative attempts to instill

the key postmodern concepts in the local context. The thesis about the positive (heuristic) and negative (destructive) consequences of the postmodernization of each national worldview, which seeks to reconcile the heritage of the past and, at the same time, meet the demands of the present, is substantiated herein. It is suggested that the most productive postmodernist theses on fragmentarization, bricolage, rhizomatism are realized in the certain types of the Ukrainian art (music, theater, dance, literature, painting) and art culture in general, while in the humanities and social sciences they generally miss objectivity and provability, and are appropriate only as the interpretive research models.

Key words: *humanities, cultural values, postmodernism, national identity, fragmentarization*

Постановка проблеми. Від початку 90-х років ХХ ст. українська національна гуманітаристика отримала непорівняно більші можливості долучатися до розвитку світового інтелектуального і культурного простору. Відкритість у даному випадку означала й те, що місцеві наукові та художні середовища постали перед показною кількістю проблем методологічного й методичного характеру, замовчуваних або заборонених у попередні тоталітарні десятиліття. Серед новітніх викликів на чільних позиціях впродовж певного часу перебували ідеї міждисциплінарної за духом й транснаціональної за походженням течії постмодернізму. Їх теоретичне осмислення та практична апробація в українських наукових та культурних колах супроводжувалися низкою гарячих дискусій, суть яких зводилася до обговорення цивілізаційної доцільності, наукової виправданості й ціннісно-етичної питомості прищеплення «модних» концептів у локальних світоглядних вимірах. Ознайомлення з вибраними точками зору прихильників і противників новітньої ідейної тенденції залишається актуальним, адже йдеться про ніколи остаточно не вирішені дилеми співвідношення свободи та відповідальності, традиції та інновації, укорінення і космополітизму у наукових дослідженнях і творчих експериментах [6, с. 75–129].

Аналіз досліджень. Проблема постмодернізації національної гуманітаристики та пов'язані з нею реальні й імовірні наслідки стали предметом ґрунтовного обговорення на «круглому столі» однієї з найбільш знакових за три десятиліття державної незалежності дискусії на дану тему [10]. Чимало семінарів, присвячених постмодерністським інтерпретаціям, відбувалися і відбуваються головню в колі культурологів, літературознавців, мистецтвознавців. Значно меншою мірою – у середовищі істориків, політологів, філософів, соціологів. Однак істотного впливу на перебіг та аналіз цього явища поза межами спеціалізованих дисциплін вони не мають, з огляду хоча б на брак чи мізерний тираж друкованих видань, де були б розширено представлені становища учасників згаданих дебатів. Тематика повсячас висвітлюється у публікаціях низки українських, в тому числі діаспорних, авторів, серед яких: Т. Гундорова [1], Я. Дашкевич [2], Т. Дубровний [3], В. Єшкілев, Н. Зубрицька, П. Іванишин, О. Ільницький [4], С. Квіт, О. Козаренко [5], І. Кропивко, О. Лосик [6], В. Малахов, В. Моренець, М. Павлишин [7], О. Пахльовська [8], Я. Поліщук [9], В. Скуратівський, Л. Стародубцева, І. Фізер та ін.

Мета статті – проаналізувати світоглядні передумови, теоретичні та практичні наслідки прищеплення постмодерністських ідей у вибраних галузях української науки й культури.

Виклад основного матеріалу. Дискусії, присвячені постмодерністським впливам, наукові й творчі спільноти нашого східноєвропейського регіону розпочали у 90-х роках минулого століття. У ширшому розумінні вони пов'язані з дилемою «занепаду парадигми» (М. Яніон), ґрунтованої на культурних символах, візнях та ідеалах доби Модерну, зокрема романтизму.

Значення феномену постмодернізму для поточних культуротворчих процесів західної цивілізації очевидне. Місце й подекуди пріоритетна роль «живого інтелектуального напрямку» (О. Ільницький) у гуманітаристиках деяких країнах (головню США та Франції) не підлягають сумніву. Однак, з другого боку, постмодернізм не формує вирішально парадигму сучасності, становить лише один із модних ликів на її мінливій поверхні, тобто «поза контекстом свого виникнення й існування [...] великою мірою тратить і силу, й сенс» [4, с. 12]. У такій призмі постає розбіжність між закономірним долученням української культури до європейського лона і доцільністю надто ентузіастичного, а при цьому припізненого вбирання нею всіх доступних постмодерністських гасел і тенденцій [11].

Частина вчених обстоює позицію, згідно з якою фаза «пост» на Сході Європи наділяється відмінними від західних теренів змістами. Обставини, які спричинили їх появу, також віддзеркалюють сучасні перетворення спільної цивілізаційної долі, але «це всього лише посткомунізм і/чи посттоталітаризм» [10, с. 4]. Постмодерністська «риторика» на слов'янському ґрунті викоренена із тягlosti соціально-історичного постіндустріального розвитку західноєвропейських країн, тому й «не

випадково інтерпретується тут як чисто стилістична практика, як *ars parrendi* і *ars poelandi*» [10, с. 5].

Дослідники, які мають змогу оцінити постмодернізацію української культури та науки ззовні матірнього ядра, підкреслюють високу шкалу малокритичного (й тому пасивного) сприйняття цього складового елементу неklasичного світобачення (О. Пахльовська, І. Фізер). «Клонування без правил» супроводжується використанням постмодерністських складників для гаданого визволення та подолання низки успадкованих і набутих стереотипів, травм і всяких можливих обмежень на шляху до такого бажаного й необхідного самоздійснення. На практиці «це відбувається на щораз закритіших (і затхліших) (псевдо)інтелектуальних збіговиськах, де тривалість дії «літературного» слова закінчується з кінцем його фонетичної артикуляції», – різко констатує О. Пахльовська [8, с. 77].

На думку когорта українських культурознавців, яка формує – завдяки викладанню у вишах, редагуванню фахових збірників тощо – культурний пласт національної дійсності, серед захисників постмодернізму – чимало інтелектуальних сибаритів, «людей, які відпрацьовують певні авторські стратегії» шляхом їх нав'язування на невластиві контексти (О. Івашина). Прагнучи «комфортного життя», саму «ситуацію» вони використовують як засіб, «зручну іграшку» (В. Скуратівський) примножити безлад і байдужість в ідейному та життєвому просторі цивілізації, яка своє двотисячолітнє існування завдячує неперервному тяжінню до свободи. Наукове і культурне тло Центральної та Східної Європи не може проігнорувати чи цілком відкинути постмодерністські теорії, однак їх присвоєння нагадує «звичайне мавпування» і плекає ідентифікаційну вторинність і меншовартість.

Хоч існують і більш оптимістичні, правда, не до кінця для нас переконливі, прогнози. Їх висловлюють дослідники, які безпосередньо не досвідчили ані імперських, ані постколоніальних проблем із світоглядною та професійною ідентифікаціями. До прикладу, М. Павлишин підтримує тезу О. Ільницького про другорядність чи навіть застарілість концептуальних підходів відомих українських істориків ідеї (вже згаданого Д. Чижевського чи І. Дзюби) на тему повноти/неповноти національної культури. Він вважає процеси національного відродження проявами типово постколоніальної реакції («як компенсацію за заподіяні кривди») [7, с. 121]. Натомість постмодерністські інтерпретації позбавляють історичне минуле обтяжливої стереотипності. Образ спадщини «втрачає оту колоніальну трагічність, яка десятиліттями висіла на її ший» [7, с. 125], і завдяки подібним експериментальним практикам над довільними частинами велетенського культурного пласта стає привабливішим. Припущення про вищий рівень естетичної та світоглядної чутливості, який досягається завдяки саме постмодерністській «грайливій напівсерйозності», можна потрактувати як характерний синдром роздвоєння: діаспорний українець рекомендує укоріненним на Батьківщині землякам змиритися з власною периферійністю («менш трагічно розглядати свою культурну невидимість на світовій арені») [7, с. 122]. У жодному разі наведену інтерпретацію не можна зарахувати до постмодерністської. Вона недемократична за суттю й також яскраво демонструє постколоніальний комплекс самоприниження, що, як виявляється, передається пам'яттю поколінь і не залежить від місця проживання.

Деякі українські інтелектуали трактують постмодернізм як «величезний шанс самоусвідомлення нас у нашій сучасності» [10, с. 10]. Так, Т. Гундорова не заперечує небезпеки від «межовості» постмодерністського мислення, як і його ілюзорності. Однак «в ситуації втрати віри у неминуче «краще» вважає таке світобачення найвідповіднішою альтернативою «слову-зброї» (Леся Українка), аби «воно не судило і не вбивало, а навіть рятувало від того, що вже відбулося» [10, с. 10–11].

Постмодернізм в інтерпретації Т. Гундорової призначений для «неагресивного розв'язання того чи іншого дуалізму, опозиційності» та інших рудиментів минулого [1, с. 80]. Вони перейшли у кризову сучасність як зайвий спадок патріархальної традиції «великої літератури» та інших наративів, які утримують постколоніальний синдром в українській дійсності. Це світ іронічного заперечення тотожності, у якому «неактуальною стає навіть сама надія». «Безконечність інтерпретаційного процесу» заміняє гуманістичну вразливість й потребу «керуватися звичними етико-естетичними оцінками», які є показником цивілізаційної зрілості на особистому та колективному рівнях [1, с. 79, 81]. Повторюваність та уявність «всіх смислів і потреб «я» призводить, зрозуміло, до парадоксу. Для Т. Гундорової це бажаний катарсичний стан, який «служить тому, щоб допомогти кожному з нас усвідомити в постсоціалістичний і постколоніальний час власну фіктивність, зрозуміти себе як «знак питання», щілину, що існує між тим, якими ми є для інших, і тим, якими ми є в собі». Вона впевнена: «Так, читаючи самих себе, нашу історію, нашу державність, побачимо, що постмодернізмом є ми самі...» [1, с. 83].

Висловлене бачення цілковито розминається з гострою антипостмодерністською настановою українського історика Я. Дашкевича [2]. Він однаково неприхильний як до західних способів

«облагородити» тенденцію «нібито нового способу мислення», так і до місцевих «жерців і прихильників» фрагментарності, особливо в царині наукових досліджень. Практика «писати езоповою мовою» та свідомий відхід від цілісного, причинно-наслідкового аналізу історичного розвитку ведуть, на думку вченого, до «десцієнтизації» наукового світогляду. «Перевага позаджерельних знань» «толерантність до кічу» є наріжними каменями руйнівного релятивізму, знецінюють об'єктивну доказовість і пізнання як таке. Методологічний конформізм схиляє до фальсифікації минулого й сучасного і тим самим нагадує партократичні вимоги нещодавнього тоталітаризму. Вчений переконаний: захоплення ігровими реконструкціями у сфері інтелектуальної рефлексії «відбивають стан умів загублених і заляканих», які розминаються із свободою й відповідальністю думки.

Попри описані труднощі, постмодерністський підхід здатен спонукає і до евристичного оновлення теоретичних рефлексій і творчої виражальності [9]. У окремих галузях художньої естетики українські постмодерністи не мають перешкод експериментувати гірше, ніж їхні західні колеги.

Наприклад, композитор О. Козаренко аргументовано обстоює переконання про цінний вплив постмодерністської естетики на «стильові ситуації» українського неоавангарду, представленого видатними композиторами сучасності – М. Скориком, Є. Станковичем, В. Сильвестровим та ін. [5, с. 218–255]. Він вважає, що толерантна постмодерністська багатоманітність («терпимість») у сфері українського культурно-музичного семіозу допомогла уникнути «катастрофічних «розривів» через відторгнення традицій» і «руйнівних втрат», які супроводжували аналогічні, хоч і раніші у часі, процеси в Європі. Додатково продуктивно для зрівноваження «підкресленої національної самобутності» та стабілізації порушеного зв'язку із традицією спрацювала й низка інших об'єктивних факторів: віддаленість «від епіцентру вибухів комунікативного негативізму», запізність появи постмодерністських елементів та їх прищвиджене «компресоване освоєння». Названі причини лише зміцнили вирішальну вагу інтерпретаційного фактора [5, с. 220–225].

Методологічний підхід О. Козаренка поділяє український музикознавець Т. Дубровний і стверджує органічність естетики постмодернізму для національної культури повоєнної доби. Дослідник висуває таку гіпотезу: змінене внаслідок історичних катаклізмів «русло стилеутворення» української музики в останні десятиліття минулого століття заклало основи для «постмодернізму національного типу» [3, с. 63]. Як і О. Козаренко, Т. Дубровний акцентує на «позитивному характері» постмодерністського концепту переосмислення минулих естетичних канонів. Він навіть пропонує, зокрема у музикознавстві, уповноважити «слов'янський постмодернізм» [3, с. 64].

Проте наведений перелік прикмет, у яких, на думку дослідника, «втїлювся синтагматичний плюралізм естетики українського національного постмодернізму», протиставляється загальному постмодерністському світобаченню і тим самим дає привід до продовження дискусії про «постмодерністськість» мистецько-художніх пошуків українських творців у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. Водночас, з огляду на ряд тематичних розвідок сучасних дослідників музикознавчої проблематики (В. Сюта, Н. Корнієнко, Л. Кияновська, Д. Дувірак, О. Берегова та ін.), це дозволяє припустити ймовірно більшу оригінальність постмодерністських «ігор» на національному культурному ґрунті саме у площині музичних, а не літературних чи науково-філософських дискурсів.

Іншої думки дотримується канадський вчений українського походження О. Ільницький. Він сформулював її ще у першій половині 1990-х років: «Фактично Україна існувала і досі існує поза тими технологічними, інтелектуальними й культурними явищами, які сприяли появі постмодернізму. То яким би то чином українська культура могла стати постмодерністською?» [4, с. 113]. Ця теза відповідає заяві самого Ж.-Ф. Ліотара про умови, що уможливили появу постмодернізму насамперед у найбільш розвинених західних країнах. Водночас, гадаємо, наведений аргумент О. Ільницького відчужує сучасну національну культурну свідомість від загального (а не унікального та елітарного) явища західної сучасності лише з огляду на часту історичну перерваність українського світоглядного поступу (означення про локальну «специфіку» в даному разі сприймається як вирок, тавро, заборона).

Наступний аргумент дослідника побудований на запереченні висловленої свого часу Д. Чижевським думки про виправданість аналізу національної історії ідей у спільному руслі загальноєвропейських тенденцій. О. Ільницький вбачає у такому підході небезпеку «ще більшого затемнення» автентичного розвитку та вияв комплексу меншовартості стосовно панівних культурних осередків.

Зауважимо, однак, що імітаційні повтори широко використовуються «у справді постмодерному середовищі, яке вже все передбачило й пережило» [4, с. 114]. До того ж, арт-симулякри є невід'ємним складником лояльної постмодерністської естетики. Додатково, щораз більше сучасних українських

творців, які обрали постмодерністський різновид творчості, є успішними і з погляду галерейно-виставкового (чи видавничого) менеджменту, і під оглядом інноваційної неординарності мистецьких проєктів. В Україні чи поза її межами вони знаходять свого поціновувача, тим самим збагачуючи і підживлюючи постмодерністський «дух», а не нехтуючи його «складність, витонченість і суперечливість», як протиставив згаданий дослідник [4, с. 110].

Висновки. Суперечки, які викликає постмодернізм, типові для наукових і творчих середовищ багатьох країн. Особливо це стосується східноєвропейських держав, силою ідеологічних блоkad донедавна відмежованих у прямому розумінні від процесів новітньої західної емансипації.

Тривало загрожені націєтворчі стремління в умовах внутрішньої роздрібненості та зовнішньої міжсусідської непевності наголошують на монолітній єдності й гомогенності культурної спадщини, тим більше після здобуття політичних суверенітетів. Тож категорії «іронії», «гри», «відносності», «деконструкції» сприймаються нерідко як несвоєчасні, а то й непотрібні в утвердженні спільного простору свободи і національного відродження. Гадаємо, що найбільш продуктивно постмодерністські тези про фрагментаризацію, бриколаж, ризоматичність реалізуються в окремих видах українського мистецтва (музика, театр, танець, література, малярство) й художній культурі загалом, натомість в площині гуманітарних й суспільних наук вони все ж таки розминаються з класичною об'єктивністю та доказовістю і допустимі лише як інтерпретаційні дослідницькі моделі.

Загалом, у сучасному українському контексті постмодерністський підхід супроводжується небезпекою надмірного відчуження та викорінення національно-громадянського етосу, такого потрібного для посттоталітарного самоусвідомлення та демократичної самоідентифікації, зокрема у сферах науки і культури. То ж саме час підтверджує або спростовує змістовність постмодерністських концептів у їх теоретичних засягах й практичних здійсненнях.

Список джерел та літератури

1. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання. *Сучасність*. 1993. № 9. С. 79–83.
2. Дашкевич Я. Постмодернізм та українська історична наука. *Українські проблеми*. 1999. № 1–2 (18–19). С. 109–119.
3. Дубровний Т. Формування нової соціокультурної парадигми української музичної культури у вимірі постмодернізму. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 2014. Т. CCLXVII. С. 61–66.
4. Ільницький О. Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача. *Сучасність*. 1995. № 10 (414). С. 111–115.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Дослідно-видавничий центр Наукового товариства ім. Шевченка, 2011. 284 с.
6. Лосик О. Феномен свободи і французький постмодернізм. Львів: Дослідно-видавничий центр Наукового товариства ім. Шевченка, 2016. 302 с.
7. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму. *Сучасність*. 1992. № 5. С. 117–125.
8. Пахльовська О. Українська культура у вимірі „пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм. *Сучасність*. 2003. № 10. С. 70–85.
9. Поліщук Я. Постмодерна пропозиція і сучасна література. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2004. Вип. 33. Ч. 1. С. 3–12.
10. Ситуація постмодернізму в Україні (Круглий стіл). *Кіно-Театр*. 2001. № 6 (38). С. 2–12.
11. Фізер І. Про повну чи неповну структуру української національної культури. *Сучасність*. 1989. № 2. С. 97–99.

НАЦІЄТВОРЧЕ ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ У ГАЛИЧИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX - ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Події 1848 року знаменували собою переломний моментом у процесі активізації національних рухів в Європі, руху бездержавних народів до утворення власної держави та протесту проти асиміляції з боку імперій, до яких вони належали. Природно, що такі потужні духовно-культурні осередки, як музичні товариства – в тому числі і ті, що існували та діяли в Галичині, не могли залишатись осторонь від важливих суспільних процесів, стаючи важливими культурно-суспільними центрами становлення національних рухів та національної ідентичності. Починаючи від др. половини XIX ст., а в особливо від 60-х рр., коли завдяки суспільно-політичним реформам Галичина отримала автономію, галицькі музичні товариства набувають щораз виразнішого національного, патріотичного спрямування, стаючи потужними трансмітерами національного духу. І хоча по суті, автономія Галичини фаворизувала польську націю, вона уможливила також розвиток і українській.

Національна ідентифікація та національні пріоритети – які є проявом націєтворення – музичних товариств проявлялись через різні форми і способи, напр. через закріплення національної ідентичності в офіційних документах товариства, напр. у статутах. Напр. у Статуті з 1860 року Галицького музичного товариства (засноване у Львові в 1838 році), вперше сформульовано пункт про національну, польську спрямованість товариства, повністю закріплену у Статуті в 1912 році. Варто згадати і боротьбу ГМТ за впровадження польської мови як офіційної мови викладання в 1868 році у Консерваторії ГМТ у Львові, яка замінила державну німецьку мову викладання на польську.

Не менш активними були й українські музичні та культурно-просвітницькі товариства в Галичині, передусім товариство «Просвіта», ціллю якого було «пізнання и просвіта нашого народу», а засобами:

«а) збирання и видавання всіх плодів устної словесности народної, як: **пісень**, казок, приповідок, історичних переказів и загаломь всього, що до пізнання народа и его истории причинитися може.

б) видавання популярних писемъ въ усіхъ галузяхъ науки, відповіднихъ поняттямъ народу и його потребамъ».

У 1870 році про національні цілі заявляє Хорове Товариство «Теорбан» – перше руське музичне Товариство в Галичині, яке проголошує що його ціллю є досконалене музики але передусім народної музики. Ще більш конкретно формулює свої цілі основне музичне товариство українців Галичини – «Львівський Боян», створене у грудні 1890 року. Ціллю товариства було «...плекане головно руско-національного співу, такъ хорального, якъ и сольового, а такожъ музики інструментальної».

Проявляються націєтворчі спрямування і у репертуарі – все більшої ваги набуває репрезентації питомої культурної спадщини, а рівночасно відбувається процес інспірації творців до оригінальної, національної творчості, в якій відображалися би розмаїті модуси національних почуттів. Зовнішнім виразом, стає «шопеноцентризм» як концентрований вираз польської національної свідомості в музиці. У період коли ГМТ очолював Кароль Мікулі репертуар концертів наповнився величезною кількістю творів Ф. Шопена а також композиціями сучасних польських композиторів. Окрім того твори Ф. Шопена вводяться у навчальні програми фортепіанних класів Консерваторії ГМТ. Подібно діяли і українські музичні та культурно-просвітницькі товариства. Створені у 1870 року українські студентські Товариства «Академічний кружок» і «Дружний лихвар» та створене на основі останнього «Академічне братство» у своїх програмах мали твори М. Лисенка, А. Вахнянина, І. Лаврівського, М. Вербицького, І. Воробкевича, Н. Нижанківського. У програмах хорового товариства «Львівський Боян» національний репертуар займав основне місце. Для «Львівського Бояна» творили такі галицькі композитори, як А. Вахнянин, Д. Січинський, Г. Топольницький, Ф. Колесса, С. Людкевич, Й. Кишакевич, В. Барвінський та інші. Також засноване у 1861 році у русинсько-українське Товариство «Руська Бесіда», яке влаштовувало «декламаційно-музичні» вечори, пропагувало національний репертуар. Подібний процес національної ідентифікації відбувався і з іншими польськими товариствами, зокрема з «Ехо» та «Лютнею», які за ціль взяли пропагування польської хорової літератури. Товариство «Ехо» навіть оголошувало конкурси на твори для чоловічого хору і друкували найкращі з них.

Національна ідентифікація (передусім в романтичному розумінні XIX століття) проявляється також у створенні відповідного жанрового репертуару, у відповідній національній стилістиці, який виконувався під час концертів музичних товариств. Популярним стало також звернення до віршів

національних поетів і до історичної тематики в різних музичних жанрах – операх, ораторіях, кантатах, концертній увертюрі, симфонічній поемі, програмній симфонії.

Але не тільки факт виконання творів, які були створені у відповідній стилістиці і належали окресленому національному колу композиторів свідчить про вищезгадану націоорієнтовну тенденцію. Проявляється це також в участі членів товариства у важливих для нації подіях (щорічно музичні товариства брали участь у кільканадцятьох концертах та культурно-суспільних подіях, річницях, святах пов'язаних з відзначенням важливих національних дат), підтримці творчих ініціатив, просвітницькій та видавничій діяльності.

Музичні товариства різних національних громад були важливим стимулом до становлення національної ідентичності та відіграли важливу роль в націєтворчих процесах у Галичині, сприяючи своєю діяльністю національним рухам та формуванню державницьких ідей.

Список джерел та літератури

1. Тереса Мазепа. Соціокультурний феномен європейський музичних товариств ХІХ – початку ХХ століття на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр-7, 2017. 473 с.

Юлія Москвічова

ПОЧАТКОВА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК СКЛADOVA СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ВІННИЧЧИНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

В умовах глобалізаційних процесів сьогодення та інтеграції України у світовий культурний простір, як незалежної держави, роль культури й освіти, зокрема мистецької, непинно зростає. Мистецтво, формуючи естетичну культуру особистості й нації загалом, впливає на інтелект, стимулює творчі здібності, збагачує емоційну сферу людини. Початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади як складова системи мистецької освіти України, включають музичні, художні, хореографічні, театральні школи та школи мистецтв. Всі вони були започатковані від розгалуженої системи музичних і художніх шкіл. В роки незалежності внаслідок реформування системи освіти, початкова мистецька освіта набула два основні спрямування навчального процесу – загальне художньо-естетичне виховання та початкова мистецька освіта, як фундамент до майбутнього професійного навчання та діяльності з певного виду мистецтва [3, с. 148-149].

Метою статті є визначення динаміки функціонування системи початкової мистецької освіти як складової соціокультурного простору Вінниччини за період незалежності України шляхом вияву тенденцій і причин змін, що відбулися впродовж досліджуваного періоду.

Сьогодні на Вінниччині функціонує 54 школи естетичного виховання (46 – музичних, 7 – шкіл мистецтв (2 з них у м. Вінниці), 1 – художня (м. Вінниця). Понад 20 шкіл знаходиться в сільській місцевості.

Місто Вінниця є розвиненим культурним центром з широкою інфраструктурою й різноманітним культурно-мистецьким життям. У місті діє 5 початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів: 2 музичні школи, 2 школи мистецтв, художня школа. Початкову спеціалізовану мистецьку освіту тут здобуває понад 3 тисячі дітей [3, с. 149].

Музична школа № 1 є найдавнішим професійним освітнім мистецьким закладом Вінниці і розпочала свою історію в 1933 р., коли за постановою Наркомату освіти скрипкова студія під керівництвом Ю.Г. Брондза, що діяла у місті на початку 30-х рр. ХХ ст., була реорганізована в музичну школу. До класу скрипки додали класи фортепіано, віолончелі, народних інструментів, пізніше – духових [2, с. 53]. Сьогодні на 5-ти музичних відділах (фортепіанному, вокально-хоровому, струнно-смичковому, відділі духових та ударних інструментів, відділі народних інструментів) навчається близько 500 учнів. На умовах самоокупності функціонують відділи бальної і сучасної хореографії, групи раннього естетичного розвитку дітей, підготовчі групи, мистецькі студії для дорослих та підлітків.

Педагогічно-учнівський колектив веде активну культурно-просвітницьку, концертну роботу в місті, презентуючи нові сучасні проекти, серед яких найбільш значущими є: *Міжнародний конкурс духової музики «VINVENTI»*, започаткований в 2016 р., який традиційно включає в себе конкурсні прослуховування, майстер-класи, спілкування з професійними музикантами, тематичні концерти у Вінницькій обласній філармонії ім. М.Д. Леонтовича; *«Міжнародний інструментальний конкурс ім.*

І.Я. Падеревського» (з 2020 р.), метою якого є виявлення й підтримка творчо-обдарованої молоді, популяризація творчості українських і польських композиторів, обмін науково-методичним досвідом, підвищення рівня кваліфікації викладачів мистецьких шкіл, підвищення професійної виконавської майстерності та розширення культурних зв'язків. Програма проєкту включає проведення конкурсних прослуховувань, майстер-класів, концертів професійних музикантів міжнародного рівня.

Новітні культурно-освітні проєкти: *«Бравіссімо»* – це дитячий музичний лекторій, що існує вже 9 років і презентує лекції-концерти («Три кити в музиці», «Музичні подорожі країнами світу», «Музичний карнавал», «У світі музичних інструментів» та ін.) для дітей дошкільного й шкільного віку; *«Шопенівські зустрічі»* – проєкт, започаткований у 2017 р.. Завдяки сприянню Генерального консульства республіки Польща у Вінниці, Центру розвитку «Полонія», ГО «Простір майбутнього», Малопольської фундації «Братерство» проєкт розширив свої можливості, включаючи в програму не лише концерт, а й майстер-класи від професійних музикантів міжнародного рівня [5].

Дитяча музична школа №2 – сучасний навчальний заклад, який поєднує традиційні форми мистецької освіти з інноваційними технологіями та програмами навчання відповідно до соціального замовлення суспільства. Заснований у 1976 р., побудований за спеціальним проєктом, заклад є найбільшою базовою школою естетичного виховання у Вінницькій області. Чотириповерхове приміщення містить 50 навчальних аудиторій, хоровий, оркестровий, хореографічний та художній класи, бібліотеку та музейну кімнату, концертний зал на 300 місць. Школа розширила свою діяльність, відкривши, крім музичного, художнє (1999), хореографічне відділення та відділ музичного виховання й англійської мови (2001), у 2004 р. – клас сольного співу, а у 2012 р. започаткували свою діяльність групи раннього естетичного розвитку дітей та мистецька студія для дорослих. В закладі навчається понад 1 тис. учнів, працює понад 20 творчих учнівських колективів. Про високий професіоналізм педагогічного колективу та обдарованість вихованців школи свідчать численні перемоги учнів на різноманітних престижних фестивалях, конкурсах. Зокрема, за останні 5 років (2015–2020 рр.) учні школи взяли участь у 276 різнорівневих конкурсах, в тому числі 178 Міжнародних і Всеукраїнських. Гран-Прі отримали 42 учня та 888 – стали переможцями і дипломантами, в тому числі 337 учнів – у Міжнародних і Всеукраїнських конкурсах [6].

З метою пропагування культурних здобутків національного мистецтва та кращих досягнень світової музики колективом школи проводиться велика концертно-лекційна й культурно-просвітницька робота. Серед щорічних заходів – відкритий міський фестиваль народно-художньої творчості «Подільські візерунки», фестиваль-конкурс дитячої інструментальної ансамблевої творчості «КОНЦЕРТИНО»; мистецький фестиваль «Світ дитячої творчості», мистецький проєкт «Діти, дітям», персональні виставки та сольні концерти учнів, звітні виставки живопису та декоративно-прикладного мистецтва, шкільні конкурси «Юний митець року», «Викладач року» та ін.

Вінницька дитяча школа мистецтв була створена в 1990 р. і стала першим в області мистецьким закладом нового типу, об'єднавши в навчально-виховному процесі різні види мистецтв: музику, хореографію та образотворче мистецтво. Школа є лідером у створенні класів комп'ютерної графіки та кераміки на відділенні образотворчого мистецтва.

На *відділенні хореографії*, створеному в 1992 р., навчається 163 учні, 70 з яких – учасники Зразкового ансамблю «Подільночка» (кер. Марценюк В.П.). За роки творчої діяльності колектив здобув чимало нагород в різних кутках України та світу: І місце на Міжнародному конкурсі танцю в Туреччині (м. Адапазари, 2011 р.); Гран-прі на Міжнародному конкурсі дитячої творчості «Ранкова зірка» в Болгарії (м. Банско, 2011 р.); Гран-прі Міжнародного конкурсу дитячої творчості «Татранське джерело» в Словаччині (2013 р.); Гран-прі Міжнародного конкурсу дитячої творчості «Татрансько фольклорна весна» в Словаччині (2014 р.) та ін.

Професійні успіхи вихованців *відділення образотворчого мистецтва* відзначені на багатьох конкурсах і фестивалях як в Україні так і за її межами. Тільки за останні 5 років юні художники отримали близько 200 нагород. Учні відділення є учасниками та переможцями багаточисельних міжнародних виставок у м. Делі (Індія), м. Тегерані (Іран), м. Лідице (Чехія), м. Нова Загора (Болгарія), у міжнародному пленері юних художників у м. Луцьку, всеукраїнських, обласних, міських конкурсів дитячої творчості, зокрема «Об'єднаймося ж, брати мої» (присвяченому Шевченківським дням), «Я люблю Україну», «Я хочу жити в якісному світі», «Таланти багатодітної родини», «Арт-Олімп», «Різдвяна зірка», «Малюємо старовинну Вінницю», «Вінниця – європейське місто», «Світ навколо нас», «Сонячна палітра» тощо [7].

Школа мистецтв «Вишенька» – наймолодший початковий мистецький освітній заклад Вінниці, що розпочав свою діяльність у жовтні 2002 р. і демонструє динамічний розвиток. В школі мистецтв

«Вишенька» працюють відділення: *музичне* (фортепіанний, народний, струнно-смичковий, теоретичний відділи, відділ хорового та сольного співу, відділ духових та ударних інструментів), *хореографічне* (класичний, народно-сценічний, спортивно-бальний, сучасний танці), *театральне*, *художнє* (живопис, малюнок, композиція, декоративно-прикладне мистецтво, комп'ютерна графіка), *відділ загально-естетичного виховання* (групи раннього мистецького розвитку «Baby-art», групи загально-естетичного виховання для дітей віком від 3 до 6 років).

В 2013 р. школою започатковано власний мистецький проєкт – Міжнародний фестиваль «Мистецтво без кордонів». Основними партнерами проєкту стали: Вінницькі обласна й міська ради, Вінницьке училище культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича, «Союз українців Румунії», Національний коледж мистецтв ім. О. Бенчіле (м. Яси, Румунія), муніципалітет м. Горі (Грузія), музичні школи міст Льоне та Ганновер (Німеччина), Келецький театр танцю та танцювальний колектив «Джапм» м. Кельце (Польща). У рамках реалізації проєкту проводяться спільні культурно-мистецькі заходи, майстер-класи для викладачів та учнів міста й області.

У травні 2014 р. школою було започатковано Конкурс-фестиваль «Юний концертмейстер» (з 2015 р. має статус Всеукраїнського) метою якого є підтримка талановитих виконавців шляхом виховання майстерності з навичок акомпанементу, ансамблевої гри та створення художнього образу саме з учнями-ілюстраторами. *Учні закладу є постійними учасниками конкурсів і фестивалів різного рівня. З моменту заснування школи 3211 учнів взяли участь у 427 різноманітних конкурсах: 147 – гран-прі, 892 – I місце, 659 – II місце, 424 – III місце та 420 – дипломів. Усього 2122 лауреати та 420 дипломантів.*

Вінницька дитяча художня школа, заснована в 1960 р., є найповажнішим закладом початкової художньої освіти в Подільському регіоні. На сучасному етапі, освітній процес у закладі ведеться відповідно до вимог нових освітніх програм, які передбачають елементарний підрівень (4 роки навчання для дітей від 6-ти років) та базовий підрівень (5 років навчання) з відповідним отриманням свідоцтва державного зразка. Школа має 225 бюджетних місць, проте із врахуванням груп, які працюють на засадах самоокупності, кожного року школа приймає більш ніж п'ятсот учнів різного віку, а також дорослих без обмежень за віком. Учні вивчають живопис, рисунок, композицію, скульптуру, історію образотворчого мистецтва. Працюють групи декоративно-прикладного мистецтва та комп'ютерної графіки [3, с. 151].

Педагогічний та учнівський колективи ВДХШ приймають активну участь у культурно-мистецькому житті міста: організація персональних виставок учнів, випускників та викладачів школи, участь у художніх конкурсах і проєктах на міжнародному, всеукраїнському, обласному рівнях. Долучається школа і до загальноміських заходів, зокрема, організації святкування Дня міста, Дня Європи, циклу новорічно-різдвяних свят; участі у загальноміських конкурсах: «Малюємо старовинну Вінницю», «Малюємо новорічну Вінницю», «Вінниця – європейське місто» тощо. У 2011 р. за ініціативи школи було започатковано Всеукраїнський конкурс дитячого малюнку в жанрі пейзажу «Мій рідний край», який здобув популярність і по сьогодні проводиться на базі закладу, гуртуючи молоді таланти всієї України.

Таким чином, за період незалежності мережа початкової мистецької освіти на Вінниччині зберегла в цілому свою структуру. Важливою ознакою періоду стало створення комплексних закладів універсального типу (шкіл мистецтв), відкриття нових напрямів навчання суголосно до потреб і вимог часу. Загальною тенденцією в роботі початкових закладів мистецької освіти в період незалежності стало залучення дорослого населення до опанування різних видів мистецтва. Отже, початкові мистецькі освітні заклади, орієнтуючись на сучасні реальні потреби освітнього ринку, стають центрами духовного збагачення, осередками спілкування дітей і дорослих у сфері культури. Музичні школи розширили свою діяльність за рахунок започаткування новітніх культурно-мистецьких проєктів, що стали важливим інструментом у вирішенні сучасних потреб культурного розвитку міста й області. Вищезазначені культурно-освітні проєкти сприяють виявленню творчо-обдарованої молоді, розширенню культурних зв'язків і міжкультурної комунікації, підвищенню фахової кваліфікації викладачів мистецьких освітніх закладів, а також позитивно впливають на соціокультурну ситуацію у регіоні.

Список джерел та літератури

1. Купецька І. Дорослих учитимуть співати, танцювати й малювати. *Місто*. 2013. 30 січня.
2. Кушка Н. Музична Вінниця. Вінниця: ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2020. 480 с.

3. Москвічова Ю. Система і динаміка функціонування сучасної мистецької освіти на Вінниччині. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2012–2013. Вип. 26–27. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 148–157.
4. Москвічова Ю.О. Система початкової мистецької освіти сучасної Вінниччини: динаміка розвитку в період незалежності України. «*Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм*»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 24–25 квітня 2013 року, м. Івано-Франківськ) / Редактор-упорядник В. Дутчак. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 54–58.
5. Офіційний сайт Вінницької музичної школи № 1. URL: <http://msh1.edu.vn.ua>
6. Офіційний сайт Вінницької музичної школи № 2. URL: <http://vdmsh2.vn.ua>
7. Офіційний сайт Вінницької дитячої школи мистецтв. URL: <http://schoolarts.vn.ua>
8. Пономарьова О.М. Проблемне поле сучасної мистецької освіти України // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2012. №4. Ч. I.

Леся Музика

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОСВІТНЬОЇ КОМПОНЕНТИ «ДОДАТКОВИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ»

Контингент здобувачів вищої освіти дуже різноманітний за рівнем фортепіанної підготовки, що зумовлює педагога застосовувати методику початкового навчання для формування фахових та загальних компетенцій, за допомогою котрих вирішуються художні, звукові, технічні завдання, з'являється вміння самостійно визначати завдання професійного та особистого розвитку.

У питаннях, що розглядаються не буде нових методичних вказівок щодо викладання додаткового фортепіано, але кожен педагог, накопичуючи досвід, утворює власну систему методичних засобів засвоєння нових для здобувачів освіти елементів фортепіанної фактури.

Головне завдання викладача додаткового фортепіано полягає у тому, щоб навчити здобувача освіти умінню наполегливо відпрацьовувати технічні прийоми гри, відтворювати всі деталі нотного тексту, збагатити арсенал засобів художньої виразності, що властиві тільки для фортепіано. Запорукою успішної роботи є осмислення технічного завдання, апробація виконавських прийомів на занятті і закріплення набутих навичок в процесі самостійної роботи.

Слід звернути належну увагу на розвиток слухового контролю і необхідність використання цього навичку у самостійній роботі здобувача освіти.

У фортепіанній літературі зустрічається така артикуляційна формула, як «парні ліги». Такі поєднання можуть бути двох типів: перший звук «парної ліги» припадає на початок метричної долі. Необхідно оволодіти засобами гри в повільному темпі правильними рухами – перший звук кожної пари брати всією рукою, а другий – самостійним рухом на знятті руки. В іншому випадку навпаки – на перший звук палець опускається на клавішу самостійним рухом (до себе), а другий звук – з опорою руки на сильну долю.

Серед технічних прийомів особливу складність являє фактура почергових гамоподібних пасажів, що граються різними руками. При їх виконанні слід стежити, щоб передача мелодії з однієї руки в іншу проходила без розчленування, тобто без акценту. Для цього необхідно кожную руку готувати на відповідних клавішах заздалегідь, щоб перший із пальців вступаючої руки зв'язно підхоплював силу попереднього звучання.

Особливе місце серед звукових завдань займає досягнення динамічної рівності у фразуванні, вміння філігрувати звук. Добитися динамічної градації звуку можна на прикладі звуковидобування одного звуку від найлегшого піано до міцного форте, свідомо регулюючи енергію руки. Специфічна властивість фортепіанного звуку до затухання вимагає в момент переходу довгого звуку в короткий брати його з іншою силою, - а саме з тією, яка відчутна в момент переходу. Слабкі звуки – прохідні, затактові, розв'язання дисонуючих звуків або акордів граються легко, без акцентів, самостійними рухами пальців.

Через невміння застосовувати послідовні динамічні наростання і спади у малюнку пасажу, хвилеподібну динаміку в арпеджіо та кульмінаційні моменти фразування в грі відсутня контрастність, інтонаційна виразність. Розпочинаючи фразу, студент робить великий замах рукою і акцентує перший звук, за висловом Г. М. Когана «випускає майже весь запас повітря» [4, с.16].

Фразу треба починати без «атаки», з «губ», як сказав би співак. Разом з тим, треба навчити студента чути окремі ноти і інтонації, зберігаючи їх єдність, а також вміти об'єднувати декілька фраз в одне ціле.

Зустрічаючи в нотному тексті динамічні відтінки кресендо і дімінуендо, здобувачі освіти роблять помилку, відтворюючи ці звукові градації буквально від звуку, біля якого стоїться позначення. У цих випадках К. М. Ігумнов радив своїм учням мудре, хоч і парадоксальне правило Г. Бюлова: кресендо означає піано, дімінуендо означає форте [3, с.126]. Це правило повинен запам'ятати кожен здобувач освіти в роботі над музичним твором.

Серед специфічних прийомів навчання гри на фортепіано важливе місце займає артикуляція. Під артикуляцією І. А. Браудо розумів «мистецтво використання у виконанні всього розмаїття прийомів легато і стаккато» [1, с.3]. Певну складність має виконання студентами прийому «пальцеве стаккато», який сприймається не як розрив у зв'язку, а розрив взагалі. Для оволодіння цим прийомом необхідно, щоб рука рухалась по малюнку мелодії, а не пальці «тягнулися» за мелодією. Незв'язність досягається завдяки короткості доторкання пальця до клавіші (до себе). Дуже корисно опрацювати такі місця спочатку легато, а потім поступово скорочувати тривалість звуків.

Освітня компонента «Додатковий музичний інструмент» передбачає вивчення супроводів шкільних пісень. Часто зустрічається супровід вальсового типу, який найкраще виконувати прийомом «занурення» руки в басовий звук – основу гармонії. Він має прозвучати ясно і велично, голосніше від побудованих на ньому звуків акорду. Басовий звук грається п'ятим пальцем, а нижній звук акорду третім чи четвертим пальцями. При цьому треба намагатися вести руку в бік акорду по прямій лінії. Необхідно стежити також за тим, щоб разом з рукою не піднімалось плече і не змахувала кисть, а зберігалась єдина форма руки.

Постійного контролю потребує виховання осмисленого ставлення до звуку. Так, при відтворенні мелодії і супроводу, студентами не враховується триповерховість музичної тканини, відсутні звукова дистанція та вірне співвідношення між ступенями гучності цих елементів.

Зазначені вище недоліки гри початківців є характерними. Тому методичною установкою педагога в процесі навчання гри на фортепіано є поступове накопичення фахових та загальних компетенцій, можливість реалізувати набуті здобувачами освіти знання в процесі роботи над музичними творами фортепіанного репертуару.

Список джерел та літератури

1. И.А.Браудо. Артикуляция: о произношении мелодии. 2-е изд. Л.:Музыка, 1973. 199 с.
2. А.Зилоти. Мои воспоминания о Ф.Листе. СПб, 1911.
3. К.Игумнов. Размышления о музыке: мастера советской пианистической школы. Москва, 1954. 279 с.
4. Г.Коган. Работа пианиста. М.: Гос.муз.издательство, 196. 41 с.

Скобель Юрій, Кирильчук Наталія

15 РОКІВ З УКРАЇНОЮ В СЕРЦІ: ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ «ДИВОЦВІТ» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У 2005 році при кафедрі театрального і хореографічного мистецтва за ініціативи дирекції та викладачів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника було створено ансамбль танцю «Дивоцвіт».

На початку свого існування колектив налічував 16 чоловік: 7 хлопців і 9 дівчат. Це були студенти двох курсів щойно відкритої спеціальності «Хореографія» в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Перший концерт за участю колективу відбувся на «День знань» - 1 вересня 2005 року на сцені актової зали університету. Саме тут були презентовані глядачу перші хореографічні композиції: «Вітання з Карпат» – постановка асистента кафедри театрального і хореографічного мистецтва Юрія Скобеля, та «Россава» – постановка асистента кафедри театрального і хореографічного мистецтва

Василя Шеремети. Вдалий виступ та схвальні відгуки глядачів надихнули нас до подальшої роботи, що до створення репертуару ансамблю.

І ось 2007 рік. Перші гастрольна поїздка ансамблю закордон.

Особлива атмосфера Різдвяної Польщі, та велика відповідальність за презентацію Української танцювальної культури на Міжнародному рівні спонукала учасників колективу до неймовірної самовіддачі під час концертних виступів.

Поступово кількість учасників колективу зростала. Постійна участь у різноманітних концертах спонукала керівників до збагачення репертуару ансамблю. Так з'являються хореографічні композиції «Святковий вальс» у постановці доцента кафедри Світлани Васірук, «Дівоча доля» - постановники Юрій Скобель та Василь Шеремета, «Козачок» – постановка асистента Наталії Кирильчук; «Бойківський веселий» – постановники професор Богдан Стасько та асистент Юрій Скобель, «Гуцульський плес», «Горішок», «Буковинський святковий», «Василечки», «Анничка» постановник Юрій Скобель.

За п'ятнадцятирічну історію свого існування ансамбль став базовим центром професійної підготовки хореографів для закладів культури і мистецтва Західного регіону України. Репертуар ансамблю складається із самобутніх, різножанрових танцювальних номерів, а викладачі кафедри в своїх постановках намагаються відтворити усі барви українського національного хореографічного мистецтва.

Ансамбль бере постійну участь у мистецьких подіях міста, області та України.

Слід відмітити той факт, що більша половина балетної групи Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «ГУЦУЛІЯ» – це випускники «Дивоцвіту».

Серед людей колектив набув слави «другої філармонії», адже став законодавцем танцювальної моди в Івано-Франківську. Саме ансамбль танцю «Дивоцвіт» є одним з ініціаторів відродження «Галицьких балів» на Прикарпатті.

Досліджуючи хореографічну складову балів на Західній Україні початку ХХ століття колектив відроджує та пропонує глядачам ряд старовинних танців, серед них: «Полонез», «Вальс-мазурка», «Падеспанець» та інші. Поряд з презентацією цих хореографічних постановок, учасники колективу та танцюмейстер «Галицького балу» асистент кафедри та директор Івано-Франківської дитячої хореографічної школи Василь Васірук під супровід Івано-Франківського муніципального симфонічного оркестру, залучають всіх охочих до їх вивчення.

Такі мистецькі події, що відбуваються у Івано-Франківську саме на день студента, дають змогу молоді та всім охочим безпосередньо доторкнутися до прекрасного світу танцю, формуючи відчуття відповідного естетичного смаку та етикету.

Діяльність колективу широко відома не тільки в Україні але й за її межами.

Яскравість танцювальних постановок та висока майстерність виконання неодноразово вражала найвибагливішого глядача. Колективу аплодували у Польщі, Франції, Італії, Сербії, Румунії, Латвії та в інших країнах Європи.

Особливої уваги заслуговує дружба та плідна співпраця ансамблю танцю з осередком культури міста-побратима Свідниця (Республіка Польща) та Варшавським центром культури. Завдяки цьому партнерству та визнанню, колектив неодноразово ставав переможцем мистецьких грандів Євросоюзу, презентуючи Прикарпатський регіон у міжнародних проектах, спрямованих на інтеграцію української молоді у європейську мистецьку сім'ю. Результатом такої діяльності стало укладання ряду партнерських угод з танцювальними колективами Європи.

Серед визначних досягнень колективу є успішний виступ в заключних етапах та Гала-концертах Третього та Четвертого Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського, що проходив в м. Києві, на сцені Національної опери України. Журі фестивалю під керівництвом генерального директора-художнього керівника Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, Героя України, народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, академіка Національної Академії мистецтв України, професора Мирослава Вантуха високо оцінило виступ ансамблю танцю «Дивоцвіт» Інституту мистецтв Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, нагородивши його Дипломом II ступеня серед вищих навчальних закладів мистецького спрямування.

Серед останніх здобутків в житті колективу слід відзначити участь ансамблю танцю «Дивоцвіт», під керівництвом ст. викладача кафедри сценічного мистецтва і хореографії Юрія Скобеля, у IX Міжнародному конкурсі-фестивалі народного танцю «Sudmalinas» який був організований Національним центром культури Латвії та проходив 9 по 14 липня 2019 року.

Сам фестиваль мав на меті зібрати танцюристів з Латвії та різних країн світу, які б творчо досліджували, пізнавали та успадкували традиції народного танцю.

Протягом шести днів у Ризі, Кулдзі, Сигулді і Лієпаї 500 танцюристів з одинадцяти країн світу (Латвія, Естонія, Індія, Індонезія, Кіпр, Іспанія, Чилі, Болгарія, Сербія, Польща,) презентували своє традиційне танцювальне мистецтво на відкритих майданчиках, у парках та скверах.

Насичена програма «Sudmalīnas» була доповнена конкурсом для танцювальних колективів. Загалом 14 ансамблів з 11 країн світу боролися за призові місця з грошовим фондом на загальну суму 4000 євро. Міжнародне журі вирішило віддати 2 друге місце ансамблю Дивоцвіт. За словами голови журі Ріти Спальви танцювальний ансамбль з України зачарував глядацьку аудиторію неповторним колоритом гуцульських танців, високим професіоналізмом та культурою виконання, що в свою чергу гармонійно доповнювали традиційні костюми та музика.

Це досягнення, а також перемоги та вдалі виступи на Всеукраїнському та Міжнародному рівні спонукають творчий склад колективу не зупинятися на своїх досягненнях. 15 років з Україною в серці – ансамбль танцю «Дивоцвіт» перебуває в постійному творчому пошуку нових ідей, які б сприяли збереженню та популяризації української танцювальної культури.

Леся Романюк

ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ У ГАЛИЧИНІ (ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ) В СВІТЛІ ВІТЧИЗНЯНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Театр став одним із впливових чинників формування модерних націй упродовж ХІХ ст., у тому числі польської і української, що стало предметом розгляду національних мистецтвознавчо-театральних студій. Водночас, важливим є також дослідження міжнаціональних театральних взаємозв'язків та перехід з поля, обмеженого тільки національним дискурсом у площину інонаціональних театральних культур. У контексті вищесказаного особливої уваги заслуговує розгляд театральної культури в контексті поліетнічної взаємодії на теренах західноукраїнських земель другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. – як найбільш плідному періоді розвитку театального середовища. Важливість вивчення театральної складової у міжнаціональному міжкультурному діалозі є вельми актуальною. На даний час серед вітчизняних досліджень ще немає комплексної праці, спрямованої на розкриття міжетнічної взаємодії в рамках театального мистецтва. Серед основних причин – тривалий ідеологічний тиск радянської влади на українських вчених і, таким чином, унеможливлення об'єктивного розкриття міжетнічних культурно-мистецьких взаємин; тривала міжнародна ізоляція українського театрознавства – як фахової інституції; мовний бар'єр та своєрідний «націєцентризм» українського мистецтвознавства, що було зумовлено природнім бажанням після тривалого історичного занепаду представити насамперед здобутки українського національного театру.

Театральне мистецтво, як територія міжетнічної комунікації, має місце у працях національних та зарубіжних мистецтвознавців різних часів: І. Франка, М. Возняка, В. Перетца, В. Рєзанова, Р. Пилипчука, М. Гарбузюк та ін. Зокрема, І. Франко (як один із першопрохідців дослідження національного театру) широку увагу приділяв зовнішнім впливам, запозиченням, залученням із інших культур в українську інонаціональних мистецьких здобутків. Для означення таких міжкультурних контактів він розробив власну термінологію: «скомбінували», «акліматизували», «перейняли» тощо. За дослідженнями І. Франка польська театральна культура стала потужно впливати на українську від кінця ХVІ ст., що було пов'язано із жанрами Великодньої містерії і західноєвропейської релігійної драми. Виходячи з його міркувань українська «Вертепна драма» постає із синтезу релігійної драми та лялькових вистав, які були популярними загалом у культурі Західної Європи (зокрема, Польщі) і Білорусії [11, с. 170-210]. Таким чином, можна стверджувати про те, що І. Франко заклав фундамент вітчизняних імагологічних студій, в рамках яких здійснюється дослідження міжкультурних взаємозв'язків через вивчення представлення культур різних етносів в межах «своїх» та «чужих» культурних середовищ. Тобто, яким чином створювався культурний імідж, або ж стереотип показу інонаціонального у тому чи іншому мистецькому творінні (наприклад, театральній виставі, чи літературному творі тощо). І. Франко вважає театральнo-драматургічний процес динамічно-змінною структурою з напрямом впливу із заходу – на схід та з півдня – на північ. Здійснення порівняння

динаміки розвитку національного українського театру із театральним рухом історично-найближчих сусідів, зокрема, поляків та росіян, сприяло кращому розумінню дослідником вітчизняних сценічних проблем періоду XVIII–XIX ст. Польсько-українські взаємини у літературній сфері також входили у коло наукових інтересів І. Франка, про що йдеться у його праці «Взаємини польської та української літератур» [10]. Він зазначав також про вплив деяких польських авторів, у тому числі драматургів, на формування українського романтизму, незважаючи на загострення суспільно-політичного фону (Т. Заборовський, І. Красіцький).

До науковців-театрознавців, які глибоко вивчали польсько-українські театральні-драматургічні контакти належить Володимир Перетц, який визнавав вагомий вплив польської літератури і театру на український культурно-мистецький ареал. Вивчаючи вертепний театр, шкільну драму та інтермедії вчений утвердився в думці про якісно-вищий мистецький рівень українського вертепу, у порівнянні з польським [4, с. 77]. Наукові дослідження І. Франка, В. Перетца, В. Рязанова закладають базис національного театрознавства. При цьому застосовуються методи: історико-генетичний, історико-культурний, компаративний у науковому осмисленні українсько-польських театральних відносин, застосовуються поняття «адаптація», «ретрансляція», «трансформація» та ін.

Дослідження у сфері українсько-польських взаємин характерні для Василя Щурата, який осмислює польську драматургію на українську тематику у Західній Україні. Як і І. Франко українські теми у польських виставах проаналізовані вченим у його праці «Коліївщина в польській літературі до 1841 року», де серед інших він аналізує драму-переробку Я. Н. Камінського «Гелена, або Гайдамаки на Україні» за Т. Кернером [12]. Ця вистава була дуже популярною на сценах польських театрів Галичини, починаючи із 1819 р. Поряд із фольклористичними працями І. Франка, В. Перетца, знаходимо подібні дослідження у царині вивчення і використання в рамках польського театру XIX ст. української пісні і у В. Щурата. Він стверджує, зокрема, що найбільш ранні їх записи були здійснені саме поляками, окремі записи знаходяться у львівських міських актах. Добре обізнаний з польськими джерелами вчений, до прикладу, наводить ще декілька іноземних записів українських пісень, які були опубліковані у Польщі та отримали поширення у польському театральному середовищі.

Українсько-польські театральні стосунки були також у полі зору Д. Антоновича, який свою працю «Триста років українського театру» видав у Празі [1]. Початки української театральної історії вчений датує 1619 роком, з часу друку двох українських інтермедій, які були складовими польської трагедії. Появу українського шкільного театру Д. Антонович, як і І. Франко, М. Драгоманов, В. Рєзанов, В. Щурат, В. Перетц, пов'язує із впливом польської шкільної драми.

Чи не останньою спробою написання міжнаціональної театральної історії на землях України належить Петру Руліну в його праці «На шляхах до нового українського театру: Польський театр у Києві 1816 р.» [9]. Він стверджує, що написання історії українського театру, приміром, у Галичині неможливе без урахування польського контексту. Працями П. Руліна та К. Копержинського було започатковано дослідження польсько-українських стосунків у царині театального мистецтва XIX ст.

Наступним етапом у театрознавстві стала діяльність українського вченого Ростислава Пилипчука, який значну увагу приділяв міжетнічним мистецьким взаєминам, у тому числі на території західноукраїнських земель. Початковий етап його наукового зацікавлення цим питанням був пов'язаний із розглядом творчої діяльності видатних українських артистів Соломії Крушельницької, Філомени Лопатинської, Михайла Ольшанського на польській сцені, і навпаки, польського актора Владислава Плошевського, котрий грав на українській сцені театру «Руської Бесіди» наприкінці XIX ст. У одному з розділів двотомного видання «Український драматичний театр» він акцентує на діяльності двомовних і тримовних труп на території України XIX ст. Загалом, у полі зору Р. Пилипчука була творчість багатьох польських акторів, які були учасниками театального процесу на західноукраїнських землях, серед яких Гелена Моджієвська, Тадеуш Павліковський, Ян Прусінівський, Людвик Сольський, Ярослав Пруха. У польському енциклопедичному виданні «Біографічний словник польського театру. 1785–1965» подано 53 статті Р. Пилипчука у співавторстві з іншими польськими дослідниками, присвячених у тому числі українським артистам, які працювали на польських сценах. Першою ґрунтовною працею в українському театрознавстві, здійсненою у напрямку дослідження українсько-польських взаємин, стала стаття «Польська драма на українській сцені в Галичині 40-60 рр. XIX ст.» [5]. Згодом ця стаття, в удосконаленому варіанті, стала частиною праці «Український професіональний театр у Галичині (60-ті роки XIX ст.)» [7]. Вагомою працею є «Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.)», що вийшла у виданні «Варшавських українознавчих записок» в 1998 р., і до нині залишається чи не єдиною, що представляє

послідовний огляд цієї проблематики в українському мистецтвознавстві [8]. Кожен етап знайшов свій вияв у цій праці: від народних обрядів – до діяльності дво- і тримовних польських труп, та співпраця українського театру товариства «Руська бесіда» із польськими артистами і режисерами, адаптація польської драми до української сцени. У своїй статті «Про засади створення академічної історії українського театру» Р. Пилипчук зазначає: «Нам треба принципово вирішити питання: чи ми писатимемо історію театру в Україні чи тільки історію українського театру?» [6]. Прокоментувавши цю тезу він зауважив, що здебільшого Україна мала на своїй території театри тих держав, яким підлягала з їхніми мовами та ідеологіями. Отже, глядач формував свої уподобання та смаки відповідно до цілого комплексу різноетнічних театральних культур, що віками спільно уживалися на українських етнічних землях та характеризувалися міжнаціональними контактами.

У «Нарисах іонаціонального театру в Україні ХХ – початку ХХІ століть» виокремлено діяльність польських театрів у Львові [3], що стало важливим кроком на шляху до вивчення театральної культури Галичини з точки зору її поліетнічності і полікультурності. Вельми ґрунтовним сучасним дослідженням у царині польсько-українських театральних стосунків ХІХ ст. стала також монографія Майї Гарбузюк «Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації» [2]. У праці вперше на основі широкого кола рукописних текстів, архівних джерел, періодичних видань здійснено комплексний аналіз наявних у польському театральному середовищі стратегій і форм представлення узагальненого образу України; розкрито генезу і динаміку розгортання важливих ідейно-тематичних напрямів, жанрово-стильових, часопросторових та імагологічних форм українських топосів у польському театрі; окреслено географію побутування польських вистав з українською тематикою тощо.

Отже, у працях І. Франка, В. Рєзанова, М. Возняка, І. Брика, Д. Антоновича, П. Руліна, К. Копержинського, І. Брика, Р. Пилипчука, М. Гарбузюк та ін. представлено: іншомовний репертуар, залучений українськими театрами; творчість провідних іонаціональних майстрів сцени; огляд зарубіжної преси в контексті діяльності національних театральних утворень тощо.

Список джерел та літератури

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, 1925. 272 с.
2. Гарбузюк М. Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації: монографія. Львів: Простір-М, 2018. 470 с.
3. Гарбузюк М. Польський театр у Львові (1900–1945). *Нариси з історії іонаціонального театру в Україні ХХ – початку ХХІ століть*. Київ, 2017. С. 463–564.
4. Перетц В. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. СПб, 1894. С. 85–185.
5. Пилипчук Р. Польська драма на українській сцені в Галичині 40-60 рр. ХІХ ст. *Слов'янське літературознавство та фольклористика*. Київ, 1971. Вип. 7. С. 44–65.
6. Пилипчук Р. Про засади створення академічної історії українського театру. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2000. Вип. 1. С. 201–209.
7. Пилипчук Р. Український професіональний театр у Галичині (60-ті роки ХІХ ст.). Упорядник Є. Гулякіна. Вступ О. Клековкіна. Київ, 2015. 512 с.
8. Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.). *Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі*. Варшава, 1998. Вип. 6/7. С. 77–88.
9. Рулін П. На шляхах до нового українського театру: Польський театр у Києві 1816 року. *Записки історично-філологічного відділу ВУАН*. 1926. Книга 7-8. С. 86-112.
10. Франко І. Взаємини польської та української літератур. Додаткові томи до творів: у 50-ти т. Київ, 2008. Т. 53. С. 465–467.
11. Франко. І. До історії українського вертепа ХVІІІ в. Твори: у 50 т. Т. 38. Київ, 1983. С. 170–210.
12. Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 року. *Записки НТШ*. Львів, 1910. К. V Т. ХСVІІ. С. 86–104.

ГУЦУЛЬСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО У СТАНОВЛЕННІ ЕТНОДИЗАЙНУ В ГАЛИЧИНІ

У першій третині ХХ століття мистецтво Галичини розвивалося у двох основних напрямках:

- 1) з наслідуваннями історичних стилів;
- 2) з наслідуванням народного мистецтва

У руслі першого напрямку переважно відтворювалися у еклектичних інтерпретаціях історичні стилі минулих епох у руслі еклектики. Саме у такому ключі було збудовано низку будинків та оформлено їх інтер'єри у Львові, Коломиї, Перемишлі та інших містах Галичини.

Другий напрям у розвитку мистецтва і став основою етнодизайну в Галичині. Найбільш поширеним було базування етнодизайну на основі гуцульського народного мистецтва. Дослідники неодноразово зазначали, що власне течія у руслі гуцульського мистецтва і стала розумінням національного стилю, так поширеного у той час у Галичині. Це було особливо помітним після промислової виставки у Львові в 1894 році [1, с. 125].

Серед низки інших дослідників на широкому пласті матеріалу досліджувала гуцульське мистецтво українська відома мисткиня і дизайнерка Олена Кульчицька. Відомі її малярські та графічні твори на гуцульську тематику. Класичним варіантом розвитку етнодизайну були меблеві комплекти, розроблені Оленою та Ольгою Кульчицькими [2, с. 649]. Деякі із них збереглися у квартирі-музею Олени Кульчицької у Львові.

Характерною їхньою ознакою є конструктивні особливості із наслідуванням народних дерев'яних меблів: специфічний силует, з'єднання елементів, застосування орнаментально-композиційних структур традиційного гуцульського народного плоскорізьблення, як: мотиви солярних знаків, геометричних та стилізованих рослинних орнаментів тощо.

Загальний меблевий ансамбль особливостями народного стилю вдало доповнюють картини на гуцульську тематику, створені Оленою Кульчицькою («Музики» та інші) та килими із гуцульською орнаментикою, виконані за ескізами та при участі Ольги Кульчицької («Древо життя», «Олені» та інші).

Чудовим прикладом вирішення сакрального середовища у стилі етнодизайну є ансамблі церков із застосуванням елементів традиційного гуцульського мистецтва. Зазначимо, що це характерне не тільки для об'єктів, розташованих на території власне Гуцульщини, але також за її межами, наприклад, на Львівщині. До кращих на Львівщині, створені із наслідуванням гуцульського мистецтва є ансамблі церков Святої Трійці м. Дрогобича та Св. Юрія, с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл.

Структура образного просторово-предметного вирішення та вдалого і лаконічного застосування мистецтва різьблення у цих ансамблях надає цим об'єктам неповторності та українських національних особливостей. Елементи гуцульської плоскорізьби надають іконостасам та іншим предметам церковного інтер'єру неповторного вигляду.

Список джерел та літератури

1. Brykowski R. *Drewniana Architektura Cerkiewna Na Koronnych Ziemiach Rzeczypospolitej*. Warszawa: Towarzystwo opieki nad zabytkami, 1995. 259 s.: il.
2. Одрехівський Р. В. Становлення та розвиток етнодизайну в Галичині (перша третина ХХ століття). *Народознавчі зошити*. 2020. №3 (153). С. 647–651. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2020.01.229>

Ольга Фабрика-Процька

НАРОДНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЛЕМКІВ І РУСИНІВ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В КОНТЕКСТІ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Етнонаціональні спільноти Карпатського регіону постійно перебували в полоні пошуку власної етнічної приналежності, а звідси й ідентифікації, котра відображалася у збереженні мовних, етнологічних, фольклорних, ментальних, життєвих пріоритетів. Депортаційні і політичні процеси ХХ ст., що призвели до розмежування лемків і русинів кордонами різних держав, мали катастрофічні

наслідки.

У різні періоди саме фольклор поставав духовним містком між минулим і сьогоденням, дієвим орієнтиром у майбутнє, а отже, може трактуватися як об'єктивний критерій культурної ідентичності, визначальна форма етнічної свідомості. Дослідження музичної фольклорної традиції (культури) у середовищі лемків та русинів зумовлене рядом об'єктивних факторів. Українсько-польсько-словацьке пограниччя протягом тривалого періоду перебувало у складних умовах боротьби держав за адміністративний кордон. Особливості розташування українців регіону в смузі міжетнічного прикордоння, постійна загроза бути асимільованими викликали захисну протидію насамперед у відстоюванні власного культурного простору. Складним та неоднорідним явищем з кінця 80-х рр. XX століття й до сьогодні є розвиток карпаторусинського руху, популярність якого зростає у Словаччині, Польщі, Хорватії, Сербії, Канаді.

Нині етнографічну групу лемків і русинів слід сприймати не з погляду загрози втрати своєї культурно-мистецької спадщини, а як збереження етнонаціональної ідентичності, незважаючи на тенденції асиміляції в Словаччині та Польщі. З огляду на складний історичний період XX – початку XXI століть, позначений значними соціокультурними трансформаціями, впливом атеїстичної ідеології, заборонами святкувань і збереження народних обрядів, зміною динаміки міграцій (як добровільних, так і примусових), урахуванням політичних факторів, загальних процесів урбанізації і глобалізації, саме в умовах незалежної України постала можливість системного наукового осмислення етнокультури лемків і русинів Карпатського регіону, а саме її народної музичної компоненти.

Сучасний культурний розвиток характеризується взаємодією тенденцій, репрезентованих явищами полікультурності, інтеграцією між країнами, регіонами, етносами, націями, які формують спільні інститути діяльності, що надають більше можливостей для розвитку цивілізації. Трансформація музичного фольклору на сьогодні є чинником формування багатовекторної музичної культури, невід'ємними компонентами якої є матеріальні та духовні надбання.

Джерелознавчий аналіз основних історичних, культурологічних, мистецтвознавчих, музикознавчих і публіцистичних робіт засвідчив лише розрізнені напрацювання у зверненні до проблематики трансформації фольклорної традиції лемків і русинів Карпатського географічного ареалу як предмета окремого вивчення. У процесі дослідження виокремлено такі напрями: 1) фольклористичний (вивчення пісенних обрядів, публікації лемківських та русинських пісень, аналіз регіональних особливостей їх фольклору тощо); 2) етнологічний (матеріальна і духовна культура лемків і русинів, їх традиції та сучасне буття); 3) історико-суспільний (поселення, добровільна міграція та примусова депортація, еміграція, урбанізація).

Слід констатувати, що зовнішня неідентифікованість лемків та русинів Карпатського регіону в період XXI ст. є результатом їх внутрішньої невизначеності, т. зв. «розмитості» власного образу, часткової роздвоєності їх свідомості, відсутності чітких критеріїв етнічної totoжності. На сьогодні прослідковується виокремлення українців на русинів-українців і карпаторусинів. На жаль, тенденції останніх десятиліть на території Словаччини демонструють стрімку асиміляцію української меншини внаслідок існування цих двох діаспорних груп.

Пограниччя формує особливий простір, який, не належачи окремо до жодної із країн, забезпечує можливість міждержавних комунікацій, міжкультурних стосунків, а також особливу взаємодію етносоціальної і соціокультурної сфер на межі культур та етносів тих країн, що мають спільний кордон, зокрема Польщі, Словаччини, України та ін. Специфіка ідентичності на пограниччі культур є багатоаспектною системою, що охоплює питання не лише культури і мистецтва, мови й релігії, а й політики та ідеології, тощо.

Музичний фольклор, у протистоянні наростаючій асиміляції у Польщі та Словаччині виконує одну з найважливіших функцій їх національної ідентифікації. У процесі міжкультурної взаємодії в місцеве піснетворення на території Словаччини у музичній мові (мелодиці, ладовості, ритміці), вплітаються риси запозичені зі словацького фольклору, у Польщі – відповідно польського фольклору, а в Україні – загальноукраїнського.

6. З останньої третини XX ст. до сьогодні активізується виконавська діяльність солістів, хорових капел і фольклорних колективів вокального й інструментального спрямування як в Україні, так і за кордоном.

Важливим чинником національної ідентифікації поряд із пісенним фольклором залишається народно-інструментальна музика. Народні музичні інструменти пограниччя України, Польщі та Словаччини у національній традиції інструментального музикування слугують головними факторами збереження традиційних фольклорних жанрів та виконавських форм етнографічних груп у

Карпатському регіоні. Серед критеріїв ідентифікації народного музичного інструментарію слід назвати: простір; соціальний фактор; час.

Починаючи з кінця ХХ та початку ХХІ століть простежується т. зв. симбіоз традиційного фольклорного музикування і сценічних виконавських форм, а саме у композиторському та виконавському фольклоризмі, в основі якого лежить переінтонування фольклору не лише у професійній, а й аматорській творчості. У процесі переходу фольклору зі звичного для нього середовища у сценічні умови відбувається зміна функцій інструментарію із сольних на акомпануючі.

Саме розвиток фольклорно-фестивального руху сприяє вихованню національної свідомості молоді, процесу інтеграції української культури у світовий інформаційний простір. Домінуючими формами фестивалів лемківсько-русинської культури є концертна, презентаційна, виставково-ярмаркова тощо. Серед функцій фольклорних фестивалів найбільш поширеними є соціокультурна, пізнавальна, інформаційно-комунікативна, етновиховна, світоглядна, ціннісно-естетична, творча та ін.

На сьогодні міжнародні й регіональні фольклорні фестивалі лемківської культури, зокрема «Дзвони Лемківщини» (м. Монастирська, Тернопільська обл., Україна), «Гомін Лемківщини» (с. Зимна Вода, Львівська обл. Україна), «Лемківські пацюрки» (м. Монастирська, Тернопільська обл., Україна), «Лемківська ватра» (м. Ждиня, Польща), «Світ під Кичерою» (с. Курів, Словаччина), Свято культури русинів-українців у Свиднику (Словаччина), Фестиваль виконавців народних та авторських пісень русинів-українців Словаччини «Маковицька струна» (м. Бардіїв, м. Пряшів, Словаччина) та ін., як масштабний творчий рух, сприяють розвитку діалогу між регіонами і країнами, демонструючи національні й етнокультурні здобутки. Міжкультурна комунікація на таких діях сприяє взаємоповазі та взаєморозумінню між народами.

Одним із провідних напрямків діяльності усіх лемківських та русинських суспільно-культурних товариств в Україні, Польщі та Словаччині є: підтримка духу українства шляхом проведення різноманітних громадсько-політичних та національно-культурних заходів, плекання у наймолодших нащадків лемківських родин і молоді загалом історичної та культурної пам'яті свого коріння, збереження обрядів, традицій, говірки, пісенної спадщини та ін.

Серед політико-правових питань лемківських товариств в Україні до сьогодні актуальним залишається підготовка проекту закону України про депортацію.

Організації «Лемківщина» підтримують культурні зв'язки з українцями різних країн, багатьма громадськими організаціями в Україні так і за кордоном, а також співпрацюють із Світовою Федерацією Українських Лемківських Об'єднань, яка як міжнародна неурядова організація, об'єднує українські лемківські організації України, США, Канади, Словаччини, Польщі, Сербії і Хорватії

Інститутами духовної і соціальної пам'яті, що містять історичні й мистецькі цінності лемківської й русинської культури є музеї та музеї-скансени, зокрема: Музейний комплекс «Лемківське село» (м. Монастирська Тернопільської обл., Україна), Музей народної архітектури (Сянок, Польща), Музей лемківської культури (Зиндранова, Польща), Музей української культури у Свиднику (Словаччина) та ін., а також Український музей (Стемфорд, США), Музей лемківської спадщини ім. Юліана Тарновича-Бескида (Торонто, Канада), при яких поряд зі зразками архітектури й інтер'єрів, сформовано архівні колекції та фонди історико-культурної спадщини минулого. Вони не лише зберігають багатство традицій, а й постають джерелом наукових узагальнень та інспірацій для сучасних митців різних галузей.

Отже, підсумовуючи, слід наголосити, що у духовно-мистецькій культурі лемків і русинів вирізняє музичний фольклор як пріоритетну цінність, а його пісенні зразки – як самобутні артефакти. Сьогодні, незважаючи на трагічні сторінки історії, жорстоку депортацію з рідних земель, утиски певних політичних режимів, фінансові труднощі, стрімкий розвиток карпаторусинського руху, лемки та русини Карпатського регіону, всупереч асиміляційним процесам (полонізації, словакізації, русифікації), зберегли свою ідентичність та етнокультурну єдність з українським народом саме завдяки музичному фольклору у всіх його проявах, який залишається вагомим каталізатором і фактором самоідентифікації, важливою компонентою у скарбниці духовної культури України.

Список джерел та літератури

1. Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація: монографія [наук. ред. В. Г. Дутчак]; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ: Супрун В. П. [вид.], 2020. 464, [54] с.: іл., ноти.

«ХУДОЖНИК-ЛИТЕРАТОР» ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ГУМАНИТАРНОМ ДИСКУРСЕ КИТАЯ

В Китае Тарас Шевченко в первую очередь известен как гениальный поэт. На протяжении всего XX века Шевченко-поэт и Шевченко-революционер существенно заступали Шевченко-художника. Его художественное наследие привлекло внимание китайских учёных только на рубеже XX–XXI веков, когда между Китаем и Украиной начали выстраиваться новые социально-политические и культурные отношения. Отмечено, что в современном искусствоведении Китая Т. Шевченко трактуется либо, по аналогии с советской наукой, как «культурный революционер», либо как собирательный образ украинского народа, обычно до конца так и не понятый. В таком контексте ипостась Шевченко-художника уходит на второй план. На основе анализа статей и трудов китайских учёных, которые в той или иной мере причастны к осмыслению художественного наследия Т. Шевченко, показано, что отсутствие в китайском искусствоведении общего представления о развитии истории украинского искусства часто не позволяет китайским ученым осознать роль и место, которое занимает Шевченко-художник в украинском искусстве. Для китайских исследователей он остается быть лириком и «поэтическим» художником («художником-литератором»).

Ключевые слова: украинское искусство в искусствознании Китая, художественное наследие Тараса Шевченко.

It is shown that in China Taras Shevchenko is primarily known as a genius poet. Throughout the entire 20th century, Shevchenko the poet and Shevchenko the revolutionist essentially overshadowed Shevchenko the artist. His artistic legacy attracted attention of Chinese scholars only at the turn of the 20th and 21st centuries, when new socio-political and cultural relations began to be built between China and Ukraine. It is noted that in contemporary art criticism of China, T. Shevchenko is interpreted either, by analogy with Soviet science, as a «cultural revolutionist», or as a collective image of the Ukrainian people, usually unappreciated. In this context, the person of Shevchenko as an artist is a secondary concern. Based on the analysis of articles and works of Chinese scholars in varying degrees involved in comprehension of artistic heritage of T. Shevchenko, it is shown that absence of a common understanding of the history development of Ukrainian art in Chinese art history often prevents Chinese scholars from realizing the role and place of Shevchenko the artist in Ukrainian art. For Chinese scholars, he remains a lyricist and a «poetic» artist («literary artist»). The portrait genre is recognized as the most «convenient» for the analysis by Chinese art critics due to national specifics of creative activity of T. Shevchenko. Within its framework, special attention is paid to self-portrait, which to a certain extent corresponds to their understanding of T. Shevchenko the «literary artist».

Keywords: Ukrainian art in art history of China, artistic heritage of Taras Shevchenko.

Постановка проблемы. Для украинского искусства и культуры фигура Тараса Григорьевича Шевченко имеет важное значение в силу ряда причин. Среди них не только его особая роль как зачинателя украинской современной литературы и известного общественного деятеля, но и как национального символа [7, с. 5]. В Китае Т. Шевченко преимущественно знают как великого поэта XIX века [см.: 3, с. 90]. Именно в то время китайский писатель и литературовед Чжоу Цзожень осуществил первый перевод на китайский язык стихов Т. Шевченко (с русскоязычных переводов) и издал материалы о его жизни и творчестве.

Известно, что знакомство самого Т. Шевченко с китайской культурой прослеживается в определенных точках интереса к социально-политической жизни в Китае. Опираясь на высказывания Т. Шевченко в кругу друзей и знакомых, на записи в его Дневнике можно утверждать, что он был осведомлен с событиями Тайпинского восстания (1850–1864), которое воспринимал через призму крестьянского противостояния чуждым религиозным и социальным порядкам [12, с. 162; 12, с. 344]. Китайские ученые подчеркивают, что Т. Шевченко был обеспокоен этим современным ему эпизодом китайской истории и явно «любил Китай» [22]. Вероятно, для Т. Шевченко причины восстания тайпинов порождали параллели с положением крестьян в Российской империи – проблемой, которая красной нитью проходит через все творчество Т. Шевченко. Современный китайский исследователь Чжао Юньчжун (赵云中) справедливо отмечает, что «используя поэзию в качестве оружия борьбы, он безжалостно раскрывает рабство и национальное принуждение при самодержавии, демонстрирует

борьбу народа против угнетения, борьбы за свободу и независимость, изобличает угнетение украинской нации со стороны царской власти и жесткую эксплуатацию крестьян помещиками, выражает убеждение, что борьба народов Российской империи должна победить» [18, с. 240-241].

Со времени обретения Украиной независимости, в Китае интерес к наследию Т. Шевченко стал стремительно расти [6]. 8 августа 2008 года в Пекине в парке Чаоян был торжественно открыт первый в Китае памятник Т. Шевченко (скульптор – Юань Сикунь). Пик заинтересованности фигурой Кобзаря припал на последнее десятилетие. В 2009 году Пекинским университетом был организован первый в Китае (и, вероятно, во всем азиатско-тихоокеанском регионе) литературно-художественный вечер Т. Шевченко. К этому событию был приурочен выпуск краткого научно-популярного издания (буклет на китайском языке), содержащего вехи его биографии, некоторые стихи и репродукции художественных произведений. Именно тогда для Китая Т. Шевченко перестал быть только поэтом.

Уже в 2016 году в Пекине на базе мемориального комплекса китайского художника Ли Кежана состоялось открытие Музея-галереи Т. Шевченко и выход в свет большого сборника стихов Кобзаря на китайском языке в переводе с украинского (139 поэтических текстов). Важно отметить, что ведущие китайские славянисты (как, например, Ге Баоцюан, Ли Минбинь и др.) признали, что перевод стихов Кобзаря на китайский язык с русского, как это повелось изначально, не всегда позволял в полной мере понять смысл, заложенный самим поэтом [3, с. 92]. Логичным завершением такого подхода к изучению литературного наследия поэта стал выход в свет в 2018 году антологии его поэзии «Батько духу українського народу» на китайском и украинском языках, презентация которого состоялась 29 марта в Тяньцзинском университете иностранных языков (совместно с Пекинским обществом иностранных исследований) [11]. Сегодня учёными Центра изучения России и Украины Уханского университета и Института мировой литературы Академии общественных наук Китая осуществляется ряд интересных исследований творчества Т. Шевченко, а некоторые университеты Китая в рамках украиноведческих студий представляют учебные курсы, знакомящие китайских студентов с поэтическим наследием Кобзаря. Однако, художественное наследие Т. Шевченко для китайских учёных часто все еще остается в тени его поэтического гения.

Многими исследователями в мире сегодня Т. Шевченко трактуется как собирательный образ украинской нации в ее политико-культурном становлении. В таком контексте история о Шевченко-художнике превращается в некий второй план, который зачастую используется как повод для исследования других аспектов его деятельности, или как мотивация для анализа более общих проблем в исследовании украинского национального генезиса.

Анализ последних публикаций творческого и культурного наследия Т. Шевченко в целом показывает, что исследований его литературного наследия в разы больше, чем художественного. В украинском искусствоведении художественное творчество Кобзаря не всегда существовало как отдельная научная проблема. Первые специальные исследования художественного наследия Т. Шевченко появились через пару десятилетий после его смерти. Однако, первое монографическое исследование творчества Шевченко-художника, в котором утверждается, что художественное творчество было его «настоящим призванием, которое не мог подавить в нем даже его первостепенный поэтический талант», вышло в свет только в 1914 году [9, с. 3].

Новый этап в изучении наследия Т. Шевченко произошел в 1920-х годах, когда в Харькове был создан Институт Тараса Шевченко, центральной проблемой которого стало разностороннее исследование наследия Т. Шевченко [8, с. 162]. Именно тогда к печати было подготовлено полное собрание сочинений Т. Шевченко, включавшее и его художественное наследие. Этапным исследованием творчества Шевченко-художника стала монография Д. Антоновича, изданная в Праге уже в 1937 году [2], когда «после идеологических «чисток» слава поэта Т. Шевченко-революционера практически закрыла способность видеть в нем художника», а «принудительное изменение методологии сказалось на проблематике исследований, угле зрения освещаемых событий» [8, с. 169].

Одним из самых глубоких исследований художественного творчества Т. Шевченко является исследование В. Овсийчука «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури» 2008 года [10]. В нем один из корифеев украинского искусствоведения во многом по-новому смотрит на известные факты и проблемы творчества Кобзаря, часто разрушая сложившиеся стереотипы типа «Шевченко – крестьянский сын» / «Шевченко – революционер», переосмысливая его наследие в русле современного научного знания и рассматривая его творчество в контексте развития художественной культуры Европы.

В современной китайской историографии образ Шевченко-художника крайне скуден. В 1950-е годы, следуя логике советского изложения социально-политической и культурной истории СССР,

Т. Шевченко был прочно вписан в своеобразную иконографию «культурных революционеров». Все это определило первичность образа народного поэта и вторичность Шевченко-художника. Эта линия сохранялась до начала 1990-х годов, когда в Китае появился интерес к более целостному образу Великого Кобзаря. В целом китайским исследователям известно, что во время обучения живописи у великого Карла Брюллова в Петербургской Академии художеств Т. Шевченко достиг высоких результатов и получил место «преподавателя живописи» в Киевском университете. Однако, в современной китайской историографии, при условии существования достаточно большого количества упоминаний и оценок про наличие у него художественного таланта, синтетическое монографическое исследование о Шевченко-художнике отсутствует, что свидетельствует об актуальности выбранной нами темы исследования. (Отметим, что для исследователя фигуры Т. Шевченко работа с китайскими первоисточниками составляет определенную методологическую сложность: поскольку из-за широкой омонимии китайского языка при транслитерации имени иностранного происхождения авторы переводов вольны применить разные иероглифы, начертание имени Т. Шевченко известно в Китае по меньшей мере в девяти различных конструкциях).

Цель статьи. В данной статье считаем необходимым обратить внимание на ряд общих черт, которые сближают Шевченко-художника с китайской художественной традицией. Пытаясь ответить на вопрос, как современное китайское искусствоведение понимает историю украинского искусства, мы неизбежно сталкиваемся с «проблемой Шевченко». Она имеет несколько важных аспектов.

Первостепенным является разговор о том, как Шевченко-поэт соотносится с Шевченко-художником. Для китайской науки это важно, поскольку в традициях Китая поэтическое слово и изобразительное пространство имеют много точек соприкосновения. В ряде случаев практически невозможно отделить одно от другого, кроме как в аспекте методологического анализа.

Второй по значимости для современного анализа истории искусства в Китае является проблема самопрезентации художника, показанная, прежде всего, через автопортрет. Т. Шевченко множество раз писал автопортреты и, исходя из того, что пишут об этом украинские исследователи, для него это имело не только повседневно-бытовое значение, но и воспринималось как возможность пересказать «натуру», осмыслить внутреннее понимание самого себя. Эта черта на примере творчества китайских художников сегодня рассматривается многими китайскими исследователями автопортрета как жанра. На наш взгляд, сопоставление автопортретов Т. Шевченко с работами китайских авторов поможет выявить те стороны в дискуссии, которые современные исследователи не считают первостепенными.

Безусловно, обозначенные нами аспекты не представляют всей полноты проблемы творческого восприятия Шевченко-художника в современном китайском научном диалоге. В то же время, мы считаем, что именно данные аспекты искусствоведческого анализа наиболее цельно репрезентируют Т. Шевченко, как художника в поле современных научных интересов китайского искусствоведения.

Считаем необходимым отдельно отметить *методологические особенности нашего анализа*. В современной китайской науке про искусство доминирует образно-стилевой и сравнительный анализ, которые позволяют понять художественную целостность произведения, его эмоционально-образное построение. Однако важно понимать, что в китайской традиции анализ ориентирован на те стороны художественного процесса, которые, к примеру, в Украине, не всегда считаются доказуемыми. Это касается и исследования стиливых высказываний, и попыток проникнуть в образы художественного мышления автора. Философичность многих утверждений китайских исследователей основана на традициях нашей культуры и глубоком понимании национального искусства, его форм, стилей, пространственно-пластических характеристик и т.д. При столкновении с художественным языком других народов простое перенесение традиционных методов на новые и часто не знакомые цели и задачи не всегда становится надежной основой. Например, важное значение для исследования украинской живописи является анализ композиции произведения. И если в китайской науке про искусство данный аспект, прежде всего, понимается как исследование образной целостности, в украинском искусствоведении доминирует иной подход. Например, автопортреты Т. Шевченко понимаются многими авторами как исследование «глубины» художественного пространства, как задача имеющая отношение не только к идее произведения, но и к его «ремесленному» построению (техника, материал, форма).

И для китайской, и для украинской науки про искусство имеет большое значение анализ колорита и цветового решения. Однако, и в этом смысле тенденции современного подхода к материалу имеют явные отличия. Так, китайские традиционные системы исследования цвета в живописи опираются на национальные культурные формы, которые не всегда применимы к искусству в Восточной Европе. Например, колористическая программа работ Т. Шевченко, где наиболее ярко

использованы женские образы – пространственная, она имеет прямую связь с размышлениями художника про форму, перспективу, композиционные объемы. Люди у Шевченко всегда имеют свое собственное место в картине, они осмыслены как фрагменты реального бытия с его неровностями, затемнениями, перепадами света. Отсюда такой интересный колорит и такая необычная для китайского искусства «формула цвета». Таким образом, своей главной методологической задачей мы видим сближение форматов анализа китайских и украинских исследователей, что, как нам кажется, позволит сформировать более емкое научное видение проблемы. Анализ круга основных проблем, которые рассматривают искусствоведы из Китая, позволит нам проанализировать основные точки соприкосновения двух научных моделей видения искусства.

Изложение основного материала. Художественное наследие Т. Шевченко является глубоко национальным по самому духу. Однако определение этого «духа» украинского искусства для китайских исследователей станет возможным после постижения специфики художественной жизни украинских земель не только в конце XVIII – первой половине XIX века, но и на протяжении всех предыдущих эпох: княжеской (X–XIII), позднесредневековой или «польско-литовской» (XIV–XVI) и эпохи «украинского барокко» (XVII–XVIII) [См.: 1, 13].

Сегодня основной вектор анализа китайского искусствоведения направлен на осмысление философско-эстетического содержания работ художников. В то же время, проблемы формы, поиска композиционных приемов и средств выразительности понимаются китайскими учеными как второстепенная задача. Эта черта одновременно и сближает, и отдаляет научные парадигмы Украины и Китая. Образность, поэтичность и лиризм, ориентация на литературные произведения – все это легко воспринимается китайскими учеными, иногда выступая в качестве единственного репрезентанта украинского искусства как такового. В то же время, следует отметить, особую роль для китайского искусства компиляции образа художника и поэта, как универсального мастера, творца во всех смыслах этого слова. Определение Т. Шевченко как «Великого Кобзаря» воспринимается китайскими исследователями как созвучие двух его главных ипостасей: литературно-поэтической и художественно-живописной. К примеру, с 1980-х годов в китайском искусствоведении используется термин («художник-литератор»), в контексте которого развивается идея «двоемирия» творца, его универсального художественного опыта [19]. Таким образом, контексты, в которых Т. Шевченко воспринимается китайской наукой про искусство, разнообразны. И образ литературного гения, в котором особенности Шевченко-художника выступают в качестве своеобразного дополнения к образу творца-поэта («художника-литератора»), – первоочередной.

Украинский компонент входил в китайскую научную среду не аутентично, а через посредников. К примеру, корейский исследователь и автор множества переводов Т. Шевченко Ким Сук Вон определяет этот путь как сложных и витиеватый: «У XIX та на початку XX ст., у Корей, Китаї і Японії спочатку вважали українську літературу частиною російської. Тому в японській «Антології світової поезії» у розділі «Росія» можна знайти переклади творів Т. Шевченка» [5, с. 244]. Таким образом, сегодня существует, по меньшей мере, два образа Шевченко-творца, один из которых опирается на оригинальные работы, другой же, напротив, проникает в китайскую гуманитарную среду как часть российской научной программы.

Отметим, что эта тенденция не покидает и современный этап анализа художественного наследия Т. Шевченко. В этом смысле несколько отличается позиция Гао Вей, который еще в 1987 году отметил его особую «основоположную» роль в формировании художественного иллюстрирования книги. Автор отдельно обращает внимание на то, что Т. Шевченко вошел в историю искусства как «великий украинский писатель» и «один из лучших иллюстраторов». В частности автор упоминает авторские работы к «лирическому эпосу (!) «Гайдамаки», где сама концепция иллюстрирования представлена как самостоятельные акварельные работы. Они не могут рассматриваться только как иллюстрации к тексту» [20].

Важным аспектом в оценке роли Шевченко-художника выступает характер его понимания китайскими исследователями как носителя собственной литературно-художественной эстетики. Для многих исследователей искусства в Китае идея образно-стилевого восприятия поэзии Т. Шевченко равнозначна оценке его художественно-изобразительного творчества. В контексте практики перевода текстов Т. Шевченко эта особенность показана киевской исследовательницей Н. Исаевой, которая утверждает, что «на переводе непременно отображается и китайско-философская традиция, которая диктует расстановку в тексте Шевченко дополнительные понятийные акценты» [4, с. 228]. В первую очередь речь идет о понимании образно-символического пространства Т. Шевченко, его аллегорического языка (и в поэзии, и в живописи), а также его авторской эстетики (и в текстовом, и в

изобразительном смысле). Так, «найскладнішою для перекладу виявилась старослов'янська лексика та усталені біблійні вирази. Саме вони є яскравими репрезентаторами національної специфіки аналізованої поезії, а також відіграють роль стилістичних засобів вираження піднесеності, святості проголошеного. Щоб зберегти емоційне забарвлення і компенсувати обмежені морфологічні можливості китайської мови перекладачі звертаються до різних прийомів. Один з них – розширення змісту слова і збагачення палітри його емоційності за допомогою синонімічного ряду» [4, с. 225].

Одним из наиболее типичных примеров перенесения смыслового содержания Шевченко-поэта на Шевченко-художника является оценка его роли в генезисе литературы и искусства как некоего единого компонента. Такая оценка характерна для позиции наиболее известного в Китае переводчика поэзии Т. Шевченко Ге Баоцюань (戈宝权). Исследователь представляет Т. Шевченко как гениального поэта, который в истории литературы Украины занимает уникальное место, определенное именно своим универсальным влиянием и на развитие языка, и на формирование художественного пространства. Т. Шевченко в его работах – «основатель нового украинского литературного языка», причем эта черта характеризует и его «революционную живопись» [17]. Отдельно отметим, что Ге Баоцюань осознает тот факт, что знакомство с гением Т. Шевченко в 1940-е годы произошло для него как с элементом русской литературы, что в некотором роде определило изначальный характер его понимания творчества Кобзаря [16, с. 26-27]. Кстати, для некоторых китайских ученых старшего поколения сам факт обучения Т. Шевченко в Петербургской Академии художеств и его длительное пребывание в Петербурге часто является ключевым для определения его как художника русского. При этом они упускают из вида, что «вбачаючи причину національного нещастя у відверто антиукраїнській політиці царського уряду, він боровся з ним силою творчого духу і плекав пробудження істинного начала української національної душі» [7, с. 6], а тому, безумовно, являється основоположником української національної художньої школи.

Подчеркнем, что Ге Баоцюань сравнивает роль Т. Шевченко в украинской культуре с ролью Пушкина в русской. Однако, в таком сопоставлении он как бы «присоединяет» живописную проблематику к художественно-поэтической, обобщая его величие и заслуги [15]. Таким образом, нет ничего удивительного в том, что и современные исследователи продолжают рассматривать творчество Т. Шевченко как общий художественный продукт. Кобзарь предстает «одинаково гениальным» и в литературно-художественном образе, и живописном творческом наследии. При этом художественная сторона творчества Т. Шевченко не столько анализируется как предмет искусствоведческого разговора, сколько становится дополнительным аргументом для обоснования уникальной культурно-исторической роли Кобзаря.

Похожие принципы обобщения творчества Т. Шевченко характерны и для других исследователей из Китая. В частности, назовем статьи Сан Вей (孙玮) 1961 года [14] и Чжао Яньфен 1983 года [21]. В частности, в статье Сунь Цзявень (孙佳文) 2016 года Т. Шевченко – «гениальный украинский поэт», «основоположник нового литературного языка», и «символ украинской духовной культуры». Именно последнее определяет попытку автора показать, как темы «Народа» и «Родины» воплощены в художественном наследии Кобзаря. Однако, автор ведет разговор скорее про тяжелые обстоятельства жизни поэта, чем пытается определить собственно художественно-эстетическую позицию Шевченко-художника. Интересными в этом смысле, нам кажутся рассуждения Сунь Цзявэня про «выход Шевченко как художника за рамки литературного творчества» [14, с. 40-42].

Выводы. Таким образом, отсутствие синтетического (обобщающего) представления о развитии истории украинского искусства в значительной степени влияет на понимание той роли и места, которое занимает личность Т. Шевченко в украинском художественном генезисе. Для китайских исследователей он прежде всего поэт, а его своеобразное «открытие» как художника в работах 1950–1980-х годов определило на несколько десятилетий вперед специфику восприятия изобразительного языка Т. Шевченко как «поэтического» художника, лирика, мастера метафорического высказывания.

Список источников и литературы

1. Yao Ning. The Art of Ukraine in the Art History of China: the Problem of «Vision». *Традиції і новачі у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. № 3. С. 96-100. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1443114>
2. Антонович Д. Шевченко-маляр: монографія. Київ: Україна, 2004. 272 с.
3. Дяченко О. Розвиток шевченкознавства в КНР у XX – на початку XXI ст. *Вісник*

Дніпропетровського університету. Серія «Історія та археологія». Дніпро, 2016. Вип. 24. С. 89-92. URL: <http://oaji.net/articles/2017/4767-1494220905.pdf>

4. Ісаєва Н. Триптих Т. Шевченка «Доля», «Муза», «Слава» в китайських перекладах: проблема рецепції. *Шевченкознавчі студії*. 2008. Вип. 10. С. 221-228.

5. Кім Сук Вон. Переклади творів Тараса Шевченка в літературі народів Заходу і Сходу. *Шевченкознавчі студії*. 2008. Вип. 11. С. 241-249. URL: file:///E:/Downloads/Shs_2008_11_41.pdf

6. Лю Дунг. Українознавство в Китаї. *Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя*. Мюнхен. 1990. № 3 (березень). Ч. 3 (347). С. 27-31. URL: https://archive.org/stream/suchasnist/1990_N03_347_djvu.txt (дата ост. звернення: 10.05.2020).

7. Мархайчук Н., Троян А. Постать Шевченка. Монументальна шевченкіана Харківщини: За матеріалами до Харківського тому «Звід пам'яток історії та культури України». Харків: Раритети України, 2015. С. 5-17. URL: http://www.spadschina.kh.ua/assets/files/Vidannya/Mon_Shev.pdf

8. Мархайчук Н. Матеріали к изучению истории шевченковедения в Харькове (20–30-е годы XX века). *Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сборник докладов Междунар. научной конференции*. Гродно: ГНУ имени Янка Купала, 2012. Ч. 2 С. 162-169.

9. Новицкий О. Тарас Шевченко як маляр: монографія. Львів-Москва: Накладом Наукового товариства імені Шевченка, 1914. 173 с. URL: http://uartlib.org/downloads/Novickiy_TarasShevcenko_uartlib.org.pdf (дата ост. звернення: 30.07.2020).

10. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури: монографія. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. 414 с.

11. У Тяньцзіньському університеті іноземних мов 29 березня відбулася презентація видання китайською та українською мовами антології поезії Тараса Шевченка. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2435497-u-kitajskomu-universiteti-prezentuvali-dvomovnu-antologiu-poezii-sevcenka.html> (дата ост. звернення: 10.05.2020).

12. Шевченко Т. Дневник / предисл. А. Старчакова; ред., вступ. ст. и примеч. С. Шестерикова. Москва-Ленинград: Academia, 1931. 173 с. URL: https://imwerden.de/pdf/shevchenko_dnevnik_academia_1931_text.pdf; (дата ост. звернення: 10.05.2020).

13. Яо Нин. Художники Украины второй половины XVIII – первой трети XIX века в современном искусствоведении Китая: проблема верификации. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2017. Вип. 24. С. 175- 181. URL: file:///E:/Downloads/ukrkm_2017_24_30.pdf

14. Sūn Jiāwén. (2016) «Xiè fǔ qín kē de mínzú jīngshén zòngshù», tiānjīn wàiguóyǔ dàxué bīnhǎi wàishì xuéyuàn «Wénxué jiàoyù» 03 qī 40-42 孙佳文《谢甫琴科的民族精神综述》, 天津外国语大学滨海外事学院《文学教育》2016年03期 40-42. URL: <http://www.cqvip.com/qk/88863x/201606/668684410.html> (дата ост. звернення: 10.05.2020).

15. Gē Bǎo quán. (1992) Wǒ yì «xiè fǔ qín kē shījī» «Zhōngguó fānyì» dì 5 qī 39-40 戈宝权 我译《谢甫琴科诗集》《中国翻译》1992年 第5期 39-40. URL: <http://www.cqvip.com/qk/92822x/199205/1002953721.html> (дата ост. звернення: 30.07.2020).

16. Gē Bǎo quán. (1997) Nánwàng de wūkèlán zhī xíng «huárén shí kān» dì 11 qī 26-27 戈宝权 难忘的乌克兰之行 《华人时刊》1997年 第11期 26-27. URL: <http://www.cqvip.com/qk/87696x/199711/4000995121.html> (дата ост. звернення: 30.07.2020).

17. Gē Bǎo quán. (1961) Wěidà de wūkèlán rénmin shīrén xiè fǔ qín kē yī jìniàn xiè fǔ qín kē shìshì yībǎi zhōunián «Wénxué pínglùn» dì 1 qī 68-85 戈宝权. 伟大的乌克兰人民诗人谢甫琴科 一 纪念谢甫琴科逝世一百周年 《文学评论》

18. Zhàoyún Zhōng. (2005) Wūkèlán: Chénzhòng de lìshǐ jiǎobù. Shànghǎi: Huádōng shīfàn dàxué chūbǎn shè. 赵云中. 乌克兰: 沉重的历史脚步. 上海: 华东师范大学出版社, 2005年.

19. Lǚ Shū Yuán. (1982) lùn wénxué yìshùjiā de qíngxù jìyì «Shànghǎi wénxué» dì 09 qī 鲁枢元 论文学艺术家的情绪记忆《上海文学》1982年 第09期. URL: <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotalsHWE198209001.htm> (дата ост. звернення: 30.07.2020).

20. Gāo Wěi. (1987) Wūkèlán wénxué: Yìshù chātú. Èluósī wénxué yìshù. dì 2 高伟乌克兰文学: 艺术插图. 俄罗斯文学艺术. 1987年. №2.

21. Zhào Yànfèng. (1983) Wūkèlán de wěidà shīrén shì Sì Yukinke. Chényáng dàxué xuébào: Shèhuì kēxué. dì 1 qī 79-83. 赵艳凤乌克兰的伟大诗人是Si Yukinke. 沈阳大学学报: 社会科学. 1983年. №1. 第79-83页.

22. Jì Yǒuzhì. (2014) Wěidà de wūkèlán rénmin shīrén xiè fǔ qín kē yǔ zhōngguó – jìniàn wūkèlán

rénmín shīrén xiè fǔ qín kē dàndén 200 zhōunián. 纪有志 伟大的乌克兰人民诗人 谢甫琴科与中国 – 纪念乌克兰人民诗人 谢甫琴科诞辰 200 周年. URL:
http://www.zgshifu.com/sub_view.asp?ncode=07230589f353c2da

Ірина Ярошенко

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ БУКОВИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Розвиток мистецької освіти та культури Буковини у другій половині ХІХ століття початку ХХ ст. відбувався під впливом тенденцій, які визначили його спрямованість на західноукраїнських землях, що мали культурно-освітні зв'язки з Галичиною. Вони розвивалися на основі міжособистісного спілкування завдяки діяльності представників буковинської «діаспори» в Галичині.

У 1849 р. Буковина була проголошена автономним краєм. Досягнення автономії стало очікуваною надією для буковинців, яка визначила особливості подальшого розвитку культури та освіти в цьому регіоні. Проте культурні зв'язки з галичанами не втрачають своєї актуальності.

Вагому роль у мистецькому житті Буковини 50–60-х років відіграє видатний композитор, піаніст, фольклорист, громадський діяч Карл Мікулі. Писав переважно мазурки, вальси, полонези, пісні, балади та інші твори. У Львові його знали як автора збірки румунських мелодій під назвою «48 національних румунських арій» (дойни, хори, пісні пастухів та інші), оброблених для фортепіано. Мав записи багатьох українських, румунських, молдавських і циганських народних пісень, видав також 17 томів творів Шопена з власними коментарями.

З 1858 року Кароль Мікулі очолює Галицьке музичне товариство у Львові, яке під його керівництвом проводить численні музичні заходи, в програмі яких виконувалася камерна музика різних жанрів відомих західноєвропейських музик і місцевих композиторів-аматорів. З ініціативи Мікулі були організовані аматорський симфонічний оркестр і декілька хорових колективів: чоловічий, жіночий та мішаний, у програму яких увійшли музичні твори, що передбачали участь солістів, хору й оркестру. Накопичений ним досвід став основою для концертної діяльності в Чернівцях. З'являються музичні організації, першим серед яких стало «Співацьке товариство». Ним керував учитель музики чех Франц Калоусек, хоча проіснувало це товариство тільки три роки (1859–1862). На зміну йому виникло «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині», метою якого було розвивати музичну культуру, об'єднати всі музичні сили Буковини. Цій меті підпорядковувалися головні завдання: розвиток інструментальної та вокальної музики, утримання музичної школи, бібліотеки, влаштування публічних музичних концертів. Першим головою товариства став Карл Венелер. До комітету входили А.Мікулі, І.Ончул, Е.Горчинський, М.Пашкіє, Е.Райс, Ф.Дузіневич, А.Кохановський, Ф.Кляйнвехтер, В.Ясеницький, Є.Мандичевський, А.Гржімалі.

Значне пожвавлення музичного життя на Буковині, зокрема концертного, яке настало в 60-ті роки, згуртувало місцеві музичні сили для забезпечення проведення тих чи інших культурних заходів, відзначення ювілейних дат, активізації інтересу до хорового мистецтва.

Вирішальну роль у цьому процесі відіграє духовенство, яке бере широку участь у заснуванні та діяльності нових хорових колективів. Показовим серед них вважається хор духовної семінарії в Чернівцях, яким опікується випускник перемишльської хорової школи І.Х.Сінкевич та Сидір Воробкевич, випускник Віденської консерваторії, професор співу у цьому навчальному закладі. За їхнім почином у багатьох містах і селах Буковини організовуються хорові гуртки, в яких запроваджується багатоголосний (партесний) спів. Крім духовної музики, семінарський хор виконував і світську. Наслідуючи традиції аналогічних галицьких хорових колективів, цей хор активно пропагує творчість нової генерації західноукраїнських композиторів: М.Вербицького та І.Лаврівського – вихованців перемишльської школи. Завдяки І.Х.Сінкевичу в репертуар включаються їхні численні хори а'cappella для чоловічого складу, які швидко завоювали популярність. Серед них відомі такі, як «Осінь», «До зорі», «Руська річка», «Заспівай ми, соловію» та інші.

Значну роль у цьому процесі відіграло товариство «Руська Бесіда», яке організувалося у 1869 році за аналогом львівського товариства «Руська Бесіда» (1864 р.). Завданням цього товариства було проведення широкої культурної і просвітницької роботи серед українського населення краю. Організаторами товариства з благословеннями владики виступили українські православні священики: о. Василь Продан – український проповідник кафедральної церкви, о. Сидір Воробкевич – професор

музики і співу, о. Олександр Прокопович – катехит і вчитель української мови. Головою товариства було обрано отця екзарха Василя Продана. На товариство покладалася відповідальність за виховання нового освіченого покоління буковинців, організацію читалень, друкування та поширення книг українською мовою. Це мало задовольнити всезростаючі національно-культурні інтереси українців Буковини. Сільські читальні, створені за сприяння товариства, стали важливими осередками просвітницько-організаційної діяльності в середовищі буковинського селянства.

Новий етап культурно-освітнього життя Буковини пов'язаний з просвітницькою та творчою діяльністю Ю.Федьковича (1834–1888) – буковинця, фундатора літератури народною мовою, якою говорило українське населення північної Буковини. Поезії Ю.Федьковича «Старий жовнір», «Довбуш», «Кобилиця», повісті «Люба – згуба», «Опришок» та інші розцінювалися як класика української літератури. Федькович дбав про розвиток освіти суспільства і як редактор товариства «Просвіта», писав і перекладав драматичні твори для театру «Руська Бесіда».

У 60-ті роки Галичина вважалася центром духовного життя Західної України, тому всі новації розпочиналися саме тут. З музикантів у товаристві «Просвіта» плідно працює в період із 1868 р. по 1870 р. А.Вахнянин – диригент, композитор, автор першої в Галичині опери «Купало», хоровий диригент, один із найбільш активних організаторів музичного життя в Західній Україні наприкінці XIX – на початку XX ст. Вахнянин мав тісні стосунки з буковинською музичною інтелігенцією, яка обирає його почесним членом товариства «Українська школа» в Чернівцях [3, с. 12].

У 1870 році А.Вахнянин заснував музичне товариство «Торбан», а у 1872 році він організовує хор учнівської молоді і студентів, силами якого була виконана перша дія опери «Купало».

Аналогічне товариство на Буковині під назвою «Чоловіче співацьке товариство» починає діяти у 1872 році. З ініціативи відомого чеського композитора, музичного критика і педагога Альбера Гржималі (1842–1908) з 1875 року ця організація перетворюється у «Музичне товариство», яке стало центром усього мистецького життя Буковини.

Перебуваючи у Чернівцях, А. Гржималі вів велику просвітницьку діяльність: організовує музичну школу з класами скрипки, фортепіано і співу, створює на її базі хор і оркестр, пише для них музику: кантати і концерти. З цієї школи вийшло багато співаків, скрипалів, піаністів. У 1877 р. у міському театрі поставлено оперу А. Гржималі «Зачарований принц». З 1875 року його запрошують викладати музику у Чернівецький університет, який відкривають у цьому ж році з нагоди 100-ліття приєднання Буковини до Австрії. Його першим ректором став українець Константин Томащук (1875–1876). Хоч університет був німецькомовним «і мав на меті, перш за все, прилучати населення краю до німецької культури, його відкриття справило позитивний вплив на усі народності краю» [2, с. 184]. В університеті було три факультети: правничий, філософський і теологічний. Їх очолювали К.Ганкевич, О.Калужняцький, Г.Онишкевич, С.Смаль-Стоцький, які багато зробили для розвитку українського мовознавства та літературознавства. У житті Буковини Чернівецький університет відіграв значну роль у піднесенні культурного та наукового рівня краю. Він сприяв формуванню українських фахових і наукових кадрів не тільки Буковини, а й Галичини. У різний час в університеті навчалися І.Франко, О.Колесса, В.Сімович, Л.Мартович, Д.Лукіянович, Ю.Кобилянський та інші. Зв'язки Буковини з іншими українськими землями зміцнювалися за посередництва буковинських письменників і митців Ю.Федьковича та С.Воробкевича. «По відкритті університету в Чернівцях 1875 р. Сидір Воробкевич був призначений професором при богословському факультеті і редагував українську частину консисторійного (релігійного) часопису «Кандела»» [5, с. 536].

Отже, розвиток освітньо-музичного життя Буковини у другій половині XIX – початку XX століть відбувався під впливом протистояння проти національного та духовного поневолення, яке мало переважно форму відстоювання права на автономію у релігійних питаннях через мову й збереження культурно-освітніх традицій. Всі різновиди громадських об'єднань, що виборювали своєю діяльністю ці прагнення на Галичині, повторюють себе й на Буковині.

Список джерел та літератури

1. Білецький Л.О. Ю.Федькович. Самостійна думка. Чернівці, 1934. С. 21.
2. Буковина. Історичний нарис. Чернівці: Зелена Буковина, 1998. С. 184.
3. Гарас М. Ілюстрована історія товариства «Українська Школа». Чернівці. 1937. С. 12.
4. Демочко К. Музична Буковина. К.: Музична Україна, 1990. С. 9, 15, 35, 36.
5. Квітковський Д., Бриндзан Т., Жуковський А. Буковина – її минуле і сучасне. Зелена Буковина. Париж – Філадельфія – Дітройт, 1956. С. 292, 536.

Розділ 3. МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ

Ярослава Бардашевська

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ВІКТОРА СТЕПУРКА З ВЕРБАЛЬНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ

Хорова творчість В. Степура є важливою частиною сучасного культурно-мистецького процесу. В складному контексті сучасних потрясінь і змін, його картина світу позначена такою ж множинністю і часом суперечністю, як драматична сучасність і не менш драматична історія української культури в минулому.

Концепції його творів синтезують численні ідеї різних епох, релігій і конфесій, при цьому митець часто виступає як проповідник загальнолюдських цінностей і наповнює свої твори глибокою символікою, в якій поєднуються типологічні риси християнської і східних релігійної доктрин, чинники міфопоетичного й постмодерного світосприйняття. Саме ці аспекти зумовлюють специфіку творчого мислення В. Степура, як і ідейні пріоритети його світогляду.

Безпосередньо це виявляється вже на рівні поетичного матеріалу: характер взаємозв'язків між різними текстами виявляється не тільки в очевидній спільності емоційних настроїв чи змістовному спорідненню поетичних рядів творів одного жанрово-тематичного напрямку чи багаточастинних циклів. В щільному зв'язку перебувають і композиції, образність і символіка яких на перший погляд значно дистанційовані.

Передусім потрібно враховувати, що вибір В. Степуром вербальних основ (а, отже, й використання власних поетичних текстів) чи відчуття імпульсів у його творчості вельми спонтанні і залежать від певних швидкоплинних вражень. Посилаючись на О. Козаренка («... любить повторювати цю фразу «Не ми обираємо, нас обирають»») він наголошує, що ідея «...може з'явитися в несподівані моменти. Можуть з'явитися музичні образи на основі якогось аромату. Наприклад, цей акорд тільки відчуваєш, а ще не знаєш як це буде» [3].

Ще один принциповий концептуальний аспект свавілля полягає в тому, що зовнішнє «свавільля» за прискіпливої філігранної роботи навіть з канонічними текстами передусім пов'язане з власним відчуттям сакрального. Безумовно, що така свобода виразу більш природно сприймається у творах, які не пов'язані з чіткими ритуальними зумовленнями і аналогі якої постають у композиціях інших митців. Проте у творах, написаних під наполегливим впливом виконавців, він відступає від цієї позиції (у «Вірую» з Літургії на замовлення керівника хору «Київ» М. Гобдича розспівано повний текст). Відтак значна особиста мобільність, за його визнанням, виявляє й об'єктивно «складну ситуацію з поетичними текстами» [3].

Більше того, розпочавши роботу з канонічними текстами, композитор у хоровій творчості відійшов від авторської сучасної поезії. Причини значною мірою крилися у відчутті ним суспільно-мистецької атмосфери, яка в часи молодості композитора не надто сприяла використанню текстів навіть найбільш видатних поетів: «І оцей хаос весь привів мене до висновку про те, що все святе сховане» [3]. Проте у пошуку найважливіших концептів для втілення творчого задуму ця «прихованість» не спричинює гіперболізації фонічних чинників у розумінні особливих характеристик звуку, звуків і звукосполучень як ідеальних засобів для втілення «втаємниченого»: інтерес до того чи іншого джерела при безумовному врахуванні забарвлення вербальних слів, морфем і фонем зумовлений передусім тяжінням до розкриття «символізму, який закладений в інтелектуальному значенні тексту» [3].

Відтак здебільшого, за винятком деяких, твори В. Степура демонструють, з одного боку, певну консервативність з позиції різноманітних авангардних чи неоавангардних технік, з другого боку, виявляють причетність до тенденції «нового синкретизму».

Так, вже в ранній період, звернувшись до поезії І. Драча, В. Степура створює винятковий у власній акапельній творчості зразок перенесення інтимно-психологічних мотивів поза сферою сповідальності у епічно-загальнолюдський вимір. Мініатюри в «Трьох хорах на вірші Івана Драча», приховують сутнісну опозиційність бінарних сил: «Бажання кращого, міркування про добро і зло, пошук моральних ідеалів – така семантика і духовних, і високих світських текстів. У всякому разі, я

бачу ці паралелі. Я не раз звертався до поезії Івана Драча, оскільки вона мене вражає красою й суперечливим драматизмом» [7, с. 24].

За образно-тематичної однорідності на символіко-семантичному рівні, акапельні хорові твори виявляють інтонаційне й стилістичне багатство, що увібрало найширше коло джерел – від монодійних розспівів до полімовних пластів літературної і музичної творчості початку ХХІ ст. Навіть тексти українських пісень в аранжуваннях підкреслюють виразність музично-інтонаційної лексики саме в цьому загальнонаціональному ключі. Тому, продовжуючи в своїй хоровій творчості окремі тенденції композиторів-представників «нової фольклорної хвилі», В. Степурко привнесенням елементів християнської тематики оновлює первинне фольклорне «коло», демонструючи поступове поглиблення концепції співіснування з ним національних міфопоетичних джерел.

Часткове або повне використання фольклорних текстів і, так би мовити, наполеглива присутність народно-поетичних образів чи метафор і в окремих творах, і в наскрізному циклічному розвитку (навіть за відсутності суцільного сюжетного розвитку і виникнення враження монтажу різних епізодів, як у «Трьох хорах на вірші І. Драча») надають акапельним хорам на світські тексти елементи драматичної дії, формують смислові арки. Центральною серед них, що у різних формах і стилістиці вислову присутня в усіх обраних композитором поезіях, є арка від асоціацій-імпульсів до фінальних просвітлень – «розімкнення» сюжетних чи асюжетних рядів у Вічність [«Приди Спас... Услиши мя, Господи... Приди» («Притча Сотворіння»); «Допоки світ пряде свій плід» («Супраментальна Сінь»); «Сам Бог народився!» («Темненька нічка»)].

Цей принцип почасті дотримано і в творах на канонічні тексти (за винятком розспіву молитов в межах канонічних чинопоследовностей). Так, в «П'яти духовних хорах» вірші 68-ого псалму «Нехай воскресне Бог!» готують триумфальний спокій фінального «Вірую», який утворює арку з догматом початкової молитви «Отче наш!». У виняткових випадках – етосі відвертості покаяння – семантична арка замикається повторенням початкового звернення [«Услиши мя, Господи!»].

У окремі хорові твори, аналогічно до циклів, переноситься образна багатопластовість. Так, у композиції «Притчі Сотворіння» до певної міри калейдоскопічно поєднуються кілька смислових планів. Перший – фольклорно-святкова метафора літаючого над деревом життя «колеса»-сонця («вище древа літало») є і своєрідним семантичним прологом наступної «притчі», і неначе поглядом зі «світу дольного» на диво життя («много дива видало»). Центральна, найбільш масштабна частина композиції, присвячена першому «дню» Творіння, в якому запановує світло. Відгомонам вступної частини і метафоричним провіщенням третьої є звуко-сонористична імітація передзвону, в який переростає повторення визначення періоду доби («День... Дон...»).

Якщо у світських акапельних хорах духовно-етична домінанта виявляється в мініатюрах або малочастинних циклах, то масштабні багаточастинні цикли, окремі пісенспіви й аранжування давніх розспівів втілюють значну філософсько-етичну проблематику виключно в християнсько-релігійному руслі, апелюючи до досвіду не тільки української, але й загально-європейської культурної традиції. Саме через хорові жанри виявляється інтерес композитора і до історично-культуротворчої тематики, втіленої через звернення до своєрідної музичної персоналістики. В її втіленні особливого значення надає митець звучанню й колориту давньоукраїнської мови, що виявляє прагнення до не тільки точного передання змісту таких текстів, а і їх самобутньої і, в певному значенні, специфічної аури визначальних для них їх епох національної культури і мистецтва.

Отже, звертаючись до канонічних і фольклорних текстів, давніх пісенних джерел, В. Степурко використовує їх здебільшого як імпульси, процес розкриття яких відбувається переважно на інтуїтивному рівні поза властивостями конкретних першоджерел як певної недоторканої цілісності (особливо у роботі з богослужбовими основами), чим істотно переглядає традицію їх первинності в новому культурному контексті із супутнім синтезуванням стилістичних властивостей різних жанрових площин, створенням оригінальних прийомів. Найрізноманітніші ракурси змістовності першоджерел митець узгоджує з власними задумами, отримуючи можливість активного модулювання оригінальних змістів на основі їх внутрішнього потенціалу. В зоні індивідуалізованого втілення поетичних джерел поєднуються сучасні й старовинні тексти, виявляючи масштабність охоплення їх символіки, семантичних планів та особливості змісту.

Список джерел та літератури

1. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Москва: Музыка, 1972. Ч. 1: Ритмика.

152 с.

2. Иванов В. В., Топоров В. Н. Мифы народов мира. – Энциклопедия: в 2 т. Москва: Рос. энциклопедия, 1997. Т. 1: А – К. 617 с.
3. Інтерв'ю з композитором Степурко В. І. 28 січня 2015 року (з архіву автора).
4. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. 368 с.
5. Кошкарёва Н. Взаимодействие музыкального и словесного рядов . *Интерпретация художественного текста и анализ музыки*: сб. научных трудов ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. Москва, 2007. С. 60–93.
6. Степанова И. Слово и музыка: Диалектика семантических связей Москва: МГК, 1999. 287 с.
7. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 432 с.

Ірина Бермес

МИКОЛА ЛАСТОВЕЦЬКИЙ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ

Микола Ластовецький – помітна фігура у культурному житті України, зокрема Дрогобиччини, композитор, музикознавець, педагог, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів, Спілки театральних діячів України, голова науково-культурологічного товариства ім. В. Барвінського. До цього переліку можна додати ще один вектор – музично-громадську діяльність, адже з почину М. Ластовецького у Дрогобичі проводяться різноманітні акції, які сприяють піднесенню регіональної культури, відновленню культурної пам'яті. Так, М. Ластовецький – один із ініціаторів заснування науково-культурологічного товариства ім. В. Барвінського, метою якого є вивчення, дослідження та популяризація творчості видатного композитора. 1998 року М. Ластовецький був обраний головою цієї організації, йому вдалося зреалізувати чимало задумів задля її успішного функціонування.

Митцеві також належить ідея увіковічення пам'яті видатного українського композитора В. Барвінського. Клопотання про присвоєння його імені Дрогобицькому державному музичному училищу було порушено перед міністерством культури і туризму України 1995 року – ювілейному півстолітньому в діяльності навчального закладу.

М. Ластовецький бере активну участь в організаційних заходах і проведенні всіх мистецьких імпрез, які відбуваються у Дрогобичі: голова оргкомітету фестивалю класичної та сучасної музики «Дрогобич Музик Фест – 97», першого обласного (згодом регіонального) конкурсу юних піаністів ім. В. Барвінського (Дрогобич, 1998, 2002, 2005), заступник голови оргкомітету першого Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (Дрогобич, 2007, 2009). Неодноразово очолював мистецькі делегації та творчі колективи музичного училища, які репрезентували взірці української музики за кордоном: Румунії (1985, 1991), Польщі (1987-1991), Англії (1992), Канаді (1997), Австрії (2000, 2006).

М. Ластовецький – випускник теоретичного відділення Хмельницького музичного училища та композиторського факультету Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (клас композиції Р. Сімовича). Завершивши навчання, отримав скерування до Дрогобицького державного музичного училища і вже більше 40 років життя М. Ластовецького тісно пов'язане з цим навчальним закладом (спочатку викладав музично-теоретичні дисципліни, відтак очолив циклову комісію теорії музики, 1984 р. обійняв посаду директора училища і очолював його до 2015 р.) і, звичайно, з культурним життям міста.

М. Ластовецький – педагог – вирізняється широтою інтересів, високими ерудицією, професіоналізмом. Він виховав не одне покоління музикантів у фаховому музичному коледжі ім. В. Барвінського, навчально-науковому інституті музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка, де працює за сумісництвом на посаді доцента, які очолюють провідні професійні колективи України, працюють у музичних навчальних закладах різних рівнів акредитації. Безмежно любить свою роботу та студентів, вміє помітити у кожного з них приховані резерви, зерна таланту. Педагог «заохочує кожну крихту самостійності, прагне допомогти студентам якомога повніше розкрити свої здібності, вміє зацікавити, запалити їх бажанням до знань» [5, 5].

Вміло поєднує педагогічну та творчу складові, все ж провідне місце у діяльності митця займає

композиція. Ця царина вирізняється жанрово-стильовим, образно-тематичним розмаїттям. Індивідуальний стиль М. Ластовецького тісно пов'язаний із національним як відображенням ментальних особливостей українців, традицій української культури. Саме у народній пісні композитор вбачає «єдине і справжнє джерело своєї ...творчості» [там само, 10], тому вона і «вирастає» з українського первня.

У великому композиторському доробку (понад сто п'ятдесят творів) різних жанрів. Однією з найбільш плідних для композитора є театральна музика, як результат плідної творчої співпраці з колективом обласного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича (сьогодні Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича). М. Ластовецький скомпонував музику до понад 20 театральних вистав, зокрема п'єс, водевілів, мюзиклів, комедій, казок за творами І. Франка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Котляревського, М. Коцюбинського, Р. Іваничука, В. Канівця, В. Шекспіра, Ю. Коженювського та ін.

Виявом симфонічного мислення митця є низка творів, написаних саме для цього виконавського колективу: «Sinfonia rustika», симфонієта «Пам'яті героїв Крут», поеми «Галичина», «Львів», «Лірична поема», увертюра «Бойківська», «Memento», «Варіації», симфонічний прелюд «Пісня про Кармалюка», «Елегія пам'яті В. Барвінського». На думку В. Грабовського, симфонічна музика М. Ластовецького – один із «вершинних способів музичного висловлювання та драматургійного розвитку загалом» [1, 7].

Першою в Україні спробою реконструювати «портрет» В. Чорновола у неординарному вирішенні складу виконавців стала кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів «Пісня про Чорновола» (сл. М. Шалати, 2000). Музична мова твору віддзеркалює «органічний зв'язок музики та поетичного тексту, характеризується продуманим вибором «арсеналу» різноманітних засобів музичної виразності» [3, 4].

Дрогобичу і дрогобичанам присвячено такі композиції: сюїта «Дрогобицькі сурми» для чотирьох труб, «Славень Дрогобичу» (сл. М. Белея) для мішаного хору в супроводі фортепіано, кантата «Повернення Дрогобича» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на слова Ф. Малицького, Р. Пастуха і М. Ластовецького. Монументальна кантата була написана до значущої події у житті містян – відкриття пам'ятника визначному вченому, дрогобичанинові Юрію Котермаку (1999).

М. Ластовецький плідно працює й у жанрі духовної музики. Найтонші відтінки текстів Псалтиря відтворені за допомогою лаконічних засобів музичної виразності у кантаті «Псалми Давида» для солістів, мішаного, дитячого хорів і симфонічного оркестру, скомпонованій на замовлення єпископа Самбірсько-Дрогобицької єпархії Ю. Вороновського до 2000-ліття від Різдва Христового. Хорове письмо ґрунтується на українському мелосі, його струнких інтонаційно-ритмічних зворотах. Сім частин кантати виконуються без перерви, у них наявні риси симфонізації жанру.

У період незалежності Української держави було створено чи не найбільше хорових творів – вишуканих, проникливих як оригінальних, так і обробок народних пісень. Вони приваблюють національно-характерними елементами музичного мислення й опорою на класичну модель західноєвропейської традиції. До кожного з поетів – І. Франка, Лесі Українки, В. Романюка, П. Перебийноса, Б. Стельмаха, М. Хоросницької та ін. – М. Ластовецький підходить з глибоким розумінням внутрішньої сутності віршів. Це хори на слова І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Дивувалась зима», на слова Лесі Українки «Нічка тиха і темна була», «Горить моє серце», на слова В. Романюка «Отча криниця», «Мужицька доля»; обробки народних пісень, зокрема із записів І. Франка «Ой світи, місяченьку», «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе», лемківські «Кед єм так пасала», «Над водов кряк», цикли п'єс для жіночого хору без супроводу на слова Лесі Українки «Мелодії смутку і надій», «Contra spem spero!», мішані хори на вірші І. Франка «Не забудь юних днів» та ін. Хорова творчість композитора об'ємна, тісно пов'язана з естетичним світом української культури, у ній національне глибоко проникає в інтонаційну сферу і виявляє себе у нерозривному зв'язку з нею.

У творчому доробку М. Ластовецького гідно представлена вокальна музика, скомпонована, здебільшого, на тексти українських поетів – класиків і сучасників (Лесі Українки, П. Грабовського, О. Олеса, В. Самійленка, В. Симоненка, П. Тичини, В. Чумака, Й. Фиштика та ін.). Витончені виразові засоби, органічне злиття музичного та поетичного текстів – характерні риси цього жанрового пласта.

У камерно-інструментальних творах («Adagio», «Сюїта», «Гаївки» для струнного оркестру; сюїта «Дрогобицькі сурми» для 4 труб, «Квартет» для 4 тромбонів, «Скерцо» для фагота та фортепіано, «Поліська легенда» для кларнета та фортепіано; «Дві п'єси» і «Квартет» для струнного квартету та ін.) вдало поєдналися національні традиції з досягненнями професійного музичного мистецтва другої

половини ХХ ст.

Чимало фортепіанних творів створив М. Ластовецький для дітей та молоді з дидактичною метою: дві сонати, кілька циклів прелюдій («Настрої»), мініатюри (близько ста), «Варіації» (ля-мінор, соль-мінор), цикли «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва» (4 зошити) та ін. Про зміст «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва» Н. Дика наголошує: «Це сфера відтворення психологізму характерів і вчинків, емоційного та духовного світовідчуття людини, філософських роздумів, де виразно простежується феномен багатовимірності синтезу «фольклорного – індивідуального – сучасно-експериментального» [2, 4]. На думку О. Ковальської-Фрайт, фортепіанні п'єси «вражають веселковою розмаїтістю тематики, стилістики, настроїв, образів і жанрів» [6, 116]. Автор зазначає, що музична мова цих композицій «...позначена специфічним західноукраїнським колоритом як в ритмічному, так і в ладово-гармонічному аспектах» [5, 6].

Композиторська творчість М. Ластовецького – своєрідне культурне надбання, не етнорегіональне, а загальноукраїнське, вагома складова національної духовної спадщини.

Про широту наукових зацікавлень М. Ластовецького свідчить його музикознавчий доробок: «Вчитель Миколи Колесси – видатний чеський композитор Вітєзслав Новак», «Микола Колесса про С. Людкевича та В. Барвінського», «Про деякі різночитання біографії С. Людкевича», «Про генезу та жанрово-тематичні пріоритети творчості Богдани Фільц», «До питання про хорову творчість Юліана Корчинського», «Музично-виразові властивості труби в симфоніях Петра Чайковського», «Форма варіацій у музиці класико-романтичного періоду» та ін.

Самобутність творчої особистості Миколи Адамовича Ластовецького розкривається в усіх сферах його різнобічної діяльності, що охоплює композицію, теоретико-дослідницьку рефлексію, педагогіку, музичне просвітництво, громадську активність. М. Ластовецький – митець, якому притаманне гостре прагнення завжди залишатися самим собою. Воно завжди співіснувало в його творчості, педагогічній і музично-громадській діяльності з тонким відчуттям ритму часу і спрямованістю у майбутнє.

Список джерел та літератури

1. Грабовський В. Сурми творчості Миколи Ластовецького (про автора). *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва*: навчальний посібник. Львів: ТеРус, 2007. С. 7–8.
2. Дика Н. Переднє слово. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва*: навчальний посібник. Львів: ТеРус, 2007. С. 1–2.
3. Ластовецька Л. Вступне слово. *Ластовецький М. Пісня про Чорновола*: кантата для солістів, жіночого хору та симфонічного оркестру. Дрогобич: Вимір, 2006. С. 3–4.
4. Ластовецький М. Методичні зауваження. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва*: навчальний посібник. Львів: ТеРус, 2007. С. 5–6.
5. Соловей Л., Дмитрієва О. Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького. Дрогобич, 2007. 25 с.
6. Ковальська-Фрайт О. Сучасний композитор і фольклор (фортепіанні п'єси Миколи Ластовецького для молоді). *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ, 2008. С. 116–121.

Оксана Бобечко

ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КВАРТЕТУ «ГЕРДАН» (ІВАНО-ФРАНКІВСЬК) В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА БАНДУРІ

Однією з провідних тенденцій в розвитку сучасного колективного виконавства на бандурі є домінування камерних ансамблевих форм жіночого складу. Чималою популярністю користуються квартали бандуристок, які вирізняються повнотою і довершеністю звучання, адже чотириголосий виклад є традиційно притаманним українській музичній культурі хорового виконавства з класичною гармонізацією, гомофано-гармонічною чи поліфонічною фактурою.

Яскравим взірцем серед таких колективів виступає Прикарпатський квартет бандуристок «Гердан», який впродовж десяти років на найвищому виконавському рівні презентує та популяризує сучасне бандурне мистецтво, як в Україні, так і за кордоном. Ансамбль з колоритною українською назвою «Гердан» було створено 2010 року на базі ЗВО «Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника» за ініціативою талановитої бандуристки, доктора мистецтвознавства, професора Віолетти Дутчак, котра є знаковою постаттю для сучасної української музичної культури. Зокрема її творчо-виконавська, педагогічна та науково-методична діяльності, складають яскраву сторінку сучасного бандурного мистецтва з проєкцією його значення на загальнонаціональний культурний процес [1, 61]. Поряд з бандуристками Надією Вівчарук, Наталею Федорняк та Світланою Матіїшин, мисткиня від 2015 року є незмінною учасницею квартету.

Від часу свого заснування, колектив вирізняється високим професіоналізмом, особливим ансамблевим звучанням, вокально-інструментальною злагодженістю та одноставністю у вирішенні мистецьких задумів. Саме ці творчі риси допомогли бандуристам здобути велику популярність серед слухачів та стати музичною окрасою Прикарпатського регіону.

Окрім потужного фахового потенціалу, квартет «Гердан» вирізняється оригінальністю в підборі репертуару. З великим успіхом ансамбль виконує українські народні (зокрема у власних обробках та аранжуваннях) та духовні пісні, інструментальні композиції, твори українських та зарубіжних композиторів. Практично уся музика у виконанні бандуристок пронизана надзвичайною енергетикою добра, позитиву та жіночності, що проявляються у їх витонченій та елегантній виконавській манері. Цікавою, в творчому аспекті, постає співпраця квартету бандуристок з відомими сучасними поетами та композиторами серед яких Я. Ткачівський, Б. Шиптур, О. Герасименко, Р. Лісова та ін.

Представляючи на високому фаховому рівні українське національне музичне мистецтво, квартет «Гердан» неодноразово був удостоєний найвищих нагород на Всеукраїнських фестивалях та Міжнародних конкурсах. Доволі часто обдаровані бандуристки отримують запрошення до концертних програм не лише Прикарпаття, а й багатьох міст України та зарубіжжя. Саме гастрольні поїздки за кордон, стали своєрідною особливістю творчо-виконавської діяльності квартету, який завжди залишається бажаним гостем різноманітних мистецьких заходів, що відбуваються в Польщі, Угорщині, Литві.

2019 року у творчому житті квартету «Гердан» відбулася знакова подія, яка вкотре продемонструвала не лише найвищі технічно-виконавські та вокальні можливості колективу, але й засвідчила високу патріотичну складову мистецтва бандуристок. Так виконавиці взяли участь в озвученні документально-музичного телефільму під назвою «Україна. Майдан. Перезавантаження». Авторкою та координаторкою проєкту, який був реалізований за підтримки Українського культурного фонду, а також співпраці Телерадіокомпанії РАІ (Івано-Франківський обласний телеканал) і учасника Євромайдану та Революції Гідності Р. Ганущака, стала В. Дутчак. Своєрідною квінтесенцією прем'єрного показу стрічки стали слова директора Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника А. Грицкана, який зауважив: «...унікально професійно, такий фільм можна представити до Національної премії імені Тараса Шевченка» [2].

2020 року квартет «Гердан», який, по праву, вважають одним з мистецьких символів Прикарпаття, відзначив десяту річницю з нагоди свого заснування. Впродовж усього періоду творчо-виконавської діяльності, колектив, що вирізняється оригінальністю та неповторністю у формуванні власної репертуарної палітри, не перестає вражати широкою амплітудою виконавських можливостей як у вокальному так і в інструментальному аспектах. Високопрофесійне виконавське мистецтво бандуристок, апелює, насамперед, до, так званої, жіночої – емоційної сфери, яка, великою мірою, пов'язана з емпатією. Однак, творчість бандуристок не позбавлена, й так званих, чоловічих – аналітичних характеристик. На нашу думку, саме таке поєднання, якнайкраще позначається на характері творчої реалізації й самовиявленні ансамблю та має важливе значення для характеристики його творчо-виконавської діяльності. Сьогодні квартет бандуристок «Гердан» не лише творча візитівка Прикарпаття, а й яскравий мистецький приклад для наслідування.

Список джерел та літератури

1. Бобечко О. *Мистецькі здобутки Віолетти Дутчак в контексті розвитку українського національно-культурного простору (ювілейні узагальнення)*. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2017. Вип. 36. С. 60–72.

2. Галицький кореспондент. *Глядачі у проході та на підлозі, – прем'єра фільму «Україна. Майдан. Перезавантаження» зібрала анішлаг* [Електронний ресурс]. URL: <https://gk-press.if.ua/glyadachi-u-prohodi-ta-na-pidlozi-premyera-filmu-ukrayina-majdan-perezavantazhennya-zibrala-anishlag/>

ДЕРЕВ'ЯНА ЦЕРКВА СВ. АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА В СЕЛІ ВОВЧИНЕЦЬ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Анотація: В статті розглянуто історичні аспекти будівництва та реконструкції церкви св.Архангела Михаїла в селі Вовчинець. Проаналізовано гуцульську школу побудови дерев'яних церков. Зроблено загальний опис екстер'єру згаданої церкви.

Ключові слова: Архітектура, церква, дзвіниця, гуцульська школа.

The article considers the historical aspects of the construction and reconstruction of the church of St. Archangel Michael in the village Vovchynets. The Hutsul school for building wooden churches was analyzed. A general description of the exterior of the church was made.

Key words: Architecture, church, bell tower, Hutsul school.

Постановка проблеми Збереження автентичності сакральної спадщини України є одним із основних завдань мистецтвознавців та архітекторів. Релігійна культура народу формувалася протягом багатьох століть, тому сьогодні нам необхідно її не втратити, а збагатити цінність сакрального мистецтва в сучасному суспільстві.

Архітектура сакральних споруд України – унікальне явище світової культури. Особливо це стосується дерев'яних церков, які є надзвичайно розмаїтими за стилями і напрямками.

Аналіз досліджень. Сакральна дерев'яна архітектура України налічує багато пам'яток, які збереглися до сьогодні і цікавлять науковців своєю самобутністю. До цієї теми зверталось багато дослідників – істориків, мистецтвознавців, архітекторів. Один з перших описів гуцульської церкви знаходимо у праці Шухевича В. «Гуцульщина» (1997, – репринтне відтворення тексту 1899 р.). Аналіз історичного дослідження сакральної дерев'яної архітектури українських Карпат, з'ясування архітектурно-етнографічних особливостей планування, виокремлення шкіль народної храмової архітектури, типів та груп церков і дзвіниць, а також близько 800 термінів і понять сакрального дерев'яного будівництва містяться у дослідженнях Тараса Я. (2006, 2007). Великий внесок щодо відтворення екстер'єрів втрачених церков зробили дослідники Царик З., Царик М. (2004). Архітектурне оздоблення українських церков окреслює Станкевич М. (2002). У книзі Драгана М. (2014, – перевидання двотомної праці дослідника, опублікованої у 1937 р.) висвітлено генезу й розвиток форм українського церковного будівництва, подано вагомий блок ілюстративного матеріалу (світлина, графічні таблиці, креслення, плани церков тощо) . Питання становлення та розвитку сакральної та ужиткової дереворізьби України й української діаспори зробив у монографії Тимків Б. (2012). До теми дерев'яної архітектури українських церков в своїх працях звертаються також науковці: Могитич І. (1987), Олійник М. (2003), Прибега Л. (2007), Довганюк І. (1997).

Мета статті. Сакральна архітектура України – це частина матеріальної культури народу, його скарб. Дерев'яні церкви, які залишені нам майстрами минулих століть, становлять вагому частину української культурної спадщини. В сучасному суспільстві постає питання дослідження та збереження дерев'яної сакральної архітектури.

Виклад основного матеріалу. Дерев'яна храмова архітектура України належить до тих ділянок культурної спадщини, у якій народ якнайбільше проявив свій таланти до мистецтва [15, с.7]. На українських етнічних землях налічується близько 3000 дерев'яних культових споруд. Точний період виникнення дерев'яних храмів на території України не відомий. Існують гіпотези, що дерев'яні споруди існували ще у дохристиянські часи і функціонували як язичницькі святилища. В епоху запровадження християнства дерев'яні храми споруджували переважно у лісистій та лісостеповій місцевості, де було багато деревини. Тому вважають, що найдавніші храми з деревини були побудовані на Карпатській території.

Чи не найбільше дерев'яних храмів збереглося на Закарпатті. В своїх дослідженнях найдавніших церков України Сирохман М. зазначає церкву святого Миколи із села Середнє Водяне (Середня Апша) однією із найстаріших дерев'яних сакральних споруд, у якій два дубові зруби збереглися з 1428 року [13, с.592]. А також церкву святого Миколи із села Колодне, яка датується 1470 роком. Цю церкву збудували в урочищі Одарів Закарпатської області, пізніше її було перенесено на теперішнє місце [13, с. 509]. Закарпатські церкви поєднали у собі готичний стиль тієї епохи та угорські мотиви дерев'яної архітектури. Ашкіназі М. зазначає, що дерев'яні храми Закарпаття – пам'ятники неповторної народної

архітектури України [2, с.30].

Найдавнішою пам'яткою дерев'яної сакральної архітектури на території Галичини вважають церкву Святого Духа в Рогатині Івано-Франківської області. Ця церква у виданнях датується по різному – XII ст., 1481, 1562, 1567 роками. Останньою в науковій літературі стверджується дата, прочитана на внутрішній північній стіні нави мистецтвознавцем Володимиром Вуйциком – 1598 рік [12, с.140]. Цю ж дату підтверджує парох Святодухівської церкви отець Іполит Дзерович, що прочитав її під час ремонту 1895 року [19, с.17]. До нинішнього часу збереглося найбільше дерев'яних храмів з XVIII – XIX століть. У цей період дерев'яні церкви активно будували по всій території Галичини. Найдавнішим зразком гуцульського дерев'яного храмового будівництва, що дійшов до нашого часу, можна вважати церкву Благовіщення Богородиці в місті Коломия Івано-Франківської області. Існує дві різні версії щодо дати будівництва цієї церкви, це – 1587 рік та XVIII століття [7, с.385]. Але натурне обстеження та вивчення головних архітектурних і конструктивних вузлів церкви підтверджує її приналежність до храмового будівництва кінця XVI століття [10, с.123].

Збережені найдавніші пам'ятки вирізняються самобутністю мистецьких форм і дають змогу досягнути багатство будівельних традицій народних майстрів – творців храмової архітектури України. Дослідник дерев'яних церков України Прибега Л. пише, що традиційний храм, його форма – закономірне явище народної культури і людської духовності. Віками напрацьований досвід дерев'яного будівництва став основою розвитку просторово-висотної композиції українських храмів [11, с.46]. Кожен етнографічний район України має свій прототип дерев'яного храму. Одна з найвідоміших шкіл яку ми розглядаємо – це гуцульська школа храмового дерев'яного будівництва в Україні.

Характерною особливістю гуцульських церков є хрещате заложення. Таке планування церков описує Шухевич В.: «Основний план церкви се хрест з чотирма рівними крилами; те крило, що від входу, звеся бабинець, напротив него вівтар, а оба бічні притвори; крило з вівтарем звернене до сходу, а бабинець до заходу сонця; високість церкви в напрямі ліхтарні рівнаєся довжині церкви» [26, с.141]. Характерною особливістю гуцульської школи народного храмового будівництва є сукупність історично усталених традиційних засобів архітектурного вирішення простору. За збереженими зразками можна визначити основні риси гуцульських храмів. Це перш за все хрещатий план; наявність одного верха (іноді – трьох чи п'яти); центральний верх завжди вищий ніж верхи над гранями рамен; верх церкви закінчується восьмигранним барабаном, який покритий наметом або наметовим з невеликим перехватом внизу дахом; зруби на кожному рамені хреста перекриті коробовим склепінням під двосхилими дахами з більшим чи меншим причілком; двосхилі дахи закінчуються невеликими банями, а на банях ліхтарні, маківки, хрести [16, с.107]. По периметру всю церкву оперізує піддашшя, яке слугувало захистом для богомольців під час негоди. Частина церкви над піддашшям (опасанням) називалася верх опасання, цю частину клали в «замки» та покривали зверху повздовжніми дошками («кожухували», тобто шалювали), для того, щоб в церкву не проникав холод та для кращого захисту брусів від дощу. Чотири кути церковних крил пов'язували перехрестям (видно було лише в середині церкви) і на нього ставили восьмигранний зруб – осьмірку. Всі зруби зсередини були гладко затесані, та між ними не було жодної щілини. Всі ці спільні стильові ознаки і визначають напрямок гуцульська школа, гуцульський тип.

Ставили гуцульські церкви (Дім Божий) – майстри з такого самого матеріалу і таким самим способом як і хати. При вході в церкву містився бабинець, де стояли жінки; навпроти бабинця знаходився вівтар; бічні крила називалися – притвори. Висота церкви середнього зрубу була рівна довжині всієї церкви. Процес будівництва церкви починався з закладення фундаменту, який був у вигляді надмурівку «на сухо» [8, с.31], або складався з підкладення тесаного каміння по кутах. Низ церкви складався з брусів, які частково вирівнювали поверхню, на яку закладали будівлю. Ці бруси (підвалини) ставили переважно з обтесаного з кількох боків дерева, при можливості з дуба. Нижній зруб церкви клався «в замки», частина яких виступала (веглі). На ці веглі ставили «опасання» у вигляді піддашшя. Стіни церкви зводили у вигляді зрубу, що складався з колод чи «писаного дерева», які по кутах з'єднувалися в «замки», врубками різних конфігурацій. Від якості цих з'єднань залежала міцність та довговічність будівлі. Майстри постійно вдосконалювали техніку з'єднування кутів, тому було винайдено різноманітні види в'язання зрубу: «руські угли», «риб'ячий хвіст» [8, с.32].

За прототипом традиційних гуцульських церков побудована і церква св. Архистратига Михаїла в селі Вовчинець Івано-Франківської області. Церква, як і годиться, знаходиться в центрі села. Вона налічує понад 150 років.

До нашого часу дійшло небагато відомостей про появу храму у с. Вовчинець. З літературних

джерел відомо, що на території села здавна був храм зведений на честь святого Архангела Михаїла. Під таким титулом (присвятою) церква зафіксована у документах 1832 року [9, с.55]. Будівництво нової церкви по документах датується по різному. Дослідник історії села Вовчинець Василь Возняк датує початок будівництва 1860 роком. Вже у 1865 році церкву освятили й покровителем обрали св. Архангела Михаїла. [2, с.47]. А в шематизмі «Всього клира греко-католицької єпархії Станіславівської» за 1898 рік датовано зведення церкви 1862 роком. Зі слів старожилів села, та з переказів відомо, що на момент початку будівництва храму в селі налічувалось близько 60-ти хат. Фундамент був викладений із обтесаних каменів. На фундамент покладено дубові підвалини. Церкву будували з хвойного дерева з дотриманням всіх вимог та зауважень будівничих. Для будівництва храму було запрошено майстрів з гірського села Солотвино. Один з цих майстрів, – Антон Слижук так і залишився жити в селі, де і одружився. Церква побудована за зразком гуцульських церков, але в ній знаходимо свій неповторний характер та колорит.

Церква в селі Вовчинець є хрещата в плані, одноверха. План хреста є видовжений по стороні бабинця та вівтарної частини. Центральний квадратний зруб високий, доверху переходить у восьмиріг і вінчається наметовим покриттям з невеликим ліхтариком та хрестом. Бічні рамена просторового хреста поступаються центральному зрубу за висотою та завершуються двосхилими, а з сторони бабинця та вівтарної частини трьохсхилими дахами та невеличкими маківками з хрестами над причілками. Усю споруду оперізує традиційне для гуцульських церков піддашшя, оперте на випуски вінків зрубів (кронштейни). Церква має два входи: з південної сторони до нави та західної до бабинця.

Від моменту спорудження церкви минуло понад 150 років. Протягом цього часу у церкві неодноразово проводилися реставраційні роботи. Олійник М. пише: «Дім парохіяльний, реставрований 1899 року» [9, с.56]. З розповідей жительки села Христини Бажан дізнаємося що в 1955-1956 роках проводилась реставрація внутрішнього простору церкви. У XX столітті частину стін зовні було оббито бляхою, що призвело з часом до пошкодження деревини, але після ремонту було наново кожуховано (покрито) новими гонтами. Загалом споруда досить компактна та композиційно зібрана, вражає вишуканістю співвідношень бічних відгалужень та центрального об'єму, гармонією форм. Зважаючи на це можна віднести церкву св. Архангела Михаїла в ряд церков, що побудовані за зразками сакрального мистецтва гуцульської школи.

У Шематизмах різних років містяться відомості щодо парохів, кількості мешканців тощо. У новозбудованій церкві першим парохом з 1864 до 1875 року був о.Флис Мардарович. У селі мешканців тоді було 1298 [24, с.191]. У 1906 році у Вовчинцях священиком був о.Фома Решетилевич [21, с.124-125], москвофіл за політичними переконаннями. О.Фома Решетилевич був вдівцем і після його смерті в будинку, де він проживав, було знайдено близько чотирьох тисяч злотих, які о.Василь Бабин використав для придбання двох дзвонів і перекриття храму оцинкованою бляхою вже після закінчення Першої світової війни [3, с.48]. Згідно з Шематизмом за 1935 рік в 1932 році парохом в церкві був о.Євген Гісовський, а при церкві знаходилася церковна бібліотека для парохіян, яка числила близько 95 книжок [20, с.141]. Працюючи в селі Вовчинець о.Євген викладав релігію в місцевій школі. Висвятив його Митрополит Андрей Шептицький у 1903 році. В 1932 році о.Євген Гісовський був іменований радником і референтом Єпископської консисторії [5, с.6].

Під час проектування церкви велика увага приділяється проектуванню дзвіниці. Її можна з'єднати з церквою (проектуючи її над бабинцем) і утворити один архітектурний ансамбль. Або ж можна розділити на дві окремі споруди. В такому випадку дзвіниця являється окремою архітектурною одиницею і проект її виконується паралельно з церквою в одному стильовому напрямку. Про будівлю дзвіниці дослідник Довганюк І. зазначає, що дзвіниця духовно означає гору, на якій Господь не рідко благовістував Євангеліє [4, с.78]. Тарас Я. у своїх дослідженнях сакральної дерев'яної архітектури розділяє споруди для дзвонів на такі типи: «такі, що походять від оборонних веж, шляхом їхнього пристосування для дзвонів (вежі-дзвіниці); такі, що походять від сторожових, сигнальних веж, вибір яких зумовлений способом експлуатації дзвона (вартівня-дзвіниці); спеціально збудовані споруди для підвищення дзвонів (дзвіниці); споруди, в основі яких є церковні принципи планувально-просторових вирішень бабинця, нави (дзвіниці) [15, с.532].

Дзвіниця на церковному подвір'ї в селі Вовчинець розташована окремо. Вона теж дерев'яна і побудована за зразками гуцульських дзвіниць в одному стильовому вирішенні з церквою. Близько 1990 років нижній ярус дзвіниці було обмуровано задля її укріплення та збереження. Загалом на території церковного подвір'я знаходяться декілька будівель: церква святого Архангела Михаїла, дзвіниця, капличка, дерев'яний та кам'яний хрести, а також збудований в 2000-х роках і освячений в 2008 році Катехитичний центр. Всі ці будівлі становлять комплекс архітектурних споруд що мають свою

мистецьку цінність.

Висновки. Отже, церква св. Архистратига Михаїла в селі Вовчинець Івано-Франківської області є мистецьким витвором народної творчості, пам'яткою дерев'яної сакральної архітектури місцевого значення [27], яка репрезентує гуцульську школу народного храмового будівництва. Для багатьох поколінь мешканців села давній храм був і надалі залишається символом глибокої духовності, їх національної і конфесійної приналежності. Очевидно тому церква, у реставрованому вигляді, добре збереглася до нашого часу і продовжує виконувати функції парафіяльного храму. Завдання сучасників – зберегти цей зразок дерев'яного сакрального будівництва для нащадків.

У сучасних етнокультурних умовах українські архітектори нерідко звертаються до новітніх технологій та матеріалів у створенні нової сакральної архітектури. Церква у с.Вовчинець, як і цілий ряд старовинних дерев'яних храмів Прикарпаття, може стати гідним зразком для наслідування під час проектування та будівництва нових дерев'яних церков; це справа, яку можна реалізувати і сьогодні.

Список джерел та літератури

1. Архітектурний альманах України. Всеукраїнський збірник. Київ. Вид. «Глобус». 2012, 344с.: іл.
2. Ашкіназі М. Світ дивної старовини. Ужгород, Вид. «Карпати». 1969, 144с.
3. Возняк В. Село моє – України цвіт. Івано-Франківськ: Нова Зоря. 2003, 208с.
4. Довганюк І. Архітектура українських церков. Львів. 1997, 112с.
5. Драбчук І. Життєва стежина о. Євгена Гісовського. Нова зоря. 2009, 1 травня №12, С.6.
6. Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм: в двох частинах / передм. В. С. Александрович; прим. В. С. Александрович, В. М. Слободян, преді.-геогр. покажч., терм словник В. М. Слободян, упоряд. О. О. Савчук. Харків.: Видавець Савчук О. 2014, 450с.: 273іл.
7. Історія української архітектури / За ред. В. І. Тимофієнко. Київ. «Техніка», 2003, 472с.
8. Кузенко П. Сакральна культура України / Навчально-методичний посібник / За ред. д-ра філол. наук, проф. В. А. Качкана. Івано-Франківськ, 2008, 88с.
9. Олійник М. Давні храми Прикарпаття. Село Вовчинець / Красзнавець Прикарпаття. 2000. №6. С.55-56.
10. Пам'ятники архітектури та містобудування України. Довідник Державного реєстру національного культурного надбання / за редакцією А. П. Мардера та В. В. Вечерського. Київ. «Техніка», 2000, 328с.
11. Прибега Л. Дерев'яні храми Українських Карпат. Київ. Техніка, 2007, 168с.: іл.. (Нац. святині України). Бібліограф: С.163.
12. Слободян В. Храми Рогатинщини. Львів, «Логос». 2004, 248с.
13. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття. Львів, «Мс», 2000. 880с., іл.
14. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI – XX ст. Львів, 2002, 480с.
15. Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат: культурно-традиційний аспект. Львів: ІННАНУ, 2007. 640с.
16. Тарас Я. Українська сакральна дерев'яна архітектура: словник-довідник. Львів: ІННАНУ. 2006. 584с.
17. Тимків Б. М. Мистецтво України та діаспори: дерево різьба сакральна й ужиткова. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2010. 312 с.
18. Царик З. М. Царик М. З. Сто втрачених дерев'яних церков Західної України. Львів: Ліга-Прес. 2004. 300с.
19. Церква Святого Духа в Рогатині: Альбом / Авт. – упоряд. В. І. Мельник. Київ. Мистецтво. 1991. 144с.: іл. (Пам'ятники історії та культури України.
20. Шематизм Єпархії Станіславівської. Станіславов, 1935. 213с.
21. Шематизм Єпархии Станиславовской. Станиславов, Накладомъ Клира Єпархіяльного. 1900. 212с.
22. Шематизм Єпархии Станиславовской. Станиславов, Накладомъ Клира Єпархіяльного. 1892. 184с.
23. Шематизм Єпархии Станиславовской. Станиславов, 1896. 206с.
24. Shematismus Universi cleri Graeko – catholicae. Diocesis Stanislavopolinsis. 1887, 276s.
25. Shematismus Universi Venerabilis Cleri Graeko Catholicae. 1832, 80s.
26. Шухевич В. О. Гуцульщина. Перша і друга частина / Репринтне видання. Верховина: Журнал

«Гуцульщина», 1997. 352с.

27. <http://decerkva.org.ua/fra/vovchynets.html> Вовчинець. Дерев'яні церкви Західної України (дата перегляду 21.05.2021р.).

УДК [792.02.03.079(477.83/.86):821.111Шекспір]".../20"

Майя Гарбузюк

ТЕАТРАЛЬНА ШЕКСПІРІАНА УКРАЇНИ: МИНУЛЕ, СЬОГОДЕННЯ, МАЙБУТНЄ (РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ)

У статті вперше здійснена спроба огляду та періодизації шекспірівського дискурсу в Україні у регіональному аспекті. На матеріалі історії сценічних прочитань шекспірових творів від кінця XVIII століття до сьогодні у містах західного регіону (Львів, Тернопіль, Івано-Франківськ) виявлено ключові періоди знайомства із творчістю Великого Барда багатоетнічної театральної та глядацької спільноти. Підкреслено, що саме Львів став хронологічно та географічно першим містом на території сучасної України, де відбулися вистави за п'єсами В. Шекспіра у 1780-х рр. В останньому періоді – театрі доби Незалежності – виявлено два відмінних за інтенсивністю хронологічні відтинки, зокрема, час після 2014 р. відзначається найвищою інтенсивністю творення національної сценічної шекспіріани. Наголошено, що усвідомлення глибоких історичних традицій театральної шекспіріани в регіоні необхідне для кращого розуміння сучасних процесів та прогнозування майбутніх. Обґрунтовано історичну й соціокультурну доцільність ініціювання та проведення шекспірівського фестивалю в одному із міст регіону.

Ключові слова: театральний шекспірівський дискурс, історія театру в Україні, театри західного регіону України, театральний шекспірівський фестиваль

For the first time, the article attempts to review and periodize Shakespeare's discourse in Ukraine in the regional aspect. Based on the material of stage reading history of Shakespeare's works from the end of the 18th century until in western region cities Lviv, Ternopil, Ivano-Frankivsk, the key periods of acquaintance with the work of the Great Bard of a multiethnic theatrical and spectator community were revealed. It is emphasized that Lviv became chronologically and geographically the first city on the territory of modern Ukraine, where performances of plays by W. Shakespeare took place in the 1780s. In the last period – the theater of the Independence era – two different chronological periods were revealed, in particular, the time after 2014 is marked by the highest intensity of the creation of the national stage Shakespeareana. It is emphasized that awareness of the deep historical traditions of theatrical Shakespeareana in the region is necessary for a better understanding of modern and forecasting the future processes. The historical and socio-cultural expediency of initiating and holding a Shakespeare festival in one of the cities of the region is substantiated.

Keywords: Shakespeare's theatrical discourse, history of theater in Ukraine, theaters of the western region of Ukraine, Shakespeare's theatrical festival

Постановка проблеми. Театральна культура України, попри єдиний загальнонаціональний контекст, в історичному аспекті має певні регіональні відмінності. Вони зазвичай пов'язані із соціокультурними специфічними рисами тих імперій, до складу яких у різний період входили українські землі. Тому актуальним для сучасної історичної науки про театр є підхід, запропонований Р. Пилюпчуком: «Слід мати на увазі [...], що бездержавна упродовж століть Україна мала на своїй етнічній території не свої театри, а театри власне тих держав, яким підлягала, з їхніми мовами і ідеологіями» [11, с. 205], пишучи не лише історію українського театру, а й історію театрів в Україні. Саме у поєднанні національної й іншомовних театральних культур можна досягнути логіку й алгоритми розвитку сценічного мистецтва на наших землях упродовж тривалого історичного часу і донині.

Театральна шекспіріана – плідна для такого розгляду територія тема, оскільки дозволяє розкрити як загальнонаціональні тенденції, так і регіональні особливості розвитку сценічного мистецтва на теренах України. У цьому сенсі вкрай важливими є дослідження сценічної історії постановок п'єс Шекспіра у західному регіоні України, а саме у Східній Галичині. Потреба простежити шекспірівський театральний дискурс цього регіону у його тягlostі викликана, зокрема, й необхідністю вписати актуальне мистецьке життя у контекст історичних театральних традицій краю. Зрозуміло, що в рамках

однієї статті можливо розглянути лише конспективно ключові аспекти цієї наукової проблеми.

Аналіз досліджень. У сучасній українській шекспірознавчій думці театральним інтерпретаціям творів В. Шекспіра надається постійна увага – як в історичному аспекті, так і в контексті актуального сценічного процесу. Історія шекспірівського сценічного дискурсу на теренах України уперше стала предметом розгляду істориків українського театру у другій половині ХХ ст., зокрема, у книжці І. Шаповалової «Шекспір на українській сцені» [13]. Створена у радянський період, ця перша книжка потребує сьогодні істотних коректив, оскільки цілком закономірно її світоглядна й методологічна парадигма були визначені радянською тоталітарною та колоніальною історіографією.

У період Незалежності про театральну історію шекспірових творів в Україні писали театрознавці О. Бонковська [1], В. Гайдабура [3], М. Гарбузюк [4], І. Макарик [8], С. Максименко [9] та ін. (подаємо лише окремі бібліографічні позиції з цієї теми). Авторка цих рядків успішно здійснила дисертаційне дослідження сценічної історії «Гамлета» на львівській сцені, охопивши хронологічний період від першого австрійського «Гамлета» до останнього у ХХ ст. «Гамлета» на сцені українського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької [5]. Сьогодні про шекспірівські прем'єри у регіоні пишуть театральні критики, культурологи, журналісти (найчастіше – молоді), зокрема, К. Бундзяк [2], Д. Горбань [7], М. Гарбузюк [6], О. Паляничка [10] та ін.

Мета статті: здійснити огляд шекспірівського театального дискурсу, об'єднавши наукові (історичні) підходи із актуальною інформацією задля створення послідовної картини генези, розвитку, актуального стану й потенційних перспектив національної шекспіріани в регіоні.

Виклад основного матеріалу. Спираючись на вже існуючі історичні дослідження та узагальнюючи їх, здійснюємо періодизацію шекспірівського регіонального дискурсу, враховуючи увесь історичний хронологічний період. Наголосимо, що така періодизація здійснюється уперше і тому передбачає подальше обговорення й уточнення.

Оскільки сценічна рецепція Шекспіра була безпосередньо пов'язана із можливостями та прагненнями театрів формувати незалежну та національно марковану стратегію свого розвитку, що своєю чергою визначалось тими чи іншими політичними та соціокультурними умовами, то в основу цієї періодизації покладено періоди історичного розвитку регіону й країни.

Перший період розгортання шекспірівського дискурсу в регіоні пов'язаний із діяльністю *іншомовних* театральних колективів: австрійського та польського. Його початок датований 1780-ми роками, коли після входження Східної Галичини до складу Австрійської монархії у Львові почали з'являтися конкуруючі поміж собою польські та австрійські (німецькомовні) театральні колективи, у репертуарі яких були, зокрема, й твори В. Шекспіра. Дослідник цього періоду Є. Гот зазначив, що це були переклади-переробки «Короля Ліра» та «Ромео і Джульєтти» [14, с. 332]. У 1790-х рр. австрійський театр під орудою Ф. Г. Булли у перебудованому під театр колишньому францисканському монастирі (Зимовому театрі) показали львів'янам «Ромео і Джульєтту» (1794) та «Гамлета» (1796). Саме в цей час з австрійської сцени на польську «перейшов» «Гамлет» у перекладі, підготовці та виконанні головної ролі В. Богуславського, «батька польської сцени». Таким чином, Львів став першим на території сучасної України містом, де відбулися перші шекспірівські вистави на професійній сцені у 1780-х-1790-х рр.

Подальший розвиток як австрійського (до 1872) так і польського (до 1945) театрів був нерозривно пов'язаний із шекспірівським репертуаром, огляд та аналіз якого заслуговує на окреме монографічне дослідження. Можна лише підкреслити, що австрійська сцена першою принесла із західноєвропейської сценічної практики у Львів вистави, здійснені за перекладами з оригіналу (1830-ті рр.), а на польській сцені у Львові у різні роки були втілені майже усі драматичні твори В. Шекспіра. Разом із шекспірівським репертуаром польська сцена у Львові «перейшла» усі стилеві періоди від класицизму кінця ХVIII ст. через романтизм, реалізм, модернізм та авангард першої половини ХХ ст. Окремої уваги заслуговує період т. зв. «театру зірок» (остання третина ХІХ -початок ХХ ст.), коли з гастрольями у шекспірівських ролях на львівській сцені виступали Г. Моджеєвська, Е. Россі, Б. Ладновський, Я. Круліковський та ін.

Перший період розгортання шекспірівського дискурсу був важливим для театальної культури регіону тим, що:

- - знайомив поліетнічного глядача із творчістю В. Шекспіра (спершу у перекладах-адаптаціях, згодом – у перекладах з оригіналу);
- - шекспірівські вистави сприяли активній інтеграції театальної культури простору Східної Галичини у широкий європейський театральний простір;

- - Львів слугував крайньою східною географічною точкою поширення шекспірівських вистав в австрійській (німецькомовній) традиції та місцем трансляції австрійського досвіду у польську театральну культуру;

- - зі Львова у напрямку східних українських етнічних земель (аж до Харкова включно) поширювалась упродовж першої половини XIX ст. польська традиція прочитання шекспірівських вистав;

- - шекспірівський репертуар іншомовних сцен слугував каталізатором для розвитку українського професійного театру та шекспірівських перекладів для нього зокрема, наслідком чого стали публікації перших перекладів творів В. Шекспіра українською мовою (у опосередкованих перекладах з польської та німецької мов: «Гамлет» П. Свенціцького (фрагменти) та «Як козам роги вправляють, або Приборкання норавливої» Ю. Федьковича);

- сценічна рецепція творів В. Шекспіра у Східній Галичині є яскравим прикладом функціонування й розвитку пограниччя культур, де мали місце виразні взаємовпливи та ретрансляція мистецького досвіду із заходу на схід, в контексті яких відбувалось формування українського національного шекспірівського дискурсу.

Другий період шекспірівського дискурсу пов'язаний із українськими сценічними втіленнями творів В. Шекспіра, здійсненими у період бездержавності (польська та німецька окупації, радянський тоталітарний режим). До першої половини цього періоду, коротшої хронологічно та кількісно меншої, належать національні прапрем'єри двох трагедій: «Отелло» (Львів, Театр товариства «Українська бесіда», режисер – О. Загаров, 1923) та «Гамлет» (Львівський оперний театр, режисер – Й. Гірняк, 1943). Обидві ці прапрем'єри, попри те, що становили вагомі етапи у розвитку української національної сцени, у радянській історіографії були замовчувані, і лише після здобуття Україною Незалежності їх було повернено у науковий театрознавчий український дискурс зусиллями дослідників театру О. Бонковської, В. Гайдабури, М. Гарбузюк, Б. Козака, І. Макарик, С. Максименко, О. Паламарчук та ін.

У радянський час (1944 – 1991) український шекспірівський дискурс помітно розширився у репертуарному та естетичному вимірах, що свідчило про наполегливе утвердження у практиці українського театру засад європейської культурної ідентичності. За умов радянської цензури «доступ» української сцени до шекспірівського репертуару перебував під контролем влади. Тому кожна з наступних вистав не могла не бути складовою соціалістичного дискурсу, водночас у кожній із них митці знаходили можливість опосередковано (або й прямо) піднімати актуальні питання свого часу. Так, у Львівському театрі ім. М. Заньковецької було втілено: «Гамлета» (1957), «Короля Ліра» (1968), «Річарда III» (1974), «Отелло» (1985). У Львівському драматичному театрі Радянської армії відбулась прем'єра (російською мовою) «Комедія помилок» (1964). У Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького (нині – Перший театр для дітей та юнацтва) відбулось прочитання «Гамлета» (1981).

«Гамлет» заньківчан постав на хвилі утвердження ідей шістдесятництва (режисер – Б. Тягно), «Річард III» (режисер – С. Данченко) резонував із похмурою добою тоталітарних репресій, «Отелло» (режисер – А. Бабенко) розповідав про маніпулятивну підступність і тотальність зла у світі, ТЮГівський «Гамлет» (режисер – В. Козьменко-Делінде) розпочав в українському театрі процеси деконструювання трагічного героя. Наприкінці цього періоду, на самому зламі радянської системи, у Тернопільському академічному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка постав «Гамлет» (режисер – П. Ластівка, 1990) як постчорнобильська, постапокаліптична версія світу.

Третій період розвитку шекспірівського дискурсу розпочався від доби Незалежності (1991) і триває досьогодні. Він містить хронологічну віху – 2014 р., яка поділяє цей період на дві окремі «доби». Період до 2014 р. позначений менш активним зверненням до творчості В. Шекспіра: це заньківчанські «Макбет» (1992, режисер – А. Бабенко), «Ромео і Джульєтта» (режисер – Ф. Стригун, 1994) та «Гамлет» (режисер – Ф. Стригун, 1996). На початку XXI століття «Отелло» (режисер – А. Шараскін, 2002) поставили у Тернопільському академічному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка, «Річард після Річарда» постав в Театрі «У кошику» (режисер – І. Волицька, 2007), Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса здійснив перше в історії цього колективу прочитання шекспірівського твору – «Король Лір» (режисер – О. Ходжакулі, 2010). «Ромео і Джульєтту» також втілили на Тернопільській академічній драматичній сцені режисер В. Жила та на сцені Івано-Франківського академічного театру ім. І. Франка – Р. Держипільський (2011).

За останні сім років (від 2014 р.) шекспірівський дискурс у регіоні – надзвичайно сильно активізувався та набув нових, часто експериментальних форм, що своєю чергою яскраво відображає процеси світоглядного й мистецького оновлення театрального світу України у постмайданний період.

Діапазон сценічних прочитань драматургії В. Шекспіра розгорнувся від доволі традиційних вирішень до вистав постдраматичного та постдокументального характеру. Функції таких вистав розширились від просвітницької та естетичної до успішного пропрацювання історичних та індивідуальних травм нашого суспільства. Останнє свідчить про найактивніше привласнення національною сценою світових театральних трендів у роботі із доробком В. Шекспіра.

Корпус шекспірівських вистав цього періоду склали: «Дванадцята ніч» Кліма за В. Шекспіром у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса (режисер – В. Кучинський, 2014), римейк «R&J» Сашка Брама на шекспірівську «Ромео і Джульєтту» (2014), «Ромео і Джульєтта» у Першому академічному театрі для дітей та юнацтва (Львів, режисер В.Сікорський, 2016), «Гамлет» у Львівському академічному театрі естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» (режисер – А. Кравчук, 2018), «Гамлет» в Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка (режисер – Р. Держипільський, 2019), спільний проєкт Івано-Франківського театру й Британської ради «Дванадцята ніч» (режисер – О. Гнатковський, 2019), «Сатисфакція» («Венеційський купець») у заньківчан (режисер – С. Мойсєєв, 2020), «Макбет» А. Бондаренка, Л. Лягушонкової за В. Шекспіром у Львівському академічному театрі ім. Лесі Українки (режисерка – Р. Саркісян, 2020), «H-effect» (режисерка – Р. Саркісян, 2021), «Ромео і Джульєтта» в Івано-Франківському національному театрі ім. І. Франка (режисер – Р. Держипільський, 2021).

Зважаючи на тривалу історію та надзвичайно активне й різнопланове сучасне освоєння творчості В. Шекспіра, слід уважно прислухатися до планів Івано-Франківського національного театру ім. І. Франка щодо можливості проведення на базі цього театру міжнародного шекспірівського фестивалю. Як засвідчує актуальний театральний процес, в регіоні цілком дозріли умови для ініціювання, організації та проведення такого фестивалю, а глядач західного регіону готовий до сприйняття театральних версій В. Шекспіра у найнезвичніших формах та версіях.

Висновки. Регіональні особливості розвитку театральної культури дозволяють поділити шекспірівський театральний дискурс у найзагальнішому вигляді на наступні історичні періоди, пов'язані із загальною історією розвитку культури краю:

- період іншомовних шекспірівських вистав (1780–1945);
- українські прочитання творів В. Шекспіра періоду бездержавності (1923–1991);
- шекспірівські вистави доби Незалежності (від 1991 р.).

Кожен із цих періодів складається щонайменше із двох частин:

- перший період містить історію сценічної шекспіріани австрійського та польського театру, що їх можна розглядати окремо;

- у другому періоді виокремлюємо два хронологічно послідовні періоди 1923–1944 рр. (Друга Річ Посполита) та 1944–1991 рр. (радянський період);

- у третьому періоді розділяємо історію шекспірівського дискурсу на «до» та «після» 2014 р.

У формуванні шекспірівського дискурсу провідне місце належало Львову як столиці регіону; в роки Незалежності активними учасниками цього дискурсу стали театри Тернополя та Івано-Франківська.

Станом на сьогодні шекспірівські вистави присутні у репертуарі більшості драматичних театрів та театрів ляльок Львова, три назви входять до репертуару Івано-Франківського національного театру ім. І. Франка.

Як історичні традиції, так і сучасний стан національної сценічної шекспіріани в регіоні дозволяють аргументовано говорити про потенційну можливість та актуальність для театральної культури західних областей України започаткування всеукраїнського, а в перспективі – міжнародного шекспірівського фестивалю.

Список джерел та літератури

1. Бонковська О. Львівський театр товариства "Українська бесіда" 1915–1924. Львів, Літопис, 2003. 342 с.
2. Бундзяк К. H-effect: війна на Донбасі. URL: <https://zbruc.eu/node/101540>
- б.а. R&J. URL: <https://zbruc.eu/node/29282>
3. Гайдабура В. Театр, захований в архівах. Київ, Мистецтво. 244 с.
4. Гарбузюк М. Національна прапрем'єра «Гамлета» в українському театрознавстві другої

половини XX ст. *Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії*. Т. ССXLV. Львів, 2003. С. 325–338.

5. Гарбузюк М. *Сценічні прочитання трагедії "Гамлет" В. Шекспіра у львівських театрах (1796-1997 рр.)*. Автореф. на зд. наук. ст. канд-та м-ва. Київ, 2007. 16 с.

6. Гарбузюк М. Чи нормальної класики хочете? URL: <https://zbruc.eu/node/76495>.

7. Горбань Д. Цвинтар Гамлета у Франківську. URL: <https://zbruc.eu/node/64504>

8. Макарик І. *Нічийна земля: «Гамлет»*. Львів, 1943. *Записки НТШ*. Праці Театрознавчої комісії. Т. ССXLV. Львів, 2003. С. 306–323.

9. Максименко С. *Український театр у Львові в період німецької окупації (1941-1944)*. Львів, 2015. 328 с.

10. Паляничка О. Тепер ти любитимеш мене, мамо? URL: <https://zbruc.eu/node/104586>.

11. Пилипчук Р. Я. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру». *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* Київ, 2000. Вип. 1. С. 201–209.

12. Сімейкіна Н.М. Постмодерністські Гамлети (про деякі театральні інтерпретації трагедії Шекспіра «Гамлет» на Заході). URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/4215-2/>

13. Шаповалова І. Шекспір на українській сцені. Київ, 1958. 104 с.

14. Got J. Na wyspie Guahary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski. 1789-1799. Kraków, Wydawnictwo literackie. 472 s.

15. Moskwitina D. En/decoding Shakespeare on the Present-day Ukrainian Stage: a Case of Vlad Troitskyi. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/moskwitina-daria-encoding-shakespeare-on-the-present-day-ukrainian-stage-a-case-of-vlad-troitskyi/>

Анджей Гладий

ПОЛЬСЬКИЙ ОРГАННИЙ МАЙСТЕР СТЕФАН КРУКОВСЬКИЙ ТА ЙОГО ДІЯЛЬНІСТЬ НА ТЕРИТОРІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ В МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД

У статті розглянуто ремісничу діяльність родини органобудівників Круковських на теренах сучасної України. Ці заходи з виготовлення органів було відкрито Едвардом Круковським, який брав участь у реконструкції органів у Тинні та Гумані. У 1924 році його молодший брат Станіслав побудував новий орган у Шумську на Волині, а син Станіслава Стефан відповідав за будівництво та створення нових органів у Станіславові та Львові. Підраховано, що із приблизно 150 органних інструментів, створених Компанією Станіслава та Стефана Круковських, загалом за час існування компанії лише 6% могли бути побудовані на так званих Східних Прикордоннях, а три органні інструменти з площі нинішньої України становлять лише 2% від загальної кількості. Ці дані можуть свідчити про те, що професійний інтерес цієї компанії був зосереджений у центральній, а не східній частині Польщі, однак ми не знаємо, як би виглядала ця подія, якщо б ми не пережили початку Другої світової війни та пізніше запровадження комуністичного режиму в Польщі та в новоствореній Українській Радянській Республіці.

На жаль, не всі органні інструменти, виготовлені Стефаном Круковським, збереглися дотепер на території сучасної України. Однак у міжвоєнний період вони були дуже важливим елементом у римо-католицькій музичній культурі цієї частини Польщі, виконуючи роль літургійних інструментів, а також виконували функції концертних інструментів та слугували як життєво важлива частина внутрішнього декору церкви. Крім того, подивившись на цю тему під іншим кутом, більш детальні дослідження могли б виявити надзвичайно важливу роль Великоднього Пограниччя для розвитку польської музичної культури в часи поділів.

Ключові слова: органне мистецтво, польські органні майстри, міжвоєнний період, Україна.

In the article the craftsmanship activities of the Krukowski family of organ builders in the area of today's Ukraine have been discussed. These organ making activities were inaugurated by Edward Krukowski, who got involved in renovations of organs in Tynne and Humań. In 1924 his younger brother, Stanisław built a new organ in Szumsk in Volhynia, and Stanisław's son, Stefan, was responsible for building and creating new pipe organs in Stanisławów and Lviv. It is estimated that out of the approximate number of 150 organ instruments

created by Stanisław and Stefan Krukowscy Company, in total, during the company's existence, only 6% could have been built on the so-called Eastern Borderlands, and the three organ instruments from the area of today's Ukraine constitute only 2% of the total number. This percentage data may suggest that the professional interest of this company was focused in the central, not eastern part of Poland, however, we do not know, what this development might look like unless we had not experienced the outbreak of the WWII and the later introduction of communist regime in Poland and in the newly shaped Ukraine Soviet Republic.

Unfortunately, not all of the organ instruments manufactured by Stefan Krukowski survived until now in the area of today's Ukraine. Yet, during the interwar period they were a very important element in the Roman Catholic music culture of this part of Poland, serving as liturgical instruments, as well as functioning as concert instruments and as vital part of the interior church decor. Also, looking at the subject from a different angle, more detailed research might reveal an extremely essential role of the Easter Borderlands for the development of Polish music culture at the times of partitions.

Key words: organ art, Polish organ masters, interwar period, Ukraine.

Східні креси відігравали важливу роль в розвитку органного будівництва на території Речі Посполитої двох народів. В першій половині XVIII ст. у Вільні діяв представник знаменитої європейської родини Домінік Адам Каспаріні, натомість недалеко Луцька народився Даніель Врублевський, який діяв на території Скандинавії в другій половині XVII ст. [3, с. 35-37]. Значення Львова для розвитку польського мистецтва органного будівництва підняв Ян Слівінський, найвидатніший польський органний майстер. Походив він з місцевості Пістинь біля Станіслава, а навчався спеціальності у Франції у Аристиди Кавайе-Коля. Його творча активність в другій половині XIX ст. спонукала до розвитку інших польських органних майстрів, які після повернення Польщею незалежності у 1918 році намагались застосовувати західноєвропейські технічні новинки [1, с. 265-336].

Органна фабрика Станіслав Круковський і Син в Пйотркові-Трибунальському, під керівництвом Стефана Круковського від 20-тих років XX ст., належить до найважливіших та найактивніших підприємств, котрі будували органи в Польщі в міжвоєнний період. Про неї була написана дисертація [8], яка була опублікована у формі представлення головних тез в 1988 році [7]. Окрім того, детальна інформація про діяльність фірми знаходиться в різних публікаціях, які можна визначити завдяки *Польській Бібліографії Органів (Polskiej Bibliografii Organów)*, котру опрацювала професорка Марія Шимановіч. На її сторінках можна знайти інформацію про органи з території цілої Східної Європи [10].

Діяльність органобудівельної фірми до 1918 року охоплювала територію давньої Речі Посполитої, яка знаходилася під владою Російської імперії, в основному так званого Конгресового королівства. Натомість після відновлення Польщею незалежності вона розширилася на Сілезію та Галичину [8, cz. I, passim]. Перші роботи в Україні виконав стрий Стефана Круковського Едвард Круковський, який самостійно працював на Поділлі, між іншим у Тинному та Умані [7, с. 82].

Вже в 1924 році був збудований орган батьком Стефана, Станіславом Круковським, в Шумську на Волині, однак детальна інформація про нього не збереглася. В приймальному акті, складеному парафіяльним священником отцем Олександром Сеніцкім, який був також кременецьким віце деканом, можемо прочитати наступне:

15 серпня 1924 року був відданий до ужитку орган в парафіяльному костелі в Шумську на Волині, збудований на Фабриці органів Ст. Круковський і Син в Пйотркові.

Комісія, яка приймала інструмент, була повністю задоволена.

У цей день його преосвященство єпископ Луцько-Житомирський Ігнацій Лойола Дуб-Дубовський доктор теології і права провів урочисте посвячення інструменту. Дуже дякую пану Ст. Проспект інструменту був такий же, як в органах в Кашевіцах, Гадинові, Проболовіцах і Старому Живцу [6, с. 21v]. За аналогією з вищезгаданими інструментами, диспозиція яких є відомою, можна зробити припущення, що орган в Шумську був інструментом типово літургічним, мав один мануал і педал (клавіатуру для гри ногами), 10-12 голосів (8-9 в мануалі і 2-3 в педалі). Трактатура включення голосів скоріш за все була пневматичною, натомість трактатура гри могла бути пневматичною або механічною [8, cz. II, с. 93, 97, 146, 168].

В 1935 році Стефан Круковський виконав дві інвестиції на території Східних кресів Другої Речі Посполитої, збудувавши органи до монастирських костелів в Станіславові та у Львові.

Будівництво органу на 17 голосів в монастирському костелі отців Салетинів св. Юзефа в Станіславові (П/Р) описує журнал «Музика костельна»:

Завдяки розсудливості та зусиллям парафіяльного священника о. Станіслава Млинарського, який

також є диригентом костельного хору, парафіяльний костел св. Юзефа отримав чудовий орган, який збудувала фірма Ст. Круковського в Пйотркові-Трибунальському. 9 листопада о 5 годині після обіду відбувся великий концерт Нововейского. В програмі Бах та Нововейский. В урочистостях прийняли участь також професори з місцевої музичної консерваторії ім. Станіслава Монюшки [9, с. 189].

Видатний педагог, композитор і органіст, а також експерт з області органного будівництва, папський камергер професор Фелікс Нововейский [11, с. 118-122], під час процесу прийому інструменту зазначив у своєму звіті:

У відповідь на запрошення вельможного отця пробоща Млинарського я дослідив 9 листопада 1935 року новий орган на 17 голосів фірми Стефана Круковського в Пйотркові-Трибунальському і стверджую:

1/ Орган в tutti має міцний, глибокий, повний і урочистий тон, а краса окремих голосів є характеристичною, – бездоганна інтонація. Пану Круковському вдалося характером звуку приблизити цей інструмент до органу Баха.

2/ Реєстраційна та ігрова пневматика легка, чутлива та точна. Стіл гри – це вершина сучасної техніки, – дуже гарно виконаний.

3/ Міхи наповнюються електровентилатором та дають при грі з усіма реєстрами постійно рівномірний і достатній запас повітря.

4/ Проспект тобто фасад органу виконаний в сучасному стилі виключно із срібних металевих труб – представляє справжню класичну красу.

Костел св. Юзефа має тепер орган, який збагатив цей дім Божий ще одним орнаментом. Вітаю фірму з успішною роботою та бажаю успіху у плідній роботі [6].

В 1946 році орган був перевезений до Дембовця (біля Ясла, зараз підкарпатське воєводство) і зібраний в 1948 році фірмою Вацлава Бернацького в костелі отців Салетинів. В інструменті було модернізовано трактуру, впроваджуючи електропнеуматичні рішення, а також додано 18-ий голос [2, с. 21]. Своєю чергою костел св. Юзефа в 1989 році віддали євангелістам [5, с. 342].

Диспозиція [актуальна]:

I Manual (C-a ³)	II Manual (C-a ³)	Pedał (C-f)
Bourdon 8' [oryg. 16']	Gamba 8'	Subbas 16'
Pryncypał 8'	Aeolina 8'	Oktawbas 8'
Salicet 8'	Vox coelestis 8'	Cello 8'
Flet koniczny 8'	Flet kryty 8'	
Oktawa 4'	Trawersflet 4'	
Rurflet 4'	Rożek 4'	
Mixtura 4x (2 ² /3')	Pikolo 2'	
	Sesquialtera 2x (2 ² /3' + 1 ³ /5')	

З'єднання: MII-MI, Super I, Super II, Sub II-I

Зібрані реєстри: Piano, Mezzoforte, Forte, Tutti

Додаткові пристрої: Crescendo, Echo M II, Tremulant Flet 4', Automatic Pedal

19 грудня 1935 року у Львові в костелі св. Антонія було віддано до ужитку інструмент збудований на Фабриці Органів Стефана Круковського. Органний майстер при будові 17 голосного органу (II/P) використав дев'ятнадцятирічний проспект, а також частково труби зі старих органів. Натомість в українських публікаціях появляється дата 1937 рік, як час генеральної перебудови в виконанні Стефана Круковського [5, с. 59].

Диспозиція:

I Manual (C-a ³)	II Manual (C-a ³)	Pedał (C-f)
Bourdon 16'	Flet kryty 8'	Subbas 16'
Pryncypał 8'	Dolce 8'	Pryncypałbas 8'
Flet harmoniczny 8'	Gamba 8'	Wiolonczela 8'
Salicet 8'	Vox coelestis 8'	
Oktawa 4'	Pryncypał skrz. 4'	
Flet otwarty 4'	Amabilis 4'	
Mixtura 3x (2 ² /3')	Obój 8'	

З'єднання: МІІ-МІ, Super I, Super II, Sub II-I

Зібрані реєстри: Piano, Mezzoforte, Forte, Tutti

Додаткові пристрої: Crescendo, Echo М ІІ, Tremulant Flet 4', Automatic Pedal

Орган був оцінений Оттоном Мечиславом Жуковським. Цей польський композитор народився в Белзі 8 березня 1867 року. Він виріс і провів більшу частину життя в Чернівцях на Буковині (нині Україна). З дитинства він ходив там на лекції музики, а після закінчення гімназії поїхав до Львова, де розпочав навчання у вищому навчальному закладі. Потім він викладав польську мову на семінарах для вчителів у Цешині та Чернівцях, започаткувавши викладання польської мови як додаткової мови в місцевих школах. В основному він писав релігійну музику (включаючи 8 томів *Opera Omnia Religiosa*) та пісні патріотичного характеру з фортепіанним акомпанементом. Помер він у Львові 31 березня 1942 року [4, с. 101-102].

Огляд органу Стефана Круковського закінчилася захопленням коментарем Жуковського щодо звукових якостей та технічних можливостей, в якому він зазначив, що робота органобудівника є «абсолютно досконалим концертним інструментом, який може задовольнити вимоги найвибагливішого музиканта».

Беручи до уваги дати віддання до ужитку обох інструментів (9 листопада 1935 р. у Станіславові та 19 грудня 1935 р. у Львові), можна припустити, що роботи виконувались одночасно. Це безумовно полегшило логістику інструментів з далекого Пйотркова-Трибунальського поблизу Лодзі (400 і 500 км по прямій відповідно).

Успішні інвестиції на територіях сучасної Західної України причинилися до того, що фабрика розпочала діяльність на північно-східних кордонах Другої Речі Посполитої. Пізніше було збудовано шість інструментів в місцевостях, які зараз знаходяться в Литві (Ходуцішки 1936, Вільнюс 1936, Твереч 1939) та Білорусі (Долгінов, Годугає та Вереново - усі 1938). Усі вони, окрім органу у Вільнюсі, були невеликими 10-11 голосовими інструментами, як правило, призначених для літургійного супроводу [8, cz. I, с. 206-207, 211-212].

Припускаючи, що кількість побудованих фірмою Станіслава та Стефана Круковських протягом усього періоду її роботи це приблизно 150 органів, можна зробити висновок, що інструменти побудовані на так званих Східних кресах становлять тільки 6%, в тому числі три інструменти на території пізнішої України, що дає лише 2%. Відсоткові розрахунки можуть навести на думку про те, що діяльність фірми на східних територіях Другої Речі Посполитої була не вагомою. Важко передбачити, якою вона могла б бути, якби не почалася Друга світова війна, а після її завершення не був би введений комуністичний режим в Польщі та радянський уряд в Україні.

На жаль, не всі органи Стефана Круковського на території України збереглися до наших днів, тим не менш в міжвоєнний період вони були важливим елементом римо-католицької музичної культури, як інструменти літургійні та водночас концертні. Завдяки своїм художнім якостям їх вважали окрасою костелів, в яких вони знаходились. З іншої точки зору, детальні дослідження допомагають краще висвітлити величезну роль Східних кресів для розвитку польської музичної культури під час поділів Речі Посполитої.

Transl. ukr. Petro Chyryk

Список джерел та літератури

1. Maciej Babnis, *Kultura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego*, Słupsk 2012.
2. Petro Chyryk, *Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskie i Tarnopolskie*, Lublin 2017.
3. Jerzy Gołos, *Zarys historii budowy organów w Polsce*, Bydgoszcz 1966.
4. Robert Kaczorowski, *Zachowane msze Ottona Mieczysława Żukowskiego jako przejaw troski o polskość. Zagadnienia semantyczne i muzyczne*, «Studia Gdańskie» 38 (2016) nr 1, s. 101-121.
5. Сергій Калиберда, *Органи Львова і Галичини*, Львів 2014.
6. *Katalog Fabryki Organów St. Krukowski i Syn w Piotrkowie Trybunalskim z 5.12.1935 w Archiwum Parafialnym w Krynicy-Zdroju*.
7. Antoni Pietrzyk, *Działalność organmistrzowska rodziny Krukowskich*, «Organy i muzyka organowa» 7 (1988), s. 81-97.

8. Antoni Pietrzyk, *Działalność organmistrzowska Stanisława i Stefana Krukowskich (1879-1963)*, maszynopis pracy doktorskiej w Archiwum Uniwersyteckim KUL, Lublin 1988, cz. I: Tekst, cz. II: Ilustracje, Aneksy.
9. *Recital organowy w Stanisławowie*, «Музыка Коściелна» 1935, nr 12, s. 189.
10. Maria Szymanowicz, *Polska Bibliografia Organów*, t. 1-4, Lublin 2011-2020.
11. Janina Tatarska, *Nowowiejski Feliks*, w: *Encyklopedia Muzyczna. Część biograficzna*, t. 7, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2002, s. 118-122.

Ольга Кубік

АНСАМБЛЬ БАНДУРИ І СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ: ТВОРЧИСТЬ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА

Бандурне виконавство – частина української музичної культури, яка, частково, стала продовжувачем кобзарського мистецтва, а також зуміла розвинути і закріпити певні риси музикування, притаманні саме їй. Кобзарське мистецтво, в основному, носило сольний характер і аж на початку ХХ століття почало проявляти себе і в ансамблевій формі. Першими однорідними ансамблями стали дуети, тріо бандуристів та лірників, які представили ансамблеве бандурне мистецтво на XII Археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.) [4, с. 186].

Процес академізації (заслуга Гната Хоткевича) у сфері бандурного виконавства посприяв відкриттю професійних закладів музичної освіти різних рівнів у багатьох регіонах України. Почали створюватися і великі за кількістю учасників ансамблі бандуристів – капели. Серед них першими стали Перша капела бандуристів, Полтавська, Київська та інші; практично всі колективи чоловічого складу [3, с. 101].

Початок ХХ ст., а саме 30-ті роки стали жакхливими для багатьох учасників капел бандуристів, сольних виконавців – деякі були вигнані в заслання, деякі – розстріляні, також багато бандуристів покинули рідну землю та оселилися в країнах Європи, де почали створювати українську музичну діаспору, яка існує і в період сьогодення і розповсюдилася в країнах Північної та Південної Америки, Австралії, Азії. Завдяки величезній праці представників діаспори, ансамблеве бандурне мистецтво має можливість представляти себе на великих концертних сценах світу. Зокрема, важливу роль у розвитку бандурного музикування відіграє Юрій Олійник – композитор, представник діаспори у Північній Америці.

Сучасне бандурне ансамблеве мистецтво дуже сильно відрізняється від традиційного кобзарського: інструментарій, репертуар, сольна та ансамблева форма виконавства, професіоналізм та ін. Термін «ансамбль» (*ensemble* – слово фр. походження, що означає разом, одночасно) використовується у різних видах мистецтва і означає собою як сукупність чогось у єдине ціле. В музичному аспекті цей термін означає спільне виконання музичного твору [4, с. 184].

Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори класифікується за різновидами (інструментальні та вокально-інструментальні); за кількістю виконавців (малі, великі та оркестрові групи бандур); за складом учасників; за інструментарієм; за характером побутування; за репертуаром; за виконавською формою. Завдяки цим класифікаціям можна чітко проаналізувати історію зародження та виконавської діяльності ансамблів бандуристів.

Для розвитку ансамблів бандуристів неабияке значення має репертуар. Репертуар бандуристів діаспори охоплює безліч інструментальних та вокально-інструментальних жанрів різноманітної тематики, а також не має жодних цензурних меж [2, с. 60]. Якщо на початках представники цього мистецтва – кобзарі грали «на слух», навчали інших у усній формі, у ХХ столітті керівники ансамблів, капел, самі були вимушені розписувати ноти по партіях (Г. Хоткевич Г. Китасти́й та ін.), то в ХХІ столітті кардинально все змінилося. Завдяки інноваційним технологіям все розвивається, в тому числі і бандурництво. Сьогодні виконавці-бандуристи експериментують у різноманітних стилях та музикують у поєднанні з різноманітними інструментами.

На сучасному етапі музикування бандура часто є складовою різноманітних колективів, проте, гра в поєднанні з симфонічним оркестром – надзвичайно потужно та вимагає багатьох зусиль, а також відповідних нотних зразків, що є проблемою у ансамблевому бандурному виконавстві. Завдяки Юрію Олійнику появилось чимало нотних композицій для бандури та симфонічного оркестру, які є вагомим внеском у скарбницю ансамблевого репертуару бандуристів України та діаспори.

Юрій Олійник (1931 р. н., м. Тернопіль) – представник діаспори, піаніст, композитор,

закордонний член Національної спілки композиторів України, автор оригінальних творів для бандури. Композитор звернув увагу на те, що бандурне виконавство не має належної підтримки на державному та академічному рівнях. Творчість Юрія Олійника для бандурного виконавства складають твори переважно великої форми – сонати, сюїти, концерти. В меншій кількості є твори, які малі за обсягом, зокрема, обробки українських народних пісень, вокально-інструментальні композиції [1, с. 266].

Серед композицій твори для бандури та оркестру – № 1(1987), №2 (1993), №3 (1994), №3 «Екзотичний» (1996-1999), №4 «Трипільський» (1996-1997), №5 «Нове тисячоліття» (2008), №6 для двох бандур з оркестром «Антифонний» (2012); календарний цикл «Чотири подорожі в Україну» для бандури і фортепіано (1994), також є і переклади творів, сюїти. Першою виконавицею творів композитора стала Ольга Герасименко – бандуристка, дружина композитора. Завдяки їй ці композиції прозвучали у США та Україні [1, с. 266].

Надзвичайно популярним серед творів композитора є жанр концерту, який поєднує бандуру і симфонічний оркестр. Поєднуються тембри оркестрових інструментів і бандури соло. Це дає можливість розглянути бандурне виконавство на тембровому, акустичному, динамічному рівнях [1, с. 270]. У концертах композитор використовує традиційні форми – allegro, СЗФ, рондо. Для кожного із зразків цього жанру характерний тричастинний цикл [1, с. 267].

Кожен концерт переважно є присвячений для конкретної людини чи то події: наприклад, Концерт №1 a-moll «Американський» написаний на замовлення Віктора Мішалова (бандурист, науковець), насичений танцювальними темами та сольними каденціями; Концерт №2 G-dur «Романтичний» присвячений дружині – Ользі Герасименко, у якому використані теми українських народних пісень «Ой зірву я з рожі квітку», «Іванку, Іванку», «О милий мій»; Концерт №3 «Екзотичний» присвячений Оксані Герасименко (бандуристка, композиторка), у оркестровій партитурі появляється екзотичний інструмент – гонг, використані мотиви українських народних пісень та гуцульський лад; [1, с. 269]. Концерт «Трипільський» сприяє асоціативним уявленням слухача, використані теми українських пісень, зокрема, «Летів пташок понад воду», коломийка, також у творі задіяні спіралеподібні секвенції та глісандо; Концерт №5 «Нове тисячоліття» присвячений до мистецького та життєвого ювілею дружини, твір написаний для бандури, симфонічного оркестру, мішаного хору із солістами, поєднуються питання віросповідання, мови, традицій»; Концерт «Антифонний» вимагає технічної підготовки [1, с. 271].

Музична мова Юрія Олійника включає ладову біфункційність, альтеровані співзвуччя, ритмічні моменти (впливи американської музики) і поєднання українських пісень. В оркестрових творах це дуже добре проявляється. Серед інструментів задіяні духові й ударна група (флейта, гобой, кларнет, валторна, литаври та інші [1, с. 267].

Таким чином, ансамблеве бандурне виконавство у період ХХІ століття почало інтенсивно розвиватися: технічні можливості, інструментарій, хроматизація, репертуарні зразки. Ансамблеве виконавство, в основному, представлене малими формами, гра бандури в поєднанні з симфонічним оркестром – це прорив у бандурному ансамблевому музикуванні. Велика заслуга у написанні творів для такого складу – Юрія Олійника, який врахував усі деталі: технічні та емоційні. Концерти композитора часто виконують студенти консерваторій та інститутів мистецтв, а також і відомі бандуристи – Ольга Герасименко, Дмитро Губ'як та інші. Цікавим є той факт, що на презентації монографії Віолетти Дутчак «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ- початку ХХІ століття» був виконаний концерт №2 «Романтичний» Юрія Олійника.

Список джерел та літератури

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ- початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
2. Дутчак В., Жовнірович С., Шевченко М. «Дзвенить могутньо, святі бандури...»: до 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. 148 с.
3. Кубік О. Муніципальна капела бандуристів – музичний феномен Прикарпаття. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: зб. наук. праць інституту муз. мист. Дрогобицького держ. пед. унів. ім. І. Франка*. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Банська Бистриця: Посвіт, 2020. Вип. 6. С. 100–109.
4. Кубік О. Типологія ансамблів у бандурному мистецтві України та діаспори. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: зб. наук. праць інституту муз. мист. Дрогобицького держ. пед. унів. ім. І. Франка*. Дрогобич: Посвіт, 2019. С. 183–191.

МИКОЛА МАНОЙЛО – ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ СПІВАК ТА ВОКАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ

В наш час ще живуть легенди про майстрів музично-виконавського мистецтва минулих часів, чия творчість належить радянській добі. Втім мистецький талант не залежить від соціально-ідеологічного «барометру»: він розвивається за власними духовними законами затребуваності Божого Дарунку та Благодаріння (за власний талант, який приноситься на олтар мистецького служіння). Тому вдячні шанувальники таланту «зірок» оперного мистецтва України (слухачі, колеги та молодь) прагнуть зберегти пам'ять про майстрів минулого задля збереження плідних традицій між поколіннями.

Микола Федорович Манойло (1927–1998) – видатний український співак, народний артист СРСР, соліст Харківської академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка – увійшов в історію українського оперного мистецтва другої половини минулого століття. Його артистична постать привертала увагу чудовим звучанням оксамитового тембру; він майстерно володів своїм голосом, відтворив майже усі класичні партії лірико-драматичного баритонам (крім Онегіна з опери П.Чайковського «Євгеній Онегін») і, завдячуючи харизматичному темпераменту, життєдайній силі чоловічої натури та багаторічному сценічному досвіду увійшов в історію українського оперного мистецтва. На жаль, його творчість ще стала предметом уваги науковців (із зрозумілих причин, наприклад, не збереженість архівів театру, відсутність аудіо-записів на той час, коли співак був в стадії творчої зрілості, інертність музичної критики). Його ім'я та творчу діяльність закарбували лише енциклопедичні видання або театральні альбоми, де його ролі представлені вповні як прикраса театральних вистав Харкова 50-70- років. Отже, *актуальність теми* складає нагальна потреба засвідчити місію видатного співака в контексті діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, де артист працював в якості вокального педагога (з 1983 року) та завідуючого кафедри сольного співу (1988-1994).

М.Ф.Манойло належить до вокальної школи Павла Голубєва, який викладав у Харківській консерваторії та виховав плеяду видатних співаків. Про нього інший його видатний учень – Борис Гмиря – писав, що вокальний «родовід» учнів Голубєва походить від італійської школи *bel canto* (лінія Бугомеллі – Мазетті) [1]. І тому можна вважати його наслідувачем. Хоча є думка, що він був володарем співацького таланту від природи, а професор як досвідчений фахівець, просто не «заважав» своєму учневі розвиватися органічно в різних жанрово-стильових напрямках вокальної музики. Особливо добре співак відчував красу української народної пісні. Безліч концертів з пісенним репертуаром він провів за тогочасною традицією на колгоспних ланах та робітничих цехах харківських підприємств). Якщо проаналізувати кращі вокально-сценічні ролі Миколи Манойла (Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді, Скарпіо з опери «Тоска», князь Ігор з опери О. Бородіна «Князь Ігор», Грязного і Мізгіря з оперної спадщини М. Римського-Корсакова, Томський з «Пікової дами» П.Чайковського, Остап з опери М. Лисенка «Тарас Бульба», Гнат з опери К. Данькевича «Назар Стодоля»), то на цій основі усвідомлюються принципи вокальної педагогіки, як успадкованої від вчителя, професора П.Голубєва, так і власної «манойловської». Головними творчими засадами професора Манойла є *індивідуальний підхід до кожного учня та особистий показ як звукоідеал для наслідування*; формування комплексного слуху співака, цілісного вслуховування в музичний образ, який інтерпретується; установка на артистичний підхід до прочитання вокального твору, коли образ «проживається», а не «співається». Ці вокально-педагогічні настанови Вчителя продовжують його учні, сучасні виконавці Ігор Сахно, О. Говінський, М. Маркович.

Список джерел та літератури

1. Борис Гмиря. Статті, листи, спогади / відпод.релактор Б.С.Буряк // Музична Україна: Київ, 1975.С.171.

ПОЛІФОНІЧНІСТЬ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЛУКАНЯ

Творчість доцента кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ імені Василя Стефаника Луканя Володимира Григоровича своїм багатоголоссям нагадує поліфонію, в якій окремі мелодії мають самостійне звучання і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток. Аналізуючи його життєвий і творчий шлях з нагоди 60-ти річного ювілею, виразно вимальовуються два основні напрямки в його діяльності, а саме: викладацько-педагогічний та мистецько-образотворчий, які у свою чергу розгалужуються, переплітаються й виходять на нові обрії.

Народився Володимир Лукань 1961 р. в м. Дрогобич. З 1974 р. проживає в м. Івано-Франківську. Після закінчення школи розпочав трудову діяльність на меблевому комбінаті працюючи вантажником, столяром, різьб'ярем. У 1984 р. закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (тепер Львівська національна академія мистецтв), де з часу навчання розпочав свою творчу діяльність: брав участь у виставках, публікував мистецтвознавчі матеріали, вів гурток образотворчого мистецтва в школі, виконував мистецькі проєктні та монументальні роботи, зокрема був у колективі співавторів художньо-меморіального комплексу «Стежка Івана Франка» в с.Нагуєвичі.

Саме в рідній альма-матер, ще будучи студентом, зрозумів, що між художником-творцем і глядачем-споживачем часто відсутня комунікація, що призводить не лише до нерозуміння мистецтва, а й до повного суспільного і соціального невігластва. Усвідомлення цієї проблеми призвело до свідомого вибору діяльності – стати таким собі містком між художником і пересічним глядачем, а для реалізації такої ідеї якнайкраще надається робота викладача мистецтва, яка окрім мистецької освіти, передбачає власну мистецьку творчість, мистецтвознавство, краєзнавство, громадсько-просвітницьку роботу тощо.

З 1984 р. Володимир Лукань викладає предмети фахового циклу: Рисунок, Історію українського мистецтва, Образотворче мистецтво Прикарпаття, спеціалізації на художньо-графічному факультеті (тепер навчально-науковий інститут мистецтв ПНУ імені Василя Стефаника). З 1987 р. він асистент, 1992 р. – старший викладач, з 2005 р. – доцент кафедри образотворчого мистецтва.

З перших днів на викладацькій ниві Володимир Лукань знайшов свій авторський, особливий підхід до подачі та викладання дисциплін, тим самим довівши, що викладацька діяльність є різновидом творчості. Інформативні лекції з Історії українського мистецтва супроводжувались оригінальним експрес опитом. Досвід, отриманий при викладанні цих та інших дисциплін, ліг в основу його навчальних посібників «Історія українського мистецтва» (курс лекцій) [4], «Рисунок» (гриф МОН України) [5] та численних програм, методичних рекомендацій, практикумів з предметів професійного циклу для мистецьких навчальних закладів України.

Володимир Лукань автор книг, альбомів, буклетів, каталогів, а також наукових та науково-популярних видань, публікацій і статей з методики викладання образотворчого мистецтва, теорії, історії та критики мистецтва У його мистецтвознавчому доробку є понад 100 статей з проблематики європейського та вітчизняного мистецтва, образотворчого мистецтва Прикарпаття, зокрема про творчість Т.Шевченка, Е.-Р.Фаб'янського, М.Сосенка, Св.Гординського, Г.Розмуса, І.Кейвана, Я.Лукавецького, Г.Крука, В.Касіяна, М.Фіголя, Б.Готя, М.Ясінського та ін.

У колі наукових зацікавлень художника історія світового та українського мистецтва, зокрема вагомий доробок стосується дослідження розвитку та становлення образотворчого мистецтва Прикарпаття. Опубліковані ним матеріали про ікономалярство на склі, про гуцульські різьблені ікони-хрести, про Українських січових стрільців, про особливості мозаїки «Прометей» у Бурштині, про вироби малої пластики фаянсової фабрики в Пацикові та ін. мали великий резонанс не лише в мистецьких колах, а й етнографічних та краєзнавчих тощо.

Володимир Лукань був одним із організаторів проведення Міжнародної конференції, присвяченої життю і творчості Михайла Фіголя, про якого видав ряд публікацій, два альбоми начерків [6; 7], бібліографічні покажчики тощо. Схвально прийняла громадськість краю його науково-публіцистичне видання «Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена» [3]; також ним видано «Словник художників Прикарпаття» [8] на 1000 імен, до якого увійшли персоналії від найдавніших часів до кінця XX ст.; два збірники вибраних статей про образотворче мистецтво «Статейник» та «Статейник II» [9; 10], в яких йдеться про мистецькі процеси в Україні та на Прикарпатті. Окрім цього,

він ще знаний поціновувач та колекціонер слова, автор своєрідних розважальних видань: «Куцики», «Жартівня», «Цитатник», «Слівничок».

Володимир Лукань працює творчо в ділянці ікономалярства на склі, живопису, графіки, монументального та декоративно-прикладного мистецтва, дизайну. Він учасник персональних, міжнародних, всеукраїнських, регіональних мистецьких виставок, пленерів, симпозіумів, наукових конференцій. Його роботи знаходяться в художніх музеях Києва, Львова, Івано-Франківська, Хмельницького, Чернівців, Дрогобича та інших мистецьких збірках в Україні й закордоном.

Вагому частку в мистецькому доробку митця займає ікономалярство на склі, яке йому вдалося відродити на Прикарпатті і завдяки чому, на сьогоднішній день, є чимало авторів та послідовників, які працюють у цій техніці. Окрім численних ікон, поліптихів, складнів виконаних у техніці малярства на склі, у його доробку є так звані «Хатні» іконостаси, які зайняли чільне місце у каплицях, духовних кутках громадських закладів та помешканнях, зокрема в капличці села Старий Угринів на Батьківщині провідника ОУН С.Бандери, у капличках Української гімназії №1 в Івано-Франківську та Педагогічного училища в Коломиї.

Малярство Володимира Луканя різножанрове і різнопланове. Є там сакральні, жанрові, абстрактні живописні композиції, портрети, пейзажі, мінімалярство тощо. Окремі його персональні виставки були винятково з натюрмортів (2009) чи автопортретів (2011). В оздобленні деяких закладів харчування в Івано-Франківську були використані його живописні твори. Оригінальними є колажі та мистецькі об'єкти, виконані з різноманітних матеріалів, зокрема серія робіт в авторському стилі «Коркарт». Мистецькою окрасою художньо-графічного факультету є монументальна робота «Козак Мамай», а спархіяльний будинок ПЦУ в Коломиї прикрашає монументальний вітраж «Богородиця» (виконані у співавторстві).

Робота Володимира Луканя «Шевченко. Притча про блудного сина», створена в техніці малярства на склі – була представлена в проєкті «200 українських художників» та відібрана для фонду Національного музею Тараса Шевченка в Києві. «Портрет Митрополита Андрея Шептицького» експонується у Митрополичих палатах УГКЦ в с.Ясені; «Портрет студентки» в експозиції Чернівецького художнього музею; серія «Гріб Господній» (на склі) в Музеї сучасного українського мистецтва в Хмельницькому; «Портрет Ольги Дучимінської», «Розп'ята Колегіата», «Вишгородська Богородиця» (на склі) та деякі інші роботи є у збірці Музею мистецтв Прикарпаття. В 2020 році художник долучився до ініціативи ректорату ПНУ імені Василя Стефаника, щодо оздоблення каплиці УГКЦ в м.Лисичанську Луганської області.

В царині графіки Володимир Лукань проявив себе як ілюстратор і майстер оригінальної графіки. Ним було виконано понад 300 ілюстрацій до його ж видання курсу лекцій «Історія українського мистецтва». Легким присмаком інтриги вирізнялася його виставка естампних творів «Слід» (2014). Широкий резонанс мала персональна ювілейна благодійна виставка «Гра Ф і Ка» (2021), кошти від якої були передані на потреби реанімаційного відділення Центральної міської клінічної лікарні Івано-Франківська.

Окрема сторінка в діяльності Володимира Луканя – це створення ним мистецького салону на художньо-графічному факультеті, де відбувалися цікаві мистецькі виставки, експонували свої твори студенти так викладачі факультету, де також була можливість придбати мистецькі твори, художні матеріали, книги з мистецтва тощо. Перші творчі виставки, тепер відомих художників С.Петлюка, М.Джички, Я.Стедика, В.Федоряка та ін., відбулися саме в мистецькому салоні Володимира Луканя.

Володимир Лукань був співзасновником та співорганізатором мистецького об'єднання «На С ім» до якого входили Б.Бойчук, Б.Бринський Б.Гладкий, В.Лукань, М.Павлюк, В.Сандюк та О.Чуйко. Цим творчим колективом впродовж 10-ти років велась активна виставкова діяльність. Загалом мистецьким об'єднанням проведено понад 20 виставок у столиці та обласних центрах України. На даний час учасники об'єднання це – професори, заслужені художники і діячі мистецтва України, завідувачі кафедр, відомі художники, науковці, педагоги та діячі мистецтва.

У 2006 р. Володимир Лукань був визнаний кращим науковцем року та нагороджений нагрудною відзнакою і грошовою премією Обласної Ради та ОДА. Він лавреат Обласної премії імені Митрополита Андрея Шептицького та Патріарха Володимира Романюка (2015). Член Національної спілки художників України (2012) та Національної спілки краєзнавців України (2013). Про його творчість опубліковано численні матеріали у мистецьких виданнях і періодиці До 60-ти річчя від дня його народження видано бібліографічний покажчик [1], збірник статей спогадів та есе [2].

Підсумовуючи, слід зазначити, що творча та педагогічна діяльність Володимира Луканя різнопланова і багатогранна, як і сам митець, який є неординарною і креативною особистістю. Творчий

доробок митця заслуговує більшої уваги мистецтвознавців, шанувальників, поціновувачів мистецтва і подальшого, глибшого вивчення, адже в ньому представлено багатоголосся мистецького світу художника.

Список джерел та літератури

1. Володимир Лукань. Бібліографічний покажчик (До 60-ти річчя від Дня народження) / упоряд.: М. Бігусяк, Х. Нагорняк. Івано-Франківськ: Підприємець Голіней О.М., 2021. 40 с.
2. Луканічна книжечка. Збірник статей, спогадів та есе. / авт.-упоряд. І. Чмелик. Івано-Франківськ: Підприємець Голіней О.М., 2021. 54 с.
3. Лукань В. Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена. Івано-Франківськ: Вид. Третяк І.Я., 2009. 240 с.
4. Лукань В. Г. Історія українського мистецтва: курс лекцій. Тернопіль: Навч. кн.-Богдан, 2012. 192 с.
5. Лукань В. Г. Рисунок: методичний посібник до навчального курсу. Спеціальність № 8020208 «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво». Івано-Франківськ: Плай, 2005. 112 с.
6. Лукань В. Начерки (із мистецької спадщини Михайла Фіголя): Альбом. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайн. від. ЦІТ Прикарпат. націон. ун-ту ім. В. Стефаника, 2007. 55 с.
7. Лукань В. Начерки Михайла Фіголя: Альбом. Івано-Франківськ: Гостинець, 2007. 80 с.
8. Лукань В. Словник художників Прикарпаття. Живопис. Ікономалярство. Графіка. Скульптура. Івано-Франківськ, 2019. 100 с.
9. Лукань В. Статейник. Івано-Франківськ: Підприємець Голіней О.М., 2020. 148 с.
10. Лукань В. Статейник II. Івано-Франківськ: Підприємець Голіней О.М., 2020. 156 с.

Марія Ортинська

МИСТЕЦЬКИЙ ШЛЯХ НАРОДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «РОСИНКА» В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. (З НАГОДИ 55-РІЧЧЯ КОЛЕКТИВУ)

Народний вокальний ансамбль «Росинка» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника ступив на стежину своєї творчої діяльності, яка веде до 55 – ї річниці створення. Відлік творчих років співачки відраховують від 7 березня 1967 р., коли ансамбль вперше виступив на сцені рідного вузу, хоча створений він у вересні 1966 р. студенткою першого курсу музично-педагогічного факультету, який щойно відкрився при Івано-Франківському державному педагогічному інституті, Христіною Михайлюк (нині заслужений діяч мистецтв України, професор Навчально-наукового інституту мистецтв ПНУ імені Василя Стефаника).

У другій половині XX століття виникли умови для розвитку і поширення жанру вокальної та вокально-інструментальної музики в сучасному мистецькому житті. Взнявши за основу високохудожні твори мистців багатьох поколінь, вокальне і вокально-інструментальне виконання вийшло за рамки самодіяльності та дилетантизму, набуло чітких рис та ознак мистецького напрямку і стало важливою частиною творчого життя українського бомонду. Феномен розгалуження музичного мистецтва на декілька видів, які, своєю чергою, розподіляються на безліч напрямів і течій, набув небувалої значущості. Показовим став процес багатовікового відокремлення гілки легкої розважальної музики, яка в минулому столітті завдяки спрощеності музичної мови та демократизації висловлювання, здобула статус окремого повноправного виду музичної творчості та завоювала багатомільйонну слухацьку аудиторію.

Особливо найсприятливіші для української естрадної пісні стали 70-ті роки XX століття. Потужний пласт українського естрадно-пісенного жанру формувався під впливом нових зарубіжних музичних течій і надзвичайної популярності англійського вокально-інструментального квартету «Бітлз» (1956-1970) з Ліверпуля (Великобританія), який став видатним явищем музичної історії другої половини двадцятого століття. Сучасна українська естрадна музика мала також хороший національний фундамент. Щоб збагнути феномен популярної музики, необхідно згадати основні тенденції розвитку сучасної української музики двадцятого століття: налагоджувався тісний зв'язок між авторською та

фольклорною творчістю, відбувалася модернізація, формувалося інше ставлення до проблеми виконання. Ансамбль «Росинка» разом зі своєю ровесницею ВІА «Смерічка» Вижицького будинку культури та іншими колективами, які були дуже популярні в 70-х роках («Карпати», «Ватра», «Червона рута», «Опришки», квартет «Легінь»), стояв на порозі створення нових тенденцій розвитку сучасної української естрадної музики і популяризації творчості молодих композиторів: В. Івасюка, Л. Дутківського, М. Скорика, А. Кос-Анатольського та інших. Опираючись на фольклорні джерела, композитори створили в Україні шедеври поп-музики. «Росинка» разом з вище згаданими професійними колективами внесла значний, неповторний вклад у становлення і розвиток національної пісенної культури, зокрема ансамблевого співу [4. с. 34].

Учасницями першого складу «Росинки» стали однокурсниці Х. Михайлюк, яких вибрала сама не тільки за вокальними, артистичними даними, а й за чисто людськими якостями. Це Л. Лотоцька, І. Климко, Н. Штокало, М. Филипчак, А. Старовойтова, Г. Кушнірук. Згодом в ансамбль прийшли співати З. Лесів, О. Яцинович, К. Кирлик, Т. Бачес, В. Іванова, Л. Креховецька.

Свою чарівну і неповторну назву «Росинка», ансамбль отримав завдяки слухачам телепередачі у Львові (1967).

Після закінчення вишу (1970 р.) Христину Олександрівну Михайлюк було запрошено викладати вокал на кафедрі методики музичного виховання, співів та диригування. Тодішній ректор (1967-1980) О. А. Устенко (сьогодні — це відомий вчений-економіст і політик, кандидат економічних наук, професор) докладав величезних зусиль для підняття культурного рівня навчального закладу.

Однокурсниці Христини роз'їхалися по місцях призначення на роботу, і в 1971 році у «Росинку» знову влилися нові студентки: другокурсниці музпеду: І. Остапович, О. Федорак та першокурсниці Г. Пулекіна і М. Якимович. Склад ансамблю часто змінювався і кількість співачок теж. І от за всі роки своєрідну вокальну школу «Росинки» пройшли понад 50 співачок. Любов до пісні, яку прищепила керівник, надихала колишніх учасниць на створення власних колективів, які завжди рівнялися на «Росинку» і за свої успіхи теж отримали народні звання. Також співачки беруть активну участь в різних сольних проектах у багатьох регіонах України і за кордоном.

В колективі дуже вимогливо керівник і виконавці ставляться до вибору репертуару. Особливу увагу зосереджено на співі без супроводу, бо він є найскладнішим видом виконавства і доступний не кожному вокальному колективові. Співаючи «а capella», «Росинка» найповніше виявляє свою майстерність, своє звучання, стрій, ансамбль, динаміку й агогіку твору. Сьогодні в репертуарі колективу більше 250 творів зарубіжних та українських композиторів різних епох. У виконанні ансамблю звучать відомі класичні твори: «Ave Maria» (Дж. Каччіні й Й.С. Баха-Ш. Гуно), «Поема» (З. Фібіха), «Серенада» (Ф. Шуберта), «Танго» (О. Строка), романси Д. Січинського, популярні пісні П. Дворського, І. Поклада, О. Білаша, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Івасюка, Б. Антківа, пропагують пісні композиторів і поетів рідного Прикарпаття: В. Їжака, С. Гричко, Б. Юрківа, В. Стеценка, В. Санькова, Б.Шиптура та інших.. Однак найбільше в репертуарі народних пісень різних жанрів, обробки яких створюють керівник і учасниці [5. с. 101].

У біографії колективу набралось чимало цікавих сторінок: святкування 100- річчя (1970 у Москві) від дня народження В. Стефаніка разом на сцені з народним артистом СРСР І.С.Козловським, зйомки телевізійного фільму «Червона рута» (1971), де з 15 пісень, які ввійшли до фільму три виконувала «Росинка». Приємні спогади залишилися від круїзу по Дніпру «Спадщина-91» (1991р.) на запрошення товариства «Україна», де протягом двох тижнів учасниці знайомили з українською піснею гостей з Канади, які були дітьми і внуками перших українських емігрантів. Чудові концерти в Калінінграді, де зал театру був переповнений українцями, що проживають там та місцевими музикантами-професіоналами. Концерти у Польщі, Румунії, Азербайджані, Словаччині, Чехії, Білорусії, Росії. Гастролі «Росинки» за кордоном несуть подвійну місію: не тільки презентувати пісні різних жанрів, а й почесно утверджувати українську культуру за межами держави.

«Росинка» виступала на одній сцені зі знаменитими народними артистами України Є. Мірошниченко, Д. Гнатюком, А. Солов'яненко, А. Мокренком, землячкою М. Стеф'юк, Ю. Березіним та Ю. Тимошенком, В.Зінкевичем, Н.Яремчуком, С. Ротару, П. Дворським, Б. Которовичем, Т. Петренком та іншими, а також відомими в Україні вокально-інструментальними ансамблями.

Ансамбль співпрацював з різними оркестрами такими, як «Опришки», «Ровесник», народним інструментальним квартетом «Усмішка» , струнним ансамблем державної обласної філармонії «Quattro Corde». Сьогодні ансамбль у складі заслужених артисток України, доцентів вузу: О.Молодій, І.Жеребецької, М.Ортинської, О.Черсак, концертмейстера Л.Гундер і незмінного керівника заслуженого діяча мистецтв України Х.Михайлюк працює уже 39 років.

Колектив знімався в багатьох телевізійних фільмах: «Червона рута» (1971), який став неоцінним скарбом для кожного українця, «Пісні над Львовом» (Львів, 1973), студія «Укртелефільм» - створила телефільми: «Телеграми, телеграми...» (1979), «Верховино, світку ти наш» (1988), «Де Черемоша хвилі плінуть» (1989), повнометражний музичний телефільм «Дзвенить «Росинка» у піснях» створено, Київською студією «Укркінохроніка» (1994). У 2001-2002 роках на першому національному каналі за участі «Росинки» вийшло кілька випусків телепрограми «Стара колекція», телефільми «Сонце Руту знайшло» в 2015 році (ТРК «Буковина»).

У 2020 році створено документальний 2-х частинний фільм «Росинка» — український феномен».

Колектив має фондові аудіозаписи на Івано-Франківському радіо та центральному Уккрандіо в м. Києві. Випущено кілька платівок, записаних фірмою «Мелодія», CD-альбоми: «Згадай мене» (2002), «Не можу забути» (2008), «Не сумуй за веснами» (2015), «Усе на світі від любові» (2016), «Вибране» (2017), «Співає» Росинка» (2020).

Ансамбль популяризує пісні зі свого репертуару шляхом видання друкованих репертуарних збірників: «Співає «Росинка» (1992), «Дзвенить «Росинка» у піснях» (1997), «Пісні з репертуару «Росинки» Ч.І (2002), Ч.ІІ (2008), Ч.ІІІ (2020)

«Росинка» — є лауреатом і дипломантом численних фестивалів, конкурсів, оглядів (міжнародних, всесоюзних, всеукраїнських, обласних).

За роки творчості про ансамбль «Росинка» є ціла низка публікацій відомих українських вчених в наукових виданнях, довідниках, енциклопедичних збірках, різних альманахах, фото альбомах, періодичній пресі. Творчість колективу вивчається магістрантами, аспірантами вузів, а їх дослідження вводяться в науковий обіг.

Список джерел та літератури

1. Гундер Л., Ортинська М. Вокальний ансамбль «Росинка»: 50 років від витоків до сучасності. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 36. Івано-Франківськ, 2017. С. 97-106.
2. Іванців О. «Росинка» — сучасниця Ротару, Зінкевича та Яремчука. *Чортківський інформаційний тиждень*. 2008. №38(149). 8 жовтня. С. 6.
3. Карась Г. В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк та ін. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: до 350 річчя надання місту Магдебурського права присвячується: монографія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. С. 179.
4. Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-ті роки): книга 3 Чернівці: Букрек, 2016. С. 226-230.
5. Ортинська М. «Росинка» — ровесниця музично-педагогічного факультету. *Без пісень нема життя (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника): Музично-краєзнавчий альманах*. Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. С. 34-38.
6. Ходоровська Л. Як крапля живильної роси для змученого смутком серця... Вечірній Івано-Франківськ. 2008. №24. 3 липня. С.20.
7. Черепанин М. Творчий бенефіс вокального ансамблю «Росинка». *Джаз. К.*, 2013. Вип. №4(44). С. 28-30.

УДК 785.7:788.1/4

Ірина Палійчук

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ МІНІАТЮРИ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті узагальнено жанрово-стильові тенденції розвитку мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів ХХ століття. На основі аналітичної характеристики зроблено висновок, що цей жанр фокусує у собі особливості жанрово-стильових процесів сучасної української творчості, як-от співіснування множинності стилів, неостилів, композиторських технік, спрямованих на максимальне розкриття звукових можливостей цих інструментів, впровадження нових прийомів гри.

Ключові слова: жанр, мініатюра, мідні духові інструменти, українська музика, виконавство на мідних духових інструментах.

The article summarizes the genre and style trends in the development of miniatures for brass instruments in the works of Ukrainian composers of the twentieth century. Based on the analytical description, it is concluded that this genre focuses on the features of genre and style processes of modern Ukrainian art, such as the coexistence of many styles, neo-styles, compositional techniques aimed at maximizing the sound capabilities of these instruments, the introduction of new techniques.

Key words: *genre, miniature, brass wind instruments, Ukrainian music, performance on brass wind instruments.*

Постановка проблеми. Один із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства утворюється різнобічним вивченням жанрово-стильових особливостей сольного репертуару для мідних духових інструментів, поміж якого значне місце посідає мініатюра. Упродовж XX століття цей жанр пройшов значний еволюційний шлях, в якому виокремлюються етапи формування, кристалізації й подальшого його розвитку: 1930–50-і рр., 1960–70-і рр., 1980–90-і рр. До темброво-семантичного потенціалу названих інструментів звернулись представники різних генерацій української композиторської школи – Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Сильванський, М. Дремлюга, Ю. Щуровський, В. Гомоляка, О. Зноско-Боровський, Ж. та Л. Колодуби, Ю. Гомельська, В. Гончаренко, С. Зажитько, О. Козаренко, В. Рунчак, Є. Станкович, В. Степурко, К. Цепколенко, І. Щербаків, Ю. Щетинський, Л. Юріна та інші. Відтак, дослідження еволюційного процесу жанру мініатюри для мідних духових інструментів в українській музиці XX ст. видається актуальним та перспективним завданням.

Аналіз досліджень. Вельми корисну інформацію в світлі зазначеної проблематики подають видання з циклу «Творчі портрети українських композиторів», стосовні творчості Б. Лятошинського [12], Л. Колодуба [2], А. Штогаренка [1] та інші. Базовими для пропонованої статті стали ґрунтовні дисертаційні дослідження Лі Сябіня [7], Я. Садівського [11], в яких авторами зосереджено увагу на трубному та тромбонному репертуарі. Важливим інформаційним та концептуальним підґрунтям усвідомлення еволюції провідних, зокрема інструментальних жанрів українського музичного мистецтва, слугували розділи «Камерно-інструментальні ансамблі» [3] та «Музика для камерно-інструментального ансамблю» А. Калениченка [4] багатотомної академічної «Історія української музики». Не зважаючи на наявність наукових розробок, стосовних творчості для духових інструментів, на сучасному етапі потребує узагальнення шляхів розвитку мініатюри для мідних духових інструментів в творчості українських композиторів XX століття

Мета пропонованої статті – виявити характерні жанрово-стильові тенденції розвитку мініатюри для мідних духових інструментів в українській музиці окресленого відтинку часу.

Виклад основного матеріалу. Мініатюра – один із жанрів, який відіграв велике значення в історії розвитку української творчості для мідних духових інструментів, оскільки вона в першій половині XX століття була основою оригінального сольного репертуару для названих інструментів [10, с. 33]. Його левову частку складали перекладення для названих інструментів вокальних композицій чи творів, написаних для інших музичних інструментів. Авторами цих транскрипцій були, здебільшого, самі виконавці на духових інструментах. Зокрема, трубачі В. Яблонський, Л. Могилевський, П. Рязанцев, тромбоніст О. Добросердов та інші.

Відтак, оригінальний сольний репертуар для мідних духових інструментів окресленого хронологічного відтинку представлений «Скерцо» О. Чишка (1935), «Полонез-фантазією» В. Івановського (1941), «Скерцо» Л. Могилевського, «Ноктюрном» і «Скерцо» Р. Свірського (1952) для труби; «Мелодією» для валторни у супроводі фортепіано Б. Лятошинського (1951); «Скерцо» для трьох тромбонів О. Зноско-Боровського (1938) та Двома п'єсами на молдавські теми для тромбона та фортепіано І. Віленського (1955)²⁴.

²⁴ Починаючи з середини 1920-х років з'явилися й твори для дерев'яних духових інструментів, зокрема флейти (Варіації на українську тему М. Гозенпуда – 1924, програмні Етюди для флейти або скрипки й фортепіано Л. Лісовського) та кларнета («Поема» О. Зноско-Боровського – 1928) [3, с. 277]. Яскравою образністю та високим професіоналізмом вирізняються на основі українських народних тем П'ять п'єс для дерев'яних духових інструментів і фортепіано Б. Лятошинського (1939) – «Гавот» для флейти, «Вальс» для кларнета, «Менует» для гобоя, «Анданте» для англійського ріжка, «Сарабанда» для фагота і дві п'єси О. Зноско-Боровського (1938): «Пісня» для гобоя та «Ноктюрн» для фагота. Треба виділити також дві п'єси М. Скорульського (1939) – «Скерцино» для гобоя та «Етюд» для кларнета; флейтову Сюїту А. Свечникова (1935). Для таких інструментів писали також О. Чишко, К. Шипович, В. Штайгер, Н. Пірковський, О. Левич та ін. [4, с. 284–285].

Стильові засади названих творів визначають особливості української та загалом європейської музики першої половини ХХ ст., зокрема нових модерних течій і напрямів, що виявляються в ускладненні акордової вертикалі, униканні тонального центру та ін.

Також слід відзначити, що 1930–50-ті рр. були для української музики досить важким періодом, позначеним штучним насадженням «згори» «потрібних» художніх процесів, пов'язаних із вузьким і догматичним тлумаченням принципів програмності, народності, ідейності, спрощенням проблеми зв'язку з фольклором. Ще більше посилилась штучна ізоляція від світового сучасного досвіду [9, с. 10–11]. Однак, у цей хронологічний період нагромаджувався професійний досвід композиторами, зокрема в галузі духової творчості як оркестрової, так і сольної, без якого неможливою була б еволюція національного музичного мистецтва наступного часового відтинку²⁵.

У багатьох творах окресленого періоду часу композитори вдавалися до української тематики та інтонаційних джерел музики інших народів колишнього СРСР. У творчості для мідних духових інструментів 1950-х років українська тематика яскраво виявляється в «Мелодії» для валторни у супроводі фортепіано Б. Лятошинського, написаної на основі музики до кінофільму «Тарас Шевченко». У партитурі до цієї кінострічки композитор майстерно використав фольклорні зразки, зокрема, мелодію веснянки (епізод «Ніч на Івана Купала») та протяжну пісню «Ой піду я понад лугом» (епізод зустрічі з сестрою) [6, с. 140–141]. Власне, остання є інтонаційно схожою із музично-тематичним матеріалом «Мелодії», написаної у простій тричастинній формі.

«Дві п'єси на молдавські теми» для тромбона або фагота І. Віленського, свого роду, циклічний твір, який складається із ліричної мініатюри «Пісня» та рухливої «Марш». Перша п'єса (f-moll) (проста двочастинна форма) ґрунтується на кантиленній темі, що характеризується багатим ритмічним малюнком: містить пунктирний ритм, тріольні мотиви, орнаментику, характерні для молдавської музичної культури. Вона ніби виконує функцію ліричного вступу до наступної, масштабнішої п'єси, в основі якої лежать декілька образів. Їх органічно втілює форма рондо.

Загалом, мініатюри для мідних духових інструментів, створені українськими авторами упродовж 1930–1950-х років, пов'язані із засвоєнням класико-романтичних засад названого жанру, творчістю, що перебуває більшою мірою в річищі традицій. Це, зокрема, п'єси Л. Могилевського, О. Чишка, Р. Свірського та інших авторів.

Ім'я Л. Могилевського увійшло в історію духового мистецтва як відомого виконавця, професора Одеської консерваторії, а також автора низки творів для труби, транскрипцій для названого інструмента сонат та концертів В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, К. Сен-Санса, Р. Штрауса.

Поміж композицій цього автора виокремлюється «Скерцо» для труби з фортепіано, написане в традиціях західноєвропейського романтизму. Твір ґрунтується на протиставленні активних, скерцозного характеру тем, із лірично-пристрасними, які органічно втілює складна тричастинна форма. «Скерцо» О. Чишка (Des-dur) та «Скерцо» Р. Свірського (g-moll) є вельми цікавими у структурному відношенні: загалом, вони містять риси масштабної тричастинної композиції, крайні розділи якої написані у складній тричастинній формі. Відтак, аналізованим композиціям притаманне багатство тем і образів.

Отже, жанр мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських авторів упродовж 1930–50-х років розвивався, переважно, у річищі пасивного успадкування мовно-стильових традицій, закладених у ХІХ столітті та осмислених у 1930-х роках як «класичні», «народні» й тому придатні для наслідування. Однак, аналізовані твори є цінними в аспекті розкриття технічних та виразових можливостей названих інструментів та слугують підґрунтям для подальшої еволюції цього жанру в наступні хронологічні відтинки.

1960–1970-і роки в історії розвитку українського музичного мистецтва характеризуються як період оновлення всіх його ділянок. Саме у цей час стає дещо більш прозорою, порівняно з попередніми десятиліттями, «залізна завіса» між радянською та зарубіжною культурою, що сприяло зближенню та взаємозбагаченню різних національних традицій і новаторських пошуків. Загальновідомими стають твори Б. Бартока, А. Берга, П. Гіндеміта, І. Стравинського, А. Шенберга, О. Мессіана та інших, які, безумовно, вплинули на оновлення українського музичного мистецтва: у цей хронологічний період виникають такі стильові напрями, як «нова фольклорна хвиля», неокласицизм,

²⁵ Так, важливе місце відводиться мідним духовим інструментам у симфонічних і оперних партитурах М. Вериківського, П. Козицького, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ф. Якименка, Б. Яновського та інших тогочасних українських композиторів.

неоромантизм тощо. Менш прямолінійним став вплив на мистецтво ідеологічних факторів, здатних гальмувати формування новітніх тенденцій [10, с. 39].

Розширення міжнародних контактів стало поштовхом також для розвитку духового мистецтва в Україні в галузях композиторської творчості та виконавства. Так, жанровий спектр сольного репертуару для мідних духових інструментів українських авторів у 1960–1970-х роках репрезентований мініатюрою («Елегія», «Гумореска», «Поема», «Скерцо» для труби і фортепіано М. Бердієва, «Танець» для труби і фортепіано О. Канерштейна, «Поема» для труби і фортепіано В. Польового, «На бережку у ставка», «Колискова», «Елегія», «Тарантела» для труби у супроводі фортепіано Л. Колодуба, «Пісня без слів» для труби у супроводі фортепіано А. Штогаренка; «Елегія» для валторни і фортепіано Г. Цицалюка, «Дума» для тромбона Л. Колодуба, «Гумористична кадрили» для труби і фортепіано Л. Колодуба), етюдами (Двадцять етюдів для труби М. Бердієва, Тематичні етюди І. Кобця, Десять етюдів для валторни А. Гайдена, Етюди-картини для валторни Л. Булгакова), сонатами та сонатинами (Сонатина для труби і фортепіано О. Канерштейна, Соната для труби і фортепіано М. Бердієва, Соната для труби і фортепіано О. Яковчука, Соната для валторни соло О. Руданського та інші), а також концертом, представленим його типологічними різновидами – жанром великого симфонізованого концерту (Валторнові концерти В. Гомоляки (1972) та О. Зноско-Боровського (1976), Тромбовий концерт О. Зноско-Боровського (1975), Концерти для труби і симфонічного оркестру М. Дремлюги (1977)), концертом-поемою (Перший валторновий концерт з оркестром Л. Колодуба (1972) та Трубний (1974) і Тромбовий (1978) концерти В. Гомоляки), синтетичним жанром – симфонією-концертом (Симфонія-концерт для труби з оркестром О. Красотова), а також «юнацьким» концертом (Концерти для труби з супроводом оркестру або фортепіано М. Сильванського (1970), Ю. Щуровського (1970), М. Бердієва (1972, 1977, 1978) та Я. Лапинського (1976)).

Впевнено увійшли в педагогічний та концертний репертуар сучасних музикантів такі твори для труби М. Бердієва, як «Елегія» (1965), «Гумореска» (1965), «Поема» (1974) та «Скерцо» (1974). Так, «Поема» являє собою розгорнуту композицію лірико-драматичного характеру, структуру якої визначає складна тричастинна форма. В основі «Скерцо» лежить граціозний, грайливий образ. Партія труби характеризується легкістю, насичена стрімкими гамоподібними пасажами. Її тлом слугує прозора акордова фактура партії фортепіано, яка підтримує мелодико-тематичну лінію соліста у певних смислових моментах.

«Гумористична кадрили» для труби у супроводі оркестру або фортепіано Л. Колодуба (1971) – один із небагатьох творів українських авторів, в якому солістом виступає названий інструмент. Туба трактується композитором в дещо незвичному для неї амплуа – в танцювальному жанрі, широко поширеному на Україні.

Ефектною мініатюрою для труби у супроводі фортепіано є «Танець» для труби і фортепіано О. Канерштейна. Як і Л. Колодуб, автор апелює до українських народних танців. Мелодико-інтонаційний словник п'єси О. Канерштейна нагадує «Козачок» – масовий хороводний танець, який виник у давнину.

Яскраво вираженням національним колоритом вирізняються мініатюри для труби у супроводі фортепіано «На бережку у ставка» (Es-dur) та «Колискова» (g-moll) Л. Колодуба. Відзначимо, що однією з іманентних рис композиторського стилю Л. Колодуба є міцне вкорінення в фольклорний ґрунт. Відтак, перша з аналізованих п'єс являє собою обробку народної пісні. Твір написаний у наскрізній формі, де кожна «строфа» будується на іншому музично-тематичному матеріалі і не містить повторень. Однак, в інтонаційному відношенні він не контрастує між собою, швидше являє собою варіантні видозміни початкової теми. Мініатюра «Колискова» для труби у супроводі фортепіано Л. Колодуба ґрунтується на цитуванні автором української народної пісні «Котику сіренький, котику маленький».

До ліричного плану композицій для духових інструментів окресленого хронологічного періоду належать «Елегія» для труби, або тромбона, або фагота, або баритона Л. Колодуба (1971), «Елегія» для валторни і камерного оркестру (фортепіано) Г. Цицалюка (1972), «Пісня без слів» для труби у супроводі фортепіано А. Штогаренка.

«Елегія» для валторни і камерного оркестру (фортепіано) Г. Цицалюка (b-moll) (1971) є прикладом авторської концепції музичної елегії в ХХ столітті (О. Курчанова)²⁶. У творі, написаного у

²⁶ Авторкою обґрунтовано умовну класифікацію жанрово-стильових моделей елегії в українській музичній культурі ХХ століття (стилізація жанру, авторська концепція жанру, quasi-жанр). Серед здобутків моделі

простій тричастинній формі, композитором багатогранно розкриваються виразові можливості валторни.

«Пісня без слів» для труби у супроводі фортепіано А. Штогаренка апелює до ліричних образів епохи Романтизму. Аналізована п'єса (проста тричастинна форма) викликає алузії з «Піснями без слів» Ф. Мендельсона (зокрема, ор. 30 № 6, ор. 62 № 5 під назвою «Пісня венеціанського гондольєра») та «Баркаролою» Ж. Оффенбаха з опери «Казки Гофмана». Прикметні ознаки цього жанру виявляються у розмірі 6/8, своєрідному ритмічному малюнку в супроводі партії фортепіано, який створює відчуття колисання човна на воді. Мелодико-інтонаційна лінія труби вирізняється ніжністю та наспівністю.

1980–90-і рр. ознаменовані значними суспільно-історичними й культурними змінами в житті України. На цьому етапі українська музика звільняється від заідеологізованих догм і політичних обмежень доби тоталітаризму. В умовах постіндустріального суспільства, панування високих технологій сучасне мистецтво формується та існує на основі іншого типу свідомості й світосприйняття; спираючись на плюралізм суспільного мислення і відкритість картин світу, воно апелює до мовно-стилістичного тлумачення оточуючої дійсності [13, 374]. Відтак, у мініатюрі для мідних духових інструментів, як і в інших жанрах української музики загалом, вільно поєднуються ознаки різних стильових напрямів і течій – неоромантизму, небароко, неофольклоризму; значно розширюється їх образний спектр, пов'язаний, зокрема, із використанням зображальних, театральних-ігрових елементів. Суттєво збагачується та варіюється на цьому хронологічному етапі у витку еволюції названого жанру інструментальний склад творів, в яких фортепіано часто замінюється однорідними й неоднорідними духовими, струнно-щипковими, ударними інструментами тощо.

Характерною рисою постмодерністського дискурсу продовжує бути романтичне світовідчуття. Ліричне та романтичне, не лише в сенсі неоромантизму, – це органічна складова національної ментальності, способу етномислення, глибоко національна традиція, універсальна константа всієї української культури. Сфера ліричного проявляється в українському музичному мистецтві через пісенність, жанровість і корелюється з епічним, драматичним, медитативним, відтак, має широке багатовимірне трактування [13, с. 378]. У цьому ключі перебувають мініатюри за участю мідних духових В. Гончаренка, В. Кирейка, Л. Колодуба та інших авторів.

Мініатюри «Прелюд» та «Скерцо» для труби у супроводі фортепіано В. Гончаренка апелюють до засад естетики Романтизму. Це засвідчує, зокрема, вибір автором жанрових моделей малих форм для аналізованих композицій – прелюду та скерцо, найпоширеніших у творчості композиторів-романтиків.

У «Прелюді» (B-dur) труба виступає носієм ліричного, експресивного образу. Її мелодико-тематичній лінії притаманні плавний поступеневий рух, збагачений різноманітними ритмічними малюнками завдяки частій зміні метру (4/4, 3/4), широкі заокруглені фрази. «Прелюд» можна виконувати як самостійну п'єсу, а також у циклі зі «Скерцо», в якому він відіграватиме функцію вступу. «Скерцо» (Es-dur), структуру якого визначає складна тричастинна форма, ґрунтується на темі маршового характеру.

Поміж мініатюр за участю мідних духових інструментів виокремлюється Ave Maria (Reminiscence for flute, horn and harp) В. Гончаренка, яка апелює до естетики небароко. Композиція викликає стильові алузії із Прелюдією C-dur із першого тому ДТК Й.-С. Баха. Як і прелюдія, аналізована композиція звучить строго, стримано, піднесено. Імпровізаційні мотиви арфи, що, свого роду, імітують звучання клавесина, слугують тлом для проведення флейтою і валторною задушевної та ніжної мелодії. Відзначимо її строго діатонічний характер (C-dur) у крайніх розділах п'єси, написаної у простій тричастинній формі.

Ознаками неофольклоризму позначена вельми оригінальна композиція «Трембіта» для труби і фортепіано В. Подвали. Вона являє, за визначенням автора, закарпатський ескіз, побудований на характерному для цього регіону музично-тематичному матеріалі. У композиції автор елементами сонорики створює яскравий музичний звукопис, в якому розкривається багатий виразовий потенціал труби. Композитор майстерно вибудовує композицію твору, складеної зі шести епізодів, що контрастують між собою у темповому, тональному й тематичному аспектах, які є рисами контрастно-

авторської концепції жанру, окрім «Елегії» для валторни і камерного оркестру (фортепіано) Г. Цицалюка, О. Курчанова виокремлює філософську елегію-міркування В. Сильвестрова («Елегія» на поезію О. Пушкіна з вокального циклу «Тихі пісні»), «Елегію» для фортепіано С. Людкевича, «Елегію» з П'ятнадцятого квартету Д. Шостаковича, «Елегію» для струнного оркестру, фортепіано та литавр Г. Глазачева, Першу частину Елегійної симфонії «Присвята» В. Успенського та ін. [5, с. 10–11].

складеної форми (В. Протопопов). Власне, відмінність частин ще й в агогічному відношенні надає цій п'єсі ознак циклічності.

Поміж творів сучасного музичного авангарду викликає зацікавлення послідовно новаторська та пошукова творчість, зокрема, за участю духових інструментів, М. Денисенко, А. Загайкевич, В. Рунчака, К. Цепколенко, Л. Юріної. Такі композиції характеризуються яскравим театральним характером, використанням нових прийомів гри на інструментах, зверненням до специфічних звукообразальних ефектів та експериментуванням у галузі тембру, а також запереченням часто усталених класичних рис форм та жанрів.

Епатажні камерні опуси автора, які являють собою синтез літературних джерел, живопису, принципів драматичного театру й музичного мистецтва, апелюють до творчості Дж. Кейджа, М. Кагеля, К. Штокгаузена, Д. Лігеті та інших композиторів-авангардистів другої половини ХХ ст. Ці риси яскраво виявляються у, так званих, «родині» музичних присвят-портретів С. Зажитька: «Лука Батюк», «Нестор Батюк», «Сара Батюк», «Збігнев Батюк». Поява цілої галереї образів пов'язана, за словами С. Зажитька, з його циклічним мисленням. Відтак, виникли цикли «Ще!», «Пісні народів світу» для різних виконавських складів [8, с. 28].

«Нестор Батюк» являє собою монолог із пританцюванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків. Літературним джерелом слугує поезія С. Лермонтова «Біліє парус одинокий», а саме – його перший рядок. Він являє, собою, свого роду, тему-модус, яка у процесі декламування піддається різним метаморфозам: переставляються слова, промовляються у різному темпі на тлі різноманітних ритмічних малюнків. Театральні видовищні моменти, як-от вдаряння палицею, рукою та головою об бубен викликають алюзії з архаїчним фольклором різних народів і культур (ескімосів, монгольським, африканським), яким і захоплюється автор і його своєрідним творчим кредо: «Мистецтво повинно шокувати, вибивати землю з-під ніг, «бити по голові», – як у дзен-буддизмі, коли дозрілого учня вдаряють по голові палкою, після чого іноді настає просвітлення» [8, с. 28].

Активними учасниками багатьох електроакустичних композицій А. Загайкевич є духові інструменти. Так, у Léandre авторкою задіяні флейта, саксофон та тромбон. Вибір тембрової палітри зумовлений закладеною програмністю п'єси, в основі якої лежить давньогрецький міф про Леандра – юнака з Абідоса в Троаді. Він, закохавшись у Геро, жрицю Афродіти, кожен ніч долав важкий шлях – перепливав океан, щоб зустрітись із коханою. Відтак, інші параметри твору – фактурні, ритмічні особливості, вибір технології синтезу звуку сприяють втіленню образу однієї з головних стихій землі – води. Електронна партія твору, свого роду, розширює межі образної сфери композиції, асоціюючись із безмежністю океану. Її сольним епізодом і завершується композиція.

Структура цього твору ґрунтується на чергуванні, так званих, статичних епізодів та динамічних, кульмінаційних. Інтонаційний словник складають швидкі репетиційні мотиви однієї чи двох сусідніх нот, дисонантні репліки із малих секунд, які виконуються різними артикуляційними штрихами, як-от *frullato*, *tremolo key* «*pizzicato*». У кульмінаційних, алеаторичного характеру, зонах фактура ущільнюється кластерними утвореннями, що змінюються вільною імпровізацією у довільному темпі та часі різних ритмічних мотивів, із визначеною та невизначеною висотою, одночасним співом і грою на інструменті, застосуванні техніки «*slap*» у зручному чи незручному положенні виконавців, тембровими комбінаціями. Ці новітні композиторські технології та технічні засоби у своїй сукупності вдало відтворюють античний образ.

Висновки.

Отже, еволюція жанру мініатюри для мідних духових інструментів ХХ століття в Україні відбувалась у контексті розвитку національного музичного мистецтва та під впливом західноєвропейської музичної культури. Це виявляється, зокрема, у культивуванні жанрів скерцо, ноктюрну, полонезу, елегії, поеми, пісні без слів та інших, що демонструє дещо академізований варіант європейського романтизму.

Упродовж другої половини ХХ століття названий жанр пройшов значний еволюційний шлях, який поділено на наступні часові відтинки:

1930–50-і роки – етап формування жанру: виникнення перших оригінальних мініатюр для мідних духових інструментів, в яких домінує лірико-романтичний напрям, що виступає як ознака національної ментальності (Л. Могилевський, О. Чишко, Р. Свірський), а також спостерігається опора на народну пісенно-танцювальну творчість (Б. Лятошинський, І. Віленський).

1960–70-і роки – етап стабілізації жанру: мініатюра стає одним із провідних жанрів творчості для мідних духових інструментів українських авторів. Стильовою моделлю для цих композицій

найчастіше виступає неоромантизм, представлений у найбільш «поміrkованих» рисах (М. Бердієв, Г. Цицалюк, А. Штогаренко). Асимілюючи стильові ознаки побутової музики, композитори конкретизують ситуацію – драматургічну, національно-етнографічну тощо. Жанровість впізнається в інтонаційному змісті та способах розвитку тематизму.

Низка аналізованих мініатюр, в якій спостерігається міцний зв'язок із жанрами народної музики (Л. Колодуб, О. Канерштейн), зокрема присутнє цитування конкретного фольклорного взірця (Л. Колодуб), позначена впливом «нової фольклорної хвилі», що самотньо відображає їх національну специфіку.

Аналіз низки творів 1980–90-х років ХХ ст. засвідчив плюралізм образно-стильової панорами, яка виявляється у зверненні авторів до неостилів – неоромантизму, необароко, неофольклоризму, проявах рис постмодернізму, іманентними ознаками якого є елементи театральності, синтез, часом протилежних за своїм художньо-естетичним змістом, стильових напрямів. Все це дає підстави вважати мініатюру за участю мідних духових затребуваним жанром у репертуарі для названих інструментів та, ширше – українській інструментальній традиції загалом.

Список джерел та літератури

1. Боровик М. А. Я. Штогаренко: нарис про життя і творчість К.: Держ. вид-во образотворчого мист. і муз. літер. УРСР, 1961. 66 с.
2. Загайкевич М. Левко Колодуб: творчі портрети українських композиторів. К.: Музична Україна, 1973. 60 с.
3. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі *Історія української музики: в шести томах* / гол. редкол. Г. Скрипник. К.: Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 265–286.
4. Калениченко А. П. Музика для камерно-інструментального ансамблю *Історія української музики: в шести томах* / гол. редкол. Г. Скрипник. К., 2004. Т. 5. С. 295–310.
5. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2005. 17 с.
6. Литвинова О. У. Музика до кінофільмів *Історія української музики: в шести томах* / гол. редкол. Г. Скрипник. К., 2004. Т. 5. С. 336–348.
7. Лі Сябінь Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. К., 2012. 21 с.
8. Луніна А. Сергій Зажитко: «Для мене сміх – річ досить серйозна» *Музика*. 2014. № 4. С. 28. Муха А. І. Вступ *Історія української музики: в шести томах*. К., 2004. Т. 5. С. 7–18.
9. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів другої половини ХХ століття: теорія та історія жанру: навч. посіб. для студ. вищих муз. навч. закл. Донецьк: Ландон-ХХІ, 2013. 180 с.
10. Садівський Я. П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. К., 2014. 17 с.
11. Самохвалов В. Борис Лятошинський: творчі портрети українських композиторів. К.: Муз. Україна, 1981. 52 с.
12. Терещенко А., Шевчук О. Музичне мистецтво *Історія українській культури: у 5 томах* / голов. ред. Патон Б. Є. К.: Наукова думка, 2011. Т. 5. Кн. 2. С. 325–380.

УДК 793.5/7 (745/749)

Олександр Плахотнюк

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ТА СВІТІ

Розглянуто сучасні ознаки тенденцій розвитку хореографічного мистецтва в Україні та світі. Проведено аналіз основних ознак хореографічного мистецтва (народного, класичного та сучасного танцю). Визначено спільні та відмінні риси і ознаки у глобалізаційних культурних процесах сучасності. Визначено перспективи інтеграції українських митців хореографів у європейське культурний простір.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, танцювальна культура, танець, народний танець, класичний танець, сучасний танець, **етносвітгляд фольклорного танцю**; міжкультурна ознака танцю.

The modern signs of trends in the development of choreographic art in Ukraine and the world are considered. The analysis of the main features of choreographic art (folk, classical and modern dance) is carried out. The general and distinctive features and characteristics in the globalization cultural processes of our time are determined. The prospects for the integration of Ukrainian artists and choreographers into the European cultural space have been determined.

Key words: *choreographic art, dance culture, dance, folk dance, classical dance, contemporary dance, ethnic worldview of folk dance;, an intercultural feature of dance.*

Мета роботи – розглянути сучасні ознаки хореографічного мистецтва, а також тенденції їх розвитку.

Формулювання цілей дослідження: визначення спільних та відмінних рис, їх ознак культурних, мистецьких процесах сучасності та хореографії.

Методологія дослідження полягає в застосуванні методів об'єктивності, історизму, порівняльному та культурологічно-мистецькому аналізі хореографічних процесів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу мистецькі проекти, їх взаємодії і роль у хореографічному мистецтві України та зокрема світу загалом. Метод об'єктивності й історизму надає змогу відстежити динаміку та перспективи глобалізації хореографічного мистецтва. Порівняльний метод застосовується в дослідженні для виявлення сучасні ознаки тенденцій розвитку хореографічного мистецтва у просторі культурно-мистецьких подій сучасності.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про функцію хореографічного мистецтва у формуванні сприйняття танцю в сучасній науці. Також вона полягає в окресленні основних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва, що проявляються у XXI ст. на прикладі народного, класичного та сучасного танцю.

Відомий винахідник, доктор наук з М. Фельденкрайз, опрацьовує власну методику вдосконалення руху людського тіла, що відома світові, як методика Фельденкрайза у праці «Усвідомлення через рух», зазначає: «Сучасне виховання, подібне давній і, зазвичай, примітивній практиці, ставить перед собою задачу забезпечити формування нівелючої пристосовності людей. Хоча воно і не може повністю подавити самовиховання, все ж, навіть в різних країнах, де методи виховання і освіти постійно удосконалюються, все більше зростає подібність думок, зовнішності, спрямованості і т.д. Розвиток засобів масової інформації та помилково утвердженої ідеї соціальної рівності також вносить свій внесок у стирання індивідуальних відмінностей» [5, с. 10]. Це твердження вдало підкреслює загальну тенденцію розвитку певних поглядів на сучасне мистецтво XXI ст.

Усвідомлення важливості збереження етнічного народного танцю кожної етнічної групи, як самобутньої неповторної культури вбачається суттєво важливим на міжнародному рівні. В той же час помітні вже сформовані сучасні фактори ставлення до новітнього танцю. Це на сам перед заміна ролі чоловіка, жінки партіях балету, танцю, перформенсу, демократичне ставлення до расової та гендерної приналежності. Нові творчі вирішення формуються інтернаціональними командами, де головним фактором є індивідуальність митця, а не його національність чи гендерне питання.

Україна за свої 30 років незалежності зробила великий крок у розвиненні свого самобутнього хореографічного мистецтва, при цьому не втрачаючи своїх етнічних характерологічних позначок. Констатуємо той факт, що велика кількість ансамблів народного танцю перестала існувати за перші роки незалежності, але не треба забувати з якої причини радянська влада створювала їх. За зовнішньою ширмою збереження національних атрибутів в той час працювала чітка ідеологія «братського народу», «старшої сестри». Репертуар майже всіх професійних та аматорських колективів був подібний, створений під копірку на кшталт «В колі дружньої сім'ї». Створювався, цей репертуар, лише з дозволу художніх рад під керівництвом партійної ідеології в обмежувачих рамках комуністичної пропаганди. В аматорському колективі можна було ставити танці з збірників серії «Репертуар художньої самодіяльності», «Бібліотека художньої самодіяльності» [4; 7] та інших офіційних видань. Саме провідних постатей українського народного танцю більше є виключенням із правила, ніж його підтвердженням щодо загальних засад роботи хореографічних колективів середини XX ст. в Україні.

Огляд фестивалів хореографічного спрямування засвідчує, що за останні роки в Україні виникла ціла плеяда особливих напівпрофесійних та аматорських колективів українського танцю, що мають у власній творчості свій місцевий етнічний колорит, пропагують і зберігають фольклорне джерело народного танцю, вивчають та досліджують його. Аматорською їх діяльність можна назвати з одним уточненням – це мистецькі центри просвітницької діяльності з вивчення та збереження українського

танцю серед дітей та молоді сьогодення, що організовані на зразок шкіл Василя Авраменка на початку ХХ ст. [1].

З огляду на перелічені фактори можемо відзначати явище, що є спільним та притаманним більшості європейських країн – це створення ансамблів народного танцю, які зберігають елементи національного танцювального фольклору зазначеного етносу.

Сьогодні стає актуальним проведення на міжнародних фестивалях, етнічної танцювальної культури, що повинна підтримуватися державними та міжнародними фондами та відомчими структурами. Вже є беззаперечним той факт, що в більшості країнах на відповідних державних рівнях відбувається підтримка освітньої діяльності у етнічній хореографії як професійного так і аматорського скерування.

Логічного продовження дослідження набувають слова Б. Бойчука у його реакціях до публікацій в пресі Америки до гастролей ансамблю П. Вірського в Нью-Йорку 1962 р. «Справжній обмін культурами народів – явище завжди позитивне. І дуже відрадний факт, що й Україну включили до цього обміну» [2, с. 103].

Нове прочитання народного (фольклорного) танцю вбачається у формуванні національного модусу буття в культурно-мистецькому просторі сучасності. Виховання носіїв етнічних взірців, глибоке переконання в цінності національних ознак, виховання і формування любові до своєї землі, орієнтації на народні цінності – ось запорука гідного збереження національних культурних цінностей. Народний танець має підтримувати задоволенню потреб людини в ідентифікації власних національних особистісних ознак, запитів збереження національного коріння предків в різнопланових історичних та життєвих ситуаціях.

Збереження етнічного коріння народного танцю – кожної країни окремо і є спільним в контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва, збереження народного танцювального мистецтва світу. Іншими словами – пріоритетом є збереження всіх національних рис танцю як системи мистецьких варіацій та цінностей, а не лише інтеграція «кращих» з них задля «полікультурного спаявання».

Класичний балет почав формуватись на межі XVI–XVII ст. [6, с. 358]. З часом балет стає важливою частиною у виставах оперних театрів, які, як правило, утримувались за рахунок королівських династій і залишались в кураторстві знаті. В другій половині XVIII ст. балетне мистецтво набуває нового піку популярності в європейських країнах. Згадані митці здійснили масштабний крок в засобах застосування танцю у сценічному дійстві. Виголошені ними принципи геть змінили погляди на балетне мистецтво, та сприяли розповсюдженню мистецтва балету на всіх європейських сценах [6, с. 413]. Таким чином в балетному мистецтві проявляються перші ознаки міжнаціональної, міжкультурної комунікації. Балет, який зробив перші кроки своєї популярності в оточенні вищого класу, а згодом опанував середовище буржуазії, студентства, простих міщан, в ХХ ст. врешті стає доступним для широких мас населення. Ще одним фактором зростання новітніх процесів у класичному балеті стають суспільно-політичні події початку ХХ ст., а саме більшовицький переворот в Росії, перша та друга світові війни, науково технічний стрімкий прогрес розвитку суспільства. Таким чином класичний балет став розповсюджуватися і розвиватися в країнах, які раніше не мали професійних шкіл і танцювальних труп, не мали своєї виконавської школи.

Загальновідомим є факт, що створені таким чином нові школи і трупи не прагнули до ідентифікації з традиційними школами балету, а навпаки: на фундаменті класичного балету, шукали свій новий стиль, спрямованість у техніці виконання, прагнули синтезу мистецтв і хореографії. У ХХ ст. в світі балету постають видатні діячі хореографічного мистецтва, творчість яких стає надбанням цілого людства.

Отож, балет ХХІ ст. характеризується створенням великої кількості незалежних та різновиражених авторських балетних труп, попри те, рівночасно продовжують існувати і розвиватися національні театри опери і балету – так створюються нові театри балету у країнах, що раніше не мали балетної традиції сценічного мистецтва. Балетний театр початку ХХІ ст. формує вже нового споживача – глядача широких демократичних та ліберальних поглядів. На відміну від попередніх віків, коли балет вважався розвагою лише аристократії та вищих заможних верств суспільства. Під впливом суспільно-політичних та історичних подій у світі впродовж ХХ ст. балетний театр стає загальнодоступним та загальнопопулярним. Таким чином самим балет стає загальнодоступним для всієї громади незалежного від приналежності до тої чи іншої соціальної чи етнічної групи.

Сучасний танець (модерн-танець, джаз-танець, стріт-денс, соціальний танець) виступає певним джерелом хореографічної комунікації окремих сучасних танцювальних культур, коли один учасник

виявляє і вивчає танець іншого, запроваджує його основні принципи у своїй творчості через свої індивідуальні танцювальні властивості і погляди, тим самим інколи виникає зовсім новий геть особливий танцювальний продукт.

Сучасний танець виступає також джерелом обміну інформацією, почуттями, думками, творчими проектами між представниками різних культур. Не рідко через танець можуть поєднуватись театр, спорт, живопис, бізнес, особисті контакти, наука, освітні процеси, що надає властивості адекватного розуміння нових тенденцій розвитку танцювального мистецтва ХХІ ст.

Ще до кінця ХХ ст. в українському культурному просторі сучасний танець розвивався порівняно повільно, в'яло, дуже ідеологічно залежним під щільним ковпаком цензури компартії. Шукаючи найменші можливості для обминання обмежень та для своєї реалізації під різними назвами: неокласика, естрадний танець, популярний танець та інші. При цьому не маючи широкого розвитку. Як зазначив Богдан Бойчук в 70-х рр. ХХ ст.: «Але все-таки тут настирливо насувається думка, що українська культура розвивається дуже однобоко, бо є місце і потреба для класичного і модерного балетів, відчувається потреба доброго експериментального театру, який міг би приїхати сюди (*в Америку – прим. автора*) ... Щоб ці речі існували, потрібна не тільки творча свобода, але й відповідна атмосфера. А цю атмосферу можна було б витворити, виставляючи в Києві сучасних західних і українських малярів, друкуючи західних і українських еміграційних поетів. Щойно тоді ми могли б з радістю говорити про дійсний і багатогранний культурний процес» [2, с. 103].

Можемо стверджувати, що сучасне хореографічне мистецтво набуває своїх виражально-зображальних засобів, при тому не втрачаючи індивідуального почерку його творця-автора. Процеси розвитку сучасного хореографічного мистецтва привносить універсальність, відкритість, нові форми, що ґрунтуються на гранях синтезу мистецтв і різних сфер діяльності людини. Танець ХХІ ст. відкритий для всіх, стає зрозумілим та доступним для всіх в широкому розумінні. Це робить сучасний танець та його автора не відстороненим, не просто творцем нового, а митцем і яскравим представником своєї епохи. В ту саму мить, коли танець відтворюється артистами, він неминуче стає позаду часу і лишень з плином часу, усвідомлення всієї повноти мистецької вагомості може перемістити і танець, і митця в категорію, на яку вже не розповсюджується часові рамки – і таке мистецтво набуває властивостей вічності.

Сьогодні вже визначено ряд ознак, що характеризують хореографічне мистецтво як частину єдиного простору світової танцювальної культури ХХ ст. – початку ХХІ ст. Отже, сам танець здатні відрізняти, різноманітність видів, форм, жанрів і стилів. Також танець має свою просторову динаміку і свої принципи розвитку; у різних етнічних і географічно-політичних середовищах відрізняється неоднорідністю своєї структури та змістом за багатьма показниками: хореографічної лексики, композиції, музичного супроводу, виконавськими техніками, їх природою, діалектологічними характеристиками фольклорного походження [3, с. 166], авторськими техніками, і власне синтезом мистецтв. Та все ж танець ХХІ ст. має спільні ознаки він став доступним, універсальним джерелом передання інформації, виразником авторського погляду на проблеми світосприйняття людства, посланцем соціуму для поколінь майбутнього.

Висновки. Отож, сучасні тенденції розвитку хореографічного мистецтва в Україні та світу в культурно-мистецькому просторі сучасності можемо визначити наступними категоріями. Це нове прочитання архаїстичних поглядів на збереження народного танцю, формування етносвітогляду сприйняття фольклорного танцю кожної країни та етнічної групи світу в мистецькому просторі сучасності. Мультинаціональність провідних балетних осередків світу, взаємна інтегрованість танцівників різних шкіл, наявність споріднених тенденцій до збереження етнічних традицій і в той же час зовнішніх впливів, що відображаються у їх репертуарі. Хореографічне мистецтво, через сучасний танець, стало джерелом міжкультурної комунікації між окремими творчими особистостями, групами, країнами, які належать до різних культур, що відповідно створює умови для розвитку конструктивного мистецького діалогу, рівноцінного стосовно репрезентантів інших культур.

Список джерел та літератури

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Голівуд – Нью-Йорк – Вінніпег – Київ – Львів, 1947. 80 с.
2. Бойчук Б. Навіщо про це говорю: Вибрані статті. Театр, Балет, Література. Львів: ЛА «Піраміда», 2017. 430 с.
3. Плахотнюк О. А. Джаз-танець як феномен художньої культури: дис. ... канд.

мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія й історія культури / Олександр Анатолійович Плахотнюк. Львів, ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 295 с.

4. Танцы народов СССР. Репертуар художественной самодеятельности № 11. Москва: Искусство, 1968. 80 с.

5. Фельдекрайз М. Осознание через движения. Москва: ИОИ, 2017. 224 с.

6. Худеков С. Всеобщая история танца. Москва: Эксмо, 2009. 608 с.

7. Чуперчук Я., Сидоренко П. Голубка: Бібліотека художньої самодіяльності № 24. Київ: Мистецтво, 1972. 216 с.

УДК 7.01:008(075.8)

Вікторія Тупчук

МИСТЕЦТВО НА ТЛІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕСТЕТИЧНИХ КАТЕГОРІЙ XIX-XX СТОЛІТЬ

У статті розглянуто ключові світоглядні зміни, що відбулись у мистецтві на зламі XIX-XX ст., крізь призму розвитку фундаментальних теорій мистецтва, естетики та етики, а також психології мистецтва. Трансформація парадигми мистецтва, що відбулась, революційно вплинула на його розвиток і визначила напрямки руху сьогодення, виникли нові естетичні види взаємодії звуку, кольору, руху у часі й просторі, проте, залишаються відкритими питання морально-етичного змісту та критеріїв творчого самовираження художника.

Ключові слова: мистецтво, теорія мистецтва, естетичні категорії, художній твір, трансформація, синтез.

The article considers the key worldview changes that took place in art at the turn of the XIX-XX centuries, through the prism of the development in fundamental theories of art, aesthetics, ethics and psychology of art. The transformation of the paradigm of art that took place, revolutionized its development and determined the directions of today's movement.

Key words: art, art theory, aesthetic categories, work of art, transformation, synthesis.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку суспільства характеризується зміною світоглядних орієнтирів, системи цінностей, способу організації буття, прагненням знайти нові орієнтири руху та основи своєї ідентичності. У цьому контексті естетичний аналіз чинників детермінації мистецтва зламу XIX-XX ст., його структурно-компонентної організації, змістово-функціонального навантаження поглиблює знання про дане явище, відкриваючи нові зрізи його розуміння. Питання розвитку художнього мислення, сприйняття, формування оцінок, зумовлює необхідність розгляду на концептуальному рівні явища становлення фундаментальних теорій мистецтва, естетики та етики, прослідкувавши як зароджувались і розвивались основні категорії естетики та які трансформації впродовж історії духовної культури вони пройшли, що і стало **метою** нашої статті.

Аналіз досліджень та виклад основного матеріалу. Проблема художньої творчості, дослідження її природи цікавила ще теоретиків доби античності, але протягом тривалого часу не виокремлювалась у філософії й естетиці як самостійна тема дослідження, а розглядалась в контексті інших проблем. Перші теорії мистецтва з'явилися саме в цю добу. Панівною і найдавнішою є теорія прекрасного, започаткована ще піфагорійцями, що вважали мистецтво носієм гармонійного начала. Беручи за основу принцип доцільності, Сократ намагався розкрити співвідношення між етичним і естетичним, прекрасним і корисним. Філософ ввів поняття калокагатія (поєднання давньогрецьких слів прекрасний і добрий, досконалий). Це поняття стало головним в античній естетиці й означало гармонію зовнішнього і внутрішнього, своєрідну умову краси особистості.

У наступні історичні періоди принцип калокагатії був забутий, а етика й естетика дедалі більше розмежовувались. Дослідження взаємодії цих наук перемістилося у сферу мистецтва в ракурсі розгляду проблем морального значення мистецтва. Найважливішими серед них були: вияв прекрасного через міру, число й гармонію (за Піфагором), прекрасне як предковічна ідея (Платон), відносність і суб'єктивність прекрасного (софісти), гармонійність протилежностей (Геракліт), ідеалізація дійсності (Сократ) тощо [4].

Дослідження питань мистецтва, започатковане філософськими розвідками античності

продовжили мислителі середньовіччя (Ульріх Страсбурзький, Гуго Сен-Вікторський) та Відродження (Ніколай Кузанський, Леонардо да Вінчі).

Візантійська школа естетики IV—VI ст. цікавилась не лише проблемами краси і прекрасного, але аналізувала образ, символ, значення слова, його внутрішній зміст; роль кольору, звуку в становленні мистецького твору. Джерелом краси візантійці визнавали Бога а мистецький твір, згідно філософів цієї школи, міг підняти людину до духовних висот, бо краса, як основа гармонійності всього існуючого, є абсолютно трансцендентна («потойбічна» і недоступна пізнанню). На думку Псевдо-Діонісія Ареопагіта, передавання вищого знання (від Бога до людини) відбувається через світлодари — чуттєві символи, певні зображення, музичні звуки, мелодії, сполучення кольорів. Саме вони формують мистецький твір, і окремим особистостям властиве «бачення», тобто вміння дешифрувати світлові імпульси. Краса як основа гармонійності всього існуючого у світі абсолютно трансцендентна.

В епоху Відродження у мистецтві з'явилося поняття манери (що характеризує індивідуальну творчість митця) та концепція вишуканості [3].

У часи XVII ст. художня мова певного виду мистецтва підпорядковувала собі індивідуальну манеру художника, а у XVIII ст. домінуючими стали суб'єктивні естетичні уподобання у сприйнятті мистецтва над об'єктивним станом його розвитку. Однак не надовго, бо вже в наступні століття стиль стає «загальним законом» у розумінні мистецтва.

Розглядаючи естетичну культуру країн Сходу, арабо-мусульманських країн, естетику середньовічного Китаю, слід відзначити, типове використання категорії «просвітлення» (особливе сприймання світу в єдності властивих йому якостей як насолоди від спостереження гармонії). Відчуття гармонії, стану просвітлення можна було досягти малюючи, складаючи вірші, виконуючи військові вправи, різні побутові справи, наприклад, вирощуючи квіти, художньо їх оформлюючи, досягаючи довершеності у власному одязі тощо. Тому одним із найвагоміших чинників естетичного переживання й естетичного виховання у давньому Китаї була природа. Ця традиція збереглася до наших днів, так як особлива чутливість до природи, її культивування є ознакою далекосхідної культури.

Естетичне переживання у культурі індійців зумовлене емоційним станом попередніх поколінь і вплітається у складний ланцюг перевтілень живих істот (карму).

У філософській традиції арабо-мусульманських країн бракує послідовно викладеної естетичної теорії через догматизм мусульманської релігії.

У першій половині XIX ст. з'явилося поняття «філософія мистецтва» (Гегель), яке засвідчило можливість досягнути мистецтво не тільки як систему окремих видів, але як цілісний феномен, специфіка якого розкривається через творчу діяльність митця. Творча діяльність митця, згідно гегелівської філософії, це процес свідомої реалізації естетичного, що є однією з найважливіших функцій мистецтва. Тому мистецтво можна вважати найвищою свідомо створеною сферою естетичного.

У Новий час численні теоретичні напрацювання минулого увійшли до новоствореної науки «естетики» (1750 р.) як «науки про досконалість чуттєвого пізнання й удосконалення смаку» (О. Баумгартен), що мала вивчати проблеми краси, специфіки чуттєвого сприймання дійсності, естетичного ідеалу, видів мистецтва, естетичного виховання, мистецтва і влади, моральні аспекти художньої творчості. Завдяки творчому доробку німецького філософа і теоретика мистецтва О. Баумгартена було висловлено припущення про наявність естетиків – носіїв так званого прекрасного мислення. У подальшому цієї проблеми торкалися І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шеллінг, Й. Гете, Й. Шиллер, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон та інші [5].

У XIX- першій половині XX ст. кафедри естетики та історії мистецтва в європейських університетах переважно були конкурентами, а тому визначні дослідники мистецтва розробляли теорії і концепції, які відрізнялися від загально естетичних.

Німецький філософ Т. Адорно у праці «Теорія естетики» вирізняв понад десяток теорій мистецтва: теорія походження мистецтва, теорія форми, теорія мистецтва Фрейда, теорія кінця мистецтва Гегеля, теорія гри Гейзінга, теорія Канта про незацікавлене задоволення тощо. При цьому вчений застеріг, що «жодну з категорій теоретичної естетики не можна застосовувати як сталий, нехитрий критерій» [1].

Як самостійний науковий напрям психологія мистецтва і художньої творчості виокремилися у другій половині XIX ст. Найбільш вагомий внесок у її розвиток зробили Б. Ананьєв, А. Бергаланфі, Ш. Блер, О. Веселовський, Л. Виготський, В. Вундт, Е. Нойманн, О. Потебня, С. Раппопорт, Б. Теплов, З. Фрейд, К. Юнг, П. Якобсон, а також сучасні вчені: Д. Абрамян, М. Арнаутов, Є. Басін, М. Блінова, В. Дранков, А. Готсдинер, О. Гройсман, П. Єршов, С. Іванов, О. Костюк, О. Кривцун, І. Лейтц,

А. Логінова, Є. Назайкінський, Н. Рождественська, В. Петрушин, Г. Побережна, Г. Ципін та ін. Науковці розробили нові методи загальнотеоретичного й прикладного аналізу мистецтва і художньої творчості, а також інтегрували у своїх наукових працях проблематику психологічної науки з проблематикою естетики, філософії, фізіології вищої нервової діяльності, теорії та історії мистецтва, педагогіки тощо.

Аналіз наукових праць з психології мистецтва дозволив визначити головні напрями сучасних досліджень психологічних проблем мистецтва і художньої творчості, а саме: загальні питання психології мистецтва; історія становлення і розвитку психології мистецтва й художньої творчості; емоційно-рефлексивна природа мистецтва; психологія особистості митця; психічні процеси й стани особистості, пов'язані з мистецькою діяльністю; психологічні механізми художньої творчості; психолого-педагогічні засади художньо-естетичного розвитку особистості тощо.

„Так від теорії до теорії розвивається історія знання про красу і мистецтво, форму і творчість» [7]. Умовно фахівці визначають розвиток естетики від доби Античності до 1830-х років як класичний період. Період, починаючи від 1830-х років до кінця століття визначається як посткласичний, а на початку ХХ ст. формується некласична естетика.

Принципово нової спрямованості естетичні категорії набули в кінці ХІХ ст., коли поняття огидного увійшло в естетику як рівноправна категорія (вплив ідей А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Бергсона). У контексті нових філософських учень, які кардинально відрізнялися від класичного підходу, наступила криза основних категорій естетики, порушилися традиційні норми й ідеали. Це стало своєрідним «дозволом» щоб у мистецтві ХХ ст. появились напрямки, в яких огидне стало не тільки темою, а й принципом творчості, що руйнував принцип гармонійності. Звідсіля спотворені пропорційні співвідношення, деформація форми, ірраціональність змісту, алогічність побудови, порушення ритмічного укладу, підкресленої чи грубої примітивності, змішаність почуттів, спотвореність вражень, порушення внутрішньої узгодженості образу, свавілля кольору, фрагментарність композицій тощо, аж до повного руйнування образотворчості. Ідея експериментування стала провідною у розвитку європейського мистецтва першої третини ХХ ст.

Некрасиве, потворне, жорстоке малювали реалісти ХVІІ ст. – Рембрандт, Веласкес, у ХVІІІ ст. – Гойя, Делакруа, з метою викрити соціальне зло, заради гармонійних ідеалів. Але тільки в кінці ХІХ ст. сформувалась художньо-естетична концепція, згідно якої огидне і потворне стало джерелом естетичного задоволення, змістом і принципом художньої творчості. Окремі філософи вважали, що прекрасне і огидне, комічне і піднесене це не взаємовиключаючі протилежності, а доповнюючі (діалектичні).

Проте, всі ці зміни відбувались в мистецтві не прямолінійно й однозначно (реальність багатогранна). Історія ХІХ й ХХ століття, це час заплутаний і складний, час, що зродив безліч творчих напрямків, концепцій і теорій.

Сьогодні до фундаментальних або великих теорій мистецтва відносимо (за М. Станкевичем): теорію традиції, теорію наслідування, теорію цінностей, теорію змісту, теорію структурування, теорію сприйняття і теорію систематизації [2]. Теорія традиції полягає у переданні мистецьких стереотипів, традиції. Теорія наслідування виявляє наслідувальну функцію мистецтва, повторення мистецьких цінностей. Теорія цінностей торкається моральних та естетичних цінностей. У цій теорії є концепції, пов'язані з поняттями професійність, самодіяльність, фольклорність, кітч. Теорія змісту-форми розкриває інформаційно-смыслову функцію (форма пропорцій та укладу, форма-вигляд, форма-рисунок). Теорія структурування з'ясовує закономірності синтезу, композиції творів живопису, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва. Теорія сприйняття зосереджується на проблемі сприймання художніх творів, їх впливу на глядача (Р. Арнхейм, Е. Гомбріх), теорія систематизації виявляє системну функцію мистецтва (морфологія, класифікація і типологія; хронологія, стилі, стильові напрями і школи) [8, 9].

Серед окреслених універсальних великих теорій мистецтва найважливішими для розуміння сучасного мистецтва є теорії цінностей і теорії сприйняття.

Сьогодні на межі антропології, біології, нейрофізіології і естетики народжується нова наука - нейроестетика, що цікавиться фізіологією наших емоцій, пов'язаних із сприйняттям мистецтва і краси, тобто, розглядає загальні принципи мозкової діяльності і виявляє закони сприйняття, що використовуються у мистецтві. Основний представник цього напрямку В. Рамачандран розглядає загальну концепцію мистецтва як своєрідне спотворення реальності, що підпорядковується певним законам зорового сприйняття. На його думку, художники інтуїтивно використовують фізіологічні особливості людського зору для підсилення естетичного впливу на глядача. Як доводить індійський

вчений, ми переживаємо естетичне задоволення від візуальних образів мистецтва, що викривляють реальність почерез перебільшення (створення ідеального образу героя, краси жіночого тіла тощо), від того, що уявно збираємо розкидані елементи зображення (в цьому сенсі сприйняття абстрактного живопису подібне до відгадування зображення рисі, що ховається в затінку листа - коли змушені за окремими плямами зібрати весь силует тварини). Насолоджуємося вгадуванням речей, що прикриті напівпрозорими тканинами, котрі ледь прочитуються і ховаються від нашого погляду [6]. Нам подобається процес пошуку рішення при розв'язуванні кросвордів, головоломок чи важких наукових завдань. Ми любимо не повну симетрію (це універсальний принцип світобудови), впорядкованість і ритмічність. Певні ритми і повтори, окрім естетичної насолоди, викликають у нас почуття спокою і безпеки, тому метафора у мистецтві має концептуальний і універсальний характер [10].

Висновки. Неможливо однозначно оцінити зміни, що відбулись на зламі минулих століть, так як вони сприяли появі досі невідомих синтетичних видів і форм у мистецтві (таких як експериментальні форми театру, перформанс, хеппенінг, кіномистецтво, естрадне мистецтво, концептуальне мистецтво, інсталяція, мистецтво мінімалізму, лендарт, відеоарт тощо), утвердженню нових гармонійних структур, нової виразності і краси.

Саме концептуальній формі приділяється основна увага у мистецтві др. пол. XX ст. через медіа-мистецтво за допомогою сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Проте, відкритими залишаються питання морально-етичного змісту - де проходить грань дозволеного (щодо мистецького вандалізму, «красивої неестетичності», «злої краси»), приємливості, які критерії творчого самовираження художника і взагалі де межі? Ми збагатились можливістю насолоджуватись новими естетичними видами взаємодії звуку, кольору, руху у часі й просторі, маємо багатовимірність поглядів на красу та велику палітру вибору що споглядати в мистецтві сьогодення.

Список джерел та літератури

1. Адорно Т. Теорія естетики. К.: Основи, 2002. 518 с.
2. Арнхейм Р. Искусство визуальное восприятие / Р. Арнхейм. М.: Прогрес, 1974. 386 с.
3. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней: пер. с фр. Москва: Прогресс. Культура, 1994. 528 с.
4. Віхи в історії античної естетики: Збірник: перекл. з давньогрец. та латин. мов/ упоряд. ст. та приміт. Й.У.Кобова. Київ, 1988. С. 6–26.
5. Левчук Л.Т. Естетика/ Л.Т.Левченко, В.І.Панченко, О.І. Оніщенко, Д.Ю. Кучерюк. К.: Вища школа, 2005. 432 с.
6. Рамачандрани В.С.Рождение разума. Загадки нашего сознания.М.: Олимп-Бизнес, 2006. С.61
7. Татаркевич В. Історія шести понять. Київ: Юніверс, 2001. 368 с. с.323
8. Станкевич М. Алгоритми побудови теорії мистецтва // Мистецтвознавство'15: наук. зб. Львів: Інститут народознавства НАНУ, СКІМ, 2015. С. 37–44.
9. Станкевич М. Від теорії естетики до теорії мистецтва // Вісник Прикарпатського університету. Сер. Мистецтвознавство. ІваноФранківськ, 2012-2013. Вип. 26-27. С. 260–267
- 10.Шевчук К.С. Основні аспекти теорії цінності Романа Інгардена // Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. 2011. Вип.1. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/fps/2011_1/shevchuk.pdf

УДК 791.633

Борис Фарафонов

ФОРМА ЕКРАННОГО ТВОРУ: РЕАБІЛІТАЦІЯ ПОНЯТТЯ

В статті обґрунтовується межі поняття «форма екранного твору» в сучасному аудіовізуальному мистецтві і виробництві. Вказано, що форма екранного твору постійно перебуває в русі, вона демонструє динамічні деформації під час знайомства з нею в процесі її сприймання. Форма екранного твору є породження взаємодії різних форм чинників, що утворюють в своїй сукупній реакції взаємозбагачення, аудіовізуальний твір як якісно нову форму.

Ключові слова: екранні мистецтва, режисура екранного твору, аудіовізуальне мистецтво і виробництво.

The article substantiates the limits of the concept of "form of screen work" in modern audiovisual art and production. It is indicated that the form of the screen work is constantly in motion, it demonstrates dynamic deformations during acquaintance with it in the process of its perception. The form of a screen work is the product of the interaction of various forms of factors that form in its aggregate reaction of mutual enrichment, audiovisual work as a qualitatively new form.

Keywords: screen arts, screen work directing, audiovisual art and production.

Постановка проблеми. В природі кожна форма є результатом впливу зовнішніх та внутрішніх чинників, тобто форма детермінована зовнішніми обставинами, з одного боку, та детермінована змістом, формою якого вона є, з іншого. Форма то є оболонка змісту. Її завдання – не дати змісту розчинитися в навколишньому середовищі, зберегти зміст як щось таке цілісне, оригінальне. Виділити зміст з потоку реальності яка постає перед нами спочатку як потік фактів, котрі стають потім обставинами, що впливають на становлення нашого життя як такого, яке воно є.

Життя, в свою чергу, постає як плинність часу, а плинність, як зміни навколо нас та всередині нас, ми відчуваємо по всяк час. І саме плинність, як еквівалент часу починає нас провокувати відшукувати форму захисту від змін, тобто від часу. Форма захисту нам потрібна щоб не розчинитися в часі, що дорівнює небуттю. Звідтіля і форма твору, то форма захисту змісту, який є оповіддю про Світ і Людину (в Світі), це можливість врятувати їх від переходу до небуття. Збереження *змісту* твору, як збереження *досвіду* Людини в її *стосунках* зі Світом, відбувається саме завдяки формі твору.

Твори мистецтва, то є своєрідний банк досвіду людства, де досвід (як одиниці досвіду) оформлено у вигляді конкретних змістом наповнених цілісних художніх форм, як подразників емоційної сфери людини (тож тому це і є банк емоційно-чуттєвого досвіду), де *форма твору вказує на механізм впливу*, вмикаючи його автоматично при процесі сприймання твору (як процесі передачі емоційно-чуттєвого досвіду).

Мета статті: осмислити поняття «форма екранного твору» в сучасному виробничому процесі.

Виклад основного матеріалу. Практика творення екранних творів сформувала декілька видів екранних форм, котрі ми сприймаємо як типові, оскільки вони оптимальні для вирішення певних завдань автора. Та сама ж практика творення, в залежності від історичних обставин, визначала певний підхід до кінематографічного дійства як в цілому (історично адекватний обставинам розвитку цивілізації), так і в його регіональних різновидах [Див.: 5].

В цілому кінематографічне дійство обов'язково сюжетне, бо повинно мати логіку свого розвитку, яка зумовить форму викладення сюжету. Форма викладення сюжету може бути зумовлена різними формоутворюючими принципами (принцип послідовності, принцип контрасту, принцип контрапункту, принцип паралельного розвитку, принцип означеності, принцип аскетизму та інші), які виникають на потребу авторові для вирішення питання оригінальності форми. Отже, *кінематографічне дійство*, в цілому, є *сюжетно побудована оповідь* про щось, що має відношення до людини [Див.: 4].

Проте екранні твори народжуються не тільки в царині кінематографічного дійства. Розвиток технологій привів до того, що ми маємо на сьогодні, в паралель кінематографічному ще й телевізійне дійство, яке на відміну від кінематографічного, побудовано на *спогляданні* факту реальності в процесі його становлення як етапу безперервного становлення, тобто розвитку, Світу. В телевізійному дійстві процеси споглядання та становлення синхронізовані у часі (завдяки тому, що можлива телевізійна трансляції події), а раз так, то існування двох родів екранних дійств в єдиному інформаційному просторі (як в цілому, так і, конкретно, в інформаційному просторі нашого суспільства), негативно впливають на відтворення картини Світу пересічним індивідом, бо ілюзія реальності світу в кінематографічному дійстві сьогодні доведена до такого рівня відповідності, що глядач сприймає сюжет дійства як доведений (через його наочність) історичний факт. Некритичність сприймання інформації сьогодні, це факт за яким можна розгледіти (при бажанні) таке явище, як зниження освітнього та інтелектуального рівня людства і, відповідно, є привід казати про певну деградацію людства як такого.

Якщо процеси *споглядання* (за становленням) та *становлення* (відносин, взаємовідносин, стосунків поміж учасниками події) в телевізійному дійстві (завдяки технологіям) синхронізовані у часі, то в кінематографічному дійстві вони не підлягають синхронізації апріорі. Все, що ми бачимо в кіно, тобто будь-який кінематографічний продукт, то він свій візуальний ряд будує в умовно теперішньому часі. Тобто ми маємо *ілюзію споглядання*, а насправді то є *оповідь* про подію (неможливо не погодитись з твердженням, що «оповідь – це коли людина оповідає історію іншим людям. Ключовими елементами

історії є сюжет, персонажі та позиція оповідача»).

Як сюжетно побудована оповідь, кінематографічне дійство, перш за все, має *обсяг* своєї інформації, на який впливає декілька чинників, серед яких «фізичний час оповіді» (хронометраж). Фізичний час оповіді є найпримітивнішим у порівнянні з іншими чинниками. Він фізично обмежує кількість подій, про які автор в змозі розповісти глядачеві, бо вказує на поріг сприймання інформації. Якщо «фізичний час оповіді» вважати найпростішим структуроутворюючим елементом форми, то ми можемо визначити (класифікувати) екранні форми оповіді як мініатюрні (зовсім малі), малі (невеликі), середні та великі оповідні форми. Обсяг кожної в залежності від технології (в царині якої народжувався екранний твір), буде обмежений технологічними вимогами до екранного продукту, проте є і обмеження яке висуває оповідна форма як така, і це обмеження зумовлене якістю події яка і утворює сюжет екранного твору.

Якість події – ситуація, випадок з життя, період життя, життя індивіду (в цілому), – то чинник що визначає сюжетну довжину оповіді (оповідний час). Спробуємо зіставити. Мініатюрна оповідна форма розповідає про ситуацію, що виникнула в житті героя оповіді, але не змінила якість його життя.

Мала оповідна форма вміщує в себе оповідь про випадок з життя героя, що привів до певних якісних змін в житті (на краще чи ні, то вже не суттєво, суттєво те, що якісно життя змінилося).

Середня оповідна форма – є оповідь про період в житті героя оповіді, і цей період має певну самодостатність як етап життя (бо все наше життя, це певні етапи розвитку нашого «Я»). А от велика оповідна форма вмістить оповідь про життя людини в цілому (від народження до смерті, з всіма етапами які і склали життєвий шлях героя оповіді).

Чи можемо ми вважати, що за аналогією з літературними формами, а вони є теж: мініатюрні, малі, середні та великі, ми можемо класифікувати кінематографічні оповідні форми як: «анекдот» (в первинному значенні цього терміну – нестандартна ситуація з життя), «оповідання» (то про випадок з життя героя), «повість» (про період життя героя), «роман» (як повість про внутрішній світ героя в певний період його життя), «епопея» (як історія життя героя)? Якщо ми схильні визнавати *кіно як оповідне мистецтво* (мистецтво екранної оповіді візуально-звуковими картинками), то кінематографічні оповідні форми аналогічні літературним. Але аналогія йде не лише за формою, а й за змістом.

За змістом, принаймні кінематографічна оповідь, структурується на чотири види: оповідь про любов (ніжні почуття до чогось або когось), оповідь про подвиг (доблесну дію, героїчний поступок, вчинений в складних умовах), оповідь про злочин (антисоціальний вчинок) та оповідь про подорож (переміщення якоюсь певною територією з метою її вивчення). Тож чотири змістові види (відповідно, що кожен вид має свої підвиди, які в свою чергу мають свою структуризацію), це цілком достатньо, щоб розповісти про якусь дію матеріалізовану через подію, що і має певну вагу для глядача як опосередкований життєвий досвід, який можна використати для збагачення власного життєвого досвіду.

Якщо «зміст» це те, що заповнює форму, то він буде мати «одиниці змісту». В їх якості виступатимуть події, які впливають на хід життя героя оповіді, а оскільки *розповідь* про них *потребує часу*, тобто вони мають певний обсяг, то і обсяг форми, в свою чергу, обмежує кількість подій, якими може бути заповнена форма, бо вона теж має свій обмежений обсяг.

Скільки часу потрібно, щоб розповісти про подію, якщо виходити з того, що розповідь може бути коротка, розширена, повна? Чим керуватися визначаючи якість оповіді? Чи залежить якість оповіді від часу затраченого на оповідання? Оскільки ми оповідаємо зображеннями (картинками, які самі по собі мало чого варті), то велике значення має обсяг візуальної інформації, що її містить в собі певне зображення. Обсяг візуальної інформації в зображенні ми визначаємо за формулою: кількість об'єктів на картинному полі кадру та масштаб їх зображення, палітра зображення та час сприймання кадру (який завжди є обмеженим змістом відображеної дії). До того ж, має значення чи то просторовий кадр, чи дієвий, чи портретний, або ж уточнюючий (візуальний акцент на чомусь).

Основну дію в кадрі обов'язково треба розгледіти, ця вимога вказує на масштаб зображення та довжину існування кадру на екрані. Кадр лише тоді має сенс в оповіді, якщо він несе якісно нову інформацію про подію, що оповідується. Мабуть коротка оповідь лише позначає місце, час та ситуацію, що склалася. Розвиток ситуації позначено основними етапами розвитку дії. Персонажі оповіді не розкриваються як особистості. Оповідь має інформаційний характер, тобто *вона констатує подію* як таку і не більш [3, с. 47].

Розширена оповідь, відповідно, розширює інформацію про подію, але за рахунок чого? Простір/час, ситуація, учасники ситуації (дійові люди). Якщо пізнання йде за аналогією, тобто шляхом

зіставлення невідомого з відомим, то можемо вважати, що саме оригінальність ситуації визначить на що буде сконцентрована увага глядача. Якщо ситуація не оригінальна, то увагу можуть взяти на себе характери дійових осіб. Отже вибір предмету на якому концентруємо увагу вирішить і характер додаткової інформації, яка приведе до появи нової якості оповіді. Констатацію замінить візуальна виразність та емоційність оповіді як така, тобто оповідь буде мати суб'єктивний характер, а в оповідача з'явиться герой оповіді, до якого оповідач буде намагатися викликати наше певне емоційне ставлення.

Треба зауважити, що при констатації (безвідносному до змісту події інформуванні про неї) в нас немає героя як особистості, в нас є дійові люди в певній ситуації. Навіть герой за фабулою, є лише основною дієвою людиною. Практично вся література, що стосується екранної творчості (як сценарної так і режисерської) наголошує на тому, що оповідь повинна бути захоплюючою, а для цього треба як най більше урізноманітнити візуальний ряд. Проте невмотивоване урізноманітнення починає дратувати глядача, бо не виконується вимога нової інформації стосовно дії в кожному новому кадрі.

Повна оповідь потребує замість персонажів створити характери, а розкриття характеру персонажу потребує додаткового часу та додаткових зусиль в плані показу проявів характеру [4]. Ускладнення завдання йде в геометричній прогресії. Виростає кількість сцен та кадрів в сценах. Центр оповіді зміщується з ситуації на характери персонажів, боротьба вже йде не поміж суспільними типами, а поміж особистостями (рівень цієї особистості то вже інше питання), і також змінюється і номенклатура монтажних кадрів в оповідній послідовності. В ній зростає кількість портретних зображень і акцентних кадрів (деталей). З ситуаційного типу оповіді ми переходимо на психологічний, притаманний роману, а не повісті.

Якщо оповідна форма це перший чинник, що визначає форму кінематографічного дійства, то другим чинником, що суттєво впливає на форму кінематографічного дійства є умовно теперішній час екранної дії. За формою сприймання ми бачимо на екрані в сцені лише становлення події, тобто дія розгортається в теперішньому часі, і ми (глядачі) є свідками становлення події. Неперервність плину часу в екранному дійстві властива лише телебаченню, тобто телевізійному трансляційному продукту. Оповідь у кіно будується завдяки неперервності розвитку дії (як процесу розвитку взаємовідносин з певного приводу). Плин часу позначається, а не відчувається, як при телевізійній трансляції події. Він позначається візуальною зміною обставин. Принцип «частина замість цілого» чудово реалізується при побудові оповідної послідовності екранного твору, бо в нашому розпорядженні є такі інструменти як «масштаб зображення головного об'єкту кадру» і завдяки йому ми можемо маніпулювати свідомістю глядача, змінюючи зображальний жанр кадру, а отже змінюючи домінуючий характер інформації яку несе у собі кадр.

Незалежно від того, яка модель оповіді вибрана при роботі над драматургічною структурою твору (фігурна або лінійна), найменшою оповідною самодостатньою одиницею залишається все одно «сцена», а плин часу в сцені повинен виглядати неперервним, бо «сцена», за визначенням, то одно локаційна та з одною сюжет розвиваючою подією, оповідна одиниця і вона є найменшим оповідним цілим, бо відображає драматургічну одиницю змісту – подію. Враховуючи, що більшість авторів роблять «монтажне кіно», а не оповідують методом «сцени-картини» (в основі «сцени-картини» лежить прийом зйомки сцени одним кадром, який ще називають «методом глибинної мізансцени»), в сцені обов'язково повинна виникати *ілюзія неперервності* плину часу, що вказує на *цілісність дії в її розвитку*. Для того, щоб її (цілісності) досягти, приходиться кожен кадр, тобто кожне зображення, робити логічним продовженням змісту попереднього плану [4, с. 106]. Логіка причинно-наслідкового зв'язку поміж кадрами з яких побудована сцена, вимагає довершеності. При цьому приходиться зважати на те, чи можливо не показані в кадрі прості фізичні дії, які сюжетно йдуть паралельно показаному в кадрі зображенню, виконати за той час, поки демонструється на екрані кадр; чи відповідає світло-тональний малюнок кадру його положенню в просторі події, як візуальному сегменту віртуальної картини події в цілому, яка може співпадати з загальним планом сцени, або яка утворюється в нашій свідомості з кадрів-сегментів простору події; чи відповідає монтажна узгодженість оповідних кадрів сцени правилам «комфортного монтажу».

Композиція сюжету та композиція зображення (відповідно висновкам з експериментів Льва Кулешова [2]), вступають у контекстні відносини незважаючи на те, усвідомлюємо ми це, чи ні. Отже нам необхідно зрозуміти як працює цей механізм не в цілому (тобто принципово), бо в цілому то вже давно визначили, а конкретно (на рівні практичного застосування).

Композиція зображення призначена (тобто залучена автором твору з певною метою) для формування певного змісту в *сюжеті*, що виступає як *конкретна історія відносин*, тож композиція фактів про дію, тобто сюжету та композиція зображення як фактів зовнішнього прояву дій, вступаючи

у контекстні відношення і породжують поняття кіно композиції. Автор підручника «Майстерність оператора» Анатолій Головня не випадково наголошував на тому, що «кіно композиція» це зображувальна-монтажна композиція екранного твору. І монтажна складова цього поняття достатньо суттєва для того, щоб зрозуміти, що *існування динамічного зображення у часі приводить до якісно нових уявлень щодо змісту оповідної послідовності* як такої [1, с. 21-44]. Деформація первинного змісту зображення/звуку в наслідок зміни зображення/звуку в часі завжди приводить до поглиблення уяви про щось, що виражено завдяки зображенню/звуку у його динаміці, тобто в його розвитку. До того ж, дія завжди зрима – бо рух є візуальна, тобто зовнішня сторона дії.

Додавання до зображення звуку привело до ускладнення сприймання екранного твору як такого. Як художній засіб формування образу (образ – узагальнене усвідомлення певного завершеного обсягу інформації стосовно чогось), звук не додає, а *геометрично збільшує обсяг інформації про предмет оповіді*. Можливість його обмеженого застосування саме і робить з нього художній засіб, бо дозволяє впливати на якість візуально-звукового образу. Щоб досягти необхідної для вживаної екранної форми динаміки в оповіді, ми відмітаємо все, що не має відношення до розвитку дії, тобто відкидаємо всі зображення які її (дію) не показують, залишаємо лише ті звуки, що підкреслюють розвиток дії як такої. Для цього ми повинні сповідувати лаконізм, а він потребує, щоб і зображення і звук були виразними. Досягти виразності зображення і звуку можна лише за умови їх активності прояву в звуко-зоровій композиції, яку не випадково позначають як кіно композицію.

Вичерпного визначення «кінокомпозиції» до сьогодні немає, бо для цього треба піднятися на новий щабель усвідомлення взаємодії зорових елементів зі звуковими, зрозуміти, що ці взаємовідносини виникають не в цілому, а конкретно на кожному рівні взаємодії між елементами. Тобто, якщо зображення принципово складається з ліній та точок, а також з плям, як енергетичних зон (якщо колір є показником енергетичної напруги) і контур плями, це також деформована лінія, то теорія абстрактного мистецтва починає виглядати теорією мистецтва примітивних форм і примітивні форми є «молекулярним рівнем» утворення змісту.

Примітивні звукові форми позначені як існування звуку (як процесів збурення в матеріальних середовищах) в часі та в певній інтенсивності (як процесу взаємодії різних матеріальних форм поміж собою), вказують на те, що звук, то акустичний знак напруги відносин поміж різнорідними елементами.

Отже, контекстні відносини виникають поміж елементами зорово-звукового об'єкту (а саме таким об'єктом і постає кадр, як фрагмент задокументованої, або відтвореної дійсності), на кожному з рівнів існування елементів: 1) на рівні первинних елементів; 2) на рівні знаків, що утворюються з первинних форм (на рівні конкретного зображення та звуку), та 3) на рівні стилістичної єдності, яка утворюється митцем, поміж елементами. На кожному рівні ці відносини мають свою якість і завдяки їй починається процес утворення та ускладнення змісту. Тобто, в результаті, *форма провокує зміст* (провокує появу змісту твору).

Форма екранного твору часово-просторова, а не просторово-часова. Отже плинність часу сприймається, як спостереження за змінами та відчуття змін. Тож форма екранного твору постійно перебуває в русі, вона має/демонструє динамічні деформації під час знайомства з нею в процесі її сприймання.

Складові форми екранного твору, то драматургія, зображення, звук, час та інтенсивність оповіді. Кожна складова (кожен чинник) апріорі мають свою структуру і її можна визначити як теоретичну структуру. В практиці творення, визначення цих структур, при роботі над конкретним екранним твором, йде в підготовчому періоді виробництва, коли розробляється технологічний (режисерський) сценарій. Саме в цьому етапі роботи над твором закладається конкретика форми (на рівні режисерського задуму) і розробляється технологія втілення задуму в матеріалі. Остаточна форма твору конкретизується в монтажному періоді виробництва по завершенню тонування.

В практиці виробництва кінематографічного продукту ми зустрічаємо термін «оповідна структура екранного твору». Під терміном ми розуміємо структурування кадрів в певні оповідні формалізовані одиниці, що взаємо підпорядковані, бо мають певну ієрархію відносин. Ці певні структурні одиниці екранної оповіді зв'язані з аналогічними структурними одиницями драматургічної структури екранного твору і є не більш ніж візуалізацією цих одиниць на певному драматургічному матеріалі.

За допомогою оповідної структури екранного твору ми маємо можливість побудувати продуману, візуально вражаючу оповідну послідовність. Зображальні фрагменти екранної оповіді пам'ятають глядача, у більшості випадків, утримує краще ніж хитросплетіння сюжету, якщо вони мають

достатньо високий рівень зображальної культури та виразності. Отже оповідна послідовність екранного твору фактично є кінцевою формою екранного твору, як кінематографічного дійства, побудованого на основі певної сюжетної конструкції.

У Головні є термін «зображувальна-монтажна композиція фільму і епізоду», тобто, екранного твору та частини екранного твору. Головна вказує на те, що поняття усталилося ще в період «німого кіно» і, відповідно, є фундаментальним для теорії кіно. Проте чи було воно належним чином розроблено за ці роки, що відділяють нас сьогодні від часу написання підручника, чи наше уявлення про зображувальна-монтажну композицію і досі практично залишилося на рівні 60-х років 20 сторіччя? Відповідь буде залежати від кута зору на поставлене питання. Наприклад пошукові системи Мережі на запит «кіно композиція» видають сайти де мова йде про композицію кадру в кіно. Якщо брати навчально-методичну літературу, то прийдеться визнати, що як таке, питання не дуже і поставало перед науковцями. Бо питання доволі специфічне і відповідь на нього потребує вільного володіння як режисерським, так і операторським і звукооператорським фахом.

Висновки. Наприкінці хочеться додати, що всі оповіді в цьому світі про Світ і Людину в Світі. Проте два об'єкти оповіді бути не може, бо не може бути! Об'єкт – це те матеріально існуюче, на чому ми концентруємо свою увагу в нашій оповіді, а увага не може бути роздвоєна, бо тоді вона розосереджена, а не зосереджена. Отже, об'єкт оповіді завжди один! Це або Світ, або Людина. Але оповідь завжди «про щось...», тобто про стосунки, про якісь події, що вплинули на когось, про наслідки взаємовідносин поміж людьми, або людиною та світом. Тобто, *предмет оповіді, це дія спровокована обставинами* і ця дія викликає певні наслідки, які породжують нову дію. Внутрішні обставини, що впливають на форму екранного твору, всі відносяться до його (твору) змісту, бо *зміст творить форму*. Коли ми говоримо, що оповідуючи ми завжди сконцентровані або на викладанні фабули, або на характерах дійових осіб (персонажах), то ми тим самим визнаємо, що предметом оповіді або є ситуація, або є характер людини, що опинилася в певній ситуації, але «ситуація», то «фабула», а «характер», то те, що утворює «сюжет». Що стосується зовнішніх обставин, то вони достатньо різноманітні і не останню роль в них відіграють мода та частота вживання родової форми. Відтак, говорячи про форму екранного твору, ми повинні визнати, що вона є породження взаємодії різних форм чинників, що утворюють в своїй сукупній реакції взаємозбагачення, екранний твір як якісно нову форму – форму мистецького твору.

Список джерел та літератури

1. Головна А. Мастерство кинооператора. М., 1995.
2. Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. М.: Валери, 1995.
3. Левчук Т.В., Ильяшенко В.В. Кинорежиссура. Київ, Мистецтво, 1981.
4. Миславський Б., Петрова О. Фарафонов Б. Режиссура аудіовізуальних творів: Навчальний посібник. Х.: ХДАК, 2019.
5. Уорд Питер. Композиция кадра в кино и на телевидении. М.: ГИТР, 2005.
6. Ширман Р.Н. Алхимия режиссуры. Київ, Телерадиокурьер, 2008.

Фартушка Олексій

СУЧАСНА ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ ЯК ПАРАМЕТР КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ СИМФОНІЇ «УЗНАЙ СЕБЕ» О. ЩЕТИНСЬКОГО)

Симфонія О. Щетинського «Узнай себе» є абсолютним взірцем хорової поліфонії ХХ століття у всіх нових її сенсах. Навіть інтертекстуальність, властиву драматургії цього твору, можна розглядати як прояв поліфонії в широкому розумінні, як діалогічні зв'язки з іншими художніми текстами.

Мета дослідження – виявити стильові та виконавські засади хорової поліфонії видатного твору нашого сучасника.

Важливою складовою в діалогічних зв'язках художнього тексту слід назвати співвідношення «свого» та «чужого»: О. Щетинський пояснює це тезою про співвідношення у творі авторського і запозиченого, що не зводиться до пропорції оригінального й стилізованого. Одним із проявів поліфонічного мислення є вербальна концепція хорової симфонії, у якій О. Щетинський зберігає мову оригіналу для кожного першоджерела (діалоги Г. Сковороди, цитати Платона, Сенеки, з Біблії,

Константинопольського Символу Віри, фрагмент із православної Літургії). Очевидно, що така логіка вербального ряду хорової симфонії є поліфонічною за своєю природою. Співставлення першоджерел різної історико-культурної орієнтації відображається не тільки у полілінгвічності, але й у поліфонічності художньої концепції. Два драматургічні плани відповідають двом світам: Божественного Логоса та внутрішнього світу людини. У музичному рішенні їм відповідають різностильові та різножанрові стилістичні комплекси. Зацікавленість викликає виконавський аспект твору, хорова поліфонія як співвідношення діалогічних зв'язків між компонентами хорового твору та суб'єктами їх виконання.

Наріжним каменем виконавського аспекту хорової поліфонії у взаємодії усіх компонентів твору є «стильова інтонація», що в широкому розумінні відсилає нас до змістовної складової художнього образу симфонії. Будь-який компонент потребує втілення у звуковій формі, що має конкретну мету передачі певного змісту. Кожен компонент виконавських засобів використовується згідно норм стилю до якого відноситься безпосередньо виконуваний музично-стилістичний комплекс. *Ансамбль* в хоровій симфонії О. Щетинського має багато вимірів. Крім вищезгаданого «органічного ансамблю», що неможливий без функціонування вокально-хорової психологічної установки, різні види ансамблю виходять на той чи інший план по черзі. Динамічний ансамбль з окремим його різновидом – штучним ансамблем – регулює теситурні властивості звучання голосів. Важливе майстерне володіння динамічним ансамблем під час врівноваження співставлення *solo* та *tutti*, тембрових співставлень. Імітаційні епізоди написані композитором так, що природне звучання голосів в повній мірі відповідає задачам ансамблю. Тобто мислення своєю вокальною лінією з її динамічними, логічними наголосами є достатнім для загального звучання. З точки зору *строю* важливе місце займає стрій горизонтальний, в тому числі забезпечений ідеальним вокальним унісоном партій. Досить складна мелодика з хроматичними ходами, з розвиненою ритмічною побудовою, потребує інтонаційної вивірених та синхронності. Епізоди, де гармонія переважає над поліфонією, потребують зосередженості на вертикальному строї (що пов'язано переважно із стилістикою кантового, партесного походження).

Фразування підпорядковується структурі мелодичних ліній. О. Щетинський ретельно продумує логічні наголоси фраз. Це відбувається за рахунок направлення мелодичної лінії, теситурних умов, плавності або стрибкоподібності. Драматургічний рух симфонії є досить помірним, глибина філософського змісту, вимагає плинного часу для осмислення та рефлексії. Темп безпосереднім чином пов'язаний з гармонією, ладом, мелодикою, ритмом, формою, фактурою. О. Щетинський будує темпову драматургію наступним чином: *lento* (54 удари в хвилину) – *andante* (60 ударів) – *moderato* (68 ударів) – *andante* (60 ударів) – *lento* (54 удари в хвилину) – *andante* (60 ударів) – *lento* (54 удари) – *andante* (60 ударів) – *lento* (54 удари). Як бачимо, досить конкретні вказівки і в цілому помірна темпова драматургія відповідають оповідному сюжету, типу розгортання музичної думки. Додаткової смислової напруги додає зміна ритмічної щільності (використання більш дрібних тривалостей), поліфонізація фактури за рахунок імітаційної техніки з невеликим індексом горизонтального зсуву.

Висновки. Співставлення небесного й земного відбувається через такі компоненти виконавської поетики як *тембр і динаміка*. Прийом звучання неповного складу хору, поперемінне звучання високих і низьких тембрів, використання солюючих жіночих голосів з фактурним співставленням чоловічого хору свідчать про розвинену темброву поліфонію. Використання *divisi*, через яке О. Щетинський подекуди відтворює двохорне антифонне звучання, інколи слугує пластовому розшаруванню фактури.

Полілінгвічність концепції хорової симфонії «Узнай себе» складає певні виконавські труднощі *дикційного* плану. Староукраїнська, латина та грецька – мови, фонетично споріднені: їх поєднання не має викликати протиріч. Однак окремої уваги вимагають особливості автентичної вимови староукраїнських текстів. Використання автентичної вимови у текстах Г. Сковороди додають додаткового виміру та занурюють у глибини часів, відводять думки слухача від повсякденного, юдольного – до горнього, небесного.

*Мирон Черепанин,
Марина Булда*

ТАНРО АСТОРА П'ЯЦОЛЛИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АКОРДЕОНІСТІВ- БАЯНІСТІВ: НАВЧАЛЬНО-ОСВІТНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Визначним явищем світової музичної культури ХХ століття є творчість Астора П'яцолли /*Astor Piazzolla*/ (1921 – 1992) – видатного аргентинського музиканта і композитора італійського походження,

реформатора і творця концертного стилю інструментального танго *Nuevo tango*²⁷. Його небуденний талант яскраво проявився у віртуозній грі на бандонеоні, оригінальному способі аранжування й інтерпретації своїх композицій, представлених у сучасному ключі з елементами джазу і класичної музики. Він є автор і виконавець майже усіх власних творів (більше 300-т), записаних з різними колективами і музикантами. В цьому жанрі П'яцолли став унікальним новатором, вивівши танго із салонів і кав'ярень Буенос-Айреса на концертну естраду. Він зумів знайти „ключ» до сердець мільйонів слухачів, зачепивши їх чимось унікальним і неповторним своїм, оригінальним і справжнім. Музика П'яцолли знайшла більшість своїх відданих прихильників, невелика частина яких зайняла позицію непримиренних критиків, однак – мало кого залишила інертними і байдужими.

На сучасному етапі розвитку світового музичного мистецтва творчість композитора належить до актуальних і малодосліджених, вона займає одну із провідних позицій в галузі музикознавства і є невід'ємним явищем як світової, так і української музичної культури. Підтвердженням цього слугує велика кількість виконавських концертів, конкурсів та фестивалів, присвячених імені А. П'яцолли, що відбуваються на професійній концертній естраді країн Європи, Азії, Америки, Австралії та України.

Починаючи з другої половини ХХ ст., популярність творів А. П'яцолли серед професійних виконавців сприяла відкриттю нових мистецьких обріїв, створивши ґрунтовний плацдарм для композиторів, жанрово-стильові пошуки яких значною мірою відбилися на тенденціях розвитку світового інструментального мистецтва. У наш час, твори А. П'яцолли заповнили репертуар акордеоністів та баяністів. Вони складають педагогічний репертуар навчальних музичних закладів і звучать на концертній естраді у виконанні професійних музикантів.

Нове танго А. П'яцолли пов'язане, перш за все, зі створенням самостійного жанру, незалежного від традиційного танго – розважальної музики з піснями і танцями. Його твори – це розгорнуті композиції, серйозні за змістом, насичені незвичайним поєднанням поліфонічних голосів, дисонуючими акордами, розвинутою інструментальною тканиною. В їхній основі закладені нові темпові співвідношення (повільні, помірні, швидкі), інші формотворення (введення повільного середнього розділу з трагічним, емоційно насиченим змістом), використані типові ритмічні формули, притаманні латиноамериканській музиці. І в той же час, це не музична еkleктика, а свідоме введення нових інтонацій, ритму й змісту в традиційне танго. Це синтез і взаємопроникнення різних музичних культур (італійської, іспанської, кубинської), а в цілому – латиноамериканська музична культура у всіх її проявах (автентичний і сценічний фольклор, салонна і вулична музика, міський і побутовий конгломерат національної пісенно-танцювальної музики, джазові інтонації й академічна симфонічна культура епохи). Всі ці фольклорні витoki дали світові новий художній результат, який визначив новий жанр академічної камерно-інструментальної музики.

Завдяки творчості П'яцолли, музика *Нового танго* заповнила емоційні відчуття людей новими фарбами, вона відповідає смакам нового покоління, здатного оцінити її збудливий вплив, екзотичну і принадливу еротичність. Він був не лише майстром танго як композитор, а й реформатором, який вмів змінювати застигли форми, він був істинним художником, здатним співвідносити свою творчість з тією музичною традицією, яку й сам відкидав. Музична творчість А. П'яцолли стала яскравим явищем в музиці ХХ-го і тріумфально перейшла у ХХІ століття.

Музика аргентинського композитора набуває все більшої популярності у всьому світі, а в останнє двадцятиліття і в Україні. Вона звучить з концертних залів, у звукозаписах, міцно увійшла до педагогічного і конкурсно-фестивального репертуару. Популярність та визнання творчості композитора знайшли своє підтвердження у багатьох міжнародних конкурсах і фестивалях у різних країнах європейського та американського континенту. Багато українських солістів й ансамблів (джазові і класичні) включають до своїх концертних програм та музичних проєктів твори А. П'яцолли як в оригінальній версії, так і в авторському аранжуванні. Серед відомих виконавців музики аргентинського композитора – *солісти*: народні артисти України Є. Черказова, В. Мурза, С.Грінченко; заслужений діяч мистецтв України В. Зубицький; заслужений артист України І.Завадський; лауреати міжнародних конкурсів І. Сиротюк, О.Микитюк, С.Троценко; *дуети*: заслужені артисти України Богдан та Руслан Пирого, дует акордеоністів *Концертіно* (М. Черепанин та М. Булда); *камерно-інструментальні ансамблі*: ансамбль *Джерело* (Є. Черказова, Г. Нужа); *Київське тріо* (народний

²⁷ *Nuevo tango* (з ісп. – нове танго) – інструментальна п'єса, перетворена із традиційного аргентинського танго шляхом збагачення мелодичними інтонаціями, властивими італійським народним пісням, прийомами контрастної імітаційної поліфонії, джазовою ритмікою і гармонією, елементами музичної мови Бартока і Стравинського

артист України В. Самофалова (баян), К. Бондар (скрипка), М. Віхляєва (фортепіано); *тріо Єрґієвих* (баян, скрипка, фортепіано), *Різол-квартет* (керівник Ігор Саєнко); квінтет *Мелодія* (керівник В. В'язовський); танго-оркестр *Kiev Tango Project* (засновник і скрипаль К. Шарапов) та інші.

У наш час багато творів П'яцолли, які спочатку сприймалися в Аргентині як елітарні, вже давно із задоволенням виконують музиканти різних вікових категорій – від юних початківців до професіоналів найвищого рівня. Новаторська творчість композитора заслужила світове визнання і принесла автору немирущу славу.

Список джерел та літератури

1. Бичков В. Имени А. Пьяцоллы... // Народник. № 3. Москва, 2004, С. 2–3.
2. Кузнецов С. Триумф российской «Пьяцоллианы» // Народник. № 3. Москва, 2003. С. 7–8.
3. Николаева Е. Танго длиною в жизнь (к биографии Астора Пьяцоллы) // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 184–192.
4. Пасічняк Л. Творчість Астора П'яцолли в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск VI. І-Франківськ: «Плай», 2004. С. 141–148.
5. Пичугин П. Аргентинское танго. Москва: «Музыка», 2010. 262 с.
6. Рождественская К. Астор Пьяцолла, автор аргентинского танго // <http://www.elalmadeltango.ru/>.
7. Шумський М., Почепинець Н. Специфіка виконання творів Астора П'яцолли на баяні та акордеоні // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Випуск 2 / Ред.-упор. та відп. за випуск А. Я. Сташевський. Луганськ: Знання, 2006. С. 46–51.
8. Эйхлер Дж. Астор Пьяцолла и пробуждение танго [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://milonga.org.ua/>.

Ірина Чмелик

ВИСТАВКОВІ ЛОКАЦІЇ ДЛЯ ТВОРІВ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ - НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Твори візуального мистецтва потребують належного оформлення, представлення та зберігання. А динамічні процеси в культурі загалом, як і сприйняття мистецтва в сучасному суспільстві вимагають зміни розуміння його експонування в музейному, галерейному, виставковому чи іншому просторі, що неодмінно призводить до пошуків нових майданчиків та шляхів донесення арт-об'єктів до глядача.

Мета розвідки: розкрити потенціал виставкових локацій для експонування творів візуального мистецтва в Івано-Франківську, простежити специфіку їх функціонування на сучасному етапі.

Івано-Франківщина – регіон, відомий передовсім розмаїттям різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва. Втім, з кінця ХІХ-початку ХХ ст. тут активно працювали професійні майстри живопису, графіки та скульптури, які часто змушені були виставляти свої роботи на виставках у інших регіонах. Активізація виставкової діяльності у місті у міжвоєнний період пов'язана з організацією у 1933р. мистецького об'єднання «Оріон». Найбільш масштабною подією першої половини ХХ століття у Станіславі стала «Перша виставка образотворчого мистецтва Станіславщини» (1941), на якій було представлено 459 творів 148 професійних та самодіяльних митців [1, с.3]. Виставка експонувалась у п'яти залах першого поверху краєзнавчого музею (ратуші). Нині виставкові приміщення у музеї розміщені на трьох поверхах, де перший – присвячений постійно діючим експозиціям археології, історії, природи, на 2 поверсі розміщуються мистецькі колекції, зокрема іконопис і відреставровані твори проєкту «Врятуймо скарби разом», на 3 поверсі відбуваються виставки сучасних митців.

Активізація виставкової діяльності після Другої Світової війни у місті пов'язана з появою Станіславського Товариства Художників (1947). На перших порах ця організація знаходилася по вул.Радянській (нині Незалежності) у колишньому приміщенні майстерні по виготовленню надгробних пам'ятників, де діяли скульптурний та, згодом, столярний цех, там проводилися збори та перші

виставки Товариства [2].

Після будівництва споруди Спілки художників (1970) в Івано-Франківську з'явився головний виставковий майданчик у вигляді просторого, добре освітленого залу, що й нині за обсягами є одним із найбільших експозиційних просторів, незважаючи на те, що свого часу був розділений на кілька приміщень, частина з яких стала об'єктом комерції та була продана.

Головною тенденцією 1960-70-х рр. була зміна призначення недіючих храмів та пристосування їх під музейні установи, де відбувалися виставки. Так, у 1960-х рр. Вірменську церкву перетворено на музей релігії та атеїзму, горище якого на деякий час стало прихистком і майстернею художника Опанаса Заливахи. Після відкриття Івано-Франківського художнього музею (нині Музей мистецтв Прикарпаття) у 1980 р. у приміщенні Колегіати магнатів Потоцьких багато творчих акцій перемістилося в його простори. Нині там експозиція поділена на кілька відділів, у центральному нефі постійно відбуваються знакові виставки митців минулого і сучасності, проводяться зустрічі, лекції, конференції. Також для експозицій відведено малий зал, що знаходиться у вівтарній частині.

Для експонування творів візуального мистецтва задіюються наявні у місті громадські простори бібліотек, освітніх центрів тощо. Серед таких локацій варто передусім згадати відділ мистецтва Наукової бібліотеки імені Івана Франка, який часто слугує і виставковим, і конференц-залом, і концертним майданчиком. Для невеликих, але вагомих виставок часто використовується головний хол бібліотеки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, де найчастіше представляються творчі проекти студентів та викладачів цього навчального закладу. У 1990-2000-х роках активно використовувався другий поверх Бібліотеки для дітей і юнацтва (Обласний науково-методичний центр народної творчості).

Виставки як правило патріотичного змісту відбуваються в приміщеннях товариства «Просвіта», «Центру патріотичного виховання молоді». Останнім часом дещо несподівано для місцевої публіки, але прогнозовано в ситуації сучасних соціокультурних процесів як виставкові майданчики використовуються вестибюлі Івано-Франківського драмтеатру (Виставка М.Стороженка та його школи), обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки, регулярно задіюються вестибюлі ПНУ тощо. Такі локації потребують переносних конструкцій для експонування, а також спеціального освітлення, тому до представлення творів у таких місцях слід підходити ретельно, відбираючи масштабні, монументальні роботи.

З відкриттям виставкової зали Івано-Франківської дитячої художньої школи (вул.Чорновола, 2015), тут отримали можливість представляти свою творчість не лише учні, а й випускники, митці, педагоги цього та інших навчальних закладів міста й області, студенти Івано-Франківського коледжу, Навчально-наукового інституту мистецтв та ін.

Окрему групу виставкових локацій Івано-Франківська становлять перші галереї, де можна було виставити мистецькі твори на продаж і також їх придбати: салон-магазин «Ортус», Галерея «Оле-Тур», «С-Обект», який також став одним з виставкових майданчиків кількох «Імпрез», галерея-рамарня «Цмок». Також, можливість виставляти і придбати окремі роботи митців-початківців, студентів і викладачів була у мистецькому салоні в приміщенні художньо-графічного факультету (вул.І.Мазепи), ініціатором й організатором якого став мистець і педагог В.Лукаць.

У 1990-х рр. поруч із галереями у центральній частині міста діяло кілька арт-кав'ярень, знаковими для шанувальників мистецтва стали «Маестро», Арт-кафе у приміщенні НСХУ поряд із виставковим залом, «Химера». Нині за аналогічним принципом у місті діють сімейна ресторація «Світлиця Мулярових», де регулярно проводяться мистецькі акції, перформанси, «Антикварня «Шпіндель».

Цікавим та своєрідним явищем свого часу були так звані «квартирники» – виставки, що відбувалися в приватних помешканнях художників. Цей аспект потребує більш ґрунтовного дослідження. З метою експонування власних творів задумувалася та була споруджена галерея М.Фіголя поруч будинку, де мешкав митець (1998).

У 2010-х роках з'явилися нові приміщення, що передусім передбачали репрезентацію творів сучасного мистецтва: Галерея «Марґінеси», Центр сучасного мистецтва (деякий час розміщувався у приміщенні готелю «Дністер» (вул.Шевченка, 1). Другий поверх цієї будівлі недовго був пов'язаний із мистецькими акціями у рамках фестивалю «Порто-Франко» (2015р). Нині твори з колекції «Імпрез» експонуються у галереї громадської організації «Ініціатива ЦСМ» (вул.Підгірянки). Галерея «Чеч» (вул.Коновальця) діяла недовго, проте саме там чи не вперше були показані публіці знакові твори сучасних українських митців, серед яких А.Криволап, О.Ройтбурд, А.Савадов, В.Сидоренко та ін. (низка проєктів А.Звіжинського).

Доволі знаковим явищем стало залучення організаторами «Імпрез» «Пасажу Гартенбергів» (галерея «Пасаж») як виставкового майданчика, який згодом, на жаль, був перетворений на торговий центр, нині там розміщується ресторація.

Фортчна галерея «Бастіон» з'явилася 2002р. поряд з залишками міського фортечного муру, нині має низку крамниць, кав'ярень, тут постійно відбуваються виставки, де експонуються роботи як досвідчених митців, так і початківців, учнів дитячих художніх шкіл і студій, студентів, знаковими є виставки фотографії. Тут знаходиться окрема галерея «Арт на Мур». Відкриття ще одного виставкового майданчика з назвою «Підземний перехід «Вагабундо» частково перебрало на себе місію простору для творчих зустрічей у центрі міста. Галерея містить 2 зали, є можливість показу кінофільмів, відеоарту, організації презентацій книжок, конференцій, благодійних акцій, виставок графіки, живопису, фотографії, інсталяцій, скульптури тощо. Ще одна нещодавно відкрита галерея «Детектор» на «Промприлад-Реновація» в основному орієнтована на представлення сучасних і актуальних мистецьких проєктів, так само, як і арт-простір «Асортиментна кімната» (2019р).

Не можемо оминати увагою й відкриті локації, які час від часу перетворюються на виставкові майданчики, зокрема територія перед Палацом Потоцьких, де кілька років поспіль проводяться фестивалі (традиційні нічні кування в межах міжнародного фестивалю «Свято ковалів», Порто-Франко –Гоголь Фест та ін.). Для різних фестивальних подій та творчих акцій задіюються площі Митрополита Андрея Шептицького перед Музеєм мистецтв Прикарпаття, перед театром ім.І.Франка, Ринкова площа та Вічевий майдан, де є можливість проводити перформанси, флеш-моби, влаштовувати інсталяції, майстер-класи тощо.

Висновки. Таким чином, експозиційне середовище Івано-Франківська змінюється відповідно до вимог часу, пріоритетів та актуальних культурно-мистецьких процесів і подій. Постійно з'являються нові локації, одні майданчики відкриваються, інші, навпаки, зникають з різних причин, в той же час місту бракує сталої локації для експонування творів з колекції міжнародних мистецьких бієнале «Імпреза», що накопичилася в організаторів і потребує широкого представлення, на чому було наголошено А.Звіжинським під час міжнародного форуму МСУМК (лютий, 2021).

Список використаних джерел та літератури

1. Каталог першої виставки образотворчого мистецтва Станіславщини / Авт.-упоряд. Д.Іванцев. Станіслав, 1941. 36 с.
2. АІН – Ф.1. Оп.2. Од.зб.466. – Арк.2.

Людмила Шаповалова

ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ ЯК МУЗИКОЗНАВЧА ДИСЦИПЛІНА: ДОСВІД СИСТЕМНОГО МОДЕЛЮВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ ТА ЯВИЩ КУЛЬТУРНОГО БУТТЯ

В Україні ХХІ століття склалася потужна тенденція до кристалізації в царині академічної науки про музику окремого напрямку досліджень, присвячених діяльності виконавців як суб'єктів музичної діяльності, носіїв високого мистецтва інтерпретації творчої спадщини минулого та сьогодення. Центрами наукового осягнення мистецьких процесів та явищ культурного буття є відповідні кафедри та колективи науковців провідних мистецьких закладів вищої музичної освіти (НМАУ імені П.І.Чайковського, ХНУМ імені І.П.Котляревського, ОДМА імені А.В.Нежданової). Цей напрям з легкої руки професора І.А.Котляревського [1], який розробляв концепцію підготовки магістрів в Україні за досвідом болонської системи, отримав досить випадкову назву «виконавське музикознавство». Вона вказує лише на те, що багато хто з науковців, які пишуть та захищають дисертації, є не музикознавцями, а виконавцями різних спеціалізацій (вокалісти, інструменталісти, диригенти). Однак, як виявив час, сутність їхніх наукових розвідок спирається на досвід теоретичного та історичного музикознавства у взаємодії з іншими гуманітарними науками (філософією, психологією, культурологією, семіотикою). Про це свідчить спільна система категоріального мислення на наукового опису, її термінологічна складова та напрацьована методологія, що спирається на єдність законів діяльності учасників музичної комунікації (композитор – виконавець – слухач), досвід інтонаційно-слухового контролю, синергію трьох підсистем Я-свідомості виконавця (технології

звуковибудування, психології та духовно-розумової волі). Отже, *актуальність* теми обговорення проблемної ситуації навколо виконавського музикознавства обумовлена нагальною потребою об'єднати зусилля музикантів-практиків та науковців, дотичних до сфери виконавської творчості.

Мета повідомлення – познайомити з досвідом кафедри інтерпретології по створенню інтегральної теорії виконавського мистецтва, що претендує на універсалізацію та концептуалізацію знання на ґрунті вивчення *специфіки виконавської творчості як мистецтва інтерпретації*.

Об'єктами наукової діяльності музиканта-виконавця є явища музичної культури, мистецькі артефакти, суб'єкти виконавської творчості, зміст та процеси трансформації музичної освіти.

Інтерпретологія – уніфікована назва вчення про виконавське мистецтво в повноті його зв'язків з композицією та комунікацією. Н. Корихалова щодо цього терміна (що зустрічається один раз в першому абзаці її знаменної праці, що вийшла друком у 1979 році) надала досить вузьке визначення: «інтерпретація – процес звукової реалізації нотного тексту, тотожне терміну “виконання”, і тому може бути прийнято з застереженням на повсякденне значення» [2]. Прошло 40 років. Що змінилося? Відбувся докорінний «злам» в науково-музичній самосвідомості, поворот, або **зміна когнітивної парадигми**. Сьогодні інтерпретація – рід творчості, що об'єднує в єдине герменевтичне коло усіх суб'єктів музики.

Сучасна музична педагогіка перетворила академічну «школу пам'яті» на «школу мислення», тактичні завдання зберігання і передачі інформації на стратегію креативної переробки цієї інформації в новій системній якості. Синергетика як нова метафілософія, запозичивши термінологію давніх духовних практик і поєднавши її з досягненнями точних наук межі тисячоліть, пояснює мистецтво Найновітнього часу рівнем його входження в систему вищого порядку, стрижнем якого є духовне знання, що виявляється в людській творчості. Етичний вимір музичної комунікації «Автор – Виконавець – Слухач» всіх пов'язує спільною функцією інтерпретування.

Суб'єктом інтерпретології є не лише композитори як творці духовного світу музики, а ті, хто його постійно і усіяко відтворюють – виконавці-співтворці, носії *високого мистецтва та артефакти їх творчості*, які розглядаються в системі певного історичного хронотопу та національної культури (країни, регіону). Суб'єктом №1 для інтерпретативного виміру наукового мислення є образ людини, який охоплює розмаїття проявів музичної творчості: *homo cantor* і *homo musicus*.

Вирізняється інтерпретологія не лише *суб'єктом творчості*, але й метою пізнання, *ентилехією* (за виразом Аристотеля), скерованістю когнітивного процесу. Погляд інтерпретолога на знайомі речі (класичну музику) є не тільки раціональним – знанням того, що звучить в даний момент, але й **етично-педагогічним**, тобто наповненим об'єктивно-суб'єктивним досвідом Любові – резонансом, що змінює світ навколо.

Структура інтерпретології багатоскладова. Її концептосфера містить низку ієрархічно підпорядкованих понять та категорій аналізу виконавського мистецтва. 1) Феномен особистості (напрямок «феноменологія творчої особистості»). 2) Звучний образ інструменту (інструмент є «текстом, що звучить»). 3) Виконавська поетика – система засобів виразності, яка залежить від виконавця (артикуляція, темпоритм, агогіка як індикатор стилю, динаміка, тембровий слух. 4) Виконавський хронотоп. 5) Виконавська концепція. 7) Стиль виконавця та стиль інструменту

Системне моделювання різних тематичних напрямів та проблемних розвідок, направлених на пізнання виконавської творчості, отримало назву «когнітивне музикознавство». Починаючи з 2004 року, вийшло друком 15 збірників наукових статей, створених представниками різних «гілок» когнітивного музикознавства. Кожна з них охоплює системні ознаки певного проблемного напрямку (від філософії музики – до практики музикування):

- **музична україністика, духовний світ України** (В.Варавкіна-Тарасова, Л. Новикова, В. Осипенко, І. Романюк, С.Костогриз);

- **онтологія музичної творчості** (Л. Зайцева-Роменська, Н. Рябуха);

- **фортепіанне мистецтво: порівняльна інтерпретологія** (К.Тіщенко, Чжоу Чживей); *виконавська концепція* (О.Фекете); *психологія особистості виконавця* (Т.Сирятська); *феноменологія стилю* (О.Копелюк);

- **гітара як звуковий образ світу** (В. Доценко, Ю. Ніколаєвська, Ф. Бернат; О. Кригін, В. Ткаченко);

- **інтерпретологія як інтегративна наука**: М. Оболенська (*ціннісна теорія стилю в музиці*); Д.Жалейко (*культурологічна парадигма кіч-музики*); Сунь Бо (*співтворчість співака та композитора*);

• **теорія жанру (як способу музикування):** дисертації О. Курчанової, Н. Шепеленко, Л. Снедкової,

• **специфіка композиторського мислення** (Д. Малий).

Як наслідок, в магістерських статтях, дисертаційних текстах відтворено багатющий матеріал стосовно онтології, психології та прагматики музикування.

Велику роль в системі інтерпретології належить виконавській рефлексії, що являє собою результат інтенціонально-ціннісної діяльності свідомості, який має бути вербалізованим у вигляді наукового тексту (в жанрі статті, кандидатської дисертації). Інтерпретологія вказує на необхідність починати науковий опис з особистості Я (*homo musicus*), в її «герменевтичному колі» дозволено описувати духовні реалії не тільки на мові семіотики (як в академічній сфері «цілісного аналізу»), не тільки в динаміці міжособистісних відносин (в категоріях ціннісної семантики), але й в онтоотранцензусі – осягненні модусів молитовної свідомості, в поняттєвому дискурсі літургійного музикознавства. Додамо філософський дискурс **метафізики і онтології**, які стратегічно окреслюють коло **когнітивного музикознавства**.

Нарешті, інтерпретологія має закріпити знання про духовні основи виконавської (і не тільки!) інтерпретації як вищого ступеня Богоспілкування і не обмежуватися лише психологічним виміром людини, її можливостями сприйняття реального світу. У 4-вимірному просторі (четвертий – духовний, або молитовний, споріднений до стану артиста) перебувають триадні відносини «**Автор – Виконавець – Слухач**». Між ними – царство синергії, закон адекватного сприйняття і трактування, того що відбувається всередині музичного спілкування. Виникає когнітивна схема суб'єктно-об'єктних відносин: втім, якщо раніше вони ставилися до системи комунікативних зв'язків «твір - виконавець - слухач», то в сучасній культурі через розшарування її простору на безліч самодостатніх субкультур, проблема інтерпретації як сенсу і цінності музики стає ключовою.

На духовне спілкування і встановлення духовного узріння музичної істини вказують ціннісно-сміслові критерії – **Дар і Подяка** (вони є симетричними). І це є духовний закон музики. Якщо він порушується, то це означає випадіння з царини Краси, Очищення, Радості. І саме вони слугують координатами пізнання, що повинні корелювати наукову вербалізацію виконавської рефлексії.

Виконавський аналіз – ключ інтерпретології – розкриває відношення двох суб'єктів: виконавця і суб'єкта самої музики, зафіксованого в *тексті, що звучить, наче голос автора, його Я*.

Термін «автор» походить від *auctor* – той, хто розширює. Сенс розширення полягає в додаванні того реального (в мистецтві, творчості), що вже існує. В інтерпретаторі прояснюється сенс авторства: новий зміст з'являється в результаті додавання до старого, вже наявного знання. На перший план виходить момент спів-участі, спів-причетності в сукупному творчому процесі, який завжди починається з уже наявної території, але переслідує мету її розширення. Музичний твір – місце зустрічі, де ти читаєш послання, які начебто особисто тобі написав Й.С.Бах, В.А.Моцарт, С.Рахманінов, усі, хто причетні до Істини...

Висновки. Метафорична назва «виконавське музикознавство» не відповідає сутності та масштабу того, робиться під її «дахом». Правильним визначенням напрому є «когнітивне музикознавство» – така наука, яка навчає виконавця як теоретичному осягненню власного виконання, так і загальним мисленнєвим установкам музичної творчості як такої (в паритеті з композитором). *Інтерпретація – рід творчості; отже, постаті Автора і Інтерпретатора конгруентні.*

Інтерпретологія (на відміну від семіотики з її увагою до композиторського тексту) присвятила себе *homo musicus* – людині, яка музикує: вона і суб'єкт, і предмет, і ентелехія інтерпретологічного дослідження. Момент інсайту починається з феномену особистості інтерпретатора, проходячи червоною ниткою крізь усі інші когнітивні виміри музики: порівняння виконавських версій твору, комунікації зі слухачем, тлумачення (герменевтика) – аж до кроскультурного діалогу філософії та музики (наприклад, Ю.Ніколаєвська у своїй монографії здійснила екстраполяцію теорії Присутності Гумбрехта в сферу виконавської інтерпретації) [3].

Отже, **інтерпретологія** – це вищий ступінь (третій рівень) науково-дослідницької майстерності музиканта-практика, який займається науковою творчістю через поглиблене осмислення професійних засад музично-виконавського мистецтва. Так, музикант-науковець має розумітися на історико-теоретичних проблемах розвитку виконавства на тому чи іншому музичному інструменті, мати уявлення про взаємовпливи різних виконавських шкіл і традицій, напрямки та тенденції розвитку сучасного музично-виконавського процесу, втілювати художні концепції у власній діяльності. Крім того, виконавець як науковець має знати закони музичної акустики, досягнення у галузі сучасних

інформаційних технологій, активно їх застосовувати у науково-дослідній, творчій та педагогічній діяльності.

Стратегічний рух музичної науки, з одного боку, скерований носіями виконавсько-практичної діяльності, їх внеском у розбудову сучасного життя міста (країни). З іншого боку – темпи впливів інтерпретології, її проблемний тезаурус, креативність (кількість і якість захищених магістерських, що переросли у кандидатські) зумовлені тісним зв'язком з концертно-педагогічною та просвітницькою діяльністю авторів-виконавців, що не може не впливати на стан мистецької освіти в Україні в цілому, її контакти зі світом, що мають розширюватися, оновлюватися, інтегруватися.

Список джерел та літератури

1. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка. 1979. 208 с.
2. Котляревський І.А. Проблеми та окремі питання багаторівневої освіти. *Музична освіта в Україні: теорія і практика. Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського*: зб. статей. К. 2003. Вип. 29. С. 20-23.
3. Ніколаєвська Ю.В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 2020. 443 с.

Лідія Шегда

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ В ХОРОВИХ ОБРОБКАХ РОМАНА ДОЛЧУКА

Активізація процесів переосмислення духовної спадщини є віддзеркаленням творчих аспектів музичної інтерпретації, які спрямовані на зміни мистецьких традицій, інтонаційних джерел, жанрово-стильових моделей тощо. В сучасних соціокультурних умовах вона вагомо проявляється в інтерпретаторській діяльності, у виконавській та композиторській практиці. Аспекти музичної інтерпретації досліджуються в працях науковців – М.Борисенка, І. Коновалової, Н. Корихалової, Т. Чередниченко, О. Жукової, В. Москаленка та ін.

Композиторська інтерпретація є найважливішою сферою, що пов'язана з інтонаційно-художнім переосмисленням музично-історичної спадщини, тем і образів, мистецьких традицій загалом. Інтерпретації підлягають певні інтонаційно-семантичні моделі (фольклорні та культові тексти), авторські музичні твори, що використовуються (тією чи іншою мірою цитуються та опрацьовуються) композиторами у власній творчості, підпорядковуючись індивідуально-авторській художній меті. Першоджерелом композиторської інтерпретації є певний текст культури — «здатне до відтворення джерело інформації» [4, с. 164].

Духовна культура української нації в хоровому музичному мистецтві значною мірою пов'язана з діяльністю багатьох фахових диригентів, які з певних причин звертаються до композиторської творчості. Саме вони створюють той базовий пласт, в якому акумулюються загальні властивості національної та регіональних виконавських (в тому числі – фольклорних і аматорських, які у другій половині ХХ ст. значною мірою підпорядковувалися принципам академічного співу) традицій, синтезуючи специфічні ознаки транслявання й сприйняття музичних творів [7, с.3].

Специфічним є те, що ця властивість характерна здебільшого для представників регіональних складових української хорової культури. Вчений О. Майчик наголошує, що «більшість діячів диригентсько-хорового мистецтва західноукраїнського регіону окрім, виконавських, педагогічних, просвітницьких напрямків діяльності, постійно звертаються до творчості, мають чималий творчий доробок з оригінальних композицій чи аранжувань, які виникли під впливом сукупності чинників. Важливим імпульсом їх композицій стали: відповідність до потреб очолюваних колективів, зв'язок з традиціями регіону, методи роботи диригентів-попередників, регіонально-фольклорні орієнтири, значний практичний досвід виконавства та індивідуальні обдарування...» [5].

Органічне поєднання національного духу та специфічного регіонального мислення ми спостерігаємо в творчості хорового диригента, педагога, композитора-аматора — Романа Долчука. Провідною сферою діяльності якого є хорова музика. Його творче обдарування втілювалось не тільки в

безпосередній фаховій праці, але й у авторських хорових композиціях, обробках народних пісень, аранжуваннях для різних виконавських вокально-хорових складів творів. Кращі традиції української вокально-хорової культури автор розвиває і переосмислює їх у власній творчості. Узагальнення інтерпретації народно-пісенної традиції віддзеркалено у понад 50 обробках народних пісень. Основу композиторської інтерпретації Романа Долчука складає фольклор як джерело оновлення індивідуально-стильових систем та художньо виражальних ресурсів музичного мистецтва. Його фольклорні твори базуються регіональних пластах (особливо галицького та лемківського фольклору). Синтез цих сфер чітко простежується в обробках обрядових («Бог предвічний», «Нині Адаме», «Радість нам ся явила», «Не плач Рахиле» та ін.); історичних («Дума про Чепігу і Головатого», «За байраком, байрак», «Руїна», «Непомщений базар»; ліричних («Чогось мені чудно», «Кажуть люди, що щаслива»)) пісень.

В хорових обробках композитор здійснює опору на повний цитований текст пісні зі збереженням мелодико-інтонаційної основи в куплетах; динамізацію куплетної будови і створення на її основі інших структурно-композиційних типів – куплетно-варіаційного («Стояла на колодці», «Чогось мені чудно», «На городі сіно») та ін. Важливою частиною авторського доробку складають твори на канонічні тексти. У піснеспівах з Літургії («Єдинородний сину», «Отче наш», «Святий Боже», «Аллилуя») і зразках паралітургічної пісенності («Маріє, Діво Пресвята», «Отворіться, Царські ворота», та ін.) розвиваючи загальні засади української церковно-музичної творчості, передусім – визначні здобутки української композиторської школи перших десятиліть ХХ ст., він природньо спирався і на галицькі богослужбові традиції.

Отже, основними ознаками інтерпретації фольклорного мелосу в хорових обробках Романа Долчука є динамізація куплетної будови з утворенням на її основі інших структурно-композиційних типів та опора на повний цитований мелос пісні зі збереженням мелодико-інтонаційної основи в куплетах, а також поєднання семантичних знаків професійної музичної традиції (мажоро-мінорна ладова організація, гомофонно-гармонічна фактура, усталені поліфонічні форми) та етнотрадиційних лексем (елементів народноладовості і підголосковості).

Список джерел та літератури

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтв. Х.: ХДУМ, 2005. 17 с.
2. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект / Н. Жукова: автореф. дис. ... канд. філос. наук. К.: КНУ, 2003. 14 с.
3. Коновалова І. Жанр обработки как явление художественной интерпретации в музыке. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії*. Х.: ХДАДМ, 2003/2004. № 5/6, 3/4. С. 48-51.
4. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике: монография Л.: Музыка, 1979. 208 с.
5. Майчик О. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст.: Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства. Л., 2010. 19 с.
6. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. М., 1988. Вып 1. С. 43–68.
7. Упор. Шегда Л., Долчук Р. Горить моє серце: зб. вокально-хорових творів. Івано-Франківськ, 2018. С.3-7

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Ашихміна Наталія** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри диригентсько-хорової підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського (Одеса, Україна)
- Бардашевська Ярослава** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Бермес Ірина** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри методики музичного виховання та диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка (Дрогобич, Україна)
- Бобечко Оксана** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка (Дрогобич, Україна)
- Булда Марина** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, заслужена артистка України, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Васірук Світлана** – доцент, доцент кафедри сценічного мистецтва та хореографії, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Веретко Оксана** – магістр, старший викладач кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Гарбузюк Майя** – доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри театрознавства і акторської майстерності, Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)
- Гладиш Анджей** – доктор філософії, доцент, Інститут мистецтв Люблінського католицького університету Іоанна Павла II (Люблін, Республіка Польща)
- Грицан Анатолій** – кандидат історичних наук, професор, професор кафедри сценічного мистецтва і хореографії, директор Навчально-наукового інституту мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Грінченко Алла** – кандидат педагогічних наук, старший викладач Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського (Одеса, Україна)
- Гудакова Яна** – доктор філософії, завідувачка кафедри музичного мистецтва філософського факультету Пряшівського університету в Пряшеві (Пряшів, Республіка Словаччина)
- Гундер Любов** – доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Пряшівського університету в Пряшеві, заслужена артистка України (Пряшів, Республіка Словаччина)
- Гусар Дзвіна** – кандидат мистецтвознавства, викладач, Університет короля Данила (Івано-Франківськ, Україна)
- Дранчук Тетяна** – аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна), концертмейстер Оперного театру м. Грац (Австрія)
- Дудик Романа** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, заслужений працівник культури України, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Дутчак Віолетта** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Захатнянська Марія** – доктор філософії, викладач кафедри педагогіки факультету гуманітарних і природничих наук Пряшівського університету в Пряшеві (Пряшів, Республіка Словаччина)
- Зваричук Жанна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, заслужений працівник культури України, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Карась Ганна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, заслужений працівник культури України, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)

- Кирильчук Наталія** – старший викладач кафедри сценічного мистецтва та хореографії, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Кубік Ольга** – аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Лісова Руслана** – викладач-методист Чернігівської музичної школи №2 ім. Є.Богословського (Чернігів, Україна)
- Лосик Ореста** – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії філософського факультету, Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)
- Мазепа Тереса** – доктор мистецтвознавства, професор, Львівська Національна Музична Академія ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна) / Жешувський Університет, Інститут Музики (Жешів, Польща) / Uniwersytet Rzeszowski, Instytut Muzyki (Rzeszów, Polska)
- Маркович Михайло** – заслужений артист України, старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського (Харків, Україна)
- Марусик Наталія** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри сценічного мистецтва та хореографії, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Москвічова Юлія** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (Вінниця, Україна)
- Музика Леся** – викладач кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Нагорняк Христина** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Новосядла Ірина** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Одрехівський Роман** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри дизайну, Львівський лісотехнічний університет (Львів, Україна)
- Олексюк Ольга** – доктор педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри музикознавства та музичної освіти, Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
- Опарик Лариса** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Ортинська Марія** – заслужена артистка України, доцент, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Палійчук Ірина** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Плахотнюк Олександр** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури та хореографії, Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)
- Романюк Леся** – кандидат мистецтвознавства, докторантка, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Сем'яник Оксана** – кандидат історичних наук, доцент кафедри методики викладання образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Сеник Меланія** – старший викладач кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)

- Скобель Юрій** – старший викладач кафедри сценічного мистецтва та хореографії, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Скрипка Христина** – кандидат мистецтвознавства, директор Суботньої української школи «Родина» та музичної школи «Sonata music» (Лондон, Великобританія)
- Стрижиборода Петро** – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Таран Ірина** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Тимків Богдан** – доктор філософії, професор, завідувач кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, заслужений діяч мистецтв України, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Типчук Вікторія** – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторантка, доцент кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Фабрика-Процька Ольга** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Фарафонов Борис** – старший викладач кафедри телебачення, Харківська державна академія культури (Харків, Україна)
- Фартушка Олексій** – аспірант, викладач кафедри хорового диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)
- Черепанин Мирон** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, заслужений артист України, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Чмелик Ірина** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Шапвалова Людмила** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)
- Швайкова Тетяна** – доктор філософії, асистент кафедри музичного мистецтва Пряшівський університет в Пряшеві (Пряшів, Словаччина)
- Шегда Лідія** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)
- Яо Нін** – магістр образотворчого мистецтва, аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтва (Харків, Україна, Китай)
- Ярошенко Ірина** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, Україна)

ЗМІСТ

Розділ 1. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ІСТОРІЯ, ІНСТИТУЦІЇ, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Грицан Анатолій. Навчально-науковий Інститут мистецтва: від становлення до успіху.....	5
Ашихміна Наталія Значення хорового співу в розвитку особистості.....	10
Гусар Дзвіна, Опарик Лариса Психологічні аспекти інноваційних методів розвитку абсолютного музичного слуху.....	11
Грінченко Алла Сутність мисленевого процесу в інтерпретаційній роботі піаніста.....	13
Гудакова Яна, Захатнянська Марія / Hudáková Jana, Zahatňanská Mária Планишет на уроках музичного виховання в школі та онлайн / Tablet na hodinách hudobnej výchovy v škole i v on-line priestore.....	15
Гундер Любов / Gunder Liubov Деякі аспекти вивчення фортепіанної імпровізації в університеті: народні мелодії як основа навчання / Niektoré aspekty štúdia improvizácie klavírneho sprievodu na univerzite: ľudové melódie ako základ pre vyučovanie.....	21
Дранчук Тетяна Елементи комунікації в роботі піаніста-коуча та соліста співака в оперному театрі.....	27
Дутчак Віолетта Педагогічні аспекти навчання гри на бандурі в середовищі української діаспори: методика і практика.....	30
Захатнянська Марія, Гудакова Яна / Mária Zahatňanská, Jana Hudáková / Педагогічний досвід у навчальному процесі / Zázitok v edukačnom procese.....	33
Лісова Руслана Теоретичні й практично-методичні засади навчання композиції та імпровізації в закладах початкової мистецької освіти.....	37
Марусик Наталія, Васірук Світлана Богдан Стасько: навчально-методична, наукова та виконавська спадщина.....	38
Новосядла Ірина Інноваційні стратегії у фортепіанному навчанні студентів музично-педагогічної спеціальності.....	39
Олексюк Ольга Інноватизація професійної мистецької освіти в контексті нової української ментальності.....	41
Сем'яник Оксана /Oxana Semianyk Народні традиції та їх роль у фаховій підготовці майбутнього вчителя образотворчого мистецтва / Folk traditions and their role in the professional training of the future teacher of fine arts.....	46
Сеник Меланія Художнє ткацтво як інновація в освітньому процесі.....	47
Скрипка Христина Специфіка діяльності українських мистецьких шкіл Великобританії кінця ХХ – початку ХХІ ст.....	48
Стрижиборода Петро Освітньо-педагогічні принципи гітарної методики Штепана Рака (Чехія).....	50
Таран Ірина Педагогічна інновація як складова індивідуального навчання.....	52
Тимків Богдан Роль декоративно-ужиткового мистецтва в фаховій підготовці керівника гуртка закладу позашкільної освіти.....	56
Швайкова Тетяна / Tatiana Švajková Мистецтво диригування – дар чи предмет навчання» / Umenie dirigovania – talent alebo predmet vzdelávania.....	59

Розділ 2. УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ, АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ, ПЕРСОНАЛЬНІ ТА КОЛЕКТИВНІ ПРАКТИКИ

Дудик Романа Духовна скарбниця сакрального мистецтва – Станиславівська колегіата.....	63
Зваричук Жанна Хорова творчість для дітей композиторів Прикарпаття на сучасному етапі.....	65
Карась Ганна Збереження етнонаціональної та культурної ідентичності українців у світі (на прикладі життєтворчості Теодора Терен-Юськіва).....	67
Лосик Ореста До питання постмодернізації національної гуманітаристики.....	69
Мазепа Тереса Націєтворче значення музичних товариств у Галичині другої половини ХІХ – початку ХХ століття.....	74

Москвічова Юлія Початкова мистецька освіта як складова соціокультурного простору Вінниччини періоду незалежності України.....	75
Музика Леся Особливості методичного забезпечення освітньої компоненти «Додатковий музичний інструмент».....	78
Скобель Юрій, Кирильчук Наталія 15 років з Україною в серці: творча діяльність ансамблю танцю «Дивоцвіт в контексті розвитку національного хореографічного мистецтва.....	79
Романюк Леся Польсько-українські театральні зв'язки у Галичині (другої половини XIX – початку XX століття) в світлі сучасних вітчизняних та зарубіжних наукових досліджень.....	81
Одрехівський Роман Гуцульське народне мистецтво у становленні етнодизайну в Галичині... ..	84
Фабрика-Процька Ольга Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону в контексті ідентифікаційних процесів XX – початку XXI століть.....	84
Яо Нін / Яо Нин Художник-письменник» Тарас Шевченко в культурологічних студіях Китаю / «Художник-літератор» Тарас Шевченко в гуманитарном дискурсе Китая.....	87
Ярошенко Ірина Культурно-освітні аспекти розвитку Буковини у другій половині XIX – початку XX століть.....	93

Розділ 3. МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ

Бардашевська Ярослава Концептуальні особливості роботи Віктора Степурка з вербальними джерелами.....	95
Бермес Ірина Микола Ластовецький: творчий портрет сучасного українського митця.....	97
Бобечко Оксана Творчо-виконавська діяльність квартету «Гердан» (Івано-Франківськ) в контексті розвитку сучасного ансамблевого виконавства на бандурі.....	99
Веретко Оксана Дерев'яна церква св. Архангела Михаїла в селі Вовчинець Івано-Франківської області.....	101
Гарбузюк Майя Театральна Шекспіріана України: минуле, сучасне, майбутнє (регіональний контекст).....	105
Гладиш Анджей / Gładysz Andrzej Польський конструктор органів Стефан Круковський і його діяльність на території України в міжвоєнний період (1918–1939) / Polish organ builder Stefan Krukowski and his activities on the territory of contemporary Ukraine in the interwar period (1918–1939).....	109
Кубік Ольга Ансамбль бандури і симфонічного оркестру у творчості Юрія Олійника (США)...	113
Маркович Михайло Микола Манойло як видатний український співак та вокальний педагог...	115
Нагорняк Христина Поліфонічність образотворчості Володимира Луканя.....	116
Ортинська Марія Мистецький шлях народного вокального ансамблю «Росинка» в контексті української пісенної традиції кінця XX – початку XXI ст. (з нагоди 55-річчя колективу).....	118
Палійчук Ірина Жанрово-стильові метаморфози мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів XX століття.....	120
Плахотнюк Олександр Сучасні тенденції розвитку хореографічного мистецтва в Україні та світі.....	126
Типчук Вікторія Мистецтво на тлі трансформації естетичних категорій XIX – XX століть.	130
Фарафонов Борис Форма екранного твору: реабілітація поняття.....	133
Фартушка Олексій Сучасна хорова поліфонія як параметр композиторського стилю Олександра Щетинського.....	138
Черепанин Мирон, Булда Марина Танго Астора П'яцолли у творчості українських акордеоністів-баяністів: навчально-освітні та виконавські аспекти.....	139
Чмелик Ірина Виставкові локації для творів візуального мистецтва в Івано-Франківську.....	141
Шаповалова Людмила Інтерпретологія як музикознавча дисципліна: досвід системного моделювання мистецьких процесів та явищ культурного буття.....	143
Шегда Лідія Інтерпретація фольклору у хорових обробках Романа Долчука.....	146
Відомості про авторів	148

*Українське мистецтво, культура, освіта:
актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку: збірник наукових праць*

Наукове видання

**УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО, КУЛЬТУРА, ОСВІТА:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, ТЕНДЕНЦІЇ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

**Збірник наукових праць
(за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції
25–28 травня 2021 р.).**

*До 20-річчя Навчально-наукового Інституту мистецтв
ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника*

**UKRAINIAN ART, CULTURE, EDUCATION:
CONTEMPORARY ISSUES, TENDENCIES
AND DEVELOPMENT PERSPECTIVES**

**Almanac of scientific papers
(based on the materials of the International Scientific and Practical Internet Conference
May 25-28, 2021)**

*To the 20th anniversary of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University*

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку – *Віолетта ДУТЧАК*
Дизайн обкладинки – *Ірина ДУНДЯК*

Підп. до друку 20.10.2021. Формат видання 210×297мм.
Формат паперу і частка аркуша 430×610/8.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 9. Зам. Д009403/21
Віддруковано з оригіналів автора.

Друкарня “Фоліант”
76000, м. Івано-Франківськ
вул. Старозамкова, 2
www.foliant.if.ua
e-mail: foliant.drukarnja@gmail.com
тел.-факс: +38(0342) 50-21-65
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ № 24 від 20.07.2014)

