

ISSN 2522-9729 (online)

ІМІДЖ
сучасного педагога

№5 (174)

2017

IMAGE OF THE MODERN PEDAGOGUE

Музична культура України
Musical culture of Ukraine

Web-site: isp.poippro.pl.ua

Проблематика публікацій: актуальні питання педагогіки, педагогічних технологій навчання та виховання, післядипломної педагогічної освіти, педагогічної майстерності, освіти та навчання дорослих, педагогічного менеджменту

Наукова сфера: педагогічні науки

Міжнародний стандартний номер: ISSN 2522-9729 (online)

УДК: 37:004

Періодичність видання: 6 разів на рік

Руконісні мови: українська, англійська, польська, російська

Журнал заснований офіційно 1 червня 1999 року,

як електронне наукове видання – 22 травня 2017 року

Електронний науковий фаховий журнал
«Імідж сучасного педагога»

проіндексовано професійними асоціаціями:

- BASE
- Google Академія
- WorldCat
- OpenAIRE
- Наукова періодика України

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Білик Надія Іванівна, доктор педагогічних наук, доцент,

Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського, Україна

ЗАСТУПНИКИ ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Зелюк Віталій Володимирович, кандидат педагогічних наук, доцент, ректор,

Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського, Україна

Лук'янова Лариса Борисівна, доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент НАПН України, заслужений діяч науки і техніки України, директор, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Канівець Зоя Миколаївна, кандидат педагогічних наук,

Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського, Україна

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Аніщенко Олена Валеріївна, доктор педагогічних наук, професор, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України

Вовк Мирослава Петрівна, доктор педагогічних наук, старший науковий співробітник, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України

Гриньова Марина Вікторівна, доктор педагогічних наук, професор, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Дудак Анна, доктор наук хабілітований, професор, заступник декана факультету педагогіки Інституту педагогіки і психології Університету Марії Кюрі-Склодовської в Любліні (*Польща*)

Сльникова Галина Василівна, доктор педагогічних наук, професор, Українська інженерно-педагогічна академія

Жданова-Неділько Олена Григорівна, доктор педагогічних наук, доцент, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Льченко Віра Романівна, доктор педагогічних наук, професор, дійсний член НАПН України, Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського

Калініченко Ірина Олександрівна, кандидат педагогічних наук, Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського

Королюк Світлана Вікторівна, кандидат педагогічних наук, доцент, Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського

Кравченко Любов Миколаївна, доктор педагогічних наук, професор, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Кучерявий Олександр Георгійович, доктор педагогічних наук, професор, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України

Лаврінченко Олександр Андрійович, доктор педагогічних наук, професор, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України

Лещенко Марія Петрівна, доктор педагогічних наук, професор, Інститут інформаційних технологій і засобів навчання НАПН України

Засновники

Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського, Україна

Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України

Видавець

Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського, Україна

Адреса редакції

вул. Соборності, 64-ж, м. Полтава, Україна, 36014

Контактна інформація

тел./факс: 0532) 56 3852, e-mail: root@poippp.pl.ua
тел. гол. ред.: (066) 033 1422, e-mail: bilyk@poippp.pl.ua

Web-site: ispr.poippp.pl.ua

Мажець Гелена, доктор хабілітований, професор, Гуманістично-природничий університет в м. Кельце, філія Пьотрков Трибунальський (*Польща*)

Мирошник Олена Георгіївна, кандидат психологічних наук, доцент, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Неживий Олексій Іванович, доктор філологічних наук, професор, Полтавський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. М. В. Остроградського

Отич Олена Миколаївна, доктор педагогічних наук, професор, ДВНЗ «Університет менеджменту освіти» НАПН України

Пікула Норберт, доктор наук хабілітований, професор, директор Інституту соціальної педагогіки Державного Педагогічного університету ім. Комісії Народової в Кракові (*Польща*)

Самодрин Анатолій Петрович, доктор педагогічних наук, доцент, Кременчуцький інституту Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля

Ситнікова Світлана Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент, ректор, Мінський обласний інститут розвитку освіти (*Республіка Білорусь*)

Сотська Галина Іванівна, доктор педагогічних наук, професор, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України

Стрельников Віктор Юрійович, доктор педагогічних наук, професор, Полтавський університет економіки і торгівлі

Ткаченко Андрій Володимирович, доктор педагогічних наук, доцент, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Федій Ольга Андріївна, доктор педагогічних наук, професор, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Хомич Лідія Олексіївна, доктор педагогічних наук, професор, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України

Шпак Валентина Павлівна, доктор педагогічних наук, професор, Навчально-науковий інститут педагогічної освіти спеціальної роботи і мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Журнал включено до Переліку електронних наукових фахових видань України у галузі «Педагогічні науки», у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук, на підставі рішення Атестаційної колегії Міністерства від 12 грудня 2017 року (додаток 7 до наказу МОН України від 28.12.2017 № 1714)

Рекомендовано вченою радою
Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України (протокол № 13 від 28.12.2017 року)

Редакційна рада:

Білик Н.І., Зелюк В.В. (голова ради), Льченко В.Р., Канівець З.М., Кирилюк М.В., Корягіна Н.В., Хомич Л.О.

Підписано до друку: 29.12.2017 р.

Формат: 60x84 1/8.

© «Імідж сучасного педагога», 2017
© ПОППО, 2017



Themes of publications: topical issues of pedagogy, pedagogical technologies of education, postgraduate and in-service pedagogical education, pedagogical mastery, education and training of adult, pedagogical management

Scientific field: pedagogical sciences

International Standard Number: ISSN 2522-9729 (online)

Periodicity: 6 issues per year

Manuscript languages: Ukrainian, English, Polish, Russian

The magazine was officially founded on June 1, 1999,
as a scientific electronic edition – May 22, 2017

Electronic Scientific Specialty zhurnal
«Image of the Modern Pedagogue»
is indexed professional associations:

- BASE
- Google Академія
- WorldCat
- OpenAIRE
- Наукова періодика України

EDITOR IN CHIEF

Nadia Bilyk, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
M.V. Ostrogradsky Poltava Regional Institute of In-Service Teacher Training, Ukraine

DEPUTIES OF THE MAIN EDITOR

Vitaliy Zeliuk, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Rector,
M.V. Ostrogradsky Poltava Regional Institute of In-Service Teacher Training, Ukraine
Larysa Lykhanova, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Corresponding Member of the National Academy
of Sciences of Ukraine, Honored Worker of Science and Technology of Ukraine, Director,
Institute for Pedagogical Education and Adult Education of NAPS of Ukraine

EXECUTIVE SECRETARY

Zoya Kanivets, Candidate of Pedagogical Sciences,
M.V. Ostrogradsky Poltava Regional Institute of In-Service Teacher Training, Ukraine

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD:

Olena Anischenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Institute of Pedagogical Education and Adult Education of National
Academy of Sciences of Ukraine

Myroslava Vovk, Doctor of Pedagogical Sciences, Senior
Researcher, Institute of Pedagogical Education and Adult Education of
National Academy of Sciences of Ukraine

Marina Grynyova, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

Anna Dudak, habilitated doctor, professor, deputy of the faculty of
pedagogy at the Institute of Pedagogy and Psychology of the Maria
Curie-Skłodowska University in Lublin (*Poland*)

Halyna Elnikova, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Ukrainian Engineering and Pedagogical Academy

Olena Zhdanova-Nedil'ko, Doctor of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Poltava National Pedagogical University named
after V.G. Korolenko

Vira Ilchenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Full
Member of National Academy of Sciences of Ukraine,
M.V. Ostrogradsky Poltava Regional Institute of In-Service Teacher
Training

Iryna Kalinichenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Poltava
Regional Institute of In-Service Teacher Training named after
M.V. Ostrogradsky

Svitlana Koroliuk, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, M.V. Ostrogradsky Poltava Regional Institute of In-Service
Teacher Training

Liubov Kravchenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

Alexander Kucheryavyi, Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Institute of Pedagogical Education and Adult Education of
National Academy of Sciences of Ukraine

Alexander Lavrinenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Institute of Pedagogical Education and Adult Education of National
Academy of Sciences of Ukraine

Mariya Leshchenko, Doctor of Pedagogical Sciences, professor,
Institute of Information Technologies and Training Equipment of the
National Academy of Sciences of Ukraine

Founders

M.V. Ostrogradsky Poltava Regional Institute of In-Service Teacher Training, Ukraine
Institute of Pedagogical Education and Adult Education of National Academy
of Sciences of Ukraine

Publisher

M.V. Ostrogradsky Poltava Regional
Institute of In-Service Teacher Training, Ukraine

Address

Sobornosti st. 64 -Zh, «Poltava, Ukraine, 36014»

Contact information

tel. / fax: 0532) 56 3852, e-mail: root@poippo.pl.ua
tel. Goal. Ed. : (066) 033 1422, e-mail: bilyk@poippo.pl.ua

Web-site: isp.poippo.pl.ua

Helena Mazes, habilitated Doctor, Professor, University of
Humanistic and Natural Sciences, Kielce, branch of Piotrkow
Trybunalski (*Poland*)

Olena Myroshnyk, Candidate of Psychological Sciences, Associate
Professor, Poltava National Pedagogical University named after
V.G. Korolenko

Oleksiy Nezhyvvi, Doctor of Philology, Professor, M.V.
Ostrogradsky Poltava Regional Institute of In-Service Teacher Training

Olena Otych, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Doctor of
Pedagogical Sciences, Professor, SHEI "University of Educational
Management" National Academy of Sciences of Ukraine

Norbert Pikula, habilitated doctor, professor, director of the Institute
of Social Pedagogics of the State Pedagogical University named after
People's Commission in Cracow (*Poland*)

Anatoliy Samodryn, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate
Professor Kremenchuk Institute of the «Alfred Nobel University»
Dnipropetrovsk

Svitlana Sytnikova, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, rector, Minsk Regional Institute for Education Development
(*Republic of Belarus*)

Halyna Sotska, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Institute
of Pedagogical Education and Adult Education of National Academy of
Sciences of Ukraine

Viktor Strel'nikov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Poltava University of Economics and Trade

Andriy Tkachenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, Poltava National Pedagogical University named after
V. G. Korolenko

Olha Fediy, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Poltava
National Pedagogical University named after V. G. Korolenko

Lidiya Khomych, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Institute of Pedagogical Education and Adult Education of National
Academy of Sciences of Ukraine

Valentyna Shpak, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Educational and Scientific Institute of Pedagogical Education of Special
Work and Art of Cherkassy National University named after Bogdan
Khmelnitsky

**Journal is included in the List of electronic scientific
professional editions of Ukraine in the field of «Pedagogical sciences»,**
where the results of dissertation for obtaining scientific degrees
of a doctor and a candidate of sciences may be published on the basis
of the decision of the Attestation Board of the Ministry, December 12, 2017
(Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine,
No 1714 of December 28, 2017, Annex 7)

Recommended by the Academic Council
of the Institute of Pedagogical Education and Adult Education of National Academy of
Sciences of Ukraine (protocol № 13, 28.12.2017)

Editorial Board

Bilyk N.I., Zeliuk V.V. (Chairman of the Board), Ilchenko V.R.,
Kanivets Z. M., Kyrylyuk M.V., Koryagina N.V., Khomych L.O.

Signed for print: 29.12.2017

Format: 60x84 1/8

© «Image of the Modern Pedagogue», 2017
© Poltava-INSETT, 2017



ТОЧКА ЗОРУ

- Проблеми вивчення традиційних музичних інструментів у творчих ВНЗ **Гусак Р. Д.** 5



ВИЩА ШКОЛА

- Навчально-творча діяльність студентського фольклорного колективу: теоретично-практичні аспекти **Сінельников І. Г.** 9
- Специфіка форм організації художньо-творчої діяльності студентського аматорського хорового колективу **Сіненко О. О.** 13
- Створення позитивної особистісної мотивації на підвищення рівня естетичної культури як складової професійної компетентності майбутнього вчителя початкових класів **Пилипенко Н. В.** 16
- Формування навичок самостійної роботи майбутніх диригентів-хормейстерів як чинник їхнього професійного зростання **Нарожна Н. І.** 20
- Дослідження рівнів виховання музично-академічної творчості студентів педагогічних університетів **Васильєва Н. В.** 23
- Поняття культури у системі кроскультурної підготовки майбутніх фахівців галузі туризму **Сідоров В. І.** 26



ДОСВІД ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

- Традиції і новаторство в творчій діяльності хореографічних колективів грузинських товариств міста Києва **Кдирова І. О.** 30



НАВЧАЮЧИ - ВЧИМОСЯ

- Мистецькі пошуки в площині жанрового синтезу і трансформації у концертній діяльності академічного камерного хору «Хрещатик» **Дондик О. І.** 33
- Особливості виявлення сутності художньо-образної ідеї в оперному фіналі (у жанрі опери-драми) **Кречко Н. М., Якобенчук Н. О.** 37



РІДНІ ДЖЕРЕЛА

- Дослідження традиційної сорочки Карпатського регіону на сторінках журналу «Народознавчі зошити» **Шнуренко Т. В.** 40
- Особливості побуту українців нижнього Поволжя: хата і подвір'я (друга половина XVIII – середина XX ст.) **Сінельникова В. В.** 44



КАЛЕЙДОСКОП МОВ

- Проблематика використання українських перекладів вокальної класики в контексті сучасної культури **Бондаренко А. І.** 49



ПОРАДИ СПЕЦІАЛІСТА

- Специфіка мистецько-біоенергетичного феномену П. І. Муравського **Тилик І. В.** 53



ІМІДЖ-ІНФОРМАЦІЯ

- Імідж-вимоги до структури та оформлення наукових статей 57
- Відомості про авторів 58



CONTENT
electronic scientific professional journal
«IMAGE OF THE MODERN PEDAGOGUE» № 5 (174) 2017



POINT OF VIEW

Problems in learning the traditional music instruments in higher education institutions of arts **Gusak R. D.** 5



HIGH SCHOOL

Educational and creative activities in a student folk group: theoretical and practical aspects **Synelnykov I. H.** 9
Specificity forms of organization of artistic and creative activity of student amateur choral collectives
Sylenko O. O. 13
The positive personal motivation to increase the level of aesthetic culture as a component of professional competence of future primary school teachers **Pylypenko N. V.** 16
Formation of future choir conductors' individual work skills as a factor of their professional growth **Narozhna N. I.** 20
Studies of educational levels of musically-academic creativity students pedagogical university **Vasilyeva N. V.** 23
A concept of culture is in the system of cross-cultural training of future specialists in the tourism industry
Sidorov V. I. 26



EXTERNAL EXPERIENCE

The art of Georgian folk dance in modern interpretation of choreographic collectives of ethnic communities of Kyiv **Kdyrova I. O.** 30



LEARNING IN TIME OF TEACHING

Art search in the plane of genres synthesis and transformation in the concert activity of the academic chamber chore «Khreschatyk» **Dondik O. I.** 33
Some features of finding of essence of the artistic and figural idea of the opera finale (*in the opera and drama genre*)
Krechko N. M., Yakobenchuk N. O. 37



NATIVE SOURCES

Research of traditional shirt of Carpatian region on the pages of the journal «Narodoznavchi zoshyty» (*Lviv*)
Shnurenko T. V. 40
Features Lower Volga Ukrainian people life: farmstead (*second half of the XVIII-th – the middle of the XX-th centuries*)
Synelnykova V. V. 44



RANGE OF LANGUAGES

Ukrainian translations of classical vocal works usage problems in modern cultural context **Bondarenko A. I.** 49



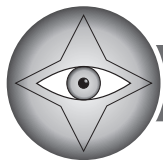
SPECIALIST'S ADVICE

Specificity of the artistically bioenergetic phenomenon of P. I. Muravsky **Tylik I. V.** 53



IMAGE-INFORMATION

Requirements of Image are to the structure and registration of the scientific articles 57
Information about the authors 58



УДК 780.6:378.147

 Гусак Р. Д.

ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧИХ ВНЗ

А Увага акцентується на ознайомленні та вивченні студентами творчих ВНЗ традиційної музично-інструментальної культури України. Враховані підготовка та фах студентів, власний педагогічний досвід, методика й наукові здобутки, пропонуються шляхи активізації розуміння, сприйняття та професійного вивчення традиційних українських музичних інструментів та інструментальної музики, що розглядаються у нерозривній єдності.

Ключові слова: традиційний музичний інструмент; інструментальна музика; студентська аудиторія; навчальний процес

Актуальність проблеми. Серед жанрового різноманіття традиційної музичної культури України, що вивчається у творчих вищих навчальних закладах (ВНЗ), особливо вагомою є музично-інструментальна – традиційні музичні інструменти та інструментальна музика.

Досліджуючи самобутню галузь традиційного виконавства, чимало фольклористів-дослідників під час експедицій намагаються зберегти традиційну інструментальну музику, описати давні музичні інструменти. Проте на сучасному етапі ці традиції функціонують і зберігаються дещо в трансформованих умовах. З одного боку, цей світ покидають найталановитіші автентичні музиканти, часто похилого віку, які знали безліч художньо-виражальних засобів, прийомів традиційного виконавства та вміло використовували їх у своїй діяльності; з іншого – музиканти залишають традиції інструментального виконавства молоді, яка це мистецтво сприймає далеко неоднозначно. Деякі сільські виконавці, перебуваючи в автентичному середовищі, спілкуючись зі старшими музикантами намагаються зберігати традиції, інші – наслідують моді сьогодення, наближаються до сучасних міських виконавців, порушуючи вікові традиції своїм репертуаром і виконавством. Тому вивчення студентами мистецьких ВНЗ названої теми в контексті всієї традиційної культури, що є невід'ємною складовою національної культури, на сучасному етапі стає своєчасним та актуальним.

До навчальних закладів вступають абітурієнти з різних регіонів України, і багаторічний досвід виявляє дещо слабкі уявлення майбутніх студентів про традиційну музично-інструментальну культуру.

Враховуючи підготовку, фах студентів, власні педагогічний досвід, методику, наукові здобутки, нами поставлена визначальна **мета** – продемонструвати шляхи активізації роботи студентів, сприйняття, професійного вивчення традиційних українських музичних інструментів та інструментальної музики, що розглядаються у нерозривній єдності.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. У праці використовується значна джерелознавча база – перспективна методика (насамперед стаття І. Ма-

цієвського «Формирование системно-этнофонического метода в органологии» [3, с. 54–63]), матеріали наукових семінарів, конференцій, симпозіумів України, близького та далекого зарубіжжя, тематичних досліджень, навчальних посібників. У цьому плані не можна не згадати роботу К. Квітки («К изучению украинской народной инструментальной музыки») [1, с. 251–276]. Ми ще не раз повернемося до тез цього видатного нарису, зміст якого не втрачає свого значення для сучасного вивчення традиційної інструментальної культури. Цінними є роботи й інших авторів, які описували українські музичні інструменти, проте вчені, описуючи музичні інструменти, майже не торкались педагогічних проблем викладання у творчих ВНЗ.

Виклад основного матеріалу дослідження. У навчальних закладах кожний викладач може мати одну із запланованих у робочому плані дисциплін («Музично-інструментальний фольклор», «Інструментознавство», «Фольклорний інструментальний ансамбль», «Народна музична творчість України (інструментальний жанр) тощо, використовуючи власні методику, досвід, напрацювання польових досліджень, що накопичують важливу інформацію, та розгляд традиційних музичних інструментів у навчальному процесі (теоретичний і практичний аспекти).

Наші спостереження під час читання лекцій проводилися на базі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (НМАУ) та Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ). Багаторічне викладання дисципліни у мистецьких ВНЗ щорічно вносить свої корективи: порівнюється обсяг матеріалу, його усвідомлення студентською молоддю, зацікавленість тією чи іншою темою, а як наслідок – знання, розуміння та сприйняття традиційної музично-інструментальної культури України.

Передусім звертаємо увагу на склад студентської аудиторії:

НМАУ – це студенти, як правило, після закінчення музичних училищ: а) музикознавці, композитори; б) теоретики-фольклористи; в) студенти кафедри народних музичних інструментів;

КНУКіМ – студенти майже всіх музичних спеціаліза-

цій (інколи кількість потоку студентів сягала 80 осіб).

Кожна зі студентських груп спочатку дещо обережно сприймає зміст лекційного курсу, своєрідно реагує, вступаючи у дискусії з розмаїттям запитань. Під час читання дисципліни можна запропонувати такі теми (хоча одна й та ж тема для студентів різних спеціалізацій студентів НМАУ та КНУКіМ читається неоднаково): традиційні музичні інструменти та інструментальна музика безписемної культури; генеза народної інструментальної музики (НІМ) та музичних інструментів; систематики музичних інструментів та їх критерії (вітчизняні та зарубіжні); ця тема більше цікавить теоретиків та музикознавців – студентів НМАУ; системно-етнофонічний метод в органології; проблеми наукової документації народних музичних інструментів; семантика та естетика традиційної інструментальної музики (НМАУ); польова робота і традиційні музичні інструменти (КНУКіМ); транскрипція НІМ (КНУКіМ); жанрова класифікація НІМ та музичні інструменти; джерела розвитку ансамблевого виконавства на традиційних музичних інструментах (КНУКіМ); ансамбль «Троїсті музики». Традиційні та сучасні регіональні склади інструментальних ансамблів; традиційне музично-інструментальне виконавство в системі сучасної музичної культури.

За загальними стереотипами, лише кілька десятиріч тому, у творчих навчальних закладах (ДМШ, МУ та ВНЗ), викладачами розглядалися три групи музичних інструментів – ударні, струнні та духові, далі – матеріал, з якого виготовлені інструменти, їх конструктивні особливості, художньо-виражальні можливості тощо.

Нині, у період активної дослідницької діяльності в галузі органології та органофонії, пропонуємо розглянути традиційні музичні інструменти за систематикою Еріха фон Горнбостеля та Курта Закса [5, с. 229–261], що складається з 4-х груп. Цю класифікацію студенти вивчають за спеціально розробленою нами схемою, враховуючи всі її критерії: джерело звуку, спосіб звуковидобування, конструкцію. Відповідно до цієї систематики, відкриті народні флейти, що побутують в Україні, (фрілька, телінка, флюяра) за напрямком тримання інструменту під час гри, за кутом повітря, згідно зі сприйняттям європейськими вченими на одному із симпозіумів, відносяться до поздовжніх. Ці зауваження студенти сприймають після реального ознайомлення з деякими традиційними інструментами та виконавством на них (відео). Окремі студенти звертають увагу на недосконалість деяких розділів систематики, тобто починають орієнтуватися як у традиційних музичних інструментах, так і у систематичі.

Музикознавці (НМАУ). Як засвідчує практика, лекційний курс для музикознавців будується за загальним тематичним планом із урахуванням профілюючих дисциплін. Багато питань у теоретиків викликають зацікавленість, бо вони часто вперше стикаються з проблемами традиційної музично-інструментальної культури, яку спочатку сприймають у порівнянні з європейською академічною: а) теоретики, наприклад, при вивченні систематик і класифікацій музичних інструментів, потребують більше уваги на первісні систематики, класифікації українських, зарубіжних авторів, порівнюючи та аналізуючи їх; б) при розгляді конструктивних особливостей і художньо-виражальних особливостей музичного інструменту важливим є проблема строю інструменту. У цьому зв'язку,

вивчаючи теоретичні проблеми теорії та морфології ладу, студенти зацікавлено сприймають типологію ладових структур і теми про регіональні різновиди ладового строю інструментів з мікроальтерацією. А всі ці питання безпосередньо пов'язані з професійними особливостями традиційних виконавців – традиційним ладовим мисленням, деякими закономірностями традиційної свідомості майстрів і виконавців, а також специфічною пам'яттю музикантів-інструменталістів; в) окремі теми присвячені формуванню індивідуальності виконавського стилю традиційного інструменталіста та впливу особистості музиканта на формування стилістичних напрямків (НМАУ – виконавці на народних інструментах). Музикознавці та фольклористи з теоретичною підготовкою часто у зразках традиційної інструментальної музики цікавляться питаннями інтонації, ритму, форми; г) велику роль у лекційному курсі грає аналіз тембру (НМАУ – теоретики, музикознавці). К. Квітка зазначав: «Аби людина сучасної міської культури змогла зрозуміти, бодай у межах свого етнічного краю, історичну культуру, почасти збережену у сільському побуті, вона повинна увяляти тембри голосів музичних інструментів...» [1, с. 254]. Це тембр народних інструментів, його якість, темброво-теситурні характеристики, а також тембральні особливості традиційного виконавства. Студенти, прослуховують зразки традиційної інструментальної музики, визначають тембри традиційних інструментів, порівнюючи з тембрами академічних музичних інструментів; д) багато запитань у музикознавців і фольклористів виникають при розгляді музичного інструменту та інструментальної музики в контексті історико-культурних зв'язків (наприклад, звучання молдавської, єврейської та української інструментальної музики на півдні Східноpodільської Наддністрянщини, звучання єврейської народної музики на духових інструментах (трубі, корнеті, тромбоні тощо). е) інколи музикознавців і фольклористів цікавлять питання, що торкаються проблем народної педагогіки, соціально-психологічних аспектів сприйняття музичного фольклору.

Виконавці на народних інструментах. Практика засвідчує, що деякі теми для виконавців на народних інструментах необхідно доповнювати, інші – скорочувати у зв'язку з їх видами діяльності: а) теоретично важливими для цих груп завжди були й є теми: «Народний музичний інструмент та методологія його дослідження», «Музичний інструмент як феномен традиційної культури», «Традиційні та сучасні трансформовані музичні інструменти у народному побуті, навчальному процесі мистецьких ВНЗ і сучасному молодіжному фольклористичному русі» тощо; б) студенти кафедри народних інструментів закріплюють знання класифікації основних музичних інструментів традиційної музичної культури, а також музичних інструментів своєї кафедри, ознайомлюються зі статтею І. Мацієвського «Основні проблеми та аспекти вивчення народних музичних інструментів та інструментальної музики» [2, с. 22], звертаючи увагу на коментарі до сучасних класифікацій; в) у практичній роботі над транскрипціями (КНУКіМ) спостерігаємо, що студенти приучені до слуху європейської академічної музики та хроматизації, спочатку сприймають стрій діатонічного інструменту з мікроальтераціями скептично, часто як ненастроений інструмент. Тому для студентів дуже важливим напрямком навчального про-

цесу є усвідомлення строю традиційних музичних інструментів, набуття та закріплення навиків слухового сприйняття на основі засвоєння та аналізу інструментальної музики та регіональних виконавських стилів. Тільки після усвідомленого «входження» у традиційну культуру, виникає бажання виконати транскрипцію скрипкових гуцульських награвань з мікроальтераціями (у нас збережено кілька аналітичних транскрипцій гуцульської музики обсягом у нотний зошит, що виконали домристи).

У зв'язку з різною музично-теоретичною підготовкою студентів НМАУ при виконанні практичної роботи пропонуються, крім транскрипцій, ще два напрямки діяльності: 1) залучення до науково-дослідної роботи; 2) оволодіння одним із традиційних музичних інструментів і виконання нескладного уривку. Це – початковий етап гри на інструменті, проте студенти кафедри народних інструментів успішно продемонстрували гру на дрімбі (варгані) та гуцульській денцівці – матеріал із с. Верхній Ясенів і відповідно с. Буковець Верховинського району Івано-Франківської області, а також виконавство на гармошці (музичний матеріал Оржиського району Полтавської області та м. Дзержинська Донецької області).

Іноколи студенти розглядають музичні інструменти та музикантів за текстами поезії, пісень, легенд, казок, повір'їв, розповідаючи, часом, про архаїчні зразки своїх локальних регіонів. Наголошуючи на важливості вивчення такого аспекту, сприйняття народного виконавства, К. Квітка у своєму нарисі запропонував цитату з відомого твору В. Короленка «Сліпий музикант»: «Так, гадала вона, <...> тут є якесь зовсім особливе, справжнє почуття; <...> чарівнича поезія, яку не вивчиш по нотах». К. Квітка чудово доповнює ці слова: «Таїна цієї поезії (задумливо-сумні наспіви сопілки – прим. авт.) полягала у дивовижному зв'язку між давно померлим минулим та вічно живою природою, що вічно промовляє людському серцю та є свідком цього минулого» [1, с. 255].

За такими зразками студенти набагато краще запам'ятовують, що традиційне інструментальне виконавство – сфера саме чоловічої діяльності (жіноче виконавство зустрічається при гри на дрімбі, бубоні з колотушкою). Власне, за текстами пісень студенти дізнаються, що на традиційних музичних інструментах грають парубок, чабан чи дід, часто подано їхні імена (Петро, Іван, Василько). Існують цікаві інформації про те, де грають музиканти (у корчмі, лісі тощо), з яких порід дерева виготовляють музичні інструменти чи їх деталі («скрипочка із липочки, а струна з барвінку»); на яких інструментах грали музиканти у складі традиційного ансамблю; репертуар виконавців; багато питань родинного побуту, що торкаються традиційної інструментальної культури.

При зацікавленості студентів, надаємо уваги традиційному музичному інструментарію і зразкам традиційної інструментальної музики, не лише окремих регіонів, а й музичним культурам етносів, що проживають на теренах України (болгарській, румунській, єврейській, сербській тощо). У деяких випадках студенти проявляють зацікавленість до інтонації, мелодики, в інших – до метро-ритміки, ладової спрямованості.

Необхідно також звертати увагу на те, що для музикознавців, композиторів і фольклористів, хоча й подається значний обсяг теоретичного матеріалу, при

відповідних темах зміст може мати зміни. У той же час, для фольклористів-інструменталістів і виконавців на народних інструментах поряд з теоретичними матеріалом може більше уваги приділити виконавству.

При ознайомленні студентів із конструктивними особливостями традиційних музичних інструментів, зокрема, студентів-фольклористів-інструменталістів (КНУКіМ), уже недостатнім є інформація просто про матеріал чи породу дерева. Студенти знайомляться з науковою документацією [4, с. 56–67], находячи таким чином додаткову тематичну інформацію:

1. *Матеріал*. Підбір дерева для трембіти. Яка порода дерева використовується для того чи іншого інструменту? Чому? Підбір матеріалу для верхньої деки скрипки, цимбалів тощо. Чому для виготовлення трембіти використовують дерево, в яке влучила блискавка, а в народі не зовсім точно це дерево називають громовиця? Які породи дерева існують для звучання, а які лише для виготовлення?

2. *Конструкція інструменту*. Студенти дізнаються, чи існують нові сучасні інформації при виготовленні музичних інструментів. Чи перспективні вони? Чи діляться майстри та виконавці секретами виготовлення музичних інструментів, способами звуковидобування і традиційного виконавства?

Наприклад, звертає на себе увагу той факт, що майже всі духові інструменти мають розширений розтруб вихідного отвору. Проте з фольклорних експедицій ми дізналися про звужений розтруб сопілки (с. Вільхівці Тячівського району, Закарпаття). У звужений вихідний отвір спеціально підбраної цівки майстер вставляє ще пластмасове кільце, говорячи: «Щоби краще озивалася». Дійсно, інструмент доволі дзвінкий, його звучання у верхньому регістрі чути на відстані 2–3 км. Таким чином, звуження діаметру вихідного отвору визначає додаткове вивчення його акустики та звукової шкали – тема, яку можна запропонувати студентам для написання реферату.

Крім музичних інструментів, ілюстративним матеріалом можуть стати численні експедиційні фотографії, на яких зафіксовані різноманітні елементи самотності традиційного музичного виконавства. Так, зовсім інакше сприймають студенти тему про функціонування традиційних інструментів у гуцульському поховальному обряді, розглядаючи фотографію, де зображені понад 20 музикантів-трембітарів, вочевидь, під час виконання мелодії поховального обряду (коли небіжчика виносять з церкви). Враження від цієї фотографії дуже сильне. Кожен зі студентів намагається представити це явище та наяву почути сумну гірську «какофонію» звуків трембіт, різних за розмірами, строем, тембром. Деякі фотографії можуть ознайомити з постановкою рук автентичного музиканта. Наприклад, своєрідна постановка лівої руки (майже біля підставки) при імітації співу птахів у виконанні скрипаля Михая Барана (с. Діброва Тячівського району, Закарпаття, на жаль його з нами вже немає). Звертає на увагу фотографія двох братів-скрипалів (с. Стара Ушиця Кам'янець-Подільського району Хмельницької області). Один грає на скрипці, підтримує її лівою рукою, інший – лівак, підтримує інструмент правою рукою. На багатьох фотографіях – цікаві прийоми традиційного виконавства, рідкісні зразки музичних інструментів.

Під час проведення лекцій велику роль відіграє ілюстративний матеріал, що активно сприймається сту-

дентською молоддю. Це, насамперед, традиційні музичні інструменти (від окремих археологічних зразків, збережених частин-фрагментів до відомих колекцій музичних інструментів), а також записи традиційної інструментальної музики. Так, студенти можуть ознайомитись із деякими унікальними, в т. ч. й архаїчними, інструментами колекції авторки, що складає (з усіма різновидами) понад тисячі зразків. Серед них: гуцульська флюяра (має 150 років), вкрита (замість лаку) тоненькою плівкою тільки-но забитого теляти, або скажімо, цікава за формою глобулярна флейта (керамічний свистунець), знайдена при розкопках на Полтавщині. З одного боку фігурки – голова дракона, з іншого – голова незрозумілої істоти з духовим інструментом у руках (зверху на духовому інструменті можна побачити навіть отвір для зміни висоти звуку).

У навчальному процесі використовується будь-який цікавий матеріал: студенти самі приносять поштові марки, відкритки із зображенням музичних інструментів. І значне враження залишають перегляди відеофільмів із матеріалами фольклорних експедицій.

При вивченні та сприйнятті традиційних українських музичних інструментів молодь із великою пізнавальною зацікавленістю відвідують експозиції (серед яких постійно діюча експозиція «Живі струни» у Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України), міжнародні та всеукраїнські ярмарки музичних інструментів (Український дім, Національний комплекс «Експоцентр України» (ВДНГ), Андріївський Узвіз), що на сьогодні є справжніми осередками традиційної музично-інструментальної культури. Студенти часто відвідують Національний музей народної архітектури та побуту України (с. Пирогів), де завжди, виявляючи вже професійну зацікавленість, можуть самостійно визначити складність аплікатури при звуковидобуванні традиційних інструментів, придбати традиційні музичні інструменти – дрімбу, сопілку, телінку, свиріль, дводенцівку та окремі зразки керамічної звукової пластики. Студентська молодь може не лише побачити інструменти, а й почути тембри, колорит, забарвлення їхнього звучання, отримуючи багато необхідних знань, у тому числі, й наукових, доповнюючи лекційний матеріал питаннями історії, оргалогії, розгляду конструкції інструменту, його форми та строю, мікроальтераційних звукорядів, деяких закономірностей традиційної самотності народних майстрів.

Для лекційного курсу детально розробляється рекомендована література, до якої активно долучаються студенти. Інколи прослухані лекції, відвідання музеїв, ярмарків, ознайомлення з відповідною літературою характеризуються певними здобутками, зокрема в галузі ергології. З числа студентів і випускників з'являються майстри, які починають виготовляти музичні інструменти, серед яких є й традиційні: денцівка, телінка, кувиці, ріжок, свиріль, дводенцівка, що користуються попитом серед виконавців.

Часто студентам пропонуємо записи музичної казки легендарного скрипаля Могура (Василя Грималюка) – блискучий приклад імітації звуками скрипки чоловічого та жіночого співу, звучання денцівки, церковних дзвонів, дуди, жіночого голосіння тощо. Такі музичні приклади, на прохання студентів, повторюються неодноразово;

Висновки. Підсумовуючи наші спостереження, наголосимо, що всі аспекти викладання проблем оргалогії та органофонії у мистецьких ВНЗ із ознайомлення та вивчення традиційних музичних інструментів України залежать від багатьох факторів. На них частково звертаємо увагу: врахування теоретичної підготовки студентів, обраний ними фах, використання у лекційному курсі європейського досвіду викладання, демонстрація ілюстративного матеріалу та прослуховування зразків традиційної інструментальної музики регіонів України. Головне – активізація сприйняття студентами даної теми для її досконалого вивчення.

Дана розвідка не претендує на вичерпність викладу, це, перш за все, можливість поділитися досвідом, який у **перспективі** повинен збагачуватися педагогічними спостереженнями та здобутками викладачів українських і зарубіжних мистецьких ВНЗ.

Список використаних джерел

1. Квитка, К. В. К изучению украинской народной инструментальной музыки / Климент Васильевич Квитка. – Москва : 1973. – С. 251–276. – (Избранные труды: в 2-х т. / сост. В.Л. Гошовский. – Т. 2.)
2. Мацневский, И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / Игорь Владимирович Мацневский. – Москва : 1988. – С. 6–38. – (Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / ред.-сост. И. В. Мацневский : сб. ст. и мат.: в 2-х ч. – Ч. 1.)
3. Мацневский, И. В. Формирование системно-этнофонического метода в оргалогии / Игорь Владимирович Мацневский. – Ленинград : 1983. – С. 54–63. – (Методы изучения фольклора : сб. науч. труд. ЛГИТМиК).
4. Мачак, И. Научная документация музыкальных инструментов / Иван Мачак. – Москва : 1988. – С. 56–67. – (Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / ред.-сост. И.В. Мацневский : сб. ст. и мат. : в 2-х ч. – Ч. 1.)
5. Хорнбостель, Э. и Курт, Закс. Систематика музыкальных инструментов / Эрих фон Хорнбостель и Курт Закс. – Москва : 1987. – С. 229–261. – (Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. / ред.-сост. И. В. Мацневский : сб. ст. и мат. в 2-х частях. Ч. 1.)

Дата надходження до редакції
авторського оригіналу: 05.06.2017

Гусак Р. Д. Проблемы изучения традиционных музыкальных инструментов в творческих вузах.

Внимание акцентируется на ознакомлении и изучении студентами творческих вузов традиционной музыкально-инструментальной культуры Украины. Учеными подготовлена и специальность студентов, собственный педагогический опыт, методика и научные достижения, предлагаются пути активизации понимания, восприятия и профессионального изучения традиционных украинских музыкальных инструментов и инструментальной музыки, которые рассматриваются в неразрывном единстве.

Ключевые слова: традиционный музыкальный инструмент; инструментальная музыка; студенческая аудитория; учебный процесс

Gusak R. D. Problems in learning the traditional music instruments in higher education institutions of arts.

This paper is about instruction and mastering in the traditional music instruments culture of Ukraine of the students of higher education institutions of arts. Author takes into account training and specialization of students, his own experiences of teaching and research results, proposes the ways to foster understanding, perception and professional learning of traditional Ukrainian music instruments and instrumental music, those are regarded in the indivisible integrity.

Key words: traditional music instrument; instrumental music; student audience; education process

УДК 78.071.2.02.011.26(477)



Сінельніков І. Г.

НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТСЬКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО КОЛЕКТИВУ: ТЕОРЕТИЧНО-ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ

А Автор у комплексі розглядає специфічні питання організації навчально-творчої діяльності у студентських вокальних колективах, що працюють на фольклорному матеріалі; зокрема: принципи добору репертуару на основі народного мелосу, принципи розвитку співацьких навичок виконавців та ін. Особлива увага приділяється аналізу діяльності міських молодіжних фольклорних ансамблів у контексті розвитку української художньої культури новітньої доби.

Ключові слова: фольклор; фольклорний ансамбль; фольклоризм; молодіжний фольклорний рух

Актуальність проблеми. Однією з яскравих тенденцій розвитку художньої культури новітньої доби в усіх країнах Європи, зокрема й в Україні, є стрімке руйнування механізмів передавання і відтворення традиційної культури. Розпочався цей процес ще у XIX столітті з розвитком міського капіталістичного виробництва і занепадом селянського укладу життя; і надзвичайно посилюється у другій половині – наприкінці XX – початку XXI століття. Наслідком цих процесів маємо згасання автентичних фольклорних традицій, а також знищення традиційних художньо-естетичних і морально-естетичних цінностей.

За цих умов варто говорити не про збереження і відтворення продуктивних і репродуктивних форм власне фольклору як явища інклюзивного, тобто невід'ємного від автентичного селянського середовища побутування. Сьогодні на перший план виходять різноманітні вторинні, неklasичні форми існування традиційного фольклору – так звані фольклоризм. Отже, можемо визнати справедливим твердження відомого фольклориста І. Земцовського про те, що фольклоризм – це реальне майбутнє нашої традиційної культури [2, с. 7]. Реальне тому, що фольклористичний рух саме зараз – в останні три десятиріччя – переживає бурний сплеск, що проявляється у пошуці нових соціальних і творчих форм активного побутування фольклорної традиції в сучасному соціокультурному просторі. Однією з таких форм є діяльність молодіжних і студентських фольклорних колективів у містах України і країн СНД.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Деякі теоретичні питання молодіжного фольклорного руху, історія якого ведеться з кін-

ця 1970-х років, сформульовані його лідерами [4; 5], а також різнобічно проаналізовані теоретиками-фольклористами [2; 3]; більша частина висвічується у практичній діяльності ансамблів, у методичних засадах їхньої діяльності [1; 6]. Українська практична фольклористика вже має певний доробок у цьому напрямку: у цьому контексті назвемо імена відомих практиків – керівників молодіжних фольклорних колективів Є. Єфремова («Древо»), В. Осадчої («Муравський шлях»), Л. Гапон («Волиняни»), Р. Цапун («Джерело»), І. Сінельнікова («Крالیця»), І. Фетисова і С. Карпенко («Божичи»), М. Скаженик («Володар»), Г. Коропніченко («Многая лета») та ін.

Однак методика засвоєння і практичного використання традиційної культури і музичного досвіду поколінь у навчально-творчому процесі молоді ще не знайшла в українській етномузикології належного комплексного теоретичного і практичного обґрунтування, тому кожен керівник шукає свої шляхи додання цієї проблеми, що залежить від їхньої фаховості, особистих смаків, усвідомлення власної відповідальності за виконувану роботу та багатьох інших факторів.

Відтак, **ставимо за мету цієї розвідки:** розглянути специфічні питання організації й здійснення навчально-творчої діяльності у студентських вокальних колективах, які працюють на фольклорному матеріалі; особливу увагу приділити аналізу діяльності міських молодіжних фольклорних ансамблів у контексті розвитку української художньої культури новітньої доби.

Виклад основного матеріалу дослідження. У змістовному аспекті діяльність сучасних молодіжних фольклорних колективів спрямована на

відтворення (продуктивне і репродуктивне) традицій селянського музикування (у тому числі і концертно-організованого). Вивчення цих норм і занурення у традицію відбувається під керівництвом посередників – фольклористів – фахівців, що займаються дослідженням народної культури. Безперечно, що «тісний контакт із розвиненими і досить мінливими фольклорними традиціями зобов'язує як викладачів, так і студентів ніколи не припиняти процесу пошуку оптимальних засобів і форм перенесення народного мистецтва в академічне середовище, адаптації його до сценічних умов. Найважливішим у роботі педагога є використання народно-педагогічного досвіду для збагачення знань студента, враховуючи його індивідуальні здібності та коло інтересів. Для цього необхідно запроваджувати в освітній процес інноваційні методи навчання, особливий акцент роблячи на розвитку творчих здібностей студента, його самореалізацію, самовираження в усіх видах занять музичним фольклором» [1, с. 295].

Зауважимо, що важливим відправним пунктом пошуків свого творчого шляху у молодіжних фольклорних ансамблях стало розуміння фольклору не лише як старовини, «музею» традиційної культури, але й ще як живого явища, частини сучасної культури новітньої доби. Це змусило шукати найприродніші для фольклору форми його відтворення, що призвело до появи нових форм пропаганди автентичної музичної і побутової культури у вигляді концертів, або до зовсім протилежної творчої тенденції – суцільного уходу у побут – інклюзивне середовище побутування традиційної селянської культури.

Розуміючи несприятливість для фольклору сценічних умов, виконавці намагаються відтворити на сцені так звану «фольклорну ситуацію», тобто встановити безпосередній контакт із глядачами, залучити їх до співу, гри, танцю (так, зазвичай, закінчував свої сценічні виступи у 1980–1990-х рр. ансамбль народної музики під керівництвом Д. Покровського – піонер молодіжного фольклорного руху в тодішньому СРСР). Установка на спілкування, співучасть і співтворчість, а не на культурне обслуговування і споживання, є сьогодні домінуючою в усьому світі. Одним із варіантів такої фольклорної співтворчості й однією з форм відтворення (репродукції), що є органічно притаманною фольклору, яка швидко стала дуже популярною в народі, є фольклорне свято. Розуміючи, що ця тема заслуговує на окреме спеціальне дослідження, зауважимо лише, що фольклорні свята суттєво відрізняються місцем проведення (історично – архітектурні заповідники або, скажімо, міські площі у новобудовах), масштабністю (100–200 глядачів або кілька десятків тисяч), ступенем стихійності і організованості. Центральним елементом усіх фольклорних свят є змагання творчих колективів і окремих виконавців, що було невід'ємною складовою на-

родних свят і ярмарків у минулому. Додамо також, що не кожний сучасний фольклорний колектив може брати успішну участь у такого роду святах, адже цей вид діяльності потребує зовсім специфічних навиків спілкування із глядачами, вміння залучити їх у процес виконання (одночасно організувавши навчання манері співу, гри на інструменті, народному танцю тощо), і, звичайно, особливого репертуару.

Щодо репертуарної політики сучасних міських молодіжних фольклорних колективів в Україні і країнах СНД зауважимо, що суттєвою стороною їхньої діяльності є орієнтація на певну місцеву (локальну) або кілька споріднених місцевих традицій, як, наприклад, фольклорний ансамбль «Крालиця» Київського національного університету культури і мистецтв, в основі репертуарної політики якого є опанування манерою співу і традиційною жанрово-стильовою палітрою Житомирського, Чернігівського і Рівненського Полісся; або ансамбль «Джерело» Рівненського державного гуманітарного університету, що вже понад 35 років творчої діяльності вивчає традиційний фольклор Рівненського і Волинського Полісся. Погоджуємося із фольклористами-методистами 1980-х рр.: «Прагнення до виконання оригінальних і маловідомих варіантів народних пісень дасть можливість колективу знайти своє неповторне творче обличчя. Репертуарні обмеження регіонального характеру допоможуть виконавцям зануритися детальніше у вивчення місцевих співацьких традицій і цим як найяскравіше відобразити самотність і своєрідність даного співацького стилю, а отже, – художньо і переконливо вирішити питання самотності у своїй творчості» [6, с. 7].

Водночас другим важливим моментом формування репертуарної політики молодіжних фольклорних колективів є опанування певною «моделлю показу» автентичного матеріалу – у найконтрастніших, характерних зразках, що була обґрунтована і запроваджена у сценічну практику знову ж таки ансамблем під керівництвом Д. Покровського. Дійсно, увага виконавців і, відповідно, глядачів, у такому варіанті відтворення фольклору зосереджується на самому яскравому, характерному й суттєвому в автентичній традиції, і, як наслідок, добре запам'ятовується навіть непередготовленою (нефахівцями-фольклористами) публікою. Отже, досвід роботи найвідоміших вокальних фольклорних колективів свідчить про те, що репертуарна палітра є дійовою і повноцінною лише тоді, коли вона складається зі творів різного ступеню важкості. Виконання простих форм відкриває можливість швидкого поповнення репертуару колективу новими піснями, що додає виконавцям творчої впевненості й підвищує їхній інтерес до репетиційних занять. Однак фольклорним колективам не треба категорично нехтувати загальновідомими піснями – їх доцільно періодично розучувати й інколи, коли це

є необхідно (наприклад, на прохання організаторів заходу), використовувати в концертній практиці: тим самим задовольняється потреба поспівати (виконавці) і почути (відвідувачі концерту) знайомі мотиви, що також стимулює інтерес і потребу у творчості; а також дає можливість залучити глядачів до процесу спільного музикування і загальної сценічної фольклорної дії.

Вивчення фольклорного музичного матеріалу середньої складності з одного боку суттєво розвиває творчі здібності співаків, з іншого – допомагає стабілізувати і закріпити вже набуті виконавські навички. Цей матеріал, зазвичай, є основою репертуару студентського колективу і складає біля половини всіх пісень, що виконуються ансамблем. Третя група включає в себе найскладніші партитури в обмеженій кількості, адже їхне розучування, поступове «вспівування» й удосконалення займає довготривалий час. Робота над подоланням серйозних виконавських труднощів підвищує майстерність як окремих виконавців, так і колективу разом, а отже, – учасники ансамблю і колектив загалом переходять на якісно вищий ступінь творчої діяльності.

Дозволимо собі ще кілька зауважень: зазвичай інтерес до того чи іншого фольклорного стилю в багатьох випадках визначається ентузіазмом, професійністю, особистісними якостями і силою переконання дослідника певної місцевої культури. У цьому контексті вважаємо, що молодіжний фольклорний рух став сьогодні, на наш погляд, виразником однієї з важливих тенденцій сучасності – тенденції до злиття науки і виробництва, теорії і практики, адже майже всі відомі сьогодні в Україні молодіжні колективи, що досягли успіху і мають визнання, очолюють досвідчені вчені-фольклористи («Древо» Київської консерваторії – кандидат мистецтвознавства професор Є. Єфремов; «Муравський шлях» Харківського університету культури і мистецтв – кандидат мистецтвознавства професор В. Осадча; вже названі вище «Крالیця» і «Джерело» – заслужений працівник культури України доцент І. Сінельніков і доцент РДГУ Р. Цапун; назвемо ще київський молодіжний фольклорний ансамбль «Божичі», що очолює подружжя відомих в Україні фольклористів-практиків І. Фетисов і С. Карпенко). Подібність і відмінність наукових поглядів цих керівників призводить до більшої або меншої близькості принципів їхньої діяльності. Але загальним є одне – засвоєння культури не емпіричним шляхом знайомства з найкращими зразками традиційної культури, а шляхом дослідження і показу традиції як системи з неповторними зв'язками певних компонентів. Обираючи ту чи іншу пісню для свого колективу, керівник попередньо оцінює її художні якості, визначає тему, ідею, аналізує і подумки проєцирує музичну структуру твору на співацький склад свого колективу, виявляє таким чином відповідність даного твору художньому напрямку і технічним можливостям

ансамблю; а отже, – приймає остаточне рішення: адже правильно знайдена репертуарна лінія колективу забезпечує єдність форми і змісту навчально-творчого процесу, надає йому цілеспрямованого характеру.

Додамо також, що, за слухним зауваженням А. Іваницького, фахівці – керівники «науково-етнографічних ансамблів» мають бути не лише теоретиками-дослідниками певної локальної музичної і побутової традиції: «Такі керівники повинні вміти створювати концертні програми на місцевому репертуарі і поряд із концертно-художньою вести також культурно-освітню роботу з пропаганди народного музичного мистецтва... у різних формах і видах» [3, с. 18]. Відтак, керівники фольклорних колективів мають володіти не лише теоретичними знаннями і практичними навичками в галузі фольклорного вокального мистецтва. Їхня діяльність є багатоаспектною і різноманітною: це й фольклорно-експедиційна діяльність як основа формування оригінальної репертуарної політики колективу; це вокальна робота з учасниками колективу – найвагоміша складова досягнення творчої й виконавської майстерності, адже «вокальна робота у фольклорному ансамблі – не мета, а засіб досягнення максимально виразного, осмисленого інтонування слова у співі... Накопичення співацьких навичок відбувається поступово, в процесі систематичного і цілеспрямованого навчання, тренування голосу і слуху... Коли досягається вокально повноцінне звучання голосів, акустично яскраве, темброво наповнене, тоді й загальне музично-образне враження від виконання ансамблю буде переконливим і матиме сильний емоційний вплив» [6, с. 14].

Навчально-творча діяльність керівника фольклорного колективу пов'язана також із роботою над хореографією, адже у пісенному фольклорі існує немало жанрів, виконання яких супроводжується пластикою танцю – це календарні пісні-танки, танцювальні й жартівливі пісні, власне народні побутові танці. У цьому аспекті необхідно зауважити, що сценічне життя народного танцю диктує низку умов, у яких відображається специфіка хореографії як просторово-часового мистецтва: створюючи композицію, потрібно враховувати, наприклад, особливості перспективи сценічного простору з метою його використання у якості певного художнього прийому. Неабияку роль у відтворенні народного танцю на сцені відіграє також технічна підготовка виконавців – учасників колективу, яка, як і вокальна, має відпрацьовуватися під час регулярних тренувань: лише після розучування окремих хореографічних елементів і напрацювання деякого запасу різноманітних рухів, що відповідають певній танцювальній традиції, переходять до роботи над композицією і постановкою концертного номеру з використанням елементів народної хореографії.

Важливу роль у створенні концертної програми

відіграє драматична робота – робота над сценічним утіленням народної пісні: глибоке занурення в її зміст і пошук адекватного цьому змісту сценічного вирішення. Музичний супровід (доречне або недоречне використання народних музичних інструментів) і сценічне оформлення (костюми, атрибути, декорації, світло тощо) також є складовими підготовки і здійснення концертного виступу фольклорного колективу.

Зрозуміло, що любе вторинне використання (засвоєння, відтворення) народної пісні або іншого музично-фольклорного жанру, є не фольклор, а фольклоризм. Інша справа, як зауважує І. Земцовський, фольклоризм може бути прогресивним, заснованим на глибокому знанні фольклорних традицій, і суто розважальним, комерційним, естрадним (у поганому сенсі цього слова). Цей фольклоризм впливає на сучасний стан збереження фольклорної традиції, і вплив цей може бути позитивним, реконструктивним, творчим, стимулюючим розвиток справжньої народної традиції; або негативним, нівелюючим традицію. Тому від стану сучасного фольклоризму в значній мірі залежить і сучасний стан фольклору, що вдвічі підвищує відповідальність діячів у сфері фольклоризму, в сфері так званих вторинних фольклорних колективів [2, с. 11].

Висновки. В ансамблі втілюється теоретична концепція і творча ідея керівника – дослідника – фольклориста, і в цьому бачимо на сьогодні перспективу діяльності молодіжних фольклорних колективів у місті, яка є не стихійним процесом, а рухом, яким керують фахівці. Однак необхідно підкреслити, що від того, наскільки вони є компетентними, наскільки правильними є їхні методичні орієнтири, буде залежати результат роботи з відродження й повернення у селянський побут,

навіть через діяльність міських молодіжних і студентських фольклорних колективів, традиційної культурної спадщини, яка сьогодні стрімко зникає в українських селах.

Щоб фольклор дійсно ожив на сцені, керівник колективу має домогтися від його учасників повної творчої віддачі. Для цього керівник має так організувати навчально-творчий процес, щоби спонукати учасників ансамблю до активної творчості. Головним стимулюючим методом тут є творчі контакти з усім колективом і з кожним його учасником окремо. Між учасниками ансамблю має панувати взаємодовіра, взаєморозуміння і взаємоповага. Керівник має дорожити кожним учасником колективу, розкривати його сильні сторони, доводити необхідність кожного учасника для творчої діяльності ансамблю. Здоровий психологічний клімат і ясне розуміння творчої мети і надзвичайної важливості місії фольклорного ансамблю як репродуктора і транслятора традиційної культури допоможуть колективу і його керівнику перемогти всі складнощі на шляху до фольклорного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Гапон, Л. До проблеми виховання співака у вторинному фольклорному ансамблі / Людмила Гапон // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Вип. 43. – 2010. – С. 294–301.
2. Земцовский, И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? / И. Земцовский // Фольклор и фольклоризм. – Вип. второй. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли : сб. науч. трудов. – Ленинград, 1989. – С. 6–19.
3. Іваницький, А. І. Потреби і завдання народознавчої освіти на факультеті народної художньої творчості / А. Іваницький // Всеукраїнська науково-творча конференція «Проблеми розвитку художньої культури»: Тези доповідей. – Київ : КДК, 1994. – С. 17–18.
4. Кабанов, А. С. Современные фольклорные коллективы в городе / А. Кабанов. – Москва, 1996. – 180 с.
5. Покровский, Д. Фольклор и музыкальное восприятие / Д. Покровский // Восприятие музыки. – Москва, 1980. – С. 29–38.
6. Шамина, Л. В. Специфика учебно-воспитательной работы в фольклорных певческих коллективах : метод. пособ. / Л. В. Шамина и др. – Москва, 1984. – 101 с.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 07.06.2017

Синельников И. Г. Учебно-творческая деятельность студенческого фольклорного коллектива: теоретические и практические аспекты.

А Автор рассматривает в комплексе специфические вопросы организации учебно-творческой деятельности в студенческих вокальных коллективах, работающих на фольклорном материале, а именно: принципы подбора репертуара на основе народного мелоса, принципы развития певческих навыков и др. Особое внимание уделяется анализу деятельности городских молодёжных фольклорных ансамблей в контексте развития украинской художественной культуры новейшей эпохи.

Ключевые слова: фольклор; фольклорный ансамбль; фольклоризм; молодёжное фольклорное движение

Synelnikov I. H. Educational and creative activities in a student folk group: theoretical and practical aspects.

С The author studies comprehensively the specific issues of the organization of educational and creative activities in student vocal folklore groups; in particular, the repertory selection principles basing on folk melodies, principles of singing skills development etc. A particular attention is paid to the analysis of urban youth folklore groups in the context of Ukrainian art culture of nowadays.

Key words: folklore; folk ensemble; folklore studies; youth folklore movement



СПЕЦИФІКА ФОРМ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТСЬКОГО АМАТОРСЬКОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Ⓐ Розглядається специфіка форм організації художньо-творчої діяльності студентського хорового аматорства. Дане питання виступає як важливий компонент в аспекті педагогічного керівництва студентським аматорським хоровим колективом. Здійснений теоретичний аналіз наукових джерел із досліджуваної проблеми.

Ключові слова: хоровий колектив; художньо-творча діяльність; організація діяльності

Актуальність проблеми. Духовне оновлення України, процес демократизації суспільства, що значною мірою впливають на всі сфери людської життєдіяльності, передбачають створення сприятливих умов для утвердження атмосфери творчості та співробітництва, багатогранного розвитку особистості, її здібностей, талантів й особливо духовності. У цьому зв'язку актуальним постає вирішення завдання щодо створення сприятливого соціокультурного середовища, яким виступає студентський аматорський хоровий колектив для розвитку потенційних можливостей як кожного з його учасників, так і всього консолідованого художньо-творчого виконавського колективу.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. У сучасних наукових дослідженнях висвітлюються деякі аспекти теорії й методики організації діяльності студентського колективу (О. Глотчкін, А. Макаренко, І. Мангутов, Л. Уманський та ін.). Як об'єкт і суб'єкт виховного процесу він постає в роботах Ю. Бохонкової, Л. Орбан-Лембрик, В. Третьяченко, В. Дзюби та ін.; з точки зору механізму реалізації особистості у сфері провідної діяльності він аналізується О. Леонт'євим, Г. Костюком та ін.; проблему формування міжособистісних відносин у колективі на засадах духовності, гуманізму, толерантності розглядають М. Боришевський, О. Киричук, Г. Грибенюк та ін.; розвитку творчих здібностей особистості в колективній діяльності присвячені роботи Г. Андреева, Л. Буєвої, В. Моляко, В. Рибалки, М. Савчиної та ін.

Стосовно нашої проблематики, то питання специфіки художніх дозвілених колективів розглянуто у роботах А. Карпуна, Н. Нарожної, Є. Смірної, Ю. Соколовського, В. Чабанного. Автори з позицій організації клубної роботи визначають актуальні питання музично-освітньої практики у самодіяльних хорових колективах різних типів і видів, вивчають та узагальнюють хормейстерський досвід керівництва самодіяльними колективами, акцентуючи увагу як на художньо-творчий розвиток співаків-аматорів, так і на їх морально-естетичну вихованість.

Формування цілей статті. Теоретично обґрунтувати специфіку організаційних форм художньо-творчої діяльності студентського аматорського хорового колективу; здійснити аналіз наукових джерел зі заданої проблеми.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз наукових джерел доводить, що діяльність студентського аматорського хорового колективу здійснюється в рамках цілісної системи, складовими якої є: формування колективу; вибір мети (цілепокладання); прогнозування; планування; потоки прямої й зворотної інформації; прийняття рішення та його реалізації; організаційна внутрішня діяльність; контроль і поточна корекція; оцінка ефективності реалізованої діяльності (Л. Дзюба, О. Зотова, Л. Ма-

рісова, Л. Орбан-Лембрик, К. Платонов, В. Третьяченко, К. Шгарке, Є. Шорохова та ін.).

Б. Асаф'єв у процесі структурування діяльності колективу виокремлює наступні етапи: вироблення й прийняття головної мети, в рамках якої здійснюється організаційна структура колективу; забезпечення процесу регулювання колективної діяльності та його коригування з урахуванням багатоманітності функцій, які виконує колектив; оцінка і контроль, що здійснюється поетапно та за кінцевим результатом загалом [1].

У цьому контексті особливого сенсу набуває дотримання офіційних взаємовідносин на рівні «керівник-колектив». І. Мангутов та Л. Уманський підкреслюють, що в первинному колективі діяльність керівника зливається з організаційною [5].

Перше завдання організаційно-формуальної діяльності полягає в інтеграції особистостей (студентів), що здійснюється за допомогою ознайомлення їх із загальною метою і завданням, визначення умов і засобів досягнення мети, планування, координації діяльності, контролю, оцінки.

Другим завданням цієї діяльності є комунікативне, під яким розуміється встановлення горизонтальних комунікацій усередині первинного колективу та зовнішніх вертикальних комунікацій з іншими організаційними утвореннями.

Третім завданням організаційно-формуальної діяльності є педагогічне керівництво процесом навчання, виховання і розвитку особистості (студента) засобами «провідної» (за О. Леонт'євим) діяльності. В організаційній діяльності всі зазначені завдання виявляються в єдності та взаємообумовленості. Вони постають у рівних сполученнях, із можливим переважанням тієї чи іншої з них у залежності від конкретної (тактичної) мети і завдань.

В. Рубахін та Я. Філіпов розглядають інваріантні та спеціальні функції в організації діяльності колективу: визначення цілей і головних напрямів діяльності; перспективних шляхів розвитку колективу та суспільної значущості його діяльності у соціумі; забезпечення згуртованості, стійкості колективу у вирішенні складних завдань; формування раціональної структури колективу; розподіл функціональних обов'язків із урахуванням індивідуальних можливостей кожного учасника колективу [8].

У загальних рисах зміст організації діяльності колективу в багатьох вітчизняних і зарубіжних дослідженнях збігається:

- цілепокладання – визначення мети та засобів її досягнення;
- адміністративне управління – формування керівних органів (у студентському колективі органи самоврядування; в

хоровому аматорському колективі – «організаційне ядро» на рівні «керівник – ініціативна група – старостат», а також методист культурно-дозвілдової діяльності, психолог); розподіл завдань між учасниками колективу; узгодженість їхніх дій і контроль за виконанням рішень;

– творча діяльність – продуктивність поліаспектної діяльності колективу на основі розвитку творчого потенціалу його учасників;

– оціночне стимулювання – визначення якості діяльності на основі колективної оцінки та застосування різних форм морального стимулювання поряд із заохоченням.

На думку М. Обозова, одним із важливих показників успішного функціонування колективу є врахування однорідності його складу. До першого параметру однорідності дослідник відносить індивідуально-типологічні властивості та якості суб'єктів колективної діяльності (темперамент, характер, здібності, якості), а також соціально-психологічні (мотивація, інтереси, ціннісні орієнтації, світоглядні позиції тощо). Це забезпечує регуляцію спільної діяльності в колективі. До другого параметру дослідник відносить психологічні механізми такі, як навіювання, наслідування, комфортність, що сприяють єдності думок, оцінок, прояву індивідуально-творчих можливостей, світоглядних позицій кожного учасника колективу. Це виступає рушієм розвитку взаємовідносин, взаємодопомоги, взаєморозуміння тощо [6].

Крім зазначених параметрів, існують специфічні особливості, зумовлені специфікою мистецтва хорового співу, а саме:

– наявність музичних здібностей, які визначають різні грані музичності суб'єкта хорового співу: музичний слух, музичний ритм, ладове відчуття, музично-слухові уявлення, музична пам'ять, а також інші властивості, такі як музичне мислення, увага, емоції, воля, інтуїція;

– володіння «інструментом співака» – людським голосом, який характеризується цілою низкою специфічних властивостей, міра виразності і розвиненості яких визначає його вокальну індивідуальність: тембр, силу, діапазон.

У залежності від складу хорового колективу, рівня музичної, в тому числі й вокальної підготовленості його учасників здійснюється добір тих організаційних форм, які сприяють забезпеченню позитивної результативності колективної художньо-творчої діяльності.

До найпоширеніших форм роботи хорового колективу, в тому числі й студентського аматорського, відносяться:

– індивідуальна (контролювання та корегування творчих дій того чи іншого виконавця з метою досягнення злагодженого виконання в хоровому ансамблі, підготовка квартетів, дуетів та окремо взятих солістів для виконання фрагментів хорових творів. Важливим є набуття практичних виконавських умінь і навичок хористів; налагодження творчого контакту з концертмейстером хору для досягнення узгодженості в реалізації творчих намірів);

– групова (опрацювання часткового /унісонного та унісонно-вертикального – октавного/ ансамблю з урахуванням закономірностей обертонових фізичних властивостей звуку (підпорядкування верхніх обертонових нижнім як необхідна закономірність вироблення в хорі злагодженого ансамблю), подолання тих, чи інших виконавських складнощів із метою заощадження часу на загальнохорових репетиціях);

– загальнохорова робота, як цілісність творчих керуючих і регулюючих дій, поліфункціональний комплекс організуючої (плануючої), репетиційної (педагогічної), керуючої (реалізуючої), виконавської, інтерпретаційної (аналітичної) спрямованості. Першорядне завдання – підготовка хору до роботи над репертуаром, в основі якої – система

розвитку співацьких умінь і навичок, що реалізуються під час розспівки і настройки хору та в подальшій вокально-хоровій роботі над опрацюванням компонентів хорової звучності (вокально-хорова техніка, хоровий стрій, хоровий ансамбль), розкриттям музичного образу засобами художньої виразності.

Робота з хором передбачає дотримання дидактичних принципів: послідовності – осмислення, засвоєння й узагальнення. А звідси – поетапне вирішення таких суто практичних завдань, як:

Етап 1. Ознайомлення. Здійснюється ознайомлення учасників студентського аматорського хорового колективу з репертуаром, що погоджений з керівником і «художньо радою» колективу. Визначається конкретний хоровий твір і здійснюється його первинне «озвучення» з метою створення певного уявлення про загальну, емоційно-образну специфіку хорового твору.

Етап 2. Інформування. Диригентом хору пропонується власна «ідеальна модель» звучання твору (модель-взірець), конкретизуються шляхи і засоби реалізації художньо-творчих завдань, пов'язаних з опануванням конкретного твору.

Етап 3. Організація репетиційної діяльності. Управління-регулювання-контролювання – складові репетиційної діяльності зі студентським аматорським хоровим колективом під орудою керівника-хормейстера (диригента), спрямовані на вирішення багатоманітних питань творчого осягнення мистецького твору.

3.1. Опрацювання твору, що здійснюється в умовно визначених чотирьох напрямках, тісно пов'язаних між собою: сприймання хорового твору з орієнтацією на художньо-естетичні цінності; опанування безпосередньо матеріальної структури вокально-хорового твору; засвоєння вокально-хорової техніки; створення художнього образу.

3.2. Біфункціональний акт як процес прямих і зворотних зв'язків: «диригент-хор»; «хор-диригент». Позиція «диригент-хор» – це забезпечення різновидів діяльності в опануванні мистецького твору (репертуару) за загальною метою, завдань, цільовою спрямованістю на кінцевий виконавський художньо-творчий результат. Позиція «хор-диригент» – це персоніфіковані форми вираження колективних норм, ціннісних орієнтирів, світогляду, художнього досвіду, що склалися у студентів аматорського колективу стосовно тих вимог, які висувуються до них диригентом-хормейстером.

3.3. Взаємодія диригента з учасниками студентського аматорського хорового колективу, що обумовлена циклічністю дій: «звернення-відповідь-оцінка». Це прийняття рішення про бажаний характер і зміст колективної дії (звернення); «розшифрування» їх в актах сумісного творчого пошуку та трансформація здобутого творчого проекту в розгорнуту музичну мову з подальшою виконавською інтерпретацією (відповідь-виконання); здійснення колективної оцінки (оцінка), широких творчих узагальнень здобутих результатів.

3.4. На основі аналізу співставлення внутрішньої «моделі-взірця» виконання хорового твору керівником і реальним станом його інтерпретації студентами-аматорами враховується вектор відхилення зазначених позицій, що обов'язково мають бути врахованими у регуляції взаємодії між суб'єктами художньо-творчого процесу (диригент-хор) для забезпечення цілісності функціонування студентського аматорського хорового колективу.

Етап 4. Коригування.

4.1. Здійснення коригуючих дій диригентом шляхом внесення додаткової інформації до процесу вокально-хорового виконавства з метою наближення до «моделі-взірця».

4.2. Забезпечення коригуючих дій «зворотного зв'язку» в ланцюгу «хор-диригент» на рівні адекватного осягнення і відтворення всієї інтерпретаційної архітектури вокально-хорового матеріалу, що фіксується в «моделі-взірці», а також застосування «концентрованої множинності» засобів художньої виразності, що використовуються у хоровому співі, спираючись на визначену «модель-взірець», обґрунтовану диригентом-хормейстером.

Провідними напрямками художньо-творчої діяльності студентського аматорського хорового колективу є:

1. Засвоєння вокально-технічної сторони, тобто робота над компонентами хорової звучності, де вокально-хорова техніка виступає як міра володіння співацьким голосом, хоровим строєм, хоровим ансамблем.

2. Створення художнього образу засобами музичної виразності, до яких відносяться: якісна сторона хорового звучання, звуковисотне інтонування, темпоритм, динаміка, тембр, артикуляція, фразування.

Дані напрями тісно пов'язані між собою, складаючи одне ціле.

Ці два способи мають свої переваги та свої вади. У першому випадку забезпечується тверде знання кожним співаком партії, але випускається з виду вокально-хоровий ансамбль. У другому – учасники колективу набувають досвіду ансамблевого співу, швидкого орієнтування в гармонійній обстановці, проте часто не всі беруть однаково активну участь у процесі репетицій. Тому на початковому етапі пропонується працювати по партіях, або групах, але тільки після попереднього осмислення твору всім хоровим колективом.

3. Концертний виступ як специфічна форма художньої діяльності хорового колективу, в тому числі й студентського аматорського, має низку особливостей, які відрізняють його від інших видів. Перш за все, концерт є актом творчості і тому неповторний, що здійснюється перед слухачами безпосередньо, зараз, на даний момент.

З цим пов'язана інша характерна риса концертного виконання – його неповторністю в тому значенні, що помилку, допущену під час концерту, неможливо виправити. Якщо художник, скульптор, або композитор можуть неодноразово повертатися до своїх творів в процесі їхнього створення, то артист і диригент позбавлені цієї можливості. Публічний виступ вимагає від учасників хору і диригента цілісного втілення задуму як би «начисто», для чого необхідна гранична концентрація духовних і фізичних можливостей, зібраність, воля, точність і ясність самовираження.

Практика свідчить про те, що діяльність диригента-хор-

мейстера повинна базуватись на оволодінні «внутрішньої» і «зовнішньої» техніки у забезпеченні активної і продуктивної взаємодії, співтворчості зі студентським аматорським хоровим колективом. Таким чином, організаційна єдність студентського аматорського хорового колективу проявляється в злагодженій координації зусиль його учасників; у забезпеченні продуктивної взаємодії на основі спільної мети і завдань, які стоять перед колективом (при цьому колективна мета сприймається кожним учасником як індивідуальна); у прояві компетентності при розв'язанні художньо-творчих завдань, особливо при збільшенні їхньої складності. Наявність цих показників породжує й згуртованість студентського аматорського хорового колективу як ціннісно-орієнтаційну єдність, що виявляється у специфікованих аспектах його цілеспрямованої діяльності.

Висновки: Творчі досягнення студентського аматорського хорового колективу нерозривно пов'язані з чіткою і цілеспрямованою організацією його поліаспектної діяльності. Злагоджений хоровий колектив завжди сприймається як «вокальний інструмент», оскільки в ньому набувають нової потенційної сили гармонія колективних властивостей – єдність звучання всіх хорових партій як цілісність.

Визначення окреслених у дослідженні питань потребує подальшого наукового пошуку в аспекті вивчення стану практики діяльності студентського аматорського хорового колективу в умовах культурного дозвілля.

Список використаних джерел

1. Асаф'єв, Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей / Б. В. Асаф'єв / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Ленинград : Музыка, 1980. – 216 с.
2. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – Москва : Музыка, 1988. – 80 с.
3. Кустов, Ю. П. Репетиционно-творческая работа в самодеятельном коллективе : лекции для студ. хор. отделения / Ю. П. Кустов, В. Ф. Чабанный / Ленингр. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. – Ленинград, 1987. – 64 с.
4. Леонтьев, А. Н. Деятельность, сознание, личность / А. Н. Леонтьев. – Москва : Политиздат, 1975. – 304 с.
5. Мангутов, И. С. Организатор и организаторская деятельность / И. С. Мангутов, Л. И. Уманский. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – 312 с.
6. Обозов, М. М. Психологическая совместимость и срабатываемость как фактор эффективности труда / М. М. Обозов // Промышленная социальная психология. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1982. – С. 102–108.
7. Петровский, А. В. Личность, деятельность, коллектив / А. В. Петровский. – Москва : Политиздат, 1982. – 316 с.
8. Рубахин, В. Ф. Психологические аспекты управления / В. Ф. Рубахин, А. В. Филиппов. – Москва : Знание, 1975. – 63 с.
9. Третьяченко, В. В. Коллективные субъекты управления: формирование, развитие та психологична підготовка / В. В. Третьяченко. – Київ : Стилюс, 1997. – 585 с.
10. Чернышев, А. С. Социально-психологические основы организованности коллектива / А. С. Чернышев, А. С. Крикунов. – Воронеж : Изд-во Воронежск. ун-та, 1991. – 164 с.
11. Шамина, Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. В. Шамина. – 3-е изд. – Москва : Музыка, 1985. – 176 с.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 17.06.2017

Синенко О. А. Специфика форм организации художественно-творческой деятельности студенческих любительских хоровых коллективов.

А Рассматривается специфика форм организации художественно-творческой деятельности любителей студенческого хорового искусства. Данный вопрос выступает как важный компонент в аспекте педагогического руководства студенческим любительским хоровым коллективом. Проведён теоретический анализ научных источников по исследованной проблеме.

Ключевые слова: хоровой коллектив; художественно-творческая деятельность; организация деятельности

Sylenko O. O. Specificity forms of organization of artistic and creative activity of student amateur choral collectives.

S The specifics of the forms of organization of artistic and creative activity of students' choir are considered. This question is an important component in the aspect of the tutoring of the amateurs' choir of students. An analysis of theoretical scientific sources on the investigated problem is carried out.

Key words: choir; artistic and creative activity; organization of activity



СТВОРЕННЯ ПОЗИТИВНОЇ ОСОБИСТІСНОЇ МОТИВАЦІЇ НА ПІДВИЩЕННЯ РІВНЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК СКЛАДОВОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ

А Доведена необхідність створення позитивної особистісної мотивації на підвищення рівня естетичної культури як складової професійної компетентності майбутнього вчителя початкових класів. Автором проаналізовані етапи формування естетичної культури майбутніх учителів початкових класів, проведення дослідницького експерименту та доведена ефективність реалізації педагогічних умов формування естетичної культури майбутніх учителів початкових класів.

Ключові слова: педагогічні умови; мотив; особистісна мотивація; естетична культура; тренінг

Актуальність проблеми дослідження зумовлена необхідністю впровадження нових освітніх стандартів у систему вищої педагогічної освіти, обґрунтування нових підходів до формування активної, відповідальної, творчо мислячої і висококультурної особистості майбутніх педагогів. Одним із важливих напрямів вивчення проблеми підвищення якості вищої педагогічної освіти є інтенсивний пошук педагогічних умов, що сприяють становленню естетичної культури майбутнього вчителя початкових класів як вагомій складової його професійної та особистісної культури.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Підтвердженням цього є основні напрями розвитку освіти, що визначені «Національною стратегією розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки», Проектом Концепції розвитку освіти до 2025 року (2014), Законом України «Про вищу освіту» (2014), Законом України «Про освіту» (2016).

Питаннями визначення педагогічних умов у різних аспектах педагогічної науки займалися такі дослідники: В. Андреев, В. Гриньова, С. Золотухіна, Н. Кузьміна, О. Молчанюк та ін. [2; 3; 4; 5; 7].

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття. Педагогічними умовами нашої наукової роботи передбачена наявність низки заходів, спрямованих на досягнення визначених нами завдань. Використовуючи вищезазначені вихідні концептуальні ідеї та констатовані раніше основні протиріччя в досліджуваному явищі, ми розробили умови формування естетичної культури у майбутніх учителів початкових класів.

Метою статті є необхідність виокремлення умови створення позитивної особистісної мотивації на підвищення рівня естетичної культури як складової професійної компетентності майбутнього вчителя початкових класів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Створення позитивної особистісної мотивації на підвищення рівня естетичної культури, що зумовлює успішність протікання процесу підготовки майбутнього фахівця початкової школи – одна з головних умов формування естетичної культури

у майбутніх учителів початкових класів. Прогнозованим результатом реалізації змісту зазначеної умови є формування здатності майбутнього фахівця системно й умотивовано набувати знань щодо естетичної культури, формування естетичного смаку та естетичних почуттів.

До об'єктивних чинників створення позитивної мотивації майбутніх учителів початкової школи належать: цільова, організаційно-змістова, методична забезпеченість освітнього процесу, який спрямовано на зацікавленість студентів майбутньою професією та прагнення до досягнення успіху.

Зазначимо, що мотив – це спонукальний чинник дій і вчинків людини [9]. У процесі навчання разом із пізнавальним аспектом розвивається й мотиваційний, пов'язаний із суб'єктивними потребами, поглядами та емоціями. Мотиви поведінки формуються завдяки елементарним захопленням ідеалами та впевненості. Мотивація є важливою частиною всієї системи процесу навчання, його функціональною характеристикою. Тож ефективність управління пізнавальною діяльністю студентів залежить від створення педагогічних умов і стимулів, що забезпечують позитивну мотивацію як у студентів, так і у викладача.

Мотивація залежить від цілої низки факторів, специфічних для діяльності, якою вона зумовлена. По-перше, мотивація визначається самою системою навчання, освітнім закладом. По-друге, організацією навчального процесу. По-третє, психологічними особливостями суб'єкта (вік, стать, інтелектуальний розвиток, здібності, самооцінка тощо). По-четверте, суб'єктивними особливостями викладача. По-п'яте, специфікою навчального предмета.

У вищій школі виховання інтересу до обраної професії, позитивного ставлення до неї досягається завдяки формуванню у студентів правильного уявлення про суспільне значення та зміст роботи в майбутній галузі діяльності, особливості та закономірності її розвитку. Зазвичай, це відбувається в такий спосіб: у студента формується впевненість у своїй професійній придатності, а також свідоме розуміння необхідності оволодіння всіма дисциплінами, видами підготовки, передбачени-

ми навчальним планом певного ВНЗ; вироблення потреби цікавитися всім прогресивним та інноваційним у діяльності провідних спеціалістів відповідної галузі (фаху); вміння спрямовувати результати самовиховання на благо фаховій роботі.

Посиленням мотивації оволодіння професією на основі системи професійно орієнтованих знань передбачається розвиток інтересу студентів до навчання, зокрема не тільки до певної лекції, семінару тощо, а й до процесу здобуття знань під час створення ситуацій інтересу; мотивація професійної та навчальної діяльності; прагнення до досягнення успіху; формування ставлення до майбутньої професійної діяльності як особистісної й соціальної цінності, усвідомлення значущості формування особистісних якостей і вмінь, формування потреби в професійному вдосконаленні.

Ключовим моментом у мотиваційній сфері майбутнього фахівця є духовне наповнення професії: мотивація високих рівнів досягнення у власній діяльності; прагнення розвивати себе як професіонала, спонукати до позитивної динаміки професійного вдосконалення, не хтувати будь-яким шансом для професійного самовдосконалення; гармонійне протікання всіх етапів професіоналізації – від адаптації до професії, далі – до майстерності, творчості; неприпустимість професійних деформацій у мотиваційній сфері, криз; внутрішній локус професійного контролю, тобто пошук чинників успіху, причин неуспіху в собі самому й усередині професії; оптимальна психологічна цінність високих результатів у професійній діяльності – без первантажень, стресів, конфліктів.

Оскільки суть людини є єдністю біологічної, психологічної та соціальної підструктур, чимало вчених, розглядаючи мотивацію, свідчать про потреби й поділяють їх на біологічні, психологічні та соціальні. Серед соціальних потреб мотивами до конкурентоспроможності можуть бути прагнення до матеріальної винагороди, пошани. Біологічна потреба виникає як наслідок на відхилення від оптимального рівня стану організму, і відразу ж приводить до активного стану нервові центри; біологічні потреби є підвалиною життєвої винахідливості. Пізнавальна ж потреба виникає як результат практичної діяльності людини, у процесі якої виникає відповідна спеціалізація нервових клітин, причина якої властива всьому живому – потреба в інформації.

Мотивами можуть бути предмети зовнішнього світу, уявлення, переживання, все те, у чому виражається потреба. Психологи Б. Ананьев, О. Леонтьєв, С. Рубінштейн, Б. Теплов також зазначали про взаємозв'язок потреб і мотивів, проте не зводили їх воедино, уважаючи потреби початковими, але не єдиними й не основними мотивами людської діяльності, оскільки потреба сама по собі не надає діяльності специфічної спрямованості [1; 6; 8; 10].

Мотивацію визначають так само, як сам процес спонукання особи до будь-якої діяльності. Активність студента – це й «пусковий механізм», і результат процесу навчання. Як «пусковий механізм» активність студента – це жага нового,

прагнення до лідерства, радість пізнання (мотиваційно-потребова сторона особистості), а як результат навчання – це установка на усунення пізнавальних суперечностей, розв'язання навчальних і побутових проблем – операційно-пізнавальна сторона, це й готовність до виконання завдань – морально-вольова сторона.

Формування естетичної культури майбутніх учителів початкових класів залежить не тільки від рівня сформованості здібностей, розумових умінь і навичок, способів розумової діяльності, а й від розвитку мотиваційно-потребової сфери особистості студента.

Для того, щоб освітнє середовище сприяло дієвому розвитку відповідних умінь і навичок, важливо грамотно й цілеспрямовано мотивувати педагога. Мотивація саморозвитку зумовлена особистісними та освітніми потребами – бажанням удосконалити власну життєдіяльність або уникнути зайвих проблем для того, щоб стати розвинутою та компетентною особистістю.

Очевидно, для успішного здійснення діяльності людина має керуватися певними намірами і мотивами. Ефективне вирішення мотиваційних задач, на думку науковців, можливе у спеціально організованій системі професійної підготовки, яка передбачає оволодіння методами перетворення себе та розуміння мотивації вчинків інших, починаючи з опанування прийомами самопізнання, виявлення й вивчення власних «мотиваційних стихій».

У процесі розвитку естетичної культури майбутніх учителів початкових класів відповідно до визначеної нами умови, окреслюємо такі етапи:

1) мотиваційно-цільовий (усвідомлення місця та ролі естетичної культури в професійному та особистісному становленні педагога; формування адекватного уявлення про себе, розуміння власної значущості, цінності, якості своїх фахових знань, навичок, професійних завдань; ініціювання прагнення, інтересу, мотивів особистості до оволодіння вміннями й навичками саморефлексії та розвитку естетичної культури; визначення потреб й цілей, корегування планів наступних дій і майбутньої діяльності в цілому);

2) організаційно-змістовний (створення теоретичного та практичного простору для формування знань щодо естетичної культури особистості, оволодіння майбутніми фахівцями специфічними вміннями та компетенціями; забезпечення сприятливих умов для роботи в групі та активного стилю спілкування учасників педагогічного процесу на основі сформованих мотивів);

3) методичний (узагальнення й систематизація інформації про механізм формування естетичної культури, її види та особливості; активізація термінологічного інструментарію, який пов'язаний із поняттям «естетична культура»; діагностика якості засобів та оптимальних методів і прийомів формування естетичної культури; обґрунтування наступних кроків професійного зростання та особистісної мотивації).

Вищезазначені етапи дають нам серйозну опору в побудові структури підготовки вчителів до такої

діяльності у вищому педагогічному навчальному закладі. При цьому необхідно звернути увагу на досвід педагогічної діяльності при підготовці майбутніх учителів початкових класів.

Упровадження визначеної умови, а саме: «створення позитивної мотивації на підвищення рівня естетичної культури як складової професійної компетентності майбутнього вчителя початкових класів», яке передбачає свідоме оволодіння майбутніми вчителями початкових класів системою знань про факти, явища, категорії, закономірності, принципи й методи педагогічної науки, знання методики проведення уроку в початковій школі, способів вирішення нестандартних ситуацій відповідно до змінних умов, що стимулюють і мотивують до пошуково-дослідницької діяльності; збагачення змісту освіти навчальною інформацією, зорієнтованою на мотивацію щодо формування конкурентоспроможності фахівця.

Зазначено, що для організації мотиваційного середовища викладачеві потрібні технологічні компетентності, що включають спеціальні комунікативні, інтерактивні, перцептивні та ігрові знання, вміння й навички і психологічну готовність до діяльності в аспекті формування естетичної культури особистості.

Вагоме місце у процесі формування компетентностей посідає систематична та послідовна участь

майбутніх фахівців у різних мотиваційних тренінгах, а також запровадження оптимальних методів, що найбільше сприяють ефективності процесу сприймання, а саме: аналіз взаємозв'язку державної мови та твору живопису, порівняльний метод, метод різноманітних позицій тощо.

Отже, як ми вже зазначали, до об'єктивних чинників створення позитивної мотивації майбутніх учителів початкових класів належать: цільова, організаційно-змістовна, методична забезпеченість освітнього процесу, який спрямовано на зацікавленість студентів майбутньою професією та прагнення до досягнення успіху.

Мотиваційно-ціннісне ставлення до професійної діяльності в широкому його розумінні виражається у спрямованості, що становить ядро особистості вчителя початкових класів. Предметом особливої уваги викладачів не тільки психолого-педагогічних дисциплін, а й дисциплін предметної підготовки є формування професійно-педагогічної спрямованості особистості майбутнього вчителя початкових класів, тобто ставлення до професії, дітей, предмета, що викладається, і самого себе як суб'єкта педагогічної діяльності.

Розглянемо етапи формування естетичної культури майбутніх учителів початкових класів в аспекті реалізації визначеної нами умови (рис. 1):

Мета: сформувати естетичну культуру у майбутніх учителів початкових класів		
1 етап Формування мотиваційно-ціннісного ставлення майбутніх учителів початкових класів до майбутньої професії	2 етап Формування у студентів позитивної мотивації у процесі засвоєння системи знань і вмінь методичного характеру в аспекті проблеми дослідження	3 етап Удосконалення вмінь щодо формування естетичної культури в себе й у молодшого школяра, формування узагальнених підходів до зазначеного процесу
Результат: високий рівень сформованості власної естетичної культури		

➔ **Рис. 1. Поетапна модель формування естетичної культури майбутніх учителів початкових класів**

1-й етап спрямований на формування системи мотиваційно-ціннісного ставлення студентів до майбутньої професії, що чітко відповідає вищезазначеним нами чинникам. Цей етап протікає в межах вивчення студентами циклу дисциплін, передбачених навчальним планом.

2-й етап спрямований на мотивацію студентів щодо формування методичних знань і вмінь. Він реалізується внаслідок спрямованості методик на підготовку студентів до конкретного виду діяльності, виконання студентами системи завдань аналітичного й конструктивного типів.

3-й етап орієнтований на мотивацію щодо вдосконалення системи засвоєних студентами знань і вмінь, а також їх реалізація в нових ситуаціях й організації науково-дослідної й навчально-дослідної роботи студентів. Умовами реалізації практичного етапу є система творчих занять і професійно-педагогічна практика. Основними методами підготовки студентів на цьому етапі є творчо-дослідницькі методи, ділові ігри, мотиваційні тренінги, вивчення авторських спецкурсів за вибором. Формами організації діяльності студентів є лекції, семінари, самостійна, індивідуальна та групова робота, а також педагогічна.

Упровадження оптимальних методів і форм навчання з метою підвищення мотивації студентів висуває до викладача такі вимоги, які спонукають його одночасно виступати в різних ролях і демонструвати різні види компетентностей. Для організації мотиваційного середовища викладачеві потрібні технологічні компетентності, які включають спеціальні комунікативні, інтерактивні, перцептивні та ігрові знання, вміння й навички і психологічну готовність до діяльності в аспекті формування естетичної культури особистості.

Крім перелічених компетентностей, викладачеві необхідно володіти креативними технологіями і вміннями створювати творчу атмосферу, техніками психологічної підтримки, арт-терапії, зняття напруги, здатністю відновлювати свої фізичні й душевні сили та іншими вміннями.

Сформувати вищезазначені компетентності майбутній фахівець може у процесі систематичної та послідовної участі у різних мотиваційних тренінгах.

Для мотиваційних тренінгових занять ми передбачали три взаємопов'язані етапи. На першому етапі викладач коротко, не зачіпаючи особистих проблем кожного з присутніх, оголошує загальну об'єктивну ситуацію в суспільстві, пов'язану

з процесом формування естетичної культури майбутніх фахівців і мотивує учасників до подальшої професійної співпраці. Причому, важливим на цьому етапі є посилення на конкретні факти, джерела, відомих авторів і практичний досвід.

Другий етап тренінгу ми так чи інакше пов'язуємо з усвідомленням власної педагогічної позиції у змодельованих віртуально-професійних ситуаціях у зазначеному питанні (формування естетичної культури вчителя початкових класів).

Третім етапом є теоретичний блок, але представлений викладачем не як безпечна, узагальнена, інформація, а з указівкою на різні позиції учасників тренінгу щодо проблеми вивчення; у процесі діалогічного спілкування висувається спектр різноманітних позицій, точок зору на ту саму проблему всіх учасників тренінгу.

На четвертому етапі передбачається групове обговорення вищезазначених позицій, особистий саморозвиток кожного учасника.

Висновки з даного дослідження. Отже, у результаті вищезазначених аспектів діяльності у студентів відзначається мотивація високих рівнів; прагнення розвинути себе як професіонала, особистість із високим рівнем естетичної культури, бажання до позитивної динаміки культурно-естетичного росту, використання будь-якого шансу з метою професійного вдосконалення, професійне цілепокладання; те, що немає професійних деформацій у мотиваційній сфері, криз; гармонійне проходження всіх етапів професіоналізації – від адаптації

до професії, відтак до майстерності, творчості; внутрішній локус професійного контролю, тобто пошук причин успіху або неуспіху в собі самому й усередині професії; оптимальне психологічне поцінування високих результатів у професійній і культурно-естетичній діяльності, тобто, унеможливлення перевантажень, стресів, конфліктів.

Перспективу подальшої наукової роботи бачаємо в дослідженні можливостей упровадження інтегрованого підходу в підготовці майбутніх учителів початкових класів до формування естетичної культури особистості молодшого школяра.

Список використаних джерел

1. Ананьев, Б. Г. Избранные психологические труды в 2-х т. / Б. Г. Ананьев. – Т.1. – Москва: Педагогика, 1980. – 230 с.
2. Андреев, В. И. Педагогика: Учебный курс для творческого саморазвития / В. И. Андреев. 2-е изд. – Казань: Центр инновационных технологий, 2000. – 600 с.
3. Гриньова, В. М. Формування педагогічної культури майбутнього вчителя (теоретичний та методичний аспекти) / В. М. Гриньова. – Харків: Основа, 1998. – 300 с.
4. Золотухіна, С. Т. Проблема виховного навчання в педагогічній науці / С. Т. Золотухіна // Сучасні проблеми дидактики: зб. наук. пр. – Харків, 2003. С. 49-56.
5. Кузьміна, Н. В. Очерки психологии труда учителя. Психологическая структура деятельности учителя и формировании его личности / Н. В. Кузьмина. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1987. – 183 с.
6. Леонтьев, Л. П. Проблемы управления учебным процессом: математические модели / Л. П. Леонтьев, О. Г. Гохман. – Рига: Знание, 1984. – 239 с.
7. Молчанюк, О. В. Засоби та шляхи вирішення проблеми індивідуалізації та диференціації навчання в школі / О. В. Молчанюк // Засоби навчальної та науково-дослідної роботи: зб. наук. пр. – Харків: ХДПУ, 2000. – Вип. 11. – С. 139-142.
8. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2002. – 712 с. – (Мастера психологии).
9. Словник іншомовних слів / [за ред. О. С. Мельничука]. – Київ: Гол. редакція УРЕ, 1974. – 776 с.
10. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей. / Б. М. Теплов. Москва-Ленинград: АПН РСФСР. 1947. – 335 с.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 10.06.2017

Пилипенко Н. В. Создание положительной личностной мотивации на повышение уровня эстетической культуры как составляющей профессиональной компетентности будущего учителя начальных классов.

А Раскрыта сущность педагогического условия создания положительной личностной мотивации на повышение уровня эстетической культуры как составляющей профессиональной компетентности будущего учителя начальных классов. Автором проанализированы этапы формирования эстетической культуры будущих учителей начальных классов, проведение исследовательского эксперимента и доказана эффективность реализации педагогических условий формирования эстетической культуры будущих учителей начальных классов.

Ключевые слова: педагогические условия; мотив; личностная мотивация; эстетическая культура; тренинг

Pylypenko N. V. The positive personal motivation to increase the level of aesthetic culture as a component of professional competence of future primary school teachers.

S The article reveals the essence of pedagogical conditions to create positive personal motivation to enhance the aesthetic culture as a component of professional competence of future primary school teacher. The author analyzes the stages of aesthetic culture of primary school teachers, conducting research and experiments proves efficiency of pedagogical conditions of formation of aesthetic culture of primary school teachers.

Key words: pedagogical conditions; motive; personal motivation; aesthetic culture training



ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ-ХОРЕМЕЙСТЕРІВ ЯК ЧИННИК ЇХНЬОГО ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ

А Розглядаються особливості організації самостійної роботи студентів у процесі фахового навчання з урахуванням сучасних вимог і специфіки музичного навчання, основні педагогічні підходи та методичні прийоми її ефективної організації і керівництва в умовах індивідуального навчання з фаху, визначені об'єктивні фактори, що лежать в основі попередньої самостійної підготовки студента-диригента.

Ключові слова: викладач; самостійна робота студентів; специфіка та особливості самостійної роботи студентів; педагогічні підходи; методичні прийоми навчання

Актуальність проблеми. Сучасний етап розвитку психолого-педагогічної науки, радикальні зміни у соціально-економічному житті суспільства вимагають повного переосмислення та істотного оновлення завдань освіти в мистецькій галузі. Перед вищими закладами освіти стоїть питання розв'язання на теоретичному і практичному рівнях проблеми формування активної особистості, розвитку її творчої самостійності, ініціативності, збагачення інтелектуального, творчого та культурного потенціалу. Одним із суттєвих чинників виховання соціально значущих якостей особистості є самостійна робота студентів. Особливо актуальним це питання постає в освітньо-мистецьких закладах, де часова регламентація самостійної роботи залежить не лише від навчальних планів спеціальності і робочих програм дисципліни, а й від особистих творчих здібностей, музично-теоретичної та виконавської підготовки студентів. За таких умов пошук оптимальних шляхів формування навичок самостійної підготовки студентів вимагає невідкладного вирішення. Відтак, оволодіння вміннями і навичками самостійної діяльності є найважливішою умовою здійснення неперервної освіти особистості, яка є вимогою сьогодення.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. На актуальність означеної проблеми вказує низка праць, як учених педагогів-психологів, так і педагогів-практиків щодо визначення сутності самостійної роботи, її доцільності і ефективності та пошуку нових підходів і методів раціональної організації і керівництва самостійною діяльністю студентів. Теоретико-методичні аспекти вивчення проблеми навчально-творчої самостійності розкрито у працях, присвячених професійній підготовці майбутніх музикантів – Л. Арчажников, Л. Баренбойм, Е. Брилін, А. Ковальов, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька та ін. Проблема самостійної роботи студентів, форми організації навчально-виховного процесу знайшла відображення в дослідженнях О. Діордіященко, Л. Левіної, О. Липецького, І. Ніколайчука, П. Підкасистого, Ю. Чумака, Є. Цимбалюка та ін. Серед науково-методичних видань ближче всього до названої теми є праця В. Васильєва, в якій автор розглядає керівництво самостійною роботою і самоосвітою майбутніх хороших диригентів, однак не закриває цю тему в аспекті специфіки і проблеми організації самостійної роботи студентів на заняттях із фаху, не торкається визначення педагогічних умов і підходів до її вирішення, методичних прийомів навчання.

Виділення невирішених раніше частин загальної

проблеми. З огляду на це, у науково-методичній літературі бракує досліджень із питань вивчення специфіки організації і керівництва самостійною творчою діяльністю студентів у музичному навчанні, визначення її педагогічних аспектів, методичних прийомів формування навичок самостійної роботи студентів.

Мета статті – розглянути специфіку і проблеми організації самостійної роботи студентів на заняттях із фаху як фактора вдосконалення підготовки хороших диригентів і визначити основні педагогічні підходи та ефективні методичні прийоми до її організації і керівництва з урахуванням сучасних вимог до якості залишкових знань і професійної компетентності як невід'ємної складової в системі освітнього простору у формуванні висококваліфікованих фахівців.

Виклад основного матеріалу дослідження. Самостійна робота студентів, підходи до якої потребують докорінних змін, нині повинна стати основою вищої школи, важливою частиною процесу підготовки спеціалістів. Як складне педагогічне явище – це особлива форма навчальної діяльності, спрямована на формування самостійності студентів і засвоєння ними сукупності знань, умінь і навичок, що здійснюється за умови запровадження відповідної організації всіх видів навчальних занять. Раціональна організація самостійної роботи здатна ефективно розвивати творчу активність, творче мислення з урахуванням індивідуальних можливостей, активізувати творчість самостійної роботи. Враховуючи специфіку музичної галузі, характер її діяльності, особистісно зорієнтований підхід до навчання, під самостійною роботою студентів треба вважати спеціально організовану діяльність студентів із урахуванням їхніх індивідуальних особливостей та спеціальної підготовки, спрямовану на самостійне виконання творчих практичних завдань як в аудиторний, так і позааудиторний час [7, с. 8]. Мета самостійної роботи студентів, як справедливо зазначила О. Дордіященко, двоєдина: формування самостійності як риси особистості й засвоєння знань, умінь і навичок для практичної фахової діяльності [2].

Специфікою навчального процесу у ВНЗ культури і мистецтв є те, що велику питому вагу в ньому займає індивідуальна та самостійна робота. Тому з перших кроків професійного навчання потрібно виховувати у студентів необхідність знаходити в собі вольові зусилля, долати інертність, виховувати культуру зосередження, виробляти систематичність у самостійних заняттях. Це особливо важливо для хорошого спеціаліста, бо специфіка і навчання хороших диригентів полягає в тому, що

основна частина навчання, особливо в перші роки, проходить у відриві від об'єкту навчання – хору, що створює великі додаткові труднощі в методиці, прийомах і способах його попередньої самостійної підготовки [1; 3]. Не маючи можливості спілкуватись з хором, як це роблять інструменталісти, студент повинен орієнтуватись на власні внутрішні відчуття хорового звучання й усіх його компонентів. Крім того, на відміну від інших музичних професій, диригент-хормейстер повинен володіти навичками, прийомами перед репетиційної підготовки, яку він здійснює самостійно, як домашнє завдання. Для роботи з хором студент готується в класі диригування під контролем викладача, під фортепіано, за спеціальною методикою самостійної підготовки. Така ситуація накладає на студента і викладача складності та професійну відповідальність, ставить їх в екстремальні умови. З огляду на це, пошук оптимальних шляхів формування навичок, прийомів і методів самостійної підготовки з фаху має важливе методологічне значення у вихованні майбутніх хорових диригентів і вимагає постійної уваги.

Самостійна робота студентів у сучасній дидактиці тісно пов'язана з організуючою роллю викладача з фаху, який займає особливо важливе місце у вихованні та навчанні майбутніх хорових диригентів. Саме педагог-музикант повинен розкривати значення спеціальних дисциплін у підготовці диригента, захопити їх змістом, розвивати потребу та бажання до самостійної роботи, творчого пошуку. Ця роль і вага посилюється ще й тим, що вищезазначена робота проводиться індивідуально, диференційовано з кожним студентом класу. Індивідуальне заняття дає можливість вивчити і використати індивідуальні особливості студента, його попередню музично-теоретичну і диригентську підготовку, що дозволяє викладачу підібрати індивідуальну навчальну програму саморозвитку, враховуючи його інтелектуальний розвиток, темперамент, самооцінку, працездатність і мотиви діяльності.

Діяльність викладача з фаху передусім направлена на формування диригентсько-виконавського й хормейстерського рівня студента, необхідного для майбутньої професійної діяльності. Звідси, об'єктивним завданням його є спрямування і підготовка студента до самостійної роботи, як творчого процесу, покликаного не тільки засвоювати, а й переосмислювати отриману навчальну інформацію в класі та вдосконалювати набуті спеціальні знання та практичні навички.

На нашу думку, самостійна робота студента перед заняттями в класі диригування та підготовки його для роботи з хором складається з двох етапів: *глибоке засвоєння, вивчення хорової партитури та роботу над диригентським жестом*. На першому етапі основним завданням самостійної диригентсько-хорової підготовки є глибоке вивчення партитури (всебічний усний і письмовий аналізи хорової партитури, гра, спів хорових партій і акордів, внутрішнє чуття хорової партитури), яке повинно привести студента до вдосконалення навичок внутрішнього чуття, бачення хорової партитури з органічним відчуттям хорового дихання та пов'язаного з ним м'язового відчуття, яке веде до правильного звукоутворення та звуковедення. При цьому варто користуватись прийомом внутрішнього слухового контролю партитури і включення голосом із визначеного місця, а також прийомом запису окремих фрагментів партитури (особливо складних) напам'ять.

На другому етапі – робота над диригентським жестом, який передбачає перш за все вироблення виразного, економного, активного диригентського показу й управ-

ління всіма компонентами хорового звучання (ритм, темп, агогіка, артикуляція, фразування, тембр, стрій, ансамбль, архітектоніка, драматургія твору тощо).

Варто зупинитись на низці прийомів і методичних установок, напрацьованих у сучасній педагогічній практиці для формування навичок самостійної диригентської підготовки студентів.

Основний метод самостійної диригентської підготовки – розвивати й удосконалювати навички внутрішнього чуття, бачення хорової партитури, глибокого сприйняття дихання, слухових і м'язових відчуттів, користуючись прийомом внутрішнього слухового контролю.

Для глибокого художнього розуміння хорового твору, що вивчається, студенту потрібно не тільки глибоке вивчення твору й авторських ремарок. Створення творчого підйому й більшого розуміння художньої інтерпретації твору засобами диригування допомагає вивчення авторів тексту і музики, стилю, прийомів композиції, а також застосування методів порівняння, співставлення, аналогії з творами інших видів мистецтва чи художніми явищами. Все це збагачує творчу уяву і фантазію студента, дає можливість ґрунтовно й глибоко пізнати творчість авторів музики і тексту, їхні стильові, жанрові й композиційні прийоми.

Здійснювати систематичну диригентську підготовку.

Виховувати в підготовчій роботі не просто красивий зображувальний жест, а створювати жест, який хвилює, збуджує, активізує, управляє, корегує звучання хору й створює художній образ. Варто пам'ятати, що немає поганих диригентських жестів, а є – недоречні.

Розвивати в собі почуття форми і змісту хорового твору і навик поступового детального його розгортання.

Прослухати хоровий твір (в основному після вивчення) в запису, в різних трактуваннях у виконанні відомих майстрів, бажано, слухаючи, стежити за виконанням по партитурі. Однак зловживати цим не потрібно, бо це призводить до згубної звички диригувати під музику й сквою творчу ініціативу майбутнього диригента. Не приносить користі багаторазові вправлення перед дзеркалом, які виховують зовнішню жестикуляцію і позування.

Не треба забувати і про виховання у студентів-хоровиків певної психології поведінки майбутнього керівника. Хормейстер-початківець має навчитись успішно володіти собою, гнучко та дипломатично впливати на поведінку виконавців, враховувати їхній настрій і відношення до характеру зауважень, відчувати психологічну норму уваги та навантаження хористів, володіти основами закономірностей психологічної розробки та переключення на інші завдання, виховувати в собі почуття артистичності, творчого настрою та підйому і багато інших елементів психології творчих стосунків.

Неабияке значення має прищеплення навиків і прийомів самостійної роботи і з інших дисциплін диригентсько-хорового і музично-теоретичного циклів. Викладачу важливо не тільки прищепити навички самостійної роботи з будь-якої музичної дисципліни (хорове аранжування, читання хорових партитур, сольфеджіо, фортепіано), але й розкрити перед студентом значення даної дисципліни у вихованні хорового диригента, зацікавити змістом курсу, розвинути потребу і бажання до самостійної роботи, творчого пошуку.

Увесь цикл фахових і гуманітарних дисциплін, що вивчаються на диригентській спеціалізації поряд з їхнім основним призначенням, повинен формувати у студентів навички роботи над посібником, книгою, розкривати способи, давати навички роботи з довідковою літературою, прищеплювати методику написання рефератів,

курсів робіт, доповідей, музично-теоретичних і виконавських аналізів музичних і хорових творів, знайомити з методами наукових досліджень, накопичення і збору наукових матеріалів на визначені музично-історичні теми, виробити вміння і навички написання наукових статей і рецензій.

Посилаючись на Положення про організацію самостійної роботи студентів, самостійна робота студента-диригента може містити, крім обов'язкової складової, ще й вибірково, яка передбачає виконання самостійних творчих завдань, які студент вибирає з метою підвищення свого професійного рівня, особистого рейтингу [4].

Особливий інтерес викликає виконання творчих завдань, зокрема самостійне вивчення хорових творів, крім програмних творів з диригування. Такий підхід до організації самостійної роботи студента в класі диригування надає можливість студенту проявити власну ініціативу й передбачає реалізацію навчальних і творчих інтересів студента: по-перше, він має змогу самостійно обрати хоровий твір, який йому подобається для вивчення, по-друге, студенту надається змога без сторонньої допомоги викладача застосувати свої власні методи розуміння і вивчення хорової партитури, по-третє, після демонстрації виконаної роботи на академічному концерті чи заліку є можливість почути думки викладачів та однокурсників щодо оцінки власної інтерпретації, рівня виконання, критично оцінити свій виступ, порівняти його з іншими, усвідомити свої успіхи і помилки.

Викладач із фаху, в цьому випадку повинен підтримати студента, доброзичливо поставитись до виконання самостійно підготовленого твору, відзначити позитивні моменти у виконанні, коректно вказати на допущені помилки (якщо вони були), зацікавити та заохотити до подальшого самовдосконалення, наполегливої самостійної роботи. Практика засвідчує, що, хороший позитивний результат закріпить інтерес студента до вивчення предмета та сформує стійку мотивацію до поглибленого фахового навчання. Як зазначає Е. Скуратова, інтерес, підкріплені позитивними емоціями, активізує інтелектуальні та творчі резерви особистості та позитивно впливає на процеси мислення, музичної пам'яті, уяви, активізує самостійну роботу студентів тощо [5, с. 333].

Нарожная Н. И. Формирование навыков самостоятельной работы будущих дирижёров-хормейстеров как фактор их профессионального роста.

А Рассматриваются особенности организации самостоятельной работы студентов в процессе специального образования с учётом современных требований и специфики музыкального образования, основные педагогические подходы и методические приёмы её эффективной организации и руководства в условиях индивидуального специального обучения, определены объективные факторы, которые лежат в основе предварительной самостоятельной подготовки студента-дирижёра.

Ключевые слова: преподаватель; самостоятельная работа студентов; специфика и особенности самостоятельной работы студентов; педагогические подходы; методические приёмы обучения

Narozhna N. I. Formation of future choir conductors' individual work skills as a factor of their professional growth.

S The article describes the specificities of the organization of students' individual work during their professional training, taking into account contemporary demands and the specificity of musical training. The author points out the main pedagogical approaches and some methods of the effective organization of the individual study and its management in the terms of individual professional training. Objective factors that act as a base for a conductor student's provisory individual preparation have also been defined in the article.

Key words: teacher; students' individual work; specificity and peculiarities of students' individual work; pedagogical approaches

Організація і керівництво самостійною роботою студентів потребує здійснення індивідуально-консультаційної роботи викладачів зі студентами, зацікавлювати їх, направляти, допомагати їм у вирішенні самостійних творчих завдань. Ця форма організації навчального процесу потребує розробки доступних та якісних навчальних і науково-методичних матеріалів із навчальних дисциплін на допомогу студентам.

Насамкінець, зазначимо, що самостійна робота студентів є одним з найважливіших напрямів сучасної вищої школи. Організована, цілеспрямована самостійна робота майбутніх диригентів-хормейстерів несе в собі великі резерви професійного зростання. Зміна концептуальної основи і розширення функцій самостійної роботи студентів не тільки веде до збільшення її обсягу важливості, а й породжує зміну у взаємовідносинах між викладачем і студентом як рівноправними суб'єктами навчальної діяльності, тобто корегує психолого-педагогічні засоби її забезпечення. Враховуючи специфіку музичної освіти, вона виступає не просто необхідністю, а самоціллю і забезпечує творчу активність у фаховому зростанні, самостійність, ініціативність, критичне ставлення до себе, формує позитивне ставлення до професії, прагнення до знань, постійного пошуку, самовдосконалення та самореалізації в мистецтві.

Список використаних джерел

1. Васильев, В. А. О дирижёрско-хоровом образовании и просвещении метод. разраб. / В. А. Васильев. – Ленинград : ЛГИК, 1990. – 71 с.
2. Дюрдященко, О. В. Самостійна робота студентів у ВНЗ / О. В. Дюрдященко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rusnauka.com /ONG/2006/ pedagogika/17894.dok.htm>. – Заголовок з екрану.
3. Казачков, С. А. О дирижёрско-хоровой педагогике / С. А. Казачков // Музыкальное исполнительство. Вып. 6. – Москва, 1970. – С. 120–143.
4. Положення про організацію самостійної роботи студентів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.khnu.km.ua/root/dept/nmv/res.5pdf.
5. Скуратова, Е. Н. Пути достижения эффективности самостоятельной работы студентов музыкального вуза / Э. Н. Скуратова // Самостоятельная работа и академические успехи. Теория, исследование, практика. Мат. пятой Междунар. научно-практ. конф. – Минск, 2005. – С. 331–335.
6. Цымбалюк, Е. А. Самостоятельная работа педагога-музыканта: от эффективного учения к эффективной профессиональной деятельности / Е. А. Цымбалюк // Самостоятельная работа и академические успехи. Теория, исследование, практика. Мат. пятой Междунар. научно-практической конф. – Минск, 2005. – С. 335–340.
7. Шайдур, І. А. Організація самостійної роботи студентів педагогічних університетів на основі індивідуально-орієнтованого підходу : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук : 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» / І. А. Шайдур. – Київ, 2003. – 22 с.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 07.06.2017



ДОСЛІДЖЕННЯ РІВНІВ ВИХОВАННЯ МУЗИЧНО-АКАДЕМІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ УНІВЕРСИТЕТІВ

А Здійснений опис процесу дослідження рівнів виховання музично-академічної творчості студентів чотирьох педагогічних ВНЗ України, визначені етапи роботи проведення експерименту, а також проаналізовані отримані результати. Експериментальні дані представлені у вигляді загальної таблиці та порівняльного аналізу.

Ключові слова: музичні здібності; обдарований студент; музично обдарована особистість; музично-академічна творчість; виховання музично-академічної творчості.

Актуальність проблеми. Сучасне життя, сповнене стресами та постійними змінами, потребує від нас уміння налагоджувати комунікативний зв'язок. Особливої гостроти це питання набуває для майбутніх педагогів, яким необхідно навчитись ефективно спілкуватись із дітьми, маючи відповідний рівень власного виховання. З метою розвитку творчого потенціалу студентів педагогічних ВНЗ, їхнього виховання, а також ефективної підготовки до професійної діяльності викладачам доцільно знати рівні виховання музично-академічної творчості студентів.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Ознайомлення із науковими здобутками педагогів, психологів і працівників мистецтва дають нам підстави стверджувати, що на сьогоднішній день існує низка методів, які спрямовані на вивчення музичних здібностей та якостей творчої особистості: метод тестування (К. Сішор [9], Я. Кваль-вассер [8], Р. Колвелл [7], Х. Вінг [10], В. Г. Касимов, В. І. Петрушин [5], Д. К. Кірнарська [2]); метод спостереження (С. І. Тітов [6]); методи анкетування, інтерв'ювання, бесіди (О. О. Лучініна [3]). Шляхом використання вищевказаних методів дослідники вивчають специфічні особистісні особливості, що формуються лише у музичній діяльності (наприклад, «слухання очима» або «бачення нотного тексту музики, яку сприймають»); відчуття висоти, відчуття інтенсивності, відчуття ритму, відчуття часу, відчуття консонансу, обсяг музичної пам'яті, музичний інтелект; ставлення до різних видів музичної діяльності, ставлення до музичних записів; прагнення слухати музичні твори на концертах, фестивалях, конкурсах тощо; бажання виконувати пісні разом з іншими на високому рівні. Окрім того, у процесі вивчення музичних здібностей студентів широкого розповсюдження набули індивідуальні, групові та фронтальні форми роботи.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття. Ураховуючи досвід наших попередників, а також власні спостереження, приходимо до висновку, що проблема вивчення музичних здібностей та якостей творчої особистості широко висвітлена у науковій літературі. Проте питання дослідження рівнів виховання музично-академічної творчості майбутніх педагогів залишається не вирішеним.

Наша стаття має на меті здійснити опис процесу дослідження рівнів виховання музично-академічної творчості студентів педагогічних ВНЗ України, а також проаналізувати отримані результати.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для проведення експериментального дослідження нами були залучені представники чотирьох сучасних педагогічних ВНЗ,

у яких готують майбутніх учителів музики та інших працівників освіти та мистецтва. Отже, у проведенні експерименту брали участь студенти та співробітники наступних ВНЗ України: Житомирський державний університет імені Івана Франка (ЖДУ), Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка (КДПУ), Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини (УДПУ), Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського (ПНПУ). Зазначимо, що експеримент проводився зі студентами музичного напрямку підготовки (заочної та стаціонарної форми навчання) та природничого (у ПНПУ філологічного) напрямку підготовки (стаціонарної форми навчання). Активну участь у нашому дослідженні брали також викладачі. Під час залучення педагогічного складу до проведення експерименту керувалися певними вимогами. Для вивчення студентів музичного напрямку підготовки обиралися викладачі кафедри музики (у її повному складі), три викладачі загальноосвітніх дисциплін, які найкраще знають вихованців, а також куратори навчальних груп. Для вивчення студентів природничого або філологічного напрямків підготовки (в Одеському ВНЗ) запрошували трьох викладачів загальноосвітніх дисциплін, які можуть охарактеризувати піддослідних і куратори навчальних груп. Зазначимо, що у кожному випадку – це викладачі різних навчальних дисциплін (залежить від навчальної програми кожного ВНЗ). Окрім того, для повноти та різнобічності інформації були опитані художні керівники мистецьких (музичних) колективів щодо рівня музичної обдарованості тих вихованців, що входили у групу піддослідних.

Усі досліджувані студенти були умовно розподілені на дві групи: експериментальну (ЕГ) та контрольну (КГ). Важливо відмітити, що у зв'язку з необхідністю подальшого розмежування та порівняння результатів такий розподіл був застосований у кожному ВНЗ, у кожному підрозділі денної та заочної форм навчання. У педагогічному експерименті всього брали участь 404 студенти.

Із метою дослідження рівнів музично-академічної творчості студентів педагогічних університетів була організована така робота: створення анкет окремо для студентів і викладачів і проведення відповідного анкетування; підготовка та проведення перевірки наявності музичних здібностей студентів природничого (або філологічного) напрямку підготовки (індивідуальна форма роботи).

За результатами попередніх досліджень, на основі теорії Б. М. Теплова про існування трьох основних видів музичних здібностей, які утворюють «ядро» музичальності (відчуття ладу, музично-слухові уявлення,

музично-ритмічні відчуття) [1], а також, ураховуючи основні якості творчої, музично обдарованої особистості за І. І. Полубояриною [4, с. 133], нами були виділені критерії виховання музично-академічної творчості студентів. До таких критеріїв відносимо: ладове відчуття, здібність до слухових уявлень, музично-ритмічне відчуття, мотиваційно-творча активність, прагнення до самоосвіти, самокерованість. Саме ці критерії стали основою анкет для студентів і для викладачів, спрямованих на виявлення рівнів виховання музично-академічної творчості студентів.

«Анкета для студентів» передбачає оцінювання респондентами себе та своїх товаришів за 6-ма критеріями за 6-бальною шкалою (від 0 до 5 балів), яка відповідає рівням досліджуваних критеріїв (від 0 до 5 рівня). По кожній навчальній групі визначається індивідуальний рівень музично-академічної творчості студентів, а також середній рівень вираження досліджуваних критеріїв усіх членів колективу. Розглянемо результати дослідження рівнів музично-академічної творчості студентів окремо по кожному педагогічному ВНЗ та порівняємо отриману інформацію.

Результати анкетування студентів ЖДУ контрольної та експериментальної груп за «Анкету для студентів» свідчать про те, що серед більшості опитаних студентів сформованість музично-академічної творчості виявилась на 3 (середньому) рівні. Причому такі результати були отримані як у респондентів музичного напрямку підготовки (навчально-науковий інститут педагогіки) (ЕГ – 47,37%; КГ – 52,63%), так і у респондентів природничого напрямку (природничий факультет) (ЕГ – 60,61%; КГ – 62,5%).

Результати дослідження вихованців КДПУ свідчать про те, що біля половини опитаних студентів музичного напрямку підготовки виявили недостатню сформованість музично-академічної творчості. Зауважимо, що біля половини студентів природничого напрямку підготовки показали середній і високий рівні сформованості музично-академічної творчості, яка, на наш погляд, є необхідною основою для подальшого розвитку їхніх музичних здібностей і формування творчої особистості майбутнього вчителя.

Результати дослідження вихованців КДПУ свідчать про те, що половина опитаних студентів музичного напрямку підготовки виявили недостатню сформованість музично-академічної творчості та потребують спеціально створених умов для розвитку якостей музично обдарованої особистості. Важливо відмітити, що серед студентів природничого напрямку підготовки лише у 1 респондента (2,78%) не сформована музично-академічна творчість, а біля 75% студентів природничого напрямку підготовки показали середній і високий рівні сформованості музично-академічної творчості, яка, на наш погляд, є необхідною основою для

подальшого розвитку їхніх музичних здібностей і формування творчої особистості майбутнього вчителя.

Результати дослідження вихованців ПНПУ свідчать про те, що біля половини опитаних студентів музичного напрямку підготовки виявили недостатню сформованість музично-академічної творчості. Відмітимо, що біля 75% студентів філологічного напрямку підготовки показали 3 (середній) та 4 (високий) рівні сформованості музично-академічної творчості. Така інформація переконає нас у необхідності спрямування навчально-виховного процесу на виховання та розвитку музично-академічної творчості обдарованих студентів.

Анкета для викладачів має на меті визначити рівні виховання музично-академічної творчості обдарованих студентів на основі відповідних критеріїв, спираючись на відповіді педагогічних працівників ВНЗ. Ця анкета за структурою, порядком проведення та змістом повністю співпадає з анкету для студентів. До опитування були залучені викладачі музичних дисциплін, керівники художніх колективів і куратори навчальних груп, які за 6-бальною шкалою мали оцінити рівні сформованості критеріїв музично-академічної творчості кожного вихованця.

Визначення рівнів музично-академічної творчості в індивідуальній формі здійснювалося серед студентів природничого (та філологічного у ПНПУ) напрямку підготовки з метою вивчення музичних здібностей та основних якостей творчої, музично обдарованої особистості. Дослідження передбачало виконання наступних завдань: 1. Визначення характеру звучання акордів (веселий чи сумний) (дослідження ладового відчуття). 2. Знайти звук, який прозвучав, на музичному інструменті (фортепіано) (дослідження музично-слухових уявлень). 3. Заспівати улюблену пісню (одна фраза вголос – одна – про себе – одна вголос і т. д.) (дослідження музично-слухових уявлень). 4. Відплескати музичний ритм пісні, яку співали (дослідження музично-ритмічного відчуття). 5. Відплескати музичний ритм запропонованої пісні (дослідження музично-ритмічного відчуття). 6. Відповісти на усні питання: 1) Чи бажаєте Ви постійно займатися творчою діяльністю? (дослідження мотиваційно-творчої активності). 2) Чи бажаєте Ви цілеспрямовано здійснювати пізнавальну діяльність із метою отримання знань, умінь і навичок або їхнього вдосконалення? (дослідження прагнення до самоосвіти). 3) Чи здатні Ви володіти власними бажаннями, емоціями та психічними станами (дослідження самокерованості).

Результати вивчення рівнів виховання музично-академічної творчості студентів усіх досліджуваних ВНЗ представлена у табл. 1:

Таблиця 1

Результати дослідження рівнів виховання музично-академічної творчості студентів експериментальної (ЕГ) та контрольної (КГ) груп

Рівні виховання музично-академічної творчості студентів	Результати дослідження							
	Студенти музичного напрямку підготовки				Студенти природничого (або філологічного) напрямку підготовки			
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ	
	студентів	%	студентів	%	студентів	%	студентів	%
0	0	0	0	0	1	0,72	3	2,21
1	0	0	1	1,56	19	13,77	19	13,97
2	8	12,12	10	15,63	39	28,26	38	27,94
3	25	37,88	23	35,94	53	38,41	53	38,96
4	27	40,91	25	39,06	22	15,94	20	14,71
5	6	9,09	5	7,81	4	2,90	3	2,21
Всього	66	100	64	100	138	100	136	100

Як видно із таблиці, результати дослідження студентів музичного та природничого (або філологічного) напрямків підготовки мають суттєві відмінності. Переважна більшість респондентів музичного напрямку підготовки ЕГ (40,91%) та КГ (39,06%) виявили 4 (високий) рівень виховання музично-академічної творчості, тоді, як більшість студентів природничого (або філологічного) напрямку підготовки показали лише 3 (середній) рівень (ЕГ – 38,41%; КГ – 38,96%). Серед студентів музичного напрямку респондентів із 0 рівнем виховання музично-академічної творчості виявлено не було (0%), тоді, як серед вихованців природничого (або філологічного) напрямку підготовки в ЕГ – 0,72%, в КГ – 2,21%. Студенти-музиканти із 1 (дуже низьким) та 2 (низьким) рівнями виховання музично-академічної творчості зустрічаються (відповідно 1 рівень: ЕГ – 0%; КГ – 1,56%; 2 рівень: ЕГ – 12,12%; КГ – 15,63%), проте серед студентів немусичного профілю таке явище дуже поширене (відповідно 1 рівень: ЕГ – 13,77%; КГ – 13,97%; 2 рівень: ЕГ – 28,26%; КГ – 27,94%). Цікавим виявився той факт, що респонденти із 5 (дуже високим) рівнем виховання музично-академічної творчості виявились як серед студентів музичного напрямку (ЕГ – 9,09%; КГ – 7,81%), так і серед студентів природничого (або філологічного) напрямку підготовки (ЕГ – 2,90%; КГ – 2,21%).

Узагальнюючи результати дослідження студентів усіх педагогічних ВНЗ, прийшли до таких висновків: 1. Сформованість музично-академічної творчості в експериментальній і контрольній групах виявилась майже однаковою. 2. Найвищий показник (5 рівень) сформованості музично-академічної творчості виявився у вихованців музичного напрямку підготовки заочної форми навчання КДПУ (50%). 3. Серед респондентів природничого (та філологічного) напрямку підготовки 270 осіб (98,54%) мають сформовану музично-академічну творчість 1–5 рівня. 4. Серед студентів музичного напрямку підготовки різних форм навчання 45 осіб (34,62%) виявили недостатній розвиток музично-академічної творчості (1–3 рівень). 5. Ураховуючи отримані дані, вважаємо доцільним у досліджених ВНЗ створити педагогічні умови для розвитку музичних здібностей студентів і формування у них якостей музично обдарованої особистості, використовуючи відповідні принципи та підходи до виховання музично-академічної творчості.

Висновки з даного дослідження. Таким чином, для підготовки кваліфікованих фахівців у сфері педагогічної

освіти викладачам ВНЗ необхідно здійснювати виховний вплив на студентів, спираючись на результати їхнього попереднього дослідження. Процес вивчення рівнів виховання музично-академічної творчості студентів має такі складові: створення анкети для студентів та проведення відповідного анкетування у груповій і фронтальній формах; створення анкети для викладачів та проведення анкетування в індивідуальній формі; підготовка та проведення перевірки наявності музичних здібностей студентів природничого (або філологічного) напрямку підготовки в індивідуальній формі. Результати дослідження показали, що студенти природничого (або філологічного) напрямку підготовки мають потужний потенціал для розвитку музичних здібностей та якостей творчої особистості, тоді, як вихованці музичного напрямку підготовки виявили недостатній рівень сформованості досліджуваних показників. Ураховуючи цей факт, прийшли до висновку, що у досліджуваних ВНЗ необхідно створити сприятливі умови для формування та розвитку творчої особистості майбутнього педагога, спираючись на його індивідуальні особливості, рівень виховання музично-академічної творчості, а також на відповідні принципи та підходи до виховання.

У подальших дослідженнях доцільно спрямовувати увагу на створення методики виховання музично-академічної творчості та перевірки її ефективності.

Список використаних джерел

1. Бочкарёв, Л. Л. Проблемы психологии музыкальных способностей / Л. Л. Бочкарёв // Художественное творчество: [сост. Мейлах Б.]. – Ленинград : Наука (Ленинград. отд.), 1983. – 280 с.
2. Кирнарская, Д. К. Опыт тестирования музыкальных способностей на экзаменах в вуз / Д. К. Кирнарская // Музыкальная психология и психотерапия. Научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. – 2010. – Июль-август (№4 (19)). – С. 40–53.
3. Лучинина, О. А. Карта музыкальных способностей [Электронный ресурс] / О. А. Лучинина // Музыкальная психология и психотерапия №1(22), январь-февраль, 2011. – С. 24–36. – Режим доступа : http://www.ampp.ru/files/22.Muz_Psuh%281_2011%29.pdf#page=1&zoom=auto,-113,601.
4. Полубоярина, И. И. Методы обучения музыкально одарённых студентов / И. И. Полубоярина // Профессиональное образование в России и зарубежом. – 2013. – №3(11). – С. 132–137.
5. Тихомирова, Н. Ф. Музыкальная психология : навч. посіб. / Н. Ф. Тихомирова, П. П. Складар. – Київ : ДМУНЗКМ, 2001. – 192 с. – Рос.
6. Тітов, С. І. Музыкальная обдарованість та її розвиток / С. І. Тітов // Вісник Житомирського університету. Серія «Педагогічні науки»: зб. наук. праць / Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. – Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2004 – Вип.19. – С. 223–226.
7. Colwell, R. Music achievement tests / R. Colwell. – Chicago, 1969.
8. Kwalwasser, J. and Ruch, G. Kwalwasser-Ruch Test of Music Accomplishment, Jowa City, Bureau of Educational Research and Service, 1927.
9. Seashore, C. The Psychology of Musical talent / C. Seashore. – Boston, L. Silver Burdett, 1919.
10. Wing, H. Standardised Tests of Musical Intelligence / H. Wing. – Buckinghamshire, England, 1960, 1969.

Дата надходження до редакції авторського оригіналу: 12.08.2017

Васильева Н. В. Исследование уровней воспитания музыкально-академического творчества студентов педагогических университетов.

А Осуществлено описание процесса исследования уровней воспитания музыкально-академического творчества студентов четырёх педагогических вузов Украины, определены этапы работы проведения эксперимента, а также проанализированы полученные результаты. Экспериментальные данные представлены в виде общей таблицы и сравнительного анализа.

Ключевые слова: музыкальные способности; музыкально одарённая личность; музыкально-академическое творчество, воспитание музыкально-академического творчества

Vasilyeva N. V. Studies of educational levels of musically-academic creativity students pedagogical university.

С The article describes the process of studying the levels of education of musical and academic creativity of students of four pedagogical universities of Ukraine, identifies the stages of the experiment's work, and also analyzes the obtained results. Experimental data is presented in the form of a general table and a comparative analysis.

Key words: musical talents; musically gifted personality; musical and academic creativity; education of musical and academic creativity



ПОНЯТТЯ КУЛЬТУРИ У СИСТЕМІ КРОСКУЛЬТУРНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ ТУРИЗМУ

А Автор розкриває поняття культури та її суті у системі кроскультурної підготовки майбутніх фахівців галузі туризму. Проаналізовані класифікації поняття «культура», визначені функції культури та елементи її прояву, розглянута контекстуалізація культури.

Ключові слова: туризм; культура; кроскультура; кроскультурна компетентність; контекстуалізація; контекст; функції

Постановка проблеми. Проблема ефективної підготовки фахівців галузі туризму є актуальною для сучасного українського суспільства, яке нині зазнає динамічних змін, оскільки розвиток України в контексті європейських і світових орієнтирів передбачає зосередження уваги на міжнародній освіті, зокрема, туристичній. Не викликає сумніву той факт, що туризм нині є невід'ємною частиною життя мільйонів людей, та постійно вносить значний вклад у становлення економічної і культурної співпраці, досягнення взаєморозуміння між різними народами світу [14].

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Регулюють і формулюють основні вимоги щодо професійної підготовки фахівців галузі туризму закони України «Про вищу освіту» (2014), «Про туризм» (2004), Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки, Концепція Державної цільової програми розвитку туризму та курортів на період до 2022 року. Так, Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки визначає освіту як один із найважливіших напрямів державної політики України, оскільки освіта є стратегічним ресурсом духовного та культурного розвитку суспільства, поліпшення добробуту громадян, забезпечення національних інтересів, зміцнення міжнародного авторитету й формування позитивного іміджу України. Враховуючи той факт, що Україна займає одне з провідних місць у Європі за рівнем забезпеченості цінними природними та культурними ресурсами, у підготовці фахівців галузі туризму набуває актуальності переосмислення та науково-методичне обґрунтування таких професійно-орієнтованих технологій, які одержали розвиток у професійно-туристичному напрямі. Дослідження науковців підтверджують актуальність фундаментального вивчення кадрових проблем у галузі туризму, які зумовлені завданнями його розвитку у контексті тенденцій професійної підготовки майбутніх фахівців галузі туризму, післядипломного підвищення їх кваліфікації, соціально-економічних і геополітичних змін, розширення соціальних і технологічних функцій галузі туризму, підвищення вимог до рівня освіченості, компетентності, професійної мобільності, конкурентоспроможності фахівців на українському та світовому ринку туристичної індустрії [11].

Мета статті: визначити поняття культури та її суті у системі кроскультурної підготовки майбутніх фахівців галузі туризму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Науковці й до нині дискутують із приводу трактування поняття «туризм», яке характеризується поліфункціональністю та поліаспектністю його взаємодії із суспільством, про що свідчить дисертаційне дослідження Н. Бондар [4]. Дослідниця визначає туризм як сферу людської діяльності – рекреаційної або суспільно-корисної, науково-практичної – пов'язану з подорожами та мандрівками громадян, що

виконує низку функцій економічного, політичного, культурного характеру, які проявляються як на рівні окремої особистості, так і на рівні суспільства в цілому.

Аналізуючи праці вітчизняних і зарубіжних науковців (П. Бенекер, М. Бичваров, Н. Бондар, С. Каргіел, Н. Лейпер, Н. Реймерс, В. Федорченко), приходимо до висновку, що найвичерпніше і найзрозуміліше поняття туризму охарактеризовано у В. Федорченка та І. Мініч, які використовували одне з найперших визначень цього поняття: туризм є низкою явищ і взаємовідносин у результаті подорожей людей до того часу, поки це не призводить до їх постійного перебування у певному місці та не пов'язано з отриманням ними будь-якої вигоди чи доходу. Це визначення перегукується з дослідженнями американського вченого С. Каргіела (С. Cargill), який стверджує, що туризм включає в себе діяльність, яку здійснюють люди, подорожуючи та залишаючись далеко від своїх звичних місць перебування в період часу менше року заради відпочинку, задоволення, з діловими намірами, ознайомленнями з культурою інших країн та народів чи з будь-якою іншою метою [19]. З іншого боку, вважаємо за необхідне враховувати у наших подальших наукових розвідках і дослідження О. Шуплат, яка, ґрунтовно проаналізувавши відмінності у тлумаченні поняття «туризм» згідно з економічним, споживчим і соціокультурним підходом, дійшла висновку, що туризм охоплює широкий спектр галузей, починаючи від рекламно-інформаційних послуг, транспорту, будівництва, сільського господарства, переробних галузей, і закінчуючи такими галузями, як охорона здоров'я, спорт, відпочинок, освіта та культура [18].

Туризм і культура тісно взаємопов'язані. Саме завдяки туризму нині стало можливим вирішення важливих, як зазначає В. Квартальнов, у тому числі, соціальних, проблем: культурного зростання, національного відродження, помітного підвищення рівня і якості життя населення тих регіонів і країн, які зорієнтовані в першу чергу на внутрішній і в'їзний туризм [7]. Погоджуючись з дослідником, підкреслимо його думку: щоб бути затребуваною й актуалізованою в усьому світі, культурі необхідна підтримка з боку туризму. З іншого боку, для розвитку туризму культурна складова є обов'язковою, оскільки вона є міцним базисом міжнародних культурних і туристських обмінів. Партнерство туризму і культури, тісна співпраця між ними – вимога часу, сучасного інформаційного суспільства, один із категоричних імперативів XXI ст., для чого необхідне розроблення науково-теоретичних засад та потужне освітнє забезпечення.

Аналіз досліджень суті туризму з культурологічної точки зору (С. Васіна, Е. Мухаметова, Є. Сапожнікова) дозволяє розглядати його як форму розвитку особистості, здатну розширити межі людського пізнання, сприяти етнокультурній самоідентифікації особистості, розкриттю власних, у тому числі латентних потреб, розвитку і трансформації

соціокультурної сфери діяльності людини [9]. Саме цей підхід лежить в основі поняття «культурний туризм», яке часто зустрічається у науковій літературі. Зазначимо, що нині культурний туризм є найпопулярнішим і масовим видом туризму, охоплює всі аспекти подорожі, за допомогою якого людина дізнається про життя, культуру, звичаї іншого народу. Туризм, таким чином, є важливим засобом створення культурних зв'язків, міжнародного співробітництва та кроскультурної взаємодії [2; 7]. Тож не викликає жодних сумнівів той факт, що туризм є сферою діяльності, що тісно пов'язана з людським фактором, який є невід'ємною частиною культурної системи суспільства, має міжнародний і кроскультурний характер. М. Алдошина та Г. Брусильцева розглядають вплив культури на галузь туризму з двох різних точок зору: *культура як засіб* – культуру та традиції певної країни доцільно розглядати як засіб підвищення попиту на туристичні послуги та визначення збереження населення до туристів і культурної спадщини, збереження якої є символом стабільності та спадкоємності; *культура як чинник ділової активності* – культура визначає особливості ділової активності туристичного підприємства (фірми), що зумовлює вибір і побудову моделі управління ним [1].

Звернемося до визначення у контексті нашого дослідження поняття «культура». У філософському словнику А. Грицанова *культура* тлумачиться як система надбіологічних програм людської діяльності, що історично розвиваються; поведінки та спілкування, що виступають умовою відтворення та змін соціального життя в усіх її основних проявах; ДНК людини, оскільки саме людина зберігає, передає та генерує з покоління в покоління програми діяльності поведінки та спілкування людей.

Із позицій *загальнофілософського* розуміння культури, зазначає В. Гриньова, вона є механізмом, що регламентує і регулює поведінку та діяльність людини, а сама людина є її носієм і ретранслятором; культура – це, по суті, специфічно людський спосіб буття, який визначає весь спектр практичної та духовної активності людини, її можливої взаємодії з навколишнім світом і собою. На думку дослідниці, формування культури завжди тісно взаємопов'язано з розвитком суспільства, соціальних груп, окремих особистостей, що уможливило їй виокремити рівні аналізу культури: *загальний рівень* – культура конкретного суспільства, формації (людства) або світова культура; *особливий рівень* – культура соціальних груп (макрогрупи типу націй, класів, професійних груп: мікрогрупи – сім'я, виробничий колектив тощо); *одиничний рівень* – культура особистості.

За А. Самодриним, культура є локалізованим у просторі та часі соціально-історичним утворенням, що специфікується за певними типами організації: історичний, етнічний, геологічний (континентальний, регіональний); сукупність наукового знання, практичних навичок, побутової й теоретичної свідомості, високої духовності, необхідних для розвитку людини й суспільства, формування особистості. Розглядаючи феномен культури через призму осмислення терміну «взаємодія», який указує на множеність діяльності, вчений стверджує, що саме у результаті взаємодії людей через їхні спільні діяльності й спільно з Природою народжується культура як «помножений продукт»: техніки, технології, інтерактивної освіти тощо [12].

Г. Хофстеде (G. Hofstede) потрактовує культуру як колективне програмування розуму, який відрізняє членів однієї групи або категорії людей від інших, тобто культура як програмне забезпечення розуму [20].

Загалом науковці трактують поняття культури з різних підходів: ідеалістичного, реалістичного, матеріалістично-

го, функціонального, психоаналітичного, аксіологічного, структурного, діяльнісного.

За даними Ю. Малинки, досить значну кількість різнопланових тлумачень поняття «культура» можна розділити на 6 основних класів:

1. *Описові визначення*, які трактують культуру як суму всіх видів людської діяльності, звичаїв, вірувань.

2. *Історичні визначення*, які пов'язують культуру з традиціями та соціальним досвідом суспільства.

3. *Нормативні визначення*, які інтерпретують культуру як сукупність норм і правил, що організують людську поведінку.

4. *Психологічні визначення*, згідно з якими культура є сукупністю форм набутої поведінки, що виникла в результаті пристосування і культурної адаптації людини до навколишніх умов життя.

5. *Структурні визначення*, які розглядають культуру у вигляді різного роду моделей чи єдиної системи взаємопов'язаних феноменів.

6. *Генетичні визначення*, які базуються на розумінні культури як результату адаптації людських груп до середовища свого проживання [8].

Дослідження С. Агеевої та Л. Устименко свідчать, що *суть культури розглядається у трьох ключових аспектах*: культура як сфера творчості людини, вільної її самореалізації (наука, мистецтво, освіта); культура як ціннісне ставлення до реальності (цінності та ідеали); культура як створений людьми матеріальний світ, відмінний від природного [16].

На думку К. Прокоф'євої, культура як сукупність наслідків суспільно-творчої життєдіяльності людини, до якої входять цінності, суспільні відносини та зразки поведінки, соціальні інститути, комплекс світоглядних уявлень людини про себе, навколишній світ і суспільство, складається з таких трьох аспектів: соціокультурної діяльності людини, наслідків цієї діяльності та ступеня розвитку діючої особистості. Дослідниця виокремлює три ключові сфери культури (сама людина та ступінь її окультуреності; предметний світ; форма інституціональних зв'язків), які мають розглядатися лише у єдності та цілісності [10].

Із *соціопсихологічної точки зору*, зазначає О. Стегній, культуру можна розглядати як загальний конгломерат відносин, цінностей, поведінки і переконань, які передаються з покоління в покоління за допомогою мови. Таке трактування культури, на думку вченого, поєднується з нестачею адекватних способів виміру цієї спільності психологічних відмінних рис, тому науковці намагаються у своїх дослідженнях обмежитися тими властивостями людей, які простіше виміряти: раса, етнічність, національність [13].

Узагальнивши різні визначення цього поняття, можемо сформулювати висновок, що основною характеристикою культури є взаємодія людини з навколишнім світом, іншими людьми, в процесі якої відбуваються *взаємообмін інформацією*.

Дослідники С. Возняк, П. Герчанівська виділяють такі *функції культури*: світоглядну, інформаційну, комунікаційну, інтегративну, соціалізаційну, пізнавальну, регулятивну, ціннісну, адаптаційну, семіотичну, творчу, емоційно-психологічну [5]. К. Прокоф'єва – *людинотворчу, перетворюючу, пізнавальну, спілкувальну, оціночну, керувальну, трансляційну та рекреативну* [10].

У контексті нашого дослідження варто уваги є думка О. Дем'яненко, яка стверджує, що найважливіша функція культури як комплексу об'єктивацій (мови, артефактів, дій) і суб'єктивацій (уявлень, цінностей, норм тощо), які мають засвоюватися у процесі кроскультурної освіти та використовуються в повсякденній орієнтації – *діяль-*

нісна (культура є способом, за допомогою якого суспільства вирішують проблеми). Дослідниця пише, що «будь-яка послідовність явищ у часі і будь-яке розташування об'єктів у просторі (патерни культури) демонструють цілісну своєрідність рідної для певної нації культури. У широкому розумінні з патернами (образами) культури можна пов'язувати величезну кількість особливостей людської поведінки» [6]. Саме тому можемо акцентувати увагу не просто на підготовці фахівців галузі туризму, а на кроскультурній освіті як індивідуальному процесі розвитку особистості студента, що зумовлює зміну його поведінки, пов'язаної з розумінням і ухваленням культурно-специфічних форм поведінки представників інших культур.

Багатоаспектність тлумачень поняття «культура», його універсальність і використання цієї дефініції у різного роду дослідженнях зумовлює необхідність урахування такого поняття як *контекстуалізація культури*. Контекст, зазначають В. Білополий, К. Прокоф'єва, М. Складановська, є своєрідним ракурсом розгляду культури, під яким треба розуміти цілісне культурне утворення певного періоду, народності, соціуму тощо. Контекст ураховує низку факторів, на підставі яких формуються особливості світобачення, мислення, відношення до основних принципів буття, природи, суспільства, людини: *географічних, світоглядних, релігійних, економічних, політичних, етнічних, професійних* тощо [3].

Дослідники визначають *межі культурних контекстів: культурні епохи* (епоха первісної культури, антична культура, культура середньовіччя, культура епохи відродження, культура епохи просвітництва, сучасна культура тощо); *суспільно-економічні формації* (первіснообщинна культура, рабовласницька культура, феодална культура, капіталістична тощо); *етнічні та національні спільноти* (арабська, слов'янська, французька, українська, японська культура тощо); *соціальні спільноти* (культура села, селища, міста, країни); *регіональні спільноти* (афроамериканська, латиноамериканська, західноєвропейська культура); *релігійні спільноти* (християнська, мусульманська культура тощо); *людська діяльність у певних сферах* (політична культура, моральна культура, художньо-естетична, правова, педагогічна культура тощо); *спосіб життєдіяльності окремого індивіда, соціальної групи, суспільства в цілому* (культура особистості, культура класу, корпоративна культура) [10].

Аналіз праць науковців (Є. Бородіна, С. Возняк, Т. Костюк) дав можливість дійти висновку, що фундаментом будь-якої культури є поняття «*цінність*». Учені пропонують наступну *типологію цінностей: вітальні або життєві* (ідея здорового способу життя, фізичного й духовного здоров'я, зрештою, ідеального способу життя); *моральні* (ідеали справедливості, добра, поваги, взаємодопомоги, обов'язку, честі, гідності, совісті тощо); *ідеологічні* (ідеал сенсу життя, призначення людини, пошуку цілей для майбутнього); *соціальні* (соціальне благополуччя особистості, добробут, комфортна робота, посада, гідна заробітна плата тощо); *політичні* (ідеали волі, правопорядку й соціальної безпеки, гарантії громадянської рівності, розбудова держави та громадянського суспільства); *релігійні* (свобода віросповідання, ідея Бога, Царство Боже, безсмертя душі, матеріальні й духовні цінності релігійного життя: храм, приписи, норми, обряди тощо); *сімейно-родинні* (ідеали сімейного затишку, кохання, дружби, благополуччя й гармонія інтересів у родині, повага до інших поколінь, взаєморозуміння та взаємопідтримка, сімейні традиції тощо); *професійні* (ідеали професійної майстерності, талановитості, задоволення результатами праці тощо); *художньо-естетичні* (ідеали прекрасного, ідеали чистої краси, образи і зразки мистецтва тощо); *соціаль-*

но-групові (цінності певного класу, соціальної групи чи спільноти).

Тож з точки зору *аксіологічного підходу* культуру вчені потрактують як світ людського буття, який створюється й розвивається людьми в процесі їхньої, опосередкованої ціннісними складовими, творчої взаємодії з природою та між собою [5].

Низка вчених розглядають культуру з *позиції життєвого досвіду народу* (Л. Маєвська, О. Мурзіна, М. Степико, Е. Сміт). Так, культура визначається як етнічно специфічна програма, закономірність життєтворення, яка, акумулюючи в духовних і матеріальних цінностях, знакових системах певні значення, знання, вміння й творчі здібності народу, виступає особливим способом буття певного етносу.

У контексті дослідження проблеми кроскультурної підготовки фахівців галузі туризму значний вплив мають *елементи прояву культури*. Ці елементи, на які у першу чергу звертається увага, детально досліджені та описані у працях Г. Хофстеде – *символи, ритуали, герої та цінності*:

- *символи* – слова, жести, предмети, які несуть особливе значення і є упізнаваними представниками певної культури; певний вид одягу або макіяжу, марки автомобілів, використання жаргону тощо;

- *ритуали* – колективні дії, які розглядаються як основи соціального буття: релігійні церемонії, особлива манера вітань, жестів, знаків поваги до старших тощо;

- *герої* – це певні особистості, що мають всі характеристики, які дають їм найвищу оцінку в суспільстві, і таким чином стають зразками для наслідування;

- *цінності* – загальні тенденції в перевазі певного стану речей над іншими: сімейні цінності, незалежність, особиста свобода, безпека, інтелектуальні цінності та багато інших [20].

Туристична привабливість кожної країни, її культурний імідж базується на чотирьох основних елементах культури, зазначають М. Алдошина, Г. Брусильцева Є. Головльова, Н. Горбач, С. Гелей. Такими елементами дослідники виокремлюють: *поняття або концепти* (містяться у мові, завдяки їм стає можливим упорядкувати досвід людей і передавати його); *відносини* (характеризують способи зв'язку понять між собою: за значенням, у просторі та часі, на основі причинної обумовленості тощо); *цінності* (різні культури можуть віддавати перевагу різним цінностям: героїзму, свободі, художній творчості, аскетизму, сімейним традиціям тощо); *правила та норми* (регулюють поведінку людей відповідно до цінностей певної культури [1].

Аналізуючи наукові праці вчених, присвячені визначенню феномену культури (Дж. Мердок, А. Садохін, Т. Самохіна, А. Солодка, С. Сомова, П. Сорокін, С. Клакхон (С. Kluckhohn), Р. Кассон (R. Casson) та ін.) з позиції кроскультурної взаємодії, ми дійшли висновку, що культура – це особлива сфера людської життєдіяльності, яку не можна побачити, почути, відчути чи спробувати. Реально, акцентує увагу А. Садохін, люди можуть лише спостерігати різноманітні її прояви у вигляді відмінностей у людській поведінці, у різних видах діяльності, ритуалах, традиціях, обрядах тощо. Ці спостереження дають людині розуміння, що відмінності у поведінці обумовлені саме культурними відмінностями.

Варто погодитися з думкою С. Клакхона, який, аналізуючи взаємовідносини культури та індивідуума, наголошує, що жоден представник культури однак не знає усіх її деталей. Дослідник виокремлює три основні частини культури: *перша* – та, яка має бути відома всім її носіям; *друга* – та, що відбирається на альтернативній основі залежно від потреб комуніканта; *третья* – та, яка викорис-

товується обмежено й окреслюється соціальною роллю індивідуума в цьому суспільстві. У свою чергу Р. Кассон пропонує розглядати культуру як своєрідну «когнітивну карту», і навіть не так як карту, як набір принципів для розроблення такої карти, ключовим завданням якої є «... забезпечення безпечного плавання у морі іншої культури» [21].

Отже, культуру у процесі кроскультурної підготовки майбутніх фахівців галузі туризму будемо тлумачити як специфічний спосіб організації і розвитку людської життєдіяльності, що представлена в продуктах матеріальної та духовної праці, в системі соціальних норм, в духовних цінностях, традиціях, у сукупності відносин людей до природи, між собою та до самих себе.

Культура, наголошує Н. Тодорова, складається з явних і неявних моделей поведінки, які набуваються й передаються символами, що становлять характерні досягнення людських груп, включаючи їхню втілення в пам'ятках матеріальної культури; суть культури складається із традиційних (тобто історично отриманих і відібраних) ідей й особливо сполучених з ними цінностей; культурні системи можна, з одного боку, розглядати як продукти дії, з іншого – як елементи, що спричинятимуть майбутні дії. Дослідниця визначає два самостійних типи культури, суттєві для діяльності будь-яких організацій, зокрема, туристичних фірм чи агенцій: *національна культура*, що охоплює всі характеристики й впливи на людину чи групу, незалежно від того, чи мають вони національне, соціальне, робоче чи релігійне походження; *ділова культура*, що охоплює тільки ті характеристики й впливи, які стосуються роботи чи бізнесу, індивідуума чи групи [15].

У контексті дослідження варто наголосити, що до *матеріальної туристичної культури* треба віднести всю сукупність туристичних товарів матеріального походження (туристичний одяг, обладнання для подорожей тощо), виробничі приміщення і техніка для випуску цих товарів, ресторани, готелі, туристичні офіси і комплекси та інші елементи інфраструктури туризму; *духовна туристична культура* обіймає туристичні знання, систему моральних норм і цінностей туристичної спільноти, періодичні видання і туристичну літературу, народні пісні і міфологію, традиції та звичаї, за якими відбувається туристичне життя [17].

Висновки. Не дивлячись на досить значну кількість різнопланових тлумачень поняття «культура», їхню класифікацію, розкриття суті понять «культура» і «туризм», визначення функцій культури та елементів її прояву, контекстуалізацію культури, треба пам'ятати той факт, що культура НЕ є: «правильною» чи «неправильною»; НЕ є успадкованою чи вродженою; НЕ є ознакою індивідуальної поведінки, адже у межах кожної національної чи ділової культури існує широкий діапазон індивідуальних цін-

ностей і варіантів поведінки [15]. Суть культури у системі кроскультурної підготовки майбутніх фахівців галузі туризму розглядається у трьох ключових аспектах: культура як сфера творчості людини, вільної її самореалізації (наука, мистецтво, освіта); культура як ціннісне ставлення до реальності (цінності та ідеали, присутність святого); культура як створений людьми матеріальний світ, відмінний від природного. Туризм тлумачиться як форма розвитку особистості, здатна розширити межі людського пізнання, сприяти етнокультурній самоідентифікації особистості, розкриттю власних, у тому числі латентних потреб, розвитку і трансформації соціокультурної сфери діяльності людини.

Список використаних джерел

- Алдошина, М. В. Кроскультурні комунікації в галузі туризму в умовах глобалізації / М. В. Алдошина, Г. М. Брусильцева // *Економіка торгівлі та послуг*. – Бізнес-інформ, 2014. – № 3. – С. 197–202.
- Биржаков М. Б. Специальные виды туризма : курс лекций / М. Б. Биржаков. – СПб. : СПбГИЭУ, 2011. – 70 с.
- Білополий, В. В. Культурологічний підхід: допоміжні матеріали до вивчення курсів та спецкурсів «Вітчизняна та світова культура», «Екологічна культура», «Історія культури», «Прикладна культурологія», «Теорія культури», «Українська культура», «Філософія культури» / В. В. Білополий, К. А. Прокоф'єва, М. Г. Складановська; за заг. ред. К. А. Прокоф'євої. – Дніпропетровськ : ПДАБА, 2013. – 324 с.
- Бондар, Н. Д. Формування ключових компетентностей майбутніх менеджерів сфери туризму в процесі вивчення гуманітарних дисциплін : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти / Н. Д. Бондар. – Вінниця, 2016. – 262 с.
- Возняк, С. С. Культура як соціальне явище: аксіологічний вимір / С. С. Возняк, Т. В. Костюк // *Соціологічні студії*. – 2012. – № 1. – С. 16–22.
- Дем'яненко, О. Формування кроскультурної компетентності майбутніх учителів іноземної мови / О. Дем'яненко // *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. – 2012. – № 6(1). – С. 167–172.
- Квартальнов, В. А. Культура і туризм вместе / В. А. Квартальнов // *Теорія практичної фізичної культури*. – 2000. – № 8. – С. 2–4.
- Малинка, Ю. Г. Толерантність як результат міжкультурної комунікації в умовах глобалізації / Ю. Г. Малинка // *Вісник Національного авіаційного університету*. Сер. : Філософія. Культурологія. – 2012. – № 2. – С. 123–127.
- Мухаметова, Э. М. Поняття «культура» и «культурный туризм» на современном этапе развития туристической индустрии / Э. М. Мухаметова, С. М. Васина // *Научное сообщество студентов: междисциплинарные исследования* : сб. ст. по мат. II Межд. студ. науч.-практ. конф. № 3. URL: sibac.info/sites/default/files/conf/file/stud_3_2.pdf.
- Прокоф'єва, К. А. Поняття культури: методологія вивчення / Національний гірничий університет. Інститут гуманітарних проблем. Тertia: Альманах. – Дніпропетровськ : НГУ, 2005. – С. 131–145.
- Роїк, О. Р. Кадрове забезпечення туризму в контексті формування інноваційної економіки України / О. Р. Роїк // *Економічний простір*. – 2016. – № 113. – С. 27–37.
- Самодін, А. П. Теоретичні засади системи профільного навчання в умовах регіону : дис. ... докт. пед. наук : 13.00.09 – теорія навчання. – Інститут педагогіки НАПН України. – Київ, 2011. – 635 с.
- Стегній, О. Г. Методологічні складові кроскультурних досліджень / О. Г. Стегній // *Український соціум*. – 2013. – № 2. – С. 99–111.
- Теорія туристичної освіти і навчання / *Історія туризму в Україні* : навч. посіб. / В. К. Федорченко, Т. А. Дьорова. – Київ : Вища школа, 2002. – С. 70–135.
- Тодорова, Н. Ю. Кроскультурний менеджмент : навч. посіб. / Н. Ю. Тодорова. – Київ, 2009. – 330 с.
- Устименко, Л. М. Кроскультурні конфлікти в організації міжнародного туризму / Л. М. Устименко, С. О. Агеева // *Культура і мистецтво у сучасному світі*. – 2015. – Вип. 16. – С. 58–67.
- Шандор, Ф. Ф. Сучасні різновиди туризму : підручник / Ф. Ф. Шандор, М. П. Кляп. – Київ : Знання, 2013. – 334 с.
- Шуплат, О. М. Формування поняття «туризм» у сучасній економічній науці / О. М. Шуплат // *Ефективна економіка [Електронний ресурс]* : електр. наук. фах. вид. / Дніпропетр. держ. агр.-екон. ун-т. – Електрон. текст. дані. – Дніпропетровськ, 2015. – № 12. – Режим доступу : http://www.economy.nayka.com.ua/pdf/12_2015/57.pdf.
- Cargill, C. The Master's Degree: Perceptions of Corporate Professionals from Three Segments of the Hospitality Industry / C. Cargill // *Hospitality and Tourism Educator*. – 1995. – Vol. 7(4). – P. 51–54.
- Hofstede, G. H. and Hofstede G. Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions and organizations across nations. – Sage, 2001. – P. 11.
- Playing Frames Can Be Dangerous: Some Reflections on Methodology in Cognitive Anthropology // *Language, Culture and Cognition* [ed. by R.Casson]. – NY. : Macmillan, 1981. – 450 p.

Дата надходження до редакції авторського оригіналу: 14.05.2017

Сидоров В. І. Поняття культури в системі кроскультурної підготовки майбутніх фахівців галузі туризму.

А Автор раскрывает понятие культуры и её сути в системе кроскультурной подготовки будущих специалистов отрасли туризма. Проанализированы классификации понятия «культура», определены функции культуры и элементы её проявления, рассмотрена контекстуализация культуры.

Ключевые слова: туризм; культура; кроскультура; кроскультурная компетентность; контекстуализация; контекст; функции

Sidorov V. I. A concept of culture is in the system of cross-cultural training of future specialists in the tourism industry.

С In the article the author reveals the concept of culture and its essence in the system of cross-cultural training of future specialists in the tourism industry. Classifications of the concept «culture» are analyzed, cultural functions and elements of its manifestation are defined, contextualization of culture is considered.

Key words: tourism; culture; crossculture; cross-cultural competence; contextualization; context; functions



УДК 793.31(479.22):394(477-25)



Кдирова І. О.

ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО В ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ ГРУЗИНСЬКИХ ТОВАРИСТВ МІСТА КИЄВА

А Присвячується творчій діяльності хореографічних колективів Грузинської діаспори міста Києва, спрямованої на збереження та розвиток національної культури грузинського народу. Дбайливо зберігаючи кращі зразки народної творчості, репертуар художніх колективів збагачується сучасними інтерпретаціями традиційних танців із використанням нової лексики рухів і композиційної техніки. Представники Грузинської діаспори приділяють велику увагу творчому вихованню молоді. Мистецтво народного танцю демонструють шанувальникам етнічної культури кращі художні колективи грузинської спільноти міста Києва.

Ключові слова: етнічні товариства; грузинська культура; творча діяльність; народна грузинська хореографія; сучасна інтерпретація традиційних танців

Пробудження національної самосвідомості кожного з етносів стимулює процеси збереження й примноження історичних традицій, художньої творчості, звичаїв і обрядів. Кращі зразки та культурні надбання етносів України гармонійно ввійшли в палітру національної культури і мистецтва, збагативши її новими художніми образами і неповторною самобутністю.

Зростаючий інтерес до етнічного мистецтва національних спільнот України та їхньої ролі в культурному розвитку українського суспільства підкреслюють **актуальність теми** дослідження. Народна творчість у широкому спектрі видів і жанрів, що іноді паралельно йдуть із жанрами професійного мистецтва, завжди викликати інтерес науковців-культурологів і мистецтвознавців.

Народна художня творчість і фольклор грузинського етносу мають величезну популярність в Україні. Грузія вже багато років є вірним побратимом і надійним партнером України на міжнародній арені. За роки Незалежності соціально-культурні зв'язки братніх народів зміцнилися, заклали надійну основу гармонійних міжнародних відносин, що сприяють економічному, соціальному і культурному співробітництву двох держав.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Мистецтво грузинського національного танцю – це безцінний скарб світової культури. У ньому оспівана велична краса Грузії, сила та незламність чоловічого духу і жіноча врода, доброта та лебедина вірність. Серед фахівців, котрі присвятили своє життя дослідженню грузинської культури – відомі науковці та творчі особистості: С. Джанашія та Н. Бердзенвілі, І. Зурабишвілі, Г. Робакідзе, А. Татарадзе, П. Хучуа, Д. Джанелідзе та багато інших. Практичним матеріалом для дослідження національного грузинського танцю стала про-

фесійна діяльність видатних хореографів-балетмейстерів К. Манджгаладзе, Б. Сванідзе, Ф. Сулаберідзе, О. Мхеїдзе, Р. Чанишвілі. У книзі Д. Джавришвілі «Грузинские народные танцы» ґрунтовно розглянута хореографічна лексика та технічні прийоми виконання різних форм грузинського танцю з описом традиційних фольклорних костюмів регіонів Грузії.

На сучасному етапі збереження традицій національного мистецтва етносів України є неодмінним атрибутом високодуховного європейського суспільства, підтвердженням демократичних цінностей гармонійного існування багатонаціонального суспільства.

Особливу роль у процесі збереження та популяризації народної художньої творчості та фольклору посідають творчі колективи етнічних спільнот, які через свою просвітницьку і мистецьку діяльність доносять до широкого загалу глядачів найкращі зразки національної культури. Проблематика міжнародних відносин, функціонування та діяльності громадських організацій етносів України останнім часом посідає важливе місце в дослідженнях фахівців у сфері етнополітики, державного управління, соціології та культурології. Але саме культурно-мистецька діяльність художніх колективів і солістів національних спільнот недостатньо висвітлена і потребує більшої уваги з боку культурологів і мистецтвознавців.

Метою статті є висвітлення творчого процесу збереження і розвитку національного мистецтва етнічних товариств України на прикладі художніх колективів Грузинської діаспори в місті Києві.

До загальнонаукових методів, які використовувались у дослідженні, належить: діалектичний метод, який застосовувався для глибшого аналізу сутнісних основ етнічної спільноти як унікального етносоціального та культурного явища; історичний метод, що дозволив

розглянути етнічну спільноту як історичний феномен, основу й носія етнічної культури; порівняльний метод, який використовувався для співставлення рольових позицій етнічних спільнот у формуванні національної культури як загальносуспільного феномена в залежності від етнокультурних особливостей і рівня соціального розвитку; функціональний метод, який дозволив виявити рівень соціального розвитку етнічної спільноти та її здатність і готовність усвідомлювати себе суб'єктом етнічної культури; системний метод, що сприяв розгляду етнічних спільнот як частини соціально-культурного життя суспільства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Етнічна культура є складовою багатоманітності культури людства та виявом самоорганізації суспільства. Саме в ній зосереджені соціально набуті й успадковані з покоління в покоління значущі символи, ідеї, цінності, звичаї, вірування, традиції, норми і правила поведінки, через посередництво яких люди організують своє суспільне й особисте життя.

Процеси, що відбуваються в етнічній культурі, передаються через складний комплекс різнопланових явищ, які об'єднуються в систему інформативних зв'язків, діахронної передачі інформації. На різних етапах існування етносу вони фіксуються в історичній пам'яті народу і є ключовими для розуміння етнічної історії та культури. З джерела національного досвіду та традицій, духовної спадщини етносу вибудовується система національних цінностей, яку сповідують члени даної етнічної групи. Тут спрацьовують механізми умовного рефлексу, сигнальної спадковості, що передаються наступним поколінням через певні традиції, обрядовість, народну художню творчість і фольклор. Ці традиції члени етносів засвоюють у процесі етнізації – під час становлення та розвитку особистісних якостей, що відображають особливості культури етносу, елемент виховання, формування особистості, становлення її емоційних, когнітивних, вольових процесів засвоєння типових виробничих навичок, прийомів, стилю спілкування, поведінки, специфічного сприйняття світу [2].

Важливе місце у процесі збереження і поширення етнічної культури посідають національні товариства. Активну культурно-мистецьку діяльність, спрямовану на збереження та розвиток національних традицій і культури втілюють у життя представники Грузинської діаспори в Україні.

Народна грузинська хореографія здобула велику популярність серед українського глядача. Визначальну роль у справі популяризації грузинських танців відіграє Державний Академічний ансамбль народного танцю Грузії, заснований народними артистами СРСР Іліко Сухішвілі й Ніно Рамішвілі. Постановки видатних майстрів виконуються майже в усіх хореографічних колективах Грузії та за її межами.

Найдавніше походження хореографічної культури грузинського народу підтверджується численними історичними джерелами й даними, добутими за допомогою археологічних досліджень [3]. Обрядові танці в найдавніші часи були глибоко впроваджені в життя й побут грузинського народу. Перші відомості про грузинський танцювальний фольклор згадуються ще до нашої ери. Наприклад, за свідченнями грецького історика Ксенофонта (IV ст. до н. е.), серед грузинських племен були широко поширені ритуальні та військові танці [5, с. 34].

Вивчення джерел грузинського народного танцю

приводить до висновку, що народне танцювальне мистецтво зародилося в процесі праці і було тісно пов'язане з господарським життям. Звідси виникли танці, що імітують рухи тварин, хороводи, що відображають полювання, процеси землеробської праці тощо.

Еволюція танцю відбувалася відносно зміни зовнішньої форми й змісту. Таким чином, можна класифікувати грузинський народний танець за тематичним принципом: військові, весільні, ліричні, розважальні, спортивно-змагальні, безсюжетні та сюжетні [5, с. 183].

Велике значення у народно-сценічному танці має танцювальна лексика – окремі рухи, пози, з яких складається малюнок танцю. Танцювальна лексика виникає на основі узагальнення й специфічного перетворення виразних рухів людини. Протягом багатьох століть вона накопичувалася, вдосконалювалася й шліфувалася. Хореографічна лексика вивчається в балетних школах, складаючи основу формування професії танцівника й розвитку його здібностей. Самі по собі елементи хореографічної лексики не є носіями певного образного змісту, але володіють колом виразних можливостей, які реалізуються в конкретному контексті танцю. З послідовності й взаємозв'язку елементів хореографічної лексики складається хореографічний текст, що втілює змістовний образ. Дбайливо зберігаючи кращі зразки народної творчості, грузинський народ створює нові хореографічні твори, що відображають життя людини [8].

Мистецтво народного танцю демонструють шанувальникам етнічної культури кращі художні колективи грузинської спільноти в Україні. У 2001 р. в Києві на базі культурно-просвітницького центру «Дружба» був створений Ансамбль грузинського народного танцю «Іберієлі» та дитячий хореографічний ансамбль «Оцнеба». Завдяки копіткій праці й ентузіазму художнього керівника колективу – Макі Ломсадзе, ансамбль завоював популярність в Україні і з успіхом презентує грузинську культуру широкому загалу шанувальників.

Ансамбль є лауреатом багатьох міських, республіканських і міжнародних фольклорних конкурсів і фестивалів. Репертуар ансамблю містить хореографічний фольклор регіонів Грузії: «Парца», «Давлурі», «Картулі», «Ачарулі», «Шехведра мташі», «Жіночий Хорумі», «Нарнарі», «Рачулі», «Хевсурулі», «Старий Тбілісі», «Симді». Поряд із відомими народними танцями Ансамбль грузинського танцю «Іберієлі» має в репертуарі й сучасні постанови Макі Ломсадзе, а також авторські композиції «Зустріч у горах», «Самані», «Кавказький», які були створені хореографами ансамблю з використанням нових елементів сучасної хореографії, що додають нових художньо-емоційних акцентів [7].

У процесі інтерпретації відомі хореографічні композиції набувають нових форм і лексичних новоутворень. У грузинських танцях, особливо в жіночих, виразність пластики рук і пальців зосереджують на собі найважливіші художньо-емоційні акценти. Збагачення танцю новими рухами потребує від балетмейстера досконалого володіння національною танцювальною лексикою і високого художнього смаку для відтворення потрібного стилю і жанру.

Конструктивні лексичні новоутворення вживаються у численних танцювальних композиціях і разом із іншими рухами сприймаються як традиційні. Важливе значення у процесі інтерпретації мають стилістичні інновації, які потрібні постановнику для певного хореографічного тексту. Метою їхнього застосування є: відтворити

ту чи іншу типovu рису характеру людини, розкрити ідейно-тематичну спрямованість твору, звернути увагу глядачів на суттєву деталь і, таким чином, зафіксувати всю постановку у своїй пам'яті. І хоча такі рухи не набувають великої популярності і мало дають для збагачення лексики в цілому, їхня роль важлива, вони допомагають вирішити головне завдання – розкрити ідейно-художній задум автора мистецького твору [3, с. 60].

Активну культурно-просвітницьку діяльність із метою виховання дітей та юнацтва в кращих традиціях грузинського етносу проводить Грузинський культурно-освітній центр «Іберія». Засновник і керівник центру – талановитий фахівець і педагог Манана Сулаквелідзе. У центрі функціонує недільна школа для дітей із грузинських і змішаних сімей, де вивчають грузинську мову, літературу, історію, релігію, грузинські танці, пісні й народні інструменти. Велика увага приділяється культурній спадщині.

Головна ідея створення Грузинського культурно-освітнього центру «Іберія» – сприяння процесу національної єдності, пропаганда дружби між народами України і Грузії, ознайомлення населення з грузинською культурою і традиціями. На базі центру «Іберія» під керівництвом Манани Сулаквелідзе був створений Ансамбль пісні і танцю «Іберія», який уже багато років із успіхом презентує національне хореографічне мистецтво регіонів Грузії.

Мистецький доробок ансамблю складають хореографічні композиції регіонів Грузії в сучасній інтерпретації та популярні народні та естрадні твори у виконанні творчої молоді.

У кожному регіоні Грузії своя особлива манера виконання танців – особливий танцювальний діалект. Так різняться кахетинський, карталінський, рачинський, сванський, мінгрельський, імеретинський, гурійський, аджарський, мтиульський танці.

Сучасна інтерпретація відомих народних танців «Мтіулурі» (Гірський), «Ханджурулі» (танець із кинжалами), «Мхедрулі» (танець вершників) має свої особливості: багаторазове збільшення кількості виконавців, прискорення темпу та постійна зміна ритму, вдосконалення грузинських прийомів із упором на класичну танцювальну техніку й їх вільне комбінуван-

ня, лінійна розстановка танцювальної маси на сцені й повністю розрахований, добре збалансований загальний малюнок танцю, чіткий поділ солістів і масовки за балетним принципом. Ансамбль «Іберія» сміливо використовує в хореографії як традиційні елементи, так і нові технічні танцювальні прийоми, що додають нових рис і емоційного забарвлення відомим творам грузинського фольклору.

Колектив Грузинського культурно-освітнього центру «Іберія» бере активну участь у культурному житті України, виступає на багатьох концертних майданчиках, а також підтримує зв'язки з Грузинським посольством в Україні. У 2009 р. ансамбль «Іберія» отримав звання «Народний колектив України», а керівник і головний хореограф Манана Сулаквелідзе була нагороджена почесним званням «Заслужений діяч культури України». У 2012 р. Грузія теж відзначила її плідну мистецьку працю Орденом «Честь Грузії».

Таким чином, робимо **ВИСНОВОК**, що процес збереження та розвитку національної грузинської культури має позитивні тенденції в сучасній демократичній Україні. Еволюція хореографічного мистецтва Грузії гармонійно відбувається і далеко за її межами, знаходячи нові реалії художнього перевтілення в творчій діяльності художніх колективів грузинських національно-культурних громад України.

Список використаних джерел

1. Амиранашвили, Ш. Я. История грузинского искусства / Амиранашвили Ш. Я. – Москва, 1950. – 214 с.
2. Білик, Б. І. Етнокультурологія : навч. посіб. – Київ : ДАККІМ, 2005. – 160 с.
3. Василенко, К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. – Київ : Мистецтво, 1996. – 494 с.
4. Гварамдзе, Е. Л. О некоторых специфических особенностях грузинского народного танца / Е. Л. Гварамдзе. – Москва : Наука, 1964. – 7 с.
5. Джавришвили, Д. Грузинские народные танцы / Д. Джавришвили. – 1-е изд. – Тбилиси, 1958. – 260 с.
6. Джавришвили, Д. Грузинские народные танцы / Д. Джавришвили. – 2-е изд. – Тбилиси, 1975. – 279 с.
7. Кдирова, І. О. Музичне мистецтво етнокультурних спільнот в сучасній Україні // Взаємодія культур і збереження різноманітності форм культурного самовираження в умовах глобалізації: XI Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва : зб. матер. Міжн. наук.-практ. конф., Київ, 28–29 травня 2013 р. – Київ : НАККІМ, 2013. – С. 157–166.
8. Кдирова, І. О. Процес етнізації в контексті багатонаціональної культури України / Інше Осербаїна Кдирова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 21. Т. 2 / упор. В. Г. Віткалов; редкол. : С. В. Віткалов, О. М. Гончарова, С. І. Жилюк та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2015. – С. 55–61.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 08.06.2017

Кдырова И. О. Традиции и новаторства в творческой деятельности хореографических коллективов грузинских сообществ города Киева.

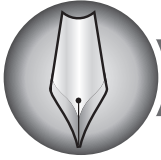
Посвящается творческой деятельности хореографических коллективов Грузинской диаспоры города Киева, направленной на сохранение и развитие национальной культуры Грузинского народа. Бережно сохраняя лучшие образцы народного творчества, репертуар художественных коллективов обогащается современными интерпретациями традиционных танцев с использованием новой лексики движений и композиционной техники. Представители Грузинской диаспоры уделяют большое внимание творческому воспитанию молодёжи. Искусство национального танца демонстрируют поклонникам этнической культуры лучшие художественные коллективы Грузинской диаспоры города Киева.

Ключевые слова: этнические сообщества; грузинская культура; творческая деятельность; народная грузинская хореография; современная интерпретация традиционных танцев

Kdyrova I. O. The art of Georgian folk dance in modern interpretation of choreographic collectives of ethnic communities of Kyiv.

The article is dedicated to the creative activity of the Georgian Diaspora dance groups in Kyiv aimed at preserving and developing the national culture of the Georgian people. Keeping the best examples of folk dance, art groups enriched the repertoire with new modern interpretations of traditional dances using the new vocabulary of movement and compositional techniques. Representatives of the Georgian Diaspora attach importance to the education of creative young people. The best ensembles of Georgian communities in Kyiv demonstrate Art of folk dance for fans of ethnic culture.

Key words: ethnic societies; Georgian culture; creativity; Georgian folk choreography; modern interpretation of traditional dances



УДК 7.06:784.3



Дондик О. І.

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ В ПЛОЩИНІ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ І ТРАНСФОРМАЦІЇ У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКАДЕМІЧНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ «ХРЕЩАТИК»

А Висвітлені аспекти жанрового синтезу та мистецької трансформації у концертній діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик». У дослідженні розглянуті характерні приклади з концертно-сценічної практики колективу, які переконливо ілюструють новаторські тенденції, притаманні сучасному хоровому виконавству. У висновках публікації узагальнені основні результати дослідження.

Ключові слова: синтез жанрів; мистецька трансформація; хоровий театр; діяльність Академічного камерного хору «Хрещатик»

Актуальність. Сучасне хорове виконавство ставить перед дослідниками чимало проблем, пов'язаних із новітніми тенденціями, актуалізованими як у площині музичної драматургії, так і в різних проявах концертно-сценічної практики. Як засвідчує досвід наукових спостережень, усі нові явища музичного мистецтва розвиваються шляхом оригінального переосмислення традиційної лексики під кутом нового мистецького досвіду. Дослідження обумовлено потребою висвітлення недостатньо проаналізованих у науковій літературі аспектів творчого переосмислення синтезу жанрів і трансформації мистецтва, в яких поєднані хорове виконавство, театральне та хореографічне направлення.

Аналіз попередніх досліджень, пов'язаних зі специфікою традиційного та сучасного хорового виконавства, базувався на наукових доробках О. Бенч-Шокало [1], П. Ковалика [4], А. Лашенко [5], Т. Ткач [8].

Утім у переважній більшості вказаних напрацювань основну увагу зроблено саме на виявленні загальних закономірностей еволюції хорового мистецтва на різних етапах його розвитку та розкриттю проблем, пов'язаних з особливостями диригентської роботи. На жаль, до цього часу недостатньо вивченими залишаються питання, пов'язані з жанровою специфікою камерного хорового виконавства, і зокрема, з його репертуарними та методологічними засадами.

Основна ціль статті полягає у висвітленні аспектів творчого переосмислення синтезу жанрів у площині сучасного хорового виконавства (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»).

Зазначена ціль передбачає вирішення наступних

завдань: охарактеризувати стан досліджуваної проблематики; окреслити специфіку концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»; проаналізувати взаємозв'язок репертуарних напрямлень і діяльності хору «Хрещатик» з мистецькими запитами сучасної аудиторії.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на активний розвиток сучасного хорового виконавства в різних напрямках українського музичного мистецтва в музикознавстві існує ще чимало прогалин у дослідженні окремих важливих виконавських явищ і пов'язаних з ними теоретико-методологічних аспектів. Це й не дивно, адже, як засвідчує досвід наукових спостережень, будь-які нові явища виконавського музичного мистецтва розвиваються через синтез-взаємодію різноманітних стильових і жанрових елементів, що комбінуються у різних структурних і композиційних взаємодіях.

Розпочинаючи аналіз даної проблематики, повернемося до концерту 14 листопада 2014 року, що відбувся в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної Філармонії України. Це урочистий концерт з нагоди 20-ліття творчої діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик», проведення якого стала знаменною віхою в культурному житті України, узагальнивши мистецькі досягнення цього відомого творчого колективу, і водночас ще раз засвідчивши високий рівень його професійної майстерності. Її визначальним критерієм постає органічне співвідношення традиційних і новаторських тенденцій, які формують параметри мистецького процесу.

Цей аспект характеризує одну з найяскравіших рис мистецького портрету хору «Хрещатик», а саме здатність до гнучкого творчого перевтілення, відповідно до вимог конкретної композиторської кон-

цепції. Ця здатність є однією з важливих передумов існування професійного хорового колективу в умовах сучасного культурного простору і, водночас, постає тим практичним підґрунтям, на якому відбуваються експериментальні пошуки, спрямовані на віднайдення принципово нових шляхів у сучасній хоровій музиці, і, зокрема, в площині синтезу різних мистецьких жанрів.

Активним поштовхом до таких пошуків постають радикальні трансформації, що відбулися протягом останнього часу в українському хоровому мистецтві під впливом актуальних суспільних та економічних факторів. У процесі цих змін хор, фактично, змінив свій виконавський статус. Він перетворився із класичного і статичного форматора традиційного акустичного звучання на «виробника» і ретранслятора мистецького шоу-продукту, в якому синтезовано і творчо переосмислено жанрові елементи різних мистецьких сфер (хорове мистецтво, хореографія, театральне мистецтво), і водночас, ураховано прагматичні реалії шоу-бізнесу. Рухаючись у цьому напрямку, хор «Хрещатик» пройшов свій шлях становлення і зараз є універсальним колективом, який у змозі відтворити та показати будь-яку програму, відповідну естетичним запитам слухачької аудиторії.

Спробуємо це довести на прикладі аналізу окремих концертних виступів колективу, здійснених у різний час упродовж 10 років (2003–2013).

Розпочнемо наш огляд із концерту, що відбувся в Національному оперному театрі 14.12.2003 р. (Концерт-постановка: Ріттель Кобилянський. «Відлуння віків»). Цей мистецький захід став для хору «Хрещатик» першим досвідом виконання не в звичному статичному вигляді, як передбачено вимогами класичного хорового мистецтва, а у сукупності з елементами шоу та мюзиклу. Головним у концерті був світовий оперний співак Ріттель Кобилянський, що виконував світові хіти легкої класичної музики в українському перекладі. Твори між собою були поєднані смисловими зв'язками. Хор виконував функцію театралізованої та вокальної підтримки, вперше у досвіді хору застосувалися хореографічні рухи і мізансцени.

Зазначена тенденція згодом розвинулася в концертній постановці «Пісні народів світу» (хореограф-постановник – А. Рубіна, режисер-постановник – І. Нестеренко), що відбулася в Національній філармонії 21.06.2006 р. У цій постановці вперше було здійснено спробу радикально змінити підхід до традиційного сприйняття хорового жанру. Відтворюючи тематичний зміст, пов'язаний із творчістю О. Кошиця, та його обробками народних пісень різних країн світу, хорове виконання поєднало в собі жанрові ознаки ще одного різновиду мистецтва – хореографії: артисти одночасно і співали, і рухались.

Наступним кроком в осягненні хором «Хрещатик» незвіданих мистецьких обріїв постає музично-сценічна тетралогія «Річний сонцеворот українського обрядового співу». Цей проект, драматургічно розгорнутий відповідно до параметрів календарного циклу, – є цікавим і новаторським

здобутком сучасного національного хорового мистецтва.

Спеціально для цього проекту було запрошено поета О. Зараховича. Обравши за зразок автентичні фольклорні джерела, він створив авторські поетичні тексти, сюжетно пов'язані з українськими календарними піснями та обрядами. До співпраці було запрошено також хореографа-постановника А. Рубіну, яка, виходячи з власного професійного досвіду і майстерності, сформувала оригінальну музично-театральну концепцію, максимально наближену до традиційних народно-обрядових дійств. Результатом спільних мистецьких зусиль постав феєричний цикл, що поєднав у собі колядки, щедрівки, веснянки, купальські, обжинкові та весільні пісні.

Загалом увесь цикл цих музично-театральних постановок огорнув у часовому проміжку цілий рік: підготовка до спектаклів проходила поступово, за календарем. Колядки і щедрівки були першою вдалою спробою, яка надихнула керівництво продовжувати весь проект.

Поступово, в процесі творчої діяльності, хор «Хрещатик» та його художній керівник П. Струць удосконалювали свій досвід і вміння, а отже, кожна постановка набувала розвитку й ускладнювалась у геометричній прогресії. У постановках були задіяні музичні інструменти – флейта, скрипка, ударні. Вершиною цього проекту стала постановка «Весільний хліб» (Обжинкові, весільні пісні).

Хореограф-постановник А. Рубіна в процесі роботи над цим проектом доклала багато зусиль і майстерності, досягнувши майже неможливого: хористи рухались ніби «професійні танцівники-хореографи, які, як виявляється, вмють ще й добре співати». Цікавими були й акторські етюди хористів, які за своєю складністю та довершеністю не поступалися напрацюванням професійних артистів. Згодом, після завершення проекту, всі виконані твори були записані на студії звукозапису.

Не менш показовим є застосування акторських здібностей хористів у площині оперної драматургії. У цьому контексті наочним прикладом може слугувати виконання хором «Хрещатик» опери Л. Дичко «Золотослов», здійснене з нагоди 70-річного ювілею композиторки.

На постановку цього проекту було запрошено молодого талановитого режисера В. Пальчикова. Він зумів правильно і грамотно розкрити основні драматургічні акценти опери, побудувавши неперервну дію наскрізного розвитку, в якій хор, переважно, здійснює функцію коментатора подій, уособлюючи народ.

У постановці вдало поєднані риси суто сценічної концертної концепції з елементами персоніфікованої театралізації. Драматургічний розвиток художнього образу виразно підкреслено органічним співвідношенням смислових та емоційних контрастів. Саме через них формується складна система музично-поетичних «світлотіней», які відтіняють образну драматургію художнього задуму Л. Дичко.

Зовсім в іншій площині вибудовано виставу «Романс для коханої» (28.12.2010 р. Нова сцена На-

ціонального академічного театру російської драми імені Л. Українки). Взявши за основу жанр романсу, що притаманний лише сольному виконанню, керівники хору вирішили втілити в життя сміливу й оригінальну ідею – зробити аранжування українських романсів для хору. Відтак було створено новий жанр – український хоровий романс. До роботи над цим цікавим проектом, як і раніше, було залучено режисера В. Пальчикова. Перед ним поставило непросте завдання – тематично поєднати між собою зовсім різні романси, сформувавши на їх основі єдину сюжетно-образну концепцію. Таким єднаючим елементом стали вдало відібрані фрагменти з відомих творів української літературної класики, зокрема «Лісової пісні» Л. Українки та «За двома зайцями» М. Старицького. Огорнувши всі ці сюжети єдиною темою кохання, режисер, диригент і хористи разом створили незвичайний цікавий мистецький продукт, що синкретично поєднав у собі жанрові ознаки театрального та хорового мистецтва. При цьому артисти хору репрезентували себе відразу у декількох сценічних амплуа: і як комедійні, і як драматичні актори, – спектакль же був сформований за всіма правилами класичної театральної драматургії.

У цьому ж руслі побудовано театралізовану хорову виставу «Жди меня», присвячену 66-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр. (режисер-постановник В. Пальчиков), яка повністю була побудована на сюжеті військових пісень, таких як «Журавлі» Я. Френкеля, «Соловьи» В. Соловйова-Седого, «Дороги» А. Новікова та ін.

Ще одним цікавим експериментом «Хрещатика» у пошуку варіантів синтезу різних мистецьких жанрів є проект шансону-мюзиклу «Café – chantant Khreschatyk». Взявши за основу жанр французького шансону (який, до речі, не має нічого спільного з вітчизняним шансоном), театральний режисер І. Славінський поставив досконалий хоровий спектакль на основі єдиної сюжетної лінії. Підхід до цієї постановки був дуже нестандартним і цікавим: виконання хорових творів було ніби саундтреком до драматургічної дії, що відбувалася на сцені. Не було вимовлено жодного слова, все будувалося на мімічних пантомімах і жестах, як у німому кіно – ніхто не говорить, але все зрозуміло. Сюжетна лінія: «Раніше кафе у французькому містечку. Офіціант сонний і кволий готує кафе до приходу відвідувачів. Першим до кав'ярні заходить «Завсігдатай» (постійний відвідувач), він неспішно п'є каву. Поволі кафе наповнюється іншими відвідувачами, котрих стає все більше і більше. Офіціант не встигає прийняти замовлення, він бігає все швидше і швидше, намагаючись вдовольнити клієнтів. Не в змозі витримати такого шаленого темпу, він падає від втоми. Несподівано до кафе заходить дівчина. Своєю красою вона вражає офіціанта, і він закохується. «Завсігдатай» також намагається звернути на себе увагу красуні, але не отримує від неї ніякого заохочення. Він починає нахабно поводитися й ображає дівчину. Офіціант не стерпівши такого брутального поводження, поспішає дамі на поміч. Між офіціантом і «Завсігдатаєм» виникає сутичка,

що призводить до дуелі. Офіціант падає поранений, дівчина не витримує й біжить до нього. Вона намагається втішити офіціанта, її серце «розтоплене» його вчинком. Життю офіціанта нічого не загрожує, і щаслива пара залишається разом».

Зовсім інший образно-драматургічний аспект репрезентовано в концертній виставі «Ave Maria – Пречиста і непорочна» (10.11.2012 р. Храм святої Катерини німецької євангелічно-лютеранської церкви), приуроченій до церковного свята «Благовіщення». Образ Діви Марії проходить наскрізно через увесь спектакль. В основу літературної будови вистави покладений твір Райнер Марія Рільке в перекладі українською мовою, у якому розкривається життя Богородиці від її народження, першого свята Введення в храм, страждань, пов'язаних із втратою сина Христа та благочестиве Успіня. Сюжетні мізансцени, майстерно втілені режисером-постановником Л. Левановою, яскраво і гармонійно відтворили образ Діви Марії. Поєднуючим елементом між творами був ведучий – скрипаль Н. Якобенчук. Слухачі мали можливість прослухати композиторів, що зверталися до цієї тематики, починаючи від епохи Відродження до сучасності. Хор весь час рухався по сцені, вибудовуючись у різні комбінації: чоловіки, жінки, різні варіанти. Більшість творів побудовано на солістах, на яких також була зацентрована певна увага. У концерті, крім хорових творів, звучали сольні номери. Роль Діви Марії зіграла О. Дондик. Глядач постійно був у напрузі, слідкуючи за драматургією побудови спектаклю, насолоджуючись звуком і естетичним спогляданням дії.

Актуалізуючи себе в різних напрямках, хор «Хрещатик» не оминає також жанрів легкої естрадної музики. Це красномовно засвідчує концертна постановка «Шлягери звідусіль» (12.12.2013 р. Будинок вчителя), яка втілює ще один експериментальний щабель у безмежному пошуку хору та його керівництва.

Для цієї концертної програми були використані перекладення для хору відомих шлягерних естрадних пісень різних країн. До реалізації проекту було запрошено режисера-постановника Л. Леванову, якій було поставлено завдання поєднати ці пісні в єдину сюжетну лінію і зробити на їх основі музично-театральну постановку. Наскрізним об'єднуючим елементом уже вкотре стала тема кохання. До участі у проекті було запрошено двоє акторів, які розіграли між собою сюжетну лінію. Хор виконував функцію супроводу та декламатора подій. Він вільно рухався по сцені, обігруючи кожен твір. Усе це більше нагадувало жанр мюзиклу, з хореографією та мізансценами. У концерті були задіяні живі естрадні музичні інструменти: труба, електротрапа, рояль, контрабас, та ударна установка. Глядачі, вочевидь, отримали задоволення від прослуховування відомих на весь світ хітів, зал підспівував хору.

Підсумовуючи дану публікацію, хотілося б ще раз наголосити на тому, що творча діяльність хору «Хрещатик» ґрунтується на багатогранному синтезі різних напрямків творчої діяльності, віддзеркаленого через синтез мистецьких жанрів.

Хронологічний перелік концертно-мистецьких виступів Академічного камерного хору «Хрещатик», розглянутих у публікації.

(Синтез жанрів: хор, хореографія, театр).

1. 14.12.2003 р. Оперний театр.
Концерт-постановка. Ріттель Кобилянський.
«Відлуння віків»
2. 21.01.2006 р. Національна філармонія.
Кошиць. Пісні народів світу. Концерт-постановка.
3. 5.01.2008 р. Національна філармонія.
«Річний сонцеворот українського обрядового співу»
«Небо і земля» (колядки, щедрівки)
4. 23.04.2008 р. Театр юного глядача на Липках (ТЮЗ)
«Річний сонцеворот українського обрядового співу»
«Діво весна» (Веснянки)
5. 6.07.2008 р. Центральний парк культури та відпочинку (Ракушка)
«Річний сонцеворот українського обрядового співу»
«Купальський Бог» (Купальські)
6. 17.09.2008 р. Будинок вчених
«Річний сонцеворот українського обрядового співу»
«Весільний хліб» (Обжинкові, весільні)
7. 25.10.2009 р. Національна філармонія
Л. Дичко Опера «Золотослов» (перше виконання відбулося 23.10.1996р. у Театрі юного глядача на Липках).
8. 28.12.2010 р. Нова сцена Національного академічного театру російської драми імені Л. Українки.
Вистава «Романс для коханої».
9. 5.05.2010 р. Російський центр науки і культури.
Театралізована хорова вистава «Жди меня», присвячена 66-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.
10. 3.11.2011 р. Будинок вчителя
Шансон – мюзикл «Café – chantant Khreschatyk»
11. 10.11.2012 р. Храм святої Катерини німецької євангелічно-лютеранської церкви.
Концертна вистава «Ave Maria – Пречиста і непорочна»
12. 12.12.2013р. Будинок вчителя.
Концертна постановка «Шлягери звидусіль».

Висновки. Виходячи з проведеного досліджен-

ня, є підстави стверджувати, що мистецька діяльність Академічного камерного хору «Хрещатик» актуалізується в площині декількох жанрово-стильових векторів, котрі ґрунтуються на досягненнях вітчизняної та зарубіжної музики минулого і сучасності. У зв'язку з цим, важливо враховувати, що фундаментальною квінтесенцією мистецької діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» постають експериментальні пошуки, спрямовані на творче переосмислення музично-сценічної інформації, втіленої в художньому задумі певного композитора. Це засвідчують проаналізовані концерти колективу, хронологічний перелік яких подано наприкінці даної публікації. Проведений аналіз переконує в тому, що протягом усього періоду існування хору «Хрещатик» (від заснування і до сьогодні) керівництвом колективу здійснюються неперервні пошуки нових мистецьких концептів утілення як загальновідомих класичних творів, так і щойно створених концертних програм. У цьому контексті особливого значення набуває поліваріантна комбінаторика, простежена в репертуарних підходах до формування розгорнутих концертних програм і музично-театральних проєктів. Її науково ілюструє полівекторна багатоманітність численних творчих заходів, підтверджених хронологічно-концертними журналами колективу та різноманітними програмами, буклетами, афішами та газетними публікаціями.

📖 Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало, О. Г. Український хорний спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. – Київ, 2002. – 439 с.
2. Дондик, О. І. Репертуарна спрямованість концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» у контексті розвитку сучасної української хорової музики (кінець 90-х років ХХ століття – початок ХХІ століття) / О. І. Дондик // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». – Львів, 2014. – С. 97–101.
3. Дондик, О. І. Синтез жанрів у концертно-мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» / О. І. Дондик // Україна – Греція: духовна спільність, наукові контакти, культурні зв'язки : зб. наук. пр. / [упор.: В. А. Личковак, Л. В. Терещенко-Кайдан, З. О. Босик]. – Київ : НАККІМ, 2014. – С. 144–150.
4. Ковалик, П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / П. А. Ковалик. – Київ, 2002. – 20 с.
5. Лашенко, А. П. З історії київської хорової школи. – Київ : Муз. Україна, 2007. – 197 с.
6. Ткач, Т. С. Деякі теоретичні аспекти музичної комунікації у сфері хорового виконавства // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. стат. – Вип. 74: Естетика і практика сучасної мистецької освіти. – Київ, 2008. – С. 50–57.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 17.05.2017

Дондик О. И. Художественные поиски в плоскости жанрового синтеза и трансформации в концертной деятельности академического камерного хора «Хрещатик».

А Освещены аспекты жанрового синтеза и художественной трансформации в концертной деятельности Академического камерного хора «Хрещатик». В исследовании рассмотрены характерные примеры из концертно-сценической практики коллектива, убедительно иллюстрируют новаторские тенденции, присущие современному хоровому исполнительству. В выводах публикации обобщены основные результаты исследования.

Ключевые слова: синтез жанров; художественная трансформация; хоровой театр; деятельность Академического камерного хора «Хрещатик»

Dondik O. I. Art search in the plane of genres synthesis and transformation in the concert activity of the academic chamber chore «Khreschatyk».

S This paper deals with aspects of the genres synthesis and transformation of art in concerts of Academic Chamber Choir «Khreschatyk», examines typical examples of concert and theatrical team's practice that illustrate the innovative tendencies in modern choral performance. In conclusion, publication summarizes the main findings of experiment.

Key words: synthesis of genres and artistic transformation; choral theater activities Academic Chamber Choir «Khreschatyk»



ОСОБЛИВОСТІ ВИЯВЛЕННЯ СУТНОСТІ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ІДЕЇ В ОПЕРНОМУ ФІНАЛІ (У ЖАНРІ ОПЕРИ-ДРАМИ)

А Піднімаються питання дослідження особливостей фіналу в жанрі опери-драми як феномену музичної форми, що несе в собі як елементи структурного плану, так і «смысловорення» художнього змісту. На базі порівняння досліджень різних авторів, які аналізували процеси структуризації та семантики музичної форми, що стали наявними в середині XIX ст., надається аналіз як спільних, так і особливих рис, притаманних опері-драмі. Характеризуються процеси, що проявляються саме в цьому синтетичному виді мистецтва.

Ключові слова: опера-драма; організація музичного матеріалу; музична драматургія

Постановка проблеми. Друга половина XIX сторіччя стала ключовою в зміні геоцентричної концепції світосприйняття на антропоцентричну. Внутрішній світ людини став домінуючим у мистецьких художніх концепціях. Нове світосприйняття концептуально змінює центр уваги в музичній драматургії із зовнішнього конфлікту на внутрішній. Найяскравіше ці концепції реалізувалися в жанрі симфонії, сонати та опери. Музична драматургія стає драматургією змін, яка реалізується через певні формотворчі прийоми. Фінал у такій драматургії несе особливе значення не тільки зі структурно-організуючої сторони, але й як змістовна розв'язка внутрішнього конфлікту.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Дослідженню структури музичної форми і конфлікту музичної драматургії присвячено багато робіт, зокрема це праці М. Г. Арановського, Б. В. Асаф'єва, Є. В. Назайкинського [1; 3; 4]. Феномен оперного мистецтва досліджується в роботах М.Ф. Гейліг, К. С. Станіславського, В. Е. Фермана [4; 8; 9]. Особливої уваги заслуговує автореферат Г. Г. Кулішової, що аналізує принципи наскрізного музичного розвитку в оперному жанрі. Кожний із дослідників займався як окремими тенденціями, так і аналізом певних явищ, що мають концептуальне значення.

Виділення невіршених раніше частин загальної проблеми: думається, що порівняльний аналіз структурних і змістовних компонентів музичних структур і різних типів оперних фіналів, певним чином концентрує увагу на важливих сутнісних деталях музично-драматургічної логіки. У статті окреслюються питання значення фіналу опери як підсумку музично-драматургічних трансформацій, що проєктуються на ідейно образну домінуючу спектаклю. Аналізуються як загальні музичні принципи драматургічного розвитку, так і специфічні, притаманні саме оперному мистецтву.

Формування цілей статті: визначення певних аксіом досліджень музичної драматургії та зміни сутності музичного конфлікту в різні стиліові епохи, аналіз дослідження та погляди провідних науковців XX ст. в контексті проблеми структуризації музичної форми в різних жанрах; а також характеристика процесів формотворення в жанрі опери-драми, як особливого синтетичного жанру музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Кристалізація «смысловорення» художнього змісту в оперному жанрі має особливу специфіку, завдяки його синтетичній природі.

У другій половині XIX сторіччя цікавість до внутрішнього світу людини стала домінуючою. «Геоцентрична концепція світобудови вже повністю була заміщена антропоцентричною. Більше того, вона отримала в XIX сторіччі особливо підкреслене виявлення, з однієї сторони, в мистецтві реалізму, з його намаганням пояснити сутність Людини умовами соціального виховання, а з іншої – в романтизмі, що

помістив у центр Всесвіту, не Людину взагалі, але саме Індивіда, окрему Особистість» (авт. перекл.) [1, с. 16].

Г. Кулішова у своїй дисертації «Организация действия и сквозное музыкальное развитие в опере» [6] пов'язує зміну історичних епох і пошуки нового змісту, що відповідає сучасним ідеям суспільства, з концептуальним значенням сутності конфлікту. Вона вводить поняття «форми конфлікту». Новий погляд на світ, ідеї, що з'являються в суспільній свідомості, призвели до виникнення нових жанрів у музичному мистецтві і відкрили нові шляхи розвитку існуючих жанрових напрямлень. Найяскравіше втілення принципи нового світосприйняття знайшли в жанрі симфонії та сонати. На цьому фокусує свою увагу М. Арановський у роботі «Симфонические искания». «Сонатна форма склалася в зв'язку з необхідністю відображення в музиці процесу емоційних змін» [1, с. 20]. «Новизна симфонії заключалась передусім у самому методі демонстрації емоцій. ...Стабільності вона протиставила зміни... Симфонія відкривала для музики невідомі області людського духу» (авт. перекл.) [1, с. 19].

Аналізуючи прийоми та методи досягнення процесуальності подієвого ряду, М. Арановський фокусує увагу на деяких моментах.

Особлива організація музичного матеріалу, що враховує не тільки первинну яву нашого сприйняття про плінність музичного часу, але й складніші механізми оцінки музичних подій, що базуються на інтелектуальних діях порівняння (трансформація тематичного матеріалу, лейтематизм, тональні співставлення, арки...).

Близькість структури сонатної форми до норм побудови драми – експозиція (зав'язка), розвиток, кульмінація та розв'язка.

Поява концепції семантичних функцій частин сонатного і симфонічного циклів. «Семантичні функції частин (так чи інакше) повинні відповідати певній концепції Людини» (Людина Діяльна, Людина Мисляча, Людина Граюча, Людина Суспільна) (авт. перекл.) [1, с. 16].

Таким чином, «Музична форма виступає як структура майбутнього змісту. ...Функція форми була в тому, щоб початкову нестійкість підсилити, загострити, і тільки в кінці досягнути рівноваги» (авт. перекл.) [1, с. 20]. Функція фіналу в таких умовах діаметрально зростає. Він стає не тільки необхідним фактором, що організовує цілісність музичного твору за формальними структурними ознаками, але й несе концептуальне значення як підсумок музично-драматургічних трансформацій.

Ті ж ідеї, що живили розвиток симфонізму, викликали новий етап у розвитку оперного мистецтва. Поява опери-драми ознаменувала не тільки інтерес до нового змісту в оперному спектаклі, але й викликала нові музичні і сценічні форми реалізації цього змісту. Характерна для епохи романтизму ідея антитез двох начал – добра і зла, що реалізується у формі зовнішнього конфлікту, доповнюється

ідеєю духовної трансформації героя (внутрішній конфлікт). Це поєднання створює багаторівневу структуру взаємодії конфліктів. При цьому динаміка розвитку образу головного героя, впливає не тільки на динаміку зовнішніх конфліктів, але й стає головним об'єднуючим стрижнем розвитку драматургії, наскрізною лінією опери.

Централізуюча ідея спектаклю, на розкриття якої направлені жанрові компоненти опери знаходить своє відображення на всіх етапах драматургічного розвитку (зав'язка, конфлікт, драматичні колізії, розв'язка) і кристалізується у фіналі. Цей вектор направленості до фіналу стає основним стрижнем драматургічної структури і композиційної логіки опери-драми.

Наскрізна драматургія опери-драми має безпосередню аналогію із симфонічним циклом. В. Ферман відмічає про це у своїй книзі «Оперный театр», він зазначає, що музична драматургія, яка є музичною концепцією драматичного твору, стає по суті концепцією симфонічною. М. Арановський у роботі «Симфонические искания» відмічає схожість симфонізму з принципами театральної драматургії і називає її «драматургією кінцевої мети»: «Симфонічний розвиток спрямований до певної кінцевої мети. Ця мета бачиться автором вже на початку...». «Єдність драми і музики в опері не тільки не спростовує, а навпаки, підтверджує існування музичних закономірностей її структури» (авт. перекл.) [4, с. 3].

Безумовно, особливістю оперного жанру є його багатомірний вплив на слухача-глядача, що створює певну поліфонію пластів різних паралельних планів оперного спектаклю. Композитор-драматург завжди враховує цю специфіку і використовує можливості, що надає цей жанр для підсилення сприйняття та враження.

Головна роль музики в опері призводить до виникнення оперної драматургії, закони якої обумовлені взаємодією вербальної драми та її музичного втілення. Стрижневою основою цього зв'язку, безумовно, є драматургія зі специфікою драматургічного конфлікту – з однієї сторони; і зі специфікою побудови і розвитку з музичної драматургії, що обумовлена цим конфліктом – з іншої.

Спробуємо зупинитися на декількох музичних закономірностях побудови фінальних розділів сонатно-симфонічного циклу і співвіднести їх із театрально-композиційними прийомами, що притаманні оперному спектаклю.

Музичне мистецтво використовує особливості людської психіки співвідносити «музичні структури з властивостями будь-яких життєвих явищ» (авт. перекл.) [1, с. 20], випрацювало низку прийомів, направлених на цілісне сприйняття твору, на «запам'ятовування і збереження вражень» (авт. перекл.) [7, с. 262]. Цей пошук у свій час призвів до виникнення форми (*al capo da fine*), а в подальшому, до ширшої концепції репризи, як фінального розділу. Ідея репризи заключає в собі суміщення двох головних елементів організації й розвитку музичного процесу – «тотожність та контраст» (по Б. Асаф'єву) (авт. перекл.). Реприза контрастна по своєму музичному матеріалу середньому розділу і тотожна першому. Ця властивість репризи дуже точно відображає специфіку людської психіки в механізмі запам'ятовування, коли сприйняття контрасту, можливе лише при наявності порівняння з тотожним. У той же час впізнання тотожного сприяє збереженню враження. Таким чином, можна сказати, що в самій ідеї репризи сформувалися елементи, властиві фіналу, як заключному розділу форми, який повинен працювати на створення цілісності і завершеності композиції. Ідея репризи в сонатній формі з розвитком симфонізму знайшла нові смислові завдання. «Показ відносно стабільного психологічного стану, змінюється зображенням процесу переживань, зміною афекту, картини душевних переживань» (авт. перекл.) [1, с. 19]. Прийоми, що направлені на показ процесуальності змін емоційних станів (трансформація тематичного матеріалу, введення додаткових контрастів, нові тональні співставлення), призвели до виникнення

динамізованих реприз, розширенню функцій і значенню ролі коди (особливо у Бетховена)... Усі ці зміни були направлені на закріплення результату тематичних трансформацій, виникнення нової якості. Цей ефект досягався виключно музичними засобами, але мав яскраву аналогію з життєвими явищами.

Елементи репризності, повтору в фіналі ми можемо побачити і в літературі (повторення однієї з початкових строф в поезії); і в театральній драматургії (повтор сценічних положень: одні й ті ж самі дійові особи в першій і останніх картинах спектаклю, повтор зовнішнього сценічного антуражу тощо). Вони також працюють на впізнання і порівняння, як фактори запам'ятовування і цілісного сприйняття. Але повне повторення в цих видах мистецтва не можливе, тому що слово несе значно конкретніший художній образ, ніж музична інтонація. Музичне повторення, навіть точне (*al capo da fine*), сприймається в новому психологічному контексті, що готується середнім розділом. «... Це повторення, що довго розгортається, здатне в умовах театру викликати подив, у музиці стає фактором руху, розвитку дії» (авт. перекл.) [7, с. 262]. У цей же час у музиці окремі мелодичні, гармонічні або навіть ритмічні звороти, що повторюються у фіналі, отримують особливий знаковий сенс, тому що за ними стоїть період розвитку, боротьби, співставлень, якісних трансформацій, які відстежує слухач. Є. Назайкинський називає цей прийом – «pars pro toto» (частина замість цілого) – принципом репрезентації і вважає його одним із основних принципів фінальних розділів, хоча цей принцип і не є виключною приналежністю фінальної фази.

В оперному жанрі суміщаються прийоми театральної драматургії з чисто музичними принципами, тому, як і в драматичному театрі, повне точне повторення музичного матеріалу є неможливим. Але тим більше значення набувають елементи повтору на самому різному сценічному і музичному рівні. «Фінал «дописує» узагальнений портрет людини, розкриває сутнісний аспект його цілісної концепції» (авт. перекл.) [1, с. 25]. Цей вислів М. Арановського відноситься до узагальнюючої семантичної ролі фіналу в симфонічному циклі, але дивним чином підходить і до визначення місця фіналу в опері-драмі. В жанрі, де одна з головних драматургічних ліній, є лінія трансформації головного героя (героїв), фінал, безумовно, дописує портрет головних персоналій і ставить крапку в їх духовних перетвореннях. Так, безумовна різниця в підході до психологічного розвитку образу Марфи або Любаші в «Царевій нареченій» М. Римського-Корсакова в порівнянні з образами Царівни-Ледьбідь або Шемаханської цариці в творчості того ж автора. Динаміка розвитку образів героїв є не тільки об'єднуючою наскрізною лінією опери, але й головним стрижнем розвитку драматургії, що впливає на динаміку зовнішніх конфліктів. Так без психологічної трансформації образу Отелло або Германа неможливий розвиток сюжету. Саме трансформація їх внутрішнього світу залучає в колізію конфліктів інших героїв, що створює додаткові драматургічні лінії, що збагачують ідейну концепцію твору.

Багаторівнева структура взаємодії конфліктів дає можливість виявляти їх як у наявній, так і в скритій формі на різних етапах розвитку драматургії. Так, наприклад, у складному вузлі протиріч – політичних, морально-етичних і психологічних в опері М. Мусоргського «Бориса Годунов», бачимо як явний конфлікт – Бориса і Самозванця, і скритий психологічний конфлікт – Бориса і Шуйського. Також можемо зустріти тип конфлікту, який розвивається як би на відстані – Борис та Народ. З одного боку глядач бачить внутрішню трансформацію Годунова від торжества досягнення «висшої влади», до сцени божевілля, мук сумління, втрати реальної влади і трагічної загибелі. З іншого боку, колективний образ Народу теж інтенсивно трансформується від покірної байдужості (до нав'язаного владою царя), через мовчазний конфлікт (у сцені у Василя Блаженого), до

відкритого бунту (в сцені під Кромами). Уособлюють і персоніфікують образ Народу Пімен та Юродивий, що збагачують драму додатковими лініями зіткнення, що переносять конфлікт на відстані в явний (Борис – Юродивий у сцені у Василя Блаженого) і внутрішньо-психологічний (розповідь Пімена в четвертій дії).

Можливість реалізувати найрізноманітніші драматургічні та ідейні концепції в жанрі опери-драми, сприяло широкому розмаїттю формотворчих структур – від номерної Кармен до опери-симфонії Пікова дама. З'являються внутрішньо-жанрові різновиди: героїчна драма («Тарас Бульба»), побутова драма («Наймичка», «Чародейка»), психологічна драма («Пікова дама», «Кармен»)… Але при всьому багатстві сюжетів, бачимо типові для цього жанру драматургічні особливості – взаємозв'язок внутрішнього і зовнішнього конфлікту. Таке складне драматургічне завдання ставило перед композитором проблему особливо відповідального обрання першоджерела для сюжету і чітко драматургічно продуманого лібрето.

Централізуюча ідея спектаклю в опері-драмі знаходить своє відображення на всіх етапах розвитку сюжету (зав'язка, конфлікт, драматургічні колізії та розв'язка) і кристалізується у фіналі. Таким чином, цілісність спектаклю в опері-драмі отримує особливе, нове для опери звучання. Всі компоненти драматургічного конфлікту переплетені між собою і є єдиним ланцюгом процесу причинно-наслідково-го зв'язку єдності.

Саме тому в опері-драмі часто кульмінація як би зміщена у фінал. Наприклад, фінальний дует Хозе і Кармен є й найвищим щаблем драматургічної напруги, і логічною розв'язкою конфлікту, і підсумком психологічного розвитку образів головних героїв. К. Станіславський, працюючи над постановкою Кармен, визначав фінал як найбільш «страшний» і напружений момент спектаклю, в якому зіштовхуються внутрішні світи героїв. [8]. Кульмінація співпадає і з фіналом «Цареві нареченої», хоча музично-драматургічно і композиційно фінальна сцена тут вирішена зовсім інакше. В арії божевілья Марфи Римський-Корсаков досягає високого трагізму, уникаючи емоційної афектації.

Концептуально значення фіналу в опері-драмі можна оці-

нити і по оперним спектаклям, де історично або традиційно склалося декілька варіантів фінальних сцен. У силу наявності декількох редакцій опер ідейно-психологічні акценти можуть дозволити собі зробити режисер і диригент-постановник. Наприклад, оперу «Борис Годунов» М. Мусоргського завершують як сценою під Кромами, так і сценою смерті Бориса. «Фауст» Ш. Гуно може бути завершений як сценою смерті Маргарити, так і сценою Вальпургієвої ночі. Безумовно, вибір оперної редакції логічно витікає з обраної ідейної концепції постановки. В опері «Борис Годунов» на перший план піднімається або особиста трагедія Бориса або драма всього народу. В опері «Фауст» фінальна сцена у в'язниці акцентує увагу на психологічному розвитку образу Маргарити і підкреслює ідею морального вибору. Фінал – «Вальпургієва ніч» у більшій мірі є данню традиції великої французької опери з масштабними балетними сценами і театрално яскравим, ефектним фіналом.

Висновок. Таким чином, можемо стверджувати, що драматургія кінцевої мети (в опері-драмі) робить фінал ключем розуміння ідейної концепції всього спектаклю. Тому аналіз його тектонічних, семантичних і психологічних функцій є не тільки цікавою темою наукового дослідження, але й актуальною проблемою виконавської інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Арановский, М. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. Исследования, очерки / М. Арановский. – Ленинград : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1979. – 287 с.
2. Аристотель. Поэтика. – Київ : Мистецтво, 1969. – 129 с.
3. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
4. Гейлиг, М. Форма в русской классической опере / М. Гейлиг. – Москва : Музыка, 1968. – 117 с.
5. Конен, В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Конен. – Москва : Музыка, 1968. – 349 с.
6. Кулешова, Г. Организация действия и сквозное музыкальное развитие в опере : автореф. дисс. ... на соиск. учен. степ. докт. искусствовед. / Г. Кулешова. – Киев, 1982. – 49 с.
7. Назайкинский, С. Логика музыкальной композиции / С. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.
8. Станиславский К. – реформатор оперного искусства. Материалы, документы. – Москва : Музыка, 1988. – 368 с.
9. Ферман, В. Оперный театр. Статьи и исследования / В. Ферман. – Москва : Музгиз, 1961. – 359 с.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 07.06.2017

Кречко Н. М., Якобчук Н. А. Особенности выявления сущности художественно-образной идеи в оперном финале (в жанре оперы-драмы).

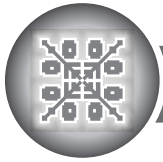
А Поднимаются вопросы исследования особенностей финала в жанре оперы-драмы как феномена музыкальной формы, которая несёт в себе как элементы структурного плана, так и смыслообразующего фактора художественного содержания. На базе сравнения исследований различных авторов, которые анализировали процессы структуризации семантики музыкальной формы, которые актуализировались в середине XIX ст., предлагается анализ как общих, так и индивидуализированных черт присущих опере-драме. Характеризуются процессы, которые проявились именно в этом синтетическом виде искусства.

Ключевые слова: опера-драма; организация музыкального материала; музыкальная драматургия

Krechko N. M., Yakobenchuk N. O. Some features of finding of essence of the artistic and figural idea of the opera finale (in the opera and drama genre).

S This paper is devoted to review the features of the opera finale in the opera-drama genre, as well as to the phenomenon of musical form, that carries both elements of structural plan and semantic factors of artistic content. On the base of researches of different authors, is analyzed semantic processes of musical form, both general and individual lines, which are common to the opera-drama of the middle of XIX sanctuary, Also in the article are characterized processes, which take part exactly in this type of art.

Key words: opera-drama; organization of musical material; musical dramaturgy



УДК 7.072.2



Шнуренко Т. В.

ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ СОРОЧКИ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ» (ЛЬВІВ)

А Українська традиційна сорочка має яскраво виражений знаковий характер, несе в собі статевовікову, соціальну, естетичну та професійну ознаки. Поглиблене вивчення цього універсального одягу на сторінках видань етнологічного та етномістецтвознавчого напрямку, а саме «Народознавчі зошити» (Львів), є вагомим внеском у дослідженні традиційної культури України. Частина статей цього видання присвячуються дослідженню народного костюма Карпатського регіону: виготовленню матеріалів, традицій крою, пошиття, декорування, кольоровій гаммі, регіональних особливостей, обрядовій функції народного костюму та його елементів, основним з яких є традиційна сорочка.

Ключові слова: традиційна сорочка; дослідження; «Народознавчі зошити»; журнал; Карпатський регіон

Актуальність проблеми. Досліджуючи те чи інше питання в будь-якій галузі науки, обов'язково звертаємось до періодичних видань відповідного спрямування. У цій розвідці неабиякими помічниками є періодичні видання, в яких сконцентровано та постійно поновлюється багато цінної інформації. Одним із провідних журналів у напрямку дослідження традиційної сорочки є журнал-двомісячник «Народознавчі зошити» Інституту народознавства НАН України (м. Львів).

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. У контексті вивчення традиційної сорочки, як одного з основних елементів традиційного одягу українців, на сторінках провідних українських видань етнологічного та етномістецтвознавчого напрямку, а саме «Народознавчі зошити» (Львів) і «Народна творчість та етнографія» (з 2011 р. – етнологія), неодноразово публікуються праці знаних і молодих науковців України та зарубіжжя.

У журналі «Народна творчість та етнографія» широко висвітлюється питання дослідження традиційного вбрання Карпатського регіону. Це статті Я. Прилипка, М. Костишиної, А. Патрус-Карпатського, А. Поріцького, Л. Шевченка, О. Командирова, О. Полянської, Я. Кожолянка. Науковці Т. Ніколаєва та Т. Кара-Васильєва публікують статті про дослідження традиційного одягу Карпатського регіону та Середньої Наддніпрянщини. Виходять роботи науковців: В. Борисенко (досліджується традиційний одяг Поділля), Г. Стельмащук (Житомирщина), Л. Пономар (Полісся), Л. Чайковської (Волинь), Т. Агафонова (одяг болгар), М. Битке (румунський народний костюм та традиційна сорочка). Роботи дослідників традиційно-

го одягу Карпатського регіону (як і традиційної сорочки) зібрано воедино в статті Т. Шнуренко «Дослідження традиційної сорочки Карпатського регіону на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія» (X Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі», Рівне, 2014).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Праці українських, зарубіжних учених, науковців діаспори, трибуна молодого дослідника, огляди та рецензії нових публікацій, описи різноманітних фондів, колекцій і рідкісних видань – далеко неповний перелік напрямків публікацій видання «Народознавчі зошити». Вагомою частиною цього наукового доробку є статті, присвячені дослідженню традиційного одягу Карпатського регіону та, зокрема, сорочки. Вивчення та розгляд цих досліджень в одній роботі дає можливість проаналізувати, провести паралелі, виявити відмінності та водночас об'єднати всі вектори досліджень традиційної сорочки конкретного регіону, що публікуються у цьому науковому виданні.

Постановка завдання. Об'єктом пропонованого читачеві дослідження є статті, опубліковані в журналі-двомісячнику «Народознавчі зошити» Інституту народознавства НАН України (м. Львів), які присвячені вивченню складової українського традиційного строю – сорочки (Карпатський регіон). Роль журналу у висвітленні питань дослідження сорочки українців та інших етнічних груп Карпатського регіону, є значущою та ще не ставала предметом дослідження.

Вклад основного матеріалу дослідження. У 1998 р. у журналі «Народознавчі зошити» публікується праця «Етнографічні особливості Лемківського

одягу XIX – 40-х рр. XX століття». Т. Гонтар своє дослідження базує на зібраному впродовж 1983–1987 років експедиційному матеріалі. Посилаючись на роботи українських, польських і словацьких дослідників: І. Вагилевича, В. Поля, А. Торонського, Я. Головацького, І. Коперницького, Ф. Вовка, Р. Райнфуса, Я. Олейник, В. Носальова та ін., авторка дослідила чоловічі та жіночі комплекси народного одягу лемків – польських переселенців, які проживають на території Закарпатської, Львівської, Тернопільської та Івано-Франківської областей. У цьому контексті, як один із важливих елементів одягу, була досліджена й сорочка [1, с. 619].

Аналізуючи експедиційний матеріал, Т. Гонтар подає місцеві назви сорочок лемкинь: «опліча», «станча», «чохлак». У селах північної Лемківщини сорочку називали «кошеля» (від польського «кошуля»). Авторка описує традиційний тип сорочки з двох частин – «подолка» і «спідника», і подає його, як давній [1, с. 620]. Така сорочка «до підточки» характерна для всієї території України. Усі дослідники народного одягу сходяться на думці, що шилась вона з міркувань заощадливості з двох видів полотна: з грубішого – низ, з тоншого – верх. Т. Гонтар, користуючись загальними принципами характеристики сорочок, поділяє їх за принципами крою: уставкові (з прямокутними вставками на плечах) та з цільнокроєним рукавом. Досліджуючи ареали побутування, Т. Гонтар зазначає, що уставкові сорочки побутували в східній частині Лемківщини – Лиському та Сяноцькому повітах, на території Словаччини – в Земплінській жупі. На решті території Лемківщини побутували сорочки з суцільнокроєним рукавом [1, с. 620]. Описуючи ці сорочки, дослідниця виокремлює характерну ознаку цих сорочок – густі зборки навколо шиї та манжетів – «рями». Як локальний варіант, траплялися сорочки з розрізом пазухи збоку (традиційно – посередині), по лінії з'єднання станка з рукавом. Рукава жіночих сорочок викінчувалися вузькими (східна частина) або широкими (центральна та західна Лемківщина) манжетами. Як стверджує Т. Гонтар, під впливом словацької моди в 20–30-х роках (XX ст.) змінюється довжина та ширина жіночих сорочок, а завдяки впливу польських традицій з'явилися накладні коміри – «кризи», «кризки». Сорочки західної Лемківщини традиційно прикрашалися тканинним, на решті території сорочки декорували вишивкою. Місцеві техніки вишивки: хрестик, ланцюжок, стебнівка, козлик. Колір вишивок переважно червоний [1, с. 621].

Досліджуючи чоловічі сорочки лемків, дослідниця Т. Гонтар характеризує їх, як тунікоподібні та уставкові. Як і в місцевих жіночих сорочках, чоловічі уставкові сорочки густо призбирувалися довкола коміра, розріз був спереду, лише в селах Горлицького та Сяноцького повітів до XX ст. збереглися чоловічі сорочки з розрізом на спині. Т. Гонтар зауважує, що чоловічі сорочки традиційно шилися не дуже довгими – трохи нижче пояса і вбиралися в штани. Згідно з польськими дослідженнями авторки, вже на початку XX ст. у цій місцевості старші чоловіки носили довгі сорочки поверх штанів [1, с. 625].

Наступна робота, присвячена дослідженню традиційної сорочки на сторінках журналу «Народознавчі зошити», датована 2007 роком – «Структурні особли-

вості народного костюму Закарпатських бойків». Автори роботи – науковці А. Коприва та Г. Граб, поставили за мету дослідити традиційний костюм бойків на прикладі народного костюма с. Тюшка Межигірського району Закарпатської області. Окрім відомостей про місцевий традиційний костюм, фотоматеріалів, розвідці, використовуються закарпатські народні співанки, які також є інформативним джерелом [2, с. 311]. Дослідники А. Коприва та Г. Граб зазначають, що місцеві сорочки поділяються за принципом: буденні – святкові. Матеріал для пошиття – традиційне льняне або конопляне полотна, горловину та низ рукавів густо призбирували. Щодо жіночих сорочок бойків – розріз на горловині розташовувався з правого боку, зрідка трапляється центральна застібка на чотири гудзики. Це принцип (розріз праворуч) не має великого розповсюдження та традиційний саме для бойківських жіночих сорочок. На думку А. Коприви та Г. Граб, буденні та святкові сорочки бойків різнилися ще й насиченістю кольорів [2, с. 311]. Для чоловічих сорочок бойків характерні коміри-стійка та відкладний комір, загальноукраїнський принцип декорування вишивкою комір і пазуху. Відрізнялися складнішим орнаментом та яскравішими кольорами сорочки, вишиті для молодих хлопців [2, с. 313]. Окрім українців, у с. Тюшка, як і в багатьох інших урочищах цього краю, проживали угорці, румуни, словаки, євреї. Це вплинуло на формування народного костюма бойків, як і головного його елемента – традиційної сорочки. Що й було зафіксовано науковцями А. Копривою і Г. Граб та проаналізовано у згаданій статті.

У 2014 р. на сторінках журналу «Народознавчі зошити» було надруковано дві статті, присвячені дослідженню традиційного костюма Карпатського регіону та сорочки, як одного із основних його елементів. Автором цих робіт є науковець В. Коцан. У першому номері вийшла його стаття – «Традиційний одяг, як прояв ідентичності етнографічних груп Закарпаття». Автор подає етнографічно-розмежувальні риси та етноідентифікуючі ознаки народного вбрання гуцулів Рахівщини, долинян Закарпаття, особливі та відмінні риси в одязі бойків і лемків Закарпаття [3, с. 83]. Також виокремлено роль іноетнічних запозичень та їхнього впливу на формування і розвиток народного одягу україно-румунського, україно-угорського, україно-словацького етнічних порубіж. В. Коцан характеризує традиційний костюм, у тому числі і сорочки, чотирьох етнографічних районів гуцулів – Ясінянського, Богданського, Рахівського та Великобичківського.

Досліджуючи вишивку гуцулів Рахівщини, науковець В. Коцан зауважує, що для цієї місцевості характерне загальне поширення геометричного орнаменту [3, с. 83]. Зміни у крої, кольоровій гамі та орнаменталізації чоловічих і жіночих сорочок відбуваються паралельно. Зазвичай старі чоловічі «кошулі» вишивалися білими конопляними нитками, лише зрідка червоними, чорними та синіми, а фабричні сорочки мали поліхромну гаму вишивки [3, с. 86].

Одяг великобичківських гуцулів формувался в зоні українсько-румунського та гуцульсько-долинянського порубіжжя. Про це, за дослідженнями В. Коцана, свідчить побутування у цьому регіоні трьох видів жіночої традиційної сорочки: додільної «ушиванки», гу-

цувської сорочки «з уставками» та пізнішого варіанту – «волоської» сорочки. На початку 20-х рр. ХХ ст. під впливом румунських і долинянських традицій у великобичківських гуцулках поширились «волоські» сорочки з прямокутним вирізом горловини. На думку дослідника, у чоловічих сорочках великобичківських гуцулів простежується вплив одягових традицій долинян, гуцулів і румун. Як приклад – чоловічі сорочки, оздоблені поліхромною вишивкою геометричних чи стилізовано-рослинних мотивів [3, с. 86].

У долинян Закарпаття В. Коцан описує шість основних одягових комплексів: тереблеріцький, тересвянський, боржавський, королевський, перечинсько-березнянсько-свалявський та ужанський. Дослідник детально характеризує особливості крою сорочок, як частини традиційного костюму. На думку науковця, сорочки тереблеріцьких долинянок виділялись прямокутною чи квадратною нагрудною частиною («пазухою»), бічними трапецієвидними полами («скосами») та поперечними загинками («гайташами») у нижній частині сорочок і на рукавах, пишною вишивкою на рукавах («заспальниці», «косиці», «рукави»). За спостереженнями В. Коцана, для сорочок тересвянських долинянок характерні прямокутні вирізи горловини, морщення, вузькі воланчики; боржавських волинянок – верхня частина передньої пілки («пазухою») з тканиною смугою («краскою») вверху, орнаментальна композиція вишивки на рукавах. У перечинсько-березнянсько-свалявських долинянок побутували короткі жіночі сорочки з круглим вирізом горловини, вузьким коміром («обшивкою»), довгими широкими рукавами, а з кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст. почали поширюватись «опліччя» з короткими рукавами, блузи («візитки») з фабричної матерії. За дослідженнями автора статті, у селах біля міст Ужгорода та Мукачева поширились довгі спідні сорочки («плаття») з відбіленого домотканого полотна. На початку 40-х рр. ХХ ст. в українських селах Ужгородщини під впливом міської моди поширились жіночі блузи («візитки», «лепетянки») [3, с. 88]. Досліджуючи чоловічі сорочки цього регіону, В. Коцан зазначає, що найдавнішим різновидом чоловічої сорочки долинян Закарпаття була коротка сорочка («лайданя») з широкими рукавами, вишита білими нитками («білим по білому») по комірку, розрізу пазухи та збірках у верхній частині рукавів. З кінця ХІХ – на початку ХХ ст. майже повсюдно у долинян набувають поширення чоловічі сорочки з домотканого полотна. Такі сорочки вишивали геометричними орнаментами відтінками білих ниток на комірку, обабіч розрізу та на манжетах. В. Коцан наголошує, що з появою кольорових ниток (початок ХХ ст.) почав змінюватися принцип декорування: кольоровими нитками заповнювали внутрішню площину основних орнаментальних мотивів [3, с. 88–89].

Основою традиційного жіночого вбрання бойків Закарпаття, за дослідженнями В. Коцана, є «опліччя» – коротка сорочка з домотканого полотна, з круглим вирізом горловини, скісним розрізом пазухи з правого чи лівого боку, густозібраною нагрудною частиною, довгими рукавами з пришитими манжетами. У цей період у декоруванні жіночих сорочок бойків поширюється рослинно-квіткові орнаментальні мотиви. Сорочки вишивали натуральними кольорами ко-

нопляних і лляних невивілених і вивілених ниток. Із середини ХІХ ст. у вишивку проникає чорний колір, з другої половини ХІХ – до початку ХХ ст. визначальними були червоний і синій кольори. За дослідженнями автора, відмінності бойківських жіночих сорочок від сорочок долинян, лемків і гуцулів полягали у формах і розмірах окремих орнаментальних композицій, їх розміщенні на сорочці [3, с. 91]. Своє дослідження В. Коцан продовжив описом костюма та сорочки Закарпатських лемків. Традиційна жіноча сорочка – «опліччя», кроїлась з густозібраною нагрудною частиною, скісним розрізом пазухи з правого боку, вузькою пілкою-вставкою у задній частині та підточкою («надшувкою»). На думку науковця, у 20-ті рр. ХХ ст., лемкиню від гуцулки можна було відрізнити лише за способом вишивання на сорочках: лемкині вишивали прямо по полотну, а гуцулки – по уставках [3, с. 93]. Найдавнішим видом чоловічої сорочки бойків і лемків Закарпаття є довга сорочка із пілкою-вставкою збоку, глибоким (15–20 см) розрізом пазухи, довгими рукавами. Отже, за даними картографування народного одягу українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст., В. Коцан виділив і зробив детальний опис дев'яти основних локальних комплексів традиційного одягу та сорочки: гуцульського, тересвянського, тереблеріцького, боржавського, королевського, перечинсько-березнянсько-свалявського, ужанського, бойківського та лемківського, двадцять чотири локально-територіальні осередки та шість «контактних зон» [3, с. 94].

Наступна робота дослідника В. Коцана, опублікована на сторінках журналу «Народознавчі зошити» та присвячена дослідженню традиційного одягу Карпатського регіону – стаття «Традиційний народний одяг Великобичківських гуцулів». У дослідженні, яке щойно розглядалося, В. Коцан описував традиційний одяг (зокрема сорочку) цього субетносу. У наступній роботі цей опис зроблено глибше та деталізованіше.

Характерним для сорочок цього регіону, за визначенням В. Коцана, було використання конопляного та «трясинного» полотна (для виготовлення останнього використовували одну конопляну нитку та одну нитку бавовни). [4, с. 339]. Із часом, як зазначає дослідник, традиційну сорочку – «ушиванку» витіснила «волоська» сорочка. За малюнком та описом В. Коцана, «волоську» сорочку кроїли з двох полотен, які доточували знизу конопляним полотном – «пудшивком» (від лінії підточки). Для цих сорочок характерне використання бокових вставок на всю довжину сорочки. Горловина мала прямокутну форму – краї рукавів і горловини «обточували» тканиною, формуючи прямокутний виріз. Тканину основи вивершували призьбуванням – «морщенням». На передній пілці «морщення» не було суцільним – недекоровану частину заповнювали вишивкою технікою «гладь» (трикутниками, букетами чи вазонами). Для «волоських» сорочок великобичківських гуцулків, за дослідженнями В. Коцана, характерне декорування передньої пілки шнурками. За твердженням науковця, вони несуть суто декоративну функцію [4, с. 340]. Основу чоловічого строю великобичківських гуцулів, за визначенням В. Коцана, становила біла полотняна сорочка тунікоподібного крою з розрізом спереду, широкими рукавами та коміром-стійкою. Кроїли таку сорочку, як зазвичай, з

одного шматка полотна – «трясеного» або конопляного (як і жіночі). Лінію плеча «укріплювали» із середини вставками прямокутної форми – «підопліччям». Рукави чоловічих сорочок великобичківських гуцулів кроїли з півтора полотна: біля 48 см. плюс півширини. Рукав по лінії плеча декорувався «морщенням», «стягуванням». В. Коцан зауважує, що техніка «морщення» на чоловічих сорочках дещо відрізнялася від такої ж техніки на жіночих. З 20–30-х років минулого століття серед великобичківських гуцулів поширюються сорочки з відкидним коміром і широким розрізом пазухи. До загальних рис цих сорочок належить декорування вишивкою пазушного розрізу – «нагрудника», плечової частини рукавів і манжети – «дудики». Відмінними рисами цих сорочок були три методи розміщення вишивки на пазухах: вертикальні суцільні смуги, дві паралельні вертикальні стрічки, суцільна вертикальна смуга вишита на правій половині пазухи. Окрім вишивки, чоловічі сорочки оздоблювались обмітуваними дірочками («кукурігами»). Їх уміли робити не всі, а лише майстрині-вишивальниці («ціфермани»). На жаль, В. Коцан не описує цю техніку декорування [4, с. 336].

Висновки. Дослідження одягу має велике значення у загальному вивченні культури, історії, мистецтва кожного народу. Адже одяг, як і його основний і най-

давніший елемент – сорочка, несуть у собі багато інформації, деяка частина якої потребує подальшого вивчення, дослідження та розшифрування. І в цій роботі неабиякими помічниками є періодичні видання, у яких сконцентровано та постійно поновлюється багато цінної інформації. Сорочка – один із найдавніших видів натільного шитого одягу, який є основою складовою чоловічого, жіночого, підліткового та дитячого одягу. Цей одяг, як і його основний і найдавніший елемент – сорочка, несе в собі багато історичної, етнографічної та культурологічної інформації. У ґрунтовному вивченні української традиційної сорочки (зокрема, Карпатського регіону) все потужнішим і науково вагомим виданням стає журнал «Народознавчі зошити» НАН України (м. Львів). У даній статті проаналізовані роботи науковців, які публікувались у журналі з 1995 (року заснування) до 2015 року.

Список використаних джерел

1. Гонтар, Т. Етнографічні особливості Лемківського одягу XIX – 40-х років XX століття / Т. Гонтар // «Народознавчі зошити» – 1998. – № 6. – С. 619–627.
2. Коприва, А. Структурні особливості народного костюму Закарпатських бойків / А. Коприва, Г. Граб // «Народознавчі зошити» – 2007. – № 3–4. – С. 311–315.
3. Коцан, В. Традиційний народний одяг, як прояв ідентичності етнографічних груп українців Закарпаття / В. Коцан // «Народознавчі зошити» – 2014. – № 1. – С. 80–97.
4. Коцан, В. Традиційний одяг Великобичківських гуцулів / В. Коцан // «Народознавчі зошити». – 2014. – № 2. – С. 328–343.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 07.06.2017

Шнуренко Т. В. Исследование традиционной сорочки Карпатского региона на страницах журнала «Народознавчі зошити» (Львов).

А Українська традиційна сорочка має яскравий знаковий характер, несе в собі віковий, соціальний, статевий, естетичний і професійний ознаки. Глибоке вивчення цієї універсальної одягу на сторінках видань етнологічного та етноісторичного напрямку, а саме «Народознавчі зошити» (Львів), являється великим внеском у дослідження традиційної культури України. Частина статей присвячена вивченню народного костюма Карпатського регіону: виготовленню матеріалів, традиції крою, пошива, декорування, кольорової гамми, регіональних особливостей, обрядової функції народного костюма і його елементів, основним з яких є традиційна сорочка.

Ключевые слова: традиційна сорочка; дослідження; «Народознавчі зошити»; журнал; Карпатський регіон

Shnurenko T. V. Research of traditional shirt of Carpatian region on the pages of the journal «Narodoznavchi zoshyty» (Lviv).

S The Ukrainian traditional shirt has sign character, expressing sexual, age-related, social, aesthetic and professional characteristics. Deep reseach of these universal clothes on pages of editions of an ethnologic and ethnoart-criticism direction «Folklore Notes» («Narodoznavchi zoshyty») (Lviv), is the powerful contribution into studying traditional culture of Ukraine. Some papers are devoted to research of folk costume of Carpatian region: materials manufacturing, traditions of fascion and cutting out, tailoring, ornamentation, range of colours, regional peculiarities, ritual functions of folk costume and its elements. The core of a traditional national costume of Ukrainians is the shirt (sorochka).

Key words: a traditional shirt (sorochka); research; «Folklore Notes» («Narodoznavchi zoshyty»); journal; Carpatian region



ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУ УКРАЇНЦІВ НИЖНЬОГО ПОВОЛЖЯ: ХАТА І ПОДВІР'Я (ДРУГА ПОЛОВИНА XVIII - СЕРЕДИНА XX СТ.)

А *Описуючи особливості побудови хати, планування подвір'я і надвірних побудов українців Волгоградської області РФ, автор зауважує, що житло, посідаючи особливе місце в духовній сфері життя українського народу, відіграло значну роль у житті нижньоволзьких українців. Кожна деталь хати, кожна річ виконували естетичну і магічну функції, які в умовах значної віддаленості від материнської території набували ще й ознак показників збереження етнічної самосвідомості («самості») потомків колишніх українців, що вже понад три з половиною сторіччя мешкають у нижньоволзьких степах.*

Ключові слова: українська діаспора; Нижнє Поволжя; хата; подвір'я; господарські будівлі

Актуальність проблеми. В історії людства елементи традиційної культури завжди виконували роль етнічних символів того чи іншого народу. На рівні з найархаїчнішими знаками – символами українського народу – солярними, люнарними, рослинними, зооморфними тощо – особливості традиційної матеріальної культури українців, зокрема побудова хати і надвірних будівель, планування подвір'я несуть у собі значне етносемантичне та етнопсихологічне навантаження. Українська хата була і залишається найважливішим компонентом народної культури та її типовим символом у широкому розумінні цього поняття: і як елемент матеріальної та духовної культури, і як система світоглядних уявлень, виконуючи насамперед оберегові функції.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Житло, посідаючи особливе місце в духовній сфері життя кожного народу, відіграло неабияку роль у житті нижньоволзьких українців. Кожна деталь хати, кожна річ виконували естетичну і магічну функції, які в умовах значної віддаленості від материнської території (у нашому випадку – Нижнє Поволжя, зокрема – Волгоградська область) набували ще й ознак показників збереження етнічної самосвідомості («самості») потомків колишніх українців, що вже понад три з половиною сторіччя мешкають у нижньоволзьких степах. На це звертали увагу дослідники XVIII–XIX ст. Зокрема, етнічні особливості побудови хат в українських поселеннях Камишинського повіту (північні райони сучасної Волгоградської області) описували О. Мінх [4; 5], А. Афанасьєв-Чужбинський [1] та ін. Окремий розділ своєї монографії присвятила окресленій тематиці й автор статті [9]. Однак комплексного дослідження з означеного кола питань до сьогодні не існує, відтак, детальний опис етнічних особливостей побудови і планування українських хат і господарських споруд у Нижньому Поволжі належить до **невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття, метою якої** визначаємо: описати характерні риси планування українських поселень окресленого регіону; визначити особливості будівельних технологій нижньоволзьких українців XVII–XIX ст.;

окреслити роль хати як етнічного символу із значним семантичним навантаженням у житті українців межиріччя Волги і Дону.

Виклад основного матеріалу дослідження. Різноманітність форм сільських поселень українців Волгоградської області, яка була зафіксована нами під час етнографічно-експедиційних досліджень 1999–2016 рр., зумовлена як особливостями природно-географічних умов степових і лісостепових зон Нижнього Поволжя, так і варіативністю типів землеволодіння й освоєння землі, способами господарювання, сімейно-побутовими відносинами. З прадавніх часів сільські поселення східних слов'ян розташовувалися вздовж берегів великих і малих річок, озер, ставків, джерел, що забезпечували населення водою і водночас слугували найважливішими транспортними шляхами у місцевостях, де була придатна для оброблення земля. Своєрідна прив'язаність до річок була загальною символічною ознакою українських поселень як на материковій Україні, так і за її межами: така етно-екологічна ознака притаманна в цілому й багатьом іншим народам.

На українському етнокультурному характері така загальнолюдська закономірність набувала своєрідних етнічних рис, властивих психічному складу українців та їхній духовній культурі: річка для них уособлювала не просто господарські, економічні, соціальні чи суто людські зв'язки, вона ставала духовним і фактично першим за значущістю началом для мешканців нижньоволзьких степів, що пов'язували з нею своє буття, адже більшість обрядових дій українців відбувалися біля води, бо ототожнювалися з водною стихією, а сама вода і водойми в умовах різкоконтинентального степового клімату Нижнього Поволжя була життєво необхідною умовою перебування українського селянина на означених теренах.

Превалюючим типом українських поселень у Волгоградській області є багатодвірне сільське поселення – село (або слобода). Протягом другої половини XIX ст. – першої половини XX ст. значного поширення набули малодвірні поселення (хутори), віддалені від великих сіл та утворені зазвичай пе-

реселенням селян із багатодвірних поселень задля освоєння більшого ареалу степових цілинних земель. Зазвичай поселення існували всередині масиву належних до них земель. На території сучасної Волгоградської області українські переселенці майже до середини ХІХ ст. мали змогу займати землі під забудову за принципом вільної займанщини. Незначна кількість поселенців і необхідність в освоєнні великих земельних степових масивів обумовили швидке поширення в регіоні поселень вільної, нерегулярної, безсистемної забудови з розсіяним, купчастим і розсіяно-купчастим типами забудови, біля яких пізніше з'явилися ділянки вуличної забудови. Ця безсистемна забудова спричинила розподілення українських поселень на «кутки», що збереглося, як і «вуличні» (народні) назви цих кутків, до сьогодні. У другій половині ХІХ ст. зі спадом активної хвилі народної колонізації, почали виникати поселення вуличної форми з рядовою, радіальною, шнуровою та регулярною забудовою.

Природно-географічні умови (степова та пустельно-степова географічна зона) обумовили типи побудови житлових будинків і господарських будівель українців Нижнього Поволжя. Першим житлом у засновників українських сіл були землянки та глиняні мазанки. Постійна загроза набігів і пограбувань кочовиків у перші роки існування заволзької солевидобувної промисловості, що з сер. ХVІІІ ст. обслуговувалася українськими чумаками, зумовила появу *куренів* – різновиду чумацького (а також козацького) житла у заволзьких степах – землянок, які «будували за малоросійським зразком» [5, с. 49]. Викопували їх з урахуванням одночасного розміщення 5–10 мешканців. Стіни куреня обмазували глиною, укріплювали підпорами разом з покрівлею, що складалася з очерету, трави, переплетених хмизом, соломою і накритих земляним насипом, що з часом заростала травою й полином. Посередині куреня інколи ставили піч і виводили через покрівлю комин. Часто всередині землянки розводили вогнище, дим від якого «курив» – виходив через отвір у даху та відкриті двері (звідси й назва цього виду житла). Входили в приміщення по земляних східцях, двері робили міцними, щоб зачиналися як зовні, так і зсередини, що робило курінь неприступним для чужих.

Життя в заволзьких степах змушувало чумаків будувати житло нашвидкуруч у вигляді *опічків*, конструкція яких була запозиченою від козаків нижнього Дону. В умовах дефіциту або повної відсутності лісу чумаки використовували глину, пісок і соломку, які змішували в певних пропорціях, для виготовлення саманної цегли. Цю суміш закладали у форми і сушили на сонці. З неї будували хати, у середині яких ставили піч – димар (звідси назва цього типу житла). Такий будинок рятував людину від холоду взимку й нестерпної спеки влітку. Опічки споруджували в заволзькій чумацькій слободі Миколаївській навіть до середини ХХ ст., а в далекому нижньоволзькому степу їх можна де-не-де знайти й сьогодні.

Складнішим типом житла були «*малоросійські мазанки*» [5, с. 56]. Споруджували їх у селах, розташованих уздовж водойм, де ріс деревний чагарник. Обране для житла місце огороджували каркасом з плоту, приміщення розгороджували на частини також плотом, який виплітали з лозняка. Пліт з обох боків обмазували товстим шаром глини, стіни робили рівними, ззовні і зсередини їх білили або вохрили; усередині такі стіни залишалися порожніми, що сприяло кращій теплоізоляції будівлі. Посередині мазанки споруджували цегляну піч, яку із сіней палили дровами, хмизом, кізяками (засушеним гноєм). Підлога в такому житлі була земляною, її вкривали травою, соломою, змащували жовтою глиною. Дах покривали соломою (або очеретом) і шаром глини; у стіни вставляли невеличкі віконця. Із зовнішнього боку житла робили призьби. Мазанки й сьогодні можна побачити в українських селах Миколаївського, північного та північно-західних районів Волгоградської області.

Існували й так звані «*литії*» або «*виливані*» хати: дерев'яну форму певного розміру заливали густим розчином глини й піску і давали йому застигнути. На застиглий «злиток» піднімали форму і знову заливали. І так доти, поки не піднімали стіну до потрібної висоти. У документах лісництва початку ХХ ст. зазначено: «Из-за малой лесистости население не имеет полного удовлетворения древесиной и заменяет её суррогатами при постройке жилых и нежилых помещений, где преобладает глина» [з архіву автора]. Додамо також, що українці Нижнього Поволжя розрізняли види глини та поняття «*глина*» і «*глей*» (у російських селах цього не було): «Глина піщана, а глей ні. Глей ішов на саман, а глина – на помазку» (записано у с. Підкуйково Руднянського району від Ляшенко М. П., 1926 р. н.).

Як і на материнській території, найпоширенішим типом будівлі була трикамерна хата, яку будували на дві половини – «*задню*» й «*передню*». У багатьох хатах були «*сіни*» – невеликий коридор, який відділяв власне хату від вулиці, і «*горище*» (ці назви побутують і сьогодні). Нерідко основну хату будували з дерева, а сіни (як підсобне приміщення) – із саману або лозняка з глиною. Сіни не мали стелі, їх одразу підводили під критий соломою дах. Із сіней потрапляли на горище за допомогою драбини. На горищі взимку зберігали сіно, сушню, цибулю тощо. У *задній хаті* обов'язково містилася піч (у ХVІІ – ХVІІІ ст. печі були валькованими, пізніше – цегляними), груба (могла бути біля печі або окремо від неї); стіл, лави, покриті домотканою рогожею, посуд. У *передній хаті* також стояв стіл; на стелі завжди підвішували колиску; тут знаходилася скриня, яка була показником достатку родини, у заможніших родинах тут стояли багато прибрані ліжка, у бідних – лавки. Ікони були в обох половинах, але у *передній хаті* їх прикрашали найкращими рушниками. Стіни хати мазали всередині й ззовні глиною і перед великими святами (Великоднем, Трійцею, Престолом) обов'язково білили («*поновляли*») крейдою.

Підлога у хатах (*долівка* або *дол*) була земляною (ще в 60-х роках ХХ ст. дерев'яна підлога була рідкісним явищем), її кожен суботу поновляли сумішшю червоної глини і коров'ячого гною; кажуть, що після цього в хаті стояв аромат надзвичайної свіжості. А біля печі вздовж глухої стіни будували дерев'яний настил, який називався *піл* або *поли*: дерев'яні козли, на які зверху настиляли дошки. Існувала приповідка: «З печі – та на піл, з полу – та додолу» (записано у с. Ільмень Руднянського району від Маюрченко В. Я., 1935 р. н.). На цьому настилі лежали матраци із соломою. До речі, існування такої споруди, як *піл*, майже в усіх українських селах півночі Волгоградської області може бути одним із непрямих свідчень того, що ці села були засновані саме українцями (у селах, де переважало російське населення, така хатня споруда траплялася рідко) [7, с. 163–216].

Хати покривали очеретом або соломою, яку в'язали в невеликі снопи. У деяких селах, перш ніж піднімати на дах, ці снопи вмочали в рідкий глиняний розчин – для запобігання пожеж, а також для міцності даху. Цю особливість наприкінці ХІХ ст. відзначав О. Мінх: описуючи українську слободу Рудню, він підкреслював, що, «ймовірно, пожежа 1891 року, що знищила майже всі солом'яні і дерев'яні споруди у слободі, «навчила» селян покривати будинки соломою по-новому: глиносолом'яними покрівлями, які тут уміють будувати дуже чисто і красиво» [4, с. 848].

Дослідник підкреслював ще одну особливість побудови українських хат у Нижньому Поволжі: наявність димових труб (у росіян хати топилися «по-чорному» і димарів не було) [5, с. 8]. Димарі робили із плетеного лозняка, обмазаного глиною. Існувало кілька варіантів спорудження димарів: у деяких хатах він був безпосередньо з'єднаний з комином від печі, в інших – комин підводили до стіни, яка була суміжною із сіннями. У цій стіні робили спеціальний невеликий отвір, через який дим потрапляв у сіни, а через сіни – у димар (місцева назва в с. Осички Руднянського району – «*верх*»). Отвір у стіні виконував також роль заглушки: коли жар у печі спадав, щоб не випускати тепло з хати, у нього з боку сіней забивали «*клювак*» – невеликий дерев'яний брус, який щільно закривав діру. Коли потрібно було випустити жар, *клювак* спеціальним дерев'яним молотком вибивали з отвору (записано у с. Осички Руднянського району від Бородай В. С., 1933 р. н.).

Лазень в українських селян не було (з'явилися лише наприкінці ХІХ ст.): для цього необхідно було додаткове паливо, якого в умовах степової зони ледве вистачало для будівництва. Милися влітку у водоймах, взимку – в коритах або чанах. Іноді задля гігієнічних та оздоровчих потреб парилися в печі (діти – кілька разів на рік, хворі дорослі – за потребою). Для цього вранці палили піч, по обіді вигрібали весь жар і залишали на дві-три години вистигати. До печі ставили спеціальне кругле дерев'яне корито (місцева назва – «*лохан*»), заввиш-

ки біля 80 см і діаметром понад 1 м, у яке клали завчасно розжарені в печі великі камінці, наповнювали його водою, що від каміння нагрівалася. Дітей мили в лохані за допомогою мочалки з липового лика і лугу (попелу з дубових дров, який господині заздалегідь збирали в мішечки), обливали холодною водою, саджали на *под* (тонкий дерев'яний настил) у піч, на 7–10 хв. закривали для пропарювання (іноді давали із собою березові або дубові віники). Пропарених, забруднених сажею дітей (або хворих дорослих) обмивали чистою водою, одягали й вкладали спати на піч, де вони остаточно вигрівалися. За свідченням старожилів, це був єдиний спосіб швидко вилікувати простудні захворювання (записано в смт Рудня від Гончарової Л. В., 1946 р. н.; у с. Ільмень Руднянського району від Маюрченко М. Л., 1930 р. н.).

Дрова використовували тільки для розпалювання, топили печі здебільшого соломою, бадиллям рослин, бур'яном, *кізяками*. Кізяки для опалення хати кожна родина заготовляла самотужки: влітку збирали гній, який потім розкидали в колі на землі, поливали водою і м'яли кіньми. Після цього поверхню кола трамбували і рубали спеціальною сокирою – *рубаком* – на власне *кізяки* (у деяких селах їх ще називали *гній*). Потім ставили кізяки на ребро, під час сушіння кілька разів перевертали. Висушені кізяки складали в невеликі стовпчики – «хатки» – для остаточного просихання (діти залюбки використовували ці споруди для гри у «схованки»). Восени просушене паливо складали в хліві під накриття – від дощу (записано в с. Меловатка Жирновського району від Запорожченко М. М., 1920 р. н., в смт Рудня від Гончарова В. А., 1947 р. н.).

Усі надвірні будівлі ще до середини ХХ ст. в умовах відсутності лісу робили з лози. З лозника плели необхідного розміру зовнішні та внутрішні стіни, які з'єднували, мазали ззовні і зсередини глиною та крили соломою або очеретом. Хати ставили вздовж вулиці й обов'язково облаштовували перед ними квітники. Подвір'я мало Г-подібну (рідше П-подібну) форму, відкриту з тильного боку до городів (часто за городами розбивалися сади). Невід'ємним елементом подвір'я була літня кухня, зазвичай під легким накриттям. Кожне подвір'я було огорожене. Огорожа, як і дворові будівлі, була плетеною. Навколо господарської частини і городу огорожу плели жердинами (місцева назва такого типу огорожі – *прясла*), а перед хатою, на вулиці, робили *плетні* з лози. Лозу поділяли за кольором на *краснотал*, *синьотал*, *білотал*, *зеленотал*. Тому тини відрізнялися різнокольоровим оформленням. Особливим шиком вважалося зробити тин з «мереживом» – виплетеними на ньому різнокольоровими узорами з лозняка (записано у смт Рудня від Гончарова В. А., 1947 р. н.).

Варто зазначити, що О. Мінх, як притаманно тільки українцям рису, підкреслював їхнє прагнення до чистоти й естетики у своїх оселях. Дослідник зауважував, що в українських хатах (на відміну від місцевих росіян), попри відсутність дерев'яної під-

логи, долівка завжди чисто заметена; сам будинок усередині світліший, бо у кожного українця навіть у невеликій хатині є три – чотири вікна. Щороку до Трійці українки обмазували всі хати з вулиці (часто і всередині) глиною, білили їх і розписували яскравими фарбами. Навіть солома на дахах українських хат, за спостереженнями історіографа, завжди була охайно підрізаною [5, с. 8]. У 80–90-х роках ХІХ ст. К. Кюн також зазначав, що «біля хати, яка зазвичай білиться, малорос вирощує квіти й овочі. А сама хата всередині відрізняється від ізби росіянина надзвичайною чистотою» [6, с. 30]. Прагнення саме українців до прекрасного як особливості національного характеру відзначав також А. Афанасьєв-Чужбинський, який наголошував, що українські поселення завжди розташовані у красивій («поетичній») місцевості. Рідко біля хати немає садочка, у розквітлих деревах якого вона вся ховається навесні. А звичай плести низенькі тини, за визначенням дослідника, надає селищу з його білими хатинами надзвичайно приємного вигляду [1, с. 28].

Будівництво нової хати було дуже важливим моментом у житті кожної селянської родини. Тому в українських селах Волгоградської області й до сьогодні трапляються окремі обряди, звичаї та вірування, пов'язані з вибором місця для хати, дати початку і закінчення його будівництва, а також з переходом у новий будинок. До процесу початку будівництва нової хати підходили дуже обережно, дотримуючись усіх прикмет і забобонів. У загальнослов'янському контексті (за визначенням О. Поріцької) «кінь – одна з найміфологізованіших тварин у народних віруваннях... Ця тварина наділялася вищими властивостями, своєю поведінкою попереджаючи про можливу небезпеку чи смерть» [8, с. 50–51]. Тому в багатьох українських селах перед початком будівництва на те місце, де планували ставити хату, пускали пастися коня: «де кінь ляга – там можна стріють хату, там хороше місце» (записано в с. Осички Руднянського району від Бородай В. С., 1933 р. н.). Існувала також негласна заборона будувати хату на тому місці, де колись стояла лазня: «там люди гріхи свої змивали», «там змивали всю нечисть» (записано в с. Ільмень та Осички Руднянського району від Коваленко Є. О., 1926 р. н.; Бородай І. Я., 1941 р. н.). Коли хату тільки-но починали піднімати, під усі кути хазяїн обов'язково мав покласти мідні гроші, щоб у цій хаті люди жили з достатком і ніколи не зазнали скрути.

Кожна родина у своїй хаті обов'язково мала вшановувати свого «домового» («домовика»), щоб шкоди не робив. В українських селах півночі Волгоградської області до середини ХХ ст. існував певний ритуал для задобрювання домовика: щотижня в ніч із неділі на понеділок господиня залишала на столі миску з їжею і горня з водою або молоком. При цьому вона, зверталася до домовика зі словами: «Хазяїн радімий, глазом не відімий! / Примі угощеніє, приношу з почитенієм. / Щоб не затопи-

тишь, і огньом не опалитись, / І достатку не лишитись!» Зранку цю їжу з'їдали або віддавали худобі (записано в с. Осички Руднянського району від Бородай І. Я., 1941 р. н.). Також для захисту своєї хати і подвір'я від злого ока, над воротами або над вхідними дверима в хату хазяїн обов'язково прибирав підкову (що пояснюється загальнопоширеними слов'янськими віруваннями у відворотну силу коня [8, с. 54]), а на гребінь даху – дерев'яного півня.

Існували також певні ритуали, виконання яких оберігало свійську худобу від лихого ока («від зглазу») і хвороб. Перш за все це стосувалося корови, яка в багатьох селянських родинах була єдиною годувальницею. Ще до кінця 1960-х років в с. Ільмень Руднянського району зберігався такий звичай: перш ніж заводити куплену на базарі корову на своє подвір'я, біля воріт по землі розстеляли рушник, щоб корова, заходячи на подвір'я, переступила через нього – «на щастя». До сьогодні, виганяючи вперше корову в стадо на пасовисько, господині («щоб не зглазили худобу») кладуть їй між рогами грудочку солі, промовляючи: «Благослови, Господи, мою коровку в стадо!» При першому вигоні на пасовисько, а також у разі хвороби, корову вмивають свяченою водою, промовляючи: «Суниця, водиця, всяка лиховиця! / Откуда взялась – тому передалась! / Хто со злом колючим – тому слезой горючей!» А після отелення, перед першим доїнням господиня погладжує корову зі словами: «Біжи, молочко, по жилочках, / А з жилочок та в вим'ячко, / Із вим'ячка да в сісочки, / Із сісочок да в подойнічок / На товсту сметаночку» (записано в с. Ільмень Руднянського району від Бистрицької Є. І., 1932 р. н.; Бурханової А. І., 1949 р. н.).

На обереги та вірування, пов'язані зі свійською худобою, які були поширені в українців Саратовської губернії, звертав увагу і О. Мінх. Дослідник вказував, що виганяючи вперше худобу на пасовисько, все стадо проганяли через «курево» – дим від великого вогнища, яке розводили в кінці селища, – щоб худоба не хворіла (із сучасного погляду, ця процедура допомагала позбутися шкідливих шкідників свійської худоби). Виганяючи вперше стадо в поле, корів і телят поганяли з двору свяченою вербою, принесеною з церкви у Вербну неділю, з побажаннями здоров'я і сили. На Великдень, під час служіння святкового молебню, у хатах хазяїни насипали на стіл під скатертину сіль, просо та пшоно. Сіллю наприкінці свята годували корів, щоб не хворіли і плодилися, а просом і пшоном – курей, щоб часто неслися і розводилися. На Трійцю, за спостереженнями дослідника, брали в церкві свячену траву і годували нею худобу, що, за віруваннями, повинно було оберігати її від хвороб.

О. Мінх вказував на ще один береговий ритуал, що існував в українських селах Нижнього Поволжя в 1860-х роках. Щоб у селі не було масового мору худоби, його вночі оборювали сохою, в яку запрягалися молоді дівчата. Однак, як зазначає дослідник, з 60-х років ХІХ ст. про цей обряд «нічого не чуто» і «багато символічних значень предметів та

існуючих ще обрядів нашим народом вже забути» [5, с. 56–57]. Зауважимо, що в селах України оборювання здавна вважалося захисною дією від епідемії: таємно вночі жінки всього селища (босі й простоволосі) впрягалися в плуг чи соху і проводили борозну навколо селища. При цьому, за дослідженнями Г. Лозко, скиба від плуга мала лягати в протилежний від села бік. Якщо виходив хтось назустріч (людина чи тварина), того вважали самою епідемією: тварину часто розривали на шматки, людину ж дуже били, бо вважалося, що цей обряд треба здійснювати в цілковитій таємниці. У такий самий спосіб охороняли себе від чуми [3, с. 310–311]. О. Кирилюк додає, що коло (оборювання відбувалося по колу, навколо села), «маркувало опозицію «свій – чужий» у межах загальнішої антитези життя та смерті. Саме цей момент і може бути наочним прикладом універсально-культурної насиченості семантики українських сільських поселень» [2, с. 204].

В Україні зафіксовано цілу низку спогадів про оборювання міст і сіл, об'їзд на лопаті, обхід жінок з галасом і калатанням сковорідками й каструлями, вигнання пошесті чи епідемії за допомогою різних магічних дій (С. Килимник, М. Попович, А. Пономарьов, О. Кирилюк, Г. Лозко та ін.). Таким чином, упродовж віків в Україні сформувалася система звичаїв та обрядів, спрямованих на «забезпечення» плодючості тварин, які є складовою добробуту родини, її щастя, здоров'я всіх членів сім'ї. Збереження цієї стародавньої обрядової дії на території, віддаленої від материнської України, вказує на прагнення українців Нижнього Поволжя зберегти етнічні традиції, а отже, – етнічну самоідентифікацію. Зникнення обряду оборювання села, його трансформація і поступове забуття його семантичного навантаження є свідченням стрімкого руйнування традиційної сільської культури українців, що, починаючи з останньої чверті XIX ст. (з активним розвитком міської промисловості), найактивніше відбувалося в першій половині XX ст. як на основ-

ній етнічній території, так і у віддалених від материнської землі українських етнічних масивах.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що в житлі та господарських будівлях нижньоволзьких українців простежуються складні на шарування, обумовлені, з одного боку, етнічними традиціями, з іншого, кліматичними особливостями нового місця проживання, специфікою життя в інонаціональному оточенні. У тих селах, де українці мешкали разом з росіянами, існує багато спільних рис у будівництві житлових будинків і плануванні подвір'я з місцевою російською традицією. Однак у місцевостях компактного проживання українських переселенців спостерігається вищий рівень збереження етнічних особливостей будівництва (інтер'єр житла, його планування, оздоблення, освоєння землі біля будинків під сади тощо). Нині будівлі та господарські споруди українських переселенців, побудовані в 1960–70-х роках, майже не відрізняються від будівель навколишнього російського населення. Етнічна специфіка зберігається здебільшого лише в інтер'єрі житла та його оздобленні (вишиті подушки, ікони, прикрашені рушниками, дерев'яні скрині тощо).

Список використаних джерел

1. Афанасьев-Чужбинский, А. Малороссы / А. Афанасьев-Чужбинский / Народы русского царства : сб. стат. по этнографии. Книга для чтения. Сост. В. Львович. – Москва, 1901. – С. 19–40.
2. Кирилюк, О. С. Універсальні параметри соціокультурної спеціальності: українська хата / О. С. Кирилюк. / Кирилюк О. С. Універсальні виміри української культури. – Одеса, 2000. – С. 200–213.
3. Лозко, Г. Українське народознавство / Г. Лозко. – Київ, 1995. – 368 с.
4. Минх, А. Н. Историко-географический словарь Саратовской губернии / А. Н. Минх. / Том I. – Вып. 1–4: Южные уезды: Камышинский и Царицынский. – Саратов, Аткаркск, 1898–1902.
5. Минх А. Н. Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии (собраны в 1861–1888 годах) / А. Н. Минх. – Репринт. воспр. издания 1890 г. – Саратов, 1994. – 165 с.
6. Народы России: Энциклопедия / В. А. Тишков (гл. ред.) – Москва, 1994. – 479 с.
7. Очерки общей этнографии. Европейская часть СССР / Под. ред. С. П. Толстова. – Москва, 1968. – 420 с.
8. Поріцька, О. Образ коня в традиційних уявленнях українців: загальнослов'янський контекст / О. Поріцька / Етнокультурна спадщина Полісся. Вип. V / Упор. В. П. Ковальчука. – Рівне, 2004. – С. 49–55.
9. Синельникове, В. Традиционная культура и быт украинцев Волгоградской области (конец XVII – начало XXI вв.) : монография. – Камышин : МАУ «Медиа-холдинг», 2009. – 264 с. с доп. (рос. мов.)

Дата надходження до редакції
авторського оригіналу: 05.06.2017

Синельникова В. В. Особенности быта украинцев Нижнего Поволжья: дом и двор (вторая половина XVIII – середина XX ст.).

А *Описывая особенности построения дома и планировки двора украинцев Волгоградской области РФ, автор констатирует, что жильё, занимая особое место в духовной сфере жизни украинского народа, играло значительную роль в жизни нижеволжских украинцев. Каждая деталь дома, каждая бытовая вещь выполняли эстетическую и магическую функции, которые в условиях значительной удалённости от материнской территории играли роль показателей сохранения этнического самосознания («самотсти») потомков украинцев, что уже более трёх с половиной столетий живут в нижеволжских степях.*

Ключевые слова: украинская диаспора; Нижнее Поволжье; дом; двор; хозяйственные постройки

Synelnikova V. V. Features Lower Volga Ukrainian people life: farmstead (second half of the XVIII-th – the middle of the XX-th centuries).

Б *Describing the features planning of the house and yard of Ukrainians, those had lived in Volgograd region, Russia, the author noted that house, occupied a special place in the spiritual sphere of the Ukrainian people and played a significant role in life of Ukrainian people from Lower Volga. Every detail of the house, every thing performed aesthetic and magical role and were significant in terms of farness from the motherland kept ethnic identity («self») of the descendants of Ukrainians those more than three and a half centuries live in the steppen Lower Volga.*

Key words: Ukrainian diasporas; Lower Volga; house; yard; outbuildings



УДК [784.21+784.3]:81.255.2=162.1



Бондаренко А. І.

ПРОБЛЕМАТИКА ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ ВОКАЛЬНОЇ КЛАСИКИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

А Присвячується проблематиці перекладів текстів вокальних творів зарубіжних авторів українською мовою. Вокальні переклади розглядаються як важлива складова музичної культури, що була закладена К. В. Глюком («Орфей і Еврідіка»), і продовжена представниками різних національних композиторських шкіл, серед яких і українська. Проаналізовані переваги та недоліки виконання опер мовою оригіналу та мовою аудиторії та окреслено характер вимог до перекладача оперних лібрето.

Ключові слова: комунікативна компетентність, викладач, комунікативні вміння, засоби вербального і невербального спілкування.

Актуальність проблеми. Проблематика перекладів вокальної класики, тобто перекладів текстів, покладених на музику з однієї мови на іншу в такий спосіб, аби зберегти можливість її вокального виконання має міждисциплінарний характер й охоплює такі наукові галузі, як філологія, мистецтвознавство і культурологія. Така міждисциплінарність пов'язана із самою природою вокальної музики як синкретичного мистецтва – мистецтва, що поєднує літературу й музику, а у випадку оперного жанру – також сценічне мистецтво.

Нині в Україні співіснують дві традиції виконання вокальної музики – мовою оригіналу та в перекладі українською мовою (а в деяких регіонах також і російською), що спонукає дослідити переваги й труднощі обох традицій.

Аналіз попередніх публікацій. Засаднича наукова праця, присвячена цій проблематиці належить Г. Ганзбургу [2], який доводить, що з позицій лібретології треба віддати пріоритет саме виконанню мовою аудиторії, тобто в перекладі. Разом з тим, дослідник відмічає «жахливі прогалини» – відсутність перекладів багатьох класичних вокальних творів, брак видань україномовних вокальних перекладів, і наголошує на необхідності як театральньо-концертної практики та подальших наукових досліджень, присвячених україномовним перекладам. Проте, дослідник майже не торкається історичного аспекту проблеми, що, на наш погляд, спонукає до продовження дослідницької роботи.

Значний інтерес для нас є також полеміка між М. Стріхою та А. Мокренком, що велась на сторінках газет і науково-популярних журналів. М. Стріха скаржився на відмову керівництва Національної опери України від практики виконання опер українською мовою [5; 6], тоді як А. Мокренко захищав вибір на користь виконання опер мовою оригіналу [3]. Хоча пуб-

ліцистичний формат і не передбачав можливості для глибокого наукового дослідження, аргументи сторін, на наш погляд, потребують детального аналізу.

Виділимо також дві публікації західних авторів, присвячені проблематиці оперних перекладів – І. Косма [8], який розглядає історію перекладів італійських опер румунською мовою та М. Матео [9], який досліджує опери, в яких присутні одразу кілька мов. Хоча ці роботи й не торкаються українського мистецького життя, проте дають цінну інформацію для розуміння загальноєвропейського культурного контексту.

На цьому публікації, присвячені безпосередньо вказаній проблемі вичерпуються, тому виглядає доцільним розпочати дослідження з самої постановки проблеми.

Метою нашої статті є виявлення й окреслення проблем українських перекладів вокальної класики на сучасному етапі. Для цього ставимо перед собою завдання проаналізувати аргументацію М. Стріхи [5; 6] та А. Мокренка [3] щодо переваг або недоліків практики виконання опер мовою оригіналу та мовою перекладу з позицій історичного досвіду, традиції та сьогодення, спираючись при цьому на згадану вище роботу Г. Ганзбурга [2].

Викладення основного матеріалу. Проблематику використання українських перекладів вокальної класики можна розглядати в теоретичному та історичному аспекті. Перший дає можливість сформулювати ключові задачі, що стоять перед сучасними практиками, тоді як другий – вивчити світовий досвід, накопичений протягом останніх століть.

Теоретичний підхід має своєю відправною точкою усвідомлення жанрів вокальної музики як синкретичних за своєю природою, тобто таких, що передбачають передавання художнього змісту одночасно як засобами музики, так і засобами літератури, й, у випадку опери – також і сценічного мистецтва. Кожен із

цих видів мистецтв має свою мову, свою специфічну систему передачі знаків.

При цьому якщо музична мова вважається інтернаціональною – музична інтонація або ті чи інші елементи музичної тканини не передбачають перекладів з однієї національної мови на іншу, то літературні мови, яких у світі налічується кілька сотень, для їхнього розуміння представниками різних народів як правило потребують перекладу з мови оригіналу на мову, зрозумілу читачеві.

У жанрах літературного мистецтва практика перекладів набула повсюдного поширення та її доцільність рідко викликає питання. Натомість у випадку вокальної музики традиції виконання в перекладі й мовою оригіналу співіснують, що й призводить до питання – якому з цих способів надати перевагу?

На думку Г. Ганзбурга, обидві традиції мають свої переваги й недоліки. У випадку виконання мовою оригіналу зберігається фонетична сторона твору, однак для слухача втрачається сторона семантична – слухач не розуміє, про що саме співає виконавець. У випадку виконання мовою перекладу – навпаки, зберігається семантична, проте видозмінюється фонетична сторона. «Сприйняття музики – процес інтимний, під час якого мелодія та поетичний текст торкаються глибинних структур мозку. Якщо туди, в таємничі глибини підсвідомості, інколи й може проникнути слово (слідом за повсюдно проникаючою мелодією), то лише слово рідної мови» – пише дослідник [2].

Аргументи на користь виконання опер мовою перекладу наводять у своїй полемічній статті М. Стріха. Хоча він і не посилається на Г. Ганзбурга, проте основний аргумент виглядає подібним: «Я ж – як відданий колись завсідник опери – від змін двох останніх десятиліть безумовно програв. І не лише тоді, коли комічні й іскрометні «Любовний напій» та «Попелюшка» зробилися (скажімо відверто!) важкими і «серйозними». Але й тоді, коли в двісті разів чутих «Травіаті» чи «Ріголетто» я з жалем чую, коли найважливіші насправді репліки, які вбивають наповал, які змушують плакати, робляться прохідними й нікого не зворушують – ані співаків, які їх бездумно виспівують, ані слухачів, які їх так само бездумно сприймають» [5].

Ключова цінність, до якої прямо чи не прямо апелюють обидва автори – це естетичний вплив на слухача, або «катарсис», якщо згадати термінологію давньогрецьких філософів.

Аналіз історії вокальних перекладів показує, що такі переклади складають досить значний пласт європейської культури. Так, М. Стріха також наводить численні приклади перекладів вокальної музики в оперній практиці, зокрема – переклад «Лоенгіна» Р. Вагнера англійською (1877, Мельбурн), французькі переклади «Трубадура», «Сили долі», «Аїди», «Макбета» і «Дон Карлоса» Дж. Верді, а також численні переклади українською мовою М. Рильського, М. Бажана, Б. Тена та інших авторів, що ставилися в Київській опері у період між 1920-ми і 1990-ми роками.

І. Косма розглядає переклади італійських опер румунською мовою в 1840–1860 роках (зокрема «Люція» Г. Доніцетті, «Аїда» та «Ріголетто» Дж. Верді), і відзначає, що їх поява саме в цей час була продиктована розширенням аудиторії оперних спектаклів – якщо раніше опери ставились для аристократії, звиклої до

італійської мови, залучення до опер ширших кіл буржуазії, які італійської мови не розуміли, потребували й підготовки відповідних перекладів [8].

М. Матео відзначає, що речитативи італійських опер перекладались англійською ще із середини XVIII ст., проте арії співалися італійською, тоді як повністю англломовні переклади італійських опер почали використовувати пізніше [9].

Історичні огляди потребують, на наш погляд, принципово важливого доповнення. Першим широко відомим в історії музики прикладом, коли опера, початково написана однією мовою, а потім була перекладена іншою, є підготовка паризької прем'єри опери К. Глюка «Орфей і Еврідіка». Початково ця опера була написана композитором на лібрето Раньєрі де Кальцабіджі італійською мовою і була поставлена у Відні 5 жовтня 1762 року. Як відзначає М. Матео [8], італійська на той час була у Відні достатньо поширеною і зрозумілою серед аристократії. Натомість для прем'єри у Парижі, що відбулася 2 серпня 1774, автор вирішив підготувати французьку версію, заради чого запросив до співпраці французького лібретиста П'єр-Луї Моліна.

Той факт, що саме К. Глюк став першим композитором, що доклав зусиль до створення двох мовних версій свого оперного твору – не випадковий. Саме його розглядають, як композитора, що здійснив «оперну реформу», сутність якої полягала у підпорядкуванні всіх засобів виразності єдиному драматургічному задуму. Хоча в музикознавчій літературі оперна реформа К. Глюка описується переважно з точки зору структури оперних номерів, особливостей музичної форми або особливостей мелодики, необхідно розуміти, що реформа стосувалась і самих лібретних текстів. Більше того, листи Р. Кальцабіджі та К. Глюка, опубліковані у газеті «Le Mercure de France» в 1784 р. свідчать про те, що ідеологом реформи був скоріше лібретист, ніж композитор:

Р. Кальцабіджі: «Я прочитав пану Глюку мого «Орфея» і багато місць декламував по кілька разів, вказуючи йому на відтинки, які я вкладав у мою декламацію, на зупинки, повільність, швидкість, на звук голосу – то важкий, то ослаблений і приглушений, – словом, на все, що, як мені хотілося, він повинен був застосувати в композиції. Я просив його в той же час уникати пасажів, каденцій, ригурнелів і всього, що було готичного, варварського і вигадливого в нашій музиці. Пан Глюк перейнявся моїми поглядами» [5].

К. Глюк: «Я би чутливо дорікнув собі, якби дозволив приписати собі винахід нового роду італійської опери, успіх якої виправдав здійснену спробу. Головна заслуга належить панові Кальцабіджі» [5].

В Україні традиція оперних вистав українською мовою була започаткована імовірно наприкінці XIX ст., в епоху розквіту українського театру. За часів гетьманату (1918) було поставлено в українському перекладі опери «Галька», «Фауст», «Травіата», «Черевички», «Казки Гофмана», «Богема», «Продана наречена», «Русалка», «Сільська честь», «Жидівка», «Мадам Батерфляй» [1]. Проте, на жаль, на сьогодні зберігся лише переклад «Мадам Батерфляй», виконаний Чернецьким.

Із радянських часів оперні переклади залишилися однією з не багатьох сфер, де українська творчість

зберегла можливість для розвитку. У 1926 р. Раднарком видав декрет, що передбачав здійснення українських постановок на сцені українських театрів, завдяки чому подальша історія українських перекладів містить чимало яскравих сторінок.

Свідчення про виконання опер в українських перекладах збереглися в одному з приватних листів видатного оперного тенора Л. Собінова від 1926 р.: «Почти весь сезон пропел на Украине и пел по-украински. Представьте: звучит поэтично, красиво и легко» [6]. Протягом 1930-х – 1980-х років українською мовою у театрах Києва і Львова ставились опери в перекладах М. Рильського («Севільський цирюльник», «Кармен», «Травіата», «Євгеній Онєгін»), М. Лукаша («Дон Жуан», «Люція»), Бориса Тена («Бал-маскарад», «Орфей» Глюка), П. Тичини («Лоенгрін»), І. Кочерги («Фауст»). В українському перекладі М. Бажана здійснювалася постановка «Катерини Ізмайлова» Д. Шостаковича в 1965 р., принісши її авторові і постановочній групі Шевченківську премію.

З кінця 1970-х роках розквіт україномовної опери змінюється її занепадом. 1978 р. за «разовим дозволом» у Києві було поставлено «Пікову даму» П. Чайковського, після чого впродовж кількох років усі російськомовні опери почали ставити мовою оригіналу.

Із здобуттям Україною незалежності вітчизняні театри поступово відмовляються виконувати українською також і західні опери. Попри це, україномовні постановки зарубіжних опер успішно практикуються на сценах інших театрів [6]. Так, у театрі оперети протягом останнього десятиліття українською було поставлено «Севільського цирюльника» Дж. Россіні, «Дзвіночок» Г. Доніцетті (постановка Віталія Пальчинова) та «Телефон» Дж. Менотті (переклад і постановка Ю. Журавкової).

В оперній студії при Національній музичній академії України періодично ставляться «Фауст» Ш. Гуно, «Севільського цирюльника» Дж. Россіні, а у червні 2017 року після довгої перерви в перекладі Є. Дроб'язка знову була поставлена «Чарівна флейта» (режисер – О. Шевельова).

Активну діяльність з популяризації україномовних перекладів веде Н. Свириденко, яка організувала постановки опер «Сокіл», «Алکید» Д. Бортнянського (в оригіналі обидві писалися для потреб російського двору модною серед російського дворянства XVIII ст. французькою мовою), а також «Служницю-пані» Дж. Перголезі. 2011 р. з метою відродження традиції виконання вокальної класики в українських перекладах автором цієї статті було засновано проект «Світова класика українською», в рамках якого вперше була поставлена опера «Дідона і Еней» Г. Перселла (переклад Олени О'Лір), виконано цикл з усіх польських пісень Ф. Шопена, а також представлено низку з опер В. Моцарта «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» та «Чарівна флейта», камерно-вокальні твори Л. Ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковського, С. Рахманінова та ін.

Розглянемо аргументацію на користь виконання вокальних творів мовою оригіналу. Процес відмови Національної опери України найкраще описав її тодішній директор А. Мокренко: «А потім прийшла незалежність, відкрилися кордони й ми ввійшли в глобалізований світ, де, зокрема, йде й обмін оперними ре-

сурсами в широкому розумінні слова. І саме тоді мені довірили очолити Київську державну оперу як генеральному директору – художньому керівнику. Якийсь час я паралельно ще співав у виставах, а потім поринув у труднощі, в яких опинився театр, у буквальному розумінні, виживаючи: мізерне фінансування, та й те вкрай нестабільне, вплив кадрів. Через піврічні затримки виплати заробітної плати більш як тисячному колективу талановитих людей театр тричі був на межі закриття! Тоді й почалися вже в нас вагомі професійні аргументи світової практики на користь виконання опер в оригіналі...» [3].

Привертає увагу, що на відміну від аспектів естетичного характеру, які ми наводили вище, А. Мокренко починає з апеляції до аспектів економічного характеру. Які ж професійні аргументи світової практики наводить А. Мокренко?

«Але кожна вокальна партія пишеться, як кажуть, «на слова», тобто на літературну основу, а не навпаки. Іншими словами, кожне слово й кожна фраза «встає» в мелодію, її ритміку та акценти. Для заміни однієї мови іншою, в перекладі, необхідно її втиснути в музичне «прокрустове ложе» оригінальної, яка диктувала композиторові тривалості нот, паузи, кульмінації тощо. Це надзвичайно складно й не завжди досконало. Адже дослівний переклад тут неможливий! З'являються неточні, навіть зайві слова, втрачаються музичні фермати і припадають на слова не значущі, а на вимушені, зміщуються паузи тощо. Органічний сплав слова й музичного вислову руйнується, з'являється певна штучність в інтонуванні й внутрішній протест виконавця» [3].

Звертаємо увагу на те, що якщо М. Стріха апелював до комфорту слухача, то А. Мокренко робить акцент на комфорті виконавця. Інше важливе питання, що його порушує останній стосується якості перекладів, яке потребуватиме окремого дослідження. Втім, відмітимо, що А. Мокренко не ставить під сумнів естетичний аргумент. Це досить важливо, адже за умови вирішення питань економічних, а також питань, пов'язаних з якістю перекладу, перешкоди для виконання вокальних творів мовою перекладу фактично усуваються.

Якщо питання економічного характеру виходять за межі тематики нашої роботи, на питаннях якості перекладу зупинимось детально.

Перша дилема, з якою стикається поет-перекладач – це дилема між змістовною точністю, ритмічною точністю і художністю вокального перекладу. Наведемо для порівняння переклади першого куплету пісні «Перстень» Ф. Шопена, що подаються у сучасному українському виданні Польських пісень [6].

Ось оригінальний текст С. Вітвицького: *Smutno niaiki ci śpiewały, / A ja już kochałem; / A na lewy palec maly / Srebrny pierścień dałem.*

Ось переклад Т. Череп-Пероганич: *Няньки ще тобі співали, / А я вже кохав. / І на лівий малий пальчик / Перстень срібний дав.*

А ось переклад О. Маруніч: *У дитинстві ще чудовім / Я про тебе мріяв / І в знак вірної любові / Перстень дав тобі я.*

Перевагою наведеного перекладу Т. Череп-Пероганич є майже точна змістова ідентичність до оригіналу (упущено лише перше слово *Smutno*). На-

томість, переклад О. Маруніч точніший у ритмічному відношенні (в другому і четвертому рядках в перекладі Т. Череп-Пероганич не вистачає одного складу і виконавець муситиме розспівувати «ав», що не передбачалося Ф. Шопеном), і, хоч він і упускає деякі деталі (про няньок, про те який саме пальчик), образ закоханого мрійника засобами української мови тут, на наш погляд, передано з найбільшою художньою переконливістю.

Тепер наведемо і переклад В. Яковчука: *Ще няньок лунали співи, / Вже тоді кохав я; / На маленький пальчик лівий / Срібний перстень дав я.*

У цьому перекладі дотримано і точність змісту, і точність ритміки. Тому, принаймні з точки зору близькості до оригіналу, цей переклад можна вважати оптимальним. Утім, так чи інакше, тепер, коли видання пісень Ф. Шопена побачило світ, виконавець може обрати будь-який із трьох перекладів на свій смак, і можливо, й придумати власний – четвертий.

Окрім вказаної дилеми, ми би виділили такі вимоги до перекладача вокальних текстів:

- перекладач повинен добре відчувати природу музичної інтонації, відчувати фразування, ритміку;
- перекладач має враховувати будову музичної фрази, таким чином, щоб вона співпадала із будовою фрази літературної;

– перекладач повинен розуміти особливості співу різних голосних літер. Наприклад, небажаним є застосування голосних «и», «і» на звуках у крайньому високому регістрі, що є досить складними для вокалістів, а також послідовності кількох приголосних літер поспіль.

Наскільки успішно перекладачі вирішують вказані проблеми – питання, варте окремих досліджень.

Висновки: Проблематика оперних перекладів взагалі й україномовних зокрема має два аспекти: теоретичний та історичний. Якщо перший охоплює коло питань, що стосуються ролі перекладів, їхньої естетичної значущості та практичних завдань, що постають перед перекладачем, то другий – коло задач, пов'язаних із збиранням і систематизацією інформації про переклади авторів минулого, їхнє використан-

ня у театральних постановках.

З іншого боку для сучасних митців, продюсерів, громадських діячів, що займаються питаннями виконання вокальної музики в україномовних перекладах треба виділити такі кола практичних питань: 1) організаційно-економічні питання, такі як фінансування роботи театрів, видань україномовних перекладів, поширення перекладів мережею бібліотек тощо; 2) іманентні питання вокальних перекладів, що впираються у проблему вибору між відповідністю змісту, відповідністю ритміки й художньої переконливості.

Якщо вирішення організаційно-економічних питань лежить радше у полі державної культурної політики або ж, як альтернатива – у полі нових підходів до мистецького менеджменту, то вирішення історичних і теоретичних питань потребують подальших наукових досліджень, зокрема аналізу кращих зразків перекладеної вокальної літератури, порівняльного аналізу різних перекладацьких робіт, дослідницької роботи в архівах тощо.

Акцентуємо увагу й на тому, що основна мета застосування вокальних перекладів лежить в естетичній площині, у сфері естетичного впливу і задоволення, «катарсису», а об'єктом їхнього застосування є аудиторія.

Список використаних джерел

1. Гай-Нижник, П. Становлення українського театрального мистецтва і питання його оподаткування за Гетьманату 1918 року / П. Гай-Нижник // Український театр. – 2003. – № 5-6. – С. 10-12.
2. Гінзбург, Г. Вокальні переклади лібретних текстів як елемент мистецької історії України / Григорій Ганзбург // Українська культура: Проблеми і перспективи. – Харків, 2004. – С. 81-86.
3. Мокренко, А. Опера: мовний аспект / Анатолій Мокренко // Газета «День», 9 листопада 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/opera-movnyi-aspekt>.
4. Соллертинский, И. И. Исторические этюды / И. И. Соллертинский. – Ленинград, 1963.
5. Стіха, М. Українська мова в класичних операх – чи можливе повернення? / Максим Стіха // «День», 9 вересня 2011.
6. Стіха, М. Україномовна опера – загибель відкладається? / Максим Стіха // «Культура і життя» №27, 7 липня, 2017. – С. 8-9.
7. Фридерік Шопен. Польські пісні в сучасних українських перекладах / упор. Андрій Бондаренко, автор передмови Григорій Гінзбург. – Київ : Альтернатива Друку, 2017. – 72 с.
8. Cosma, I. The translation of Italian opera librettos in the nineteenth century: historical and cultural milestones / Iulia Cosma // Translations, Volume 6, 2014 DOI: 10.1515/tran-2015-0006 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://doi.org/10.1515/tran-2015-0006>.
9. Mateo, M. (2014). Multilingualism in opera production, reception and translation. *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 13, 326-354.

Дата надходження до редакції
авторського оригіналу: 05.06.2017

Бондаренко А. И. Проблематика использования украинских переводов вокальной классики в контексте современной культуры.

Посвящается проблематике переводов текстов вокальных произведений зарубежных авторов на украинский язык. Вокальные переводы рассматриваются как важная составляющая музыкальной культуры, которая была заложена К. В. Глюком («Орфей и Эвридика»), и продолжена представителями различных национальных композиторских школ, среди которых и украинский. Проанализированы преимущества и недостатки исполнения опер на языке оригинала и языке аудитории и обозначены характерные требования к переводчику оперных либретто.

Ключевые слова: либретто; опера; вокальная музыка; перевод; украинский язык

Bondarenko A. I. Ukrainian translations of classical vocal works usage problems in modern cultural context.

The article is devoted to problems of translation of lyrics in vocal works by foreign authors into Ukrainian. Vocal translations are considered as an important component of musical culture since C. W. Gluck («Orfeo ed Euridice»), and later representatives of various national composing schools, including Ukrainian. The advantages and disadvantages of performing operas in the original language and in the language of the audience are analyzed and the requirements to the libretto translator are outlined.

Key words: libretto; opera; vocal music; translation; Ukrainian language



УДК 78.087.68:7.071.2:159.938.2



Тилик І. В.

СПЕЦИФІКА МИСТЕЦЬКО-БІОЕНЕРГЕТИЧНОГО ФЕНОМЕНУ П. І. МУРАВСЬКОГО

А Досліджені психофізичні аспекти творчої діяльності видатного українського хорового диригента-педагога П. І. Муравського (1914–2014). У контексті проведеного аналізу різних площин репетиційно-педагогічної та концертної практики, розглянутої крізь призму мистецького досвіду П. І. Муравського, диригентсько-хорове виконавство постає поліфункціональним феноменом, ґрунтованим на принципах мистецько-біоенергетичної взаємодії творчих потенціалів диригента, виконавців і слухачів.

Ключові слова: творча діяльність П. І. Муравського; диригентсько-хорове виконавство; мистецька інтерпретація; психофізичні параметри; мистецько-біоенергетична взаємодія

Актуальність проблеми. Активний розвиток сучасного хорового виконавства спонукає до висвітлення теоретико-методологічних аспектів, актуалізованих на перетині психофізичних та аудіо-сценічних площин диригентсько-хорового мистецтва. Саме крізь них відбувається поліваріантна взаємодія художньо-інтерпретаційного, репетиційно-практичного та дидактично-методологічного модусів хормейстерської діяльності. Дослідження вказаних аспектів крізь призму репетиційно-практичної та педагогічної діяльності П. І. Муравського й визначає актуальність даної статті.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те, що чимало аспектів, пов'язаних зі специфікою традиційного та сучасного хорового виконавства, неодноразово висвітлювалися у працях різних науковців, зокрема, О. Бенч-Шокало, П. Ковалика, Т. Коробки А. Лашенка, Ю. Ткач, у переважній більшості наукових досліджень акцент зроблено на виявленні культурно-історичних закономірностей розвитку хорового мистецтва або ж на аналізі суто технологічних моментів репетиційно-хормейстерської діяльності. Натомість і до сьогодні майже не простеженими залишаються питання, пов'язані з психофізичними параметрами хормейстерської практики як на рівні теоретичних узагальнень, так і в площині аналізу виконавської діяльності видатних диригентів-хормейстерів і, зокрема П. І. Муравського. Ця обставина переконує в необхідності даного напрямку дослідження, як важливої ланки сучасного українського музикознавства.

Мета статті полягає у висвітленні психофізичних аспектів творчої діяльності видатного українського хорового диригента-педагога П. І. Муравського (1914–2014). Досягнення вказаної мети прогнозує доцільність застосування методологічних засад культурологічного дискурсу, як оптимальної для даного

напрямку досліджень форми опрацювання аналітичних спостережень. Утім, зважаючи на те, що інформативна база аналізованої проблематики нараховує чимало евристичних прогалин, основний пізнавальний-смысловий акцент публікації в окремих випадках зміщено в гіпотетично-експериментальну площину, відповідну інтуїтивно-імпровізаційному модусу хорового творення.

Виклад основного матеріалу. Як давно вже підмічено істориками й філософами, у буремні часи й знаменні епохи світ осягають визначні особистості, які в процесі індивідуальної творчої самореалізації збагачують сьогодення оригінальними мистецькими феноменами, формуючи новий художній вимір у процесі осягнення незбагненої містерії життя. Саме до цієї когорти, без перебільшення, належить один із найславніших корифеїв української хорової музики, видатний диригент-педагог Павло Іванович Муравський (1914–2014) – митець, якому волею долі судилося переосмислити багатогранний досвід визначних хормейстерів минулого і крізь призму сучасності перепроєктувати його в майбутнє.

Аби збагнути, що цьому сприяло, спробуємо зазирнути за лаштунки творчого процесу маестро П. І. Муравського, сподіваючись віднайти неповторну психофізичну форманту, яка фокусує світло таланту в потужний промінь натхнення і мистецької досконалості.

Втім, на початку, розглянемо науково-теоретичні засади, на які спирається дослідження проблем, пов'язаних з біоенергетичними феноменами.

Як відомо, в процесі будь-якої творчої діяльності формується потужне енергетичне поле (еґреґор), яке об'єднує індивідуальні біоенергетичні аури виконавців і слухачів у єдиний енергоінформаційний простір з притаманними йому специфічними властивостями [8, с. 226]. Однією з них є зміна індивідуально-пси-

хологічних параметрів сприйняття реальності, аналогічна тій, що спостерігається в традиційних релігійних практиках у процесі здійснення сакральних-магічних ритуалів.

З огляду на це, симптоматично, що й нині, вже в першій чверті XXI ст., у різних сферах музично-театрального середовища можна почути чимало цікавих оповідей і легенд про те, як актори, оперні співаки чи виконавці-інструменталісти, котрі в звичайному житті потерпали від багатьох хвороб, виходячи на сцену, враз ніби оживали, оздоровлювалися, сповнюючись надзвичайним натхненням і бадьорістю [9, с. 20–22, 24].

Цей чудодійний ефект, на думку дослідників, зумовлений здатністю сценічного простору накопичувати енергію творчого процесу, випромінювану акторами та глядачами в процесі спектаклю [4; 13].

Аналогічна ситуація простежується й у випадку з концертною діяльністю хорових колективів. Відмінність полягає лише в тому, що роль накопичувача та трансформатора біоенергетичних потоків, у даному разі, відіграє не сценічний простір, а, власне, сам хор, який постає, фактично, поліфункціональним генератором і ретранслятором енергій [9, с. 10].

Цьому сприяють унікальні властивості хорового виконавства як різновиду музичної діяльності. Зокрема, саме розташування хору на сцені створює ефект увігнутото біоенергетичного екрану-дзеркала, краї якого закруглюються на зразок амфітеатру або арки.

Окрім суто акустичного аспекту, феномен арковості сприяє рівномірній екстраполяції біоенергетичних потоків уздовж створюваного сценічно-хоровим розташуванням «екрану», сприяючи активному випромінюванню енергії творення в напрямку слухацької аудиторії.

Саме в цьому екрані або дзеркалі відбувається фокусування енергетичного струменя, спрямованого диригентом у бік хору, а згодом його рефлексивно-векторне відображення в протилежному напрямку, тобто в бік диригента і залу.

Для кращого розуміння вказаного процесу схематично окреслимо його структурний алгоритм в основних етапах:

- початковим із них є момент психологічної та біоенергетичної настроєності диригента і хору на момент фоновості в певному режимі вокальної атаки;

- наступним є момент першого диригентського аутфакту, який сигналізує початок звучання, і водночас знаменує формування стійкого енергетичного потоку, спрямованого від диригента до хору;

- третім етапом є сприйняття хором енергетичного імпульсу, надісланого диригентом. Він пов'язаний зі процесом індивідуально-психологічного налаштування хористів на певний режим диригентського біоенергетичного «випромінювання»;

- заключною фазою розглянутого алгоритму є формування резонансного колективного енергетичного потоку, екстрапольованого в масиві хорової звучності та його зворотного дзеркально-рефлексивного відбиття в напрямку диригента та слухачів.

Вказана схема ілюструє модель окремого біоенергетичного циклу, простежуваного між диригентом і хором під час репетиційної або концертної роботи.

У процесі музичного творення такий цикл неодноразово повторюється, формуючи процесуально-роз-

горнуту в часі функцію, тривалість якої зумовлена множинністю циклів-ланок у межах певної музично-композиційної структури. Їхня кількість є постійно змінюваною і залежить від індивідуально-психологічних аспектів певної диригентської інтерпретації, специфіки виконавських проблем, обумовлених особливостями застосування компонентів хорової звучності тощо.

Охарактеризувавши біоенергетичні процеси, що відбуваються на сцені в проекції *диригент – хор – диригент*, спробуємо тепер розглянути як вибудовується механізм біоенергетичних співвідношень у момент залучення енергетичного потенціалу слухачів, тобто в проекції *диригент – хор – аудиторія*.

Його алгоритм можна окреслити наступною послідовністю: у початковій фазі біоенергетична хвиля, екстрапольована вздовж площини хорового екрана-дзеркала, водночас з акустичною, спрямовується в зал, в напрямку слухачів; у наступній фазі аудиторія слухачів, налаштованих на сприйняття музики, формує зворотну енергетичну хвилю, яка віддзеркалюється в напрямку хору і диригента.

У результаті формується складний біоенергетичний комплекс, потужність якого визначається, з одного боку, мистецькою майстерністю диригента і хору, а з іншого – психологічною настроєністю аудиторії на сприйняття певного музичного твору, специфіки його виконання та інтерпретації.

Як і у випадку з біоенергетичним циклом в проекції *диригент – хор*, цикл *диригент – хор – слухацька аудиторія* характеризується множинною багатоланковою повторюваністю, обумовленою тривалістю музичного розгортання.

При цьому вектор енергетичного потоку в системі *аудиторія – хор* є діаметрально протилежним вектору *хор – диригент*, а отже, є його дзеркальним відображенням.

З огляду на це, є підстави стверджувати, що хоровий диригент здійснює функцію регулятора біоенергетичних потоків, фактично, виконуючи роль посередника між енергетичним потенціалом процесу музичного творення та психологічним резонансом від його сприйняття.

Утім, виникає закономірне питання: а чи не те ж саме відбувається в момент будь-якої музичної діяльності, в якій задіяні певний колектив виконавців і координатор творчого процесу, як, наприклад, під час концертного виступу симфонічного оркестру? Адже функції диригента, в даному разі, є, фактично, тотожними, як, зрештою, і функції виконавців-інструменталістів.

На перший погляд, із цим важко не погодитися, особливо враховуючи наявність універсальних методологічних засад, що характеризують диригування як фазову спеціалізацію.

Утім, існує все ж одна принципова різниця – диригент симфонічного оркестру координує діяльність музикантів-інструменталістів, для яких процес виконавства не є настільки детермінованим біоенергетичними та психологічними факторами звукоутворення, як у випадку з вокально-хоровим співом. Натомість, головний апарат, як унікальний інструмент, даний людині від народження, незрівнянно більше пов'язаний з емоційним станом людини в момент співу, з її

біоенергетичним і психологічним налаштуванням на сам процес творення.

У зв'язку з цим варто нагадати, що ще в стародавні часи вчені й філософи, зокрема Піфагор, Платон, вразно усвідомлювали взаємозв'язок звукових співвідношень із життєво важливими функціями людського організму [5, с. 26–27].

Утім, найдосконаліше ця теорія представлена в стародавніх індійських трактатах [14]. Згідно з ними, кожний звук натурального звукоряду проектується на певний біоенергетичний центр (чакру) [14, с. 61], а, отже, наспівування звуків у різних послідовностях активізує функціонування біоенергетичних потоків, програмуючи оптимальні психофізичні параметри особистості.

Сфокусувавши вказані спостереження в площину вокально-хорової практики, можна стверджувати, що диригент і хор у процесі репетиційно-концертної діяльності не лише вирішують професійні завдання, пов'язані з суто мистецькими музично-композиційними параметрами, але й, фактично, здійснюють певні психофізичні дихально-акустичні дії, спрямовані на гармонізацію емоційно-психологічного стану співаків і слухачів, створення позитивної атмосфери натхнення й співтворчості.

На цьому принципі ґрунтується творча та педагогічна діяльність П. І. Муравського, осяяна щирим переконанням у тому, що *«Чистота в інтонуванні повинна стати бажанням чистоти життя. Потрібно всім нам до неї прагнути. ...Чистота, краса – це наше кредо. З чистою душею треба чисто співати»* [1, с. 1].

Зазначений аспект інтонаційно-акустичної взаємодії музики й життя виразно ілюструють ладо-тонічні співвідношення, простежувані в площині *дисонанс – консонанс*. *Дисонанс*, а також асоціативно пов'язаний із ним ефект фальшивого, недосконалого звучання (детонації), в екзистенційному аспекті, символізує дисгармонійні, деструктивні вияви людського життя як на рівні індивідуального душевного світу окремої особистості (розпач, муки сумління, нерозкаяний гріх, безнадія), так і на рівні колективної свідомості (соціальні негаразди, правопорушення, суспільно-майнові та світоглядні суперечності тощо).

Натомість, *консонанс*, а також ефект чистого інтонування, постає еталоном сумлінного й чесного життя, згідно з екзистенційними параметрами, закладеними в людину від природи (аспект уроджених здібностей – концепція «спорідненої праці» Г. С. Сковороди). У зв'язку з цим, особливого значення набуває музично-теоретичний феномен внутрішньо ладових тяжінь – переходу нестійких ступенів ладу у стійкі.

Найвиразніше він актуалізується в процесі розв'язання дисонансів (наприклад, тритонів) у консонанси – збільшеної кварта (зб. 4) в малу або велику сексту (м. 6: в. 6) чи, навпаки, зменшеної квінти (зм. 5) у малу або велику терцію (м. 3: в. 3).

Із позиції вокально-хорового інтонування розв'язання дисонансів символізує оптимально-позитивне вирішення певної кризової життєвої ситуації, зняття екзистенційних суперечностей, відновлення в житті людини й суспільства втраченого душевного ладу й гармонії.

У зв'язку з цим доречно нагадати фразу з однієї рецензії на виступ славетної Української республі-

канської капели під орудою незабутнього Олександра Кошиця під час її світової подорожі: *«...Коли б в українській державі всі справи йшли так, як спів у цьому хорі, тоді це була б перша держава на світі...»* (з відгуку в голландській пресі) [8, с. 108].

Як засвідчують спогади слухачів, хорові концерти П. І. Муравського, як у свій час і концерти капели О. А. Кошиця, відзначалися не лише акустичною довершеністю, а й супроводжувалися надзвичайним зарядом бадьорості та душевної наснаги [4, с. 611–612].

Аби досягти цього ефекту, Павло Іванович на репетиціях міг годинами працювати над кількома тактами, й навіть окремими звуками, намагаючись віднайти еталонне звучання, що відповідає ідеї, закладеній у музичний твір [10, с. 71]. І коли, зрештою, йому це вдавалося, ставалося диво – музична тканина сповнювалася животворною енергією, яка наснажувала слухачів як в Україні, так і за кордоном, тож вони стоячи аплодували на концертах [4, с. 619].

У чому ж полягає секрет творчого методу маестро Муравського? Насамперед, у специфіці репетиційної роботи. Як відомо, репетиція будь-якого хору розпочинається із розспіванки. Її основною метою є інтонаційно-слухове налаштування вокально-хорового апарату співаків та їхнього психологічного стану на результативну взаємодію з диригентом-хормейстером [11].

Аналізуючи розгорнуту й поліаспектну розспіванку Павла Івановича, можна дійти висновку, що, окрім вирішення суто технічних проблем, пов'язаних із відпрацюванням чистоти інтонування та корегуванням тембрально-динамічного балансу, вона передбачала також формування особливого психологічного та біоенергетичного режиму, оптимально сприятливого для якісного та ефективного засвоєння музично-текстового матеріалу [10]. На це, зокрема, вказує її структурний алгоритм, вибудований на поступовому ускладненні інтервально-інтонаційних елементів, а також застосування фермат на окремих звуках, обраних диригентом інтуїтивно, в залежності від психологічного стану хористів та його особистого настрою (на цьому, зокрема, наголошує в своїх спогадах О. О. Виноградова [4, с. 610]).

Усе це, в поєднанні з відпрацюванням навиків специфічного («ланцюгового») вокально-хорового дихання, формує ту неповторну психологічну атмосферу, яка створює оптимальні передумови для актуалізації незбагненої таїни музичного творення, а точніше, *вокально-хорового звукопису (термін наш. – І. Т.)*. При цьому характерно, що найважливіші компоненти хорової звучності (зокрема такі, як *стрій (лад), динаміка, ансамбль* [11]), функціонують у творчій концепції П. І. Муравського не лише як сукупність акустичних, а й як біоенергетичних параметрів, а набувають специфічної функції форматорів і кореляторів *енергоінформаційних* процесів.

Так, зокрема *стрій*, у даному разі, характеризує не тільки інтонаційно-інтервальні співвідношення в межах певного ладу, а й постає своєрідним акустичним індикатором психологічної та біоенергетичної настроєності диригента й хористів на адекватне сприйняття і творення в процесі осягнення кожної миті музичного часу і простору.

Динаміка (в біоенергетичному контексті), – характеризує ступінь потужності енергетичних потоків у їх різноманітних співвідношеннях.

Ансамбль (зокрема тембральний і динамічний) у даному аспекті треба трактувати як акустичний показник ступеня збалансованості енергетичних потоків у контексті загальної або часткової хорової звучності.

Аналогічний підхід можна застосувати й щодо аналізу специфіки мануальної техніки П. І. Муравського, яка за своїми характерними особливостями суттєво вирізняє хормейстерський стиль маестро від стилю інших диригентів. Найвиразніше це засвідчує власне педагогічне кредо маестро, висловлене в бесіді з одним зі своїх найкращих учнів, – у майбутньому видатним українським диригентом М. П. Гринишином: «Мова жестів диригента має бути максимально виразна, емоційно і переконливо передавати те, що відбувається в його душі. А тому диригентська техніка повинна бути відточена не менш ніж будь-якого музиканта чи співака» [4, с. 619]. Цю тезу логічно доповнює улюблений девіз митця: «Воля, темперамент, емоційність, досконале володіння диригентською технікою, висока освіченість – ось ці якості, які необхідні для диригента як творця, як художника» [там само].

Серед оригінальних жестів, які визначають індивідуальні риси хормейстерської лексики П. І. Муравського, особливу увагу привертає застосування складної системи біоенергетичних рухів-пасів, які, на перший погляд, не мають аж нічого спільного із загальновідомими канонами диригентської мануальної техніки. Вони, радше, нагадують якусь таємничу, і водночас, усім зрозумілу, сигнальну систему, окремі елементи якої іноді візуально імітують прийоми гри на деяких музичних інструментах (наприклад, смичковий штрих *legato* чи *detaches* на скрипці, або *glissando* на бандурі). За допомогою цих засобів маестро окреслює момент максимального емоційного вивільнення («розкаяння» душі), застосовуючи їх у тих випадках, коли рівень хорового звучання передбачає активний динамічний вихід на якісно новий, кульміна-

ційний етап музично-драматургічного розвитку.

Поряд із цим, вказані жести сприяють активізації біоенергетичного «випромінювання» диригента у процесі налагодження емоційно-психологічного контакту між хором і слухачською аудиторією. Вони ж відображають інтуїтивне прагнення диригента гармонізувати акустичний простір музично-хорового творення, локалізуючи в ньому найполярізованіші ділянки на перетині різнопланових енергетичних потоків.

Висновки. Викладені спостереження дають всі підстави стверджувати, що дослідження творчого методу П. І. Муравського не повинні обмежуватися лише суто музикознавчими та хорознавчими аспектами. Воно має включати також ґрунтовний аналіз взаємодії мистецького «алгоритму» митця з характерними рисами, які притаманні його особистісному феномену.

Список використаних джерел

1. Муравський, Павло. Про якість співу і якість життя / Павло Муравський. – Слово Просвіти. – № 16 (445). – 2008. – С. 1–14.
2. Муравський, П. Пам'ятка до вокальних вправ диригента-хормейстера для підвищення професійного співу / П. Муравський // Українська музична газета. – № 2 (80). – 2011. – С. 7.
3. Муравський, Павло. Мої поради диригентам-хормейстерам і співакам / Павло Муравський // Українська музична газета. – № 2 (68). – 2008. – С. 6.
4. Бенч, О. Феномен одного життя / О. Бенч, П. Муравський. – Київ : Дніпро, 2002. – 664 с.; фото.
5. Денеш, Золтан. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Золтан Денеш. – Москва : Прогресс, 1977. – 371 с.
6. Казначеев, В. П. Космопланетарные аспекты неизвестных психических феноменов / В. П. Казначеев, А. В. Трофимов // Интеллект планеты как космический феномен. – Новосибирск, 1997. – С. 5–28.
7. Коротков, К. Г. Аура с позиции физики / К. Г. Коротков // Сознание и физическая реальность. – 1997. – Т. 2. – № 4. – С. 70–75.
8. Кошиць, О. З пісню через світ / О. Кошиць. – Київ : Рада, 1998. – 326 с. : іл.
9. Ланда, Б. Странные сущности Тонких миров / Б. Ланда, Н. Глазкова // Чудеса и приключения. – 2000. – № 10. – С. 8–10.
10. Лашенко, А. П. З історії київської хорової школи / А. П. Лашенко. – Київ : Муз. Україна, 2007. – 197 с.; іл.
11. Мархлевський, А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі : навч. посіб. для вищ. навч. закл. / А. Ц. Мархлевський. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 96 с.
12. Мертон, Э. Введение в теософию: космическая иерархия / Э. Мертон. – Москва : Леди-Л, 2000. – 228 с.
13. Морозова, Ю. Исцеление музыкой: интервью с проф. В. В. Горностаевой / Ю. Морозова, А. Мироненко // Новый акрополь. – 2004. – № 6. – С. 17–25.
14. Некрасова, С. Чакры: основы / С. Некрасова. – Москва : Профит Стайл, 2010. – 312 с.
15. Прицкер, Л. С. Невидимая реальность / Л. С. Прицкер. – Алма-Ата, 1991. – 112 с.
16. Тихоплав, В. Ю. Физика веры / В. Ю. Тихоплав, Т. С. Тихоплав. – СПб. : Вест, 2001. – 256 с.
17. Юсупов, Ф. О феномене пси-поля / Ф. Юсупов // Сознание и физическая реальность. – 1998. – Т. 3. – № 6. – С. 61–63.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 07.06.2017

Тылик И. В. Специфика художественно-биоэнергетического феномена П. И. Муравского.

А Исследованы психофизические аспекты творческой деятельности выдающегося украинского хорового дирижёра-педагога П. И. Муравского (1914–2014). В контексте проведенного анализа разных уровней репетиционно-педагогической и концертной практики, рассмотренной сквозь призму художественного опыта П. И. Муравского, дирижёрско-хоровое исполнительство предстаёт полифункциональным феноменом, основанным на принципах художественно-биоэнергетического взаимодействия творческих потенциалов дирижёра, исполнителей и слушателей.

Ключевые слова: творческая деятельность П. И. Муравского; дирижёрско-хоровое исполнительство; художественная интерпретация; психофизические параметры; художественно-биоэнергетическое взаимодействие

Tylik I. V. Specificity of the artistically bioenergetic phenomenon of P. I. Muravsky.

С Psychophysical aspects of the creative activity of the outstanding Ukrainian choral conductor and teacher P. I. Muravsky (1914–2014) were studied. In the context of the analysis of various aspects of repetitions, teaching and concert practices, though the view of experience of P. I. Mouravsky, choir conducting can be seen as multifunctional phenomenon, based on principles of an art and bioenergy interaction of the art potential of a conductor, signers and the audience.

Key words: creative activities by P. I. Mouravsky; conductor choir interpretation; art interpretation; psychological indexes; art and bioenergy interaction

Імідж-вимоги до структури та оформлення наукових статей

1. Наукова стаття повинна обов'язково містити такі елементи:

Актуальність проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими практичними завданнями (5–10 рядків).

Аналіз попередніх досліджень і публікацій, на які спирається автор, виділення невирішених частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття (1/3 с.).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття (2–3 рядки).

Мета статті впливає з постановки загальної проблеми й огляду раніше виконаних досліджень, тобто дана стаття має на меті ліквідувати «білі плями» у загальній проблемі (обсяг – 5 рядків).

Викладення основного матеріалу (5–6 с.) з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Результати дослідження.

Висновки з даного дослідження.

Перспективи подальших розвідок.

Список використаних джерел (за абеткою) подається згідно з вимогами ВАК (бюлетень ВАК України, № 3, 2008 р.).

2. Вимоги та розташування структурних елементів статті:

УДК (у першому рядку ліворуч)

Прізвище, ініціали автора (співавторів) посередині

Назва статті – Times, 14, великими літерами

ППП автора, назва статті, анотації (5 рядків) укр., рос. та англ. мов.

Ключові слова (до 10) укр., рос. та англ. мов. подаються через «;», у кінці крапка не ставиться.

Матеріали, що не оформлені відповідно до вимог постанови Президії ВАК України від 03.03.2008 р. № 147, не відредаговані розглядатися не будуть.

3. Технічні вимоги до оформлення тексту:

• Статтю до редколегії подають мовою оригіналу (укр., англ., польськ. або рос.) + відомості про автора на e-mail: bilyk@poippo.pl.ua

• **Обсяг статті:** від 10 до 30 сторінок.

• Усі поля 20 мм; шрифт Times New Roman, кегель 14, інтерв. – 1,5; абзацн. відступ – 125 мм.

• Рисунки й таблиці, оформлені згідно з ДСТУ, обов'язково повинні мати нумерацію та назву.

• Посилання на джерела в тексті подаються за зразком [5, с. 55], на кілька джерел одночасно [1; 3]. Усі посилання подають у тексті за абеткою.

• У тексті необхідно використовувати лапки лише такого зразку: « », тире – це коротке тире: «–».

• Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими дужками, а також

у них (використовувати функцію «Недруковані знаки»).

4. Увага! *Обов'язкова вимога до статей – якість, високий рівень англійської мови.*

До ІСП приймаються матеріали (про навчальний заклад, окремих педагогів...) до рубрики «Журнал у журналі» (кольорова вставка).

5. До статті додають:

• **Відомості про автора (авторів):** адреса з поштовим індексом, моб. тел., e-mail.

• **Скан-копію чеку про оплату.**

Увага!

Сплачувати кошти необхідно тільки після рекомендації статті до друку.

Якщо на Ваш лист не надійшла відповідь, обов'язково його продублюйте та зателефонуйте.

6. Інформація про оплату

Друкування наукових статей у журнали здійснюється за рахунок авторів. Вартість 1 сторінки формату А4 (коректорського варіанту) – 30 грн.

Можна перерахувати кошти:

ПОППО ім. М. В. Остроградського
Р/р 31558201141189 в ГУДКСУ
в Полтавській обл.,
м. Полтава, МФО 831019,
код ЄДРПОУ: 22518134

Призначення платежу: благодійний внесок на розвиток журналу ІСП. *Прізвище, ініціали*

7. Статті, надіслані студентами, необхідно супроводжувати рецензією наукового керівника або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію матеріалу до друку. Рецензію або витяг з протоколу подають у сканованому вигляді електронною поштою.

8. Відповідальність за зміст, відсутність плагіату, точність наведених фактів, цитат, цифр і прізвищ несуть автори матеріалів. Редакція залишає за собою право на незначне редагування і скорочення, а також коригування (зі збереженням головних висновків та стилю автора).

9. Редколегія журналу може не поділяти даних переконань авторів

Тільки після рекомендації статті до друку, можна ЗАРЕЄСТРУВАТИСЯ на веб-сайті: isp.poippo.pl.ua

Контакти:

Білик Надія Іванівна – головний редактор ІСП
М. тел.: (066) 033 1422. **E-mail:** bilyk@poippo.pl.ua
Канівець Зоя Миколаївна – відповідальний секретар ІСП. **М. тел.:** (099) 538 3098



Відомості про авторів

- 1. Бондаренко Андрій Ігорович**, концертмейстер кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Інституту мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв
- 2. Васильєва Наталія Валеріївна**, старший викладач кафедри комп'ютерної інженерії Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка
- 3. Гусак Раїса Дмитрівна**, доцент кафедри бандури та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв
- 4. Дондик Оксана Іванівна**, заслужена артистка України, старший викладач кафедри академічного хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
- 5. Кдирова Інеш Осербайвна**, заслужена артистка України, доцент, доцент кафедри бандури та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв
- 6. Кречко Наталія Михайлівна**, заслужена артистка України, доцент, завідувач кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
- 7. Нарожна Надія Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри академічного та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
- 8. Пилипенко Наталія Володимирівна**, викладач кафедри педагогіки та психології КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
- 9. Сідоров Вадим Ігорович**, професор, декан факультету міжнародних економічних відносин та туристичного бізнесу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- 10. Сінельніков Іван Григорович**, заслужений працівник культури України, доцент, професор кафедри бандури та фольклору факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
- 11. Сінельнікова Валентина Володимирівна**, кандидат історичних наук, доцент кафедри бандури та фольклору, заступник декана факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
- 12. Сіненко Оксана Олександрівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри академічного хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
- 13. Тилик Ігор Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
- 14. Шнуренко Тетяна Валентинівна**, старший викладач кафедри народнопісенного та хорового мистецтва, пошукувач Київського національного університету культури і мистецтв
- 15. Якобенчук Назар Олександрович**, старший викладач кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв