

ISSN (Print): 2304-5809
ISSN (Online): 2313-2167

Науковий журнал
«Молодий вчений»

№ 2.2 (54.2) лютий, 2018 р.

Редакційна колегія журналу

Базалій Валерій Васильович – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Балашова Галина Станіславівна – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Гриценко Дмитро Сергійович – кандидат технічних наук (Україна)
Змерзлий Борис Володимирович – доктор історичних наук (Україна)
Іртишцева Інна Олександрівна – доктор економічних наук (Україна)
Коковіхін Сергій Васильович – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Лавриненко Юрій Олександрович – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Лебедева Надія Анатоліївна – доктор філософії в галузі культурології (Україна)
Морозенко Дмитро Володимирович – доктор ветеринарних наук (Україна)
Наушкіна Світлана Михайлівна – доктор політичних наук (Україна)
Нетюхайло Лілія Григорівна – доктор медичних наук (Україна)
Пекліна Галина Петрівна – доктор медичних наук (Україна)
Писаренко Павло Володимирович – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Романенкова Юлія Вікторівна – доктор мистецтвознавства (Україна)
Севостьянова Наталія Іларіонівна – кандидат юридичних наук (Україна)
Стратонов Василь Миколайович – доктор юридичних наук (Україна)
Ходосовцев Олександр Євгенович – доктор біологічних наук (Україна)
Шаванов Сергій Валентинович – кандидат психологічних наук (Україна)
Шайко-Шайковський Олександр Геннадійович – доктор технічних наук (Україна)
Шапошников Костянтин Сергійович – доктор економічних наук (Україна)
Шапошнікова Ірина Василівна – доктор соціологічних наук (Україна)
Шепель Юрій Олександрович – доктор філологічних наук (Україна)
Шерман Михайло Ісаакович – доктор педагогічних наук (Україна)
Шипота Галина Євгенівна – кандидат педагогічних наук (Україна)
Яковлев Денис Вікторович – доктор політичних наук (Україна)

Міжнародна наукова рада

Arkadiusz Adamczyk – Professor, dr hab. in Humanities (Poland)
Giorgi Kvinikadze – PhD in Geography, Associate Professor (Georgia)
Janusz Wielki – Professor, dr hab. in Economics, Engineer (Poland)
Inessa Sytnik – Professor, dr hab. in Economics (Poland)
Вікторова Інна Анатоліївна – доктор медичних наук (Росія)
Глуценко Олеся Анатоліївна – доктор філологічних наук (Росія)
Дмитрієв Олександр Миколайович – кандидат історичних наук (Росія)
Марусенко Ірина Михайлівна – доктор медичних наук (Росія)
Швецова Вікторія Михайлівна – кандидат філологічних наук (Росія)
Яригіна Ірина Зотовна – доктор економічних наук (Росія)

Повний бібліографічний опис всіх статей журналу представлено у:
Національній бібліотеці України імені В.В. Вернадського,
Науковій електронній бібліотеці Elibrary.ru, Polish Scholarly Bibliography

Журнал включено до міжнародних каталогів наукових видань і наукометричних баз:
РИНЦ, ScholarGoogle, OAJI, CiteFactor, Research Bible, Index Copernicus.
Index Copernicus (IC™ Value): 4.11 (2013); 5.77 (2014); 43.69 (2015); 56.47 (2016)

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації – серія КВ № 18987-7777Р від 05.06.2012 р.,
видане Державною реєстраційною службою України.

Відповідальність за зміст, добір та викладення фактів у статтях несуть автори. Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій. Матеріали публікуються в авторській редакції. Передрукування матеріалів, опублікованих в журналі, дозволено тільки зі згоди автора та редакції журналу.

Десять років
кафедри культурології та методики викладання
культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного університету
імені В.Г. Короленка

Кафедра культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка заснована у 2007 році на базі психолого-педагогічного факультету як кафедра культурології. З 6 липня 2011 року її перейменовано на кафедру культурології та методики викладання культурологічних дисциплін, а з вересня 2014 року кафедра стала структурним підрозділом факультету технологій та дизайну.

З 2007 по 2014 роки кафедру очолювала кандидат, а з 2009 р. – доктор педагогічних наук, професор Любов Миколаївна Кравченко. З 2015 року цю посаду обіймає кандидат мистецтвознавства, доцент Алла Іванівна Литвиненко.

Сьогодні на кафедрі працює 10 викладачів: доктор педагогічних наук, професор Л.М. Кравченко (з 2007); кандидати мистецтвознавства, доценти А.І. Литвиненко. (з 2007) та Г.М. Полянська (з 2007); кандидат історичних наук, доцент В.А. Дмитренко (з 2013); кандидати педагогічних наук, доценти Р.В. Винничук (з 2007) та Д.М. Кравченко (з 2008); кандидат історичних наук, старший викладач О.В. Лук'яненко (з 2013); кандидати педагогічних наук, старші викладачі Б.С. Скорик (з 2013), Н.П. Наталевич (з 2013); кандидат педагогічних наук, асистент Н.С. Яремака (з 2011).

Упродовж 2007-2015 рр. на кафедрі працювала старший викладач, кандидат мистецтвознавства Т.М. Зіненко – автор більше як 70 наукових праць з історії художньої кераміки, теорії та історії мистецтва; учасник близько 30 симпозіумів художньої кераміки в Україні, Латвії, Білорусі, Туреччині, Росії, Молдові та Таїланді.

Загальна тема наукових досліджень – «Методолого-теоретичні основи та організаційно-методичні механізми модернізації системи освіти Полтавщини» (державний реєстраційний номер 011U002583), «Регіональні виміри повсякденної культури України XVIII – XX століть».

Підготовлено навчально-методичні посібники та монографії: навчальні посібники для вищої школи:

- Кравченко Л.М. Неперервна педагогічна підготовка менеджера і освітнього лідера: навч.-метод. посіб. Полтава: Техсервіс, 2007. 496 с.;

- Литвиненко А.І. Полтавщина: музична культура (XIX – початок XX ст.: навчальний посібник. Київ: ЗАТ «ВІПОЛ», 2011. 183 с.;

- Кравченко Л.М. Організаційно-педагогічні засади підготовки менеджера освіти. Полтава: АСМІ, 2007. 492 с.;

- Кравченко Л.М. Неперервна педагогічна підготовка менеджера освіти: Монографія. Полтава: Техсервіс, 2006. 422 с.;

- Дмитренко В. Матеріали церковного обліку населення Київської та Переяславсько-Бориспільської єпархій як джерело вивчення соціуму Гетьманщини XVIII століття. Полтава: Сімон, 2016. 198 с.;

- Lukyanenko O.V. In the grip of De-Stalinization Mosaics of Everyday Life of Pedagogical Institutes of the UkrSSR in 1953-1964: Monograph. Poltava, Publishing House «Simon», 2016. 274 p.;

- Сучасні нетрадиційні релігійні вчення: Методичний посібник для студентів спеціальності 034 Культурологія освітньо-кваліфікаційного рівня магістр / Укладачі: В.А. Дмитренко, О.В. Лук'яненко. Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2017. 120 с.;

- Полянська Г.М. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2017. 328 с.

На кафедрі працює наукова школа. Здобувачами зі спеціальності 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти керує доктор педагогічних наук, професор Л.М. Кравченко Під її керівництвом захищено 1 докторську та 9 кандидатських дисертацій. Регулярно проводяться міжнародні й всеукраїнські науково-практичні конференції, культурно-мистецькі

заходи: «Свято творчої особистості» – «Глина – то жива істота», «Гобеленовізії», «Культові споруди Полтави», «Благодійна креативно-мистецька презентація книги Євгена Положія «Іловайськ», соціокультурний проект «Свобода. Гідність. Патріотизм».

Викладачі кафедри є членами журі ІІІ (обласного) етапу Всеукраїнської учнівської олімпіади з історії (В.А. Дмитренко), членами журі конкурсу учнівських робіт МАН секції «Релігієзнавства» (Б.С. Скорик), членами Співки композиторів України (Г.М. Полянська), співпрацюють як лектори з Полтавським обласним інститутом післядипломної педагогічної освіти імені М.В. Остроградського (В.А. Дмитренко, Л.М. Кравченко, Г.М. Полянська), є учасниками мистецьких колективів: «Тисяча років музики», «Фабула» (О.В. Лук'яненко), «Гілея» (Н.П. Наталевич).

ЗМІСТ

Дмитренко В.А.

Сакральна топографія
Пирятинської протопопії
другої половини XVIII століття.....1

Кавунник О.А.

Культуротворчість танцювальних
колективів Ніжина:
регіональний контекст.....6

Лук'яненко О.В.

Життя студентів Полтавського
педінституту після звільнення
з Третього Рейху.....11

Литвиненко А.І.

Соціокультурний розвиток
Полтавщини межі XIX – XX століть:
до проблеми становлення
регіональної культури.....15

Natalevych N.P.

Soziokulturelle anpassung älterer
menschen durch musiktherapie..... 21

Новописьменний С.А.

Здоров'язбережувальна
компетентність школяра
та шляхи її формування.....27

Осока О.В.

Значення тематичних концертів
у вихованні інструменталістів
у закладах вищої освіти.....32

Оскоменко-Парулава Т.Г.

Віктор Панасович Мірошніченко
(1936-2001) – актор, режисер
і педагог – яскрава і знакова
постать Полтави межі XX – XXI століть.....37

Погребняк М.М.

Сценічний (театральний) джаз-танець:
витоки та естетичні особливості..... 44

Полянська Г.М.

Культуротворча діяльність митця:
композитор Юлія Корженко.....50

Прокопова О.В.

Тема дитинства у творчості
Ганни Гаврилець (на прикладі
камерної кантати «Погляд
в дитинство»)..... 55

Рябокін А.О.

Реноваційна педагогіка Алкуїна
в контексті Каролінгського
відродження..... 62

Сайбеков М.Г.

Наукові підходи до педагогічної
спадщини Ісидора Севільського..... 66

Шумська А.Ю.

Формування професіоналізму
майбутнього викладача-хормейстера
в процесі магістерської підготовки.....70

Скорик Б.С.

Організаційно-педагогічна діяльність
української православної церковної
передової верстви суспільства
кінця XVII – XVIII століття.....75

Цебрій І.В., Опенько В.В.

Особливості розвитку італійської
опери XVII – XVIII століття..... 80

Вільхова О.Г.

Хореографічна підготовка молодших
школярів у позашкільних
навчально-виховних закладах
України (1945-1991 роки)..... 84

Вощенко В.Ю.,**Тєвікова О.В., Денисовець І.В.**

Соціальна комунікація
в Ранній новий час.....89

Винничук Р.В.

Аксіологічний та культурологічний
підходи як аспекти методології
сучасної підготовки фахівців
у вищій школі..... 93

CONTENTS

Dmytrenko V.A.

Sacral topography of the Pyryatyn district in the second half of the XVIII century.....1

Kavunnyk O.A.

Cultivation of dancing collectives in Nizhyn: regional context.....6

Lukyanenko O.V.

The life of the students of Poltava pedagogical institute after releasing from the Third Reich.....11

Lytvynenko A.I.

Socio-cultural development of the Poltava region on the verge of the 19th and 20th centuries: to the problem of the development of the regional culture.....15

Natalevych N.P.

Social and cultural adaptation of the elderly with the means of musical therapy.....21

Novopysmennyi S.A.

Health protecting competence of schoolboys and ways of its forming.....27

Osoka O.V.

The importance of the thematic concerts in the education of the instrumentalist in the higher education institutions.....32

Oskomenko-Parulava T.G.

Viktor Panasovych Miroschnychenko (1936-2001) – actor, director and teacher – bright and significant personality of Poltava at the edge of the XX – XXI centuries.....37

Pogrebnyak M.M.

Scenic (theatrical) jazz-dance: origins and aesthetical features.....44

Polyanska H.M.

Cultural activity of the artist: composer Yulia Korzhenko.....50

Prokopova O.V.

The theme of childhood in creativity of Hanna Havrylets (on the example of chamber cantata «A look into the childhood»).....55

Ryabokin A.A.

Renovation pedagogy of Alkuine in the context of Carroll's revival.....62

Saybekov M.G.

Scientific approaches to the pedagogical heritage of Isidor of Sevilsky.....66

Shumska L.Yu.,

Forming of the professionalism of the future teacher-choirmaster in the process of the master's training.....70

Skoryk B.S.

Organizational and pedagogical activity of Ukrainian orthodox church previous validity of society of finance XVII – XVIII century.....75

Tsebriy I.V., Openko V.V.

Features of development of Italian opera at the beginnings of XVII – XVIII century.....80

Vilhova O.G.

Choreographic preparation of junior schoolchildren in out-of-school educational institutions (1945-1991).....84

Voshchenko V.Yu.,

Tievikova O.V., Denysovets I.V.
Social communication in the Early new time.....89

Vynnychuk R.M.

Axiological and culturological approaches as aspects of the methodology of modern training of specialists at higher school.....93

САКРАЛЬНА ТОПОГРАФІЯ ПИРЯТИНСЬКОЇ ПРОТОПОПІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

Дмитренко В.А.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

У статті розглянуто топографію посвят храмів на території Пирятинської протопопії у другій половині XVIII століття. Простежено теоретико-методологічні підходи до розуміння поняття сакральна топографія. З'ясовані можливості сповідних розписів і відомостей про кількість церков та церковнослужителів як джерела для реконструкції храмових посвят. Проаналізовано кількісні характеристики посвят на території протопопії.

Ключові слова: Пирятинська протопопія, ранньомодерний соціум, сакральна топографія, сповідні розписи.

Дослідження релігійної свідомості ранньомодерного українського соціуму є складною та багатоплановою. За умов незначної кількості его-документів, які б давали пряму відповідь на питання сприйняття релігії пересічною особою, дослідник змушений вдаватися до читання джерела «між рядків», застосовуючи міждисциплінарні підходи. Важливою складовою розуміння релігійної свідомості людини є вивчення проблеми поширеності культів святих. Значне місце тут належить сакральній топографії (аналіз посвят храмів на визначеній географічній території).

Зауважимо, що сакральна топографія порівняно недавно стала предметом окремих студій. Її вивчення дозволяє дослідити особливості благочестя вірних, виявити напрями, за якими відбувалася еволюція православного світосприйняття, показати поширення певних ідей християнства та побачити й проаналізувати в яких небесних покровителів, перш за все, вірили на українських землях.

Вибір посвяти, що давала назву храму, відбувався, на нашу думку, осмислено. Віддаючи перевагу в освяченні Ісусу Христу, Святій Трійці, Пресвятій Богородиці, пам'яті святого або святих, віруючі тим самим маркували їхню вагомість для них, проявляли вподобання в сфері шанування. Посвяти храмів демонструють, які християнські ідеї, пов'язані з тим чи іншим образом чи святом, більш за все привертати увагу соціуму. Вони показують особливості релігійних уявлень фундаторів храму – тих, хто його освячував. Усе це дозволяє скласти уявлення про систему сакральних координат, заданих посвятами, а, отже, й наблизитися до розуміння релігійності соціуму.

Піонерськими розробками проблематики сакральної топографії на українських землях є роботи Ігоря Мицька [6], Василя Ульяновського [11] та Ігоря Скочилися [10]. Особливої уваги заслуговує дослідження Оксани Прокоп'юк, яка за відомостями про церковнослужителів здійснила реконструк-

цію посвят храмів Київської митрополії за 1780-1783 рр. [9]. У її монографії містяться відомості й про посвяти храмів Пирятинської протопопії. Проте, справедливим є зауваження авторки, що зібрані нею відомості є лише відправною точкою для масштабніших студій. На нашу думку, вони будуть можливими лише за умови наявності такої інформації по кожній конкретній протопопії за якомога довший хронологічний відрізок.

Метою нашого дослідження є аналіз сакральної топографії православних храмів Пирятинської протопопії другої половини XVIII століття. Відповідно до неї сформульовані наступні завдання:

- проаналізувати теоретико-методологічне розуміння поняття сакральна топографія;
- з'ясувати можливості сповідних розписів і відомостей про кількість церков та церковнослужителів як джерела для реконструкції храмових посвят;
- здійснити реконструкцію посвят храмів на території протопопії та проаналізувати її.

Аналізуючи теоретико-методологічні підходи до розуміння поняття сакральна топографія, ми будемо спираємося, передовсім, на роботи відомого російського мистецтвознавця Олексія Лідова.

Для окреслення сакральних просторів він запропонував концепт ієротопії. На думку дослідника, попередні моделі світу були побудовані на предметоцентричній основі. Він пропонує принципово інший шлях й іншу модель світу, в центрі якої – простір, який людина організовує за допомогою нерухомих і рухомих частин. До перших О. Лідов відносить предмети, архітектурні споруди, зображення, до других – спеціально організоване середовище запахів, світла, звуків. Всі ці компоненти є складовими сакральних просторів, створених конкретними людьми в конкретних обставинах.

Свою концепцію ієротопії науковець ґрунтує на теорії культуролога й антрополога Мірче Еліаде про ієрофанію. Нагадаємо, що під

нею Мірче Еліаде розуміє вторгнення священного в земне, в результаті чого з навколишнього середовища виокремлюється територія, якій надаються якісно відмінні властивості [12]. Втім, на відміну від Мірче Еліаде, Олексій Лідов наголошує, що мова йде саме про простір, створений людиною (її руками й розумом) за абсолютно конкретних історичних обставин, а не виключно про божественно-містичний вимір. Наявність останнього в сакральному просторі дослідник не відкидає, проте, зауважує, що він знаходиться поза науковим вивченням, як і вся сфера божественного. Відповідно до цього робиться висновок, що те, що створено розумом і руками людини може бути пізнаним і описаним, тобто історично реконструйованим і інтерпретованим, а, отже, становить предмет історичного дослідження [5].

Таким чином, під сакральною топографією ми розуміємо конкретні храми, що існували свого часу на певній території. Їх посвяту ми сприймаємо й розглядаємо як матеріальний прояв людських думок, ідей та уявлень про священне і божественне.

Головною джерельною базою дослідження стали сповідні розписи та відомості про кількість церков й церковнослужителів Пирятинської протопопії.

Сповідні розписи – це церковно-облікові документи, у яких фіксували відвідування парафіянами сповіді та причастя. Згідно з указом 1737 року, до них уписували усіх жителів парафії, зазначаючи їхній вік. Записи проводилися постановою, подвірно та посімейно й мали оновлюватися щорічно. Обов'язок вести сповідні розписи покладалася на парафіяльних священників. У розписах мали зазначати назви міста, села, слободи та повіту, де він проводився. Обов'язковою складовою запису була назва церкви [7, с. 114-125].

Ці документи церковного обліку населення інтенсивно запроваджувалися в Гетьманщині саме у XVIII столітті. Перегляд сповідних розписів по Пирятинській протопопії засвідчує, що норми закону священниками виконувалися. Окрім того, у більшості розписів вказувалася також назва церковно-адміністративної одиниці (протопопія та єпархія), до яких належа-

Таблиця 1

Топографія посвят храмів Пирятинської протопопії

№	Назва населених пунктів
Вознесенська церква	м-ко. Пирятин, с. Олексіївка, с. Пізняки
Преображенська церква	м-ко. Пирятин, м-ко. Городище, підварок Харсіки
Воскресенська церква	м-ко. Чорнухи, с. Курінька
Різдва Христового церква	с. Вороньки, слобідка Семенів
Свято-Троїцька церква	м-ко. Пирятин, с. Березова Рудка, с. Голці, с. Каплинці, с. Нехристівка, с. Овсюки, с. Шкурати
Зішестя Св. Духа церква	с. Богданів, с. Теплиці
Успенська церква	м-ко. Пирятин, с. Вечірки, с. Годуновка, м. Яблуневе, с. Луговики
Покровська церква	м-ко. Чорнухи, с. Антонівка, с. Білоусівка, с. Карпилівка, с. Лемешівка, с. Постапмуки, с. Приходьки, хутір Рудка, с. Сасинівка, с. Сергіївка
Введенська церква	с. Білоцерківці, с. Перервинці
Різдва Богородиці церква	с. Бубни, с. Вороньки, с. Козлівка, с. Круподеринці, с. Крутий Берег, с. Погреби
Покладення ризи Пресвятої Богородиці церква	с. Мокіївка Журавська сотня
Благовіщенська церква	с. Усівка
Миколаївська церква	м-ко. Чорнухи, с. Везбохівка, с. Дашенки, с. Дейманівка, с. Дубовий Гай, с. Кохнівка, с. Кулажинці, с. Лазірки, с. Лозовий Гай, с. Мелехи, слобода Миколаївка, с. Митлашівка, с. Мокіївка (Чорнуска сотня), с. Остапівка, с. Піски, с. Повстин
Георгіївська церква	с. Білошапки, с. Бондарі, с. Георгіївка, с. Городвасильків, с. Давидівка
Петропавлівська	м-ко. Великий Хутор, с. Короваї, с. Рудівка
Михайлівська церква	с. Грабарівка, с. Гурбинці, с. Золотухи, с. Ковалі, с. Харківці, с. Яблунівка, с. Яцини
Святого апостола і євангеліста Іоанна церква	с. Денисівка, с. Круча, с. Піддубівка
Святого первомученика і архidiaкона Стефана церква	с. Кейбалівка
Варваринська церква	с. Ковтунівка, с. Кроти
Анастасії Римлянки церква	с. Кононівка
Іоанно-Предтеченська церква	с. Малютинці
Іллінська церква	с. Митченки
Димитріївська церква	с. Савинці
Параскевинська церква	с. Сухоносівка
Всіх Святих церква	с. Турівка

ла парафія. Запис із зазначеними вище географічними ознаками розміщувався у вступній частині сповідного розпису [4, с. 36-59]. Наявність такої інформації робить сповідні розписи важливим джерелом для реконструкції топографії посвят.

Важливим є й факт збереженості сповідних розписів. Зокрема, виявлені у 801-му фонді Державного архіву Полтавської області розписи датуються 1758, 1764, 1765, 1768, 1770, 1775, 1779-ми роками. Це дозволяє забезпечити хронологічну тяглість, необхідну для реконструкції назв храмів. Розписи 1758 року містять найменування посвят 22 церков протопопії, розписи 1764 року – 5 церков, розписи 1765 року – 26 церков, розписи 1768 року – 44 церков, розписи 1770 року – 33 церков, розписи 1775 року – 46 церков, розписи 1779 – 33 церков.

Ще одним важливим джерелом нашого дослідження є відомості про кількість церков та церковнослужителів у протопопії. Вони теж зберігаються у 801-му фонді Державного архіву Полтавської області та датуються 1785 [1], 1786 [3] та 1793 [2] роками. Поява відомостей 1785-го та 1786-го пов'язана, по-перше, з адміністративною реформою 1782 р., за якою на території українських земель, підпорядкованих владі Російської імперії, була створена три намісництва: Київське, Чернігівське та Новгород-Сіверське. По-друге, – з указом від 27 березня 1785 р., яким приписувалося створити в їхніх межах три окремі єпархії [8, с. 329-330].

У відомостях, серед іншого, зазначено назву населеного пункту, де розташовувалася церква, вказано її посвяту, показано належність до протопопії, єпархії та адміністративної одиниці – намісництва й повіту. Це дало можливість з'ясувати посвяти храмів та визначити населені пункти, в яких вони були. В переважній більшості випадків назви населених пунктів зазначені у відомостях у прикметниковій формі.

Перш ніж розпочати мову про сакральну топографію Пирятинської протопопії, зазначимо, що протопопія – це церковно-адміністративний округ, на які розподілялася митрополія/єпархія у другій половині XVIII століття. Головною задачею функціонування протопопії було покращення управління та впровадження на місцях розпоряджень вищого церковного керівництва. Розміри протопопій, як і їхня кількість, не були сталими. Упродовж XVIII століття вони неодноразово змінювалися. Загалом, станом на 1768 рік Київська митрополія поділялася на 23 протопопії, серед яких була й Пирятинська [9, с. 19]. За підрахунками Оксани Прокоп'юк, у 1770 році, остання включала 65 церков, з яких 2 були соборними і 63 – парафіяльними [9, с. 152]. За даними відомості про кількість церков та церковнослужителів 1785 року протопопія налічувала 66 церков – 1 соборна та 65 парафіяльних [1, арк.17]. Натомість, відо-

мість наступного 1786 року фіксує 51 церкву – 1 соборна, решта – парафіяльні [3, арк. 17-18]. За даними відомості 1793 року у протопопії нараховувалася 61 церква з яких: одна записана соборною, а решта – парафіяльними [2, арк. 21].

Такі коливання чисельності пояснюємо передачею парафій від однієї протопопії до іншої. На жаль, стан джерел не дає змоги прослідкувати усі випадки таких переходів. Особливо, коли парафія змінювала протопопію по декілька разів. Отож, проводячи підрахунок кількості церков у протопопії, ми включили до переліку всі церкви, які бодай декілька років перебували у складі протопопії. За нашими підрахунками їх було 87.

Дані про топографію посвят храмів на території Пирятинської протопопії представлено нами у вигляді узагальнюючої таблиці (таблиця 1).

Таким чином, на території протопопії виявилася 25 церков, присвячених Пресвятії Богородиці. Це становить 28,7% від загальної кількості церков протопопії. Серед Богородичних храмів домінують Покровські – їх 10, другу позицію займають храми, освячені в честь Різдва Богородиці – 6, Успенських – 5, Введенських – 2, Благовіщенських – 1, Покладення ризи Пресвятої Богородиці – 1.

Шанування Ісуса Христа відобразилося в посвятах 10 храмів, що становить 11,5%. З них Вознесінню Христовому та Преображенню Господньому присвячено по 3 храми. Маємо також по 2 Вознесенські та Різдва Христового храми.

Сім храмів освячені в честь Св. Трійці та два посвячені на честь складного за своїм богословським змістом свята Зішестя Святого Духа. Загалом, кількість церков, у посвятах яких відбилось шанування Троїцького культу, становить 10,3%.

Найбільша кількість храмів – 43 (49,5%) освячені в ім'я святих, отців церкви, праведників, рівноапостольних, преподобних та ангелів. Беззаперечне лідерство за популярністю належить тут культу Миколая Мірлікійського. На його честь названо 16 храмів, що становить 18% від загальної кількості церков протопопії. Зауважимо, що це перевищує кількість храмів, присвячених шануванню Ісуса Христа та Троїцькому культу. Шанування архангела або ж архістратига Михаїла відображено у посвятах 7 храмів (8%). П'ять храмів присвячені на честь святого великомученика Георгія. Маємо також по три храми присвячені апостолу і євангелісту Іоанну Богослову та апостолам Петру і Павлу.

Були у протопопії й храмові посвяти на честь великомучениць-жінок. Проте, репертуар імен тут невеликий: великомучениця Варвара, великомучениця Параскева та великомучениця Анастасія. Всього храмів під покровительством святих великомучениць нара-

ховується 4. Це становить 4,6% від загальної кількості храмів.

Підсумовуючи вищевикладене, зробимо наступні висновки:

– по-перше, спираючись на концепт ієротопії, під сакральною топографією розуміємо конкретні храми, що існували свого часу на певній території, вивчення посвят яких дає змогу скласти уявлення про систему сакральних координат соціуму, а, отже, наблизитися до розуміння його релігійних проявів;

– по-друге, сповідні розписи і відомості про кількість церков та церковнослужителів можуть слугувати джерельною базою для дослідження сакральної топографії. Втім, вони лише констатують наявність храмів із відповідною посвятою та не дають відповіді на такі важливі для сакральної топографії питання

як: час освячення головного престолу того чи іншого храму, посвяту бічних престолів, роль фундаторів храмів у виборі посвяти тощо;

– по-третє, аналіз заявлених джерел дозволив отримати відомості про посвяти 87 храмів, які у другій половині XVIII століття входили до складу Пирятинської протопопії. У загальному переліку посвят найбільше храмів присвячено святому Миколаю Мірлікійському, Покрові Пресвятої Богородиці та архістратигу Михаїлу. Це дає підстави говорити про популярність цих культів серед населення протопопії та збігається з даними, наведеними Оксаною Прокоп'юк по Київській митрополії, загалом. У той же час, у посвятах на честь великомучениць-жінок переважає культ великомучениці Варвари на відміну від культу великомучениці Параскеви, який домінує у митрополії.

Список літератури:

1. Державний архів Полтавської області (далі Держархів Полтавської області). Ф. 801. Оп. 1. Спр. 821. 34 арк.
2. Держархів Полтавської області. Ф. 801. Оп. 1. Спр. 1142. 21 арк.
3. Держархів Полтавської області. Ф. 801. Оп. 1. Спр. 860. 34 арк.
4. Дмитренко В. Матеріали церковного обліку населення Київської та Переяславсько-Бориспільської єпархій як джерело вивчення соціуму Гетьманщини XVIII століття. Полтава: Сімон, 2016. 198 с.
5. Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества // Полит.ру: офіційна сторінка. URL: <http://polit.ru/article/2007/06/14/ierotop/>.
6. Мицько І. До проблеми становлення популярних християнських культів в Україні // Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ідей. Київ, 1998. Т. 5. С. 26-43.
7. Полное собрание законов Российской империи: В 48 т. Санкт-Петербург, 1830. Т. 10. 1737-1739. 995 с.
8. Полное собрание законов Российской империи: В 48 т. Санкт-Петербург, 1830. Т. 22. 1784-1788. 1174 с.
9. Прокоп'юк О. Київська митрополія: топографія посвят. Реконструкція реєстру храмів за відомостями про церковнослужителів (1780-1783 рр.). Науково-довідкове видання. Київ, 2012. 208 с.
10. Сковилас І. Посвяти церков Таїнству Трьєдинобога (за матеріалами генеральної візитації Львівської єпархії (1730-1733 рр.) // Лавра. 1999. № 1(3). С. 35-36.
11. Ульяновський В. Перша посвята Видубицького Георгіївського собору в світлі архівних документів, пам'яток мистецтва та розпису Св. Софії Київської // Софійські читання. Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції «Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог поколінь» (Київ, 25-26 жовтня 2007 р.). Київ, 2009. С. 333-344.
12. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. Н.К. Гарбовского. – Москва, 1994. 144 с.

Дмитренко В.А.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

САКРАЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ ПИРЯТИНСКИЙ ПРОТОПОПИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Аннотация

В статье рассмотрена топография посвящений храмов на территории Пирятинский протопопии во второй половине XVIII века. Исследованы теоретико-методологические подходы к пониманию понятия сакральная топография. Выявлены возможности исповедных росписей и сведений о священниках как источника для реконструкции храмовых посвящений. Проанализированы количественные характеристики посвящений на территории протопопии.

Ключевые слова: Пирятинский протопопии, раннемодерный социум, сакральная топография, исповедные росписи.

Dmytrenko V.A.

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

SACRAL TOPOGRAPHY OF THE PYRJATYN DISTRICT IN THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY

Summary

The article deals with the topography of churches on the territory of the Pyrvatyn district in the second half of the XVIII century. The theoretical and methodological approaches to understanding the notion of sacred topography are traced. The possibilities of confessional registers and information about the priests as sources for the reconstruction of temple initiations are determined. The quantitative characteristics of dedication in the territory of the district analyzed.

Keywords: Pyrvatyn district, early modern society, sacred topography, confessional registers.

КУЛЬТУРОТВОРЧІСТЬ ТАНЦЮВАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ НІЖИНА: РЕГІОНАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Кавунник О.А.

Ніжинський державний класичний університет імені Миколи Гоголя

У статті аргументовано актуальність регіонального контексту досліджень хореографічного мистецтва на прикладі Ніжина як культурного соціо-локусу Чернігівщини Лівобережної України. Проаналізовано форми культуротворчості танцювальних колективів міста (концерти, конкурси, фестивалі, гастролі, освіта, наукова праця) та виокремлено їх значення у збереженні національних традицій, популяризації сучасних жанрів хореографічного мистецтва України.

Ключові слова: музична регіоналістика, Ніжин, соціо-локус, хореографія, культуротворчість.

Постановка проблеми. На зламі ХХ – ХХІ століть важливу складову національної культури України становить хореографічне мистецтво. Потужна панорама міжнародних, всеукраїнських, регіональних (обласних, міських) фестивалів, конкурсів, мистецьких акцій за участю значної кількості професійних й новостворених аматорських, самодіяльних, професійних танцювальних колективів регіонів України зумовлює важливість розвитку хореографічного мистецтва як одного з пріоритетних напрямів національної культури. У теоретичній площині творчість танцівників крізь тріаду освіта – навчання – виховання посідає важливе місце як засіб патріотичного виховання молоді, форма збереження засобами хореографії традицій народних обрядів українців. У практичній площині нині спостерігається культурно-мистецький злет хореографії, яка захоплює школярів, студентську молодь, інші верстви населення можливістю пізнати мистецтво танцю як засобу самовираження емоцій пластикою й рухами тіла, мімікою, жестами, що сприяють самовдосконаленню, збагаченню внутрішньої культури, розвитку почуттів комунікативності, толерантності особи. Хореографічне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ ст. має потенції художньо-естетичного, національно-патріотичного виховання, чому сприяють телебачення (нові шоу-програми), інтернет-мережі, діяльність освітніх закладів музично-естетичної підготовки I–IV рівнів акредитації.

Актуальність їх дослідження безперечна, оскільки практичний матеріал, представлений значною кількістю реалізованих представниками хореографії форм, як-от: концерти, міжнародні, всеукраїнські, регіональні, міські конкурси й фестивалі, гастролі в Україні, країнах близького, дальнього зарубіжжя містить важливу інформаційну наповненість фактами, результатами, відгуками, публікаціями про форми, чисельність, репертуар, творчі досягнення. Набутий досвід танцівників-аматорів, професіоналів різновікових колективів (дитячих, дорослих, молодіжних), різножанрових за типом виконання (народних, академічних,

класичних), за стильовою специфікою (контемп, демі-класік, breakdance), за кількістю учасників (ансамбль, тріо, дуєт, соло) потребує системно-комплексного аналізу, методів досліджень, які не тільки сфокусують загальнонаціональну, регіональну проблематику хореографічного мистецтва України. Вони ствердять вагомому культуротворчому місію балетмейстерів, танцівників у популяризації жанру, розвитку культурного діалогу України з країнами Європи, світу. Їх творчість, здобутки стануть важливим підґрунтям для регіональних досліджень в галузях культури, видів мистецтв, що обумовлене нинішніми суспільно-політичними умовами демократизації і гуманізації суспільних відносин в Україні, можливістю міст, селищ кожного регіону на основі загальнодержавної програми відроджувати мистецькі традиції минулого. Регіональний контекст, в основі якого пізнання конкретики фактологічного матеріалу місцевості, сприятиме розкриттю власної історико-культурної цінності митців конкретного регіону, міста-локусу, а не підганятиметься під загальноприйняту схему. Регіональний напрям досліджень, об'єктом якого є мистецьке життя малого міста (селища), привертає увагу науковців-філософів, культурологів, музикознавців, соціологів, фольклористів самобутніми проявами в ньому народної і професійної творчості, що органічно і згармонізовано вписуються у загальнонаціональний простір України.

Метою статті є показ творчості хореографічних колективів Ніжина Чернігівщини в регіональному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сучасному етапі наукових досліджень з проблематики хореографічного мистецтва відбувається процес її становлення. Об'єктивними причинами цього є суспільно-політичне життя України. Втім, на часі потреба активізації наукової діяльності вчених-мистецтвознавців щодо відродження національних мистецьких надбань в царині хореографії, дослідження якої в період радянської доби не проводилися, імена талановитих митців-танцівників, забутих

Павла Вірського, Василя Верховинця несправедливо замовчені. На зламі XX – XXI століть їх творчість стала джерелом для наукових досліджень, в ряду яких на сучасному етапі праці А. І. Гуменюка (1), Ю. О. Станішевського (4). Слід виокремити й регіональний контекст досліджень О. М. Пархоменка (3), О. А. Кавунник (2).

Приклад результативності наукових та практичних форм розвитку хореографічного мистецтва становить культуротворчість танцівників, колективів Ніжина минулого та сьогодення. Їх пізнання розкриває низку цікавих фактів щодо становлення хореографії в Україні. Як гіпотезу, посилену аргументами, як-от діяльність з 1955 р. ансамблю танцю «Поліська веселка» стверджуємо, що Ніжин має право претендувати на пальму першості в збереженні й розвитку традицій мистецтва хореографії. Так, у 1972 році, на три роки раніше від відкриття кафедри хореографії в Київському Інституті культури і мистецтв ім. Корнійчука, в стінах Училища культури і мистецтв Ніжина була відкрита спеціалізація «хореографія», а 1990-го року на факультеті культури і мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя були затверджені спеціалізація «хореографія» та спеціальність «вчитель танців й музики».

Виклад основного матеріалу. В розкритті особливостей розвитку хореографічного мистецтва у великих та малих містах України доцільно звернутися до засад музичної регіоналістики як пріоритетного напрямку вітчизняного музикознавства, що знаходиться на перетині історії музики, музичної культурології, етномистецтвознавства. Основа її наукової концепції стає своєрідним аналогом у вивченні форм, властивостей мистецтва хореографії, її смислової спорідненості з музикою в контексті ознак національного менталітету у великих, малих містах України. Об'єднуючим фактором є й спільна мистецтвознавча та освітня проблематика, розвиток умінь, навичок, виконавських традицій та новацій в дитячих, молодіжних, професійних й аматорських хореографічних колективах. У свою чергу, активізація наукової та практичної діяльності митців-хореографів (балетмейстерів-постановників, виконавців) сприятиме розкриттю музичного процесу в селищах, середніх, малих містах України [своєрідних соціо-локусах (В. Кузик)].

У контексті багатовекторних напрямків регіональних досліджень виокремимо музичне краєзнавство, сутність якого полягає у визначенні й підкресленні особливостей обраного об'єкту (міста, селища), його індивідуально окресленого мистецького абрису, який вирізняється із загалу як у хронологічно-історичному плані, так і в культурно-соціальних аспектах. Зрештою, діяльність митців кожного такого міста як культурного соціо-локусу слід

розглядати як культуротворчість – прояв суспільно-культурної самореалізації особистості.

Музично-хореографічна творчість Ніжина в історії та сучасності відображає загальну логіку історичної еволюції української хореографічної культури з її поступовим зародженням протягом у XIX ст., досягненням певної зрілості професіоналізму наприкінці XIX – поч. XX ст., виходу різних сфер української хореографії на якісно нові рівні в другій пол. XX – поч. XXI ст.

В ряду перших прикладів існування в Ніжині хореографічного мистецтва показові факти 1920-х років про артистку балету Київських театрів О. Леаль. Вона керувала в народному театрі Ніжина секцією балету (пластика, мімопластика, ритмічна гімнастика, танці), з аматорами студії цукрового заводу селища Носівка організувала балетний спектакль. У 1955 р. в Ніжині розпочала діяльність перший професійний хореограф Ольга Олександрівна Ревун. Вона стала засновницею ансамблю народного танцю «Поліська веселка» при міському Будинку культури, чим дала гарний старт розвитку в місті різножанрових форм хореографії, підготувала ряд талановитих танцівників, які продовжили справу своєї наставниці-педагога. Це подружжя Анатолій та Людмила Бorigіни, Любові та Віктора Скрипників, Тетяна Проніна, Людмила Бородуліна, Микола Марченко, Марія Ляпіна, Валерій Кирилюк – викладачі хореографії Ніжинського училища культури і мистецтв (далі НУКіМ) ім. М. Заньковецької, заслужений працівник культури України Галина Тимошенко. Завдяки їм та їх наступникам, особі Ганні Серяковій, Олександр Пархоменко, Ірині Мірошник, Вікторії Вишневі, Оксані Лисиці, Ользі Даценко в музичному середовищі Ніжина на зламі століть створено соціокультурні умови для розвитку різних типів хореографічного виконавства: дитячого, дорослого, аматорського, професійного.

Кожен з них у Ніжині сприяв сутності тріади *освіта – навчання – виховання*, у 1960-1980-х рр. формуванню потужного потенціалу педагогів старшої, середньої, молодшої генерації в закладах освіти: в НУКіМ ім. М. Заньковецької та школі мистецтв; на факультеті культури і мистецтв НДУ ім. М. Гоголя; хореографічній школі; танцювальних гуртках закладів культури міста, як-от Будинку дітей та юнацтва, міського Будинку культури. У такий спосіб було створено *типи соціокультурного спілкування* (регіональні, всеукраїнські, міжнародні концерти, конкурси, фестивалі); *види творчості*: аматорська і професійна (народний, класичний, бальний) хореографічна діяльність; *форми урядування* (спонсорські, благодійні внески, державне адміністративне фінансування закладів).

Впродовж десятиліть музичними візитівками старовинного Ніжина є зразковий дитячий

ансамбль бального танцю «Ритм» (заснований Г. Тимошенко 1994 р.), студентські танцювальні ансамблі: «Ніжин» при НУКіМ ім. М. Заньковецької (заснований 1972 р., з 2004 – керівники Л. Бородуліна, М. Ляпіна); «Забава» (заснований 2008 р. О. Пархоменко) на факультеті культури і мистецтв НДУ ім. Миколи Гоголя, зразкові дитячі ансамблі: «Квіти України» (О. Пархоменко), сучасного танцю «Astrum» /Г.Серякова/, сучасного класичного танцю «Гармонія» /А. Ганага/, бального танцю «Шанс» /І. Мірошник/ ніжинської хореографічної школи (далі НХШ); зразковий ансамбль танцю «Вікторія» (В. Вишнева) міського Будинку культури, танцювальний ансамбль «Арабеск» (О. Лисиця) Будинку дітей та юнацтва. Популярністю ніжинців користуються дитячі танцювальні колективи школи мистецтв: «Експресія» (С. Разон), «Devant» (О. Березовець), «Парадокс» (Н. Панамаренко), «Веселі ноженьята» (А. Баригін), «Фієста» (І. Мойсеєнко).

Відомі в Україні, далеко за її межами творчі колективи Ніжинської ДХШ. Вони подорожували Нідерландами, Бельгією, Австрією, Німеччиною, Словаччиною, презентували мистецтво танцю у шести країнах близького зарубіжжя: Литві, Білорусі, Молдові, Росії, Латвії, Грузії, – та десяти країнах далекого зарубіжжя: Польщі, Угорщині, Болгарії, Румунії, Чехії, Туреччині, Сербії, Італії, Греції, Франції.

При Училищі з 1991 р. працює школа мистецтв, спрямована на підготовку учнів до вступу в Училище, зокрема зі спеціалізації хореографія. Музичні колективи школи – дитячий хор, хореографічні колективи, інструменталісти – беруть активну участь у музичному житті Ніжина: виступають з концертами Хореографічний ансамбль закладу «Вікторія» на чолі з В. М. Вишневою став лауреатом міжнародних, усеукраїнських дитячих, молодіжних конкурсів хореографічного мистецтва, як-от: «Поліське літо з фольклором» (Луцьк, 2002 р.), народної хореографії ім. П. Вірського (Київ, 2003 р.), «Пісенний вернісаж» (Київ, 2005 р.), «Золоте руно» (Геленджик, Росія, 2005 р.).

У 1994 р. в Ніжині була відкрита перша в області хореографічна школа, навчальні програми якої містили вивчення мистецтва бального та національних танців: українського, російського, єврейського, латиноамериканських, що стимулювало розвиток хореографії в Ніжині. Впродовж першого десятиріччя роботи закладу його контингент становив 250 учнів віком від 5-ти до 17-ти років. За 20 років свого існування було вже 12 випусків 264-х випускників, серед яких 42 пов'язали своє життя з різними видами мистецтва. Кожен концерт колективів школи – це феєричне видовище, де розгортається різнобарвний калейдоскоп-репертуар бальних танців: віденський вальс, блюз, ча-ча-ча, самба, джайв, румба.

Широку популярність серед учнів, педагогів та батьків має Музей національних костюмів, відкритий у школі 2004 р. Він містить унікальні експонати з різних регіонів України та районів Чернігівщини. Педагогічний колектив школи активно працює над розвитком музично-естетичних та хореографічних здібностей дітей, свідченням цьому діяльність ряду хореографічних колективів. Так, зразковий ансамбль народного танцю «Квіти України» має Дипломи І Всеукраїнському фестивалі народної творчості ім. П. Вірського в 2003 р. Ансамбль сучасного танцю «Імпульс» 2004 р. здобув диплом III ступеня, на регіональному молодіжному фестивалі «Мистецькі барви» в м. Прилуки, Диплом I ступеня – I фестивалі авторських програм (Нова Каховця, 2003 р.). Більшість випускників школи продовжують навчання в Київському національному університеті культури і мистецтв, НДУ ім. Миколи Гоголя, НУКіМ ім. М. Заньковецької, Рівненському гуманітарному, Чернігівському педагогічному університетах.

Аматорська творчість танцювальних колективів закладів освіти і культури Ніжина має особистісну і суспільну цінність. Мистецтво кожного з них слугує засобом розвитку музично-естетичних смаків їх учасників в тріаді «керівник – виконавець – глядач». Прояв не формально-статичного, а змістовно-творчого ставлення до спільної справи посилює соціокультурний феномен аматорської творчості юних митців як форми вільного обрання діяльності, потреби художнього самовираження. Різномісна сценічно-виконавська діяльність стає вагомим чинником формування духовних цінностей особистості хореографа-балетмейстера, танцюристів, створює локально-самобутнє духовно-культурне середовище, що набуває соціальної значущості. Так, різножанрові та різностильові хореографічні постановки «В єдиній родині», «Ніжинські огірки», «За околицею», «У нас у селі весілля», «Ай, да дівчата», «Буремні роки» А. Боригіна стали хрестоматійною книгою для поколінь виконавців, зокрема «Огірочки» в постановці Т. Проніної.

Свідченням активної позиції кожного з колективів для творчого самовдосконалення, популяризації хореографічного мистецтва в Україні, за межами держави слугує значна кількість міжнародних, всеукраїнських, регіональних (обласних, міських) конкурсів, фестивалів. Для прикладу в творчому реєстрі ансамблю бального танцю «Ритм», з врахуванням перемог 2016 р. понад 600 виступів: на Фестивалі культури в «Артеку» (АР Крим, 1991 р.), на телепередачах «440 герц», «Наш музичний клуб», «В гостях у Попелюшки» на ЦТБ (Москва, 1992 р.), зйомках програми «Фант-Лото Надія» на УТ-1 (Київ, 1993 р.), на Президентському концерті в Національному театрі опери та балету, на Майдані Незалежності (Київ,

1995 р.). За 30 літ здійснено 34 закордонні турне до країн Балтії, Східної, Західної Європи, Перемоги на міжнародних конкурсах «Мистецтво і дружба» (Болгарія), «Перлина Паліні» (Греція), «Балатон-Мистецтво-Молодість».

Вище названий історичний факт відкриття в педагогічному виші «хореографії» мав продовження, коли 2004 р. на факультеті культури і мистецтв було створено кафедру музичної педагогіки та хореографії, яку очолив доктор педагогічних наук, професор О. Я. Ростовський. Нині її успішному розвитку сприяють, особно педагоги-хореографи, доцент Ю. О. Ростовська, доцент О. М. Пархоменко, Г. В. Серякова, студенти яких стають лауреатами престижних хореографічних конкурсів в Одесі, Києві, Чернігові. Саме О. Пархоменко заснував на факультеті ансамбль танцю «Забава», став ініціатором проведення та натхненником регіонального, а нині всеукраїнського конкурсу-фестивалю «Крутневі викрутаси», у п'яти номінаціях якого («класична хореографія», «народна хореографія», «сучасна хореографія», «бальна хореографія», «мистецтво балетмейстера») щорічно змагаються понад 500 представників з різних регіонів України. Цікаві творчі знахідки демонструють учасники ансамблю танцю «Забава» НДУ ім. М. Гоголя, в репертуарі якого ліричні, побутові, образно-тематичні, сюжетні, ігрові хореографічні композиції, як-от: «Джерельна вода», «Ніжинські забави», «Полька притупанка», «Святковий гопак», вітальний танець «Калинова Україна», ігровий чоловічий «Лантух шуму», хореографічна картинка «Кумасі-пліткарки», сюїта

«Шевченкова Україна» та інші. У такий спосіб відбувається збагачення жанрів та форм національного хореографічного мистецтва, що сприяє прояву соціально-комунікативних функцій творчих колективів, популяризації в Україні, країнах ближнього, дальнього зарубіжжя традицій та новачій хореографічної культури України.

Таким чином, творчість хореографічних аматорських та професійних колективів Ніжина становить яскраву сторінку культурно-мистецького життя міста. Їх творчі здобутки, перемоги на різнорівневих конкурсах, фестивалях не є самоціль, а форма самовдосконалення, можливість набуття сценічно-артистичного досвіду, збагаченню якого сприяють враження від побаченого на конкурсах, творчі контакти, зустрічі. Міцним підґрунтям успіху ніжинських танцівників є їх наставники-педагоги, вища хореографічна освіта та власний виконавський досвід яких на танц-полі сформували традиції наступності, культуро відповідності та культуротворчості для юних артистів, студентів, аматорів. У місті існує мережа освітніх закладів від початкової до вищої ланки освіти: школа – училище – університет, в якому студенти отримують диплом бакалавра зі спеціалізацій «вчитель хореографії», «артист хореографічного колективу». Сукупність цих факторів свідчить про активний розвиток хореографії в Ніжині, авторитетність його танцівників в динамічному зростанні професійного, аматорського мистецтва хореографії в національній культурі Чернігівщини, України на зламі XX – XXI століть.

Список літератури:

1. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А.І. Гуменюк. – К.: Мистецтво, – 1982. – 101 с.
2. Кавунник О.А. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів XIX – початку XXI століть. [Текст]: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Кавунник Олена Анатоліївна; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2011. – 204 арк.: фотогр. – Бібліогр.: арк. 158-180.
3. Пархоменко О.М. Стилiстичнi особливостi танцiв Чернiгiвського Полiсся // Проблеми мистецької освіти: Збірник науково-методичних статей викладачiв, студентiв i аспiрантiв факультету культури i мистецтв. – Вип. 2. Відп. ред. О.Я. Ростовський. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – С. 236-242.
4. Станішевський Ю.О. Павло Павлович Вірський / Ю. О. Станішевський – К. – 1963.

Кавунник О.А.

Нежинский государственный классический университет имени Николая Гоголя

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВО ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ НЕЖИНА: РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Аннотация

В статье аргументирована актуальность регионального контекста исследований хореографического искусства на примере Нежина как культурного социо-локуса Черниговщины Левобережной Украины. Проанализированы формы культуротворчества танцевальных коллективов города (концерты, конкурсы, фестивали, гастроли, образование, научная работа) и подчёркнуто их значение в деле сохранения национальных традиций, популяризации современных жанров хореографического искусства Украины.

Ключевые слова: музыкальная регионалистика, Нежин, социо-локус, хореография, культуротворчество.

Kavunnyk O.A.

Mykola Hohol Nizhyn State University

CULTIVATION OF DANCING COLLECTIVES IN NIZHYN: REGIONAL CONTEXT

Summary

The choreographic art in Nizhyn as cultural socio-locus in Chernihiv region in the Left-bank Ukraine was consider as research of regional study. The cultural art of Nizhyn's dance bands (performances, competitions, festivals, education and research), its contribution to national heritage, and popularization of modern genres of choreographic art in Ukraine is definite.

Keywords: musical regional studies, Nizhyn, socio-locus, choreography, culture.

ЖИТТЯ СТУДЕНТІВ ПОЛТАВСЬКОГО ПЕДІНСТИТУТУ ПІСЛЯ ЗВІЛЬНЕННЯ З ТРЕТЬОГО РЕЙХУ

Лук'яненко О.В.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Стаття ілюструє процес фільтрації та відправлення в Україну з Третього Рейху студентів педагогічного закладу Полтави у часи німецько-радянської війни 1941-1945 року. Застосування методу контент-аналізу дозволило проілюструвати залучення студентів вищу до роботи у розподільчих таборах та визначити ряд їхніх проблем у пост-окупаційний час. Розвідка написана у межах науково-дослідної роботи кафедри культурології ПНПУ імені В. Г. Короленка «Регіональні виміри повсякденної культури України XVIII – XX століть».

Ключові слова: повсякдення, студенти, німецько-радянська війна, вища педагогічна школа, колабораціонізм, остарбайтери.

Постановка проблеми. Проблема переміщених осіб особливо гостро постала у ході воїн XX століття. Україна стала державою-донором для насичення трудового голоду воюючої Великої Німеччини. Українці повинні були компенсувати відтік робочої сили до лав Вермахту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Науковці зверталися до різноманітних аспектів проблеми. Одні концентрують увагу на загальних процесах вербування та депортації (П. Полян), інших цікавить регіональна специфіка (О.В. Сидоренко, В.І. Лахно). Осібно вивчається питання репатріації (О.В. Янковська).

Метою даного дослідження є аналіз долі полтавських студентів-остарбайтерів після звільнення з німецького полону. **Хронологічні межі** статті охоплюють період з зими 1945 (часу перших заміток про звільнення) до 1953 року – дати, коли кількість автобіографічних згадок про трудове минуле в Німеччині у часи війни досягла нуля. **Географічні межі** публікації первинно пов'язані з європейськими країнами, куди відправлялися завербовані студенти (в основному Австрія, Німеччина та Польща), вторинно – з Полтавщиною та обласним центром як місцем повернення, а також іншими населеними пунктами, де довелося «кочувати» молоді на шляху до Полтави. У межах наших пошуків ми вдаємося до взаємодоповнюючих методів макро- та мікроісторичних студій. **Джерельну базу** становлять 1028 підшивок під загальною назвою «особова справа студента» Полтавського педагогічного інституту імені В. Г. Короленка, які навчалися у закладі з 1943 по 1953 роки.

Виклад основного матеріалу. Автобіографії також ілюструють період життя студентів одразу після звільнення. На тлі цього можемо витворити образи ставлення до нових вимушених колективів. Здебільшого спочатку молоді люди потрапляли у коло військових, а вже потім до фільтраційних таборів. Часто пе-

ребування з армією визначалося як приємний час, а саме оточення характеризувалося світлими епітетами. Студентки називали це життям «під опікою радянських офіцерів» [8], «під охороною славної армії» [9]. Зауважимо, що не тільки радянській військовій були удостоєні подібних високих порівнянь. Так, прихід у нестривале перебування у таборі союзницьких військ Уляна Кизименко асоціювала із сонцем, «що освітило наші бліді обличчя» [18].

Знаємо, що після звільнення студенти влаштовувалися на роботу при армії. Дівчата працювали кухарками [9] та доярками на молочних фермах при військових частинах [7]. Непоодинокими було задіяння студенток педагогічного інституту у роботах у фільтраційних таборах. Інколи такого добровільного, як вони зазначали, працевлаштування тривав не менше 2 місяців [22]. Серед занять знаходимо роботу реєстратора при обліковому відділі при таборі № 282 репатрійованих і військовополонених громадян СРСР [21], табірному писаря [24] та начальника школи для репатрійованих дітей [12]. Із числа чотирьох юнаків двоє одразу після свого звільнення приєдналися до загонів Червоної армії [5] та залишилися служити в австрійських гарнізонах [20]. Один із полонених хлопців через сильне виснаження організму у німецькому концентраційному, а потім вже й фільтраційному таборі з 21 травня по 9 червня 1945 р. провів у госпіталі, після чого працював на вантажником у підсобному господарстві військової комендатури [4]. Доля останнього в автобіографії не зазначена [13].

Проходження процедури репатріації студентами полтавського педагогічного інституту знаходить різні оцінки у життєписах молоді. Часто це була лише констатація факту життя у закордонних збірно-пересильних пунктах: «проходила спеціальну комісію в місті Кишеневі органами МВД» [25]. Серед інших локацій були табори у м. Чеські Будейовиці («Буда-віца» – České Budějovice) [14], м. Ельстервер-

да (Elsterwerda – Німеччина) [10], у фільтраційному таборі № 273 в м. Бреслау (Wrocław, Польща) [4] та у м. Ополе (Opole, хоча студентка називала його «Опель» [6], що було співзвучне з його німецькою назвою Oppeln, де проходив маршрут пересилки полонених до СРСР «Гроссейнхайн-Бреслау-Оппельн-Львів» [1]).

Одні називали організацію подібних установ піклуванням влади [8]. Окремі давали опис супровідних офіційних процедур, що підтверджували їхнє возз'єднання з радянським народом: «звільнена союзниками і пройшла перевірою пункти репатрійованих та отримала паспорт I відділення міліції НКВС у Полтаві» [19]. Треті зауважували факти правильності такого поводження з депортованими, можливо, шукаючи для себе морального виправдання, бо відчували винними у роботі на окупанта: «пройшла комісію і допити при районному НКВД. Ці допити дійсно правильно свідчать про те, як я попала в німецьке рабство [2]». Або ж: «Пройшла фільтраційний пункт в місті Лейпциг 15 липня 1945 року. Навіть є довідка Решетилівської сільської ради виконкому про те, що насильно угнана в Німеччину недобровільно» [17]. Загалом, 10 осіб із 69 написали у своїх біографіях, що проходили процедуру фільтрації (14,5%). Проте, у спогадах інших маємо суттєві відмінності у датах їхнього звільнення з полону та повернення на Батьківщину, що говорить про перебування студентів у подібних закладах.

Точну дату прибуття в Україну, відмінну від дати визволення, вказали 33% депортованих. З них лише Марфа Кабачна назвала виключно рік: «повернулася до Полтави у 1946» [12]. Саме вона була найостаннішою з усіх 69 студентів-остівців, які на той момент уже пройшли репатріацію. Найбільше молодих людей прибули додому у липні 1945 р. (9 осіб) [3]. Удвічі менше приїздило у травні [26] та серпні [15] (по 4 студентів). Двоє знову отримали радянські паспорти у червні [14]. По одному студенту верталось додому упродовж вересня [4], жовтня [16] та грудня 1945 р. [23].

Ми не маємо задокументованих свідчень яскраво негативного ставлення до депортованих осіб у їхніх громадах. Автобіографії про це мовчать, хоча факти «косих поглядів» та осуду (у тому числі й самоосуду) були непоодинокими. Непрямим підтвердженням цього є уже згадувані нами довідки, які молодь докладала до автобіографій та заяв до вступу до педагогічного вишу Полтави, пояснюючи примусовий характер робіт у Третьому Рейхові [26]. Інше свідчення – це лист матері студентки-остівки Євгенії Тихоступ до інституту, в якому вона просила надіслати виклик доньці на навчання, бо у колгоспі Суміно Волосовського району Ленінградської області дівчині не вірили, що та після депортації була поновлена у рядах майбутніх освітян [11].

Загалом, 22 автобіографічних записів містять лаконічну згадку про факт вивезення, 33 розширюють дані за рахунок точних дат, місць та послідовності подій. А 14 документів містять у собі сліди емоційного сприйняття подій та дають оцінки явищам. Однак, найповнішою з-поміж усіх історій є життєпис студентки українського відділу мовно-літературного відділу учительського інституту Ганни Лучко. Наведемо його як універсальну історію студента-остарбайтера. Студентка чітко фіксувала факти й навіть імена своїх образників та господарів. Двадцятирічна дівчина у 1941 р. після закінчення Велико-сорочинської педагогічної школи працювала учителькою у Верхньо-Будаківській неповній середній школі. У вересні 1941 р., із наближенням фронту, як і більшість молодих людей, вона була відправлена рити окопи. Однак, запізнелість оборонних дій спричинила оточення. Ганні довелося переховуватися від німецької мобілізаційної машини у різних місцях. Спочатку у батьків у с. Бакумівка тоді Комишнянського району, з лютого 1942 р. – у родичів в с. Хомутець на Миргородщині. Після тривалих сховів Г. Лучко все ж вийшла на весняно-літні роботи до колгоспу с. Верхня Будаківка Миргородського району. Однак, чергова хвиля мобілізації змусила повторити досвід утікачки.

Попри всі спроби, вночі 3 квітня 1943 р. «прийшов поліцей М.І. Нечитайло, який, зтягнувши мене й брата сонних з ліжка, забрав і повів до штабу поліції». Уже ранком наступного дня молодь під конвоєм відправили до Німеччини, «не давши попрощатися з рідними». Дівчина зафіксувала навіть маршрут етапування з описом побуту полонених у процесі депортації: «З Комишні везли до станції Миргород, де й погрузили у вагони на відправку до Німеччини. Їхали в закритих, замкнених вагонах, не випускали з вагонів 3-4 сутки на двір. Доїхавши до м. Бреслау».

Ганна Лучко подає характеристику процесу вторинного відбору працівників уже в Рейхові: «Нас там забрали в лагерь, де ми проходили розподільчу та санітарну комісію. На цій комісії мене з братом записали в шахти».

Студентка також дає інформацію про стратегії уникнення важчих робіт та погіршення побутового становища: «Я тут почула, що будуть розрізняти братів із сестрами, а не розрізняють лише сімейні. І не посилають в шахти. І я рішила тут свою судьбу, одружившись з односельчанином, який мав при собі племенницю 1923 року народження. І так нас тут стала сім'я, яка складалася з 4 осіб».

У розповіді остарбайтерки міститься інформація про процедуру купівлі робітників зі сходу та їхнього обміну. У ході оповіді дівчина подає характеристику робіт, які довелося виконувати на різних господарів: «В цьому г. Бреслау нас купив пан Вернер Розе в Бухен,

де ми в нього працювали в полі. Робота була дуже й дуже тяжка». Тут же знаходимо опис побутових умов – єдиний такий детальний з-поміж усіх біографій студентів 1943-1953 рр. У ньому українка торкалася питань робочого графіку, забезпечення продуктами та предметами вжитку: «Вставала в 4 години ранку й лягала в 11 годин вечора, з постелі видавали лише по 2 одіяла старих та по матрацу, який набивався соломкою. Їсти купували на руські лагерські картки, які були найгірші від усіх карток, що мала Німеччина. Пан видавав лише картошку й вугілля».

Історія Г. Лучко – це історія підневільного робітника, який неодноразово змінював локації роботи упродовж війни в залежності від економічної необхідності власника та просування фронту. Її окидало по різних населених пунктах землі Баден-Вюртемберг в Німеччині і навіть до сучасної Польщі та Чехії (в дужках подаватимемо загальноприйняті сучасні назви місцин). З міста Бухен (Buchen Odenwald) «13 лютого нас німці, найшовши у підвалах, евакуїрували в лагерь Райхенбах (сучасний польський Dzierżoniów (німецький Reichenbach im Eulengebirge), звідки нас купив граф для роботи с. Раудніци (чеське Roudnice nad Labem (колишнє німецьке Raudnitz an der Elbe)). В цього графа закінчили молотьбу хліба, то нас знову відсилає в лагерь район Франкиштейн (околиці замку Burg Frankenstein на схилах гірського масиву Оденвальд). З цього лагерь купує нас другий граф для робіт в с. Шонвальд (Schönwald im Schwarzwald у землі Баден-Вюртемберг)».

Оповідь депортованої містить точні дати звільнення, виказує позитивне вставлення до радянської армії, називає місця й хронологію фільтрації: «в цього графа ми побули аж до 8 травня 1945 р, де нас визволили доблесні руські війська. 15 травня 1945 чоловік

і брат пішли вряди Червоної армії, а я виїхала в г. Опель (польське Opole (до 1945 р. німецьке Oppeln), де нам видали документи на відправку на родину. Додому приїхала 9 липня 1945» [6].

Отже, можемо зробити **проміжні висновки** щодо життя студентів-остарбайтерів у період після полону:

1) молодь намагалася асоціювати перебування у військових частинах союзницьких та радянських військ із найприємнішими часами закордоном;

2) студенти знаходили тимчасову роботу як при військових частинах, так і при фільтраційних таборах та розподільчих пунктах;

3) юнаки після звільнення зазвичай долучалися до збройних сил Радянського Союзу і служили у закордонних гарнізонах;

4) лише 1/6 депортованої молоді зауважила процедуру проживання у фільтраційних таборах, інші не зафіксували тривалого перебування у подібних установах (що часто суперечило датам звільнення та датам повернення в Україну);

5) основна маса вивезених студентів повернулася на Батьківщину з травня по серпень 1945 р.;

6) найпізніше повернення позначене 1946 роком без місяця й числа і пов'язане, скоріше за все, із професійною діяльністю репатріантки М. Кабачної, яка забезпечувала організацію навчання депортованих дітей у фільтраційному таборі;

7) автобіографії не містять явних фактів ставлення до репатріантів як до ворожих чи неповноцінних елементів радянського суспільства. Однак, присутні опосередковані спроби самовиправдання за депортацію, наявні документи, що засвідчують факти недовіри до колишніх остарбайтерів зі сторони пересічних громадян.

Список літератури:

1. Айсфельд Альфред. Репатриация на чужбину... (репатриация советских немцев 1946-1947 гг.) URL: http://history.org.ua/JournALL/gpu/gpu_2007_29_2/6.pdf.
2. Архів Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Ф. Особові справи студентів стаціонару. Опис. Випуск 1946 р. Учительський дворічний інститут. Мовно-літературний факультет. Укр. відділ. Стаціонар № 363-397. Справа. Городніченко Марія Лаврентіївна. Арк. 3.
3. Там само. Опис. Випуск 1946 р. Учительський дворічний інститут. Мовно-літературний факультет. Укр. відділ. Стаціонар № 363-397. Справа. Бірковська Марія Павлівна. Арк. 2.
4. Випуск 1947 р. Педагогічний чотирьохрічний інститут. Фізико-математичний факультет. Стаціонар № 602-624. – Справа. Стеценко Грицько Данилович. – Арк. 8(10).
5. Там само. Опис. Випуск 1947 р. Учительський дворічний інститут. Мовно-літературний факультет. Укр. відділ. Стаціонар № 537-556. Справа. Додух Михайло Харитонович. Арк. 3.
6. Там само. Справа. Лучко Ганна Тимофіївна. Арк. 2.
7. Там само. Опис. Випуск 1948 р. Педагогічний чотирьохрічний інститут. Мовно-літературний факультет. Укр. відділ. Стаціонар № 7. Справа. Балкова Ніна Карпівна. Арк. 11.
8. Там само. Справа. Клименко Оксана Панасівна. Арк. 9.
9. Там само. Опис. Випуск 1948 р. Педагогічний чотирьохрічний інститут. Природничий факультет. Стаціонар № 2. Справа. Городницька Марія Прокопівна. Арк. 8.
10. Там само. Справа. Залімска Марія Антонівна. Арк. 2.
11. Там само. Справа. Тихоступ Євгенія Михайлівна. Арк. 7.
12. Там само. Опис. Випуск 1948 р. Учительський дворічний інститут. Мовно-літературний факультет. Стаціонар. Рос. відділ. Справа. Кабачна Марфа Михайлівна. Арк. 11.

13. Там само. Справа. Майоров Олександр Єлисейович. Арк. 2.
14. Там само. Опис. Випуск 1948 р. Учительський дворічний інститут. Мовно-літературний факультет. Укр. відділ. Стационар № 9. Справа. Савченко Марія Терентіївна. Арк. 2.
15. Там само. Опис. Випуск 1948 р. Учительський дворічний інститут. Природничо-географічний факультет. стационар № 3. Справа. Писаренко Марія Семенівна. Арк. 5.
16. Там само. Справа. Клименко Віра Костянтинівна. Арк. 2.
17. Там само. Опис. Випуск 1948 р. Учительський дворічний інститут. Стационар. Мовно-літературний факультет. II курс. Укр. відділ. Група В. Учительський інститут 1947-48 н. р. Справа. Перекупка Марія Федосіївна. Арк. 3.
18. Там само. Справа. Кизименко Уляна Іванівна. Арк. 1.
19. Там само. Опис. Випуск 1948 р. Учительський дворічний інститут. Стационар. Фізико-математичний факультет. II курс. Учительський інститут 1947-48 н. р. Справа. Бровко Лілія Павлівна. Арк. 2.
20. Там само. Опис. Випуск 1948 р. Учительський дворічний інститут. Стационар. Фізико-математичний факультет. II курс. Учительський інститут 1947-48 н. р. Справа. Колодязний Григорій Іванович. Арк. 2.
21. Там само. Опис. Випуск 1949 р. Педагогічний чотирирічний інститут. Мовно-літературний факультет. Укр. відділ. Стационар. Справа. Гордієвська Катерина Дмитрівна. Арк. 2.
22. Там само. Справа. Северин Ольга Макаріївна. Арк. 2.
23. Там само. Справа. Стещенко Ганна Григорівна. Арк. 2.
24. Там само. Справа. Прикіпелова Анастасія Степанівна. Арк. 1.
25. Там само. Опис. Випуск 1949 р. Учительський дворічний інститут. Фізико-математичний відділ. Стационар. Справа. Стовба Марія Петрівна. Арк. 2.
26. Там само. Опис. Випуск 1950 р. Педагогічний чотирирічний інститут. Фізико-математичний факультет. Стационар. Справа. Гаврик Віра Гаврилівна. Арк. 2.

Лукьяненко А.В.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

ЖИЗНЬ СТУДЕНТОВ ПОЛТАВСКОГО ПЕДИНСТИТУТА ПОСЛЕ ОСВОБОЖДЕНИЯ ИЗ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

Аннотация

Статья иллюстрирует процесс фильтрации и отправки в Украину из Третьего Рейха студентов высшего педагогического заведения Полтавы во времена немецко-советской войны 1941-1945 года. Применение метода контент-анализа позволило проиллюстрировать привлечения студентов вуза к работе в распределительных лагерях и определить ряд их проблем в пост-оккупационный время. Разведка написана в рамках научно-исследовательской работы кафедры культурологии ПНПУ имени В. Г. Короленко «Региональные измерения повседневной культуры Украины XVIII – XX веков».

Ключевые слова: повседневность, студенты, немецко-советская война, высшая педагогическая школа, коллаборационизм, оstarбайтеры.

Lukyanenko O.V.

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

THE LIFE OF THE STUDENTS OF POLTAVA PEDAGOGICAL INSTITUTE AFTER RELEASING FROM THE THIRD REICH

Summary

The article illustrates the process of filtering and sending students of the higher pedagogical institution of Poltava from the Third Reich to Ukraine during the German-Soviet war of 1941-1945. The application of the method of content analysis allowed to illustrate the attraction of the university students to work in distribution camps and identify a number of their problems in post-occupation time. The paper is written within the research work «Regional dimension of the everyday culture of Ukraine of XVIII – XX centuries» of the Department of Cultural Studies of PNP.

Keywords: everyday life, students, German-Soviet war, higher pedagogical school, collaborationism, Ostarbeiters.

УДК 008(477.53)«18»

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК ПОЛТАВЩИНИ МЕЖІ XIX – XX СТОЛІТЬ: ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Литвиненко А.І.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

У статті розкрито особливості соціокультурного розвитку й становлення регіональної культури Полтавщини межі XIX – XX століть. Охарактеризовано діяльність громадських організацій, спілок, друкованих органів, установ освіти та інших суспільних організацій, які активно діяли в регіоні у період українського національно-культурного відродження. Доведено, що розвиток регіональної культури полтавського краю мав вагомий здобутки у соціокультурній сфері, спрямовані на пропаганду національних ідей свого часу.

Ключові слова: регіональна культура, Полтавщина межі XIX – XX століть, соціокультурне середовище.

Постановка проблеми. Рубіж XIX – XX століть характеризувався глобальним розвитком усіх галузей життя держави: економіки, політики, науки, мистецтва. Для України це був нелегкий час становлення української державності, пов'язаний із загостренням національно-демократичних рухів і активізацією національної самосвідомості у багатьох сферах культури. Загалом ці суспільні процеси були досить відчутними на тлі регіону. Невпинно зростала соціально-політична активність, інтелігенція Полтавщини ініціювала діяльність численних наукових установ, товариств, комісій, видавничих органів.

Мета дослідження – схарактеризувати особливості соціокультурного розвитку й становлення регіональної культури Полтавщини межі XIX – XX століть.

Виклад основного матеріалу. Тогочасні дослідження історичної і культурної спадщини краю знайшли відображення у низці різноманітних праць: «Заметки о Малорусской демонологии» (1899), «Народная медицина в Лубенском уезде Полтавской губернии» (1900), «Народные обряды и песни Лубенского уезда Полтавской губернии, записанные в 1888-1895 г.» В. Милорадовича (1897); «Весілля у Гадяцькому повіті у Полтавщині» О. Гриші (1899); «Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии» В. Василенка (1902) й інші. Зазначимо, що вже наприкінці XIX століття Полтавська губернія була однією з найбільш досліджених у галузях фізичної географії та геології завдяки активній діяльності Полтавського губернського земства. Результати цих досліджень висвітлювалися у монографіях учених-геологів О. Гурова, В. Докучаєва та їхніх учнів [1, с. 396]. Велику роль у вивченні історичної спадщини полтавського краю початку XX століття відіграла Полтавська Губернська вчена архівна комісія (ПГВАК) – своєрідне «архівне ельдорадо» і головний науковий осередок

Полтавщини 1903-1919 років [8, с. 69]. Полтавська Вчена архівна комісія здійснювала значну роботу зі збереження пам'яток археології Полтавщини, сприяла заснуванню музеїв і вивченню археологічних знахідок, організовувала польові дослідження на території краю. Провідна роль у діяльності ПГВАК належить відомому українському вченому, одному з перших історіографів Полтавщини Івану Францовичу Павловському. За оцінкою сучасників, «це був дослідник за покликанням, краєзнавець-професіонал, який, обравши предмет наукового дослідження, залишався вірним йому все своє життя» [5, с. 95]. У колі наукових інтересів І. Павловського – широкий спектр проблем з історії краєзнавства. На особливу увагу заслуговують праці, присвячені діяльності полтавських губернаторів, оскільки матеріали архіву канцелярії Малоросійського генерал-губернаторства не збереглися до нашого часу і праці вченого стали єдиним документальним свідченням з історії становлення Полтавської губернії.

Загалом діяльність ПГВАК була набагато продуктивнішою порівняно з іншими губернськими архівними комісіями держави і мала важливе значення для розвитку вітчизняного історичного дослідництва. Зокрема, розпочавши публікації археологічного картографування Полтавщини і здійснивши видання першого зводу городищ, курганів та майданів у регіоні, Полтавська комісія тим самим започаткувала дослідження в Україні великого історичного району Лівобережного лісостепу. До випуску у світ цієї великої за обсягом збірки чималих зусиль доклав український діяч, етнограф, фольклорист і музикознавець, член ПГВАК Володимир Щепотьєв. Значення багатогранної діяльності Володимира Щепотьєва важко переоцінити. Письменник-емігрант М. Лазорський у своїй книзі «Світлотіні» дає досить влучну характеристику неординарній особистості діяча: «Щепотьєва знала вся інте-

лігентна Полтава, усі нетерпляче чекали нової його лекції. Щепот'єв читав лекції частіше про думку, про пісню, пов'язуючи зміст їх з тими вікопомними подіями, які творили нашу яскраво гранчасту історію. Розбурхував любов до рідного краю, до рідного міста» [3, с. 69]. На особливу увагу заслуговує багатогранна діяльність митця на терені української культури не лише Полтавщини, а й усієї України початку ХХ століття. В. Щепот'єв був одним із перших літературних публіцистів і музичних критиків, хто відверто підтримував українську культуру в умовах імперської держави. Перші рецензії В. Щепот'єв написав ще під час навчання у Петербурзькій духовній академії. Щирий патріот, він брав активну участь у різноманітних заходах із пропаганди українського мистецтва, публікував свої статті на сторінках місцевої періодики. В одній із його статей у газеті «Полтавський вестник» йдеться про вечір з нагоди пам'яті Т. Г. Шевченка, який відбувся 27 лютого 1903 року в залі «Нового театру» пані Яворської у Санкт-Петербурзі. Його відкрив письменник Д. Л. Мордовцев яскравою промовою на уславлення козаків і козаччини, після чого у виконанні хору прозвучали уривки з опер «Чорноморці» («Слава нашим козаченькам») й «Утоплена» («Туман хвилями лягає») М. Лисенка, хори з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, а також популярні українські народні пісні «Кучерява Катерина», «На бережку у ставка» й інші. Як завжди, незабутнє враження на присутніх справив виступ Марії Заньковецької, а саме виконання актрисою ролі Ярини у постановці третього акту драми М. Кропивницького «Невольник». «Вічно юний, могутній талант артистки, – пише рецензент, – ... зробив диво: протягом декількох хвилин він заставив забути про все і пережити усю драму, яка відбулася в душі Ярини. У багатьох на очах, які щойно вигравали веселим сміхом, тепер блищали сльози...» [18].

Зауважимо, що мистецькі заходи із вшанування діячів української культури, виступи українських артистів, театральні постановки українських труп, – так звані українські концерти – досить активно влаштовувалися поза межами України, у містах Росії, у тому числі й в обох її столицях. Нагадаємо, що перший концерт із вшанування Тараса Шевченка відбувся у Санкт-Петербурзі 27 квітня 1861 року у залі Дворянського зібрання, влаштований зусиллями друзів поета, українських громадських діячів Пантелеймона Куліша і братів Василя та Миколи Білозерських. Після смерті Т. Шевченка в Москві з ініціативи української громадськості було засновано товариство його імені, яке активізувало проведення заходів на підтримку діячів української культури. Найбільш резонансним був концерт до 50-х роковин смерті Т. Шевченка 1911 року в Москві.

Організатором акції став український співак Іван Алчевський. У концерті брали участь Микола Лисенко і Микола Садовський. Ще на початку 1875 року до Санкт-Петербурга на запрошення Петербурзького «Географічного товариства» із рядом виступів приїжджав відомий український кобзар Остап Вересай, а у березні цього ж року у залі «Соляного містечка» пройшли концерти слов'янської музики, одним із організаторів яких був Микола Лисенко. Така активність українських діячів культури за межами України пояснювалася важким становищем українського мистецтва на батьківщині. Численні дискримінаційні акції, політичні утиски і переслідування митців призводили до того, що кожний виступ українських артистів вдома розцінювався як політичний акт і лише на території Росії його сприймали як акт мистецький.

Активна громадянська позиція з яскравим національним забарвленням характеризувала діяльність працівників освіти, видавничої справи, різноманітних мистецьких організацій Полтавщини. Стосовно освіти це проявлялося як у збереженні суто регіональних, так і у формуванні загальнонаціональних традицій. Випереджаючи постанови царського уряду про дозвіл друкування українською мовою (1905) та впровадження у межах Російської імперії обов'язкової загальної освіти (1908-1910), рішенням Полтавського губернського земства було оголошено український будівничий конкурс на «проект народної школи в українському стилі» [12, с. 27]. Із серйозним науковим обґрунтуванням цієї проблеми вперше в Україні виступив відомий український етнограф, графік, засновник українського архітектурного стилю, фольклорист, бандурист, мистецтвознавець і педагог, автор 98 проектів земських шкіл у Лохвицькому повіті Опанас Георгійович Сластіон.

Яскравим виявом національної самосвідомості і шанобливого ставлення до культурного минулого краю стало відкриття у Полтаві першого в Україні україномовного навчального закладу – «меморіальної» народної школи імені І. П. Котляревського (збудованої у 1903-1905 роках). Бажання місцевої влади увіковічнити імена видатних земляків диктувалося також і необхідністю заснування у регіоні навчального закладу з глибокими традиціями національної освіти і виховання. Тому ґрунтовна доповідь з нагоди відкриття у Полтаві школи імені І. П. Котляревського, проголошена на черговому засіданні міської думи, одержала одностайну підтримку з боку міської правління та училищної комісії: «Беручи до уваги особливе, видатне значення Котляревського для своєї Батьківщини, управа вважає своїм обов'язком клопотатися, щоб присвячена його імені школа відрізнялася від звичайного типу навчальних закладів особливою програ-

мою та особливою постановкою викладання, які рівноцінно відповідали б як вимогам здоров'я педагогіки та запитам місцевого населення, так і значущості того діяча, чие ім'я ця школа носить. Цю умову може задовольнити лише така програма навчальних занять, у якій провідне місце посядуть елементи місцевого народного життя, мова, природа, побут, історія» [6, с. 66]. У результаті особливо позитивних зрушень зазнали навчальні програми з викладання грамоти, краєзнавства, природознавства і російської літератури: «1) Викладання грамоти необхідно розпочинати із навчання читання і письму малоросійською мовою за малоросійським букварем і книгами для читання; 2) навчання родинознавству та природознавству слід розпочинати із вивчення близької для учня місцевості і природи регіону (чорноземної смуги), охоплюючи надалі характерні особливості Південної Русі: її фізичну природу, побутові, економічні та історичні умови минулого і сучасного життя населення; 3) під час вивчення російської літератури вчителі повинні знайомити учнів із найкращими зразками літератури малоросійської» [6, с. 67]. На жаль, прохання полтавської громадськості про дозвіл викладати у школі імені І. Котляревського українською мовою було відхилене урядом, що викликало велике обурення, але не позбавило полтавських діячів бажання продовжувати боротьбу за відродження української школи.

Вимоги громадськості міста залишалися національною домінантою і в період революційних подій 1905 року. Відстоюючи пріоритети розвитку української школи, на черговому губернському учительському з'їзді (5-6 грудня 1905 року) полтавський педагог Г. Шерстюк виголосив проект постанови, у якому зазначалося: «1) Для українського народу школа повинна бути українською. Московську мову необхідно вивчати окремо. 2) Вжити всіх заходів щодо видання україномовних підручників та часописів для дітей. 3) Завести для вчителів хоч би влітку курси з української мови, літератури та історії України» [15]. У цей же час полтавська «Громада» стала ініціатором створення у Полтаві видавництва «Український учитель».

Поширення національно-освітніх традицій у регіоні активізувало і видання україномовної літератури, зокрема шкільних підручників. У Полтавському приватному видавництві «Книгарня» українського культурно-освітнього і громадського діяча Григорія Іпатовича Маркевича були опубліковані «Коротка грамати́ка української мови» П. Залозного (1906), «Український початковий букварець» І. С. Пухальського (1906), «Рідна мова: український буквар» О. Базилевич (1907), «Арихметика, або щотний задачник» О. Степовика (1906). У друкарні Ф. Шіндлера (Полтава) упродовж лише одного 1907 року побачили світ «Арих-

метика, або щотниця для українських шкіл» О. Кониського, «Коротка українська грамати́ка для школи» Г. Шерстюка, «Грама́тка (Буквар)» С. Черкасенка.

Широке використання української мови у різних сферах культури на Полтавщині сприяло збереженню загальнонаціональних мовних традицій. Показово, що боротьба за українську мову загострювалася саме у періоди найбільших соціальних потрясінь і цензурних утисків, що було показником високої національної свідомості громадськості Полтавщини. Тоді вирішення проблем української мови були обумовлені процесами становлення української державності. Вирішити ці питання намагалися мовознавці, між ними точилися дискусії: лінгвістичні особливості якого саме регіону лягли в основу української літературної мови? Ще наприкінці XIX століття український учений-славіст Є. Тимченко (псевдонім Богун), висловлюючись на користь народних говірок, які одержали перевагу над церковнослов'янськими елементами в утворенні літературної української мови, довів, що в її основу покладена саме полтавсько-чигиринська говірка [11, с. 1-2]. У подальших дебатах щодо пріоритетних напрямків становлення української літературної мови українські вчені, представники Східної (Б. Грінченко, А. Кримський) і Західної України (І. Верхратський, І. Кокорудз, І. Франко) дійшли згоди, визначивши киево-полтавський діалект основоположним у розвитку української літературної мови [10, с. 162-164].

Початок XX століття характеризувався також потужним спалахом у заснуванні і функціонуванні періодичних видань. На думку істориків, 1905-1924 роки були в Україні найпліднішим періодом у розвитку періодики. У цей час і в регіоні спостерігаємо розквіт журналістики і друкованого слова. На Полтавщині виходило близько 0,8% періодичних видань усієї Російської імперії. У Санкт-Петербурзькому виданні «Газетный мир» за 1911 та 1913 роки у відсотковому співвідношенні до загальної кількості видань Російської імперії подаються дані періодичних видань міст Полтавщини: у Полтаві 1911 року – 0,5%, 1913 – 0,415%; у Кременчуці 1911 року – 0,11%, 1913 – 0,138%; у Золотоноші та Хоролі 1911 року – 0,05%, 1913 – 0,092%, у Гадячі та Лубнах 1911 року – по 0,05%, і по 0,046% 1913 року у Гадячі, Лохвиці та Ромнах.

Незважаючи на те, що загалом у регіоні виходило чимало україномовних газет, мова переважною більшістю видань була російською. Водночас на полі національної преси наддніпрянських земель полтавський край виступав справжнім сіячем перших зерен, що дали початок українським часописам. Своєчасним відгуком полтавської громадськості на проголошення «свободи преси» стала поява на території

Східної України «першої ластівки українського друкованого слова» [9, с. 372] україномовної газети «Хлібороб» (Лубни – 1905 рік). Видання газети здійснювалося на кошти української громади під редагуванням полтавського діяча Миколи Шемета. Яскравим проявом українських національних ідей на регіональному ґрунті став факт видання у Полтаві літературно-публіцистичного альманаху «Рідний край» (1905-1907). Поява україномовного журналу у Полтаві за часом випереджала вихід у Києві аналогічного видання «Громадська думка», яке заснував відомий свого часу публіцист Євген Чикаленко. Редакційну колегію полтавського часопису очолювали український громадський діяч, адвокат Микола Дмитрієв і письменниця Олена Пчілка (О. Косач). Палким поборником українського слова на сторінках видання став один із його засновників, видатний український прозаїк Панас Мирний (Рудченко).

Національні пріоритети у розвитку української культури рубежу XIX – XX століть характеризувалися яскравими подіями й на терені культурно-мистецького життя. У цей час в усій Україні традиційними стали проведення урочистих демонстрацій і культурних заходів із вшанування видатних діячів вітчизняної культури. В усіх містах регіону (Кременчуці, Лубнах, Лохвиці, Гадячі й інших) широко святкувалися ювілеї Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Гоголя, Є. Гребінки, М. Пушкіна, О. Некрасова, В. Жуковського, М. Ломоносова. Активними організаторами й учасниками заходів, зазвичай, були місцеві музиканти-аматори, а також хорові і драматичні колективи. Схвальні відгуки публіки і критиків, як завжди лунали на адресу полтавського хору, керованого талановитим диригентом, композитором і педагогом Федором Попадичем. «Змішаний хор під орудою Попадича проспівав кілька народних пісень та композицій Лисенка (на слова Шевченка й Щоголева). П. Попадич дуже зручно орудує хором; <...> старався не тільки добре «виспівать» номер, а й додати йому живості душі <...> здавалося, що тих людей проймає одне спільне, щире почуття (а це так рідко буває з хором)», – зазначає рецензент [7, с. 10]. До виступів у концертах обов'язково запрошувалися й корифеї української сцени, відомі українські музиканти й артисти драматичного жанру Микола Лисенко, Микола Садовський, Марко Кропивницький, Марія Заньковецька, Олександр Мишуга. Про один із концертів з нагоди святкування роковин пам'яті Івана Котляревського (1906) за участі Миколи Садовського на сторінках літературного журналу «Рідний край» повідомляла Олена Пчілка: «Садовський проспівав душу з «Невольника», а на домагання публіки «ще!» – прочитав «Посланіє» Шевченка, та «Мені однако-во». Виконання Садовським «душі» на стільки прекрасне, що хто, хоч раз чув ту думу від

його – не забуде повік, стільки характерності і виразу додає Садовський цьому чудовому творові нашої музики. У його виконанні «Мені однако-во» мені особливо сподобалося: так прочитати може тільки видатний артиста, мистець свого діла» [7, с. 10].

Міжнародного резонансу набули події, що відбулися у серпні 1903 року під час відкриття у Полтаві пам'ятника І. Котляревському. Яскравим національним акцентом свята став урочистий концерт, у якому брали участь провідні вітчизняні колективи і музиканти-солісти. У виконанні архієрейського хору Полтави, хорового колективу трупи М. Садовського та київської капели прозвучали: кантата «На вічну пам'ять Котляревському» М. Лисенка під керуванням автора та історична пісня часів Богдана Хмельницького «Гей, не дивуйте, добрії люди». Виступ об'єднаного колективу став тріумфальним апофеозом цього загального свята [2, с. 6]. «Стоячи вшановували посланці всієї України великих творців живого слова – Шевченка, Котляревського і творця полум'яних звуків – Миколу Лисенка» [4, с. 220].

На хвилі національно-культурного піднесення у регіоні почали організовуватися численні мистецькі спілки, музичні і драматичні товариства з просвітницькими завданнями. Їхньою метою було виховання у місцевого громадянства любові до витончених мистецтв, підвищення загального рівня музичної і загалом мистецької освіченості жителів регіону. Найактивнішими у цьому напрямку стали Прилуцький вокально-музичний і драматичний гурток (1900) [14], Гадяцьке музично-драматичне товариство (1904) [16], Смілянський російсько-український вокально-музично-драматичний гурток (1915) [17]. Незважаючи на те, що діяльність організацій постійно перебувала під пильним наглядом жандармської поліції. За наказом Головного управління у справах друкованого слова: «1. Дозволяється постановка на сцені п'єс, а також виконання оповідань, віршів, куплетів та ін., затверджених драматичною цензурою Головного Управління у справах друку без усяких відхилень від оригіналів. Водночас афіші п'єс повинні своєчасно надсилатися у Головне управління у справах друку. 2. Під час улаштування читання літературних творів, навіть дозволених цензурою, необхідно щоразу отримувати спеціальний дозвіл у відповідного начальства. Для проведення музичних вечорів окремий дозвіл не потрібний, якщо вони обмежуються виконанням раніше надрукованих п'єс. Для виконання п'єс, які раніше не видавалися, необхідний спеціальний дозвіл місцевого закладу цензури, або іншої відповідної установи. Для проведення публічних зібрання Гуртка необхідно своєчасно, з представленням програми повідомляти місцеве управління поліції, яке для проведення заходу визначатиме щоразу нове місце» [14].

Спектр заходів, передбачуваний статутами, вражав різноманітністю і широтою творчих заходів. Так, у статуті Прилуцького вокально-музичного і драматичного товариства визначені такі завдання:

«а) організовувати публічні спектаклі, художньо-драматичні вечори, концерти, бали, маскаради та літературні вечори;

б) складати бібліотеку художніх зібрань;

в) видавати згідно з дозволом цензури збірники й окремі твори зі співу, музики і драматичного мистецтва;

г) мати своїх стипендіатів у навчальних закладах з відповідною метою;

д) улаштовувати у власному приміщенні дозволені керівництвом ігри відповідно до встановлених правил» [14].

Великий внесок у справу пропаганди і розповсюдження у регіоні українського класичного, народного хорового й музично-драматичного мистецтва зробило Полтавське музично-хорове товариство «Боян», яке діяло у 1911-1920 роках. У статуті організації, зокрема, зазначалося: «Спілка організовується з метою сприяння у місті Полтаві витонченим мистецтвам. У результаті чого Спілка влаштовує хори аматорів співу, концерти, спектаклі, лекції з мистецтва; сприяє талановитій молоді у розвитку її обдарувань; удосконалює роботу місцевих художньо-ремісничих підприємств, організовує художні виставки; збирає зразки предметів народної творчості» [13]. Діяльність товариства здійснювалася під керівництвом Г. А. Даньковського (голова), Ф. М. Попадича (диригент мішаного хору) і В. М. Пархомовича (керівник оркестру). Серед активних учасників цього товариства були відомі письменники, музиканти і громадські діячі: Олександр Бу-

нін, Лев Боровиковський, Панас Рудченко (Панас Мирний), Лев Падалка. Почесним членом товариства був обраний Микола Лисенко.

Майже одночасно із хоровим товариством «Боян» у Полтаві діяло однойменне нотовидавниче товариство, яке за час свого існування (1911-1918) випустило значну кількість листівок з нотами і текстами українських народних і авторських пісень. Серед них: «Ой, у полі на роздоллі», «На городі вишня», «Ой, копала дівчинонька», «Летять галочки» (записи І. М. Жуковського); «Заповіт» Т. Г. Шевченка, для чоловічого хору; марш М. В. Лисенка до драми Л. М. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко» та ін.

Висновки. Заклучний етап українського національно-культурного відродження (рубіж XIX – XX століть) характеризувався на Полтавщині національною забарвленістю практично усіх сфер культурного життя. До початку XX століття у регіоні сформувалася й діяла розгалужена мережа установ, які скеровували розвиток краю у русло національних інтересів у сферах науки, освіти, культури й мистецтва. Увага провідних діячів Полтавщини зосереджувалася, насамперед, на вивченні історико-культурної спадщини, виданні дослідницьких і наукових праць, ініціюванні конкурсів і різноманітних мистецьких заходів. Громадські товариства, творчі спілки, мистецькі колективи регіону виступали організаторами й безпосередніми учасниками численних акцій із вшанування видатних діячів української культури й мистецтва. Соціокультурних розвиток Полтавщини того часу засвідчував зростання національної самосвідомості, формування наукової й культурної еліти, підвищення громадянської і соціальної активності жителів краю.

Список літератури:

1. Большая Энциклопедия / ред. С. Н. Южакова. – СПб.: Киноиздательское товарищество «Просвещение», 1904. – Т. 15. – 794 с.
2. Грицюк Н. І. Федір Миколайович Попадич / Н. І. Грицюк. – Київ: Муз. Україна, 1987. – 104 с.
3. Лазорський М. Професор Щепотьев / М. Лазорський // Лазорський М. Світлотіні: збірник історичних нарисів, оповідань, статей, спогадів. 1949-1969. – Мельбурн, 1973. – С. 384.
4. Лисенко М. В. у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенко; ред. та комент. Р. Пилипчука. – Київ: Муз. Україна, 1968. – 823 с.
5. Нарядько А. В. Національні традиції благодійності у працях Івана Павловського / А. В. Нарядько // Історична пам'ять. Науковий збірник. – Полтава, 1998. – С. 95-110.
6. Народная школа имени Котляревского // Киевская старина. – 1905. – Т. 89 (апрель). – С. 65-68.
7. Олена Пчілка. Полтавське свято в пам'ять І. Котляревського / Олена Пчілка // Рідний край. – 1906. – № 37. – С. 10-11.
8. Семергей О. Л. Діяльність Полтавської вченої архівної комісії (1903-1919): дис. ... канд. історичних наук: 07.00.02 / О. Л. Семергей. – Київ, 1995. – 203 с.
9. Семчишин М. Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу / М. Семчишин. – 2-ге вид. – Київ: АТ «Друга рука», МП «Фенікс», 1993. – 550 с.
10. Сокіл Б. М. Дослідження особливостей української літературної мови та лінгвістичні дискусії навколо неї у XIX – початку XX століття: дис. ... канд. філолог. наук: 10.02.01 / Б. М. Сокіл. – Тернопіль, 1999. – 177 с.
11. Тимченко Є. (Богун) Листи з Києва / Є. Тимченко (Богун) // Руслан. – 1899. – 19 лютого – С. 1-2.
12. Український будівничий конкурс // Рідний край. – 1910. – № 1. – С. 27.
13. Устав Полтавского общества «Баян». – Полтава: Типография преемников Дохмана. – АИ 1217 [1911].
14. Устав Прилуцкого вокально-музыкального и драматического кружка: [Утв. 27 июля 1900 г.]. – Прилуки: Лито-тип. Я. М. Линкова, 1900. – 16 с.

15. Цвігун О. А. Розвиток музичної освіти у навчальних закладах Києва (друга половина XIX – початок XX століть): дис. ... канд. педагогічних наук: 13.00.04 / О. А. Цвігун; Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. – Київ, 2000. – 226 с.
16. ЦДІАК України, ф. 275, оп. 1, спр. 2526, арк. 441.
17. ЦДІАК України, ф. 321, оп. 1, спр. 237, арк. 108-112.
18. Щепотьев В. О Шевченковском вечере в Санкт-Петербурге / В. Щепотьев // Полтавский вестник. – 1903. – 5 марта (№ 73).

Литвиненко А.И.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ РАЗВИТИЕ ПОЛТАВЩИНЫ НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация

В статье раскрыты особенности социокультурного развития и становления региональной культуры Полтавщины на рубеже XIX – XX веков. Охарактеризована деятельность общественных организаций, союзов, печатных органов и учреждений образования, которые активно действовали в регионе в период украинского национально-культурного возрождения. Доказано, что развитие региональной культуры полтавского края имело культуротворческую направленность и характеризовалось вескими достижениями в национальной культуре своего времени.

Ключові слова: региональная культура, Полтавщина рубежа XIX – XX веков, социокультурная среда.

Lytvynenko A.I.

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

SOCIO-CULTURAL DEVELOPMENT OF THE POLTAVA REGION ON THE VERGE OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES: TO THE PROBLEM OF THE DEVELOPMENT OF THE REGIONAL CULTURE

Summary

The peculiarities of the formation of the regional culture of the Poltava region on the verge of the 19th and 20th centuries are revealed in the article. The activities of civic organizations, unions, printed bodies, educational institutions that were active in the region during the period of Ukrainian national-cultural revival were characterized. It has been proved that the development of the regional culture of the Poltava region had significant cultural achievements aimed at propagating national ideas of its time.

Keywords: regional culture, the Poltava region on the verge of the 19th and 20th centuries, socio-cultural environment.

UDC 378.22.02:17.023.36

SOZIOKULTURELLE ANPASSUNG ÄLTERER MENSCHEN DURCH MUSIKTHERAPIE

Natalevych N.P.

Poltawa National Pädagogischen Universität benannt nach V.G. Korolenko

Der Artikel behandelt das Problem der soziokulturellen Anpassung älterer Menschen durch Musiktherapie. Musiktherapie wird als ein reichhaltiges und multidisziplinäres Feld psychologischer, pädagogischer, musikalischer und biomedizinischer Erkenntnisse betrachtet, basierend auf der Idee der ganzen Person, der Harmonisierung des «Man-Universums» durch das Bewusstsein für emotionale und sinnliche Persönlichkeitsbereiche. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die wichtigsten Ansätze für die Begriffe soziale und kulturelle Rehabilitation älterer Menschen. Der Artikel stellt fest, dass die soziokulturelle Anpassung von älteren Menschen durch Musiktherapie die Kompetenz erreicht, die es ihnen ermöglicht, normale soziale Kontakte und Interaktionen einzugehen. Musiktherapie bringt in den Prozess der Rehabilitation einen bestimmten kulturellen Inhalt für die Füllung, die Entwicklung der kulturellen Werte, Normen und Traditionen der Patienten, Hinweise auf die Qualität und das Ausmaß der Manifestation ihrer kulturellen Aktivitäten, die Ergebnisse ihrer Arbeit im Prozess der sozioökonomischen Entwicklung, kulturelle Veranstaltungen.

Stichworte: Musiktherapie mit Senioren, harmonischen Entwicklung der Person, soziokulturelle Anpassung älterer Menschen.

Problemstellung. Musiktherapie ist die älteste und natürlichste Form der Korrektur emotionaler Zustände, die viele Menschen (bewusst oder unbewusst) anwenden – um die akkumulierten seelischen Spannungen abzubauen, sich zu beruhigen und zu konzentrieren.

Die Tatsache, dass Musik den menschlichen Körper beeinflussen kann, braucht niemand zu überzeugen: Mütter singen seit Menschengedenken Schlaflieder. Die moderne Wissenschaft hat lange akkumulierte Beobachtungen verwendet und eine Methode der Behandlung mit Musik entwickelt. So wurde die Musiktherapie geboren.

Analyse aktueller Forschungsergebnisse und Publikationen. Die Dringlichkeit und Wirksamkeit der Musiktherapie im Bereich der Rehabilitation wird durch ein breites Spektrum wissenschaftlicher Arbeiten zur Musiktherapie bestätigt (G. Batyshev, L. Dmytrakov, N. Evstigneeva, V. Petrushin, G. Putezhnaya, N. Polyakova, S. Shushtyan, V. Yancyshyn, Hans-Helmut Decker-Vogt usw.);

Technologien der Musiktherapie werden im Bereich der präventiven und restaurativen Medizin in verschiedenen Ländern der Welt – England, Deutschland, skandinavischen Ländern, USA, Japan, Indien, Argentinien, Brasilien, etc. verwendet.

Musiktherapie wurde offiziell im 19. Jahrhundert in Europa anerkannt, als fortgeschrittene Ärzte begannen, es in der Praxis zu benutzen. Die Blüte der Musiktherapie fällt auf das zwanzigste Jahrhundert. 1961 entwickelte England das erste Programm für Musiktherapie, und fünfzehn Jahre später gründeten sie ein Zentrum für Musiktherapie.

In Deutschland begannen Ärzte seit 1978 mit Musik zu arbeiten und gründeten 1985 das Insti-

tut für Musiktherapie. In Amerika entstand der Verein für Musiktherapie 1950 und vereint heute mehr als dreitausend medizinische Therapeuten. In Klinikum der Universität München für die medizinische Behandlung von Erkrankungen des Magen-Darm-Trakt hören die Patienten täglich Beethoven und Mozart. In den meisten Fällen führt das zu einer deutlich schnelleren Verbesserung des Zustandes im Vergleich mit der Kontrollgruppe.

In Frankreich, das National Institute of Blood Transfusion erklingt während des Betriebs Musik, abgestimmt in strikter Übereinstimmung mit seinen physiologischen Auswirkungen auf den Körper, die individuellen Eigenschaften des Menschen und die Art der Krankheit. In Holland benutzen Ärzte Musik in Kliniken für Herz-Kreislauf-Erkrankungen; in Australien für die Behandlung von Gelenk- und Rückenschmerzen.

Heute wird Musiktherapie in fast allen Ländern Westeuropas eingesetzt. A. Pontvik entwickelte eine Idee, in die tiefen Schichten der Psyche durch proportionale Beziehungen von Lauten einzudringen, die Obertöne erzeugen. In der amerikanischen Richtung der musikalischen Psychotherapie basiert die therapeutische Wirkung auf den Ideen der traditionellen Psychoanalyse. Ziel des Bemühens ist es, während einer Sitzung den Patienten so zu erreichen, so dass er emotional an die ihn verletzende Situation erinnert wird. Der Therapeut schafft durch die die Musik Entlastung und erleichtert dadurch den Zustand des Patienten.

In diesem Zusammenhang ist es von großer Wichtigkeit, die geeigneten musikalischen Werke auszuwählen, die das notwendige System von gegenständlichen Assoziationen und Erfahrungen hervorrufen könnten, deren anschließende

Analyse das Wesen des unterdrückten Konflikts klären könnte. Daher haben amerikanische Musiktherapeuten umfangreiche Kataloge medizinischer Werke entwickelt, einschließlich Musik verschiedener Genres und Stile, die jedoch durch die Richtung der Wirkung angemessen klassifiziert wurden. In den USA werden Musiktherapeuten von 24 Colleges ausgebildet. Im Allgemeinen bieten über 100 Universitäten und Hochschulen Kurse im Ausland an, nach denen die Studenten einen Bachelor-, Master- oder Dokortitel erhalten.

Ziel des Artikels ist es, die wichtigsten Aspekte der Anpassung älterer Menschen durch Musiktherapie zu identifizieren.

Präsentation des Hauptmaterials des Artikels. Veränderungen im Leben der Menschen im Zusammenhang mit den Transformationsprozessen in der alternden Gesellschaft sowie Ruhestands bedingen die Notwendigkeit, diese Prozesse anzupassen.

Das Leben eines Menschen ist nicht vollkommen, wenn sein Recht auf Ruhe, auf bevorzugte Formen der Freizeitgestaltung, nicht wahrgenommen wird. Freizeit und Erholung spielen eine besonders wichtige Rolle im Leben älterer Menschen, besonders wenn ihre Teilnahme an der Arbeit schwierig ist. Die Freizeitgestaltung ist eines der wichtigsten Elemente der Rehabilitation und Pflege von Kranken, Behinderten und Senioren [7, s. 74]. In jüngster Zeit wurden neue Technologien der soziokulturellen Rehabilitation entwickelt, die zur sozialen Anpassung schlecht geschützter Bevölkerungsgruppen beitragen. Das Problem der älteren Menschen sich in das soziale und kulturelle Leben der Gesellschaft zu integrieren erfordert die Entwicklung und Umsetzung von speziellen staatlichen Programme im Bereich der Kultur- und Freizeitpolitik.

Der Begriff soziokulturelle Rehabilitation umfasst zwei Komponenten: soziale und kulturelle. Soziales deutet darauf hin, dass diese Technologie sich an die Persönlichkeit eines Menschen mit Behinderungen richtet und davon ausgeht, positive Veränderungen in seiner Lebensweise zu erreichen.

Der Begriff Kultur bedeutet, dass eine ältere Person ihr geistiges, kreatives Potenzial manifestiert und verwirklicht. Soziales bezieht die älteren Menschen in ein Kompetenzniveau ein, das ihnen erlaubt, in normale soziale Kontakte und Interaktionen einzutreten. Kultur bewirkt im Rehabilitationsprozess spezifische kulturellen Inhalte zu füllen, die Entwicklung der Patienten kulturelle Werte, Normen und Traditionen, ein Hinweis auf die Qualität und den Umfang der Manifestation ihrer kulturellen Aktivitäten, die Ergebnisse ihrer Arbeit in dem Prozess der sozio-kultureller Aktivitäten. Sozial bietet verschiedene Formen der Interaktion zwischen den älteren Menschen selbst und mit ihrer Umgebung [2, s. 27].

Zur Rehabilitation stehen den Spezialisten Spiel- und Unterhaltungsspiele (mobile, sich langsam bewegende, Theater, etc.), Kunst und Unterhaltung, dialogische (die Geschichte zeigen, paraphrasieren, Erklärung, Illustration), reproduktive und kreative Bildungs (Training, Improvisation), Ausbildung (Übungen, Wiederholung), Problemsuche, Information und andere Technologien zur Verfügung.

Kulturell-Freizeitaktivitäten älterer Menschen umfassen: künstlerische, angewandte, technische Kreativität; Ferienaufenthalte, Zeremonien, Wettbewerbe, Festivals; Sport, aktive Bewegung, Ausflüge, Spiele; geschäftliche, kommerzielle, logische, intellektuelle Spiele und Aktivitäten; ruhige passive Ruhe (Lesen, Fernsehen, Radio hören usw.). Freizeit und Erholung sind darauf ausgerichtet, ältere Menschen durch Erreichung ihrer Lebensziele zu rehabilitieren.

In einer Spezialklinik für Parkinson-Patienten im brandenburgischen Sanatorium Beelitz-Heilstätten wird unter anderem mit einer Musiktherapie der Gang normalisiert. «Wir analysieren den Gang und entwickeln individuell Trainingsmusik. Es bestimmt den Rhythmus und die Ganggeschwindigkeit. Ziel des Trainings ist es, die Bewegungen rhythmischer und selbstbewusster zu gestalten», erklärt Musiktherapeut Stefan Meinck. Musik kann auch in einer akuten Situation helfen. «Eine bestimmte Melodie, die sich der Patient bei einem paroxysmalen Anfall erinnert, dient als Signal für die Bewegung», sagt Meinck.

Mit Hilfe von Musik können Musiktherapeuten einem Patienten oder älteren Patienten eine wesentliche psychologische Unterstützung bieten, sie können den emotionalen Hintergrund wiederherstellen und ihn sogar aus der psychologischen Krise herausbekommen [1, s. 26].

Klassische Musik ist besonders effektiv. Nützlich ist das Hören klassischer Werke. Dies ist der richtige Weg, um emotionale Entladung zu bekommen. Mit der Musik verbinden sich viele positive Assoziationen. Musik fördert gute Laune, wirkt lange positiv und hilft bei verschiedenen Arten von Depressionen.

Es wird bemerkt, dass der Organismus auf verschiedene Musikkompositionen unterschiedlich reagiert. So helfen Vivaldis Jahreszeiten, die Schmerzen nach der Operation zu lindern. Mediziner hören Vivaldi auch gern für eine allgemeine emotionale Erhebung und effektive Arbeit. Und Mozarts Werke regen die Arbeit des Gehirns vor Prüfungen und anderen ernsthaften Tests an. Für ältere Menschen wirkt klassische Musik wohltuend, beruhigend und hilft gleichzeitig, mentale Prozesse zu aktivieren. Beethovens Meisterwerke helfen denen, die sich in ständiger emotionaler Spannung befinden oder Depressionen ausgesetzt sind [5, s. 37].

Hier sind ein paar konkrete Beispiele für die positive Wirkung der klassischen Musik:

1. Angenehme klassische Musik hilft, den Blutdruck zu normalisieren.

2. Mit Musik sind Stoffwechselvorgänge im Körper leichter.

3. Dank der Musik produziert der Körper effektiv Endorphine – Glückshormone.

4. Dann und zur synthetischen Anästhesie wird es möglich sein, sich weniger oft zu richten.

Wenn wir jedoch über ältere Menschen sprechen, haben oft Melodien aus ihrer Jugendzeit dieselben positiven Auswirkungen auf sie. Erfahre von deiner Großmutter oder Mutter, welches Lied sie in ihrer Jugend geliebt hat – und setze diese Melodie auf ihren Handy-Anruf. Sie wird angenehm überrascht sein [7, s. 34].

Die Anwendung der traditionellen Medizin in der Rehabilitation und Heilung eines älteren Menschen gehört der Vergangenheit an. Gegenwärtig wird ein integrierter Ansatz aktiv angewandt, einschließlich insbesondere der Klangtherapie, besser bekannt als Musiktherapie. Die Wissenschaft hat die kreative und zerstörerische Kraft musikalischer Frequenzen bewiesen.

Eine angenehme Melodie disponiert, entspannt und gibt gleichzeitig Kraft, kurz, wirkt Wunder:

1. Pflanzen wachsen aktiver,
2. Kühe geben mehr Milch,
3. Waren in Geschäften werden aktiver gekauft.

Und wie viele Menschen wissen, dass die psychotherapeutische Methode, die Dauer der Krankheit mit Hilfe von Musik zu reduzieren, Homer und Hippokrates, den alten Chinesen und vielen würdigen Praktizierenden in späteren Jahrhunderten bekannt war [5, s. 47].

Aber es war Emile Jacques-Dalcroze, der Schweizer Komponist, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts geboren wurde und ein langes Leben führte, das als Begründer der Klangtherapie galt. Im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts verwendeten europäische Experimentatoren es in der Behandlung: Tuberkulose und Magengeschwüre, Herz-Kreislauf-Erkrankungen, als Anästhesie in der Chirurgie, Zahnmedizin, während der Geburt.

Gegenwärtig wird die Methode der Musiktherapie aktiv in der Praxis von medizinischen Zentren in Amerika und Europa eingesetzt, wo sie Musiktherapeuten ausbildet und spezielle Programme für jede Krankheit entwickelt.

Denn bei der Verwendung von Klängen in präventiven, kurativen und Rehabilitationszwecken ist alles wichtig – das Musikgenre, die Tonalität, die Lautstärke, der Klang bestimmter Musikinstrumente, zum Beispiel:

- Flöte hilft, die Lungen zu heilen,
- Streichinstrumente – Herz und Blutgefäße,
- Blasinstrumente erleichtern die Atemwegserkrankungen.

Musiktherapie ist natürlich kein Allheilmittel für rehabilitative Aktivitäten zur Wiederherstel-

lung einer älteren Person nach einem Schlaganfall. Aber seine komplexe Anwendung vollbringt wahre Wunder. Die Natur hat jedes menschliche Organ auf eine bestimmte Frequenz abgestimmt und für diese Frequenz empfänglich gemacht [7, s. 23].

Bei der Behandlung von Geräuschen, bei denen die Wirkung von Schwingungen unterschiedlicher Frequenz gelegt wird, bei einer älteren Person:

- verbessert das Gedächtnis und stabilisiert die Körpertemperatur,
- normalisiert den Hormonhaushalt, der Stress reduziert,
- Stimulation der Endorphinproduktion,
- die allgemeine Stimmung steigt (Ängste und Reizbarkeit, Schlaflosigkeit und Kopfschmerzen verschwinden),
- Defizite der Diktion und Sprache werden wiederhergestellt,
- verbessert den Schlaf und bringt die Konzentrationsfähigkeit zurück.

Die Erinnerung an eine ältere Person, die nach einem Schlaganfall ein Leben voller Geräusche erlebt hat, ist gescheitert. Und wie sein Universum klang! Der Lärm der Meeresbrandung, das Rauschen des Regens und das Rauschen der Blätter, das Vogelgezwitscher und die Grillen zirpen, die Glocken läuten, die romantischen Melodien und Töne der Stimme des Geliebten, das Weinen der Erstgeborenen [5, s. 37].

All dies ist im Konzept der Klangtherapie enthalten und hat eine therapeutische heilende Wirkung. Ein Schlaganfall, der die arterielle Blutversorgung des Gehirns durchbricht, kann alle diese Geräusche aus dem Gedächtnis einer älteren Person löschen, und die Klangtherapie kann wiederhergestellt werden.

Es ist bekannt, dass diese Methode als unabhängige Methode nicht existiert, aber ihre organische Einbeziehung in die Methoden der traditionellen Medizin ist bewiesen. An der Universität von Helsinki untersuchten Forscher 60 Patienten, die einen Schlaganfall hatten und an einer gestörten Koordination von Bewegung und kognitiven Funktionen (Gedächtnis und Konzentration) litten [7, s. 76].

Die Wissenschaftler teilten die Patienten in drei Gruppen zusammen mit der traditionellen Post-Schlaganfall-Therapie täglich für mehrere Stunden ein:

- In Gruppe 1 hören Sie Ihre Lieblingsmusik;
- in Gruppe 2 – Hörbücher;
- Gruppe 3 hatte weniger Glück, es wurde keine Klangtherapie angewandt.

Das Ergebnis war umwerfend: Nach 3 Monaten nach dem Schlaganfall waren die Teilnehmer des Experiments: aus Gruppe Nr. 1 zeigte eine Verbesserung des verbalen Gedächtnisses, konzentriert auf das Erinnern von Wörtern, um 60% (!), Gruppennummer 2 – nach 29, Gruppennummer 3 – nur um 18 Prozent.

Eine ältere Person, die einen Schlaganfall erlitten hat, verliert manchmal ihre Fähigkeit, verständliche Sprache zu sprechen. Es ist wissenschaftlich erwiesen, dass Klang-, Wort- und Musiktherapie helfen kann. Sie basieren auf den heilenden Wirkungen von Vibrationen, die auftreten, wenn Musik gespielt wird oder der Patient in einzelnen Silben singt.

Die positive Wirkung dieser Therapie wurde vom Harvard-Universitätsprofessor Gottfried Schlaugh gezeigt. Sein Video über einen Mann mit einer Läsion der linken Hemisphäre des Gehirns, der seine Sprache verloren hat, wurde auf der Konferenz des Vereins zur Unterstützung der Wissenschaftsentwicklung vorgestellt. Darin wurde der Patient gebeten, einen Satz zu singen [7, s. 89].

Da dies allein nicht möglich war, wurde die Hand des Patienten vom Assistenten genommen und gleichzeitig begann der musikalische Rhythmus zu schlagen. Die Konferenzteilnehmer hörten den Patienten singen und die Wörter deutlich aussprechen. Also gab es eine spezielle Technik.

Musical Intonation Therapie (MIT) ist eine therapeutische Technik, die die betroffenen strukturellen und funktionellen Teile des Gehirns mit Schlaganfall verändert [5, s. 35]. Musiktherapie und MIT können einem älteren Patienten unmittelbar nach einem Schlaganfall verschrieben werden. Was kann nicht über die Methoden der traditionellen Therapie gesagt werden, die nicht angewendet werden können, bis der Patient sich erholt hat. Schallschwingungen wirken sich positiv auf den Körper aus und können auch durch Geräusche unterstützt werden. Singen drei oder vier Mal am Tag (aber nicht mehr als 3-4 aufeinanderfolgende) hilft wie folgt:

O-o-o – wir stimulieren die Drüsen der inneren Sekretion;

E-e-e – wir ordnen den mittleren Teil des Thorax an;

O-i – in Kombination wirkt sich günstig auf das Herz aus;

V-n-m-e – diese Geräusche werden das Gehirn verbessern.

1993 bestätigte F. Rousche, nachdem er am Institute of Wisconsin forschte, den positiven Effekt des Zuhörens von Lieblingsmusik, um die Erholungszeit (Sprache, Konzentration) nach einem Schlaganfall zu reduzieren [3].

Musik stimuliert das Gehirn und erhöht die Anzahl der Hormone, die für das Wachstum von Gehirn-Nervenzellen verantwortlich sind. Wenn der Klang eine bestimmte Schwingung im Körper erzeugt und ein Energiefeld erzeugt, das positiv auf menschliche Systeme wirkt, dann ist jede musikalische Arbeit vergleichbar mit einem individuellen Organismus, sie hat ihre eigene Energie [1, s. 39].

Daher ist die Auswahl einer Melodie für jede ältere Person, die einen Schlaganfall erlitten

hat, extrem wichtig! Aber es gibt allgemeine Hinweise auf die Verwendung von genialen Werken aus der Musik in der komplexen Therapie von Patienten, insbesondere nach einem Schlaganfall.

Zum Beispiel wird die Wiederherstellung von Störungen und die Aktivierung des Gehirns durch die Musik von Mozart und Bach positiv beeinflusst. Es ist klassische Musik, die in der komplexen Therapie im medizinischen Umfeld am effektivsten ist. Die Spezialisten, die die Methode der Musiktherapie in der Behandlung neben Mozart und Bach anwenden, sind bei brillanten Komponisten beliebt, die, ohne es zu wissen, Kollegen von Ärzten werden: S. Rachmaninow und P. Tschaikowsky, F. List und K. Gluck, A. Dvorak und Ludwig van Beethoven, F. Chopin, J. Massenet und R. Schuman.

Überraschenderweise ist der wirksamste Einfluss auf die Wiederherstellung des Gehirns nach einem Schlaganfall durch Klavierwerke gegeben. Wahrscheinlich hängt das damit zusammen, dass der Klang des Klaviers der beste Weg ist, mit dem elektromagnetischen Feld des Gehirns in Resonanz zu treten und es energetisch anzuregen [5, s. 27]. Dieselbe besondere Wirkung zeigt sich bei der Behandlung von älteren Menschen mit Alzheimer und Parkinson. Nur harmonische Naturgeräusche sind in der Lage, die Wirkung von Musik zu ergänzen und zu verstärken: Vogelstimmen, der Klang von Wasser, Geräusche von Delfinen.

Und jetzt – der letzte Akkord. Jede Krankheit wird besser rechtzeitig verhindert, als eine lange und schmerzhaft Heilung zu ertragen. Um das Risiko eines Schlaganfalls zu vermeiden, muss daher eine ältere Person ihren Lebensstil und ihre Gedanken rechtzeitig ändern:

- weniger fetthaltige Lebensmittel zu konsumieren und keinen Alkohol zu trinken,
- sei nicht nervös wegen Kleinigkeiten und genieße das Leben,
- Trinken Sie genug Wasser und bewegen Sie sich viel.

Und... höre schöne Musik, sei gesund. Ansonsten muss das alles wieder gelernt werden, aber nach einem Schlag!

Schlussfolgerungen und Perspektiven weiterer Forschung. Musiktherapie spielt eine besonders wichtige Rolle im Leben älterer Menschen, insbesondere wenn ihre Teilnahme an beruflicher Arbeit schwierig ist. Die Einschränkung einer Reihe sozialer Rollen und kultureller Tätigkeitsformen verengt die Grenzen ihrer Lebensweise. Daher wird besonderer Wert auf Freizeit nach dem Ruhestand oder Krankheit gelegt, wenn sich ein älterer Mensch an neue Lebensbedingungen anpassen muss. Perspektiven für weitere Forschung sehen wir in der Durchführung praktischer Kurse über Musiktherapie für Senioren in Altenpflegeheimen «Renafan ServiceLeben Ludwigpark».

Literaturliste:

1. Batishchev G. Musical Therapie als Methode der Psychokorrektur // Psychologe: «Schulwelt». – 2005. – Nr. 14. – S. 25-32.
2. Opanasyuk O. Kulturologische und ontologische Aspekte der Musiktherapie Stauropigianische philosophische studios. Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten über Musikwissenschaft, Psychologie und Pädagogik. Ausgabe 6 / Administrator O.P. Opalynasyuk. – Lviv: Stavropihion, 2012. – S. 34-51.
3. Portal über Gesundheit. <http://pansion24.ru/polezno-znat/103-muzykoterapiya-dlya-pozhilykh-lyudej>.
4. Soroka O.V. Kunsttherapie im sozialen Bereich: Vorlesung / Ternopil, TPUU, 2008. – 86 с.
5. Hans-Helmut Decker-Voigt. Aus der Seele gespielt / Verlag: Goldmann Verlag (1. Dezember 1991), 368 s.
6. Yancyshyn V.N. Intuitionale Musik – eine interessante Richtung der Arthaterapie // Praktische Psychologie und Soziale Arbeit. – 2005. – Nr. 12. – S. 6-7.
7. Albrecht v. Blanckenburg. Musiktherapie mit Senioren // Neue Reihe Ergotherapie. Schulz-Kirchner Verlag CmbH – 2009, 111 s.

Наталевич Н.П.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА АДАПТАЦІЯ ЛЮДЕЙ ПОХИЛОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ

Анотація

У статті розглядається проблема соціокультурної адаптації людей похилого віку за допомогою музичної терапії. Музична терапія вважається багатою і багатодисциплінарною областю психологічних, педагогічних, музичних і біомедичних знань, заснованих на ідеї гармонізації всю людину, «людського всесвіту» за допомогою усвідомлення емоційних і чуттєвих характеристик особистості. Увага зосереджена на основних підходах до умов соціального і культурного реабілітації людей похилого віку. У статті наголошується, що соціально-культурна адаптація людей похилого віку за допомогою музичної терапії досягає компетенції, яка дозволяє їм брати участь в нормальних соціальних контактах і з успіхом взаємодіяти в них. Музична терапія приносить в процес реабілітації специфічний культурний контент для наповнення, розвитку культурних цінностей, норм і традицій пацієнтів, ознак якості та ступеня прояву їх культурної діяльності, результатів їх роботи в процесі соціально-культурного розвитку.

Ключові слова: музична терапія для людей похилого віку, гармонійний розвиток людини, соціально-культурна адаптація людей похилого віку.

Наталевич Н.П.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ АДАПТАЦИЯ ЛЮДЕЙ ПОЖИЛОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

Аннотация

В статье рассматривается проблема социокультурной адаптации людей пожилого возраста посредством музыкальной терапии. Музыкальная терапия считается богатой и multidisciplinary областью психологических, педагогических, музыкальных и биомедицинских знаний, основанных на идее гармонизации всего человека, «человеческой вселенной» посредством осознания эмоциональных и чувственных характеристик личности. Внимание сосредоточено на основных подходах к условиям социальной и культурной реабилитации пожилых людей. В статье отмечается, что социально-культурная адаптация пожилых людей посредством музыкальной терапии достигает компетенции, которая позволяет им участвовать в нормальных социальных контактах и с успехом взаимодействовать в них. Музыкальная терапия приносит в процесс реабилитации специфический культурный контент для наполнения, развития культурных ценностей, норм и традиций пациентов, признаков качества и степени проявления их культурной деятельности, результатов их работы в процессе социально-культурного развития.

Ключевые слова: музыкальная терапия для людей пожилого возраста, гармоническое развитие человека, социально-культурная адаптация людей пожилого возраста.

Natalevych N.P.

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

SOCIAL AND CULTURAL ADAPTATION OF THE ELDERLY WITH THE MEANS OF MUSICAL THERAPY

Summary

The article considers the problem of socio-cultural adaptation of elderly people through music therapy. Music therapy is considered to be a rich and multidisciplinary field of psychological, pedagogical, musical and biomedical knowledge based on the idea of harmonizing the whole human being, the «human universe» through the realization of the emotional and sensual characteristics of the personality. Attention is focused on the main approaches to the conditions of social and cultural rehabilitation of the elderly. The article notes that the socio-cultural adaptation of older people through music therapy reaches a competence that allows them to participate in normal social contacts and successfully interact with them. Musical therapy brings in the process of rehabilitation specific cultural content for filling, development of cultural values, norms and traditions of patients, signs of quality and degree of manifestation of their cultural activities, the results of their work in the process of socio-cultural development.

Keywords: musical therapy for the elderly, harmonious development of a man, socio-cultural adaptation of elderly people.

ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖУВАЛЬНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ШКОЛЯРА ТА ШЛЯХИ ЇЇ ФОРМУВАННЯ

Новописьменний С.А.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

У статті розглянуто зміст здоров'язбережувальної компетентності школяра, проаналізовано сутність здоров'язбережувальної педагогічної технології як чинника її формування та наведено міркування автора щодо умов успішного застосування здоров'язбережувальних технологій із зазначеною метою в загальноосвітньому навчальному закладі.

Ключові слова: школяр, здоров'язбережувальна компетентність, педагогічна технологія, загальноосвітній заклад.

Постановка проблеми. В останні десятиліття стан здоров'я українських дітей дедалі більше викликає занепокоєння медиків, валеологів а також педагогів, психологів, батьківської громадськості. Зазначена проблема вже сягнула державного рівня і обговорюється у низці документів у сфері освіти та охорони здоров'я. Так, зокрема, збереження і зміцнення морального, фізичного і психічного здоров'я дитини Концепцією загальної середньої освіти (12-річна школа) віднесене до переліку основних завдань сучасної школи. А отже, пошук можливостей для зміцнення здоров'я підростаючого покоління, належних умов і чинників стає першоплановою проблемою науковців у сфері освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні дослідження розглядають проблему здоров'язбереження з багатьох позицій. Так, у працях Н. Гундарова, В. Крюкова, О. Сахно, Л. Суценок розглядаються філософські та соціальні аспекти здорового способу життя як основної умови збереження здоров'я людини. Істотним є вклад науковців у медико-біологічній сфері, де цю проблему розглядали М. Амосов, Г. Апанасенко, Н. Борисенко, А. Мартиненко. Психолого-педагогічний аспект привернув увагу О. Бондаренко, О. Дубогай, М. Гончаренко, В. Горащука, М. Гриньової, Ю. Бойчук, О. Жабокрицької, С. Кириленко, С. Кондратюк, В. Оржеховської, С. Свириденко, С. Новописьменний та інших.

Водночас є незаперечним факт, що, незважаючи на значну увагу держави, науковців до питань здоров'я юного покоління, поки що ця проблема не розв'язана належним чином. Так, за різними даними, частка здорових дітей в Україні коливається від 4 до 10%. При цьому дослідники відзначають, що за останні роки спостерігається тенденція погіршення стану здоров'я учнів, і значна частина захворювань дітей і молоді має так звану дидактогенну природу, тобто безпосередньо викликана або спровокована школою [4, с. 1].

На сьогодні досить активно розвивається технологічний підхід у збереженні та зміцненні

здоров'я учнів у процесі навчання (О. Ващенко, О. Дубогай, С. Іванова, С. Свириденко та ін.). На наш погляд, пріоритетними мають бути технології, в яких дитина опановує власний здоров'язбережувальний потенціал, вчиться активно його застосовувати.

Мета роботи. Розглянути, проаналізувати і теоретично обґрунтувати сучасні здоров'язбережувальні технології, що сприяють активізації особистісних здоров'язбережувальних можливостей школяра.

Результати дослідження. Розглядаючи проблему впровадження здоров'язбережувальних технологій, ми насамперед намагалися з'ясувати, з якими саме чинниками ризику має справу сучасний учень в умовах школи. Аналіз спеціальної літератури дозволив назвати наступне:

1. Непродуманість, психологічна безграмотність спілкування вчителя з учнями, надмірна емоційна напруженість (чи, навпаки, недостатня забезпеченість навчального процесу позитивними емоціями).

2. Надмірні навантаження в умовах класної чи позакласної (самостійної) навчальної діяльності школярів, перевищення об'єктивно і суб'єктивно припустимого обсягу навчальних (у тому числі домашніх) завдань.

3. Нераціональна організація режиму дня дитини.

4. Недостатня грамотність педагога щодо питань здоров'язбереження.

5. Відсутність чіткої системи роботи з учнями, яка б передбачала, наряду з охороною їхнього здоров'я (зовнішні чинники) також і формування в них здоров'язбережувальної компетентності як внутрішнього рушія зміцнення та збереження власного здоров'я не тільки в час навчання у школі, а й за її межами як у просторі, так і в подальшому часі.

Як відзначає Т.Є. Бойченко, здоров'язбережувальна компетентність сучасного школяра має передбачати наступне:

- знання сутності, складових, основних ознак здоров'я, умов його збереження та зміц-

нення, шляхів і методів досягнення достатнього його рівня;

- вміння використовувати набуті знання;
- бути впевненим щодо необхідності позитивного ставлення до здоров'я свого та інших, ставитися до здоров'я як до однієї з основоположних життєвих цінностей [1, с. 133].

Спираючись на даний перелік, можна зробити висновок щодо необхідності таким чином організувати навчально-виховний процес, щоб завдання формування здоров'язбережувальної компетентності школяра вирішувалися в ньому не епізодично, а як компонент цілісної системи, в якій проблеми здоров'я дитини розцінюються як пріоритетна. На сьогодні оптимальним варіантом систематизації освітнього процесу вважається впровадження відповідної щодо поставлених завдань технології, у цьому випадку – здоров'язбережувальної.

Аналізуючи поняття здоров'язбережувальної технології, В.М. Єфімова відзначає відсутність у спеціальній літературі його єдиного тлумачення [2, с. 134]. Так, Л.Ф. Тихомирова наголошує на тому, що дане поняття стосується не певного виду технологій здоров'язбережувального змісту, а виступає якісною характеристикою технології, що застосовується в освітньому процесі. А.М. Мітяєва розширює цей підхід, визнаючи істинність попереднього положення і водночас трактуючи здоров'язбережувальну освітню технологію як «сукупність тих принципів, прийомів, методів педагогічної роботи, які, доповнюючи традиційні технології навчання і виховання, наділяють їх ознакою здоров'язбереження» [2, с. 135]. Нарешті, значна кількість робіт вітчизняних і зарубіжних учених не тільки погоджуються з тим, що «під здоров'язбережувальними освітніми технологіями треба розуміти всі педагогічні технології, які не шкодять здоров'ю учнів», а намагаються виділити в їхньому складі певні здоров'яформуючі технології, оздоровчі технології, технології навчання здоров'ю тощо [3, с. 6-8].

Ми погоджуємося, що така диференціація має певний сенс з погляду як теорії, так і практики організації навчально-виховного процесу. Тому розглядаємо насамперед цільові, а не змістові орієнтири здоров'язбережувальних технологій як засобу формування здоров'язбережувальної компетентності школяра.

Отже, метою здоров'язбережувальної освітньої технології ми бачимо забезпечення умов для фізичного, психічного, соціального та духовного комфорту (відповідно до основних складових здоров'я), які, з одного боку, формують уявлення про належні, природовідповідні характеристики життєорганізації людини, а з іншого – сприяють збереженню і зміцненню здоров'я суб'єктів освітнього процесу, їх продуктивній навчально-виховній вза-

ємодії, заснованій на науковій організації праці та культурі здорового способу життя. Ця мета безпосередньо впливає з основної мети освіти загалом: навчити дитину мислити, працювати, сформувати стійкі якості самоактуалізованої творчої особистості, підготувати її фізично та духовно до подальшого самостійного життя.

Основними компонентами здоров'язбережувальної технології, за визначенням Г.В. Циганова [5], виступають:

- аксіологічний, що виявляється в усвідомленні учнів вищої цінності свого здоров'я, переконаності в необхідності вести здоровий спосіб життя, який дозволяє якнайповніше здійснити намічені цілі, використати свої розумові і фізичні можливості;

- гносеологічний, пов'язаний з придбанням необхідних для процесу здоров'язбереження знань і умінь, пізнанням себе, своїх потенційних здібностей і можливостей, інтересом до питань власного здоров'я, до вивчення літератури з даного питання, різних методик щодо оздоровлення і зміцнення організму;

- здоров'язбережувальний, що містить в собі систему цінностей і установок, які формують систему гігієнічних навичок і умінь, необхідних для нормального функціонування організму, а також систему вправ, направлених на вдосконалення навичок і умінь по догляду як за самим собою, так і навколишнім середовищем;

- емоційно-вольовий, який включає прояв психологічних механізмів – емоційних і вольових. Необхідною умовою збереження здоров'я є позитивні емоції; переживання, завдяки яким у людини закріплюється бажання вести здоровий спосіб життя, спрямований на формування досвіду взаємостосунків особи і суспільства;

- екологічний, такий, що враховує те, що людина як біологічний вид існує в природному середовищі, яке забезпечує людську особу певними біологічними, економічними і виробничими ресурсами, формує її фізичне здоров'я і духовний розвиток;

- фізкультурно-оздоровчий компонент припускає оволодіння способами діяльності, направленими на підвищення рухової активності, попередження гіподинамії і спрямований на засвоєння особистісно-важливих життєвих якостей, які підвищують загальну працездатність, а також навичок особистої і суспільної гігієни.

Виходячи з поставленого завдання формування здоров'язбережувальної компетентності школяра, ще раз наголошуємо, що такі завдання може реалізувати не тільки власне оздоровча технологія, яка застосовується на уроках фізичного виховання чи в позакласній діяльності, не тільки технологія, призначена для організації вивчення курсу валеології чи охорони здоров'я. Так, аксіологічний компонент може успішно реалізуватися через дотримання вчителем у взаємодії з учнями принципів

педагогічного такту, м'якій корекції способів комунікативної взаємодії на рівні учень-учень тощо. Гносеологічний компонент успішно реалізується в процесі вироблення в учнів культури навчальної праці з певного предмета, коли вчитель дає логічні, науково обґрунтовані поради щодо організації навчальної праці, включає учнів до обговорення цих проблем. Ми спостерігали чудовий приклад реалізації здоров'язбережувального компонента під час уроку англійської мови в 6-му класі Полтавської школи № 38, який проводився з застосуванням інтерактивних технологій. Працюючи над засвоєнням лексичного матеріалу за темою «Зима», вчителька майстерно включила учнів у обговорення проблеми небезпечних для здоров'я чинників, що актуалізуються о цій порі року, спільно з учнями формулювала правила здоров'язбережувальної поведінки, які допомагають уникнути захворювань. Цей перелік можна продовжувати, наводячи безліч позитивних прикладів. Проте їхня дієвість є оптимальною за умов, що технологія як вибір окремого вчителя узгоджується з технологією як системою роботи закладу в цілому. Адже до основних складових здоров'язбережувальної технології, окрім інформаційної (концепція, зміст, принципи) та соціальної (підготовленість учителя до виконання відповідних завдань), відносяться й інструментальна (матеріальна база – приміщення, площі, її гігієнічний стан, обладнання і т. п.), фінансова (бюджетні та не бюджетні надходження, що дають змогу розширювати та урізноманітнювати технологічний процес відповідно до об'єктивних та суб'єктивних потреб), а також нормативно-правове забезпечення. Зрозуміло, що технології навчання та виховання, що застосовуються окремими педагогами, не в змозі реалізувати ці складові в повній мірі.

Сьогодні в Україні функціонує низка шкіл, що реалізують освітню технологію «Школа сприяння здоров'ю». «Навчальний заклад – Школа сприяння здоров'ю» був, зокрема, створений на базі загальноосвітньої I–III ступенів школи № 12 м. Кременчука Полтавської області відповідно до наказу МОН та МОЗ України № 491/236 адм. від 23.07.2003 р. Відтоді заклад успішно виконує місії, пов'язані із здоров'язбереженням школярів, поєднує виконання освітніх та наукових завдань, беручи участь у дослідженнях, що стосуються оптимальних умов збереження та зміцнення здоров'я дитини в умовах навчально-виховного процесу.

Ведучи зовнішнє та включене спостереження за діяльністю згаданої школи починаючи з моменту прийняття нею статусу школи сприяння здоров'ю, можемо відзначити, що до переваг, які надає впровадження здоров'язбережувальної технології на рівні навчального закладу, можна віднести наступне:

- комплексне планування найбільш важливих завдань діяльності школи на основі їх здоров'явідповідності;

- цілісний підхід до проблем збереження і зміцнення здоров'я конкретної дитини та учнівської спільноти, колегіальне вирішення відповідних питань;

- вибір оптимальних варіантів при формуванні режиму дня школярів, визначенні норм навчальних та позанавчальних навантажень, з урахуванням загальної працездатності та умов наукової організації навчальної діяльності;

- вплив на формування оздоровчої компетентності педагогів, масове залучення їх до вирішення даних проблем, стимуляція самоосвіти в даному напрямку;

- вибір найбільш раціональних методів і засобів управління навчальною діяльністю окремого учня, класу, школи в цілому, зокрема, що стосуються її моніторингу, корекції та мотиваційної підтримки;

- створення в навчальному закладі творчої атмосфери, психологічно комфортного комунікативного середовища, що запобігає емоційному вигорянню педагогів, порушенням психоемоційного розвитку учнів тощо;

- забезпечення плідної взаємодії з батьками на засадах спільної зацікавленості в здоров'ї дитини, взаємопідтримки та взаємодопомоги;

- урізноманітнення соціальних контактів школи, зміцнення оздоровчих характеристик життєвого середовища дитини, його розширення за рахунок залучення до проблем освіти громадських та неосвітніх (медичних, культурних) державних закладів.

На нашу думку, упровадження здоров'язбережувальних технологій у школі досягне оптимального рівня за умови, якщо воно носитиме такий вигляд (див. рис. 1).

Створені таким чином умови формування здоров'язбережувальної компетентності школяра відзначаються глобальною включеністю його до здоров'язбережувального середовища, яким є школа сприяння здоров'ю, зі сформованою системою відповідних цінностей та ідеалів, що знаходять відображення у всіх сферах шкільного життя; різнобічністю навчального змісту, форм і методів діяльності, що їх опановує учень як суб'єкт власного здоров'язбереження; розширенням чинників впливу на формування відповідних компетенцій унаслідок залучення до оздоровчої та здоров'язбережувальної діяльності зовнішніх по відношенню до школи суб'єктів, зокрема, активізації і конструктивної, здоров'язбережувальної орієнтації сім'ї.

При цьому найбільш актуальною, глобальною умовою формування здоров'язбережувальної компетентності учнів залишається гуманізація освітнього процесу, що проявляється в посиленні уваги до особистості кожного учня як найвищої соціальної цінності, установці на фор-

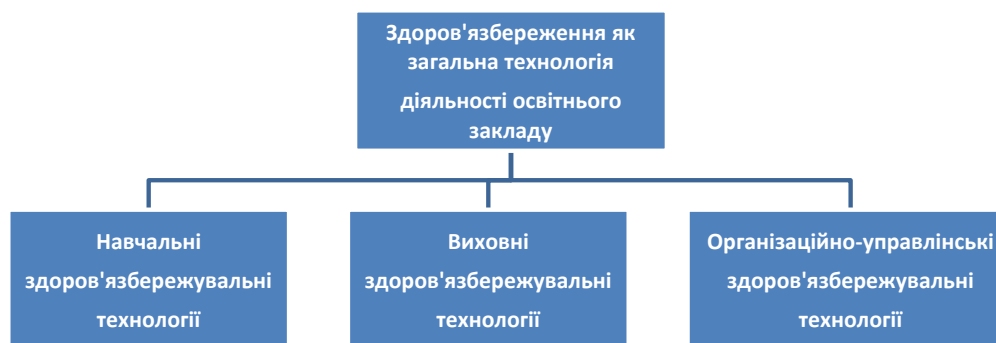


Рис. 1. Система впровадження здоров'язбережувальних технологій у освітньому закладі

мування громадянина з високими інтелектуальними, моральними і фізичними цінностями.

Висновки. Формування здоров'язбережувальної компетентності школяра в сучасній Україні є однією з вимог сьогодення, умовою збереження української нації як повноцінної й життєздатної. На противагу зовнішньому оздоровчому впливу, здоров'язбережувальна компетентність виступає внутрішнім регулятором поведінки, залишаючись вагомим чинником конструктивної життєтворчості людини. Саме тому процес її формування вимагає дотримання у навчально-виховному проце-

сі системного підходу, оптимальним виявом якого бачиться впровадження відповідних освітніх технологій.

Вивчення спеціальної літератури та аналіз багаторічних спостережень за діяльністю навчального закладу – школи сприяння здоров'ю дають підстави стверджувати, що процес формування здоров'язбережувальної компетентності школяра отримує найбільш сприятливі умови, коли такі технології впроваджуються не тільки окремими педагогами з певних предметів, а на рівні навчального закладу в цілому.

Список літератури:

1. Бойченко Т.Є. Здоров'язберігаюча компетентність: підходи до вивчення, основні ознаки / Т.Є. Бойченко // Моніторинг здоров'я школярів: між секторальна взаємодія лікарів, педагогів, психологів: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю. – Харків: ДУ «ІОЗДП АМНУ», 2009. – С. 132-136.
2. Єфімова В.М. Інструментальна складова здоров'язбережувальних технологій у професійній підготовці майбутніх учителів / В.М. Єфімова // Валеологія: сучасний стан, напрямки та перспективи розвитку / Матеріали УІІ міжнародної науково-практичної конференції, квітень 2010 р.: У 3-х т. / За ред. М.С. Гончаренко. – Харків, 2010. – Т. I. – С. 132-139.
3. Здоров'язберігаючі технології в навчальному закладі / упоряд. О. Колонькова, О. Литовченко. – К.: Шк. світ, 2009. – 128 с.
4. Іонова О.М. Здоров'язбереження особистості як психолого-педагогічна проблема / О.М. Іонова, Ю.С. Лук'янова. – [Електронний ресурс]: режим доступу http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/PRMB/texts/2009-01/09iomppp.pdf.
5. Циганов Г.В. Реалізація здоров'язберігаючих освітніх технологій в навчально-виховному процесі / Г.В. Циганов. – [Електронний ресурс]: режим доступу <http://zpschool.ucoz.ru/publ/1-1-0-1>.

Новописьменный С.А.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

ЗДОРОВЬЕСОХРАНЯЮЩАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ ШКОЛЬНИКА И ПУТИ ЕЁ ФОРМИРОВАНИЯ

Аннотация

В статье рассмотрено содержание здоровьесохраняющей компетентности школьника, проанализирована сущность здоровьесохраняющей педагогической технологии как фактора ее формирования и приведено мнение автора об условиях успешного применения здоровьесохраняющей технологии с указанной целью в учебном заведении.

Ключевые слова: школьник, здоровьесохраняющая компетентность, педагогическая технология, общеобразовательное учреждение.

Novopysmennyi S.A.

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

HEALTH PROTECTING COMPETENCE OF SCHOOLBOYS AND WAYS OF ITS FORMING

Summary

The article examines the content of the schoolchild's health-preserving competence, analyzes the essence of health-preserving pedagogical technology as a factor in its formation, and gives the author's opinion about the conditions for the successful application of health-saving technology for this purpose in the school.

Keywords: schoolboys, health-preserving competence, pedagogical technology, general educational institution.

УДК 786.2+37.013.43

ЗНАЧЕННЯ ТЕМАТИЧНИХ КОНЦЕРТІВ У ВИХОВАННІ ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Осока О.В.

Музична академія України імені Петра Чайковського

У статті дано авторське бачення значення тематичних концертів для виховання інструменталістів у закладах вищої освіти на основі аналізу попереднього досвіду, накопиченого ще в XIX столітті. У якості прикладу приводиться робота таких видатних викладачів, як М. Рубінштейн, С. Танєєв та його учні – С. Рахманінов, М. Метнера. Здійснено класифікацію видів тематичних концертів, розглянуто педагогічні проблеми особистісно-орієнтованого навчання студентів і труднощі в організації проведення цих заходів. Автор доводить, що поєднання різних видів мистецтва у підготовці тематичних концертів сприяє інтелектуальному розвитку студентів, спрямованих на вузьку спеціалізацію.

Ключові слова: тематичні концерти, репертуар, фортепіано, педагогічна діяльність, виконавський процес, особистість, творчий пошук.

Динаміка сучасного педагогічного та музично-виконавського процесу вимагає не лише інноваційного пошуку, а й часткового відновлення старих форм, результативність яких була доведена в попередні епохи. На сучасному етапі тематичні концерти стають важливою формою проведення музичних заходів у вищих навчальних закладах, що обумовлено потребою комплексного підходу у вихованні гармонійно розвинутої особистості у сфері мистецтва.

Важливим підґрунтям наукового пошуку з цього питання стали методичні роботи з фортепіанної педагогіки О. Алексєєва, Л. Гінзбург, Г. Нейгауза та праці, зосереджені на музично-виконавському мистецтві – Б. Асаф'єва, С. Бейліна, М. Давидова, О. Маркової, В. Медушевського, В. Москаленка, С. Фейнберга та ін. Важлива увага приділялася принципам та прийомам музичного навчання в класах видатних діячів XIX – XX століть: Б. Берліна, Я. Зака, К. Ігумнова, Ф. Ліста, Г. Нейгауза, В. Разумовської, Н. Рубінштейна, А. Рубінштейна, А. Шнабеля та ін.

Незважаючи на значну кількість праць, присвячених цій проблематиці, недостатньо таких, де б виховання інструменталістів у закладах вищої освіти розглядалось би в контексті організації тематичних концертів. Тому автор статті ставить мету проаналізувати доцільність такої форми організації навчально-виховної діяльності як тематичний концерт і довести її своєчасність для вітчизняної мистецької педагогіки.

Історично відомо, що з 1670 року за ініціативою королівського придворного музиканта Дж. Баністера в Англії почала проводитись концертна робота, котра супроводжувалася надрукованими інформаційними листками з анонсами майбутніх виступів. Ще раніше італійський органіст і клавесиніст Дж. Фрескобальді проводив у Венеції в соборі Св. Павла публічні органні концерти. В Гамбурзі

з 1660 року стали проводитись концерти оркестру «Collegium musicum» під керівництвом М. Векмана. У XVIII столітті, поряд із роботою різноманітних музичних товариств і філармонічних об'єднань, розвивалося салонне музичування. Концертам надавали тематичної спрямованості, із залученням кількох сфер, тобто: художньо-філософської, літературно-музичної та ін. Із плином часу орієнтовані класичні концерти стали доступними для різних верств населення, розширюються їхні просторові координати (театри, концертні зали, сади та парки, готелі та ін.).

Відкриті публічні концерти набули окремої жанрової, стилістичної або композиторської забарвленості: це симфонічні та камерні концерти «Музичної академії» у Львові, квартетні зібрання та камерні музичні ранки у Москві, історичні камерні ранки та історичні концерти Антона Рубінштейна із творів Ф. Шопена, Р. Шумана, Л. Бетховена та ін.

Видатні композитори XIX століття не лише володіли кількома інструментами, а й виступали диригентами, мали потребу вести широку просвітницьку діяльність в якості лекторів, критиків, публіцистів, письменників, пропагандистів маловідомих творів, вели боротьбу з консервативно налаштованими слухачами (так, наприклад, коли виконання 9 симфонії Л. Бетховена у Дрездені було під загрозою зриву, Й. Брамс взяв на себе відповідальну місію зняти з видатного твору «погану репутацію». У стислих, але повних ентузіазму нотатках, він привернув увагу публіки до концерту, скориставшись газетою *Dresdener Anzeiger*. Крім того, було оформлено програму концерту з поясненнями до твору).

У контексті вище сказаного зазначимо, що специфіка предмету «Загальне та спеціалізоване фортепіано» поєднує студентів різних факультетів та потребує від викладача знання різнобічного репертуару орієнтованого на відповідні спеціалізації. У нагоді стає універсаль-

ність фортепіано, з «нейтральністю» фортепіанного звуку (вираз А. Шнабеля), який увіюрав увесь спектр симфонічних тембрів й вокальних інтонацій і зміг відтворити за жанром будь-який музичний твір. «В одному й тому ж регістрі можна грати так тихо й так голосно, як ні на якому іншому інструменті. Труба може голосно сурмити, але не шелестіти, подібно флейті. Фортепіано вміє і те й інше. Воно має найвищі й найнижчі зі застосовуваних звуків. Цінують фортепіано» – писав Феруччо Бузоні в книзі «Про єдність музики» [9, с. 139-140].

Загально визнано, що нове народжується в культурному просторі на межі соціальної, духовної, технологічної галузей, так само, як і «жодна сфера мистецтва (в тому числі і виконавська) не може розвиватися без цілющої взаємодії з іншою» [5, с. 103]. Тому звертання до змістовних концертів, які залучають музику, літературу, живопис, нові комп'ютерні технології, сприяють більш емоційній подачі матеріалу, підсилюють виховний ефект усього дійства, результативні у формуванні світогляду та високих художніх смаків майбутніх виконавців сьогодні має прямий сенс.

Музичні тематичні заходи, що розраховані на студентську аудиторію, типізувати вкрай складно за великою кількістю можливих варіантів висвітлювання обраної теми. Це можуть бути:

1) монографічно-ювілейні концерти; 2) концерти з творів певного стилю або жанру; 3) концерти з творів окремих композиторських угруповань; 4) музичні концерти за географічними або часовими ознаками; 5) музичні концерти за гендерним принципом; 6) музичні концерти, де тема обирається за іншим видом мистецтва (літературним джерелом, архітектурою, живописом). 7) концерти з темами філософського характеру (наприклад, ідеї героїзму, патріотизму, самовідданості або твори із зображенням зла, злочинства тощо).

Традиційності набувають концерти-присвяти до ювілеїв видатних викладачів, які виховали не одне творче покоління, де беруть участь не лише музиканти різного віку (студенти та випускники), а й колеги, друзі, співвітчизники, товариші по навчанню.

Тема кожного концерту потребує попередньої багатогранної підготовки з боку викладача, який повинен зважати на індивідуальність кожного студента, підібрати програму, враховуючи не лише технічну, музичну або артистичну складові, а також репертуар, знання якого необхідно в його майбутній роботі. Широкий історичний погляд на фортепіанний репертуар повинен підкріплюватися знанням музики того чи іншого композитора крізь призму твору, що опановується (якщо в класі М. Рубінштейна вивчали оперні транскрипції, то професор вимагав знання вокальних текстів, інструментування даного твору). З метою

розширення кругозору студентів, вказувати не лише на творчу спорідненість та відмінність музичних шкіл або стилів у різних видах мистецтва, а й виявляти незліченні зв'язки між творами в межах творчості окремого композитора, формувати цілісне уявлення про нього (наприклад, *Adagio* Сьомого квартету Бетховена з 2 частиною «Апасіонати», Сонати Бетховена *As-dur* op. 110 з Квартетом *cis-moll* op. 131), при цьому подібні «єднальні ланки» є у Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Рахманінова, М. Равеля і ще багатьох композиторів.

Методи роботи в класі загального фортепіано повинні стикатися з методами роботи у класі композиції щодо систематизування особливостей формотворення сонатних, циклічних, варіаційних творів. У Миколи Григоровича Рубінштейна на першому місці у вивченні нової музики знаходився аналіз музичних форм і елементів музичної мови, як запорука успіху в подальшому виконанні твору (не дарма предмет «Аналіз форм» в Московській консерваторії раніше мав назву «Клас енциклопедії»). Аналогічні принципи роботи над твором були в класах С. Танєєва та його учнів – С. Рахманінова та М. Метнера.

Звичайно, що з усіх можливостей інструменталіста, гра на фортепіано – одна з найважливіших. «Головна складність полягає в необхідності розчленування своєї свідомості для того, щоб вести кілька ліній, які мають зовсім різний характер» [3, с. 30]. Але, це музичне сепарування має зворотній рух у бік об'єднання та одночасної «гармонізації слуху». Крім того, вміти, як режисер, бачити ціле на відстані. Цьому «режисерсько-диригентському» підходу в роботі над твором від початку (в осмисленні часу та його характеру, обраної одиниці руху) – до завершальної стадії (баченні архітектурно-музичної побудови на відстані) має вчити студента викладач фортепіано.

Викладач теж повинен опановувати режисерські здібності організатора. Як головний церемоніймейстер заходу, при складанні програм повинен врахувати різноманітність характеру музики, що робить її сприйняття легшим для слухачів. А також мусить приділити величезну увагу літературній основі та художньому слову тематичного концерту, що й поєднує та скріплює музичні виступи. «Тут постає інша важлива місія, яка б значно доповнювала майстерне виконавство. І ця місія – вербальне спілкування. Справді, сприйняття звукового явища (так визначається музика як культурний феномен) спочатку підлягає теоретизації, роз'ясненню. Це відображає бажання розмістити культурні здобутки країни в музичному всесвіті та визначити напрям подальших інтерпретаційних досліджень у музично-соціальному контексті [1, с. 122].

Звернемо увагу на використання такого важливого ідейно-емоційного засобу виразнос-

ті як аудіо-відеоархівні записи та інсталяції (так, на концерті, присвяченому творчості В. д'Енді, автор статті розшукала виконання ним власних творів, яке засвідчило феєричне володіння фортепіано, дало змогу прослухати його твори у композиторській інтерпретації).

Пошуки нового змісту та оновлення форм проведення тематичних концертів полягає у зверненні до старих традиційних форм і досвіду видатних діячів мистецтва XIX – XX століть. А. Єсіпова, О. Гольденвейзер, Н. Рубінштейн, М. Юдіна рекомендували молодим викладачам не «застрягати» на обмеженому та одноманітному репертуарі. Т.Н. Ніколаєва згадувала: «О.Б. Гольденвейзер намагався розвивати у нас музичну пам'ять і прищеплювати смак до всебічного знання музичної літератури» [3, с. 187]. «Саме він, почав першим відзначати пам'ятні дати композиторів монографічними концертами класу» – писав Л.М. Левінсон [3, с. 180], – влаштовувати кафедральні тематичні цикли концертів (у 1936-1937 навчальному роках О.Б. Гольденвейзер провів цікавий цикл «Розвиток фортепіанної віртуозності» із 5 концертів).

Як викладач класу камерного співу, відома піаністка Марія Юдіна вела безперервні дослідження в просторі малознайомих творів. Вона вважала, що в творчості будь-якого визначного вокального композитора є такі мало виконувані твори в силу: а) цензурних коливань; б) недостатньо високого загальнокультурного рівня загальної маси вокалістів [5, с. 103]. Навіть, беручи до уваги лише камерно-вокальну музику, розумієш, що це майже безкінечне мистецьке коло, де завдяки безлічі внутрішніх взаємозв'язків поєднуються музична та поетична складові. Досвід проведення тематичних концертів М. Юдіної можна використовувати на кафедрі загального фортепіано, особливо у роботі з вокалістами. В одній з секційних доповідей вона пропонувала наступні різновиди концертів:

«а) «Пейзаж» у вокальній музиці – пейзаж можна брати як за порами року, так і за основними елементами природи (море, ліс, степ, цвітіння тощо), або за часовими характеристиками (схема Мікеланджело – «Гробниця Медічі»), або географічними; б) за лінією літературних жанрів – як ті чи інші відображаються у вокальній музиці; с) за лінією окремих найвідоміших поетів; д) дослідити один видатний твір у різних авторів (тема музичних зіставлень, причетних до одного і того ж вірша)» [5, с. 117].

М. Юдіна радила використовувати для тематичних концертів творчість окремих композиторів будь-яких епох, із тих творів, що мало виконувалися, зачіпати тематику окремих вокальних шкіл, тематику народної творчості та їхній зв'язок з фольклором. Таким чином, опановувати характерні особливості творчого

мислення різних епох і народів через природне оволодіння виконавськими стилями.

Кожен студент повинен усвідомлювати, що виконавче мистецтво має базуватися на основі візуалізації нотного запису в живі музично-художні образи, і навпаки – музичних думок і почуттів – в нотні символи. А музично-художні образи, в свою чергу, вміщувати різнобічні знання історії, театру, літератури та інших видів мистецтва. С. Ріхтер, працюючи над футою h-moll № 24 з 1-го тому «Добре темперованого клавіру», ставив перед собою завдання «поєднати в собі сім мистецьких джерел: 1) архітектуру (найважливіше – уміння конструювати, тягнутися вгору); 2) живопис (володіння стилем і всіма стилями); 3) шекспірівський театр («Глобус» – ідеальна модель театру); 4) літературу (проникати в сенс); 5) чорно-біле кіно (бо клаватура чорно-біла); 6) астрономію (всім мати свою підзорну трубу!); 7) Сновидіння (щоб вночі не відключати мозок) [2, с. 23].

Ми маємо постійно вести діалог «композитор-виконавець» на сучасному рівні, знайомлячи студентів із новими творами. Завдяки Київським, Львівським, Одеським, Івано-Франківським, Харківським фестивалям сучасної музики підвищується рівень нашої освіченості. Можливість працювати пліч о пліч із видатними українськими композиторами допомагає поєднувати педагогічний процес та виконавство з сучасною музичною думкою.

Концерти, що відбуваються на кафедрі загального фортепіано, дають можливість опанувати досвіду ансамблевої гри, визначально необхідний у майбутній творчій діяльності.

На жаль, сьогодні приділяється недостатньо уваги такій формі виконання симфонічної, оперної, ансамблевої, кантатно-ораторіальної музики, як «у чотири туки». Ця форма виконавства була поширена в XIX – XX століттях: викладачі (А. Єсіпова, С. Танєєв, Я. Зак та ін.) влаштовували вечори ансамблевої гри у себе вдома, де учні їхніх класів вивчали сонати й тріо Гайдна, Моцарта, Бетховена, Гріга, Рубінштейна; так звані «ріхтерівські вечори», де грали в 4 руки симфонічні та оперні партитури, тріо, квартети тощо.

Останні роки викладачі кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. Чайковського постійно проводять тематичні концерти. Так, Ю. Глущенко, С. Глух, Ж. Колодуб, О. Лисенко, Н. Лукашенко, Н. Магомедбекова, Т. Омельченко, Л. Пруднікова, І. Шестеренко, К. Шамаєва багаторазово проводили ювілейно-тематичні концерти класів не лише в Академії, а й поза її межами (музей М. Лисенка, дім-квартира В. Косенка, Український фонд культури, Музей видатних діячів української культури, концертна зала Київського університету ім. Грінченка тощо). На протязі 10 років

у першому семестрі навчального року відбуваються концерти «Ансамбль та акомпанемент» диригентсько-хорового відділу кафедри. За останні роки завдяки Н. Лукашенко проведено концерти студентів із творів українських композиторів: «Українська фортепіанна музика кінця XIX – початку XX століть», до якого увійшли твори Н. Барвінського, В. Задерацького, М. Лисенка та ін.; окремо 3 концерта – з творів М. Скорульського, В. Задерацького та композиторів-сучасників М. Лисенка. Завідувачка кафедри Н. Маго-Медбекова двічі на рік проводить ювілейно-тематичні класні концерти більше двадцяти років поспіль. Варто відмітити й традиційні багаторазові концерти класу О. Лисенка – «Присвята М. Лисенку».

Велику концертну роботу на кафедрі з вокалістами проводила О. Тюріна. Упродовж 5 років проводилися тематичні концерти, присвячені вокальній та інструментальній музиці окремих країн. Чудовий «музичний вінок» сплетено з камерно-вокальних творів під керівництвом К. Фадеевої з назвою «Подих природи». К. Шамаєва за 2016-2017 навчальний рік провела 2 тематичних концерти класу: «Усі на Sch2 та концерт «Не зовсім серйозно» із творів В. Гавриліна, Дж. Гершвіна, І. Гусева, Г. Канчелі, А. Лядова, К. Регера, В.-А. Моцарта, С. Прокоф'єва, М. Римського-Корсакова, М. Сильванського, І. Шамо, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, О. Яковчука.

У співавторстві з викладачем кафедри концертмейстерства Світлоною Луковською за останні два роки нами проведено чотири тематичних концерта:

- монографічний концерт із творів Венсана д'Енді, французького композитора, дири-

гента, теоретика, засновника Schola cantorum у Парижі;

- концерт «Музичний Париж середини XIX – XX століть» із творів Дебюссі, Массне, Бізе, Франка, Равеля, Шоссона, Деліба, Руньо, Тайфера;

- концерт «Твори В. Шекспіра в музиці композиторів різних країн» з творів М. Балакірева, А. Онеггера, В. Белліні, П. Чайковського, Е. Герман, О. Ніколаї, П. Уорлока, Е. Шоссона, Х. Вольфа, Л. Ардіті, Е. Корнгольда, Ф. Деліуса, Р. Штрауса, В. Шебаліна, Ф. Росса;

- концерт «Сонет в українській вокальній музиці» з творів Ю. Мейтуса, В. Золотухіна, К. Скорохода, А. Кос-Анатольського, Ф. Надененка, В. Барвінського, Ю. Мейтуса, М. Дремлюги, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, В. Губаренка, О. Козаренка, О. Яковчука.

Кожний концерт супроводжувався художнім словом, розповідалося про загальну історію, стильову направленість, невідомих авторів, стисло повідомлялося про літературні сюжети, обов'язково робились переклади творів, що виконувалися іноземними мовами.

Тому, підсумовуючи зазначене вище, підкреслимо, що тематичні концерти допомагають формуванню художнього творчо-музичного мислення у кожного студента, розширюють теоретичні знання, володіння інструментом, навички ансамблевої гри, додають сценічного досвіду. Основна стратегічна мета педагога-піаніста полягає в тому, щоб підвести учня до розуміння музики та її інтерпретації як до відбиття складних процесів внутрішнього життя людини, а усвідомлення духовної сутності виконавства можливо лише тоді, коли ними досягнуто високий рівень музично-естетичного та загального інтелектуального розвитку.

Список літератури:

1. Аві Ж. Новітня музика у Франції [пер. з фр. Н. М. Набокової] / Ж. Аві // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського [сб. наукових статей]. – 2015 – № 2. – С. 116-123.
2. Борисов Ю. По направлению к Рихтеру [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://royallib.com/book/borisov_yuriy/po_napravleniyu_k_rihteru.html.
3. В классе А. Б. Гольденвейзера [сб. статей, сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер]. – М.: Музыка, 1986. – 214 с., нот.
4. Вольф К. Уроки Шнабеля / К. Вольф. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 176 с.
5. Дроздова М. Уроки Юдиной / М. Дроздова. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 222 с., ил.
6. Кулова Е. В фортепианных классах московской консерватории (У истоков одной традиции) / Е. Кулова // Музыкальное исполнительство и педагогика: история и современность: [сб. статей, сост. Т. Гайдамовская]. – М.: Музыка, 1991. – С. 112-129.
7. Уроки Зака [сб. статей, сост. А. Меркулов]. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 212 с., ил.
8. Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час: З архівних джерел. – Житомир: Косенко, 2005. – 136 с.; іл.
9. Busoni F. Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Max Hesses, 1922. VIII, 376 S.

Осока Е.В.

Музыкальная академия Украины им. П. Чайковского

**ЗНАЧЕНИЕ ТЕМАТИЧЕСКИХ КОНЦЕРТОВ В ВОСПИТАНИИ
ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ****Аннотация**

В статье дано авторское видение значения тематических концертов для воспитания инструменталистов в учреждениях высшего образования на основе анализа предыдущего опыта, накопленного еще в XIX веке. В качестве примера приводится работа таких выдающихся преподавателей, как М. Рубинштейн, С. Танеев и его ученики – С. Рахманинов, М. Метнер. Осуществлена классификация видов тематических концертов, рассмотрены педагогические проблемы лично-ориентированного обучения студентов и трудности в организации проведения этих мероприятий. Автор доказывает, что сочетание различных видов искусства в подготовке тематических концертов способствует интеллектуальному развитию студентов, направленных на узкую специализацию.

Ключевые слова: тематические концерты, репертуар, фортепиано, педагогическая деятельность, исполнительный процесс, личность, творческий поиск.

Osoka O.V.

P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

**THE IMPORTANCE OF THE THEMATIC CONCERTS IN THE EDUCATION
OF THE INSTRUMENTALIST IN THE HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS****Summary**

The article gives the author's vision of the importance of thematic concerts for the education of instrumentalists in the institutions of higher education on the basis of the analysis of previous experience accumulated in the XIX century. The scientists offers as an example the work of such outstanding professors as M. Rubinstein, S. Taneev and his students – S. Rachmaninov, M. Metner. The classification of types of thematic concerts has been carried out, pedagogical problems of personality-oriented education of students and difficulties in organizing these events have been considered. The author proves that the combination of different types of art in the preparation of thematic concerts contributes to the intellectual development of students aimed at narrow specialization.

Keywords: thematic concerts, repertoire, piano, pedagogical activity, executive process, personality, creative search.

УДК 792.2:792.97:791:[78:377-051](477.053)(092)О-74

**ВІКТОР ПАНАСОВИЧ МІРОШНИЧЕНКО (1936-2001) – АКТОР, РЕЖИСЕР
І ПЕДАГОГ – ЯСКРАВА І ЗНАКОВА ПОСТАТЬ ПОЛТАВИ
МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ****Оскоменко-Парулава Т.Г.**

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

Полтавський край подарував світу найбільше яскравих творчих особистостей, ніж будь-який інший куточок України. Кожний із таких митців додав великого і потужного духовного потенціалу у розвиток країни. Навіть після закінчення свого земного життя їх творчі надбання продовжують пронизувати своєю енергетикою наш край, Україну і світ. В статті досліджується творчий шлях народного артиста України – Віктора Панасовича Мірошніченка – масштабної особистості, актора, режисера і педагога. Як актору, йому були підйомні найглибші трагічні і найяскравіші комічні ролі, а як режисер він відгукувався на актуальні події дня постановками сучасної драматургії і з феєричною майстерністю розкривав класику. Він був також талановитим педагогом, що став безперечним авторитетом, яким пишалися і любили учні.

Ключові слова: Віктор Мірошніченко, майстер театру і кіно, Полтавський муз.-драм театр, Полтавський театр ляльок, Одеська кіностудія, кіностудія «Беларусь-фільм», Полтавське музичне училище.

Віктор Панасович Мірошніченко своїми коренями був міцно пов'язаний з національною театральною культурою. Закоханий у рідний край, у нашу самобутню українську культуру, він більшу частину свого життя жив і працював в Полтаві, саме тут до нього прийшло визнання.



Фото 1. Віктор Мірошніченко

Протягом багатьох років він був яскравою зіркою театральної Полтави, гордістю української культури. І мабуть не було на Полтавщині інтелігентної людини, яка б не знала його як актора. Дуже багато простих людей також знало й шанувало його мистецтво, його любили і визнавали, ним пишалися і чекали зустрічі з ним. В житті він був привітною і щирою людиною, без «зірковості» в поведінці. Але масштабність його особистості були очевидні кожному, хто знав і любив його мистецтво. Такого огрядного чоловіка не помітити було не-

можливо. Йому до всього було діло, а уважний, іскристий, інколи зі смішинкою в очах погляд відмічав все, складаючи свідомо чи підсвідомо у свою творчу скриньку найменшу дрібничку. Багато чого із побаченого або почутого знадобилось йому як актору і режисеру, бо характери його героїв черпалися з життя. Це допомагало на сцені бути органічним і природним.

Амплітуда його акторської майстерності вражала: від комічних до глибоко психологічних і навіть трагедійних образів. Мало кому з майстрів сцени вдавалося опанувати такий широченний розмах своєї професії. Як режисер, він впевнено себе відчував і в постановках класичного репертуару, і у вирішенні творчих задач сучасної п'єси. Він умів чути час, бути в самій гущині подій, відгукуватися на все нове.

Відкритість, готовність спілкуватися з кожним на рівних у будь-який час і кожної хвилини створювали навколо нього особливу, магнетично привабливу атмосферу. З ним дуже легко було спілкуватись! За це і за великий талант свого вчителя його дуже любили учні. Він був полтавцем по народженню і залишався вірним своєму місту майже все своє життя. Любив його вулиці і рідний йому театр, відчував себе часткою історії і мистецтва древнього міста над Ворсклою.

Мені пощастило знати його особисто, навіть створювати спільні творчі проекти. А спілкування з митцем почалося у 1996 році, коли в Полтавському музичному училищі імені М. В. Лисенка було відкрито театральний відділ і саме він успішно розпочав нову для Полтави справу виховання молодих акторів. Більш близьке знайомство відбулося тоді, коли я запросила митця на свій авторський концерт. Артист знайшов час прийти на нього і після

цього став моїм «шанувальником». Він відгукувався на всі мої пропозиції, був режисером сцен опери «Маруся Чурай», створеної за однойменним романом Ліни Костенко, що вперше прозвучали у 1998 році. А пізніше за моїм проектом разом з поетом Сергієм Коломійцем став одним із засновників Молодіжного Музичного Театру «ПарМіКо». Віктор Панасович встиг поставити в нашому творчому колективі рок-оперу містерію «Храм Прозріння» (2001 р.), працював над молодіжною Новорічною феєрією, але більше не встиг...

Як же не вистачає багатьом полтавцям, мешканцям містечок і сіл нашого краю цієї людини! Віктор Панасович мав дивовижну рису характеру: нікому не відмовляв, ніколи не говорив: «Ні», а намагався розібратися і допомогти вирішити творчі, педагогічні або життєві питання. Але не все так просто складалося в його житті. Шлях митця, як відомо – складний, з «буграми» і шипами. Були у нього і чорні дні, бувало й «заносило», якісь речі недооцінював, помилявся, мав сумніви і спотикання, але завдяки власній залізній волі – все це долав, добивався результатів і перемігав.

Віктор Панасович Мірошніченко народився 21 вересня 1936 року у місті Полтаві в простій робітничій сім'ї. Хлопчиком зростав дуже рухливим, був розбишакою. І склалося так, що свої дитячі роки майбутній актор провів у діда з бабусею, що жили в селі Полузир'я Новосанжарського району. Його дід Хома був людиною обдарованою: гарно співав, знав багато казок і легенд, майстерно виготовляв сопілки і вмів на них награвати народні мелодії. Навіть скрипку змайстрував і самотужки навчився на ній грати. Саме він, спостерігаючи за витівками онука, розгледів його талант. «Бути тобі актором!» – сказав якимось дід. До того ж, він, романтик по натурі, зумів прищепити онукові вміння бачити в звичайному – незвичайне, передав йому свою зачарованість світом.

Без такого діда мабуть не було б і того актора, яким став онук. «Все, що маю нині, – все звідти...» – сказав через багато років в одному з інтерв'ю Віктор Панасович. І у майбутнього майстра сцени не було сумнівів при виборі професії. Одним із перших прийшов до театру юнацької творчості (ТЮТ), що організувала в Полтаві у 1952 році при Палаці піонерів Емілія Львівна Шапіро-Болотна (вона стала його «повивальною бабкою»). Дуже швидко юнак став помітним членом цієї молодіжної родини, тому був обраний першим головою Ради творчого колективу.

Після закінчення школи поїхав вступати до Харківського державного театрального інституту. Але не пройшов по конкурсу. Повернувся до Полтави і влаштувався на роботу в... ливарний цех одного із заводів (хлопцем він був дужим, фізично розвиненим), хоч з мрією про театр зовсім не збирався розлучатися. Вперто

готувався до екзаменів і успішно склавши наступного року іспити, був зарахований до такого бажаного навчального закладу.

Наполегливий студент опановує секрети професійної майстерності, вивчає системи К. Станіславського і Л. Курбаса. Його наставниками були визнані майстри – Яков Григорович Азімов і Аркадій Васильович Плетньов. У дипломній виставі «Фальшива монета» М. Горького, що була показана 1962 року у Харківському театральному інституті, на молодого актора Віктора Мірошніченка (тут він виконував роль Лузгіна) звернув особливу увагу відомий кіноактор Леонід Биков. Йому сподобались переконливість і правдивість створеного випускником образу. Також відзначали його серед інших випускників і головний режисер Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка – В. Крайніченко, який планував взяти актора в труп театру (нажаль рання смерть цієї талановитої людини не дозволила здійснитися багатьом його планам) і молодий режисер Л. Танюк (що пізніше став одним із провідних режисерів, корифеєм сучасної української сцени). З режисером Лесем Танюком Віктору Панасовичу пощастило працювати у Одеському драматичному театрі ім. Жовтневої революції, куди він поїхав за призначенням. Участь у постановках неординарного майстра окрилила молодого актора, залишила в його душі помітний слід, бо режисер давав виконавцям творчу свободу, можливість імпровізувати, фантазувати. Зміцнилась майстерність і віра в себе.

З 1965 року актор працює у Миколаївському російському театрі ім. В. П. Чкалова. Особливою вдачею було виконання ролі старого чиновника холостяка Віцентіє з комедії Б. Нушича «Звичайна людина». Характер був схоплений настільки вірно, що про В. Мірошніченка вийшла ціла стаття у столичному журналі «Театр» (№ 1 за 1967 рік), де відмічались «істинність перевтілення і безодня комізму», в якій актор «блискуче повідав історію розпорошеного на дрібниці характеру». Але при першій же можливості Віктор Панасович повертається до рідного міста і 1967 року починає роботу у Полтавському музично-драматичному театрі ім. М. В. Гоголя.

І тут, можливо несподівано для себе, попадає у творчу кризу. Стосунки з колективом театру складаються не на користь актора. Були дні, коли у відчаї хотілося все кинути і знову піти працювати туди, звідки починав: у ливарний цех. Але його підтримав головний режисер театру – Борис Прокопович, який вірив у акторський талант Віктора Мірошніченка і став доручати йому відповідальні ролі. А один із провідних акторів театру, заслужений артист України Дмитро Степовий якось залишив йому на одній із афіш напис: «Не відпускайте цього актора з театру. З нього буде толк». І не помилився.

Цією афішею особливо дорожив Віктор Панасович. Серед інших вона прикрашала його гримерну кімнату продовж всіх років роботи в театрі. Саме в цій вузькій кімнатці відбувалося таїнство перевтілення актора у своїх, таких різних героїв: персонажів казок і учасників історичних драм, героїко-романтичних і гостро сатиричних персонажів. Він зіграв на сцені більше ніж шістдесят ролей і кожна із них заслуговувала схвальної оцінки.



Фото 2. Віктор Мірошніченко
в ролі Федора Протасова (Толстой «Живий труп»)

«Перед нами природжений комік, відданий традиції, з тонким почуттям міри і такту» – робили висновок критики, які бачили його у виставах «Сватання на Гончарівці», «Мартин Боруля», «Нові пригоди Швейка», «Енеїда» [3], «Звичайна людина» та інших [1]. Але ті, що бачили актора в ролі Феді Протасова («Живий труп»), Платона Ангела («Дикий Ангел») [6], Солдата Вічного («Голубі олені») [7] стверджували, що це майстер тонкого психологічного аналізу з глибоко драматичним, навіть трагедійним розкриттям характеру своїх героїв.

І ті і інші були праві, бо народному артисту України Віктору Панасовичу Мірошніченку були під силу і феєрична комедія, буфонада (можна ще згадати Фальстафа з «Віндзорських жартівниць» В. Шекспіра, Прісіньку з вистави «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, ця жіноча роль йому дісталась через жеребкування у Одеському театрі в жартівливій постановці Леся Танюка, Голову з «Майської ночі» та Подколюсіна з «Одруження» М. Гоголя) і висока людська драма, вміння проникнути у людську душу (до переліку такого плану створених характерів можна додати Васкова «А зорі тут тихі», Бублика «Платон Кречет», Дорошенко «Єдина родина», Бачанарамішвілі «Закон вічності»).

Яскравим прикладом широкого діапазону акторських можливостей майстра були його персонажі з вистави «Декамерон» Джованні

Бокаччо. У новелах спектаклю він грав і єпископа – отця Філострато (новела «Чепорелло») – де зовнішньо його герой – сама святість і непорочність в очах віруючих, але що під цією маскою криється – актор блискуче розкриває в діалозі з Чепорелло; потім хтивий, верткий і корисливий Падре («Витівки попа»), далі тупий і обмежений Митридат («Бочка») і зовсім протилежне – драматичне забарвлення, характерне для його незворушного впертого і гнівного принца Танкреда (новела «Танкред») [4].



Фото 3. Віктор Мірошніченко
у виставі «Дикий ангел»



Фото 4. Віктор Мірошніченко
в ролі Фальстафа (комедія В. Шекспіра
«Віндзорські жартівниць»)

Вміння вірно розставити акценти, кількома штрихами знайти характерне для кожного персонажу (а він окреслював своїх героїв крупними мазками), чітко визначені естетичні орієнтири, що розкривали прагнення вирішити одвічні проблеми боротьби добра зі злом як у суспільстві, так і в душі кожної людини – ось характерне для актора і митця Віктора Мірошніченка.

Колеги по театру відмічали його прекрасні партнерські здібності, що проявлялися на сце-

ні. В цей час забувалися всі непорозуміння, а залишалася тільки та сценічна ситуація, яку треба було прожити їх героям.



Фото 5. Віктор Мірошніченко в ролі Баскова (Б. Васильєв «А зорі тут тихі»)

Саме в Полтаві прийшло до актора визнання. У 1977 році йому було присвоєно звання заслуженого артиста України, а 1984 року – народного артиста України. Віктора Панасовича Мірошніченка добре знали в маленьких містечках і селах області, де він виступав не тільки з театром, але і з концертами (що називалися шефськими), в яких майстерно читав гумористичні твори українських письменників. Ці зустрічі поступово переросли у дружбу, у тісне спілкування з простими мешканцями мальовничих куточків Полтавщини. А скільком самодіяльним колективам допоміг своїми порадами цей майстер сцени! Він знав і дивився всі вистави народних театрів області, і дуже любив акторів-аматорів, справжніх ентузіастів, закоханих у театр.

А ще Віктор Панасович був кіноактором. Спочатку вдалий дебют відбувся на кіностудії «Беларусь-фільм» у фільмі «Тихі трієчники», далі – його запрошують взяти участь у створенні кінострічок «Обочина», «Берег принцеси Люськи». Після цього актора запросила Одеська кіностудія на головну роль у фільм «Право керувати», а пізніше він знімається в кінокартині «Проводи». Потім знову у Мінську знявся у кінострічці «Великі пригоди». Однією з останніх робіт у кіно стала роль повітового лікаря в трисерійному телефільмі «Батьки і діти» за твором І.С. Тургенєва («Беларусь-фільм»). За кожною роллю – наполеглива праця, вміння швидко знайти необхідні штрихи до кожного героя, раціонально використовувати час. Найбільш інтенсивна ця творчість припала на кінець 70-х – початок 80-х років.

З 1984 року Віктор Мірошніченко головний режисер Полтавського обласного театру ляльок. Тут у повний зріст проявились гострота, свіжість його режисерської тактики. Він прагне розширити рамки лялькового театру, збільшити творчі можливості акторів. Новим етапом полтавських лялькарів стало звернення до

«живого плану» у виставі О. Симукова «Погляд медузи» (1986 рік), тобто режисер виводить акторів на сцену разом з ляльками. Філософська притча у постановці майстра примусила глядачів інакше поглянути на лялькове мистецтво. Цей спектакль мав неабиякий резонанс серед шанувальників театрального мистецтва і преси, в якій відзначали, що чи не вперше з підмостків нашого лялькового дорослого мовою філософської притчі нас не розважали, а запитували про наболіле.

Своєрідним триптихом героїко-патріотичного звучання стали нові вистави для дітей: «Смілива казка» за творами А. Гайдара, «Ніколи не згасне» (п'єса В. Орлова) та «Колосок» (К. Мешкова), де глядач мав можливість сприймати п'єси очима їх персонажів, які подобались чи не подобались, де філігранно виписані сцени, де панує торжество яскравої театральної дії з її атрибутами і бутафорією, музичними ритмами і акторською пластикою.

Наприкінці 1986 року (а це вже був час так званої «перебудови», що вимагав нового підходу до репертуару, актуалізації сучасної теми в творчості) Віктору Панасовичу запропонували очолити Полтавський музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя в якості головного режисера і директора. Це була дуже важка ноша. Адміністративна робота не приносила йому, як творчій людині, радості, але якийсь час намагався впоратися. Набагато більше вдалося йому зробити тут як режисеру, до того ж, весь цей час продовжував грати на сцені, бо акторську свою професію любив понад усе. Керував театром В. П. Мірошніченко до 1989 року.

Він надав можливість проявити себе тоді і молодим режисерам театру, їх творчому пошуку, експерименту. Відбувся режисерський дебют молодого актора театру Валентина Варецького («Одруження» за Гоголем) та з'явилися вистави Романа Валька, який по-своєму інтерпретував п'єсу М. Старицького «За двома зайцями» і поставив рок-оперу Г. Татарченка «Біла ворона».

Майстерно були поставлені головним режисером В. Мірошніченком спектаклі на сучасні теми – «Діти Арбату» та «Срібне весілля», де він уводив нові драматичні колізії, наділяючи незвичними рисами деяких персонажів, виявляв те, що раніше проходило непоміченим чи несуттєвим. «Це була акторська режисура, де точний розподіл ролей гарантував 90 відсотків успіху» – так висловився майстер в одному із інтерв'ю про свою роботу. Тогочасна критика особливо відмічала в його постановці гостросатиричну комедію В. Котенка «Залізна завіса», в якій викривалися більші проблеми зміни мислення людини у часи «перебудови».

Як актор, так і режисер, Віктор Панасович вдало використовував символи, алегорії, метафори, віртуозно оперував складними сценічними структурами. Але в кожній своїй ролі,

в кожній виставі він відстоював ідею мистецтва, зберігав власну естетичну концепцію щодо призначення театру з його глибоко моральною сутністю, знаходив зв'язок з дійсністю через драматургію, не принижував глядача пустопорожньою кон'юктурою.

Віктор Панасович створював на сцені образ масштабного героя, справжню особистість з яскравим сильним характером, якого він показував філігранно, крупним планом у послідовній стильовій спрямованості з чітко визначеними естетичними орієнтирами. Такі якості надзвичайно приваблювали відомих режисерів і його неодноразово запрошували для роботи в Київський театр імені Івана Франка і до Ленінграда. Але він залишився в Полтаві, а до Ленінградського (нині Петербурзького) академічного театру імені Пушкіна відправив... свою доньку Вікторію, яка успішно там працює і до цього часу.

Сталося так, що у складні 90-ті роки майстер сцени змушений був піти з театру, щоб зберегти власну творчу гідність, залишитись вірним собі. Як актор і режисер він продовжував себе в роботі на обласному радіо, читав твори класиків, сучасних авторів – поезію, прозу, гумор. В інтерв'ю, надрукованому в газеті «Зоря Полтавщини» від 21 вересня 1996 року і присвяченому його 60-річчю, Віктор Панасович висловився так: «...мені довіряють, я там відпущений на волю, все роблю сам. Душевно вдячний їм. Це моє вільне творче буяння» [2].

Тоді ж актор починає займатися і викладацькою роботою, спочатку у школі мистецтв, а з 1996 року і у Полтавському музичному училищі ім. М.В. Лисенка, де завдяки підтримці управління культури Полтавської облдержадміністрації та директора музичного училища – заслуженого працівника культури В.П. Кучера, вперше в столітній історії цього навчального закладу було відкрито театральний відділ.

Перший набір класу акторської майстерності складався з п'яти юнаків і трьох дівчат. У актора і режисера В.П. Мірошніченка і ця робота вийшла! Учні до нього ставились з повною довірою і захопленням перед майстерністю їх вчителя. Високий професійний рівень його вихованців підтвердили державні іспити, на яких було показано спектакль за п'єсою І. Карпенка-Карого «Чарівниця» («Безталанна»). Троє його випускників вступили до Київського театального інституту і сьогодні продовжують себе творчо реалізовувати як професійні актори київських театрів, знімаються в кіно і на телебаченні (Оксана Філоненко, Вадим Киблицький), займається режисурою Андрій Стасенко, успішно працює у Полтавській обласній філармонії як акторка з художнього читання, Катерина Юрченко.

Другий його набір у свій клас 2000 року складався вже з 15 студентів! Це вимагало величезної кількості енергії! Треба було знайти свій «ключик» до кожного вихованця, бо робо-

та у творчих учбових закладах індивідуальна з кожним учнем, без неї неможливе формування творчої особистості. Серед учнів також були студенти з яскравими акторськими здібностями і це радувало метра, вселяло надії, що і тут будуть майбутні «зірки» української театральної сцени.

Він не встиг їх випустити. Хвороба (високий тиск, гіпертонічна криза) перервала його життя 10 листопада 2001 року. Це сталося дуже несподівано, як грім серед ясного неба, хоча в останні кілька місяців відчувалось, що йому важко стало дихати, сил не вистачало. Але його життєлюбність, бажання працювати, віддавати всі знання молоді давали надію, що все обійдеться. Нажаль, так не сталося.

Його останньою режисерською роботою була постановка рок-опери містерії «Храм Прозріння» (музика і лібретто композитора Т. Оскоменко-Парулава на текст С. Коломійця), прем'єра якої з великим успіхом відбулась 24 квітня 2001 року у залі обласної філармонії. В ній були зайняті студенти різних відділів музичного училища і педагогічного університету. Тут піднімались філософські проблеми межі тисячоліть, ставились питання: яким шляхом піде розвиток нашої цивілізації, що чекає її в майбутньому? Це буде шлях духовності, чи шлях, де все вирішують гроші? У виставі зверталися до молоді – її ритмами, пластикою, музичною мовою.

Саме питання виховання покоління, що тільки розпочинає своє життя, дуже хвилювало його, таку талановиту і щирі людину. Недарма у одному з останніх інтерв'ю влітку 2001 року, Віктор Панасович казав, що хотів би кинути виклик масовій культурі, яка руйнує незрілі молоді душі. Він вірив в те, що якщо у залах, переповнених молоддю, буде лунає музика щирості, то ніякі чорні сили не будуть здатні вбити в людині прекрасне і що настав час повернути людині втрачену духовність.

Він ще встиг стати одним із співзасновників «Молодіжного Музичного Театру «ПарМіКо», колектив якого склався саме під час постановки «Храму Прозріння» (офіційно це громадське об'єднання зареєстрували у вересні цього ж року), обговорювалися нові проекти. Восени почалися репетиції «Новорічної феєрії» для молоді з дотепними, яскравими персонажами. Продовжувалась його педагогічна робота і робота на радіо...

На поховання зібралась велика кількість шанувальників, колеги, учні, приїхали випускники, родичі, рідні йому люди. Всім було зрозуміло, що Полтава втратила одного із найталановитіших людей, масштабну особистість, з якою йде в минуле ціла епоха в театральному мистецтві.

Але залишилась пам'ять глядачів, друзів, рідних, колег і вдячність учнів, для яких ім'я актора, режисера і педагога Віктора Панасовича

Мірошніченко ще довго буде сяяти зіркою, взірцем таланту і майстерності (більшість учнів його останнього набору успішно закінчили музичне училище, продовжили навчання у ВНЗ і працюють в різних театрах України. Серед них – Ольга Дерев'янка-Чернявська, Анна Матійченко, Богдан Любомирський, Геннадій Продайко, Тетяна Миронова, Марина Рукас).

Меморіальна дошка пам'яті митця була встановлена у Полтаві і відкрита 14 вересня

2008 року на будівлі Полтавського музичного училища ім. М.В. Лисенка. Різноманітна діяльність Віктора Мірошніченка стала вагомим внеском у розвиток національної культури України і залишила в її історії помітний і неповторний слід!

У статті використані матеріали із сімейного архіву, що були свого часу надані автору статті дружиною митця – Марією Іванівною Мірошніченко.

Список літератури:

1. Борисов М. Мартын Боруля и другие // Вечерний Ростов. – 1972. – 9 июня.
2. Віцень Л. В очах життя – одвічна таємниця // Зоря Полтавщини. – 1996. – 21 вересня.
3. Грищенко П. Живі герої Енеїди // Черкаська правда. – 1979. – 11 серпня.
4. Маяцкий А. Смех сквозь слёзы // Ставропольская правда. – 1972. – 12 июля.
5. Парулава Т. Три знакові постаті Полтави на межі ХХ – ХХІ століть (Раїса Кириченко, Віктор Мірошніченко, Павло Бакланов) / Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні ХХ – ХХІ століть: до 70-ліття від дня народження Берегині української пісні: Збірник наукових праць. – Полтава, ПНПУ імені В.Г. Короленка. – 2013. Стор. 141-168.
6. Рыжова В. Яркое, самобытное // Известия. – 1971. – 10 июля.
7. Спиридонова А. Народный характер // Радянська Україна. – 1972. 3 березня.

Оскоменко-Парулава Т.Г.

Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко

ВИКТОР АФАНАСЬЕВИЧ МИРОШНИЧЕНКО (1936-2001) – АКТЕР, РЕЖИССЕР И ПЕДАГОГ – ЯРКАЯ И ЗНАКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ПОЛТАВЫ НА РУБЕЖЕ ХХ – ХХІ ВЕКОВ

Аннотация

Полтавский край дал миру больше ярких творческих личностей, чем любой другой уголок Украины. Каждый из таких мастеров искусств внёс большой и мощный духовный потенциал в развитие страны. Даже после окончания своей земной жизни их творческие достижения продолжают пронизывать своей энергетикой наш край, Украину, мир. В статье исследуется творческий путь народного артиста Украины – Виктора Панасовича Миросниченко – масштабной личности, актёра, режиссера и педагога. Как актёру, ему были подъёмны самые глубокие трагические и самые яркие комические роли, как режиссер он отзывался на актуальные события дня постановками современной драматургии и с блестящим мастерством раскрывал классику. Он был также талантливым педагогом, что стал бесспорным авторитетом, которым гордились и любили ученики.

Ключевые слова: Виктор Миросниченко, мастер театра и кино, Полтавский муз.-драм. театр, Полтавский театр кукол, Одесская киностудия, киностудия «Беларусь-фильм», Полтавское музыкальное училище.

Oskomenko-Parulava T.G.

Lugansk National Taras Shevchenko University

**VIKTOR PANASOVYCH MIROSHNYCHENKO (1936-2001) –
ACTOR, DIRECTOR AND TEACHER – BRIGHT AND SIGNIFICANT PERSONALITY
OF POLTAVA AT THE EDGE OF THE XX – XXI CENTURIES**

Summary

Poltava region gave the world more vivid creative personalities than any other corner of Ukraine. Each of these masters of art has made a great and powerful spiritual potential in the development of the country. Even after the termination of the terrestrial life their creative achievements continue to be pervaded by the power, our edge, Ukraine, the world. The article explores the creative path of the People's Artist of Ukraine – Viktor Panasovich Miroshnichenko – a large-scale personality, actor, director and teacher. As an actor, the most profound tragic and brightest comic roles were raised to him, as a director he responded to current events of the day with the productions of modern dramaturgy and with brilliant skill uncovered classics. He was also a talented teacher, which became an undisputed authority, which the pupils were proud and liked.

Keywords: Viktor Miroshnichenko, master of theater and cinema, Poltava music-drama Theater, Poltava Puppet Theater, Odessa Film Studio, Belarus-Film Film Studio, Poltava Music College.

СЦЕНІЧНИЙ (ТЕАТРАЛЬНИЙ) ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ: ВИТОКИ ТА ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Погребняк М.М.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

З'ясовано естетичні особливості африканської фольклорної музики та африканські витoki американського джазу. Виявлені витoki джаз-танцю, що пов'язані з афроамериканською фольклорною культурою. Досліджено генезу сценічного джаз-танцю у США наприкінці XVIII ст. Здійснено аналіз окремих хореографічних вистав. Визначено, що імпровізація є методом творчості та головною характерною ознакою композиції сценічного джаз-танцю. Виокремлені різновиди танцювальної імпровізації. Виявлені та систематизовані характерні естетичні особливості сценічного (театрального) джаз-танцю.

Ключові слова: джаз, джаз-танець, сценічний джаз-танець, африканська фольклорна музика, танцювальна імпровізація, естетичні особливості, ритмічна поліфонія.

Постановка проблеми. Джаз, як явище афроамериканської музичної культури, заявив про себе на рубежі XIX – XX ст. у американському, а згодом і європейському мистецтві, і 60-х рр. XX ст. був визнаний як самостійний музичний жанр і особливий вид мистецтва. В 20-х рр. XX ст. у джазі побачили нову культурну ідею, що збіглася з основними тенденціями культурного розвитку того часу. Це дозволило джазу прийняти на себе, за словами Ф. Сафронова, «...роль однієї з діючих сил реформи виразних засобів» [11, с. 9].

У проміжку між 1890-1916-і рр. виникає і термін «джазовий танець», який сьогодні, на початку XXI ст., в умовах глобалізаційних процесів і взаємопроникнення культур, як елемент афроамериканської джазової культури «імпортується» на національний ґрунт, використовується як танцювальна складова українських мюзиклів, драматичних вистав, у навчальному процесі. Тому, виникає потреба у теоретичній підтримці митців та навчального процесу, і звернення авторки до означеної теми є досить вчасним і актуальним. Актуальність проблеми витоків та естетичних особливостей сучасного джаз-танцю як напряму сучасної хореографії, який має різноманітні театральні і соціальні форми, посилюється невизначеністю його стильової типології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Так О. І. Чепалов розкриває у своїй науковій праці жанрову – стильову модифікацію вистав західноєвропейського театру XX ст. [14]. М. М. Погребняк вперше надала цілісну картину функціонування танцю «модерн» у художній культурі XX ст. [10]. О. М. Шабаліна визначила роль жінок-хореографів у поширенні креативних ідей танцю «модерн» й постмодерного танцю XX ст. [15]. Ф. М. Сафронов дослідив джаз та споріднені йому форми у просторі культури Центральної Європи 1920-х рр. [11]. О. А. Верховенко зробила спробу виявити

закономірності еволюції танцювальної складової мюзиклів другої половини XX – початку XXI ст. [2], а О. А. Плахотнюк – охарактеризувати практики джаз танцю як мистецьке явище у художній культурі сьогодення [8].

Але, поза межами існуючих розробок залишається визначення та систематизація естетичних особливостей різноманітних форм театального (сценічного) джаз-танцю, що і є метою даної статті.

Виклад основного матеріалу. З аналізу праць, присвячених джазу, як явищу музичної культури, авторкою з'ясовано, що джаз в першу чергу є дітищем афроамериканців – тих, що трудилися на плантаціях, лісорозробках, річкових суднах, тих, хто пізніше стали мешканцями гетто великих міст: спочатку Нового Орлеана, а потім Нью-Йорка, Сент-Луїса, Чикаго, Мемфіса, Детройта та інших.

Африканець фактично не відокремлює особисте життя від суспільного. Багато подій, які ми звикли розглядати як «особисті» або «сімейні»: народження, смерть, одруження, – для африканця пов'язані з життям всього його роду [5, с. 17].

За словами етномузикознавця Ернеста Борнмана, у африканців «мова і музика не відокремлені чітко одне від одного» [5, с. 17-18]. У багатьох африканських мовах реальна висота звучання складів у слові визначає його зміст. Наприклад, слово «бко» на мові йоруба означає «чоловік», якщо обидва склади вимовляються високим тоном; «мотига» – якщо тон першого складу нижче тона другого; «каное» – якщо тон другого складу нижче, ніж тон першого, і «спис» – якщо обидва склади вимовляються низьким тоном. Ця залежність значення слова від тону його проголошення пояснює природу такого широко відомого явища, як мова «розмовляючих барабанів». Справа не в тому, що барабанщик вибиває щось схоже на азбуку Морзе, а в тому, що він відтворює

звуковисотний рельєф певних слів. Видатний фахівець з мовних барабанів йоруба Уллі Бейер каже: «Розгадку того, як барабани можуть говорити, можна знайти в природі мови. Подібно семітських мов, в яких слова зрозумілі за одними лише приголосними, у багатьох африканських мовах слова можна розуміти тільки завдяки тоновому поданню» [19, с. 5]. Таким чином, мова і музика переплітаються один з одним і навіть утворюють єдність. Людина, описуючи найдраматичніші, і хвилюючі моменти свого життя може перейти на спів. Учасники судової тяжби іноді проспівують частину своїх свідчень. В африканському співі часом використовується мовне інтонування і *речитатив* [5, с. 18].

Крім того, найбільш загальна характеристика африканської музики полягає в тому, що вона *невід'ємна від рухів людського тіла* та нерозривно пов'язана з ударами долонь, притупуванням, і, що особливо важливо, зі співом, так як *африканська музика* – це, передусім, *музика вокальна*.

Нами з'ясовано, що основа африканської музики – це гра з використанням «перехресних ритмів». На думку Л. М. Джонса, одного з провідних музикознавців-африканістів, «...у цьому полягає сутність африканської музики; це те, до чого африканець прагне. У створенні *ритмічних сутичок* він знаходить насолоду» [20, с. 6]. Частина африканської музики заснована на *вільній метриці*, тобто не має *чіткого ритмічного малюнка*, це, насамперед, похоронні пісні і деякі культові заклинання. Але більша частина африканської музики нерозривно пов'язана з *ритмічною поліфонією*.

Групове відчуття, властиве африканцям, пояснює той факт, що музика, пов'язана з якою-небудь діяльністю, не просто супроводжує її, а є органічним компонентом цієї діяльності. *Руки танцюристів*, плескання, *удари ланцюгами по землі* суть елементи єдиного цілого, яке поєднує в собі рух, музику та інші звуки. Плескання *в долоні*, *удари ланцюгів* і, навіть, *беззвучні рухи тіла* танцюриста сприймаються як *перехресний ритм*, або *безліч таких ритмів*, які в даній ситуації анітрохи не менш важливі, ніж гра на барабані. Коли африканський музикант демонструє трудову пісню музикознавцю-етнографу, він завжди імітує звук *відсутньої сокири*, молота або *весла*. Хоча душа африканської музики – це ритм, в ній, звичайно, є і *мелодія*.

Як правило, ці *ритмічні моделі не імпровізуються*. Вони *повторюються*, іноді протягом тривалого часу, до тих пір, поки ведучий барабан, танцюрист, або хто-небудь інший не подасть сигнал перейти до іншої ритмічної моделі [5, с. 19-20].

Нами з'ясовано, що ще одна особливість африканської музики, що з'явилася в джазі, пов'язана з тенденцією до повторення якого-

небудь розділу пісні тривалого часу до тих пір поки соліст або виконавець на першому барабані не вирішить перейти до іншого розділу або моделі [5, с. 23].

У більшості африканських культур *екстатичний стан* або *стан трансу* є обов'язковою умовою релігійної церемонії. Зазвичай, людина входить в такий стан, танцюючи кілька годин у супроводі безперервного потоку музики. Африканці вважають, що у людину у стані трансу вселяється божество або дух, і тим самим він очищається від гріхів. Безсумнівно, що досягнення екстатичного стану навряд чи можливе без тривалого одноманітного музичного супроводу (рис. 1).



Рис. 1. Менестрельні па [5]

Цей зв'язок автентичної африканської музики з екстатичним станом відбився пізніше в джазі. Тенденція до *повного занурення в музику*, яка зазвичай поєднується з *тривалим танцем*, властива всім видам американської музики, які мають *африканські витoki*, таким, як *джаз*, *рок*, *госпел-сонг*, *свінг*.

Таким чином, можна вважати, що витоки джазового танцю як явища хореографічної культури пов'язані з афроамериканською фольклорною культурою. Авторкою досліджено генезу сценічного джаз-танцю наприкінці XVIII ст. В цей час у великих містах ліберальної Півночі виникли музичні шоу для білої публіки, у яких білі виконавці, надівши маски негрів та їх костюми, імітували африканські пісні і танці. Зазвичай, вони не були ідентичні оригіналу, однак екзотичність і гротесковість подібних видовищ були гарною приманкою для публіки. У 1830-му році в театрі міста Луїсвіль Томас Дартмунд Райс поставив спектакль «Мастер Джу́ба», у якому взяв участь відомий афроамериканський танцюрист того часу Вільям Хенрі Лейн. Це був перший чорношкірий виконавець, чие ім'я зберегла історія джазового танцю. «Чорних» акторів почали допускати на сцену тільки після закінчення у 1865-му році Громадянської війни у США. Однак, «чорних»

труп було дуже мало, і, щоб завоювати симпатії білих глядачів, вони мусили показувати себе тільки в негативно-іронічному стилі, тому в основному отримали розвиток такі жанри сценічного мистецтва, як скетч, водевіль і комедія. Саме в цих жанрах став розвиватися джазовий танець як танець театральний, що становив єдине ціле зі співом і музикою. Цей шлях розвитку привів у XX столітті до появи такого жанру, як «мюзикл» [6, с. 5-6; 9, с. 78] (рис. 2).

«Чорний» танець залишився пріоритетним і в театрі менестрелів, який поступово перетворювався на пишні шоу. У 1880-му році Джеймс Мак-Артур першим почав використовувати у своїх танцювальних шоу танцювальну техніку афроамериканців. Приблизно в цей же час народилася у Новому Орлеані і джазова музика [6, с. 5].

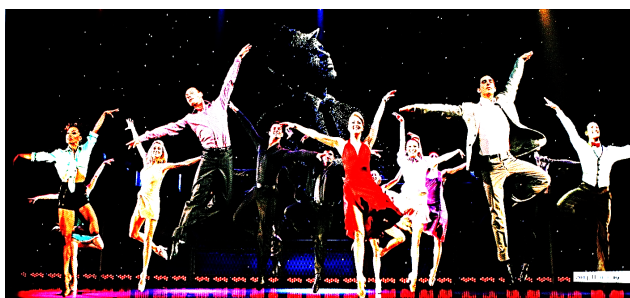


Рис. 2. Сцена з мюзиклу присвяченого Ф. Сінатрі (постановка Т. Тарп, Чикаго) [16]

Африканська культура поступово з'єднувалась з європейською культурною традицією. Особливо інтенсивно цей процес відбувся на початку XX століття. Джаз захопив людей у всіх сферах сучасного мистецтва і зачепив багато суспільних інститутів. Розповсюдженню джазу у світі, його впливу на суспільство багато в чому сприяли радіо і телебачення [13, с. 62].

У проміжку між 1890-1916-і роками відбувається справжній вибух популярності «чорних» танців в області побутового танцю: «Чарльстон», «Блек Боттон», «Ту степ», «Біг Аппл», «Чікен стретч», «Дрег», «Шиммі», «Конго», «Фанкі Бат» змінювали один одного з неймовірною швидкістю. До цього ж часу відноситься поява терміну «джаз» і «джазовий танець» [6, с. 6].

За Б. С. Штейнпресом та І. Ямпольським джаз – це рід розважальної музики, переважно танцювального характеру, що виник у США у 1915-му році і попередником якої був регтайм, як форма міської танцювально-побутової музики афроамериканців наприкінці XIX ст. Його типові форми: блюз, буті-вугі, рок-н-рол, та інші [18, с. 34].

За С. Д. Безклубенко «джаз» – це різновид професійного музичного мистецтва, що виник наприкінці XIX – початку XX ст. у США на основі синтезу афроамериканської та європейської музики. Характерні ознаки – поліритмія,

колективна імпровізація, тембральні особливості [1, с. 74].

Крім того, за своєю природою джаз-танець є *відкритим художнім феноменом*, а його просторовою характеристикою є *мобільність*. Ці характеристики сприяють не лише розвитку його хореографічної мови, але й здатності до переміщення та адаптації в іншому культурному просторі.

Так, першим педагогом і хореографом, що об'єднав у своїй творчості техніку джазового танцю і танцю «модерн», був Джек Коул. Його учень Мет Метокс, володіючи технікою класичного танцю і «степ» танцем, поєднав їх з технікою джазового танцю. Ще одним з відомих педагогів, що синтезував у своїй методиці техніку класичного танцю і джазу, був учень Б. Ніжинської і Адольфа Больма Луїджі (Юджин Луїс).

В результаті, джазовий танець, пройшовши шлях від фольклорного, побутового до сценічного і театального танцю, поступово ставав окремим напрямом сучасного хореографічного мистецтва з характерними особливостями стилістики і композиції.

Так, імпровізація як «метод творчості у різних видах мистецтва, що передбачає створення твору у процесі вільного фантазування, експромтом» [7, с. 364], стає характерною ознакою та формотворчим принципом сценічного (театального) танцю. Нами досліджено, що типи і засоби імпровізаційної техніки у джаз-танці надзвичайно різноманітні, що зумовлено світоглядом хореографа, потенціалом його технічної підготовки, культурним рівнем, естетичними уподобаннями, специфікою характерних для джазу музичних форм та жанрів.

З аналізу хореографічних вистав, що використовують різноманітні форми джаз-танцю, авторкою виокремлені наступні різновиди імпровізації: сольна і ансамблева, вільна і обмежена, колективна гра, брейк, або імпровізація на задану тему.

Наприклад, дитячі спогади А. Ейлі пов'язані з відвідуванням недільної школи та баптистського Союзу молоді, де на уроках музикування виконувалися блюзи, спірічуели, релігійні гімни, які ввібрали в себе особливості афроамериканської вокальної культури.

Під впливом вистав російського балету і трупи Катрін Данхем, а також свого вчителя Лестера Хортон Алвін Ейлі органічно трансформує техніку афрокарибського традиційного танцю, що є основою його індивідуального хореографічного стилю, поєднуючи з технікою індивідуальних стилів танцю «модерн» Л. Хортон і М. Грехем, а також вплітаючи в пластичний малюнок елементи класичного і джаз-танцю.

Проаналізуємо його окремі хореографічні вистави, що використовують різноманітні форми джаз-танцю.

У виставі «Нічна істота», коли туманна громада нічного міста (спроектована на заднику), ніби готова поглинути людей, відступає і розчиняється, група танцівників починає своє повільне розгойдування: чоловіки і жінки, яких «згуртували» їх прикrostі і радості, права і безправ'я. Скульптурна структура розпадається – танцівник, танцівниця, пара за парою, кожен розповідає про своє засобами джаз-танцю – ця своєрідна сюїта, поставлена в 1975-му році на музику реформатора джазу Дюка Еллінгтона, заснована на блюзі і спірічуелс.

На блюз «спирається» і хореографія «Сюїти блюзів». На думку Ю. Скота, «...вона сприймається як танцювальний «колаж», винахідливо виконаний, що дає аудиторії миттєве задоволення [12, с. 39]. Сюїту-рондо танцює вся труппа і кожен має свою характерну партію, веде власну драматургічну лінію: дружина лає чоловіка, кокетка «водить за ніс» кавалера, люди сперечаються, гуляють, танцюють, закохуються. Яскравим прийомом «стоп-кадру» вихоплюються з ансамблю виконавці, яким дається право сольної репліки у поліфонічному малюнку. У жанрових сценках використані джайв і суінг, регтайм і елементи «кантрі данс», вкраплені в техніку танцю «модерн». Виконання всіх артистів відрізняє незвичайна музичність і повна свобода танцювальних форм як засіб вираження будь-якого емоційного стану. Наприклад, тріо (Епріл Беррі, Дебора Маннінг, Деборг Чейс) сумне і драматичне, розповідає про долю дівчини: «Моя сестра поїхала далеко..., чи повернеться додому? Навколо так багато споку і горя, злиднів і безправ'я...» [12, с. 39-40] ця сумна тональність змінюється гострогротесковим епізодом комічної бійки.

В основу сюїти «Одкровення» лягла переважно музика релігійного характеру – піснеспіви, спірічуели, блюзи відповідного змісту, розповідають про любов і страждання, заспокоєння і звільнення духу. Цей спектакль приніс славу не тільки постановнику, але і всьому колективу і виконавцям, зокрема, Джудіт Джемисон. У «Одкровеннях» – одвічна ідея спільності і самотності, покаєння і прощення. Тексти не ілюструються, вони лише привід для танцю, втілення його ідеї. Ця постановка особливо наочно показує, можливості акторського самовираження (рис. 3).

Хелен Таміріс була першою американською танцівницею, яка використала джаз у серйозному руслі, здійснивши постановку декількох хореографічних творів сольної форми, поєднаних загальною назвою «Three Negro Spirituals». Її авторські пластичні інтерпретації негритянських релігійних співів трансформували етнічний матеріал в сценічні арт-форми. Нами з'ясовано, що вона презентувала цю роботу в Австрії у 1928-му році, і їй належить першість щодо розповсюдження культури негритянських спірічуелс в Європі. Був-

ши представником раннього танцю «модерн» США, вона пізніше стає відомим хореографом бродвейських мюзиклів [21, с. 60].



Рис. 3. Фрагмент з балету А. Ейлі [12]

Інша відома танцівниця, хореограф, і вчена Катрін Данхем, яка поєднувала в собі чарівність, і блискучий гумор, сміливість і гостре почуття допитливості, проникала в маловивчений світ традиційних африканських ритуалів і обрядів та перетворювала результати своїх досліджень у хвилююче театральне видовище.

Таким чином, індивідуальний стиль кожного виконавця джаз-танцю має багато варіацій і поєднань різноманітних танцювальних стильових напрямів і форм: класичного, стилю «модерн», фольклорного, побутового та інших танців. Музична основа джаз-танцю – як правило, джазова музика, для якої характерна темпова різноманітність. Однак, різноманітність тематики і індивідуалізації джаз-танцю вимагає використання музичних творів різних стильових напрямків.

До відмінних особливостей сценічного джаз-танцю можна віднести такі його властивості, як чуттєвість та емоційність. На думку Б. Феліксадала: «Душа» у джаз-танці живе разом з тілом, в одному ритмі, одному настрої. Хтось хоче розважатися, хтось прагне передавати таємничі незбагненні, життєві перипетії, третій захоплюється чистим рухом, композицією, ритмом. Все це і є джаз-танець» [13, с. 62].

Таким чином, зважаючи на вище сказане, ми вважаємо, що джаз-танець, як явище хореографічної культури, має африканське фольклорне коріння і є вираженням недоторканої міфологічної свідомості стародавніх народів, які ще не поєднували мистецтво з формально-логічним мисленням. Це мистецтво танцю, формотворчим чинником якого є, зазвичай, прояв «пристрасних бажань» та «тваринних» інстинктів. Сценічний джаз-танець, що виник наприкінці XIX ст. в США, стає одним з напрямків сучасного театального танцю, творчим методом якого є імпровізація у різнома-

- нітності її різновидів, що обумовлює наступні естетичні особливості сценічного (театрального) джаз-танцю:
- повну свободу форм;
 - активне пересування виконавця у просторі по горизонталі і вертикалі;
 - ізольовані рухи окремих частин тіла;
 - використання ритмічно ускладнених та синкопованих рухів;
 - ритмічну поліфонію танцю;
 - комбінування і взаємопроникнення музики і танцю;
 - індивідуальну імпровізацію у різноманітності її різновидів (сольної, ансамблевої, вільної, обмеженої) і т. ін.;
 - використання музичних творів різних жанрів і стилів афроамериканської музики, симфонічних і оперних творів сучасних композиторів.

Список літератури:

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття. Т. 1 / Сергій Безклубенко. – К.: ін-т культурології АМО, 2008. – 239 с.
2. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури» / О. А. Верховенко. – К., 2013. – 16 с.
3. Кирсанов В. Школа степа / В. Кирсанов // Советский балет. – 1989. – № 2. – С. 60-62.
4. Коллиер Дж. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Дж. Коллиер: [пер. з англ. А. Медведев]. – М., 1984. – 390 с.
5. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М.: Сов. композитор, 1990. – 320 с.
6. Никитин В. Ю. Модерн-джаз-танец. История. Методика. Практика / В. Ю. Никитин. – М.: ГИТИС, 2000. – 440 с.
7. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов / В. Ю. Озеров // Становление джаза: популярный исторический очерк / Джеймс Линкольн Коллиер. – М.: Радуга, 1984. – С. 357-377.
8. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / О. А. Плахотнюк. – Івано-Франківськ, 2016. – 295 с.
9. Погребняк М. М. Театральний джаз-танець: генеза та його естетичні особливості / М. М. Погребняк, А. С. Горовецька // Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва: всеук. наук.-практ. конф., 18-19 лист. 2013 р.: тези допов. – Полтава, 2013. – С. 78-80.
10. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія / Марина Погребняк. – Полтава, 2015. – 312 с.
11. Сафронов Ф. М. Джаз и родственные ему формы в пространстве центральной Европы 1920-х годов: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения: 17.00.02 «Театральное искусство» / Сафронов Федор Михайлович. – М., 2003. – 18 с.
12. Скотт Ю. Американський театр Алвина Ейли / Ю. Скотт // Советский балет. – 1991. – № 3. – С. 8-40.
13. Шабалина А. Твайла Тарп: «Танець это путь к ликование!» / А. Шабалина // Танець в Украине и мире. – 2014. – № 1(7). – С. 19.
14. Феликсдал Б. Современный джаз-танец в Европе / Бенжамен Феликсдал // Балет. – 1996. – № 1-2. – С. 62-63.
15. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О. І. Чепалов. – Х.: ХДАК, 2007. – 344 с.
16. Шабалина А. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / А. Шабалина. – Х., 2010. – 209 с.
17. Шарикив Д. І. Сучасна хореографія, як феномен художньої культури ХХ ст.: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 / Шарикив Денис Ігорович. – К.; 2008. – 190 с.
18. Штейнпрес Б. Энциклопедический музыкальный словарь / Б. Штейнпрес, И. Ямпольский. – М.: Большая советская энциклопедия, 1959. – 327 с.
19. Beseru A. The Talking Drums of the Yoruba / A. Beseru // Journal of Africaommusic Society. – 1954. – № 1. – P. 15-17.
20. Goner A. M. Studies in African music / A. M. Gones. – London, 1959. – 60 p.
21. Stodell E. Deep Song. The Dance Story of Martha Graham / Ernestine Stodelle. – Books a Division of Macmillan Inc. New York, 1984. – 319 p.

Погребняк М.М.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

СЦЕНИЧЕСКИЙ (ТЕАТРАЛЬНЫЙ) ДЖАЗ-ТАНЕЦ: ИСТОКИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Аннотация

Установлены эстетические особенности африканской фольклорной музыки и африканские истоки американского джаза. Выявлены истоки джаз-танца в афроамериканской фольклорной культуре. Исследован генезис сценического джаз-танца в США в конце XVIII ст. Проанализированы некоторые хореографические спектакли. Определено, что импровизация является методом творчества и главной характерной чертой композиции сценического джаз-танца. Выделены разновидности танцевальной импровизации. Выявлены и систематизированы характерные эстетические особенности сценического (театрального) джаз-танца.

Ключевые слова: джаз, джаз-танец, сценический джаз-танец, африканская фольклорная музыка, танцевальная импровизация, эстетические особенности, ритмичная полифония.

Pogrebnyak M.M.

Poltava National V.G. Korolenko Pedagogical University

SCENIC (THEATRICAL) JAZZ-DANCE: ORIGINS AND AESTHETICAL FEATURES

Summary

It was elucidated aesthetical peculiarities of African folk music and African exclusions of American jazz. There were displayed exclusions of jazz-dance, which are connected with African folk culture. It was studied genesis of scenic jazz-dance in the USA at the end of the XVIII century. It was realized analysis of separate choreographic performances. It was defined that improvisation is a method of creation and main characteristic indication of composition of scenic jazz-dance. There were separated varieties of dance improvisation. There were displayed aesthetical peculiarities of scenic (theatrical) jazz-dance.

Keywords: jazz, jazz-dance, scenic (stage) jazz-dance, African folk music, dance improvisation, aesthetical peculiarities, rhythmical polyphony.

УДК 7.071.1(477)

КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦЯ: КОМПОЗИТОР ЮЛІЯ КОРЖЕНКО**Полянська Г.М.**

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Досліджено творчий шлях композитора, викладача, піаністки та культурного діяча Юлії Корженко. Прослідковано етапи становлення особистості, пошуки власного шляху у мистецтві і результати діяльності української композиторки. Великі симфонічні полотна, вокальна та хорова творчість, музична педагогіка і реалізовані культурні проекти складають мозаїку її сьогодення. Життя мисткині протікає у межах України: Полтава, Харків, Київ. Музичні задуми завойовують свого слухача.

Ключові слова: Юлія Корженко, композиція, музична педагогіка, хорова музика, музичні хорові колективи, мистецькі заходи.

Постановка проблеми. Сфера духовної культури нескінченно різнобарвна. У ній постійно з'являються нові й нові сфери діяльності, народжуються нові імена та твори. Прикро, коли перепорою до знайомства із діяльністю сучасників є відсутність інформації. Пам'ятаючи про спадщину великого Й. Баха, знайдену в архівах через сто років і лише тоді відкритого усьому людству, мовимо слово про культурну діяльність на духовній ниві однієї з сучасних творчих особистостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як про будь-якого молодого автора, про нашу землячку написано ще не так багато статей. Однак, інтернет пропонує достатньо згадок про композиторку. Сайт Аколада вміщує анонімну біографічну довідку і докладний перелік творів, що виникли до 2006 року [1]. Енциклопедія Сучасної України опублікувала інформацію Р. Денисова, в якій більш узагальнено говориться про досягнення музиканта. Тут інформація обмежується вже 2011 роком, але здійснена спроба дати загальну характеристику творчості: «працює в стилі неоромантизму» [2]. Статті музикознавця Ольги Чепіль, що розміщені на сайті НСКУ та в інтернет-газеті «Зоря Полтавщини» коментують авторські концерти композиторки, що відбулися в Полтаві у 2011 та 2016 роках [6; 7]. У них окрім оціночних суджень здійснена спроба класифікувати напрями музичної творчості авторки. У інформативній статті Т. Оскоменко-Парулави згадується концерт до Дня Європи у Полтаві 2016 року і дається позитивна оцінка виконаним на ньому хоровим полотнам Ю. Корженко [4]. Більше біографічної інформації можна знайти у відео-форматі, у програмах, записаних на ТРК «Лтава» І. Дідик («Те, що в мені: композитор Юлія Корженко») та Л. Тимофєєвою (Літературні читання) [3].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Загальний огляд творчої діяльності полтавської композиторки у широкому культуротворчому ракурсі, узагальнюючому усі напрями діяльності людини ще не зроблений. Перші кроки у цьому напрямку були

здійснені автором даної статті у 2010 та 2016 роках і стосувалися лише початку професійного формування молодого музиканта.

Мета статті. Головною метою статті є дослідження перших десятиліть культуротворчої діяльності мисткині з Полтави.

Виклад основного матеріалу. Дівчина, що обрала в житті музичну дорогу, народилася в місті Полтаві 10 грудня 1975 року в інтелігентній родині. Першим слухачем і чуйним порадиником дитини була мати. Рід по материнській лінії, пов'язаний із центральними областями України, пережив усі страхиття нашої історії. Це важливий факт, він може дати пояснення спонтанних проявів у творчості композиторки трагедійних мотивів, не характерних для молодого покоління і жіночого ества автора. Рід був музично обдарованим. Його представники танцювали, грали на різних музичних інструментах, самі виготовляли скрипки, балалайки, сопілки; складали і підбирали пісні, виконували їх. Творчий сімейний колектив запрошували односельці на різні святкові події.

Майбутня композиторка в дитинстві дуже любила читати і малювати. Близькими були герої творів П. Бажова, котрі розуміли природу і вміли з нею спілкуватися. А з малюванням «не склалося». У семирічному віці дівчинку хотіли віддати в художню школу, але там для початку запропонували малювати геометричні фігури, і дитяче бажання швидко зів'яло (проте не зникло назавжди). За деякий час з'явилася тяга до музики, й надалі біографія Юлії Корженко в загальних рисах не відрізняється від біографій більшості професійних музикантів пострадянського простору. Музична школа, де вперше проявилася усвідомлене бажання створити «гарну мелодію», опанування фортепіано, перші записані твори (у її випадку це були невеличкі п'єси «Жарт», «Весна», «Сніжинка та вітер»), і цілеспрямований рух до вершин майстерності. Під час навчання в останніх класах музичної школи її малюнки й музичні ілюстрації (або навпаки – музичні замальовки та живописні коментарі) помітила викладач теорії музики Л.І. Бернікова, і з цього

моменту, як уважає Юлія Олександрівна, розпочався її творчий шлях. Доля не залишила їй вибору. 1993 року дівчинка взяла участь у обласному конкурсі юних композиторів «Створюємо музику» і неочікувано посіла перше місце. Логічне продовження – навчання в музичному училищі – було і радісним, і водночас дуже важливим. Вона пам'ятає всіх, хто сприяв її професійному формуванню, але особливі враження одержала від «казкових» уроків музичної літератури й уроків фортепіано. Це стало підвалинами для майбутніх звершень. На індивідуальних заняттях з фортепіано були засвоєні необхідні знання про формоутворення, мелодику, інтонацію, вироблялися професійні навички. У цей перший професійний період навчання в музичному училищі було відкрито факультатив із композиції. Розпочалися систематичні серйозні заняття, і дівчина остаточно переконалася, що творчість – це її головне життєве завдання, а відтак вища освіта має бути музичною. Серед створеного в Полтаві вона пам'ятає «Ліричні пісні» для жіночого голосу та фортепіано, «3 прелюдії для фортепіано», Романси на вірші А. Фета, М. Бойко, М. Цукермана, Варіації на тему білоруської народної пісні «Ой, на дваре вечарее».

По закінченні училища почалися часи мандрів: Харків – Полтава – Київ. До ВИШу вона вступала у Києві. На екзаміні зі спеціальності (фортепіано) одержала найвищий бал. Але душа прагла творчості і питання сумісництва спеціальностей (виконавської та композиторської) вирішилося на користь більш близького до батьківського дому Харкова. Навчаючись на композиторському факультеті Інституту мистецтв імені І.П. Котляревського, студентка опанувала сонатну форму, розпочала роботу над оперою «Астрея» (за грецькою міфологією на власний сюжет). Опера не була завершена. Натомість з'явилися два струнних квартети, романси на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, К. Бальмонта; прелюдії, токати, варіації для фортепіано. Навчання продовжувалося в Києві, у Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського. До 90-річчя НМАУ у малому залі консерваторії і в Будинку вечерніх організувала і провела, ставши однією з виконавців два концерти з творів сучасних київських композиторів. Тоді звучали твори Ю. Іщенка, Г. Гаврилець, М. Скорока, Л. Колодуба, Ж. Колодуб, В. Журавницького, Г. Ляшенка, В. Польової, М. Степаненка. В столиці, за її спогадами, вона відчувала подих творчої свободи. Згодом Київ став рідним, усе там надихало і спонукало до творчості, особливо Києво-Печерська лавра.

У той період були написані перші симфонічні твори: Три мініатюри для малого симфонічного оркестру: «У монастирі», «Силуети весни», «Випробування»; Танцювальна сюїта» в 4-х частинах для струнного оркестру. Ди-

пломною роботою стала Симфонія в 3-х частинах для великого симфонічного оркестру. Перше виконання твору відбулося під орудою В'ячеслава Блінова. Досвідчений диригент із першої репетиції зрозумів прагнення композиторки, відчув усі її творчі побажання: трапився щасливий випадок тонкого мистецького контакту. На державному іспиті Симфонія прозвучала яскраво і мала безперечний успіх.

Після закінчення навчального закладу (2004) почалися будні. Період навчання і певних творчих обмежень змінила повна свобода. Станом натеper цей час можна назвати другим періодом життя чи першим періодом самостійної творчості. Наступні кілька років Юлія Олександрівна згадує лише з радісною, теплою посмішкою. Вона працювала в Київських ДМШ № 35 та № 36, гімназії «Пріоритет», де викладала фортепіано. Напевно, це був подарунок долі, бо колеги, адміністрація, учні, приносили лише позитивні емоції. Негатив крився в побуті. Відсутність власного помешкання змушувала кочувати по найманих квартирах, і це не сприяло душевній рівновазі. Проте нові музичні опуси продовжували народжуватися. 2006 року, вступаючи до Спілки композиторів, Юлія Корженко винесла на розсуд старших колег вокальний цикл для голосу і камерного оркестру «Я как сон пред тобой» на вірші К. Бальмонта та «Драматичну поему» для симфонічного оркестру. Напевно, представлена музика справила враження: адже тендітну авторку старші колеги прийняли до Спілки, запам'ятали, стали цікавитися її новими творами... Тоді ж молода композиторка почала працювати з літераторами. Так, за текстами київського поета був написаний твір для соліста, хору та камерного оркестру «Три мініатюри на вірші І. Лапінського» (2007). Він виконувався у Києві в рамках фестивалю «Київ Музик-Фест» камерним оркестром під керівництвом В. Матюхіна. Співпраця з полтавським поетом Є. Ніколенком, що продовжується і нині, покликала до життя напружений драматичний твір для солістки, мішаного хору та симфонічного оркестру «Чорнобиля гіркий полин», а також романс для жіночого та чоловічого голосів «Єдиний мій». Тоді ж, у 2007-2008 роках, з'являються перші знакові хорові твори: «Мені принесли крашанки» (на слова Н. Матвієнко), «Херувимська» (на біблійний текст) і низка мініатюр на власні вірші: «Чари ночі», «В танці», «Сосна», «Осінь замріяна».

Із 2008 року композиторка мешкала в Полтаві, працювала в ДМШ № 1 імені П. Майбороди викладачем теоретичних дисциплін, фортепіано й композиції. За родом діяльності відкривається новий напрямок її творчості – дитяча музика. Твори радо виконують учні, вони звучать на академічних концертах і звітах композиторської організації. Так знайшли своє місце в педагогічному репертуарі цикл мі-

ніатюр для співу і гри на фортепіано «Весняна казка» (на власні вірші) і варіації на теми двох українських пісень для струнного квартету. Педагогіку музикант розуміє як процес невідконтрольний. Тому для підготованих, вихованих учнів, для дітей, що мають «божу іскру», сонячний промінь, «струнку душу» і моральні якості ладна віддати (і віддає) все, чим щедро нагородила природа: знання, вміння, досвід, поетичний і художній дар, врешті свою душу...

У травні 2009 року під керівництвом диригента Полтавського музично-драматичного театру імені М. Гоголя В. Скакуна в залі Полтавського обласного центру естетичного виховання учнівської молоді (ОЦЕВУМ) відбулася прем'єра другої симфонії під назвою «Симфонія-лірика», яку тепло сприйняла публіка. На звітному концерті полтавських композиторів у квітні 2010 року (в рамках фестивалю класичної і сучасної музики «Дні Миколи Лисенка у Полтаві») виконувався хоровий триптих на вірші І. Лапінського. Філософська, трагічна музика викликає захоплення і здивування. Захоплює професійність володіння оркестром, формою, уміння розвивати драматичний план. Дивує емоційна сфера. Як і в другій симфонії, у «Триптиху» сконцентровано стільки душевного болю, стільки напруження і водночас моральної сили, що цілком переймаєш хвилювання автора. Такі драматичні концепції не створюються штучно, інтелектуально, через розрахунок тембрів, тонів, сполучень. Вони виношуються в душі і серці і, вже готові, фіксуються мовою звуків... Вочевидь, у фізичній оболонці тендітної жінки живе потужна душа художника!

У 2008-2009 роках у Києві разом із Раїсою Едуардівною, прийомною дочкою Віктора Косенка, Юлія Олександрівна впорядковувала його архів. Відновлювалися столичні зв'язки. У 2010-2013 роках Ю. Корженко працювала в Києві концертмейстером у класі класичної хореографії Естрадно-циркової академії, одержуючи 1300 грн. заробітку (майже мінімалку). Виживала. Але там – у Феодосіївському монастирі – виконувалися її духовні твори, і це надихало на творчість. Із 2014-го – знову Полтава. Зараз мисткиня розподіляє свої творчі інтереси в кількох напрямках. Один із них – духовні хорові твори (для мішаного хору). Тут з'являються – «Богородице, діво, радуйся» і «Достойно є» (2013), «Царю небесний» (2014), а 2015 року – «Псалом № 28». Пов'язана з викладацькою діяльністю у Полтавській дитячій музичній школі № 1, 2010 року авторка створює збірник дитячих пісень «Малюта-музичата» на власні слова, а 2016 року – збірник «Маленька бджілка» на слова Валентини Корженко (мами). Із 2014 року в роботі є навіть дитяча опера «Добрий муравейко» – на текст Кайсина Кулієва; цей твір педагог сподівається побачити у виконанні своїх учнів. Третій

напрямок репрезентують ліричні та філософські полотна інструментального чи вокально-хорового складу, такі як «П'єса» для струнного оркестру Allegro con fuoco (2012), фортепіанні полотна «Михайлівський карільйон» та «Блакитні сніги», вокально-інструментальний твір «На зустріч долі» у 3-х частинах на вірші Л. Костенко для мішаного хору, скрипки, флейти та трикутника, обробка пісні Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права» для хору хлопчиків, чоловічого хору і бубна (2016). Ім'я молодшої авторки поступово стає відомим. У Полтаві відбулося два авторських концерти (2011 та 2016). Перший, що проходив у Малій залі ПНПУ імені В.Г. Короленка, професійно зрежисований, представляв здебільшого ранні твори авторки у виконанні хорових та інструментальних колективів, фрагментах звукозапису і для багатьох відвідувачів відкрив нове ім'я музиканта. Другий, проведений у ДМШ № 1 імені П. Майбороди, знайомив із новими опусами. Виконавцями були колеги і учні школи, актори філармонії та обласного музично-драматичного театру імені М.В. Гоголя. Було показане хореографічне прочитання музики авторки, звучали у програмі і поетичні твори Ю. Корженко у виконанні Людмили Тимофєєвої – актриси театру імені М.В. Гоголя.

Нажаль, мало хто із земляків знає про ще один авторський концерт, що відбувся 2011 року у Києві. Тоді Юлія Олександрівна, вирішивши переїхати до столиці, запропонувала для аудиторії слухачів Академії Естрадно-циркового мистецтва проект, що виник із хореографічної ідеї. Танцювальність (і ширше – драматична виразність), напевно притаманна музичним висловлюванням авторки апріорі. Недарма, серед її ще учнівських творів знаходимо «10 танцювальних мініатюр для дитячої хореографії», «Танцювальну сюїту» в 4-х частинах для струнного оркестру», програмні твори виразного динамічного характеру. До них долучилася хорова мініатюра «В танці» (2008) і хореографічне прочитання Фіналу Другої симфонії, яке здійснила колега-хореограф Гульнара Савенко. До участі у програмі тоді були запрошені струнний колектив Поліни Захарян і хор Феодосіївського монастиря під орудою Антоніни Левченко. Відтак, знайомство із творчістю нашої землячки відбулося і в столиці, у повнометражному форматі і цілковитому щирому схваленні слухачів. У програмах Музикфестів починаючи з 2014 року її ім'я стає обов'язковим.

Окремо варто розповісти про культурні проекти Юлії Олександрівни. Ідея, напевно, зароджувалася ще під час її сольних виступів як піаністки у концертах, присвячених ювілейним датам чи громадянським подіям. Ідея просвітництва, закладена у підсвідомість ще у часи навчання, ідея, представлена іменами Антона Рубінштейна, Олександра Зілоті, Дми-

тра Кабалевського спонукала її до організації просвітницьких проєктів. Як приклад, згадаємо концерт у Музеї українських діячів, у Будинку Лисенка, де звучали твори В. Кирейка, М. Скорика, Л. Дичко і... Юлії Корженко. Тут вона знову виступала у кількох іпостасях: режисера, організатора, автора і виконавиці. Уже під час самостійної викладацької діяльності захотілося поділитися з учнями і колегами тим, що їй самій подарувала доля: зустрічами з цікавими людьми, відкриттями у мистецтві...

Перший самостійно спланований і проведений у Полтаві захід вона присвятила П.І. Чайковському. Але вирішила його не традиційно, концертом з творів «Дитячого альбому» чи циклу «Пори року». Трепетне кохання російського композитора до французької актриси Дезіре Арто стало основною лінією театралізованої вистави, представлені учнями музичної школи за авторським сценарієм. Можна лише уявити емоційне піднесення слухачів і учасників, що у ролях розігрували драму кохання, граючи і співаючи музику П.Чайковського. Другий (масштабний) проєкт був пов'язаний з ім'ям нашого земляка, київського композитора Віталія Кирейка. Тоді режисура заходу виглядала як тричастинна форма: знайомство із життєвим шляхом музиканта; музичні ілюстрації з його творів у «живому» виконанні; фільм, знятий за сценарієм і участі Ю. Корженко. Останній фрагмент заходу – фільм, побудований у формі діалогу, представляв корифея від першої особи: про себе, про мистецтво, про людей, які назавжди залишилися в нашій історії. Прикреслили композицію фрагменти музики В. Кирейка, створені ним до мультфільму «Котигорошко», фільму-балету «Тіні забутих предків», опери «Лісова пісня». Музично-літературний вечір 2017 року також був присвячений В.Д. Кирейку, його 90-му дню народження.

Неодноразові тривалі походи до краєзнавчого відділу обласної бібліотеки увінчалися ще одним неординарним заходом, що виник до

350 річного ювілею Марусі Чурай. На основі повісті Світлани Солоної Ю. Корженко створила сценарій із цікавою історичною трактовкою, зробила власні обробки її пісень і від імені Марусі розповідала слухачам про «свою» долю. Допомогали їй вокалісти – учні музичної школи і викладачі училища.

Отже: піаністка і композитор; режисер і поет, просвітниця і дослідник... це все про одну особу, митця, наділеного творчими здібностями і сумлінням.

Зараз композиторка перебуває на підйомі творчої активності. Вона сповнена різноманітних планів і для втілення їх шукає «своїх» виконавців, солістів і оркестровий колектив, у Києві її твори радо виконували і згадані вище диригенти В. Блінов та В. Матюхін, керівник естрадно-симфонічного оркестру М. Лисенко, хоровий ансамбль «Аніма» під орудою Н. Кречко, хор «Благовіст» Сергія Адаменка, «Хрепцатик» під управлінням Павла Струця. Але знайти «свої» колективи в умовах провінції становить серйозну проблему. Великим щастям Юлії Олександрівни вважає співпрацю із камерним хором «Гілея» Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. За вісім років цей колектив виконав вісім хорових полотен, і, як вважає мисткиня, із точним розумінням її задуму. Радують виконавці – блискуча піаністка Олена Матвієнко й вокалісти Лідія Кретова (ліричне сопрано) та Віталій Ландар (баритон). Нові твори у їхньому виконанні надихають на подальшу творчість.

Підсумовуючи сказане про діяльність композитора з Полтави можна зробити наступні висновки: активна громадянська позиція людини сприяє пошуку життєвого шляху, породжує в людині духовну щедрість і розкриває обрії нових можливостей. Талановита людина знаходить реалізацію своїх задумів у різних сферах діяльності: музиці, поезії, живописі, вихованні, громадській культурній роботі.

Список літератури:

1. Аколада. Корженко Юлія Олександрівна. URL: [https:// www.akolada.org.ua/index.php?page=kompоз](https://www.akolada.org.ua/index.php?page=kompоз).
2. Денисов Р. Корженко Юлія Олександрівна // Енциклопедія Сучасної України URL: [https:// www.esu.com.ua/search_articles.php?id=3617](https://www.esu.com.ua/search_articles.php?id=3617).
3. Дідик І. Те, що в мені: Юлія Корженко. URL: www.ltava.poltava.ua/tescovmeni/28/.
4. Оскоменко-Парулава Т. Музичні події в Полтаві: квітень-травень // Музика. 22 червня 2016. URL: [https:// www.mus.art.co.ua/muzychni-podiji-v-poltavi-kviten-traven/](https://www.mus.art.co.ua/muzychni-podiji-v-poltavi-kviten-traven/).
5. Полянська Г. Професійні композитори Полтавщини // Альманах Полтавського національного педагогічного університету «Рідний край». – 2016. – № 2(35). – С. 133-147.
6. Чепіль О. Авторський концерт Ю. Корженко. URL: composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=138...
7. Україна моя солов'їна // Зоря Полтавщини-онлайн. 2 червня 2011. URL: www.zorya.poltava.ua/?p=3466.

Полянская Г.Н.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МАСТЕРА: КОМПОЗИТОР ЮЛИЯ КОРЖЕНКО

Аннотация

Исследован творческий путь композитора, преподавателя, пианистки и культурного деятеля Юлии Корженко. Прослежены этапы становления личности, поиски собственного пути в искусстве и результаты деятельности украинского композитора. Большие симфонические полотна, вокальное и хоровое творчество, музыкальная педагогика и реализованные культурные проекты составляют мозаику ее настоящего. Жизнь художницы протекает в пределах Украины: Полтава, Харьков, Киев. Музыкальные замыслы завоевывают своего слушателя.

Ключевые слова: Юлия Корженко, композиция, музыкальная педагогика, хоровая музыка, музыкальные хоровые коллективы, творческие мероприятия.

Polyanska H.M.

Poltava National V.G. Korolenko Pedagogical University

CULTURAL ACTIVITY OF THE ARTIST: COMPOSER YULIA KORZHENKO

Summary

The creative path of composer, teacher, pianist and cultural activist Yuliya Korzhenko is researched. The stages of personality development, the search for her own way in art and the results of the Ukrainian composer's work are followed. Large symphonic canvases, vocal and choral works, musical pedagogy and implemented cultural projects make up the mosaic of her present. The life of an artist is taking place within Ukraine: Poltava, Kharkiv, Kyiv. Musical ideas conquer their listener.

Keywords: Yuliya Korzhenko, composition, musical pedagogy, choral music, musical choral collectives, artistic events.

УДК 78.087.68:14:316

ТЕМА ДИТИНСТВА У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ (НА ПРИКЛАДІ КАМЕРНОЇ КАНТАТИ «ПОГЛЯД В ДИТИНСТВО»)

Прокопова О.В.

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

Розглянуто камерну кантату Ганни Гаврилець «Погляд в дитинство» на вірші Миколи Вінграновського для сопрано та камерного оркестру. Проаналізовано кожен із трьох чистин твору. Охарактеризовано музичну мову кантати. Визначено засоби єдності циклу (спільні інтонації лейтмотивного значення, наскрізна сюжетно-образна канва, жанрово-стилістична єдність). Окреслено жанрові і стилістичні особливості кантати як твору, призначеного для дитячого сприйняття.

Ключові слова: кантата «Погляд в дитинство» Ганни Гаврилець, вірші Миколи Вінграновського, камерний оркестр, цикл, стилістичні особливості.

Постановка проблеми. Одним із найяскравіших представників плеяди композиторів, які писали для дітей, є талановитий митець, педагог, чудовий композитор та активний громадський діяч Ганна Гаврилець.

Ганна Олексіївна Гаврилець – лауреат І-го Всеукраїнського фестивалю популярної музики «Червона рута» (Чернівці, 1989), Міжнародного конкурсу композиторів імені Івана та Мар'яна Коць (Київ, 1995), Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1999), хорового конкурсу «Духовні псалми третього тисячоліття» (2001), премії «Київ» імені А. Веделя (2005); вона відзначена Орденом Святого Рівноапостольного князя Володимира (2005) і Княгині Ольги (2008). Плідну творчу діяльність композитор уміло поєднує з педагогічною. Від 1992 року вона викладає в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, професор (з 2012), декан композиторського та історико-теоретичного факультетів (2004-2015), заслужений діяч мистецтв України (2005), член-кореспондент Національної академії мистецтв України (2017). Незважаючи на численні досягнення і у власне композиторській галузі, і в педагогічній та громадській сферах, – наукове осмислення творчої діяльності Ганни Гаврилець лише розпочинається. Про її творчі здобутки поки що не створено жодної монографічної праці. Творчість Г. Гаврилець всебічно не досліджено, а твори для дітей та юнацтва досі не проаналізовано.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Учені-психологи та педагоги активно пишуть роботи, розробляють відповідні методики, виконують дослідження з питань виховання дітей засобами музичного мистецтва, із проблем впливу музики на їхній розвиток, на формування особистості тощо. Музикознавці ж здебільшого оминають своєю увагою твори для дітей, надаючи їм другорядного значення, певного меншовагартісного забарвлення як творам, не вартим серйозного ставлення і докладного музикознавчого аналізу. Однак музика для ди-

тячого сприйняття і виконання відіграє дуже важливу роль у формуванні особистості загалом і особливо у вихованні майбутніх музикантів. Адже саме від перших музичних вражень, від початкового етапу музичного виховання і навчання залежать і ставлення дитини до музичного мистецтва, любов до музики та бажання її опановувати, і успіхи юних музикантів у професійній сфері. Однак власне музикознавчих праць, у яких би докладно розглядалися проблеми музики для дитячого сприйняття і виконання, небагато. Ці питання досліджуються здебільшого у педагогічних роботах, а осередками їх вивчення є музично-педагогічні навчальні заклади. Проте неможливо вирішити всі проблеми, заповнити численні «білі плями» у науці про дитинство дослідженнями в галузі лише педагогічних наук чи психології. Водночас створення цілісної картини українського музичного мистецтва потребує дослідження його компонентів в усьому різноманітті жанрових, стильових та інших особливостей. Тож останнім часом помітне зростання зацікавленості музикою для дітей і серед музикознавців. Ідеться передусім про найбільш ґрунтовні роботи таких дослідниць: української – Римми Сулім [8], російської – Ізи Немировської [4] та білоруської – Ольги Політанської [7].

Творчість Ганни Гаврилець висвітлено переважно в музичній періодиці: автори публікацій розглядають здебільшого виконавські акції. Однак останнім часом її творчі здобутки все частіше стають об'єктами власне наукового осмислення: стильові детермінанти творчості українського митця визначає Ірина Коханик [3], особливості стилістики і трактування зразків українського фольклору в музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо» розкрито у працях Ірини Нискогуз [5, 6], фольклорне підґрунтя творчості композитора охарактеризувала Ольга Бенч [1], оригінальні хорові твори Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження проаналізувала Тетяна Сухомлинова [9], хоровими обробками народних пі-

сень зацікавилися Євгенія Дубінченко та Леонід Гнатюк [2]. Однак у працях музикознавців розглянуто найбільш відомі й часто виконувані хорові та вокальні твори зрілого періоду, набагато менш досліджений ранній етап творчості композитора.

Мета статті – на основі докладного аналізу камерної кантати «Погляд в дитинство» виявити її стилістичні особливості й окреслити засоби втілення теми дитинства.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Навчання у майстрів, які не оминали у своїй діяльності проблематику дитячого музичного виховання, не могли не вплинути на творчі рішення й самої Ганни Олексіївни. Вона, сама мама (свого часу її син Юрій навчався гри на скрипці) та педагог (веде клас студентів – майбутніх композиторів у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського), тонко відчувала специфіку дитячого мислення та прекрасно усвідомлювала потребу в дитячому репертуарі. Тому у своїх численних композиціях Г. Гаврилець розкриває ідеї дитинства, пише твори, призначені для дитячого сприйняття та виконання. До них зокрема належать: камерна кантата «Погляд у дитинство» на вірші Миколи Вінграновського для сопрано та камерного оркестру (1987); фортепіанні твори для юних піаністів (1997); «Золотий камінь посіємо...» – музично-сценічне дійство для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету (1997-1998); «Барбівська коляда» – хоровий фольк-концерт ораторіального типу (2010).

Твори Ганни Гаврилець активно вивчають у музичних школах та школах мистецтв. Так, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо...» є базовим ілюстративним музичним матеріалом у спеціалізованих початкових мистецьких навчальних закладах у курсі вивчення українського фольклору, до того ж, окрему партію призначено для виконання хором хлопчиків.

У хоровому концерті «Барбівська коляда» діти також беруть досить активну участь. Це зумовлено самою специфікою цього фольклорного жанру, адже, згідно з давніми традиціями, в обряді колядування діти завжди мають свою роль та окрему партію.

Якщо твори зрілого періоду Г. Гаврилець, часто виконувані в концертах і фестиваліних акціях, уже частково розглянуто в музикознавчих працях, то композиції раннього етапу творчості, а особливо написані для дитячого сприйняття та виконання, практично не досліджено. Про камерну кантату «Погляд в дитинство» на вірші Миколи Вінграновського для сопрано та камерного оркестру – досі ще ніхто не писав.

Виклад основного матеріалу. Камерну кантату «Погляд в дитинство» Ганна Гаврилець

написала у віці 29 років. Тоді вона була занурена у приємні сімейні клопоти, пов'язані з вихованням маленького сина – Юрка, якому на той момент виповнилося всього два роки. Тому й звернулася вона до теми, близької до дитячого світу.

Кантата «Погляд в дитинство» характеризується пошуком особистої манери письма, адже цей твір був одним із перших, написаний по завершенні навчання в аспірантурі, а отже на початку самостійного творчого шляху. У цій кантаті вже простежуються ті тенденції, якими характеризуватимуться твори композиторки зрілого періоду: звернення до фольклорних жанрів; ускладнення музичної мови; утілення яскравої образності, пов'язаної з близьким для дітей світом тварин.

Закономірно, що Г. Гаврилець звернулася до текстів українського письменника-шістдесятника – Миколи Степановича Вінграновського. Зацікавленість творчістю цього поета, режисера, актора й сценариста зумовлена й тим, що 1984 року він став лауреатом Державної премії України імені Тараса Шевченка, а присудили йому цю премію саме за збірки творів для дітей «Літній ранок», «Літній вечір», «Ластівка біля вікна», «На добраніч». Однак вірші, які обрала Г. Гаврилець для своєї кантати, у ці збірки не входили. Вони навіть були написані в різний час, і сам поет їх у цикл не об'єднував, але в їх музичному втіленні вибудовується цілий сюжетний сценарій. Серед них: «Вві сні наш заєць знову задрімав...» (1969), «Котик, котик...» (1968), «Прилетіли гуси...» (1964).

Для твору композиторка обрала камерний склад оркестру – залучено всю струнну групу, високі дерев'яні духові інструменти і дзвіночки. Вокальну партію доручено сопрано. Кантата має три частини, які названі відповідно до літературного першоджерела.

Перша частина «Вві сні наш заєць знову задрімав...». Г. Гаврилець звертається до жанру колискової пісні – це чи не найпершої, яку чує дитина з вуст своєї матері. Саме з колисковими пов'язані і спогади про дитинство, адже ці пісні є справжнім символом тієї пори. Автор змальовує живу природу, але наче крізь призму сну. Перед слухачами постають образи зайчика, ночі, зорі, мурашки та ромашки, які персоніфікуються.

Слухаючи вступ, можемо собі уявити ірреальний світ снів, який композитор творить музичними засобами. Органний пункт, заколисуючі секунди (характерна ознака колискових), повторення однієї мелодичної фрази, стримана динаміка в межах *pianissimo* – *mezzo-piano*, «мертвоний», позбавлений обертонів штрих *non vibrato* у струнних, що надає музиці специфічної застигlosti, загадкове й таємниче *frulato* флейти, казкове звучання дзвіночків, зосередження на звуках середнього регістру,

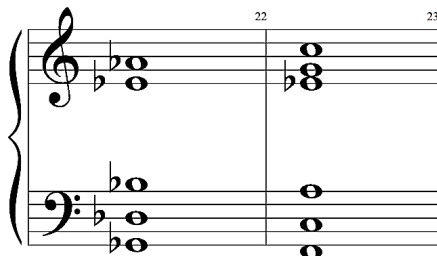
помірний темп (*Andante*) – усі ці засоби спрямовані на змалювання стану заколисування і поступового засинання. Така музика наче присипляє Зайчика.

Початок основного розділу частини підкреслено зміною тональності (*ля-бемоль мажор*), темпу (*Moderato*) і штриха у струнній групі (*vibrato*).

З музичного матеріалу вступу можна виділити три основних інтервали, які формують інтонаційну систему усієї частини. Це – секунда, кварта і квінта. Саме цей комплекс набуває лейтмотивного значення, адже заколисуючий коливальний рух, властивий усій кантаті, звучатиме у різних варіантах.

В оркестровій партії композитор наче відтворює те, що неможливо побачити, а лише уявити. Зі вступом вокальної партії це підтверджується літературним текстом: «Вві сні наш заєць знову задрімав». Короткі мелодичні фрази солістки щоразу перериваються інкрустаціями дзвіночків. Такі зупинки вносять спокій і неспішність у розвитку матеріалу (як у колискових) та додають казковості звучанню завдяки своєму «срібному» тембру. На противагу інструментальним партіям, вокальна відразу демонструє доволі широкий діапазон (в обсязі малої септими) і плавний розвиток матеріалу, що надає звучанню оповідного характеру.

Друга мелодична фраза – це запитання, яке втілюється загостреним звучанням зіставлених малосекундових зміщень гармонічних співзвуч (приклад 1).



Приклад 1. Перша частина
«Вві сні наш заєць знову задрімав». Перша строфа

Музичний матеріал оркестрового супроводу пронизаний лейтмотивним погойдуванням квартових інтонацій.

Завершується друге речення рухом паралельними квінтами в нижніх голосах та ундецимакордом домінантової функції. Такі досить складні гармонічні засоби демонструють сучасне авторське прочитання класичних засад.

У першому куплеті композитор застосовує переважно струнний склад оркестру, лише зрідка доповнений коротким погойдувальним мотивом дерев'яних духових. Це зумовлено інтимним характером змісту частини. Більш активне залучення духової групи спостерігається вже у другому куплеті, у якому образність виходить за межі світу зайчика: описується те, що відбувається навколо.

Другий куплет контрастує з першим за ладо-тональним центром (*до мажору* протиставляється *ля мінор*), але продовжує розвивати ідею «колисковості» секундового погойдування. Композитор застосовує також поліфонічні засоби, чим переконливо відтворює густий морок ночі, про який ідеться у поетичних рядках. Певної таємничості звучанню надають також раптові зміни тональностей.

Образ зірки, про яку ідеться у тексті, супроводжується імітаційним проведенням останньої фрази солістки першими скрипками та флейтами, чим наче змальовано мерехтіння зірочок на нічному небі. А напруження створюється гострими дисонуючими гармоніями (кластерами) на тлі трелей.

Функцію третього куплету (своєрідної інструментальної репризи) виконує оркестрова постлюдія, у якій, наче спогади про сні, проводяться всі теми чи їх елементи, що звучали протягом частини. Замкненість та єдність форми забезпечується використанням у кінці частини початкового мотиву (з першого куплету). Казкового відтінку надають розповіді останні «слова» у дзвіночків.

Таким чином, у першій частині Г. Гаврилець майстерно відтворює поетичний текст такими музичними засобами:

- гармонічними – рух паралельними інтервалами, секундове ускладнення терцієвих гармоній, терцієві співзвуччя-хмарочоси, кластери, несподівані тональні зіставлення (*до мажор, ля-бемоль мажор, фа мінор, ля мінор, фа-дієз мінор, мі мінор, ре мажор, ля-бемоль мажор*);

- ритмічними – синкопи, рівномірний погойдувальний рух;

- поліфонічними – імітації;

- мелодичними – широкий діапазон вокальної партії (від *до* першої октави до *ля* другої).

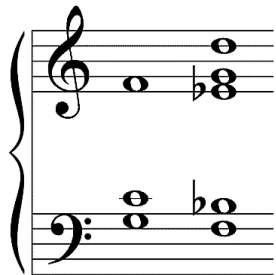
У музичній мові першої частини використано фольклорний жанр колискової пісні, поєднано традиційні засоби музичної виразності із сучасними. Єдності форми сприяє насиченість музичної тканини звучанням лейтмотиву та його варіантними проведеннями.

Друга частина «Котик, котик...» – ще один приклад утілення жанру колискової. Однак жанрові засоби власне колискової поєднано тут з елементами жартівливих дитячих пісень-лічилок, чим і зумовлено вдвічі швидший темп. Згідно з літературним першоджерелом, цей номер має три розділи, які об'єднуються поступовим рухом до кульмінації (третьій куплет) і завершуються завмиранням у кінці – так відтворено момент засинання.

Починається частина активними акордами в усіх групах інструментів – квартакорд і обернення нонакорду (приклад 2).

Комплексом таких засобів створено образ традиційного для колискових персонажа – Котика, що тихенько підкрадається обереж-

ними кроками. Про це йдеться в поетичному тексті. Вокальна партія є доволі розлогою, на противагу одноманітному супроводу. Їй притаманні ходи на широкі інтервали, які графічно оформлені в маятниковий коливальний рух. Видозмінені багаторазові повтори у цій частині надають їй ознак колискової.



Приклад 2. Друга частина «Котик, котик...».
Перша строфа

Гармонічне оздоблення цього матеріалу значно ускладнюється секундовим зіставленням септакордів та розцвічених секундами тризвуків, псевдодомінантовим терцквартакордом. Такою канвою немовби відтворено наявну в поетичному тексті засторогу, підкреслену *ritenuto* в завершальній фразі вокальної партії: «не ходи нам пізно».

Нова хвиля розвитку підкреслюється тембровим контрастом – скрипки й альти виконують паралельні квартакорди (ними починалася частина) на *piano* штрихом *sul tasto*, що надає звучанню відтінку несправжності, примарності, відчуття насунання чогось здалеку.

У подальшому розвитку супроводу гармонія ускладнюється введенням квартдецимакорду. Така напруженість зберігається і під час звучання вокальної фрази, що надає їй певної таємничості, якої вимагає образ ночі. Це драматичне напруження раптово обривається і замінюється новим образом – сну. Музичними засобами його відтворено раповим *piano*, кластерною гармонією, розщепленням тону *mi*, треллю у низьких струнних інструментах, штрихом *sul ponticello* у скрипок та введенням нової мелодії кружляючого типу у флейти. Такі засоби надають звучанню зловісного відтінку, фантастичності.

Далі загальний антураж зберігається, а оберտальна мелодія звучить у різних варіантах. У гармонічній складовій значно згущуються звукові барви (приклад 3). Більш активним гармонічним рухом, ускладненням фактури та зростанням динаміки готується третій, кульмінаційний розділ форми.

У третьому куплеті основне виражальне значення має вокальна партія, у якій уперше виконується (об'єднується) весь тематичний матеріал частини. У попередніх куплетах у сопрано звучали окремі фрази, вони часто переривалися невеличкими оркестровими ритурнелями, якими змальовувалися образи поетичного тексту (Котика, ночі, сну).



Приклад 3. Друга частина «Котик, котик...».
Друга строфа

Музичний матеріал, обраний для цього розділу, синтезований із попереднього тематизму. Представлені маятниковий та обертальний мотиви, а також заколисуєчий рух на секунду і кварту у низьких струнних, створений на основі лейтмотиву.

Поява початкової основної теми частини надає формі цілісності та репризної заокругленості. У художньому аспекті ця тема нагадує про образ Котика, який, згідно з текстом вірша, бешкетував та не давав спати на початку твору, а в цьому проведенні Котик уже піддався чарам ночі і поступово занурився у сон.

Гармонічний фон цього фрагмента зосереджено на кластерному співзвуччі, ундецимакорді та русі паралельними квінтами. Такими засобами функціональність гармонії, характерна для класико-романтичної музики, нівелюється, увиразнюються передусім її сонористичні властивості.

Завершується частина суцільним *diminuendo* (з італ. – зменшення) в усіх застосованих засобах, поступовим розрідженням фактури, постійним повторенням останньої вокальної фрази із плавним зменшенням гучності, чим створюється відчуття навіювання, присипляння та, врешті-решт, засинання (звучання кластеру з використанням флажолетів та *divisi* струнної групи). Таким тремтливим, міражним акордом немовби створюється відчуття заспокоєння та сну.

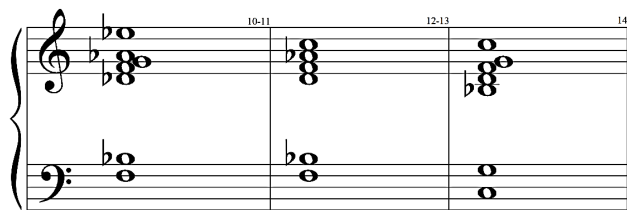
Отже, у другій частині використано той комплекс засобів, що й у першій, однак його суттєво збагачено:

- звернення до жанру колискової;
- чіткість і стрункість форми;
- багатство штрихів та їх відповідних сонорних ефектів (*pizzicato*, *sul tasto*, *sul ponticello*, трель, флажолети та *divisi* струнної групи);
- застосування сучасних гармонічних засобів – ускладнених співзвуч (квартакорди, квартдецимакорди, терцієві хмарочоси, квінтакорди, кластери, акорди терцієвої будови із доданими та розщепленими тонами), секундового зіставлення звукових комплексів та їх формального функціонального співвідношення;
- використання своєрідного мелодичного руху (маятниковий коливальний – наче погойдування колиски, кружляючий – як елемент навіювання, рух паралельними квінтами – як вплив фольклорної стилістики).

Усе це свідчить про майстерність композиторки та її вміння варіантно опрацювати матеріал. Залученням інтонацій із попередньої частини циклу надано твору єдності. Зазначеними засобами Г. Гаврилець чудово відтворила образи поетичного тексту – Котика (зокрема його ходи), таємничої ночі та загадкового сну.

Третя частина «Прилетіли гуси...». Друга і третя частини кантати звучать *attacca*. Це дає підстави припустити, що вони пов'язані між собою сюжетною канвою. Якщо результатом сюжетно-музичного розвитку другої частини було поринання у сон, то третя частина – це вже власне сам сон (як видіння). Такому тлумаченню сприяє також і музичний матеріал частини.

У невеликому вступі (струнні інструменти) тематичний матеріал узятو з першої частини, але оздоблено новими засобами. Тремоло з використанням сурдини та штрихом *sul ponticello* звучання немов дематеріалізується, створюючи лише натяк на звуковий образ – наче зображення відтворюється крізь серпанок міражу, сну. Звучанням чергового терцієвого хмарочосу – ундецимакорду – немовби змалювано подих вітру, разом з яким «*прилетіли гуси...*». Ряд терцієвих нагромаджень у супроводі продовжується звучанням нонакордів (приклад 4).



Приклад 4. Третя частина «Прилетіли гуси...».
Послідовність нонакордів

Поверненням неспішного темпу першої частини звучання вокальної партії надано рис оповідності: зображено те, що герой бачить уві сні. У цій частині поєднано риси, притаманні мелодіям попередніх частин (доволі широкий діапазон, коливальний принцип руху). Розспівування одного складу наприкінці фраз нагадують характерні для жанру колискової вокалізи – *гу-у, тя-ах, бо-о*. Постійна зміна метричної пульсації та синкопи надають музичному образу нестійкості, хисткості.

У другому куплеті змалювано образ гусей у червоних чоботях, у рябеньких хустинках. Такою деталізацією поетичного образу зумовлено й багатство музичних характеристик. Фонова функція переходить до духової групи (*frullato*), а в підголосках струнних звучать варіанти лейтмотиву – погойдувальні елементи з попередніх частин.

Примітним є спрощення літературного першоджерела. У віршових рядках М. Вінграновський використав вислів «*загелгали гуси*»,

який, можливо, не належить до звичного дитячого лексикону. Тому Г. Гаврилець замінила його на «*розказали гуси*», чим забезпечується розуміння змісту тексту. У наступному епізоді авторка вдається до засобів звуконаслідування, імітуючи це гусяче гелготання. На цей момент припадає кульмінація усієї частини.

Прийом відлуння, який використовувався і в попередніх частинах, утілюється тут у завершальній фразі вокальної партії.

В інструментальній постлюді повертається матеріал вступу з незначними змінами у штрихах (струнні звучать *non vibrato iz sul tasto*), звучання поступово завмирає. Цим прийомом наче закриваються перед глядачем куліси по завершенні вистави, яка була присвячена відтворенню образів дитинства.

В останній частині кантати узагальнено концепцію всього твору, ця частина виконує синтезуючу функцію в циклі. Г. Гаврилець апробує всі заявлені раніше музичні засоби та посилює їх сонорне навантаження. А також адаптує твір до дитячого сприйняття.

Висновки. У камерній кантаті композиторка вміло поєднує фольклорні традиції з класичними засадами у своєрідній сучасній авторській інтерпретації. Це позначилося на всіх компонентах музичного тексту:

- мелодії (пісенний тип, широкий діапазон вокальної партії, маятниковий коливальний рух – наче погойдування колиски, кружлячий – як елемент навіювання);
- ладо-тональності (несподівані тональні зіставлення, подекуди й тяжіння до атональності);
- гармонії (рух паралельними квінтами, ускладнення терцієвих гармоній доданими тонами, терцієві співзвуччя-хмарочоси, кластери, квартакорди, квартдецимакорди, квінтакорди, секундове зіставлення звукових комплексів та їх формальне функціональне співвідношення);
- ритму й метру (синкопи, рівномірний погойдувальний рух; метрична перемінність);
- форми (тяжіння до умовної куплетності);
- фактури (поліфонічні імітації, підголосковий склад);
- розвитку тематизму (застосування лейтмотивної техніки, варіантності);
- штрихів та їх відповідних сонорних ефектів (*pizzicato, sul tasto, sul ponticello*, трель, флажолети та *divisi* струнної групи, *frullato* флейти).

Єдність циклу забезпечується спільними для всіх трьох частин інтонаціями (які набувають лейтмотивного значення), їх жанровою і стилістичною подібністю. Відзначимо також наскрізну сюжетно-образну канву кантати, у якій перші частини – власне колискові пісні, а остання – сон (як видіння).

На основі аналізу кантати Г. Гаврилець можна зробити висновки, що у цьому творі для дітей викристалізуються характерні

риси письма композитора. Хоча кантату написано в ранній період творчості, але цей твір – важливий для творчого почерку митця, адже в кантаті формується стиль письма, накреслюються шляхи його подальших перспектив. Для цього циклу особливо важливим є те, що автор намагалася врахувати особливості дитячого сприйняття та багатство дитячої уяви

в утіленні відповідних образів. Так, бачимо, що протягом усього циклу переважає складна гармонічна мова, спрямована на звуконаслідування та відповідні сонорні ефекти. Інтонаційні звороти максимально наближені до жанрових вимог колискової. Також бачимо, що цикл демонструє вміння володіння усіма засобами оркестрового та вокального письма.

Список літератури:

1. Бенч О. Г. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 75: Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ, 2009. С. 57-70.
2. Дубінченко Є. А., Гнатюк Л. В. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець // Молодий вчений. 2017. № 9.
3. Коханік І. М. Про детермінанти індивідуального стилю Анни Гаврилець // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 44: Музика XX століття: погляд із XXI: зб. наук. пр., присвячений ювілею проф. Т. Гнатів. Київ, 2006. С. 167-179.
4. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московский гос. ин-т. музыки им. А. Г. Шнитке. Москва, 2011. 36 с.
5. Нискогуз І. «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець в аспекті сучасного композиторського трактування фольклору // Київське музикознавство: зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 46. С. 121-128.
6. Нискогуз І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 32: Музикознавчі студії / Львівська держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2014. С. 183-191.
7. Политанская О. И. Место и значение музыки для детей (детской музыки) в становлении творческой личности юного музыканта // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2015. № 27. С. 143-147.
8. Сулим Р. А. Становление детской музыки в западноевропейской культуре XVIII – XIX веков // Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах: сб. ст. по мат-м Всеукраинской науч. конф. Сумы, 1995. С. 30-39.
9. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва: дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський нац. ун- мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 259 с.

Прокопова Е.В.

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского

ТЕМА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ ГАВРИЛЕЦ (НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНОЙ КАНТАТЫ «ВЗГЛЯД В ДЕТСТВО»)

Аннотация

Рассмотрена камерная кантата Анны Гаврилец «Взгляд в детство» на стихи Николая Винграновского для сопрано и камерного оркестра. Проанализирована каждая из трёх частей произведения. Охарактеризован музыкальный язык кантаты. Определены средства единства цикла (общие интонации лейтмотивного значения, сквозная сюжетно-образная канва, жанрово-стилистическое единство). Выявлены жанровые и стилистические особенности кантаты как произведения, предназначенного для детского восприятия.

Ключевые слова: кантата «Взгляд в детство» Анны Гаврилец, стихи Николая Винграновского, камерный оркестр, цикл, стилистические особенности.

Prokopova O.V.

P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

**THE THEME OF CHILDHOOD IN CREATIVITY OF HANNA HAVRYLETS
(ON THE EXAMPLE OF CHAMBER CANTATA «A LOOK INTO THE CHILDHOOD»)**

Summary

There is considered the chamber cantata of Hanna Havrylets «A Look into the Childhood» in the poems of Mykola Vingranovsky for soprano and chamber orchestra. Each of the three pieces of the cantata is analyzed. The musical language of cantata is described. The means of unity of a cycle (common intonations of leitmotif, storyline and imaginative integrality, genre and stylistic unity) are determined. The genre and stylistic features of cantata are outlined as a work intended for children's perception.

Keywords: cantata «A Look into the Childhood» of Hanna Havrylets, poems by Mykola Vingranovsky, chamber orchestra, cycle, stylistic features.

РЕНОВАЦІЙНА ПЕДАГОГІКА АЛКУЇНА В КОНТЕКСТІ КАРОЛІНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Рябокін А.О.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Матеріали статті знайомлять нас низкою чинників: представники західноєвропейського чернецтва впродовж VII – IX століть у своїй діяльності розробили теоретико-практичні основи наступної університетської системи; у період Каролінгського відродження чернецтво залишалося одним із найстабільніших інститутів Церкви, здатним поєднати в нових історичних умовах освітянську спадщину попередньої античної епохи із християнським вихованням; наріжні питання про співвідношення навчання й виховання, кар'єрне зростання й духовне самовдосконалення, пошук сенсу життя, порушені в творчій спадщині Алкуїна Йоркського, гостро актуальні й сьогодні.

Ключові слова: навчання, виховання, Каролінгське відродження, ренесанс, університетська система, середньовічна освіта, реноваційна педагогіка.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку вітчизняної освіти намітилася тенденція до науково-теоретичного обґрунтування витоків західноєвропейської університетської системи, зокрема монастирського виховання, що стало основою нашого дослідження: «Вся освіта сучасної Європи зародилася з ірландського монастирського сакрального знання, найяскравішим представником якого був Алкуїн Йоркський».

Аналіз досліджень і публікацій. Упродовж останніх років з'явився ряд фундаментальних праць у яких розкрито та проаналізовано важливі аспекти становлення протоуніверситетської педагогіки. Зокрема, Є. Курціус з'ясував значення діяльності перших чернечих спільнот для процесу розвитку християнської школи у IX ст.; Б. Рамм, С. Перевезенцев, А. Сидоров дослідили інтелектуальну складову європейської монастирської культури; В. Сільвестров порушив питання морального виховання дітей у середньовічних каролінгських школах; В. Уколовою розкрито зміст античної спадщини в культурі ранньосередньовічних монастирів; І. Цебрий обґрунтовано місце та роль ранньохристиянських наставників у духовно-моральній парадигмі освіти Середньовіччя. Освітньо-виховним ідеям Алкуїна Йоркського присвячені роботи В. Смірної, Н. Сидорової, Г. Кенісберга, Х. Альварсона, Д. Хегермана, Г. Пікова та ін.

На початку XXI століття до важливих аспектів досвіду протоуніверситетської освіти та місця в ній античної спадщини звертали вчені: Н. Суворов, доводячи спадкоємність греко-римської інтелектуальної спадщини представниками єпископальних шкіл та системи Алкуїна в першу чергу; Ж. Ле Гофф, обґрунтовуючи значення монастирської освіти в процесі виховання особистості; Г. Піков, аналізуючи погляди викладацького складу вищих духовних навчальних закладів на проблеми

виникнення та становлення протоуніверситетської системи в спадщині Алкуїна Йоркського.

Проте, незважаючи на широку науково-дослідну базу з проблеми реноваційної педагогіки Алкуїна, на сьогодні залишається низка нерозв'язаних питань, зокрема: не склалося цілісного уявлення про процес навчання й виховання в каролінгських школах VIII – IX століть, не виявлено освітньо-виховного впливу спадщини Алкуїна Йоркського на розвиток вітчизняної педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Педагогіка завжди відігравала і відіграє принципово важливу роль в історії суспільства. Сам по собі цей термін може бути названий синонімом слова «культура», бо саме педагогіка є механізмом трансляції будь-якої культури в часі і просторі. Ці «механізми» формуються зазвичай у перехідні епохи й найвищого розквіту досягають у період класичного етапу розвитку цивілізації. Як правило, історія педагогіки ділиться на етапи, що так чи інакше пов'язані саме з якими-сь яскравими етапами людського розвитку. Звідси, найчастіше, пропонувалися і пропонуються лише два варіанти історії педагогіки. При використанні формаційного підходу, який досі зустрічається досить часто в завуальованій формі, стверджують про педагогіку первіснообщинну або родову, рабовласницьку, феодальну, буржуазну. Цивілізаційний підхід дозволяє виділити педагогіку грецьку, римську, китайську та ін. І саме історія педагогіки свідчить, що є безліч схожих рис у розвитку педагогічних систем окремих цивілізацій.

На загальному тлі історії педагогічної думки є чітко видимі «перехідні епохи». Цим періодам парадоксально не щастить в історії саме в тому сенсі, що «жителі» наступних, «спокійних» часів визначають їх всього лише якимись містками, сходінками, завдяки яким цивілізація прямує на «чисте» місце. Свого часу намагався привернути особливу увагу до них ве-

ликий російський медієвіст Т.Н. Грановський, який назвав їх «сумними», повними «трагічної краси». У нього було пекуче бажання саме в них «почути останнє слово кожного, початкову думку зародження порядку речей». Інші дослідники згодом відзначили, що значення цих епох не лише в боротьбі двох тенденцій – низхідній і висхідній. Вони володіють і такими особливостями, як інтенсивність духовних пошуків, висока продуктивність, прагнення до максимальної деідеологізації. Як справедливо було зазначено в листуванні Н.І. Конрада і А. Тойнбі, вони є найпліднішими з усіх часів. Це так звані «вирішальні історичні етапи», коли людство в цілому або окремі його загони вступають в критичну смугу свого існування.

У світлі вище сказаного має сенс досліджувати (на матеріалах ранньосередньовічної західноєвропейської історії) педагогічну думку цих епох. Педагогічній думці раннього Середньовіччя й досі приділяється далеко не достатня увага, ставлення до неї спрощено до краю: «Педагогічна думка перебувала в лещатах кількох релігійних догм: люди на цьому світі тільки прибульці і мандрівники, тіло людини посудину диявола; всі мирські бажання і помисли гріховні; головне завдання виховання умертвіння плоті і смирення духа. Ці погляди ворожі науці» (Педагогічна енциклопедія). В історії педагогіки середньовічна школа просто займає своє, нехай і своєрідне, місце. Досить відзначити хоча б те, що жодна шкільна система не зберігала свої позиції так довго, практично близько тисячі років, що вже говорить про її необхідність і важливість для суспільства. Свого часу відомий французький медієвіст Жак Ле Гофф вже застерігав від заміни традиційної «чорної легенди» про Середньовіччя новою «золотою легендою». Середньовічну культуру в цілому й педагогіку того часу зокрема треба спробувати зрозуміти «зсередини», в світлі її власної логіки і відповідно її часу.

Реноваційна педагогіка (від лат. /renovatio/ – оновлення, відновлення) VI – початку IX століть, яку досліджуємо, передбачала комплексну реконструкцію античного знання з метою відбору з нього тих структур, котрі гармонійно узгоджувалися з новим християнським світоглядом і відповідали запитам нового суспільства. Проблема подібної реконструкції освіти постала нагально перед молодим варварським світом, бо попередня програма християнських шкіл з її повним запереченням античного знання вже не могла задовольнити зростаючі потреби в освічених державних кадрах – політиках, юристах, економістах, будівельниках, богословах, лікарях, військових тощо [6, с. 32–81].

Християнство найкращим чином сприяло формуванню монолітних королівств у Європі з єдиним правителем на чолі відповідно до постулату: «Один бог на небі, один король

на землі.» У зв'язку з цим необхідно було, по-перше, якнайшвидше повернути на христову віру широкі маси язичницького населення, по-друге, знайти оптимальні шляхи для глобально діючої християнізації європейських язичників, котрі б стали надійною основою нових монархій. Отже, необхідно було створити нову ідеологію суспільства і цьому мала сприяти програма християнсько-релігійної школи.

Особливим етапом розвитку ранньосередньовічної Європи безсумнівно є час існування Каролінгського держави (VIII – IX ст.). Спочатку нові міста в ньому, а потім і монастирі стають центрами нової педагогіки, яку можна назвати умовно реноваційною (від терміна «Відродження»), акцент в якій робиться на особистості. Розглянемо один з її варіантів на матеріалі Каролінського Відродження, «реноваційного» процесу, що йде не на «стику» якісно відмінних один від одного історичних періодів, а всередині одного з них. Перше, що відразу ж впадає в очі як і у випадку з «Високим» Відродженням цивілізація звертається до своїх витоків. Причини звернення до них, зрозуміло, інші, їх місця в історії відрізняються, але сама по собі «реноваційна» ідея в цьому проявляється обов'язково [5, с. 68].

Подолати однобокість і схематичність цих двох підходів дослідники намагалися не раз. Так, відомий американський історик педагогіки професор Пол Монро в своїй «Історії педагогіки», не відмовляючись у цілому від формацийного підходу, намагався поєднувати його з підходом цивілізаційним і в кожному історичному періоді шукав якусь центральну ідею, що знаходилася в основі виховання. Наприклад, первісне виховання у нього є «непрогресуюче пристосування», грецьке – «пристосування прогресивне», в середні віки виховання це «дисципліна», в епоху Відродження було так зване «гуманістична освіта». Зате далі, в міру наближення до нашого часу, з'являється все більше й більше течій або напрямів: релігійний, реалістичний, натуралістичний, психологічний, природно-науковий, соціологічний і, нарешті, «еклектичний напрям теперішнього часу». Тим часом, давно вже відзначені в історії педагогічної думки окремі системи, що знаходяться в складних і неочевидно обов'язкових і міцних зв'язках із будь-якими історичними періодами або цивілізаціями [5, с. 79–82].

В історичній науці вживання терміна «відродження» в застосуванні до культури Каролінгської епохи є суперечливим, хоча відкритих дискусій із цього приводу не велося. Термін «Каролінгське відродження» (Каролінгський ренесанс) був введений зарубіжною історіографією ще в XIX столітті. Це зробили французький історик Ж. Ампер і німецький дослідник К. Бер. Підставою для цього терміна стали слова самих учасників Каролінгського Відродження Муадвіна («За стародавніми

звичаями знову повертаються звичаї людські. Знову Рим золотий, оновлений відродився для світу») і Алкуїна («Не нові Афіни створилися на франкській землі, вони набагато блискучіші, бо прославлені учительством господа Христа, перевершують всю премудрість академічних вправ») [1, с. 321-325].

Саме слово «відродження», як вже було сказано, вперше з'явилося і міцніше всього закріпилося в науці стосовно італійському культурному руху XIV – XVI ст. І якщо головною рисою італійського Ренесансу вважати світський антицерковний дух і обіг за зразками до «класичної» епохи Античності (демосфенівські Афіни і цицеронівський Рим), то про «відродження» у Каролінгів в цьому сенсі говорити неможливо, так як зразком і ідеалом для них була християнська імперія Костянтина Великого IV ст. н. е. Але, якщо «відродження» вважати просто різким і виразним культурним піднесенням після довгого культурного занепаду, коли культура звертається в пошуках зразків не до безпосередньо попередньої епохи, а через її голову до більш віддаленої, то на думку М.Л. Гаспарова, саме в такому «розширеному сенсі» термін «відродження» з повним правом можна застосувати в культурі Каролінгської епохи [3, с. 302-304].

Проти такого «перебільшеного» розуміння Каролінгського відродження виступають деякі дослідники, відводячи йому місце «відомого піднесення культури, гранично полеглого до попередніх смутних століть». Жак Ле Гофф, кажучи, що масштаби Каролінгського відродження очевидно перебільшені, зазначає, що воно, перш за все, не було новаторським; прийнята їм програма навчання була всього лише програмою колишніх церковних шкіл; культура каролінгського двору нічим не відрізнялася від культури варварських королів, а Королівська академія була чимось на зразок світської розваги. Обмеженість Каролінгського відродження була зумовлена й тим, що воно відповідало неглибоким внутрішньо аристократичним потребам вузької соціальної групи [2, с. 264-265].

Таким чином, зміст педагогіки Каролінгського відродження як поєднання античних і ранньосередньовічних ідей навчання та виховання. Показано, що ця модель передбачала комплексну реконструкцію античного знання з метою відбору з нього тих структур, котрі гармонійно узгоджувалися з новим

християнським світоглядом і відповідали запитам нового суспільства. Проблема подібної реконструкції освіти постає нагально перед молодим варварським світом, бо попередня програма християнських шкіл з її повним запереченням античного знання вже не могла задовольнити зростаючі потреби в освічених державних кадрах – політиках, юристах, економістах, будівельниках, богословах, лікарях, військових тощо.

Внесок Алкуїна у становлення середньовічної освіти та виникнення університетської системи. Визначено, що Алкуїн створив ряд навчальних посібників – підручники з граматики, риторики, діалектики, збірник задач з арифметики та інші. Цими роботами користувалися у школах до кінця Середніх віків. Написані вони у звичній для тих часів формі діалогу – від простих понять та висловлення думок учнів, які мусили їх заучувати, до філософських узагальнень. Духовенство ж мало певними світськими знаннями, навичками управління, господарювання, кадри же світської організації треба було ще створювати. Це і визначило спрямованість культурної політики Каролінгів, починаючи, як мінімум з Карла Мартелла, діда Карла Великого. Показано, що всі школи в монархії Карла Великого можна розділити на дві групи. До першої групи можна віднести зразкові школи, які були своєрідними вищими навчальними закладами. Це три школи: палацова, Турська і Фульдського. Вони були для окремих здібних учнів з єпископських і монастирських шкіл завершальним етапом навчання. До іншої групи можна віднести єпископські та монастирські школи. Вони перебували під безпосереднім контролем єпископів чи аббатів монастирів. Вони призначали шкільних викладачів з магістром на чолі.

Вплив Каролінгського відродження на культуру Високого Ренесансу; визначено, що не випадково імперію Карла Великого ще в XIX столітті вперше пов'язали з Відродженням. Люди тоді думали повільніше, спокійніше, а звідси – часто точніше. Каролінгське відродження часів Карла Великого з його книжковою графікою, книжковою мініатюрою, з відродженням скрипторіїв, де переписувалися книги, з насадженням освіти, з відновленням доріг, створенням придворної Академії, звичайно ж, це прообраз майбутнього європейського Відродження. Це великою мірою – результат розвитку ідей в певному історичному контексті.

Список літератури:

1. Ададуров В. Історія Франції. Королівська держава та створення нації (від початків до кінця XVIII ст.) / Ададуров В. – Львів: Видавництво УКУ, 2002. – 412 с.
2. Алкуин. Загадки 1, 2 / Алкуин // Памятники средневековой латинской литературы IV – IX веков [ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров]; [пер. с лат. Б. И. Ярхо]. – М.: Наука, 1970. – С. 264-265.
3. Алкуин. Разговор об истинной философии / Алкуин // Антология педагогической мысли христианского Средневековья: [пособие для учащихся педагогич. колледжей и студентов вузов]: в 2-х т. / [сост., ст. к разделам и коммент. В. Г. Безрогова, О. И. Варьяш]. – М.: АО Аспект Пресс, 1994. – . – (Серия «История педагогики»). – Т. 1. – 1994. – С. 302-304.
4. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя / Курціус Е. – Львів: Літопис, 2007. – 752 с.
5. Ле Гофф Ж. Рождение Европы / Ле Гофф Ж. – Санкт-Петербург: Александрия, 2008. – 398 с.
6. Пиков Г. Г. Реновационная педагогика Каролингского Возрождения и педагогические идеи Алкуина / Геннадий Геннадиевич Пиков // История и социология культуры: сб. науч. трудов / отв. ред. Ю. С. Худяков. – Новосибирск: НГУ, 2000. – Вып. 1. – С. 32-81.

Рябокоть А.А.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

РЕНОВАЦИОННЫЕ ПЕДАГОГИКА АЛКУИНА В КОНТЕКСТЕ КАРОЛИНГСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Аннотация

Материалы статьи знакомят нас рядом факторов: 1) представители западноевропейского монашества в течение VII – IX веков в своей деятельности разработали теоретико-практические основы последующей университетской системы; 2) в период Каролингского возрождения монашество оставалось одним из самых институтов Церкви, способным объединить в новых исторических условиях образовательную наследственность предыдущей античной эпохи с христианским воспитанием; 3) краеугольные вопросы о соотношении обучения и воспитания, карьерный рост и духовное самосовершенствование, поиск смысла жизни, затронутые в творческом наследии Алкуина Йоркского, остро актуальны и сегодня.

Ключевые слова: обучение, воспитание, Каролингское возрождение, ренессанс, университетская система, средневековое образование, реновационные педагогика.

Ryabokin A.A.

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

RENOVATION PEDAGOGY OF ALKUINE IN THE CONTEXT OF CARROLL'S REVIVAL

Summary

The material of the article introduces us to a number of factors: 1) representatives of Western European monasticism during the 7th and 9th centuries in their work have developed theoretical and practical foundations of the next university system; 2) During the period of the Carolingian Revival, monasticism remained one of the most stable institutions of the Church, capable of combining the educational heritage of the previous antiquity with the Christian upbringing in the new historical conditions; 3) the crucial questions about the correlation of education and education, career growth and spiritual self-improvement, the search for the meaning of life, raised in the creative heritage of Alcus the New York, are also urgent today.

Keywords: education, education, Carolingian revival, renaissance, university system, medieval education, renovating pedagogy.

НАУКОВІ ПІДХОДИ ДО ПЕДАГОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ ІСИДОРА СЕВІЛЬСЬКОГО

Сайбеков М.Г.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Стаття присвячена дослідженню наукових підходів до вивчення творчої спадщини Ісидора Севільського. Розглянуто вплив спадщини Ісидора Севільського на подальшу рукописну традицію та на ранньосередньовічне знання.

Ключові слова: Ісидор Севільський, Середньовіччя, енциклопедизм, наукові підходи, знання, освіта, Етимологія.

Постановка проблеми. Прояв цікавості до спадщини Ісидора спостерігається ще з раннього середньовіччя, але його набутки використовувались, головню, в конфесійних цілях. Зміст його праць відображував релігійну картину світу, а також інтегрував античну спадщину в церковний догматизм. Ісидор заклали основи формування схоластики, поєднавши зміст, що він перейняв від Античності, та форму, яку нав'язувала церква.

Його творчість припадає на період «темних віків», тому в цей нелегкий, наповнений подіями час було складно не лише зберегти та передати надбання попередніх культурних епох, а й створити плідне нове знання. Сьогодні існує невелика кількість робіт, у яких наукові підходи до спадщини Ісидора переважно або культурологічні, або персоніфіковані за своїм змістом. Недостатня кількість праць у дослідженні конкретних аспектів творчої спадщини Ісидора й зумовила актуальність нашої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі праці по вивченню спадщини Ісидора почали виходити з середини 1980-х років. Кілька статей і розділ у своїй книзі «Антична спадщина і культура раннього середньовіччя» присвятили Ісидору В. І. Уколова. У 2007 році в перекладі і з коментарями Л. А. Харитонова російською мовою вийшли три перші книги «Етимології». Тоді ж публікувалися статті Є. С. Кринічиної; яка у 2011 році вона видала переклад вибраних листів Брауліо Сарагоського, до видання увійшло все їх листування з Ісидором Севільським. У 2015 році була захищена дисертація С. А. Воронцова, в якій підтверджено самостійний і різноманітний характер рецепції Ісидором античної філософської спадщини.

Мета статті – проаналізувати наукові підходи до творчої спадщини Ісидора Севільського.

Мета статті зумовила розв'язання таких завдань:

- Схарактеризувати основні наукові підходи до творчої спадщини Ісидора Севільського;
- Обґрунтувати вплив спадщини Ісидора Севільського на подальшу енциклопедичну рукописну традицію.

Об'єкт статті – творча спадщина Ісидора Севільського.

Предмет статті – наукові підходи до вивчення творчої спадщини Ісидора Севільського.

Виклад основного матеріалу. Не можна не погодитися з думкою В. І. Уколової, що «розвиток ісидоріанської історіографії коливався від панегірика до гіперкритики» [8]. Завдяки особливостям творчого методу Ісидора – складання власних творів як «мозаїки» з цитат – дослідники тривалий час не вважали Ісидора оригінальним мислителем і розглядали його праці як «бібліотеку», в якій містяться сліди незбережених античних текстів. Так, Г. Бекер у 1887 році висунув теорію впливу на твори Ісидора втраченої збірки Светонія «Луки» (Prata). Остаточні такі плани спроби були відкинуті після публікації статті «Ісидор і Светоній» П. Веснером у 1917 році. Водночас зроблені зусилля визначити рівень знань у «темні віки» на підставі творів Ісидора, тобто в цитатах простежувалася передусім запозичення. Критичний підхід, особливо властивий німецьким і англо-американським дослідникам (Барни, Льюїс, Вагнер, Шиперес), остаточно переміг у поглядах Ф. Сейволда Ліра, який у 1936 році прямо поставив запитання: «Наскільки Ісидор був дурнем?». Подібні погляди були поступово вилучені в післявоєнну епоху, в 1959-1960 років важливою віхою в ісидоріанських дослідженнях стала двотомна монографія Ж. Фонтена і проведення симпозіуму на честь 1400-річчя Ісидора Севільського. У цих працях було порушено низку питань, зокреба й про оригінальність Ісидора та методи роботи з його текстами [5]. Монографія Фонтена реконструювала склад знання Ісидора в дисциплінах кватривіума, медицини, прав і, частково, філософії. У 1985 році була опублікована бібліографія Дж. Хілгарта, в якій він підсумував і анував всі основні роботи по Ісидору європейськими мовами, що вийшли в 1936-1975 роках [8].

Практично ті автори, які писали про Ісидора й уклали ним джерела, зауважили фрагментарність його ерудиції та поверхневе запозичення ним філософської спадщини часів античності. У працях Ж. Фонтена (на матеріалі перших трьох книг «Етимологій»), детально

проаналізовані погляди Ісидора на незалежність світського знання від Одкровення.

У 1982 році вийшла монографія іспанського дослідника Ф. Лосано-Себастьяна, який доводив непрямий вплив на Ісидора стоїцизму і платонізму. Інші роботи (Бергофа, Трупа, Берні) стали виходити вже у ХХІ столітті, у зв'язку з новими виданнями і перекладами праць Ісидора [5].

Російською мовою окремі дослідження спадщини Ісидора з'явилися з середини 1980-х років. В. І. Уколова обґрунтовувала спадщину Ісидора з культурологічних позицій, що, власне у уможливило висновок: енциклопедизм був концепцією культури зі своїми категоріями, ієрархією, носіями і законами. Концепція енциклопедизму, вкорінена в античній спадщині, дещо знімала протиріччя різних рівнів культури – матеріальної, духовної, інтелектуальної та охоплювала інші види діяльності, забезпечуючи науковим поглядам Ісидора оптимістичне звучання [8].

Користуючись ресурсами граматичної і риторичної традиції, Ісидор міг репрезентувати свою позицію, в якій є суперечності у виразах залежно від мети й читачів трактату. Наприклад, значення красномовства заперечується в «Сентенціях», принижується у другій книзі «Відмінностей» і визнається в «Етимологіях» [10].

Згідно з М. Діас-і-Діасу, вже до 800 року екземпляри «Етимологій» були у всіх найбільших інтелектуальних центрах Європи. У книзі цитував англосаксонський письменник Альдхельм навіть у кінці VII ст.

Біда Високоповажний широко використовував матеріали «Етимологій» у власних працях. Енциклопедія мала значний вплив на освітню програму Каролінгського відродження: рукопис Ісидора був в абатстві Корбі вже в середині VII століття. Популяризації «Етимологій» значною мірою посприяли Алкуїн і Рабан Мавр, які переписували й цитували «Про природу речей» і «Алегорії Святого Письма» [10].

У своїй дисертації Ірина Василівна Цебрій, яка досліджувала парадигму освіти в спадщині ранньохристиянських педагогів, виділяє наступні підходи:

– структурно-функціональний, завдяки якому аналізуємо систему освіти в усій сукупності її компонентів (мети, змісту, засобів, а також процесу, структури, зв'язків, функцій) та виявляємо в ній те, що є спільним, загальним, а також відмінним і особливим. Структурно-функційний підхід найкраще дозволяє простежити організацію освіти Середньовіччя та з'ясувати, як змінювалися її складові елементи відповідно до функцій, що діяли в середині структури (адаптивної, цілеспрямованої, інтегративної та функції регулювання прихованих напружень), залишаючи незмінним її основи;

– андрологічний, що дає змогу визначити ступінь усвідомлення кінцевої мети освіти та шляхів її досягнення, оскільки в парадигмі освіти ранньохристиянських педагогів наставник виконував лише роль помічника або провідника, який повинен уміти підтримати, спрямувати людину на цьому шляху. Переваги такого підходу навчання й виховання полягали в тому, що вихователь і вихованець перебували практично в однаковому становищі. У процесі розвитку особистості ролі вихователя й вихованця рівноправні, і їхні стосунки мають характер діалогу і взаємодії. Головне протиріччя андрологічного підходу в тому, що для формування конкретної мети, необхідно як мінімум створити вихованцю простір *вибору мети*. А щоб зробити вибір, слід уявити все те, із чого доводиться обирати. Але уявити це можна тільки вже або в процесі, або після закінчення виховання. У цьому випадку, звичайно ж, вимоги до педагога зростають, тому необхідно врахувати індивідуальні особливості студентів, розуміння того, що кожен із них використовуватиме або не використовуватиме знання і вміння по-своєму. Не кожен вихователь здатний бути педагогом, що гарантує реалізацію таких підходів;

– акмеологічний, який націлює на максимальне виявлення й розкриття індивідуальних і творчих можливостей особистості наставника та учнів. Концепція акмеологічної парадигми полягає в тому, щоб у процесі виховання людині можна було надати максимальну допомогу в розкритті його потенціалу. Переваги такого підходу в тому, що він має яскраво виражену творчу спрямованість, знаходить застосування в гуманітарних сферах, різних художніх та інших школах і студіях;

– персоніфікований, завдяки якому розкривається ментальна модель парадигми конкретного педагога, її національно-регіональні особливості. Такий підхід є сутнісним методом прийняття рішень, що обов'язково відрізняється від загальноприйнятих підходів, оскільки враховує особистісний досвід суб'єкта;

– реноваційний, за допомогою якого визначаємо місце попередньої освітньої системи після її комплексної реконструкції та специфіку сучасної. Такий підхід передбачав комплексну реконструкцію античного знання з метою відбору з нього тих структур, котрі гармонійно узгоджувалися з новим християнським світоглядом і відповідали запитам нового суспільства.

Проблема такої реконструкції освіти нагальною постала перед молодим варварським світом, оскільки попередня програма християнських шкіл з її повним запереченням античного знання вже не могла задовольнити нові потреби в освічених державних кадрах – політиках, юристах, економістах, будівельниках, богословах, лікарях, військових тощо;

– культурологічний, що передбачав виявлення умов для самовизначення, самотворення й самореалізації людини в культурі, освіті, вихованні та науці окресленої епохи. Він ґрунтувався на ідеях філософії та людської психології (Ісидор Севільський, Алкуїн, Рабан Мавр та ін.). У своїй діяльності вони намагалися адекватно сприймати дитину, виявляли поглиблений інтерес до особистих нахилів [11, с. 50-52].

Представники релігійної педагогіки, безумовно, не могли аналізувати власні підходи на рівні вимог сучасної педагогіки, хоча й сьогодні актуальними залишаються думки про виховання особистості. Християнська релігія, сакральним першоджерелом якої є Біблія, ґрунтувалася на духовному сприйнятті нових релігійних ідей завдяки особистісному *психічному переживанню*, що виникало в ситуаціях педагогічної взаємодії (діалог дорослого й вихованця). Головною атрибутикою виховного процесу виступали заняття піїтикою (поезією), написання й виголошення промов, трактатів. Герменевтичне сприйняття вихованця неможливе без рефлексії самого вихователя власного дитячого досвіду «душевних хвилювань», спогадів дитинства. Герменевтичний підхід, використовуваний ранньохристиянськими педагогами, передбачав не безпосереднє керування дитиною, а наставництво, співробітництво «старшого з меншим». Виховання в дусі герменевтики навчало молодь розуміти власне оточення і себе (папа Григорій, Рабан Мавр, Гвідо Арентійський та ін.) [11, с. 53].

Християнські цінності, і висока духовність людини, ідеалістичне сприйняття нею світу, призначення служіння Господу, допомога ближнім і боротьба з власними плотськими бажаннями, передбачали застосування *аксіологічного підходу* (Флавій Кассіодор, Гвідо Арентійський, П'єр Абеляр). Ціннісні орієнтації детермінували ставлення особистості до оточуючого світу й до себе самої. Сприйняття християнських цінностей мало кілька етапів: 1) позитивно-емоційне сприйняття їх на почуттєво-емпіричному рівні; 2) прийняття християнських цінностей на рівні усвідомлення; 3) уміння зберегти духовні цінності в нових соціальних умовах; 4) уміння їх реалізувати в процесі виховання; 5) закріплення ціннісного ставлення до діяльності й поведінки вихованців [11, с. 53].

Перше наслідування компендіуму Ісидора – *Liber Glossarum* (або *Glossarium*

Ansileubi) – було складено ще в VIII столітті; значну частину його змісту було переписано з «Етимологій». В епоху Високого Середньовіччя (з 1050 по 1300 рік) «Етимології» стали зразком енциклопедичного жанру. У 1053 році Папій уклав «Початкову основу науки» (*Elementarium doctrinae rudimentum*) – енциклопедичний довідник, складений в алфавітному порядку. Значна частина його лем запозичена з «Етимологій» і «Відмінностей». На основі «Етимологій» у XII столітті Осберн Глостерський скомпілював *Panormia* (інакше *Liber Derivationum*). Гугуцій, архієпископ Феррари – близько 1200 року склав знаменитий схоластичний звід *Liber Derivationum*, відомий також як *Magnae Derivationes* і заснований на більш ранній однойменній праці Осберна. Наостанок, у 1270 році францисканець Вільгельм Бретонська склав *Summa* – словник, у якому містилося трактування понад 2500 біблійних понять; й неодноразово цитувалися «Етимології». Однією з перших друкованих книг, що опублікована в 1460 році, була *Catholicon* генуезця Джованні Бальби (складена в 1286 році), основана на творах Ісидора Севільського. Крім всеосяжності праць, складалися й тематичні зводи (збірки), що містили вибірки з окремих книг «Етимологій»; серед авторів – Гонорій Августодунський, Вінсент із Бове, Брунетто Латіні і деякі інші [10].

Висновки. Отже, у процесі дослідження було проаналізовано основні наукові підходи до творчої спадщини Ісидора Севільського. Аналіз наукової літератури уможливив опис історично-педагогічних передумов, завдяки яким було:

1. Схарактеризовано наукові підходи до вивчення творчої спадщини Ісидора, тому можна виділити такі наукові підходи відповідно до поглядів дослідників творчості ранньохристиянських учителів церкви: культурологічний, персоніфікований, герменевтичний, парадигмальний, реноваційний.

2. Вплив творчої спадщини Ісидора Севільського простежено з VIII століття, його фундаментальна праця «Етимології» стає зразком енциклопедичного жанру, на яку рівняються всі відомі середньовічні західноєвропейські полімати.

Резюмуючи, необхідно зазначити, що наукові підходи, які проаналізовані в цій статті, репрезентують лише деякі аспекти спадщини Ісидора Севільського.

Список літератури:

1. Аммиан Марцеллин. Римская История. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 37-38.
2. Исидор Севильский. Этимологии, или Начала. В 20 книгах. Кн. 1-3. Семь свободных искусств / Исидор Севильский; [пер. Л. Харитонов]. – СПб.: Евразия, 2006. – 352 с.
3. Brehaut E. An Encyclopedist of the Dark Age. Isidore of Seville. – N. Y.: Columbia University, 1912. – С. 81-86.
4. Бергсон А. Л. Творческая эволюция / пер с фр. В. А. Флеровой. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. – 1408 с.
5. Воронцов С. А. Исидор Севильский в историко-философском контексте / Сергей Александрович Воронцов: Дис. канд. филос. наук. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2015. – 230 с.
6. Светлов Р. В., Лукомский Л. Ю. Дамаский Диадок как представитель Афинской школы неоплатонизма // Дамаский Диадок. О первых началах. – СПб.: Изд. РХГИ, 2000. – С. 807-810.
7. Migne J.-P. Patrologiae cursus completes... Series secunda [Latina] / Accurante J.-P. Migne. – Paris: Garnier, 1850. – Т. LXXXII, col. 65, 68; Т. LXXXIII, col. 893.
8. Уколова В. И. Античное наследие и культура раннего Средневековья / Виктория Ивановна Уколова. – Москва: Наука, 1989. – 320 с.
9. Фокин А. Р. Исидор Севильский. Православная энциклопедия / Алексей Русланович Фокин. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2011. – Т. XXVII: Исаак Сирин – Исторические книги. – С. 224-238. – 752 с.
10. Харитонов Л. А. Исидор Севильский. Историко-философская драма в семи эпизодах с прологом и эксодом / Л. А. Харитонов. – М.: Евразия, 2006. – С. 160-232.
11. Цебрій І. В. Духовно-моральна парадигма в педагогічній творчості ранньохристиянських наставників середньовічної Європи [Текст]: монографія / Ірина Васи́лівна Цебрій; Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2011. – 373 с.

Сайбеков М.Г.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

НАУЧНЫЕ ПОДХОДЫ К ПЕДАГОГИЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ ИСИДОРА СЕВИЛЬСКОГО**Аннотация**

Статья посвящена исследованию научных подходов к изучению творческого наследия Исидора Севильского. Рассмотрено влияние наследия Исидора Севильского на дальнейшую рукописную традицию и на раннесредневековое знание.

Ключевые слова: Исидор Севильский, Средневековье, энциклопедизм, научные подходы, знание, образование, Этимологии.

Saybekov M.G.

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

SCIENTIFIC APPROACHES TO THE PEDAGOGICAL HERITAGE OF ISIDOR OF SEVILSKY**Summary**

The article is devoted to the study of scientific approaches to the study of the creative heritage of Isidore of Seville. Considered the influence of the heritage of Isidore of Seville on the further manuscript tradition and on early medieval knowledge.

Keywords: Isidore of Seville, Middle Ages, encyclopaedism, scientific approaches, knowledge, education, Etymology.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА-ХОРЕМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕСІ МАГІСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Шумська Л.Ю.

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

У статті розглядаються педагогічні умови формування професіоналізму майбутнього викладача-хормейстера в процесі магістерської підготовки на факультетах мистецтв. Концептуальним аспектом оновлення змісту магістерських програм диригентсько-хорової підготовки має стати системний чинник, що ґрунтується на засадах прогресивних філософських, психологічних та педагогічних ідей, принципів і технологічних підходів. Професіоналізм майбутнього викладача-хормейстера розглядається як складноструктурована система гетерогенно-синергетичного характеру, яка включає: компетентність, суб'єктність, аксіологічність.

Ключові слова: професіоналізм викладача-хормейстера, педагогічні умови, компетентність, суб'єктність, аксіологічність.

Постановка проблеми. Інтеграція України до європейського співтовариства все більше впливає на усі сфери життя нашої держави, включаючи галузь вищої освіти. Приєднання до Болонського процесу стало детермінуючим чинником процесів модернізації структурно-змістовних засад вищої освіти, що відбивається, насамперед, на законодавчому рівні. В умовах дворівневої системи вищої освіти набувають особливої значущості магістерські програми, які потребують нових підходів до процесу професійної підготовки. В новому законі України «Про вищу освіту» наголошується: «Другий (магістерський) рівень вищої освіти ... передбачає здобуття особою поглиблених теоретичних та/або практичних знань, умінь, навичок за обраною спеціальністю (чи спеціалізацією), загальних засад методології наукової та/або професійної діяльності, інших компетентностей, достатніх для ефективного виконання завдань інноваційного характеру відповідного рівня професійної діяльності» [1]. Разом із тим, у ході підготовки магістрів, ключовими аспектами має стати не тільки розвиток фахових компетентностей, але й формування високо духовної, творчо мислячої і ціннісно зорієнтованої особистості, здатної до осмисленого і діяльнісного ставлення до своєї майбутньої професії.

Актуальність. У контексті вирішення вказаних завдань вищої освіти вбачається необхідним удосконалення системи підготовки магістрів з музичного мистецтва зі спеціалізацією «Хоровий диригент», а саме: переформування парадигми спеціальної диригентсько-хорової підготовки зі знаннєво-орієнтованої на особистісну професійно-орієнтовану, де метою навчання має виступати сформованість комплексу компонентів професіоналізму майбутнього викладача-хормейстера. Необхідність доведення засобів формування професіоналізму майбутнього викладача-хормейстера з позицій

системного підходу і складає актуальність даного дослідження.

Метою статті є розгляд педагогічних умов, впровадження яких в програму магістерської підготовки майбутнього викладача-хормейстера стане засобом формування його професіоналізму, як системи, на засадах прогресивних філософських, психологічних та педагогічних ідей, принципів і технологічних підходів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій свідчить про те, що проблему становлення викладацького та виконавського професіоналізму музикантів досліджували вітчизняні науковці, а саме: О. Бенч, А. Козир, А. Лащенко, А. Мартинюк, О. Олексюк, О. Ростовський, Т. Пляченко, А. Растрігіна, Ю. Пучко-Колесник, О. Рудницька, Н. Селезнева, О. Щолокова та інші. Разом із тим, проблема формування професіоналізму викладача-хормейстера в у процесі магістерської підготовки на факультетах мистецтв класичних університетів ще не має висвітлення в сучасній науковій літературі, що уможливило її дослідження на засадах диригентсько-хорової педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Сучасний стан розвитку музичного мистецтва в Україні свідчить про відновлення суспільного інтересу до хорового виконавства, як на рівні професійної його складової так і в навчально-виховній царині. Саме навчання та виховання засобами хорового мистецтва стають вагомим компонентом загальному музичної освіти дітей та молоді, а також дієвим чинником музичного просвітництва, і провідна роль у даному процесі відводиться особистості викладача-хормейстера. Саме тому набуває особливої актуальності проблема формування професіоналізму майбутніх викладачів-хормейстерів у процесі магістерської підготовки.

Термін «...професіонал трактується як суб'єкт професійної діяльності; індивід, який

задовільно (тобто, з позитивним результатом) виконує завдання певного виду соціокультурної практики і внаслідок цього отримує від даної діяльності засоби до існування. Для характеристики професіонала суттєві три моменти: а) об'єктивна соціокультурна визнаність, важливість певної персональної активності; б) відповідність між завданнями того чи іншого виду діяльності та особистісними властивостями суб'єкта дій; в) потреби та мотивація діяльності, які забезпечують існування людини.

З цих положень виводиться дефініція поняття «професіоналізму». Під цим словом розуміється комплекс особистісних властивостей суб'єкта дій, який визначається соціокультурними функціями (завданнями) і типовими умовами здійснення даного виду діяльності. ... Отже, професіоналізм як комплекс особистісних властивостей є тою необхідною якістю людини, що дозволяє їй досягти позитивних результатів у певному виді культурної практики» [5, с. 6].

Професіоналізм майбутнього викладача-хормейстера розглядається нами з позицій системного підходу як складноструктурована система гетерогенно-синергетичного характеру, що включає наступні базові компоненти: компетентність, суб'єктність, аксіологічність.

Компетентність майбутнього викладача-хормейстера передбачає оволодіння операційною складовою професії, спрямованою на отримання необхідного результату діяльності. Це, насамперед, ґрунтовні знання історії та теорії хорового мистецтва з виокремленням вокально-методичних та художньо-стильових категорій; уміння художньо-доцільного мануального відтворення змістовної сутності хорових творів; навички репетиційного і концертного управління навчальним хоровим колективом; володіння педагогічними технологіями в диригентсько-хоровому навчальному процесі.

Суб'єктність майбутнього викладача-хормейстера відповідає регуляційним чинникам особистісного професіоналізму і включає: здатність до цілепокладання та перспективного прогнозування в умовах керування навчальним хором та викладанні хорових дисциплін; творчу активність та креативність у галузях аудиторного та концертного хорового виконавства та диригентсько-хорової педагогіки; рефлексивність, як здатність до пізнання механізмів власного хорового мислення і діяльності та усвідомлення потреб їх мобільної адаптації до змін в сучасному мистецькому і педагогічному середовищі; відповідальність, самостійність і вольова позиція по відношенню до завдань здійснення концертно-просвітницької діяльності учнівського (студентського) хору та організації навчальної діяльності у ході викладання диригентсько-хорових дисциплін.

Аксіологічність майбутнього викладача-хормейстера відповідає ціннісно-мотивацій-

ним характеристикам професіоналізму і передбачає: сформованість духовних ідеалів на матеріалі високо художніх зразків класичного світового хорового мистецтва, церковних та народних хорових піснеспівів; визначеність системи цінностей в галузі диригентсько-хорового виконавства та педагогіки на основі вивчення та аналізу професійної діяльності видатних хорових диригентів та педагогів, досягнення та співставлення видатних явищ і процесів, що регулюють розвиток національного і світового хорового мистецтва.

Ефективним засобом вирішення проблеми формування професіоналізму майбутнього викладача-хормейстера ми пропонуємо впровадження в процес магістерської диригентсько-хорової підготовки спеціальних педагогічних умов на засадах прогресивних філософських, психологічних та педагогічних ідей, принципів і технологічних підходів, а саме:

- створення інтенсивного розвивального диригентсько-хорового середовища, для якого є характерним диригентсько-педагогічний супровід формування професіоналізму магістранта;

- індивідуалізація творчої взаємодії в диригентсько-хоровій діяльності;

- інтелектуальна інтеграція змістовних складових диригентсько-хорової підготовки;

- активізація самопізнання, саморозвитку та вмотивованої ґносеологічності педагогічно-хормейстерського становлення магістрантів.

Створення інтенсивного розвивального диригентсько-хорового середовища, для якого є характерним диригентсько-педагогічний супровід формування професіоналізму магістранта, виступає системоутворюючим чинником впливу на становлення професіоналізму майбутніх викладачів-хормейстерів, оскільки саме тут відбувається розвиток особистісної професійної майстерності майбутнього викладача-хормейстера. Особистісний підхід при навчанні магістранта у класі хорового диригування дозволяє удосконалити індивідуальну концепцію мануальної техніки та застосовувати її у якості інструменту створення інваріантних трактувань ідейно-естетичного змісту хорових творів підвищеного рівня складності, при чому використання зразків сучасної української поліфонічної хорової музики вважається пріоритетною методологією. Спів у складі навчально-концертного хору залучає магістрантів до сфери безперервного вокального художньо-технологічного та духовно-морального взаємозбагачення, формує досвід творчого співіснування в умовах колективної хорової діяльності, яка включає навчально-лабораторну та концертно-просвітницьку фази. Теоретична підготовка майбутнього викладача-хормейстера в процесі магістерської підготовки вимагає адаптації традиційних лекційних диригентсько-хорових дисциплін до вимог

сучасної технології навчання, а саме впровадження в навчальний процес інформаційних та комунікаційних технологій, використання можливостей інтернет-ресурсів та опанування музично-комп'ютерних програм.

Таким чином, інтенсивне розвивальне диригентсько-хорове середовище, як провідна педагогічна умова формування професіоналізму майбутнього викладача-хормейстера, являє собою високо духовний простір, який формує творчий стиль хорового мислення, вольову диригентсько-поведінкову позицію, потребу у хормейстерсько-педагогічній самореалізації. Наслідком цього впливу має стати осмислення диригентсько-хорової освіти як професійно значущої цінності – основи для подальшого вироблення власної стратегії безперервної освіти, самоосвіти і постійного творчого самовдосконалення майбутнього викладача-хормейстера.

Наступна педагогічна умова – індивідуалізація творчої взаємодії в диригентсько-хоровій діяльності, розглядається нами з позицій суб'єктного підходу. Організація суб'єкт-суб'єктної взаємодії педагога циклу фахових дисциплін та майбутнього викладача-хормейстера засобами диригентсько-хорового мистецтва містить домінуючу творчу спрямованість та на засадах особистісно-орієнтованого підходу є потужним чинником формування суб'єктності, тобто феномену творчої індивідуальності хорового диригента і, відповідно, його унікального власного професійного образу. Створення викладачем фахового циклу індивідуальної навчальної карти розвитку майбутнього викладача-хормейстера у класі хорового диригування та в межах хорового практикуму передбачає спрямування процесу навчання на розвиток полівекторних творчих проявів того, хто навчається з позицій диригента, педагога та хормейстера: особистісну зрілість в питаннях підходу до роботи з хоровими творами, готовність до самовдосконалення шляхом осучаснення та розширення меж професійного світогляду, самостійність у сфері творчих пошуків, здатність до продукування інноваційних ідей і форм самовираження, професійну творчу принциповість та готовність до конструктивної взаємодії в діалозі тощо. Головна мета і функція фахової підготовки магістрантів у цьому сенсі полягає у забезпеченні цілісної орієнтації в оточуючому мистецькому середовищі з урахуванням пріоритетних інтересів майбутнього викладача-хормейстера, а змістовне наповнення складається з духовно-естетичного досвіду, осмислення власного професійного призначення та майбуття в системі хорової культури, пошуків самостійного шляху хормейстерської самореалізації в педагогічній діяльності. Саме тому при відборі та проектуванні змісту магістерської підготовки майбутнього викладача-хормейстера важливою є авторська професійна школа педагога з дисциплін фахового циклу, його яскрава творча індивідуальність та можливість, на при-

кладі своєї високо творчої самореалізації у сфері диригентсько-хорової діяльності, впливати на розвиток інтелектуально-пізнавальної, мотиваційно-ціннісної та професійно-практичної сфери особистості того, хто навчається.

Інтелектуальна інтеграція змістовних складових диригентсько-хорової підготовки передбачає мисленнєво-ціннісне засвоєння теоретичних та практичних фахових знань з попереднього періоду навчання на засадах вироблення індивідуального хорового мислення, тобто здатність асимілювати різноманітні знанняві потоки з подальшим їх функціонуванням у вигляді новоутвореної концепції особистісного педагогічно-хормейстерського професіоналізму. Це вбачається можливим за умов забезпечення послідовної спадкоємності усіх етапів творчого розвитку майбутнього викладача-хормейстера – особистісної траєкторії його професійного становлення у відповідності до особистісних фахових потреб та здібностей, індивідуалізації та диференціації навчального матеріалу, дидактичної різноманітності та новизни методичних прийомів навчання.

Втілення даної умови призводить до сформованості у магістранта здатності до аналітико-синтетичного самооцінювання результатів диригентсько-хорової діяльності та механізмів управління її розвитком.

Активізація самопізнання, саморозвитку та вмотивованої гносеологічності становлення педагогічно-хормейстерського професіоналізму магістрантів виступає основоположною педагогічною умовою, яка визначає якість дієвості інших умов. Дана умова впливає на ефективність реалізації усього комплексу педагогічних умов, оскільки дозволяє стабілізувати особистісне відчуття хормейстерської самодостатності, підсилити гносеологічну інтенсивність навчально-хормейстерської діяльності, актуалізувати потребу професійної самореалізації, що сприяє формуванню професійної педагогічно-хормейстерської суб'єктності. Таким чином, уся система навчання магістранта спрямовується на досягнення кінцевого результату – створення образу креативного особистості, здатної відтворювати зразки хорового мистецтва в диригентській та виконавсько-хоровій сфері, впливати на оточуючу дійсність шляхом трансляції естетичних цінностей засобами хорового мистецтва, прищеплювати ідеали духовності, притаманні хоровому мистецтву, у власній педагогічній практиці.

Отже, застосування запропонованих автором дослідження педагогічних умов у процесі магістерської підготовки майбутнього викладача-хормейстера можна розглядати як засіб модернізації процесу формування його особистісного професіоналізму, який передбачає:

– сучасне бачення феноменів хорового мистецтва та розуміння проблем хорового виконавства і педагогіки, детерміноване високим

рівнем розвитку музичного інтелекту та хоро-
вого мислення;

- індивідуальний характер аналітично-емо-
ційного перетворення та свідому стилістичну
адекватність трактування продуктів хоро-
вого мистецтва, здатність до генерації власних
творчих ідей та художніх форм у хоровому
виконавстві і педагогіці;

- володіння сучасними інтегрованими на-
вчальними технологіями в умовах здійснення
диригентсько-педагогічної діяльності, що про-
гностично призводять до ефективної опера-
тивності пізнавальних та виконавських проце-
сів в хоровій творчості;

- здійснення педагогічної та хормейстер-
ської діяльності на засадах володіння фаховим
категоріально-термінологічним апаратом, зна-
ння передових науково-дослідницьких напрям-
ів та праць в галузі сучасного хорознавства
та диригентської педагогіки;

- знання принципів, методів та раціональ-
них засобів хормейстерського та адміністратив-
ного менеджменту з метою досягнення успіху
у втіленні регіональних, національних та євро-
інтеграційних мистецьких проєктів;

- цілеспрямована потреба в інтегрованому
навчанні та інноваційному самовдосконаленні
на протязі усієї подальшої педагогічно-творчої
діяльності.

Запропонована система формування профе-
сіоналізму майбутніх викладачів-хормейстерів
може розглядатися як показник інноваційного
підходу в організації навчально-виховного про-
цесу вищої школи. «Інноваційні підходи відкри-
вають нові можливості для концептуального
та проєктивного засвоєння фахових знань, які
забезпечують: високу достовірність прогнозу-
вання результатів та керівництво педагогіч-
ними процесами; аналіз й систематизацію, на
науковій основі, практичного досвіду та його
використання; комплексне вирішення навчаль-
них та соціально-виховних проблем; сприятливі
умови для особистісного акме розвитку; змен-
шення ефекту впливу негативних обставин на
особистість; вибір найбільш ефективних й роз-
робка інноваційних моделей для вирішення со-
ціально-педагогічних проблем» [2, с. 18].

Саме тому, у переліку ключових завдань су-
часної вищої школи на факультетах мистецтв,
які здійснюють навчання у межах магістер-
ських програм з музичного мистецтва, у тому
числі і підготовку викладача-хормейстра, має
домінувати орієнтація на осучаснення проце-
су формування професіоналізму майбутнього
випускника, що забезпечить готовність моло-
дого фахівця до ефективної професійної само-
реалізації у галузі диригентсько-педагогічної
та хормейстерської діяльності.

Список літератури:

1. Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII «Про вищу освіту» (із змінами і доповненнями). Точка досту-
пу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>.
2. Козир А.В. Інноваційні тенденції музичної підготовки викладачів мистецьких дисциплін // Збірник
матеріалів наукових доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні пробле-
ми виконавської підготовки викладачів мистецьких дисциплін»: Наукове видання / за ред. доктора
педагогічних наук, професора Козир А.В. та кандидата педагогічних наук, доцента Щедролоєвої К.О. –
Херсон: МПП «Видавництво ІТ», 2016. – С. 16-20.
3. Олексюк О. Феноменологічний діалог / полілог в організації навчальної діяльності магістрів музичного
мистецтва // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володи-
мира Винниченка. Сер.: Педагогічні науки. – 2017. – Вип. 152. – С. 25-27.
4. Пучко-Колесник Ю.В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен // Вісник
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 3. – С. 132-136.
5. Селезнева Н.О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно-історичний аспект: автореф.
дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2004. – 18 с.

Шумская Л.Ю.

Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА БУДУЩЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ-ХОРЕМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕССЕ МАГИСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ

Аннотация

В статье рассматриваются педагогические условия формирования профессионализма будущего преподавателя-хормейстера в процессе магистерской подготовки на факультетах искусств. Концептуальным средством обновления содержания магистерских программ дирижерско-хоровой подготовки должен стать системный фактор, базирующийся на основах прогрессивных философских, психологических и педагогических идей, принципов и технологических подходов. Профессионализм будущего преподавателя-хормейстера рассматривается как сложноструктурированная система гетерогенно-синергетического характера, включающая: компетентность, субъектность, аксиологичность.

Ключевые слова: профессионализм преподавателя-хормейстера, педагогические условия, компетентность, субъектность, аксиологичность.

Shumska L.Yu.,

Mykola Hohol Nizhyn State University

FORMING OF THE PROFESSIONALISM OF THE FUTURE TEACHER-CHOIRMASTER IN THE PROCESS OF THE MASTER'S TRAINING

Summary

The article presents the pedagogical conditions of the forming of the professionalism of the future teacher-choirmaster in the process of the master's training at the faculties of arts. The conceptual aspect of the conductorial-choral training master's programs content updating must be the system factor, which is based upon the rudiments of the progressive philosophical, psychological and pedagogical ideas, principles and technological approaches. The professionalism of the future teacher-choirmaster is considered as the complex structured system of the heterogenic and synergetic character, which includes: competence, subjectivity, axiologiness.

Keywords: professionalism of the teacher-choirmaster, pedagogical conditions, professionalism, subjectivity, axiologiness.

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКОВНОЇ ПЕРЕДОВОЇ ВЕРСТВИ СУСПІЛЬСТВА КІНЦЯ XVII – XVIII СТОЛІТТЯ

Скорик Б.С.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

У статті розглядається організаційно-педагогічна діяльність української православної церковної еліти кінця XVII – XVIII ст. як провідників, розповсюджувачів християнства та історико-культурних традицій.

Ключові слова: організаційно-педагогічна діяльність, академія, колегіум, диспут, полеміка.

Постановка проблеми. Роль еліти є надзвичайно важливою для будь-якої спільноти як носія історичних та суспільних традицій, рівень відкритості, ідеологічні та суспільні погляди. Еліта – сукупність людей, які: 1) вирізняються в суспільному середовищі своїми авторитетом, моральністю, інтелектом, а тому визначаються як найкращі представники суспільства; 2) посідають ключові політико-управлінські позиції в суспільстві та здійснюють владні функції.

Українська педагогічна думка українського відродження відображалася у статутах братських шкіл, у навчальній літературі, що з'являлася в той час, у літературно-художніх, полемічних, історичних творах письменників, просвітителів, передусім діячів братських шкіл Л. Зизанія та С. Зизанія, у творах К. Ставровецького, І. Борецького, П. Беринди, І. Галятовський, І. Гізель, К.-С. Транквіліон у трактатах професорів і вихованців Києво-Могилянської колеґії Є. Славинецького, С. Поліцького й ін. [6].

В умовах посилення національного гніту провідну роль у культурному житті України відігравало духовенство. П. Могила (з 1627 р. архімандрит Києво-Печерської лаври, з 1632 р. – митрополит) восени 1631 р. відкрив лаврську школу, програма якої була близька до програм західноєвропейських колеґіумів. У 1632 р. ця школа об'єдналася з Київською братською і її стали називати колеґіумом, пізніше – академією. Оскільки колеґіум розташувався на території Богоявленського братського монастиря, викладачами тут були ченці цього монастиря, ректором – ігумен [6].

Метою статті є цілісний аналіз внеску українських православних ієрархів в українську культуру та дослідження питання їх інтелектуального потенціалу та духовного вдосконалення.

Аналіз досліджень і публікацій. Основою для такого аналізу послужили праці М. Демков, В. Горський, Л. Розсоха, М. Яременко та ін.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що українська еліта кінця XVII – XVIII ст. – ду-

ховна і світська – формувалася в стінах Києво-Могилянської академії. Водночас на кожному етапі становлення вищого навчального закладу, починаючи з Києво-братської школи як її попередниці, існували свої традиції та особливості навчального процесу, які позначилися на якісному рівні вченості майбутніх ієрархів [1].

Оскільки процес легітимізації української православної ієрархії (1620 р.) і започаткування першого православного майбутнього вищого навчального закладу, де й майбутні преосвященні могли формувати свій інтелектуальний рівень, майже співпав у часі, то зрозуміло, що перші лави української церковної еліти отримали своє освітнє вдосконалення в уже існуючих на той час навчальних закладах Центральної та Західної Європи.

Так, один з найперших ієрархів відновленої Київської митрополії Мелентій Смотрицький навчався в Лейпцигівському і Віттенберзькому університетах. Іов Борецький навчався у Львівській братській школі й Краківському університеті [2]. Петро Могила початкову освіту здобув у Львівській братській школі, згодом удосконалював свій освітній рівень в зарубіжних навчальних закладах.

З часів протекторства митрополита Петра Могили склалася традиція направляти за кордон для поповнення знань і підготовки до викладацької роботи кращих своїх вихованців коштом ректорів чи покровителів – митрополитів. Стипендій для навчання за кордоном надавали, окрім Петра Могили, ректори варлаам Ясинський, а у XVIII ст. київські митрополити Самуїл Мисливський, Гавриїл Кременецький, Рафаїл Заборовський, гетьман Іван Мазепа [8].

Згідно з вимогами часу були введені й закріплені конфесійні обмеження на вступ і навчання в західноєвропейських університетах. Вже саме ведення релігійної полеміки, в якій католицькі богослови використовували теоретичні засоби і логічні методи, змушувало православних до оволодіння рівноцінної зброєю. Тому, щоб потрапити на навчання в західні університети, вихованці Київської академії були змушені ставати уніатами, а повернувшись

на Батьківщину знову православними. Такий шлях пройшли Йоасаф Кроковський, Стефан Яворський, Феофан Прокопович та інші. Їхнє відступництво «учення ради» прощалося як вимушений і зрозумілий крок [2].

У XVIII столітті кількість освітніх центрів в Україні суттєво збільшується з появою Чернігівського (1700), Харківського (1726) та Переяславського (1734) колегіумів, які орієнтувалися на навчально-виховні традиції Києво-Могилянської академії. Сучасні дослідники освіти та культури підкреслюють значний вплив колегіумів на соціокультурний розвиток Гетьманщини та Слобожанщини [1].

Колегії та Академія жили спільним життям з Києвом, з Україною. Тут з участю професорів і старших учнів відбувались диспути, які приваблювали багато людей з міста. Деякі з диспутів були великими подіями в житті Києва. Наприклад, диспут 1646 року на тему про ісходження Святого Духа, коли проти єзуїта Циховського виступав ректор Інокентій Гізель, або диспут 1663 року, коли ректор Йоаникій Галатовський виступав проти єзуїта Пекарського на тему вищої влади в Церкві [6].

За суттю колегіуми були релігійно-церковними закладами, за змістом освіти – світськими. Поряд з теологією (богослов'ям) тут вивчалися філософія, риторика, поетика, у XVIII ст. – фізика, географія. Міжконфесійні суперечки постійно стимулювали учасників церковної полеміки поглиблювати науковість аргументації. Вирішення завдання підвищення освітнього рівня українського духовництва, підготовки широкого загалу освічених людей створювали основу для вдосконалення шкільної освіти в цілому.

Саме священик, поряд із учителем і лікарем, у обраний нами для дослідження період і тривалий час по тому був найшановнішою особою в кожному українському селі чи містечку. Часто з ініціативи саме священиків відкривалися школи, лікарні, бібліотеки, майстерні, до священика традиційно йшли люди в тяжкій і радісній хвилині життя: здійснити ритуальний обряд, порадитися, взяти книжку або ліки, прочитати чи написати листа. У XVII – на початку XVIII століття священиків в Україні нерідко обирали просто з-поміж козацької громади, пізніше ж обов'язковою умовою стала наявність духовної освіти, яку ієреї здебільшого здобували в Київській академії, а з XIX століття – в духовних семінаріях [4].

Києво-Могилянська колегія, а потім – Академія, були тісно пов'язані з Церквою. Ректорів Академії, які були завжди архимандритами Братського училищного монастиря, обирали професори і затверджували митрополит та гетьман. З другої половини XVIII ст. входить у життя інший порядок: ректора стали призначати самі митрополити. Професори Академії були переважно духовного звання.

У середині XVIII ст. в загальній кількості українських «спудеїв» починають переважати діти духовенства. Якщо в XVII ст. синів духовенства бувало не більше як третина (30%), то в 1764-1765 роках на 674 учнів світського походження було вже 485 духовного (тобто 42%), а в 1776-1777 роках на 345 учнів світського походження було вже 444 (тобто бл. 60%) духовного. Це співвідношення спостерігається і в інших духовних школах: у Чернігівському Колегіумі в 1730-1740 роках було близько 2/3 складу учнів дітей світських батьків; у 1790 році з 426 учнів тільки 40 походили не з духовних родин, тобто менше 10% [6].

У Чернігівському колегіумі навчалися діти всіх станів – козаків, міщан, посполитих, духовенства. З 1722 року за наполяганням Синоду стає обов'язковим навчання в колегіумі дітей священиків, яким без належної освіти заборонялося успадковувати парафії батьків [4]. Незаможні студенти перебували на утриманні колегіуму й проживали в бурсі. Вихованці колегіуму працювали канцеляристами в адміністративних установах Гетьманату, Чернігівського намісництва, вчителями, перекладачами, проповідниками і священнослужителями.

М. Демков підкреслює, що за своєю близькістю до Київської Академії, цієї *almae matris* південно-руської духовної освіти, Чернігів здавна вирізнявся розвитком духовного навчання з-поміж усіх міст України і нараховував в своєму минулому чимало імен, які прославились в духовній освіті – це Лазар Баранович, Адам Зерников, св. Димитрій Ростовський, Іоаннікій Галатовський, Лаврентій Крещановський та ін. [1]. Не випадково Чернігівський колегіум швидко досяг такого розквіту, в той час його навіть називали «Чернігівським Олімпом, ліцеєм чи вертоградом Паллади, Чернігівськими Афіними». Кількість учнів налічувала до 250 осіб. У 1708 році чернігівський колегіум випустив навіть свій підручник з риторики *Clavis scientiarum*, що стало видатною подією, оскільки підручники видавала тоді лише Київська Академія. Загальноакадемічний характер шкільного устрою в колегіумі був точною копією Київської академії. З найнижчих класів на першому плані в навчанні була латинь. В піїтиці і риториці панував все той же *ludus litteralis*, у вивченні найрізноманітніших і найдрібніших форм мови, віршованої і прозаїчної, в привчання учнів підводити під ці форми всяку думку або думку заміняти формою, підбирати найбільш гарні і виразні слова, робити всі можливі ампліфікації, замінюючи одне слово цілим потоком синонімів і епітетів, складати із них повні, симетричні і головні періоди і, насамкінець, у розкритті всіх зовнішніх секретів силлогістики [5].

Усе зазначене вище сприяло тому, що до періоду XVII – XVIII ст. належить кристалізація ідеї станової (спадкової) духовної освіти священнослужителів та побудова організаційно-педагогічного забезпечення системи такої

освіти з використанням інтелектуальних і матеріальних ресурсів православних монастирів. Батьки-священники прагнули передати свою парафію близьким людям, тому мусили посиляти до духовних навчальних закладів своїх синів. Так формувалися цілі династії служителів церкви, до яких зазвичай належало високоосвічене чернецтво; бувало, представники однієї родини служили в храмі й ієреями, і дяками, і титарями, і паламарями, і дзвонарями. У цих родинках високо шанувалась освіченість, тому з них виходили й писарі, й маляри-іконописці, і лікарі, й учителі, і відомі своєю освіченістю та християнським подвижництвом ченці.

Передостанній ігумен Сорочинського Святомихайлівського монастиря – Досифій, який очолював святе пристановище в 1774-1784 роках, належав до знатного козацько-старшинського роду й священницького роду Галяхівських (Галяховських). Із цього роду вийшов, зокрема, відомий гравер мазепинської доби Данило Галяховський. Світське ім'я ігумена Досифія Галяховського не відоме. Його рідний брат Дем'ян Олексійович Галяховський був військовим капеланом, мав осідок у місті Глухові; інший брат, Іван, там таки служив військовим канцеляристом. Ще один брат ігумена Досифія – Петро Олексійович Галяховський, спочатку військовий канцелярист (1741-1749), згодом писар Миргородського полку (1753-1758) і миргородський полковий суддя (1761-1773), у 80-х роках – скарбник Говтв'янського повіту, земський підсудок – жив і помер у містечку Яреськах Миргородського полку [4].

На нашу думку, полкове суддівство Петра Галяховського й ігуменство Досифія Галяховського не випадком збіглися в часі: цей факт ще раз підтверджує зв'язок миргородського козацтва з Сорочинським Святомихайлівським монастирем.

Досифій Галяховський – єдиний з усіх ігуменів Святомихайлівського монастиря, який мав чин архімандрита. Він помер на своїй високій чернечій посаді в керованому ним монастирі 19 липня 1783 року. По його смерті залишилося «собственное его движимое имущество и библиотека, в немалом числе книг состоящая». Це були 32 друковані й рукописні книги латинською й польською мовами, здебільшого, філософсько-релігійного змісту. Реєстр цих книжок, за наказом Переяславсько-Бориспільської консисторії, 1784 року уклав священник Успенської церкви містечка Сорочинців Василь Петрашевський. Більшість книг мали надписи латиною – «екс лібрис» архімандрита Досифія Галяховського. Серед них були лекції відомих учених і церковних діячів Феодана Прокоповича і Тимофія Щербацького (1698-1767), які вони читали в Києво-Могилянській академії. Був там також «Трактат теологічний» ректора Київської академії Сильвестра Кулябки (1701-1761), вихідця з Лубенщини, і його лекції

1733-1737 років, записані слухачем Києво-Могилянського колегіуму Данилом Галяховським, згодом, родичем архімандрита Досифія. Серед книг була також граматики латинсько-польська, книжки мали різноманітні надписи 1756 і 1763 років [4].

Брати і невістка архімандрита Досифія по його смерті домагалися від Переяславсько-Бориспільської духовної консисторії (якій із 1777 року підлягав Сорочинський монастир) повернення їм братового майна. По тривалому розгляді цієї справи надійшов указ за підписом ректора консисторії ігумена Варлаама, який зробив таке розпорядження щодо спадщини архімандрита Досифія: речі церковно-службового призначення повернути до консисторської ризниці; карету й повіз залишити при Сорочинському монастирі; книги віддати до семінарської бібліотеки при консисторії; родичам же Галяховським дісталися тільки одяг, посуд та інші побутові речі покійного [4].

Збереглися також документальні свідчення про рід священників Горковських. Протоієрей Григорій Горковський, нащадок духовенства із села Сорочинців, закінчивши Київську академію, служив священником у сорочинській Преображенській церкві, в 1740 році відкрив там унікальний навчальний заклад – протопопську школу, яка діяла близько трьох років.

Варто згадати про ще один рід, представник якого мав стосунок до Мгарського Спасо-Преображенського монастиря – це рід Нестеровських. Перші відомості про походження прізвища Нестеровських відносяться на початок XVIII століття, до часів Північної війни та подій Полтавської битви. Родоначальником був член сім'ї українського гетьмана Івана Івановича Скоропадського – Нестор Скоропадський. Молодий Нестор Скоропадський (на той час йому було 16-17 років), служив під командуванням Мазепи, і звичайно ж розділив долю його війська, перейшовши на бік шведів. Після поразки під Полтавою в 1709 році у складі біженців опинився в Туреччині, в місті Бендери, але згодом став просити дозволу повернутися. Нестору дозволили повернутися в Україну, проте прізвище Скоропадський носити заборонили, а нове прізвище запропонували взяти від імені, таким чином нащадки Нестора Скоропадського стали Нестеровськими. Освічений, хоробрий Нестеровський особливо віддано служив в армії, щоб своєю службою загладити «помилку молодості», а потім дослужився до чину військового есаула. У нього було багато дітей. Один з синів за духовним покликанням став священником. Маючи можливість навчати дітей за рахунок єпархіального відомства, цей рід зумів виростити цілих чотири покоління священнослужителів [2].

Таким чином, з аналізу даних пошуку можемо зробити висновок про те, що у к. XVII – XVIII ст. в Центральній Україні (а подібні дані

про формування потужних священицьких родів знаходимо по Полтаві, Переяславщині, Київщині та інших територіях) виникла ідея станової (спадкової) духовної освіти, реалізація якої забезпечувалася у першу чергу інтелектуальними ресурсами – у кожній родині був один або декілька високопоставлених представників чернецтва – та зв'язками з найближчими монастирськими обителями. Біле духовенство канонічно та ієрархічно поділялося на священно- і церковнослужителів, ті, й інші висвячувались у сан єпископами. Священники правили в храмі службу Богу, читали мирянам проповіді, здійснювали таїнства, а церковнослужителі (дяки, паламарі тощо) їм допомагали в цьому, часто були вчителями церковноприходських шкіл.

Своїх синів і зятів священник намагався улаштувати при церкві. Він саджав їх на церковний ґрунт, старшого сина готував на своє місце, а молодших дітей улаштовував тут же дяками чи паламарями. Нерідко священник на власний кошт чи у складчину з громадою будував для своїх синів церкву в сусідньому селі [6]. При ній майже завжди була школа.

На відміну від римо-католицьких ксьондзів, православні й греко-католицькі священно- і церковнослужителі могли безперешкодно одружуватися. Щоправда, їм заборонялося одружуватися вже після висвячення в сан, ставати двоєженцями, женитися на вдові, розвідній, блудній, жити на віру. Якщо дружина священника чи диякона «впадала в блуд», чоловік мав або розлучитися з нею, або відмовитися від духовного сану. Отож, священицькі сім'ї були в Україні, як правило, міцними. До того ж, як і селянські сім'ї, вони були здебільшого багатодітні. Прошарок духовенства вербував-

ся, можна зазначити, з народної гущі, священники, дяки й паламарі як носії духовної влади користувались суспільним престижем [4].

Поряд із родовитими священиками, які обіймали парафію з діда-прадіда, в Україні у XVIII ст. існувало чимало священнослужителів – вихідців з найрізноманітніших суспільних верств і прошарків. Вони розбавляли середовище спадкового духовенства і впродовж майже всього XVIII ст. запобігали його соціальній замкнутості. Лише з появою значної кількості єпархіальних семінарій, цих суто духовних і станових навчальних закладів, становище радикально змінилося. Згідно з вимогами Духовного регламенту органи влади зобов'язували священнослужителів направляти своїх дітей на навчання в ці заклади, причому за відмову їх штрафували, навіть тимчасово могли позбавити парафії або заарештувати. Заходи уряду принесли свої плоди – в Україні у першій половині XIX століття відбулося остаточне станове формування замкнутої групи духовенства – причетників [1].

Отже, у к. XVII – XVIII ст. остаточно відбувається ідеологічне оформлення системи станової (спадкової) духовної освіти дітей священнослужителів: від архієрейської школи при монастирі до колегіуму чи духовної академії. На всіх ступенях духовної освіти для цієї системи був характерним міцний зв'язок православ'я зі світською педагогікою та спрямовуюча роль чернецтва – провідних церковних діячів у царині просвітництва і виховання підростаючих поколінь. У цей період зародилися і розвивалися потужні українські родини священнослужителів, представниками яких були відомі ченці – вчені, настоятелі монастирів, педагоги, громадські діячі.

Список літератури:

1. Демков М. История русской педагоги Ч. I. Древне-русская педагогика (X – XVIII вв.) / М. Демков // Изд. 2-е, испр. Издание автора. Спб., тип. Стасюлевича, 1899. – 310 с.
2. Горський В. Європейська академічна традиція в Києво-Могилянській академії / Вілен Горський // Релігійно-філософська думка в Києво-Могилянській академії: європейський контекст. – К.: «Видавничий дім «КМ Академія», 2002. – С. 8-38.
3. Крыжановский Е. Феофан Прокопович и Варлаам Ванатович / Е. Крыжановский // Труды Киевской духовной академии. – 1861. – Т. 1. С. 267-315.
4. Розсоха Л. Сорочинський Святомихайлівський монастир: Історико-краєзнавча розвідка / Л. Розсоха // Миргород: ТОВ Видавництво «Миргород», 2008. – 44 с.
5. Терновський Ф. Митрополит Стефан Яворский. (Биографический очерк) / Ф. Терновський // Труды Киевской духовной академии. – 1864. – № 1 – С. 59-67.
6. Яременко М. Київське чернецтво XVIII ст. / Максим Яременко. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2007.
7. <http://histua.com/slovník/e/elita>.
8. <http://www.medievist.org.ua/2015/01/xvii-xviii.html>.

Скорик Б.С.

Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко

ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УКРАИНСКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕРЕДОВОГО КРУГА ОБЩЕСТВА КОНЦА XVII – XVIII ВЕКА

Аннотация

В статье рассматривается организационно-педагогическая деятельность украинской православной церковной элиты конца XVII – XVIII вв. как проводников, распространителей христианства и историко-культурных традиций.

Ключевые слова: организационно-педагогическая деятельность, академия, коллегиум, диспут, полемика.

Skoryk B.S.

Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

ORGANIZATIONAL AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF UKRAINIAN ORTHODOX CHURCH PREVIOUS VALIDITY OF SOCIETY OF FINANCE XVII – XVIII CENTURY

Summary

The article deals with the organizational and pedagogical activity of the Ukrainian Orthodox Church elite of the late XVII – XVIII centuries. as leaders, propagators of Christianity and historical and cultural traditions.

Keywords: organizational-pedagogical activity, academy, collegium, discussion, polemics.

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ XVII – XVIII СТОЛІТТЯ

Цебрій І.В.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Опенько В.В.

Заслужений артист України (м. Київ)

У статті на основі аналізу праць дослідників історії мистецтва та музично-драматичних творів представників Римської, Венеціанської та Неаполітанської оперних шкіл виявлено процес становлення й розвитку професійного світського музичного театру в Італії. Автори порівнюють досягнення митців обох шкіл, аналізують проблеми, які виникали на історичному шляху опери від епохи Відродження до Нового часу: відхід музичного театру від глибинної драматичної вистави до «віртуозного співу в костюмах», поступового превалювання віртуозного співу над мелодійним, поява у світському оперному театрі співаків-кастратів і поступове витіснення їх тенорами, переродження інтермедій в оперу-буфф. також зроблено акцент на подальшому розмежуванні «високих» і «низьких» жанрів оперного мистецтва – опери-серія та опери-буфф відповідно до вимог класицистів XVIII століття.

Ключові слова: оперна школа, опера-серія, опера-буфф, класифікація голосів, артистизм, мовна декламація, *bel canto*.

Італійська опера від творчості Клаудіо Монтеверді до блискучих творів цього жанру Доменіко Чимарози пройшла дуже довгий і тернистий шлях, еволюціонувавши від спроб «камератівців» відродити грецьку трагедію до складних вокально-віртуозних костюмованих вистав, спрямованих лише на зовнішні ефекти, а не на сценічну гру. Опера пережила класицистські впливи, розділилася на «високі» й «низькі» жанри, в ній став відчутним «нахил» до народного мистецтва.

Розвиток італійської опери на прикладі Римської та Венеціанської шкіл, їхній зв'язок із мистецтвом «стародавніх» проаналізовано у праці Б. Покровського [7]. Питома вага спадщини Клаудіо Монтеверді як основоположника справжнього оперного мистецтва була визначена в дослідженні Р. Роллана [8]. Життю й творчості римських та венеціанських композиторів в контексті епохи Відродження присвячена робота А. Маркіна [3]. Сталість взаємодії різних італійських шкіл та оперних традицій виявила в своїх працях Н. Ващенко [1]. Зв'язок творчості І. Баха та Г. Генделя з творами італійців – Я. Пері й К. Монтеверді – здійснив В. Опенько [5–6].

Незважаючи на те, що є багато праць, які з різних боків розкривають проблему розвитку Римської, Венеціанської та Неаполітанської оперних шкіл, немає таких, де б особливості тернистого шляху оперного театру розглядався у взаємодії впливу мистецтва бароко й класицизму. Тому автори статті ставлять мету показати розвиток опери означеного періоду як пошук нових форм і засобів художньої виразності.

Для *римської опери* цієї епохи були характерні пишність постановки, досконалість театральної машинної техніки, пишність костюмів, потужний склад хору. Від виконавця потрібно вільне володіння мовної декламацією

і виразним співом, а також уміння створювати комічні образи. 1620–1640 рр. – роки панування римської школи. Барберіні, родичі папи Римського, до середини 40-х років XVII століття були одними з найвпливовіших родин Риму. А тому з оперної сцени розповідалося життя святих, вихвалялися єзуїти тощо. У надрах римської школи зародився жанр ораторії – твору для солістів, хору і оркестру на біблійний сюжет. Пізніше Джакомо Карисимі і Алессандро Страделла стали майстрами кантати мелодико-гармонічного складу, яка уявляла невелику лірико-драматичну п'єсу, що складалася з арій, речитативів та ансамблів. Ще через деякий час з'являться й хорові кантати як різновид ораторії. Композитори цієї школи створили речитатив *secco*, ввели певну форму арії та вокальні ансамблі, включили в оперу комічні елементи. Пишні декорації, великий оркестр, потужний склад хору, костюми, артистизм, мовна декламація, суто чоловічий спів кастратів, які виконували й жіночі партії – основні риси цієї школи. Видатні вокальні педагоги: Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді, Лорето Вітторіо. Один із найвідоміших співаків – Балдассар Феррі – кастрат-віртуоз, для якого не існувало ніяких технічних труднощів.

Із обранням нового папи Інокентія X, котрий вороже ставиться до родини Барберіні, дорбився того, що в 1644 році римський оперний театр закрили. У Римі існувала спеціальна вокальна школа. З її вихованців слід зазначити Балдассара Феррі – співака-кастрата, для якого, за словами сучасників, не було ніяких труднощів у виконанні найскладніших пасажів і колоратур [8, с. 45].

Венеціанська школа стала визначальною у формуванні стилю *bel canto*. Главою венеціанської школи по праву вважався видатний

композитор, співак і педагог – Клаудіо Монтеверді. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії і виховав цілу плеяду чудових співаків. Його називали майстром психологічного реалізму. У роботі зі співаками він вимагав не тільки красивого звуку, який мав литися, але і виразних інтонацій, правдиво переданих різних емоцій і станів оперних героїв. У його операх широкого поширення набули співучі арії *lamento* (скарга), виконання яких вимагало від співака кантилени, тобто співу красивим нефорсованим голосом. Із дев'ятнадцяти вокально-сценічних творів К. Монтеверді найвідоміші: перша його опера «Орфей» і найкраща в цьому жанрі «Коронація Поппеї» – останнє творіння майстра. Тут зустрічаються всі різновиди вокальних форм: аріозо, арія (двухчасна і трьохчасна), дуети та ансамблі, розширюється діапазон співаків, ускладнюються вокальні партії. Суттєво змінено й збільшено склад оркестру, хоча під час співу соліста за ним ще зберігалася роль аккомпаніатора.

У межах венеціанської школи стало можливим вставляти комічні епізоди (інтермедії) в дію – це приваблювало городян. Так зароджувався новий жанр опери-*buffa*. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії і виховав цілу плеяду чудових співаків [4, с. 111].

Відмінною особливістю оперного творчості Монтеверді є те, що в його творах мелодійний образ тісно пов'язаний з емоційним характером персонажа. В основі його вокальних партій лежить вже не речитатив, як у флорентійців, а драматична мелодія. Монтеверді домагався від виконавців не тільки гарної вимови слова, але й відповідного характеру звучання голосу, міміки, жесту, тобто цілого комплексу музично-сценічних засобів вираження.

Якщо вокальні партії Пері та Каччини відрізнялися деякою одноплановістю (важко визначити характер персонажа по мелодійній лінії, тесситурі, діапазону), то у Монтеверді кожна дійова особа наділена індивідуальною характеристикою. Вокальні партії ускладнені: зустрічаються широкі інтервали, вокалізовані пасажі підкреслюють певні емоційні стани. Все це ставить перед співаком нові виконавські й вокально-технічні завдання.

Яскравими представниками венеціанської школи були Франческо Каваллі і Марк Антоніо Честі. Обидва композитора були прекрасними вокальними педагогами. Твори Каваллі рясніють виразними речитативами, співучими аріозо та аріями: його «Весілля Фетіди і Пелея» (1639) вперше було публічно названо «оперою», що в перекладі з італійської означає – виріб (праця). У 1637 році в Венеції відкривається перший демократичний оперний театр «Сан Касьян». До кінця століття кількість театрів різко зросла, підвищилися гонорари артистам, з'явилася конкуренція, що сприяла розвитку оперного мистецтва [1, с. 250].

Неаполітанська оперна школа як би підсумувала досягнення римської і венеціанської шкіл. Справжнім родоначальником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатті. Композитор створив 115 опер, де були різнохарактерні арії (*lamento*, *буффон*, *віртуозні*), речитатив *secco* (сухий) і *accompagnato* (аккомпаніований – мелодійний, чітко ритмізований з розвиненим супроводом). А. Скарлатті став творцем класичного зразка опери *seria*, тобто «серйозної» опери, написаної на героїко-міфологічний або легендарно-історичний сюжети, з переважанням сольних номерів. Вокальні партії опер *seria* характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком, із використанням різних, часто широких інтервалів, поєднанням кантиленного та віртуозного начал. Творчість А. Скарлатті і його послідовників сприяли розквіту вокального мистецтва, який отримав визначення *bel canto* – прекрасний спів.

Із 30-х років в неаполітанській школі починають застосовувати колоратуру, яка до кінця XVIII століття стане визначальною. Вокальні партії з великою кількістю складних пасажів набували все більш інструментального характеру. Широке поширення отримує тричасна арія (*da Capo*), в якій третя частина, що була повторенням першої, частково імпровізувалася самим співаком. Мистецтво імпровізації – особливість музичної культури XVIII століття. Чим складніше колоратурні прикраси, тим вище оцінюється мистецтво співака [5, с. 118].

Знаменитих співаків того часу об'єднували такі професійні якості, як краса тембру голосу і однорідність його звучання у всіх регістрах, володіння кантиленою, досконалість техніки швидкості, блискуче мистецтво імпровізації [3, с. 248].

Особливе місце в історії італійського вокального мистецтва займало мистецтво співаків-кастратів. Варварська операція, вироблена для збереження високого дзвінкого голосу хлопчика, широко застосовувалася церковниками, що було пов'язано з необхідністю виконання в духовних творах вокальних партій високою тесситурі (жінкам співати в церкві не дозволялося). Незважаючи на найсуворішу офіційну заборону, кастрація почала проводитися і в притулках для сиріт (консерваторіях) серед найобдарованіших у вокальних здібностях хлопчиків. Мистецтво співаків-кастратів мало свої особливості, такі, як блискуча віртуозна техніка, тривалість співочого дихання, що дозволяло співати на одному диханні двооктавну хроматичну гаму 18 раз поспіль, відсутність вираженого емоційного начала. Голос співака-кастрата відрізнявся особливою різкістю звучання, наявністю густих високих обертонов. Культивувалися своєрідні змагання виконавців на трубі й вокалістів. Відомий випадок, коли співак-кастрат переміг суперника-трубача й по силі, й за тривалістю звучання.

Найвідомішими співаками-кастратами були Гаetano Каффареллі, Карло Фарінееллі, Гаспаро Пахьяротті, Джоаккіно Гіццелло [7, с. 38].

У другій половині XVIII століття плеяда блискучих співаків змінили виконавці, які не володіли ні належним талантом, ні смаком, ні майстерністю. На догоду їм композитори створювали ефектні стереотипні арії інструментального характеру, з розширеними складними каденціями. Змінився й оперний театр. Він став місцем ділових і суто інтимних зустрічей. Під час дії публіка могла розмовляти, пити прохолодні напої. І лише при виконанні віртуозних арій театр завмирив. Мистецтво володіння голосом оцінювалася виключно з техніки швидкості та здатності співака до імпровізацій складних прикрас в третій частині арії (da Capo). Робота над сценічним образом відсунулася на задній план. Були відомі курйозні випадки, коли співак-кастрат виїжджав на сцену на коні з плюмажем на голові і виконував віртуозну арію, не бентежачись тим, що подібна поведінка не відповідає змісту опери. З'явилися оперні твори, що складаються з великої кількості різноманітних арій, сюжетно не пов'язаних одна з одною (опери-«паштети»). Своєрідна їх класифікація: «арії баулів», «арії прохолодних напоїв», «арії пальто» тощо – назви відображали поведінку й настрої публіки під час виконання другосортних арій.

Опера кінця XVIII століття переживала глибоку кризу, бо повністю порвала з реалістичними принципами Монтеверді, Каваллі, Честі, втратила драматургічну цілісність, перетворилася на своєрідний конкурс співаків-віртуозів-імпровізаторів. Криза торкнулася й виконавського мистецтва: смислова сторона, виразність виконання були відтіснені на другий план; блискуча вокальна техніка стала самоціллю. Мистецтво імпровізації втратило свою художню цінність [8, с. 64].

У 30-х роках XVIII століття комічні елементи, що включалися в опери, переросли в самостійний жанр, що отримав назву опери buffa (комічна). Першою оперою buffa стала «Служниця-пані» Джованні Баттіста Перголезі, яка спочатку була вставкою в опері seria «Гордий бранець».

Перед виконавцями цього жанру були поставлені нові завдання: простота й органічність сценічного поведінки, широке використання різних виразних засобів, вміння застосування динамічного і тембрового нюансування, передачі зміни почуттів і настроїв героїв. Опера buffa, перш за все, живий і веселий театраль-

ний спектакль, де сценічна дія і взаємини персонажів поставлені на чільне місце. Проте в них зберігався найцінніший елемент опери seria – яскраві, розгорнуті і технічно складні арії. Демократичність сюжету, особливість трактування партій дійових осіб, викликали до життя нові виразні засоби, засновані на органічності сценічного поведінки – міміки, жестів, тобто цілого комплексу музично-сценічних засобів виразності. З'явилася плеяда чудових комічних артистів, наділених вокально-технічною майстерністю.

До кінця XVIII століття відбулася гідна уваги історична перемога тенорів над співаками-кастратами. В операх seria та операх buffa тенорами виконувалися другорядні ролі – пажів, пастухів тощо. На прем'єрі опери Доменіко Чімарози «Таємний шлюб» (1792) із великим успіхом співав тенор Джузеппе Віганоні. З цього часу чоловічі партії стали виконуватися тенорами, а з появою таких майстрів, як Андреа Подзарі, Джакомо Давид, кастрати були витіснені з оперної сцени. Завершення нового виконавського стилю опери buffa відбувається вже в XIX столітті і пов'язане з ім'ям Джоаккіно Россіні [8, с. 91].

Таким чином, шлях італійської опери від кінця XVII-го й упродовж усього XVIII ст. зазнав художніх впливів, корінних змін появи нового музично-вокального мислення. Отже, зміна виконавського стилю, нові завдання, що постали перед співаками-виконавцями вокальних партій в операх барочних композиторів та представників класицизму потребувала реформування театральних основ. Із глибинної драми «стародавніх» (греко-римлян) опера перетворилася на ефектне дійство, сповнене віртуозних вокальних «рулад», імпровізації солістів, вокального змагання професійних майстрів на сцені між собою. Незважаючи на певну кризу, що пережила італійська опера у XVIII ст., вона знайшла шляхи її подолання: герої-кастрати були витіснені тенорами, із інтермедії зародилася дійсно народна опера-буфф. Усе вище зазначене зробило оперу надзвичайно дієвою і живучою, а Італію, її батьківщину, на століття вперед імперією-переможницею в мистецтві, яка диктувала Європі й Америці стандарти своїх смаків.

Ця проблема не вичерпується дослідженнями, що є на сьогоднішній день. Недостатньо вивченими вважаємо: 1) еволюцію жіночого голосу в контексті розвитку опери; 2) зв'язок представників поетичного та музичного мистецтва при створенні опери-seria.

Список літератури:

1. Ващенко Н. М. Взаємодія італійської і національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги / Н. М. Ващенко, І. В. Цебрій // Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи. – К.: ТОВ ВД «ЕКМО», 2013. – Вип. 3. – Ч. 2. – С. 248-257.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. Гнидь. – К.: НМАУ, 1997. – 320 с.

3. Клаудио Монтеверди: жизнь и творчество [ред. П. А. Маркин]. – М.: Просвещение, 1985. – 316 с.
4. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям / Ф. Ламперти. – М.: Музгиз, 1913. – 254 с.
5. Опенько В. В. Розвиток оперної музики в творчості І. С. Баха і Г. Ф. Генделя: духовно-моральний аспект / В. В. Опенько // Становлення та розвиток професійної європейської музики: духовно-моральний і релігійний аспекти: [зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф.]. – Полтава: ОМКНЗ МК, 2015. – С. 55-63.
6. Опенько В. В. Оперна спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасність / В. В. Опенько // Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства: [зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф.]. – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. – С. 114-119.
7. Покровский Б. А. Беседы об опере / Б. А. Покровский. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
8. Роллан Р. Опера XVIII века в Италии, Франции и Германии / Ромен Роллан. – М.: Искусство, 1987. – 254 с.
9. Цебрій І. В. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис). – Ч. 2. Музика епохи Відродження та Просвітництва / І. В. Цебрій, М. О. Лебединська – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. – 88 с.

Цебрій І.В.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Опенько В.В.

Заслужений артист України (г. Київ)

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ XVII – XVIII СТ.

Аннотация

В статье на основе анализа работ исследователей истории искусства и музыкально-драматических произведений представителей Римской, Венецианской и Неаполитанской оперных школ выявлено процесс становления и развития профессионального светского музыкального театра в Италии. Авторы сравнивают достижения художников обеих школ, анализируют проблемы, которые возникали на историческом пути оперы от эпохи Возрождения к Новому времени: уход музыкального театра от глубинной драматического спектакля в «виртуозного пения в костюмах», постепенное превалирование виртуозного пения над мелодичным, появление в светском оперном театре певцов-кастратов и постепенное вытеснение их тенорами, перерождение интермедий в оперу-буфф. Также сделан акцент на дальнейшем разграничении «высоких» и «низких» жанров оперного искусства – оперы-серии и оперы-буфф соответствии с требованиями клиницистов XVII века.

Ключевые слова: оперная школа, опера-серия, опера-буфф, классификация голосов, артистизм, языковая декламация, bel canto.

Tsebriy I.V.

Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

Openko V.V.

Merited Artist of Ukraine (Kyiv)

FEATURES OF DEVELOPMENT OF ITALIAN OPERA AT THE BEGINNINGS OF XVII – XVIII CENTURY

Summary

The article, based on the analysis of works by researchers of the history of art and musical and dramatic works of representatives of the Roman and Venetian opera schools, discovers the process of the formation and development of a professional secular music theater in Italy. The authors compare the achievements of the artists of both schools, analyze the problems that arose in the historical path of the opera from the Renaissance to the New Age: the departure of the musical theater from the deep dramatic play to «virtuoso singing in costumes», the gradual prevalence of virtuoso singing over the melodic, the appearance of a secular opera theater castrate singers and gradual displacement by the tenors, the rebirth of interludes into the opera-buff. Also emphasized the further division of «high» and «low» genres of opera art – opera-series and opera-buff in accordance with the requirements of the XVII century clinicians.

Keywords: opera school, opera-series, opera-buff, classification of voices, artistry, speech declamation, bel canto.

ХОРЕОГРАФІЧНА ПІДГОТОВКА МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПОЗАШКІЛЬНИХ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ (1945-1991 РОКИ)

Вільхова О.Г.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

У статті з'ясовано особливості виховання дітей молодшого шкільного віку засобами народного хореографічного мистецтва у 1945-1991 роках. Розкрито діяльність позашкільних навчально-виховних закладів як важливих осередків позаурочної хореографічної роботи з учнями початкових класів. Проаналізовано найефективніші форми виховної хореографічної діяльності у досліджуваний період. З'ясовано, що основними завданнями позашкільної освіти тогочасної України було підготувати із вихованців школи активних членів суспільства, виховати в них ініціативність, схильність до пізнання, самостійність, почуття колективізму. Перебудова позашкільної освіти внесла багато нового у роботу керівників дитячих танцювальних колективів, збагатила їх діяльність іншим змістом, забезпечила подальший розвиток творчих здібностей дітей.

Ключові слова: народна хореографія, позашкільні заклади, молодші школярі, гуртки, студії, танцювальні ансамблі.

Постановка проблеми. Розвиток національної самосвідомості є стрижневим процесом, який визначає форму усієї складної системи етносоціальної структури суспільства. Він окреслює шляхи інтеграції України до європейського культурного й економічного простору, а показники духовності людини набувають усе більшої цінності. Тому для формування духовно багатого, всебічно розвинутої особистості сучасне українське суспільство потребує виважених освітніх стандартів, а також сприятливих умов, за яких вона зможе найповніше розкрити свої творчі здібності.

Сучасний суспільний розвиток України визначає потребу переоцінки світоглядних ідеалів, пошуку нових форм і методів соціальних комунікацій. Один із напрямів цього складного і суперечливого процесу – навчально-виховна робота з дітьми молодшого шкільного віку, де особлива роль належить народній хореографії. Будь-який мистецький колектив покликаний створювати таку атмосферу, де б гармонійно розвивалися такі якості особистості як організованість, дисципліна, впевненість у своїх силах, почуття прекрасного тощо.

При розгляді сучасних реалій навчання і виховання в школах дослідники звертають увагу на практичний доробок радянської доби. Звернення до теорії і практики її моделі виховання дітей молодшого шкільного віку засобами народної хореографії є виправданим. У системі позашкільної освіти УРСР було багато цінних та ефективних складників, а виховна діяльність освітніх закладів мала вагомий здобутки. З-поміж них – інтеграція в позакласну та позашкільну роботу засобів народної хореографії, педагогічний потенціал якої для розвитку творчих здібностей дітей молодшого шкільного віку не викликає сумніву. Дитя-

ча народна хореографія набуває виняткового значення в умовах сьогодення, коли співвідношення в розвитку інтелектуальних, духовно-моральних, фізичних та етико-естетичних сторін особистості дещо порушене, адже значна кількість молодших школярів після уроків виключена з процесу виховання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До плеяди найвизначніших дослідників, хореографів-практиків, методистів обраного періоду належать В. Авраменко, І. Антипова, Г. Березова, Л. Бондаренко, О. Бердовський, К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, П. Григор'єв, Ю. Громов, Р. Захаров, Є. Зайцев, З. Лур'є, А. Цукерман та ін. Вони різнобічно проаналізували розвиток тогочасного хореографічного мистецтва, здійснили опис народних танців, надали вагомі поради керівникам хореографічних гуртків і самодіяльних колективів, розкрили історію становлення радянської хореографії, з'ясували тенденції і перспективи танцювального мистецтва, проаналізували функції української хореографії, визначили їхній вплив на розвиток особистості дитини, уклали програми та навчально-методичне забезпечення гурткової роботи, наголосили на значенні, місці та ролі позашкільної мистецької освіти в загальній системі тогочасного навчання і виховання. Серед сучасних учених, які ведуть наукові пошуки у напрямку означених історико-мистецтвознавчих та педагогічних проблем, варто назвати Л. Андрощук, Т. Благову, В. Богуту, О. Бурлю, В. Володька, Ю. Гончаренко, О. Жирова, В. Кирилюка, П. Коваля, С. Легку, Т. Луговенко, І. Муровану, А. Овсянникову, Л. Савчин, Т. Сердюк, Б. Стаська, О. Таранцеву, В. Тітова, Т. Черніговець, В. Шевченко, А. Шевчук, В. Шкорієнка та ін.

Мета статті. Головною метою цієї роботи є висвітлення особливостей хореографічної підготовки молодших школярів у позашкільних закладах України (1945-1991 рр.).

Виклад основного матеріалу. Друга світова війна своєю нищівною дією піддала жорсткому знищенню всю шкільну та позашкільну навчальну мережу, зруйнуванню великої кількості культурних надбань. У боротьбі з ворогом український народ разом з іншими народами проявили небувалий героїзм, надзвичайне терпіння та впевненість у досягненні високої цілі. Під час тимчасового господарювання фашистських вандалів, наша країна зазнала жахливих руйнувань, а саме: багато шкіл перетворено на згарища, пограбовано позашкільні навчальні заклади, знищено парки і стадіони та ін. Тисячі вчителів та вихованців шкіл пішли на фронт на захист рідної землі [5, с. 3].

Тогочасному суспільству випало надзвичайно складне завдання: у небачено короткий строк підняти з руїн міста і села, промисловість і сільське господарство, відродити освіту, науку і культуру, створені попередніми поколіннями [4, с. 14]. Відразу ж після визволення території, почали працювати школи і позашкільні заклади. Партійні, профспілкові організації України за участю промислових підприємств і широких верств громадськості вживали всіх необхідних заходів, щоб поновити довоєнну мережу позашкільних закладів. За ініціативи населення у Житомирі, Харкові, Львові, Донецьку, Горлівці, Дніпропетровську, Запоріжжі, Одесі, Чернігові, Полтаві, Вінниці та інших містах і селах України за порівняно короткий час було відбудовано і споруджено тисячі шкіл, позашкільних закладів, створено необхідні умови для навчання і виховання підростаючого покоління [6, с. 7].

Педагоги цілеспрямовано намагалися, щоб робота із молодшими школярами у позаурочний час стала масовішою і різноманітнішою. Проблема організації вільного часу дітей молодшого шкільного віку залишалася досить актуальною. Після закінчення занять, під час канікул велика кількість школярів була надана сама собі, без нагляду дорослих. Це хвилювало батьків, педагогів, громадськість. Дане питання неодноразово обговорювалося на партійних і робітничих зборах, у профспілкових комітетах, виносилися пропозиції щодо вживання населенням конкретних заходів [8, с. 29].

На фоні тогочасної політичної та економічної ситуації швидких обертів набирало культурно-мистецьке відродження країни. Дослідник О. Жиров зазначає, що загальною тенденцією повоєнного періоду стало швидке зростання танцювальної самодіяльності у порівнянні з іншими видами, що свідчило про зростаючу культурно-освітню роль хореографічного мистецтва як важливого засобу виховання дітей та молоді. Розвиток теорії і прак-

тики хореографічного навчання у цей час відбувався, з одного боку, в атмосфері культури Й. Сталіна, насадження методу соціалістичного реалізму в мистецтві, боротьби з проявами націоналізму, космополітизму, що призвело до обмеження його значення; з іншого – під впливом відбудовних процесів, педагогічної установки на першочергове засвоєння основ наук та ідеологічне виховання, що зумовило посилення значення виховної ролі хореографічного мистецтва [4, с. 147].

Після війни Україна опинилась у досить важких соціально-економічних умовах, що безперечно не могло не відбитися на розвитку дитячої хореографії. Перш за все, загальноосвітні школи та позашкільні навчальні заклади катастрофічно потребували оновлення. Перш за все, вчителі зіткнулися з проблемою відсутності танцювальних приміщень для дітей молодшого шкільного віку. В основному хореографічні заняття проходили на територіях шкіл, будинків культури, палаців піонерів, клубів, але це було можливим не завжди. Так, наприклад, в Полтавській області у 1947 р. деякі клубні приміщення були засипані зерном [10, арк. 31]. Багато освітніх закладів України використовувалось не за призначенням. Деякі з них на початку повоєнних років було заселено сім'ями військовослужбовців або трансформовано під госпіталі. Тому перед Комітетом у справах культурно-освітніх установ поставало одне з головних питань – звільнення і повернення приміщень мистецьким і освітнім навчальним закладам. Варто зазначити, що деякі приміщення, в яких учні початкових класів могли б навчатися хореографії, іноді передавалися іншим, не пов'язаним з мистецтвом, установам. Так, у 1946 р. приміщення Київського палацу піонерів було передано обласній бібліотеці ВКП(б), будівлю якої було знищено під час війни [9, арк. 62].

Незважаючи на труднощі повоєнного часу та слабку матеріально-технічну базу, відбувалося поступове становлення народного танцювального мистецтва та створення широкої мережі позакласної та позашкільної роботи. Основною формою роботи з учнями був хореографічний *гурток*. Це достатньо розповсюджена форма художньо-естетичного і морально-етичного впливу. Він об'єднував дітей, схильних до танцювального мистецтва і бажаючих отримати основи танцювальної грамотності. Естетичний світогляд молодших школярів, які займалися хореографією, опосередковано впливав на естетичні уявлення інших дітей під час виступів, концертів, фестивалів тощо [12, с. 120].

Радянську систему позаурочної виховної роботи характеризувало те, що її розглядали як органічне доповнення до навчально-виховної діяльності вчителя у ході вивчення основних наук. Ця система продовжувала основні

напрямки виховання на уроці, але не була суворо регламентованою і однаковою для всіх. З організаційного боку ця система варіювалася залежно від контингенту учнів та учителів, конкретних умов роботи школи, сформованих у дітей інтересів, а також участі широкої громадськості у позаурочній виховній роботі. Залучення молодших школярів до танцювальних гуртків допомагало здійснювати педагогічний вплив як на дитячий колектив уцілому, так і на кожного учня зокрема, розвиваючи його творчість та самостійність [9, арк. 98].

Зазначимо, що в повоєнний період у деяких областях України не було танцювальних гуртків. Так, у 1945–1946 рр. у школах Полтавської області не було створено жодного хореографічного гуртка, перевага надавалася співочим, драматичним, літературним [11, арк. 47]. Хореографічна освіта в радянській Україні здійснювалася не тільки у гуртках, а й у шкільних клубах. Їхніми завданнями була організація колективного дозвілля, відпочинку значної кількості учнів. Обов'язковим для шкільних клубів було проведення масових заходів (вечорів, свят тощо). Були клуби, які свою роботу проводили на базі кількох художніх гуртків. Так, у 1971 році в Одеській школі-інтернаті № 6 працював клуб естетичного виховання із секціями кіно, театру, музики, хореографії, образотворчого мистецтва, діяльністю якого було охоплено понад 80 учнів, у тому числі й молодших школярів [13, с. 40].

В УРСР була створена розгалужена система позашкільних закладів, де відбувалося виховання дітей молодшого шкільного віку засобами народної хореографії – це будинки (палаці) піонерів і школярів, школи мистецтв, різноманітні дитячі об'єднання, які нараховували 14381 виховних закладів і охоплювали близько 7 млн 20 тис. учнів [2, с. 43]. Також школярі відвідували танцювальні гуртки при будинках культури, сільських клубах тощо.

Основною умовою розвитку позашкільної освіти у вказаний час було те, що мета її роботи повністю підпорядковувалася цілям та завданням, які стояли перед школою. Також варто сказати про роботу дитячих *хореографічних студій*, які об'єднували групу однодумців, суміщали виховні і педагогічні завдання з концертною практикою, були пов'язані загальною естетичною спрямованістю, тяжіли до певного жанру і стилю, у своїй діяльності старалися шукати нові шляхи і засоби танцювальної виразності [1, с. 493]. Так, у радянські часи досліджуваного періоду у Чернівецькому палаці культури була створена хореографічна студія, яку очолювала О. Голдовська – компетентний, вимогливий і цілеспрямований педагог. Пріміщення було обладнане станками, діти займалися класичним тренажем, а також вчилися танцювати на пуантах. На заняттях було організовано чергування батьків. Поряд з класич-

ною хореографією Олена Григорівна здійснювала народні постановки, зокрема буковинські. У цих танцях талановитий балетмейстер, знавець українського танцювального фольклору, зробила досить вдалу спробу поєднати елементи народного танцю з класичними формами. Так виник український танок «Віночок» [7, с. 37]. Пізніше, коли О. Голдовська була на заслуженому відпочинку, ініціативу перейняла вихованка Дніпропетровського театрального училища В. К. Котикова. У виховному процесі діяльність колективу суттєво впливала на формування найкращих людських якостей молодших школярів.

Взагалі хореографічні студії в УРСР організовувались на базі позашкільних навчальних закладів, які мали спеціальні умови для їх функціонування. Основним завданням студій було: засобами хореографічного мистецтва здійснювати виховання всебічно розвинених, культурних, творчо активних особистостей. У 1966 році при Полтавському палаці піонерів працювала хореографічна студія (керівник – В. Волинська), де навчалося близько 100 учнів старшого шкільного віку. Учасники студії виступали на концертах для школярів, батьків та жителів міста. Зазначимо, що глядачами їхніх виступів були діти молодшого шкільного віку. Аналізуючи роботу позашкільних закладів, констатуємо, що будинки (палаці) піонерів були важливими центрами, де відбувалося виховання молодших школярів засобами народної хореографії. У процесі їхньої діяльності учні початкових класів мали можливість пізнавати нове, розвивати свій творчий потенціал.

Наприкінці 1980-х – початку 1990-х років виховання учнів початкових класів засобами народної хореографії пожвавлюється і набуває більш масового характеру. Починаються перебудовні процеси, у вихованні стає менш відчутний тиск ідеологічно-політичних норм. Розвиток хореографічної освіти в УРСР користувався фінансовою підтримкою уряду. Сучасна дослідниця Ю. Гончаренко у своїй дисертації зазначає, що важливою подією того часу було відкриття дитячих шкіл мистецтв. Вони стали осередками естетичного та морального виховання підростаючого покоління. Мета хореографічних занять у мистецьких школах зводилася не тільки до вивчення учнями мови танцю, а й до світу прекрасного у мистецтві і культурі [3, с. 32]. У зазначений період відбувається стрімкий розвиток та удосконалення термінів і понять у хореографічному мистецтві. Якщо два-три десятиліття тому поняття «самодіяльна хореографія» означало взагалі танцювальний колектив (гурток), то у 1980-х роках це поняття потребувало уточнення: ансамбль народного, класичного, естрадного, бального танцю. Крім того, поставала проблема подальшої конкретизації характеру діяльності. Так, говорячи про колектив народного танцю, потре-

бувало уточнення, на якому матеріалі працює колектив, має широкий репертуар, чи виконує танці тільки одного народу. Прийшов час, коли форми організаційної роботи набули більшої різноманітності: гурток, студія, ансамбль танцю, танцювальна група при хорі тощо.

Висновки і пропозиції. Таким чином, позашкільні навчально-виховні заклади тогочасної України були одними з найбільш важливих центрів, де відбувалося виховання дітей

молодшого шкільного віку засобами народної хореографії. Хоча робота з ними відрізнялася певною заідеологізованістю, але не можливо не відмітити значні позитивні перетворення у галузі танцювального мистецтва. Подальших наукових розвідок потребують питання порівняльного аналізу розвитку форм і методів хореографічного виховання в інших зарубіжних країнах та упровадження їхнього досвіду в сучасну хореографічну практику.

Список літератури:

1. Балет: енциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 622 с.
2. Бурля О. А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.06; Київський нац. ін-т культури і мистецтв. – К., 2004. – 219 с.
3. Гончаренко Ю. В. Естетичне виховання учнів початкових класів у процесі хореографічної діяльності: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07; ДВНЗ «Запорізький національний університет». – Запоріжжя, 2009. – 230 с.
4. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності Кіма Василенка (50-90 роки ХХ ст.): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01; Полтавський державний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. – Полтава, 2007. – 271 с.
5. З досвіду позакласної та позашкільної виховної роботи серед дітей і молоді / відп. ред. Е. М. Марієнгоф. – К.: Радянська школа, 1958. – 152 с.
6. Кобзар Б. С. Позакласна та позашкільна виховна робота / Б. С. Кобзар. – К.: Знання УРСР, 1973. – 46 с.
7. Лоев М. Діти в палаці // Соціалістична культура. – 1973. – № 6. – С. 36-37.
8. Марченко В. Дай руку, товарищу вулиця! // Соціалістична культура. – 1972. – № 10. – С. 29.
9. Матеріали з питань роботи Комітету у справах культурно-освітніх установ при Раді Міністрів УРСР (проекти постанов Уряду, доповнені записки, довідки, інформації, листи тощо) / Центральний державний архів вищих органів влади і управління (ЦДАВО України) – Ф. 2, оп. 7, спр. 3935. – 234 арк.
10. План розвитку сітки культурно-освітніх закладів Полтавської області на 1947 рік / ЦДАВО України – Ф. 166, оп. 1, спр. 9. – 51 арк.
11. Річний звіт Полтавського облвню про роботу шкіл за 1945-1946 навч. рік / ЦДАВО України – Ф. 166, оп. 15, спр. 192. – 136 арк.
12. Фриз П. І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01; Київська держ. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2007. – 181 с.
13. Щербо А. Б., Джола Д. М. Форми і методи позакласної роботи з естетичного виховання учнів. – К.: Радянська школа, 1972. – 167 с.

Вильхова О.Г.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ВО ВНЕШКОЛЬНЫХ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ (1945-1991 ГОДА)

Аннотация

В статье выяснены особенности воспитания детей младшего школьного возраста средствами народного хореографического искусства в 1945-1991 годах. Раскрыта деятельность внешкольных учебно-воспитательных заведений как важных центров внеурочной хореографической работы с учащимися начальных классов. Проанализированы наиболее эффективные формы воспитательной хореографической деятельности. Установлено, что основными задачами внешкольного образования тогдашней Украины было подготовить из воспитанников школы активных членов общества, воспитать в них инициативность, склонность к познанию, самостоятельность, чувство коллективизма. Перестройка внешкольного образования внесла много нового в работу руководителей детских танцевальных коллективов, обогатила их деятельность другим содержанием, обеспечила дальнейшее развитие творческих способностей детей.

Ключевые слова: народная хореография, внешкольные учреждения, младшие школьники, кружки, студии, танцевальные ансамбли.

Vilhova O.G.

Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

CHOREOGRAPHIC PREPARATION OF JUNIOR SCHOOLCHILDREN IN OUT-OF-SCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTIONS (1945-1991)

Summary

In the article the peculiarities of upbringing of children of primary school age by means of national choreographic art in 1945-1991 are clarified. Activities of out-of-school educational institutions as important centers of extracurricular choreographic work with students of primary classes are revealed. The most effective forms of educational choreographic activity in the period under study were analyzed. It was established that the main tasks of the out-of-school education of the then-Ukraine were to prepare active members of society from the pupils of the school, to cultivate in them initiative, a tendency to cognition, independence, a sense of collectivism. The restructuring of out-of-school education brought a lot of new leaders to the work of children's dance groups, enriched their activities with other content, and ensured the further development of children's creative abilities.

Keywords: folk choreography, extracurricular institutions, junior schoolchildren, mugs, studios, dance ensembles.

СОЦІАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ В РАННІЙ НОВИЙ ЧАС

Вощенко В.Ю., Тевікова О.В., Денисовець І.В.

Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка

У статті досліджено особливості еволюції процесів та явищ соціальної комунікації у період Раннього нового часу. Визначено основні напрями, за якими відбувалися важливі зрушення в суспільному житті. Доведено, що в тогочасних процесах соціокомунікативної взаємодії велике значення мало удосконалення поштових зв'язків. Показано роль мистецтва дипломатії у формуванні системи міжнародних відносин. Схарактеризовано вагомі зміни в розвитку сільського господарства та торгівлі, що здійснили вплив на активізацію соціально-комунікаційних процесів.

Ключові слова: соціальна комунікація, Ранній новий час, міжнародні відносини, суспільний розвиток, знакові повідомлення, дипломатія.

Постановка проблеми. Поняття «соціальна комунікація» трактується, у першу чергу, як обмін між окремими людьми або іншими соціальними суб'єктами цілісними знаковими повідомленнями, у яких закодovanі відомості, ідеї, знання. Для нашого дослідження більш актуальним є розуміння соціально-комунікативної взаємодії як різновиду публічного спілкування, що позначає окремий вид суспільно-культурної діяльності та лежить в основі соціальних зв'язків [4, с. 11]. Хронологічні межі нашої роботи охоплюють кінець XV – початок XVII ст., тобто період в історії людства, який визначається дослідниками як Ранній новий час і, на нашу думку, є важливим переломним етапом розвитку соціальних комунікацій на локальному та світовому рівнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні наукові розвідки, які головним чином стосуються проблем, окреслених у тематиці нашої статті, здійснюються у двох основних напрямках: до першого можемо віднести групу дослідників, які займаються вивченням соціальних комунікацій у цілому; до другої групи належать науковці, чий дослідження присвячені різним питанням історії Раннього нового часу.

У цьому контексті необхідно зазначити, що теорія та історія соціальних комунікацій, визначення понять, функції, галузі та напрями досліджень є предметом вивчення для таких сучасних вітчизняних науковців, як В. Різун, О.Холод, Н. Яблоновська, В. Владимиров, Н. Зражевська.

Як зазначає професор В. Різун, під соціальними комунікаціями необхідно розуміти таку систему суспільної взаємодії, яка включає визначені шляхи, способи, засоби, принципи встановлення і підтримання контактів на основі професійно-технологічної діяльності, що спрямована на розробку, провадження, організацію, удосконалення, модернізацію відносин у суспільстві, які складаються між різними соціальними інститутами, де, з одного боку, у ролі ініціаторів спілкування найчастіше виступають соціальнокомунікаційні інститути, служби, а з іншого – організовані спіль-

ноти (соціум, соціальні групи) як повноправні учасники соціальної взаємодії. Ці комунікації є соціально маркованими, бо передбачають взаємодію з соціально визначеними групами людей. Соціальні комунікації утворюються за законами спілкування, але, як і будь-які технологічні речі, передбачають використання наукових знань про спілкування та про все, що використовується для організації суспільнокомунікаційної справи» [5, с. 9].

Визначаючи терміна «соціальна комунікація», В. Різун наголошує, що у цьому контексті цілком допустимі два значення: соціальна комунікація як різновид соціальних комунікацій; соціальна комунікація (частіше у цьому значенні – суспільна) як різновид публічного спілкування, що є окремим видом суспільно-культурної діяльності та лежить в основі соціальних комунікацій [4].

Словосполучення «соціальна комунікація» зазвичай пояснюють трьома аспектами: як передача інформації, ідей, емоцій у вигляді знаків, символів; як процес, що пов'язує частини соціальної системи одна з одною; як механізм, що дозволяє визначати поведінку іншої людини [6, с. 21].

У свою чергу, професор О. Холод визначає соціальні комунікації як комплекс організованих дій (збір інформації, її обробка, трансляція та верифікація впливу інформації на споживача), що спрямовані на обмін соціально важливою інформацією та регулювання соціальних дій, взаємодій і відносин між соціальними суб'єктами й об'єктами в суспільстві. Соціальні комунікації, на думку автора, це системні процеси формування соціальних практик за допомогою комунікаційних технологій під час створення інформації, її пошуку, упорядкування, трансляції, обміну, збереження й вимірювання впливу на реципієнта [7, с. 12].

З-поміж дослідників періоду Раннього нового часу в історії, чий наукові здобутки допомогли нам у роботі над змістом статті, можемо відзначити О. Мустафіна, В. Ціватого, І. Гринишина, Ю. Горбаня.

О. Мустафін присвятив свої дослідження проблемі народження сучасного світу, об'єднаного Великими географічними відкриттями. У своїх наукових працях дослідник пише про добу абсолютних монархій і перших колоніальних імперій, Реформації і Просвітництва. Відповіді на безліч цікавих запитань дозволяють не лише дізнатися про цікаві факти, але й зрозуміти «логіку історії» [3].

У роботах дослідника В. Ціватого проаналізовано зовнішню політику та дипломатичну практику європейських держав від доби Раннього нового часу до сьогодення. Увагу приділено інституціональному розвитку дипломатичних служб, дипломатичного інструментарію, нормам протоколу, етикету й церемоніалу провідних держав Європи та України [8].

На основі вивчення зазначеної вище наукової літератури ми спробуємо визначити основні чинники, які слугували активізації соціально-комунікаційних процесів у той період історії, коли відбувався поступовий перехід від середньовічного світобачення до нової епохи. З огляду на вищесказане, метою статті є дослідження особливостей еволюції процесів та явищ, які зумовлювали обмін соціальною інформацією та регулювали відносини між окремими соціальними суб'єктами й об'єктами у період Раннього нового часу.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, важливими для дослідження є такі напрями: розвиток поштового зв'язку; наслідки Великих географічних відкриттів, а відтак бурхливий розвиток торгівлі, промисловості та сільського господарства й формування нових поглядів на світ; зародження мистецтва дипломатії тощо. Охарактеризуємо більш детально кожен із цих напрямів.

Централізований поштовий зразок зародився із посиленням центральної влади. У Франції за часів Людовика XI едиктом від 19 червня 1464 р. було запроваджено посаду королівських кур'єрів. на території усієї країни створили мережу станцій для зміни коней; очолював всю поштову організацію «великий майстер». Пошта призначалася виключно для потреб уряду, королівським кур'єрам під загрозою смертної кари було заборонено виконувати доручення приватних осіб. У патенті Карла VIII від 27 січня 1487 р. королівські кур'єри названі «вершниками на посаді». Невдовзі після того не тільки у Франції, але й у Німеччині та Італії під назвою «пошта» почали розуміти всю сукупність установлень, які засновувалися державою або під контролем держави з метою пересилання як урядової, так і приватної кореспонденції, а також для перевезення пасажирів [2]. Удосконалення можливості листування між правителями держав позначилося на розвитку мистецтва дипломатії.

Дипломати доби Раннього нового часу пов'язували кожен зовнішньополітичний крок

своєї держави з міжнародними відносинами часу, навчилися враховувати позиційне розташування зовнішньополітичних сил і визначати місце своєї держави в цьому розташуванні. Вони здійснювали преліминарні переговори й готували проекти майбутніх угод, опановували посольський церемоніал, систему дипломатичних стереотипів. Проте, доки ще формувалися постійні дипломатичні кадри, глави держав багато в чому особисто займалися зовнішньополітичною діяльністю та дипломатією [8, с. 189].

Розвиток економічних зв'язків сприяв й урізноманітненню форм міжнародних контактів. Зовнішня політика провідних європейських держав далеко вже не обмежувалася суто міждержавними відносинами, головним чином з державами-сусідами. Їх зовнішня політика поступово поширюється на всю Європу, тобто саме з кінця XV ст. формується система міжнародних відносин зі своїми законами й правилами функціонування [8, с. 189].

Сутність і мету «загальноєвропейської рівноваги» визначали форми й методи дипломатії. За своєю природою «європейський баланс» припускав панування таємної дипломатії. Заляштовані переговори, відмова від обіцянок і зобов'язань, легка зміна союзників і партнерів, підкуп та підбурювання одних проти інших – усі ці атрибути таємної дипломатії розквітали в дипломатичній практиці кінця XV – першої половини XVI ст. Власне ці методи існували й раніше, за часів античності та середньовіччя. Проте тепер, у нових умовах, вони стали постійним засобом підтримання європейської рівноваги. Вони були дієвими і в мирний час, і в періоди підготовки війн, створюючи тим самим політичний інструментарій блоків, союзів і коаліцій [8, с. 190].

Важливе значення для розвитку соціальної комунікації на глобальному і локальному рівнях мали наслідки Великих географічних відкриттів. Змінився напрям головних торговельних шляхів, які перемістилися з Середземного моря в Атлантичний океан. Роль Венеції та Генуї звелась до мінімуму, а роль Севільї, Антверпена та Лісабона навпаки зросла. В першій половині XVI ст. в торгівлі лідирували Португалія та Іспанія, а пізніше Голландія та Англія.

Важкою для вирішення була проблема європоцентричного бачення історії. Європоцентричний підхід пояснюється насамперед тим, що в нашій культурній традиції Європа розглядається як модель творення історії, прийнятна для порівняння з іншими культурами світу. Це не означає, що Європа є найкращою, вона лише є усвідомленою моделлю всесвітньої історії. Ця модель також має свій дидактичний аспект: до ширшої проблематики (світової) входять через краще знану й засвоєну історію Старого континенту. Це був період глибокої трансформації, внаслідок якої змінилася не лише Європа, але й увесь світ. Однак осно-

вною продуктивною силою надалі залишалася людина. Гіпотеза про те, що економічний ріст супроводжувався ростом чисельності населення, підтверджується безсумнівними фактами як територіальної, так і економічної експансії європейської цивілізації.

Після століття відносного застою приблизно в середині XV століття чисельність європейського населення почала зростати. Ні початок цього росту, ні його інтенсивність не були однаковими по всій Європі, але в перші роки XVI століття демографічний ріст став доконаним фактом. Він продовжувався все XVI століття, аледесь у середині XVII століття зростання чисельності європейського населення припинилося. Вважається, що від середини XV до середини XVII століття населення Європи подвоїлося. При розгляді причин цього демографічного феномену до уваги беруться різні чинники: природні (деяке поліпшення клімату), економічні (наприклад, зростання реальної заробітної плати), біологічні (більш ранній шлюб і, відповідно, вищий рівень народжуваності), медико-санітарні (підвищення природного імунітету до хвороб, поліпшення побутових умов) тощо [1].

Найбільш яскравим було розширенням географічних меж. Два століття демографічного росту майже повністю співпадають у часі з да-

лекими морськими плаваннями й відкриттями, внаслідок яких було налагоджено морське сполучення між Європою й Азією та започатковано завоювання й заселення європейцями Америки. Завдяки цьому Європа отримала нові ресурси, що сприяло інституційним змінам в європейській економіці, особливо ролі держави в ній.

Трансплантація європейської культури, поряд з модифікацією й поступовим згасанням культури корінних народів Нового Світу, були найбільш драматичним і важливим аспектом експансії Європи. Ця експансія мала наслідки й для Європи: європейська культура також зазнала значних перетворень.

Отже, Ранній новий час був важливим етапом у світовій історії, оскільки відбулися кардинальні зміни в усіх сферах суспільного життя. З'явилися нові можливості обміну інформацією, як на міжнародному рівні, так і у повсякденному житті. Соціальна комунікація у цей період досягає значного рівня розвитку, а відтак формуються передумови для подальшого вдосконалення її засобів. У подальших дослідженнях планується розглянути особливості соціокомунікативної взаємодії, які були властиві XVIII – XX ст. та слугували передумовами епохи інформаційних технологій.

Список літератури:

1. Вузлові питання соціально-економічної історії раннього нового часу. Статті. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://history.vn.ua/article/13.html>.
2. Історія пошти і перспективи розвитку. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.google.com/search?client=firefox-b&ei=eYCaWpjlK4eosgGKxq3oCQ&q>.
3. Мустафін О. Справжня історія Раннього нового часу / О. Мустафін. – К.: Фоліо, 2014. – 416 с.
4. Різун В. Соціальні комунікації як інженерне вчення, або соціальні комунікації в системі соціального інжинірингу (соціальної інженерії) / В. Різун // Комунікація. – № 2. – 2012. – С. 8-18.
5. Різун В. В. Начерки до методології досліджень соціальних комунікацій / В. В. Різун // Світ соціальних комунікацій [гол. ред. О. М. Холод]. – Т. 2. – К.: КиМУ, ДонНУ, 2011. – С. 7-11.
6. Різун В. В. До питання про соціальнокомунікаційні наукові проблеми і про наукові проблеми взагалі / В. В. Різун // Актуальні дослідження українських наукових шкіл у галузі соціальних комунікацій: матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції [наук. ред. В. Різун; упоряд. Т. Скотникова] – К.: Інститут журналістики, 2013. – С. 8-25.
7. Холод О. М. Сучасні теорії та тенденції розвитку соціальних комунікацій: курс лекцій. – У 2-х т. – Т. 1 / О. М. Холод. – К.: КНУКіМ, Українська асоціація психолінгвістів, 2016. – 214 с.
8. Циватий В. Європейська зовнішня політика, інститути дипломатії та дипломатичний інструментарій доби раннього Нового часу (XVI-XVIII століття) / В. Г. Циватий // Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія: Історія. – 2014. – Вип. 22. – С. 187-191.

Вощенко В.Ю., Тевикова О.В., Денисовец И.В.

Полтавский национальный технический университет имени Юрия Кондратюка

СОЦИАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В РАННЕЕ НОВОЕ ВРЕМЯ

Аннотация

Исследованы особенности эволюции процессов и явлений социальной коммуникации в период Раннего нового времени. Определены основные направления, по которым осуществлялись важные сдвиги в общественной жизни. Доказано, что в тогдашних процессах социальной коммуникации большое значение имело усовершенствование почтовых связей. Показана роль искусства дипломатии в формировании системы международных отношений. Охарактеризованы весомые изменения в развитии сельского хозяйства и торговли, которые осуществили влияние на активизацию социально-коммуникативных процессов.

Ключевые слова: социальная коммуникация, Раннее новое время, международные отношения, общественное развитие, знаковые сообщения, дипломатия.

Voshchenko V.Yu., Tievikova O.V., Denysovets I.V.

Poltava National Technical Yuri Kondratyuk University

SOCIAL COMMUNICATION IN THE EARLY NEW TIME

Summary

The article deals with the features of the evolution of processes and phenomena of social communication in the period of the Early Modern Time. The main directions of important changes in social life have been determined. It was proved that in the contemporary processes of socio-communicative interaction, great importance was the improvement of postal ties. The role of diplomacy art in forming the system of international relations is shown. Significant changes in the development of agriculture and trade have been characterized, which have influenced the activation of social and communication processes.

Keywords: social communication, early new time, international relations, social development, sign messages, diplomacy.

УДК 378.22.02:17.023.36

АКСІОЛОГІЧНИЙ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХОДИ ЯК АСПЕКТИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Винничук Р.В.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

У статті досліджуються сутність педагогічної аксіології та культури. Аналізуються аксіологічні та культурологічні концепти та ціннісно-сміслові утворення. Актуалізується питання ціннісних надбань. Розкривається актуальність та необхідність постійного системного аксіологічного підходу в освітньому процесі сучасної системи освіти.

Ключові слова: аксіологія, аксіологічний підхід, культурологічний підхід, цінності, освітні цінності, педагогічні цінності, педагогічна культура.

Постановка проблеми. Передумовою розгляду аксіологічних аспектів підготовки фахівців у вищій школі в рамках нашого дослідження стала вагома наукова позиція авторів у роботах яких актуалізується питання щодо важливості врахування ціннісних орієнтацій у етичному, загальнокультурному, професійному рівнях фахівця вищої школи. У світлі цього проблема аксіологічного та культурологічного підходу в педагогіці стала актуальним предметом дослідження цілого ряду науковців, зокрема, Н. Асташової, І. Бека, О. Вишневського, І. Зязюна, П. Ігнатенка, В. Кузнецової, В. Лутая, В. Сластьоніна, В. Струманського, О. Сухомлинської.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження аксіологічних аспектів у сучасній педагогічній науці останнім часом набуло широкої популярності. Вказана тенденція є результатом процесу гуманізації освіти, що все частіше актуалізує питання визначення і осмислення системи цінностей у постіндустріальному освітньому середовищі.

Щодо проблеми ціннісних орієнтацій та безпосередньо реалізації аксіологічного підходу у розробці сучасних педагогічних тематик, то як приклад можемо навести такі напрями: єдність науково-теоретичного (пізнавального) і духовного-практичного (ціннісного) відношень у розвитку особистості (І. Зязюн); виховання особистості (І. Бек); формування цілісної особистості майбутнього педагога (Л. Хомич); формування цінностей самоактуалізації та саморозвитку особистості, ціннісних орієнтацій, творчого потенціалу (В. Сластьонін); роль і зміст освітніх цінностей в умовах трансформації українського суспільства (Н. Ткачова) тощо.

Ключем для дослідження педагогічних явищ і процесів є наукова методологія. Теоретична побудова моделі формування педагогічної культури майбутнього вчителя, як і будь-яке інше педагогічне дослідження, потребує визначення методологічних підходів до його проведення. Одними з найважливіших підхо-

дів нами були обрані аксіологічний та культурологічний.

Розкриває сутність аксіологічного підходу діалектико-матеріалістична аксіологія. Її концептуальний апарат включає в себе поняття «цінність», аксіологічну характеристику індивіда (суб'єкта ціннісних відношень), загальні аксіологічні категорії (значення, смисл, оцінка, потреба, мотивація, ціль, ціннісні орієнтації) [7].

На думку багатьох авторів (О. Арнольдов, Ю. Єфімов, І. Громов, В. Малахов, В. Тугарінов, Н. Чавчавадзе та ін.) сукупність матеріальних і духовних цінностей створених людством і складає сутність культури. Отже, людина завжди діє в рамках загальнолюдських цінностей, будучи одночасно об'єктом культурних впливів і суб'єктом, творцем цінностей.

Проблема цінностей як філософська проблема розглядалася у роботах В. Абрамова, С. Анісімова, В. Блюмкіна, В. Дьоміна, С. Дробницького, О. Здравомислова, О. Івіна, А. Кавалерова, М. Кагана, Т. Проховської, С. П'янзіна, М. Розова, Л. Столовича, В. Тугарінова, К. Хруцького, Н. Чавчавадзе.

Відволікаючись від неістотних відмінностей у позиціях авторів, можна зробити загальний висновок, що цінності – це сукупність реальних предметів і абстрактних ідей, які мають високу значущість для суспільства чи окремої особистості. Сутність цього феномена можна пояснити тільки через розкриття його зв'язку з соціальним життям людей, бо поза суспільства цінностей не існує. Пізнання сутності цінностей як системостворювального компоненту культури допомагає розкрити смисл цієї категорії для аналізу педагогічної реальності, завдань освіти.

Аксіологічний підхід дозволяє розглядати освіту як соціально-педагогічний феномен, що знаходить своє відображення в основних його ідеях: універсальність і фундаментальність гуманістичних цінностей, єдність цілей і засобів, пріоритет ідеї свободи.

У структурі ціннісних імперативів змісту сучасної освіти, поряд із завданнями освоєння накопиченої суспільством культури, особливе місце посідає формування ціннісного ставлення до природного і соціального середовища, власного здоров'я, зміна творчого потенціалу людини, розвиток її здібностей перетворювати існуючу дійсність.

Виходячи з аксіологічних ідей, можна виділити такі культурно-гуманістичні функції освіти: розвиток духовних сил, здібностей і умінь, які дозволяють людині долати життєві труднощі; формування характеру і моральної відповідальності в ситуаціях адаптації до соціального і природного середовища; забезпечення можливостей для особистісного і професійного росту і здійснення самореалізації; оволодіння засобами для досягнення свободи, особистої автономії, щастя і здоров'я; створення умов для саморозвитку творчої індивідуальності особистості і розкриття її духовних потенцій [6].

Розвиток особистісного в людині передбачає засвоєння системи гуманістичних цінностей, які складають основу загальнолюдської культури. Питання про впровадження цих цінностей в освітній процес має велику соціальну значущість. Від його успішного вирішення залежать перспективи гуманізації суспільства і особистості. Людина як самоціль розвитку, як критерій оцінки соціальних процесів є гуманістичним ідеалом перетворень, що відбуваються у країні.

У ціннісних орієнтаціях цінність виконує роль своєрідного орієнтира і певного регулятора поведінки і діяльності людини у предметній і соціальній дійсності. Особистість орієнтуються на найбільш потрібні їй цінності, які в перспективі відповідатимуть її інтересам, і цілям, імпонуватимуть її досвіду. В професійній ціннісній орієнтації педагога такою цінністю є конкретна професія, коли педагогічні цінності виступають відносно стійкими орієнтирами, за якими вчитель співвідносить своє життя й педагогічну діяльність [4].

Реалізація аксіологічного підходу забезпечує переведення, трансформацію певних соціально-значущих цінностей на рівень конкретних ціннісних пріоритетів особистості. У такому випадку певна цінність перетворюється в суб'єктивне надбання цієї людини, тобто ця цінність стає суто індивідуальною реальністю, значимою тільки для суб'єкта, який її переживає.

Реалізація аксіологічного підходу набуває особливої актуальності у сучасних умовах бурхливих змін ціннісних орієнтацій суспільства.

Засвоєння і створення нових цінностей можливе тільки в культурному середовищі та завдяки духовній активності людини, її взаємодії з навколишнім світом і собою. Аксіологічний підхід до вивчення культури припускає певну ієрархію культурних цінностей, поза

якою саме поняття цінності позбавляється змісту. Цінності, виконуючи функцію стимулів, створюють умови для реалізації особистості на нормативно-рольовому і особистісно-смысловому рівнях. Джерело особистісно-смыслової активності майбутнього вчителя – специфічні для його професійно-педагогічної діяльності потреби: постійне професійне самовдосконалення і надання допомоги своїм учням в їх особистісному розвитку [2].

Система цінностей і ціннісних орієнтацій, які емоційно «забарвлюються» у процесі діяльності та визначають ставлення особистості до себе, інших людей і навколишнього світу є одними з складників духовної культури особистості.

Професійно-педагогічна культура в аксіологічному аспекті розглядається як єдність педагогічних цінностей: цінностей-цілей, технологічних цінностей, цінностей-властивостей і цінностей-відносин. Вони визначають діяльність викладача та його перфекціонізм [5].

Сутність культурологічного підходу полягає у вивченні світу людини в контексті її культурного існування, в аспекті того, чим світ є для людини, яким сенсом він для неї наповнений. Це вивчення культурної наповненості реальності, існуючих культурних програм.

Культурологічний підхід як конкретно-наукова методологія пізнання й перетворення ґрунтується на аксіології – ученні про цінності та ціннісну структуру світу. Культурологічний підхід зумовлений об'єктивним зв'язком людини з культурою як системою цінностей. Людина містить у собі частину культури. Вона не тільки розвивається на основі освоєної нею культури, а й вносить у неї дещо принципово нове, тобто вона стає творцем нових елементів культури. У зв'язку з цим освоєння культури як системи цінностей є, по-перше, розвитком самої людини і по-друге, становлення її як творчої особистості.

Культурологічний підхід вимагає необхідність проектування оптимальної системи педагогічної освіти, що максимально повно відповідає існуючому типу культури та запитам сучасної цивілізації.

Культурологічний підхід дозволяє розглядати педагогічні явища та педагогічну діяльність як сукупність культурних компонентів на широкому культурному фоні соціуму з урахуванням локальної культурної ситуації. Педагогічні факти й явища при такому підході розкриваються з урахуванням реальних культурних процесів у минулому, сьогоденні та майбутньому.

Культурологічний підхід розглядає феномен культури стрижнем розуміння людини, її свідомості і життєдіяльності, культуротворчості. Це перш за все гуманістична позиція, що визнає людину суб'єктом культури, її головною діючою особою. Культурологічний підхід над-

звичайно важливий при розробці гуманістичних засад педагогіки, оскільки її основоположна ідея людиноцентризму передбачає своїм об'єктом цінність людини як особистості, будується на визнанні її прав на вільний розвиток і виявлення своїх здібностей. Гуманістична парадигма актуалізується новим розумінням сучасної культури, орієнтованої на самоцінність та біопсихосоціальну унікальність людини [5].

Згідно з культурологічним підходом педагогічна діяльність має сприяти створенню оптимальних умов засвоєння загальнолюдської і національної культури, усвідомленню і самореалізації особистістю своїх культурних потреб, інтересів і здібностей. Освітнє середовище має стати культурно-освітнім, де здійснюється культурний розвиток особистості, набуття нею досвіду культурної поведінки, надання їй педагогічної допомоги і підтримки в культурній самоідентифікації та самореалізації творчого потенціалу.

Як методологічна основа і метод проектування виховання культурологічний підхід дозволяє трактувати освіту узагальненою культурою в єдності її аксіологічного, діяльнісного та особистісно-творчого компонентів, діалог і творчість – способами культурного саморозвитку.

Культурологічний підхід базується на тому, що критерієм знання як феномена культури є не стільки відповідність цій дійсності, скільки узгодження даної форми знання із загальними ціннісно-смысловими настановами культури. Основний смисловий знак освіти «раціоналізм» змінюється на знак «культура». При цьому поступово відбувається відхід від абсолютизації цінності раціональних наукових знань («знання-центризм») до усвідомлення, засвоєння і реалізації в освітній практиці гуманітарних і культурних цінностей («культуроцентризм») [4].

У педагогічному дослідженні культурологічний підхід не виключає реалізації інших підходів. Педагогічна підготовка в такому випадку забезпечує високий рівень культурологічного розвитку особистості майбутнього вчителя, входження й інтеграцію його з загальною і професійно-педагогічною культурою, які відображають соціально-педагогічний стан суспільства.

Пошуки моделей формування педагогічної культури, адекватних сучасному типу культури і відповідних новому етапу розвитку цивілізації, складають одну з актуальних проблем сучасної педагогіки. При цьому на перший план висуваються завдання розробки теоретичних основ цілісного процесу формування педагогічної культури стосовно таких катего-

рій, як зміст, методи і організація навчання. Вирішення зазначених проблем створює необхідність розгляду педагогічної культури як частини загальнолюдської і професійно-педагогічної культури, культуровідповідної системи, культуротворчого процесу [3].

Як методологічна основа педагогічної культури культурологічний підхід передбачає погляд на сучасні явища і процеси як феномен культури. Він дозволяє їх розглядати на ширшому соціокультурному фоні соціуму з урахуванням локальної культурної ситуації і вони розкриваються з урахуванням реально протікаючи соціокультурних процесів в минулому, теперішньому і майбутньому.

Культурологічний підхід як методологічна основа педагогічної культури передбачає розгляд феномену культури як стрижневого в розумінні і поясненні людини, її свідомості щодо ставлення до навколишнього середовища і власного здоров'я. Це перш за все гуманістична позиція, яка визнає людину суб'єктом культури, її головною діючою особою.

Аксіологічний підхід не тільки проголошує людину як найвищу цінність суспільства і самоціль суспільного розвитку, але і дозволяє вивчати явища (у тому числі і педагогічні) з точки зору закладених у них можливостей задоволення потреб людини [2].

Отже, застосування культурологічного підходу до формування педагогічної культури студентів вищого педагогічного навчального закладу дозволяє розглядати її на загальнокультурному фоні, вивчати її властивості в руслі інтеграції педагогіки і культури. Аксіологічний підхід розглядає педагогічну культуру як діалектичну інтегровану єдність загальнолюдських, національних, професійно-педагогічних цінностей та дає можливість їх інтеріоризації і суб'єктивізації.

В результаті професійної підготовки у вищому навчальному закладі майбутній фахівець має стати не лише реципієнтом культурних цінностей, а й дослідником культурно-освітніх процесів на основі системи відповідних культурологічних знань та умінь, пояснених гуманістичними аксіологічними орієнтаціями, творцем аксіологічного середовища, обумовленого завданнями і специфікою обраної професії.

Подальші дослідження планується продовжити у напрямі обґрунтування інших методологічних підходів до моделі формування педагогічної культури студентів, зокрема системного, інтегрованого, гуманістичного та особистісно-діяльнісного.

Список літератури:

1. Бех І. Д. Виховання особистості: у 2 кн. / Іван Дмитрович Бех. – К.: Либідь, 2003. – Кн. 1: Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади: навч.-метод. видання. – К.: Либідь, 2003. – 280 с.
2. Вітвицька С. С. Аксиологічний підхід до виховання особистості майбутнього вчителя // Креативна педагогіка. Наук.-метод. журнал / Академія міжнародного співробітництва з креативної педагогіки. – Вінниця, 2015. – Вип. 10. – С. 63-67.
3. Гершунский Б. С. Концепция самореализации личности в системе обоснования ценностей и целей образования / Гершунский Б. С. // Педагогика, 2003. – № 10. – С. 3-7.
4. Зязюн І. Аксиологічні ресурси педагогічної дії вчителя / Іван Андрійович Зязюн // Естетика і етика педагогічної дії: зб. наук, праць. – Київ-Полтава, 2011. – С. 9-24.
5. Исаев И. Ф. Теория и практика формирования профессионально-педагогической культуры преподавателя высшей школы / И. Ф. Исаев. – М.: Белгород: МПГУ, БГПИ, 1993. – С. 68-74.
6. Олейникова О. Д. Образовательные ценности и ценностная инверсия в культуре / О. Д. Олейникова // Философия образования для XXI века. – 2001. – № 1. – С. 69-79.
7. Філософський енциклопедичний словник / [за ред. В. Шинкарука]. – К.: Абрис, 2002. – 744 с.

Винничук Р.В.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленко

**АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ
КАК АСПЕКТЫ МЕТОДОЛОГИИ СОВРЕМЕННОЙ ПОДГОТОВКИ
СПЕЦИАЛИСТОВ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ****Аннотация**

В статье исследуются сущность педагогической аксиологии и культуры. Анализируются аксиологические и культурологические концепты и ценностно-смысловые образования. Актуализируется вопрос ценностных достижений. Раскрывается актуальность и необходимость постоянного системного аксиологического подхода в образовательном процессе современной системы образования.

Ключевые слова: аксиология, аксиологический подход, культурологический подход, ценности, образовательные ценности, педагогические ценности, педагогическая культура.

Vynnychuk R.M.

Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

**AXIOLOGICAL AND CULTUROLOGICAL APPROACHES
AS ASPECTS OF THE METHODOLOGY OF MODERN TRAINING
OF SPECIALISTS AT HIGHER SCHOOL****Summary**

The article examines the essence of pedagogical axiology and culture. Analyzes axiological and culturological concepts and axiological education. Actualizes question of valuable achievements. Reveals the importance and need for a permanent system of axiological approach in the educational process of a modern system of education.

Keywords: axiology, axiological approach, culturological approach, values, educational values, educational values, pedagogical culture.

НАШІ АВТОРИ

1. **Винничук Рената Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
2. **Вільхова Оксана Григорівна** – асистент кафедри початкової освіти, природничих і математичних дисциплін та методик їх викладання Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
3. **Вощенко Вікторія Юріївна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка
4. **Гнатюк Лариса Анастасіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського викладач музичних історико-теоретичних предметів та фортепіано в Київській дитячій музичній школі № 36, кореспондент науково-популярного журналу «Музика».
5. **Денисовець Ірина Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка
6. **Дмитренко Віталій Анатолійович** – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
7. **Кавунник Олена Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент Ніжинського державного класичного університету імені Миколи Гоголя
8. **Литвиненко Алла Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
9. **Лук'яненко Олександр Вікторович** – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін, докторант кафедри історії України Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
10. **Наталевич Наталія Петрівна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін, докторант кафедри історії України Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
11. **Новописьменний Сергій Анатолійович** – кандидат педагогічних наук, асистент кафедри біології та основ здоров'я людини, Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
12. **Опенько Володимир Васильович** – заслужений артист України (м. Київ)
13. **Оскоменко-Парулава Тамара Георгіївна** – композитор, Голова Полтавського обласного осередку Національної Співки композиторів України, лауреат Міжнародного музичного та міжрегіонального театрального фестивалів, дипломант Всеукраїнських фестивалів, викладач інституту культури і мистецтв Луганського Національного університету імені Тараса Шевченка і Полтавського музичного училища ім. М.В. Лисенка
14. **Оска Олена Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Музичної академії України ім. П. Чайковського
15. **Погребняк Марина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
16. **Полянська Галина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
17. **Прокопова Олена Володимирівна** – студентка другого курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр музичного мистецтва» кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
18. **Рябокінь Аліна Олександрівна** – аспірантка кафедри загальної педагогіки та андрагогіки Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
19. **Сайбеков Максим Геннадійович** – аспірант кафедри всесвітньої історії та методики викладання історії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
20. **Скорик Богдана Сергіївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
21. **Тєвікова Ольга Валентинівна** – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка
22. **Цебрій Ірина Василівна** – доктор педагогічних наук, професор кафедри всесвітньої історії та методики викладання історії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
23. **Шумська Людмила Юріївна** – професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Науковий журнал
«Молодий вчений»

№ 2.2 (54.2) лютий, 2018 р.

Щомісячне видання

Коректор: В. Бабич
Дизайн: А. Юдашкіна
Комп'ютерна верстка: О. Данильченко

Контактна інформація редакції журналу.
Поштова адреса: 73005 Україна, м. Херсон,
а/с 20, Редакція журналу «Молодий вчений»
тел.: +38 (0552) 399 530
info@molodyvcheny.in.ua
www.molodyvcheny.in.ua

Підписано до друку 21.03.2018 р.
Формат 60х84/8.
Папір офсетний. Цифровий друк.
Ум.-друк. арк. 12,09. Тираж 100 прим.
Зам. 0318-65.

Видавництво «Молодий вчений»
Україна, м. Херсон, вул. Паровозна, буд. 46-а
Телефон: +38 (0552) 39-95-30
E-mail: info@molodyvcheny.in.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 5761 від 09.11.2017 р.