

378.147:78(082)

K 90



Зульта Мистецтво Добіта

Випуск 2

...ndac review is a must!)



378.147:78(082)
к 90

Міністерство освіти і науки України
Криворізький державний педагогічний університет

*КУЛЬТУРА—
МИСТЕЦТВО —
ОСВІТА*

Збірка науково-методичних робіт

ВИПУСК 2

Загальна редакція та упорядкування
В.В. Белікової

Кривий Ріг
2005

УДК 378.13.78 (058)
ББК 74.58.Я43
К 90

*Друкується за рішенням Вченої ради Криворізького державного педагогічного
Університету (протокол № 6, від "13" січня 2004 р.).*

Редакційна колегія: **Белікова В.В.**, кандидат мистецтвознавства;
Могілей І.В. кандидат педагогічних наук;
Шрамко О.І. кандидат філософських наук.

Рецензенти: **Загайкевич М.П.** – доктор мистецтвознавства,
професор ІМФЕ НАН України
ім М.Т. Рильського;
Олексюк О.М. – доктор педагогічних наук,
професор КНУКіМ.

Загальна редакція та упорядкування – **Белікова В.В.**

К 90 **КУЛЬТУРА – МИСТЕЦТВО – ОСВІТА.** Науково-методичний збір-
ник. – Вип. 2 / Ред. кол.: *В.В. Белікова, І.В. Могілей, О.І. Шрамко*. – Кри-
вий Ріг: КДПУ, 2005. – 100 с. – ISBN 966-96157-7-1

В наукових статтях, що входять до запропонованої збірки розкрива-
ються актуальні проблеми формування духовного світу людини, емоцій-
ної культури майбутнього вчителя музики засобами музичного мистецт-
ва; піднімаються питання розвитку національної самосвідомості особис-
тості засобами української народної та професійної музики; розглядають-
ся методичні аспекти розвитку та охорони дитячого голосу тощо.

Наукові роботи можуть бути корисними викладачам та студентам му-
зично-педагогічних факультетів педвузів, учителям загальноосвітніх та
музичних навчальних закладів.

ББК 74.58.Я43

Відповідальний за випуск Андрущенко І.Д.

ISBN 966-96157-7-1

© Белікова В.В., упорядник, 2005

ПЕРЕДМОВА

Початок ХХІ століття характеризується посиленою зацікавленістю до різноманітних процесів формування духовного світу особистості, її свідомості, національної ментальності тощо.

Особливу увагу серед цих процесів привертає культурологічне осмислення особистості як центральної субстанції людського суспільства.

Усвідомлення особистості як вільної та цілісної, професійно освіченої, творчо активної з великим спектром зацікавленості та інтелектуального потенціалу було і залишається предметом дослідницьких пошуків філософів, культурологів, педагогів, психологів, мистецтвознавців, музикознавців та багатьох представників інших наукових галузей.

Основними напрямками розвитку української національної культури, які зумовлені подіями сьогодення є:

- по-перше, інтенсифікація процесів духовного та національного відродження;
- по-друге, посилення та поширення такого загальноцивілізаційного процесу як глобалізація цілісного культурно-інформаційного простору, який охоплює і такі наукові сфери як культура, мистецтво, освіта.

Матеріали запропонованої збірки охоплюють широке поле питань навчально-освітнього процесу вищої школи, які пов'язані із професійною підготовкою вчителя музики.

З самого початку матеріали запропонованої збірки "Культура-Мистецтво-Освіта" передбачалися видати усі разом, тобто одним випуском. Але з певних причин підготовлені статті видаються у першому та другому випусках, кожен з яких залишає спільну для двох книжок структуру та тематичний напрямок. Саме тому характеристики двох випусків нау-

ково-методичної збірки “Культура-Мистецтво-Освіта”, що подаються у передмові, мають єдине змістовне підґрунтя.

Статті першого розділу – “Соціокультурні, культурні та естетичні проблеми мистецтва і освіти” – висвітлюють загально-філософський аспект формування духовності та української нації як такої; історичні та культурологічні джерела української обрядовості та національного народного музичного інструментарію.

Професійна культура вчителя музики подається в поглядах науковців та сучасних студентів. Суттєвим для робіт першого розділу є окреслення культурологічного аспекту підготовки майбутнього вчителя музики.

Статті другого розділу – “Мистецтвознавство та музична педагогіка” – порушують питання значущості, ролі українського мистецтва в контексті цілісної художньої культури; вплив музики на стан здоров’я людини; виявляють музично-стильові особливості фольклору карпатського регіону; розглядають питання виховання естетичних емоцій та емоційної культури особистості засобами пісенно-обрядового фольклору. Крім цього подаються методичні знахідки та рекомендації стосовно вокального виховання школярів.

Крізь всі статті другого розділу червоною ниткою проводиться національний чинник як головний фактор процесу формування майбутнього вчителя музики.

Усі статті запропонованої збірки “Культура-Мистецтво-Освіт з різних боків освітлюють проблему духовного та естетичного збагачення молоді в руслі виховання національної свідомості громадянина, фахівця, людини.

Сподіваємося, що поставлені у статтях питання та шляхи їх вирішення будуть корисними і цікавими викладачам і студентам вищих навчальних закладів, вчителям загальноосвітніх шкіл та ліцеїв.

В.В. Белікова

I. СОЦІОКУЛЬТУРНІ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

Шевченко П. І.

ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ДУХОВНОСТІ В ПРОЦЕСІ ТРУДОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ В.О. СУХОМЛИНСЬКОГО

“Переживаючи духовне задоволення від того, що вона творить, людина по справжньому відчуває, що вона живе. Без творчості, без одухотвореності процесом і результатами творення духовних цінностей неможливо уявити життя...”

В. Сухомлинський

У контексті педагогічної спадщини В. О. Сухомлинського розглядаються форми і методи становлення духовності особистості у їх тісному поєднанні з формуванням високо моральних якостей та естетичних потреб людини в процесі її трудової діяльності.

Важливе місце в педагогічній спадщині В.О. Сухомлинського займає гуманістичний підхід до проблем виховання особистості, зокрема до формування громадянської свідомості, духовності, щоб виховати риси громадянина, патріота своєї

Батьківщини. Через всю систему його педагогічних поглядів проходить думка про те, що головним завданням школи, вчителя є виховання в людини поваги і любові до фізичної і розумової праці, високих духовних, моральних якостей, розвиток творчого мислення, творчого підходу до вирішення різних проблем. Кожна людина, на думку В.О. Сухомлинського, в сфері своєї діяльності, корисної для суспільства, повинна домогтися найкращих результатів. Всі ці проблеми характерні і для сучасної школи, особливо гуманістичний підхід і особистісно-орієнтоване виховання, розвиток творчих здібностей дітей, співпраця вчителя і учня.

Так, в Державній національній програмі “Освіта – Україна XXI ст.” відмічається, що пріоритетними напрямками виховання є:

- забезпечення духовної єдності поколінь, виховання поваги до батьків, жінки-матері, культури та історії рідного народу;

- формування національної свідомості, любові до рідної землі, свого народу, бажання працювати задля розквіту держави, готовності її захищати;

- виховання духовної культури особистості [1, 15].

В національній доктрині розвитку освіти України підкреслюється, що етичне, естетичне, трудове виховання відіграє важливу роль в формуванні національної свідомості і духовному розвитку особистості. Національне виховання має здійснюватися на всіх етапах навчання дітей та молоді, забезпечувати всебічний розвиток, гармонійність і цілісність особистості, розвиток її здібностей і обдарувань, збагачення на цій основі інтелектуального потенціалу народу, його духовності і культури, формування творчого громадянина України [2, 3].

В педагогічній літературі вивченню педагогічної теорії і практики В.О. Сухомлинського приділяється значна увага. Тільки за останні 16 років з педагогічної спадщини В.О. Сухомлинського захищено майже 30 кандидатських і три докторських дисертацій.

Виступаючи на урочистих зборах, присвячених вшануванню 85 річниці В.О. Сухомлинського Президент Академії педагогічних наук В.Г. Кремінь підкреслив, що “Ідея самоцінності дитини, що пропагувалася В.О. Сухомлинським упродовж життя, набуває питомої вагомості в наш час, коли розвиток особистості виступає основною передумовою суспільного прогресу..., що ідеї видатного педагога, втілені в педагогічній спадщині, його практичний досвід слід використовувати в сучасних процесах модернізації української школи, всієї освітньої галузі” [7, 5-6].

Але проблеми формування духовності в учнів середньої загальноосвітньої школи, форми і методи, які використовуються в процесі виховання розкриті недостатньо.

Тому мета пропонованої статті полягає у тому, щоб розглянути виховання духовності особистості в процесі трудової діяльності в контексті педагогічної спадщини В.О. Сухомлинського.

Українська держава на сучасному етапі робить все можливе, щоб прискорити перехід нашої економіки на ринкові відносини. Але поряд з розвитком матеріальної бази нашого суспільства важливою умовою є і формування нового світогляду підростаючого покоління. Завдання полягає в тому, щоб виховати у всіх членів суспільства внутрішню потребу працювати за здібностями в першу чергу на себе, а разом з тим і на державу, на суспільство. Ця потреба – основа духовного світу нової людини, зосередження її моральних якостей.

В.О. Сухомлинський відмічав, що протягом століть людство переконувалося, що крім сили фізичної, людина має ще й силу духовну – вірність своїм переконанням, віру в свою правоту, непохитність перед труднощами, безстрашність. Поняття про силу, про мужність і вольову стійкість – історичне, воно складалось протягом багатьох років.

Через всі праці В.О. Сухомлинського провідною ідеєю проходить проблема формування духовності в учнів в процесі трудової діяльності на різних етапах їх розвитку, а найбільш

глибоко розглядається вона в творах “Серце віддаю дітям”, “Духовний світ школяра”, “Павлицька середня школа”, “Народження громадянина” та інших.

В поняття “духовний світ”, “духовне життя” В.О. Сухомлинський вкладає такий зміст: “Сфера духовного життя людини – це розвиток, формування й задоволення її моральних, інтелектуальних і естетичних запитів та інтересів у процесі активної діяльності. Джерелом духовного світу людини є матеріальний світ, об’єктивна дійсність і особливо такі важливі її сфери, як громадське життя людини, її соціальний і моральний досвід” [5, 212].

Відомий вчений підкреслював, що духовне багатство людини – один з найважливіших показників її всебічного розвитку, моральна спрямованість вищих форм психічної діяльності, ідейність спонукань, інтересів, думок, поглядів, переконань – визначається характером, змістом, суттю громадського життя особистості, її взаєминами з іншими людьми, її роллю у трудовому житті колективу.

В.О. Сухомлинський розглядає формування духовного світу людини в тісному зв’язку як з її розумовим та фізичним, так і з моральним та естетичним розвитком. Вирішальними умовами формування духовного світу людини є об’єктивні умови її фізичного розвитку, вплив суспільної свідомості на свідомість індивіда, суспільна практика в цілому. Від повноти використання цих факторів для виховного впливу на особистість залежить ефективність виховання, ідейна спрямованість думок, почуттів, переконань, світогляду людини [5, 212].

Вивчаючи форми і методи формування духовності в шкільні роки навчання, В.О. Сухомлинський розглядає і фактори які впливають на суспільну свідомість особистості, на виховання їх духовності. Він підкреслює, що виховуючи дітей, ми повинні добиватися, щоб праця входила в духовне життя школярів як важлива сфера виявлення творчих здібностей. Завдяки тому, що потреба в творчій праці переживається як духовна потреба, людина, стаючи на шлях самостійного трудово-

го життя, не лише застосовує і використовує набуті знання, прикладає їх до чогось готового, а й удосконалює працю, підпорядковує її потребам свого духовного світу. В Павлівській школі учні широко залучалися до практичної дослідницької роботи, спрямованої на перетворення природи рослин, підвищення родючості ґрунту та до різних видів фізичної праці. На думку В.О. Сухомлинського забезпечити цілеспрямованість духовного життя школярів, особливо в юнацькі роки, можна лише за умов, якщо школярі в творчій праці застосовують свої невичерпні інтелектуальні та емоційні сили [5, 214-215].

В.О. Сухомлинський стверджує, що для формування багатого духовного світу школярів слід вибирати такі способи й прийоми спонукування до активної діяльності, які розкривають перед вихованцями привабливу перспективу подолання труднощів, пробуджують у них такі емоції, як почуття гідності, честі, самоповаги. Важливо, щоб з перших днів навчання школярів захоплювало як громадське, так і індивідуально-творче в подоланні труднощів [5, 222].

Вчителі Павлівської школи спостерігали значення різних джерел, що живлять певність вихованців у правоті своєї справи, їхню готовність обстоювати особисті переконання. Спостереження показали, що визначальними серед цих джерел є усвідомлення й переживання учнем духовної спільності з колективом. Особливо помітне значення духовної спільності колективу і особистості в тих випадках, коли творчий задум у трудовій діяльності поєднується з її великою суспільною значущістю. Активний вплив думок і моральних почуттів – це поєднання найрізноманітніших видів діяльності в тому числі і розумової [5, 227].

В.О. Сухомлинський вважає, що зовнішнє середовище є визначальним фактором духовного життя школярів. Духовне багатство людини визначається багатством її справжнього ставлення до навколишнього світу, змістом і характером її взаємодії з природою і людьми. В цих стосунках і в цій взаємодії на першому місці стоїть активність праці, думки, по-

чуття, що виливається з рештою в діяльність, покликану перетворювати світ.

Від багатства стосунків з навколишнім світом, насамперед від характеру праці й суспільного життя, залежить розвиток природжених задатків як передумов індивідуальних нахилів особистості, розвитку її здібностей, талантів. Розвиток кожної дитини в значній мірі буде залежати від її ставлення до навколишнього світу: від багатства її різноманітних зв'язків з членами колективу, багатства творчої праці, повного розкриття її інтелектуальних та естетичних здібностей. Але для успішного розв'язання цього завдання треба враховувати закономірності духовного життя дитини, що залежить від її вікових особливостей, зумовлюється складністю і багатогранністю процесу формування духовного світу людини.

В.О. Сухомлинський, вивчаючи форми і методи формування духовності в шкільні роки навчання, ділить учнів за віком на три періоди: дитячі роки, отрочтво і ранню юність.

В.О. Сухомлинський відмічає, що “Сприймання – найважливіший психічний процес, завдяки якому предмети і явища навколишнього світу, відбиваючись у нашій свідомості, породжують почуття й переживання. Протягом усього життя людини чуттєве сприймання є головним каналом, по якому навколишній світ впливає на її внутрішнє, духовне життя” [5, 241].

Особливо важливу роль сприймання відіграє у духовному розвитку молодшого школяра. Діти з перших кроків свого свідомого життя відзначаються конкретністю, образністю та емоційністю думок, суджень, поведінки.

В.О. Сухомлинський, працюючи вчителем з шестирічними дітьми, на протязі року в “Школі радості”, а потім в початковій школі прийшов до висновку, що основними умовами які сприяють розвитку духовності і дитячої творчості є наступні.

Вплив природи на розвиток розумових и творчих сил дитини в процесі яких формується духовність. Процес пізнання навколишньої дійсності є незмінним стимулом думки. Важливо, щоб перші наукові істини дитина пізнала в навколиш-

ньому світі. В.О. Сухомлинський не тільки перші уроки і “Школі радості” в початковій школі проводив на лоні природи, а і ряд інших уроків [4, 129].

В.О. Сухомлинський відводив важливу роль у розвитку розумових і творчих сил дітей молодшого шкільного віку - казці, твору, індивідуальній роботі з учнями. Одне із головних завдань учителя навчити дітей думати, творити. Саме казка, а потім оповідання розвиває мову і мислення. В казці і оповіданні розвиваються індивідуальний світ дитини [4, 176-177].

В розвитку творчих здібностей дитини особливе місце займає малювання, гра. Василь Олександрович відмічає, що творчість дітей в процесі малювання – це глибока свєрідна сфера духовного життя, самовираження і самоутвердження, в якому яскраво проявляється індивідуальна самобутність кожної дитини. Кожна дитина намагалася розповісти про те, що вона намалювала. В процесі їх розповіді розвивалася не тільки творчість, а й збагачувалася мова.

Важливу роль в розвитку творчих здібностей дітей відіграє навчання і фізична праця в початковій школі. В.О.Сухомлинський намагався домогтися того, щоб праця стала найважливішою духовною потребою дітей.

Видатний педагог розглядав навчання, як частину багатого духовного життя, яке сприяло б розвитку розумових і творчих здібностей дитини; вимагав привчати учнів переборювати труднощі не тільки у фізичній, а й в інтелектуальній праці. Не дивлячись на те, що навчання відбувається в колективі, та кожний свій крок на шляху до пізнання діти роблять самостійно, розумова праця – це глибоко індивідуальний процес, що залежить не тільки від здібностей, а й від характеру і багатьох інших умов [4, 162-163].

В.О. Сухомлинський намагався домогтися того, щоб праця стала найважливішою духовною потребою дітей. В праці створюються всі необхідні умови для розвитку творчості дитини. Тому вчителі з перших днів перебування дітей в школі залучали їх до посильної праці в шкільному саду, на

навчально-дослідній ділянці, в теплиці, в дубовому гаю Перемоги. Вчителі вбачали важливе виховне завдання в тому, щоб дітей оточував не тільки світ природи, а й світ праці, творчості. В.О. Сухомлинський відмічає, що любов до праці, творчість праці – це передусім сфера емоційного життя дитини [4, 237].

Таким чином, Василь Олександрович, теоретично і практично довів, що в дитячі роки разом з процесом розумового і фізичного розвитку відбувається формування духовного світу дитини.

В період отрочства продовжується формування духовного розвитку підлітків. Ці роки насичені глибокими змінами в інтелектуальному, емоційному і вольовому житті підлітка, він свідомо наближається до стану дорослого. Але об'єктивні сили і можливості його не дають ще змоги вирішувати всі питання самостійно. Там, де підліток намагається звільнитися від оцінки дорослих, він, частіше всього допускає помилки. Ось чому вважають підлітковий період найбільш складним у вихованні. Завдання вчителів полягає в тому, щоб проявити педагогічну майстерність і проводити виховну роботу так, щоб підліток найменше відчував оцінку вихователів, яка є тягарем для нього.

В.О. Сухомлинський звертає нашу увагу на те, що важливою рисою підлітка є активність – активність людини, яка починає усвідомлювати своє місце, свою діяльність, свою роль в суспільному житті.

В Павлівській школі з цією метою були організовані різні гуртки технічної творчості, юнацькі гуртки, а також гуртки юних туристів, юних дослідників природи та інші. В гуртковій роботі в процесі індивідуальних бесід розвиваються творчі риси кожного підлітка і формується духовність.

Важливою новою рисою в діяльності підлітків є нове ставлення до громадського аспекту праці. Він намагається вибрати той трудовий процес, ті обов'язки, від яких в значній мірі залежить кінцевий результат праці усього колективу. Підлітка уже не задовольняє робота на навчальній ділянці, він пра-

гнє працювати на колгоспному полі. Вихователі повинні враховувати ці особливості в громадському вихованні і сприяти розвитку активності.

В процесі вивчення закономірностей природи і розвитку людського суспільства на уроках, в учнів посилюється інтерес до інтелектуально-творчого аспекту людської праці. У підлітків відбуваються певні зміни в розвитку їх інтелектуальних, духовних можливостей в тій чи іншій справі, до якої він відчуває потяг. Вони критично відносяться і до вивчення різних предметів. Підліток уже розуміє і відчуває значення науки в розвитку суспільства. Усвідомлення своїх інтелектуальних сил і можливостей дуже радує підлітка. В.О. Сухомлинський відмічає, що це один із важливих факторів самосвідомості особистості, тієї самосвідомості, яка продовжує розвиватись і посилюватись в юності. Цей процес в підлітковому віці відіграє важливу роль, учні починають цікавитися не лише діяльністю людей, але і їхнім мисленням, словами, духовним спілкуванням між собою і дорослими людьми.

У юнацькі роки учні вступають у період фізичної зрілості. Швидкий фізичний розвиток юнаків і дівчат не є визначальним в їх духовному житті, однак вносить щось нове в духовний світ вихованців, відмічає В.О. Сухомлинський. Це нове – насамперед в усвідомленні юнаками та дівчатами свого наближення до фізичної зрілості. Більша частина учнів в період своєї зрілості змушує себе мобілізувати всі духовні сили на навчання, на оволодіння знаннями.

Юнаки і дівчата прагнуть не лише мати якості дорослої людини, але й застосувати їх у діяльності, водночас вони зберігають риси юності і підліткового віку. Вони намагаються самостійно виявляти свої моральні переконання – поводитися так, щоб на підставі поведінки люди могли дати оцінку їх позицій. Моральна оцінка поглядів людини на світ, її вчинки, діяльність, відносини між людьми відіграє важливу роль уже в підлітковому віці, а в юнацькі роки вона ще більше розвивається і помітно впливає на формування духовного світу особи-

стості. В цей період у юнаків і дівчат збільшується інтерес до пізнання самих себе, визначити своє місце в сучасному житті і підготувати себе до вибору професії. Тому вчителі повинні активніше залучати старшокласників до процесу самовиховання, до продуктивної праці, до участі в громадському житті – все це формує духовність людини [5, 356-357].

В.О. Сухомлинський звертає увагу на важливу роль в юнацькі роки естетичного виховання, як одного із важливих елементів духовного життя. Естетичне виховання має великий вплив на фізичну працю, праця відіграє значну роль в духовному житті [5, 390-391].

В.О. Сухомлинський писав у творі “Розмова з молодим директором” “Ідеал – це духовна серцевина особистості. Прагнення до ідеалу і віра в ідеал є серцевиною духовного життя людини в юнацькі роки... Прагнення до ідеалу – це перший поштовх, стимул до самовиховання, а без самовиховання не можна увявити повноцінного духовного життя” [6, 482].

В.О. Сухомлинський відмічав, що завдання школи полягає в тому, щоб молодь прагнула не лише до духовно багатой, інтелектуально насиченої трудової діяльності, а й правильно розуміла свої обов’язки в підвищенні культури праці, ніколи не зупинялася на досягнутому. З шкільних гуртків юнаки та дівчата переходять до праці на ланах і тваринницьких фермах, у механічних майстернях і практичних бригадах, оволодівають масовими спеціальностями широкого профілю. Таким чином, крім високої суспільної та інтелектуальної основи, праця стає невід’ємним елементом духовного життя юнаків і дівчат. Важливим фактором духовного життя є також досконалість, високі вимоги до наслідків праці. Це позитивно впливає на їх моральний стан: праця робить людину щасливою. Елементом духовного життя кожного вихованця стає і духовне життя трудового колективу, у якому він проходив виробничу практику або працював в період канікул. Особливо великий вплив на духовне життя юнаків і дівчат мають кращі працівники виробництва, праця і спілкування з якими позитивно впливають на їх духовний розвиток, на вибір професії [5, 398-399].

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що проблеми формування духовності в учнів на всіх етапах їх розвитку в процесі навчання і виховання, в тісній єдності з моральним, трудовим та естетичним, всебічно теоретично і практично досліджено в педагогічній спадщині В.О. Сухомлинського. В його творах кожний вчитель, вихователь, керівник школи, науковець знайде фактори, зміст, форми і методи, обґрунтовану систему щодо формування духовності в процесі учнівської трудової діяльності і використати їх у своїй практичній роботі.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Державна національна програма "Освіта. Україна ХХІ ст." – К., "Райдуга". 1994. – 61 с.
2. Національна доктрина розвитку освіти //Професійно-технічна освіта. – 2002. - №3. – С. 2-8.
3. Сухомлинська О. Випереджаючи час... //Рідна школа. – 2003. №9. С. 6-9.
4. Сухомлинський В.О. Серце віддаю дітям. Пед. Твори: у 5-ти томах. – К.: Рад. школа. 1977. – Т.3. 670 с.
5. Сухомлинський В.О. Духовний світ школяра. Пед. Твори: у 5-ти томах. – К.: Рад. школа. 1976. – Т.1. 654 с.
6. Сухомлинський В.О. Розмова з молодим директором. Пед. Твори: у 5-ти томах. – К.: Рад. школа. 1977. – Т.4. 638 с.
7. У дорозі до Василя Сухомлинського. //Рідна школа. – 2003. - №12. – С. 5-8.

P. Schevchenko

Problems of education of spirituality during labour activity in V. Suhomlinskogo's pedagogical heritage

In a context of a pedagogical heritage of V. Suhomlinsky forms are considered and methods of becoming of spirituality of the person in their close interrelation with formation is high moral qualities and aesthetic requirements of the person during its labour activity.

ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ЛІЦЕЇСТІВ

У статті розглядаються питання музично-естетичного виховання ліцеїстів. Пропонуються основні форми й методи художньо-творчого розвитку учнів естетичного профілю ліцею.

На сучасному етапі докорінних перетворень у роботі загальноосвітньої школи, характерним проявом яких стала поява великої кількості ліцеїв, спеціалізованих приватних шкіл, як ніколи актуальною постає проблема створення досконалої системи освіти, в якій естетичне виховання підростаючого покоління займало б одне з найважливіших місць.

Естетичне виховання молоді є сьогодні одним із невідкладних завдань освітянського процесу, адже формування та розвиток образного, ідейно-емоційного сприйняття мистецтва та дійсності, здатності усвідомлювати, оцінювати і перетворювати життя за законами краси – невід’ємна складова становлення духовно розвиненої особистості.

Узагальнюючи досвід роботи в ліцеї з учнями естетичного профілю, ми спробували осмислити деякі проблеми естетичного виховання, розібратися в його специфічних особливостях та виявити найефективніші шляхи творчого розвитку ліцеїстів. Тож *метою даної роботи* стало теоретичне і практичне обґрунтування сутності музично-естетичного виховання ліцеїстів, виявлення основних форм, методів і засобів, які забезпечують успішний художньо-творчий розвиток учнів естетичного профілю ліцею.

Вираженням найбільш розвиненого естетичного усвідомлення дійсності є мистецтво - специфічна форма творчої діяльності людини, що характеризується образно-інтуїтивним, емо-

ційно насиченим сприйняттям світу. Завдяки цій характеристиці мистецтво здатне вдосконалювати і розвивати почуття людей. Враховуючи, що емоціонально-чуттєва сфера складає основу людської суб'єктивності як у процесі її становлення, так і у ході функціонування, зрозуміло, що від здатності проникнення у цю сферу залежить і можливість цілісного впливу на внутрішній світ особистості, на формування її духовності.

У цьому відношенні емоціонально-чуттєва природа мистецтва надає значні можливості. Як своєрідна "філософія серця", що поєднує мудрість розуму та мудрість серця силою уяви, фантазії художника, мистецтво найвищою мірою здатне не лише сприяти пробудженню та поглибленню людських почуттів, а й спонукає працювати думку, формує моральні принципи, розширює світогляд, укріплює ідейні позиції, породжує ідеали. Тобто, за допомогою мистецтва людина не тільки пізнає навколишню дійсність, а, насамперед, формує себе як всебічно розвинену особистість.

Кожний вид мистецтва впливає на певну сторону духовного стану людини. При цьому емоційна реакція на літературний, живописний або музичний твір не однакова. Найбагатшим її проявом є сфера спілкування з музичним мистецтвом. З усіх видів мистецтва саме музика має найбільшу силу емоційного впливу на людину і тим самим є одним з найважливіших засобів формування особистості – її ідейних переконань, моральних і естетичних ідеалів.

Спробуємо впевнитись у цьому на прикладі основних форм музично-естетичної діяльності, що використовуються у навчальному процесі ліцею і дозволяють вирішувати завдання естетичного виховання і художньо-творчого розвитку учнів. Це, насамперед, індивідуальні музичні заняття в класі основного інструменту та позакласна робота, пов'язана, в основному, з концертно-виконавською діяльністю учнів та викладачів. Розглянемо докладніше ці види творчої діяльності.

Індивідуальні музичні заняття в класі основного інструменту – один з найбільш дієвих та ефективних засобів естетичного розвитку ліцеїстів. Саме на таких заняттях, у процесі гри на музичних інструментах розвивається прагнення до самовираження та творчості. При цьому головним завданням є виховання активного сприйняття музики, формування в учнів вміння запам'ятовувати, розрізнявати, порівнювати музичні образи. На індивідуальних заняттях формуються і розвиваються творчі здібності учнів. Але саме в такій роботі потрібно враховувати вікові та індивідуальні особливості підлітків, тому що в перехідному віці вони вже мають власні погляди і переконання, які особливо відстоюють. Отже, дуже важливо бути тактовним у питаннях вибору репертуару та виховання музичного смаку.

Перш ніж почати роботу над будь-яким музичним твором, необхідно зацікавити ліцеїста, зробити так, щоб твір сподобався і учень захотів над ним працювати. Розповідаючи про музику, треба допомогти учню краще її зрозуміти, використовуючи при цьому різноманітні асоціації з образами, що відповідають життєвим враженням ліцеїста. Необхідно також пов'язувати вже сформовані музичні уявлення зі специфікою музичного інструменту і на цій основі формувати музичні здібності, розвивати музичний смак.

Дуже важливим аспектом є пошук засобів музичної виразності, за допомогою яких розкривається музично-образний зміст твору. Для цього необхідно зупинити увагу учня на окремих елементах музичної тканини: звучанні мелодії, акомпанементу, підголосків тощо. Потрібно разом з учнем зробити теоретичний розбір твору для більш глибокого проникнення в особливості музичної мови, сконцентрувати його увагу на співвідношенні цілого та окремих частин, кульмінацій і цезур, темпових та динамічних контрастів.

Сильний вплив на формування естетичної культури учня здійснює високопрофесійне виконання музичного твору самим

вчителем. Щоб бути прикладом для своїх учнів, викладач повинен підвищувати свій виконавський рівень, постійно брати участь у концертах, виступаючи в ролі соліста, концертмейстера, ансамбіста. Виконавська діяльність закріплює авторитет вчителя як музиканта, пропагандиста всього найкращого, що створено в музичному мистецтві.

Відомо, що в основі роботи над музичним твором лежать знання загальних закономірностей розвитку та функціонування музичного мистецтва і основних художніх принципів виконання. Тому важливим є розуміння ідеї твору, вміння розбиратися в стильових та жанрових особливостях музики. Необхідно формувати та вдосконалювати навички професійно-творчого підходу учнів до змісту твору, так як виконання високопрофесійне лише в тому випадку, якщо воно не лише щире, а й адекватне, якщо думки і почуття виконавця ідентичні думкам і почуттям автора.

Інтерес до музики зароджується на основі розуміння її мови, для цього вчителю необхідно поетично і цікаво розповісти про музику, використовуючи образні порівняння. Особливо пробуджують ініціативу учня образи і порівняння, знайдені ним особисто. Тому треба розбудити творчу фантазію учня і прагнення до самостійного мислення, виявлення власної ініціативи, підтримувати бажання самостійно тлумачити характер твору, надавати звучанню певного тембрового забарвлення, знаходити виразну динаміку. Тільки таким шляхом можна виховати інтерес і любов до самого процесу роботи над музичним твором.

Таким чином, головними компонентами педагогічно-творчої діяльності викладача в класі основного інструменту ми вважаємо оволодіння такими вміннями, як бачення творчої проблеми у роботі над повсякденними завданнями; використання нестандартних прийомів у вирішенні цих завдань; надання цікавої інформації про твір, що вивчається; вибір доцільних шляхів вирішення загальної проблеми.

Найважливіша сторона музично-естетичного виховання – розвиток творчих здібностей учнів, тому що саме в процесі творчості у них розвиваються основні передумови естетичної діяльності - формується естетична свідомість, здатність до самостійного мислення, естетичного оцінювання, пробуджується ініціатива, уява і художня фантазія. Останнє є дуже важливим, адже у процесі актуалізації художнього досвіду уяві, творчій фантазії належить особлива роль.

Як необхідна умова функціонування мистецтва творча діяльність уяви детермінує створення й сприйняття художніх образів, робить можливим суб'єктивне, оригінальне бачення художньої реальності. Утворившись у ході розвитку суб'єктивної здатності до опосередковуючих уявлень, уява постає сполучною ланкою між емоційально-чуттєвою й раціонально-рефлексивною сторонами художньо-творчого процесу. Сам механізм художньої уяви, що полягає у створенні нових образів на основі існуючих чуттєво-предметних уявлень, носить аналітико-синтетичний характер. При цьому синтез уявлень здійснюється в різних формах, що передбачають раціональні моменти аглютинації, гіперболізації, схематизації, типізації і т.п. Отже, уява хоч і є "пристрасно-анархічною" здібністю художника (Леон Блуа), але у той же час саме вона призводить художне натхнення до опосередковуючого річища свідомої роботи. Ця робота, спрямована на конкретизацію художніх вражень, має раціонально-рефлексивну природу і складає не менш важливу й необхідну сторону творчої діяльності.

Розвиток творчих здібностей учнів, формування їх творчої активності потребують свого всебічного закріплення. Щоб творчі виявлення учнів носили постійний і активний характер, необхідно підбирати додатковий музичний матеріал, включаючи твори, які відповідають дидактичним задачам і одночасно стають основою для розвитку конкретних творчих навичок. Також залучається аналогічний матеріал із суміжних видів мистецтв, розробляється серія творчих завдань для всіх рівнів на-

вчання, використовуються різноманітні форми роботи – словесно-ілюстративна, пошукова, імпровізаційна та інші. Творчі завдання для кожного учня підбираються індивідуально. Це може бути імпровізація мелодії на заданий ритмічний малюнок, варіювання мелодії та акомпанементу, мелодизація вербального тексту, підбір акомпанементу до мелодії і багато іншого.

Якщо звернутися до *позакласної роботи*, то, насамперед, треба відмітити, що будь-яке позакласне заняття повинне продовжувати і доповнювати основний навчальний процес, поглиблювати і розвивати зацікавленість учнів музикою, вчити їх активно реалізувати себе у творчій діяльності. Музично-естетичне виховання учнів естетичного профілю не обмежується тільки рамками програмних уроків музики, воно продовжується і в позакласній діяльності.

Формування особистості ліцеїста відбувається як у процесі індивідуальної позакласної роботи, так і в межах колективної діяльності, що має прояв у різних видах позакласних заходів. Створити колектив, зробити так, щоб усі учні відчували себе рівноправними його членами, – серйозне та важке завдання. Для справи естетичного виховання важливого значення набувають всі етапи сумісної підготовки позакласного заходу (концерту, бесіди про музику, лекції-концерту тощо), які формують справжнє естетичне відношення до мистецтва. Особливо ж цінними є колективні обговорення творів, які прозвучали в концерті, в першу чергу це стосується власних виступів учнів, коли безпосередньо розвивається здатність до естетичного спілкування, в процесі якого формується естетична оцінка, естетичний смак, навички самостійного відбору естетичних цінностей.

Слід зазначити, що розвиток здатності до естетичного спілкування є вкрай необхідним завданням виховання творчої особистості. Для художньо обдарованої людини потреба в спілкуванні постає як сутнісна, як потреба творити, розкриваючи свій духовний світ назустріч іншим людям, здійснюючи себе в інших людях. Творчість митця завжди спрямована та створен-

ня спів-розуміючого, співпричетного Іншого – читача, слухача, глядача, до яких художник звертається не з метою повчання, а з намаганням встановити духовно-емоційний контакт і запропонувати певну форму співтворчості. Тобто, мова про виховну роль, про вплив художнього твору можлива лише тією мірою, якою цей вплив стає духовною взаємодією, стимулює активність сприймаючого.

В цьому сенсі виховні можливості музично-виконавської діяльності (в різноманітних своїх проявах) важко переоцінити. Сама форма концерту є найвпливовішим засобом естетичної комунікації, коли діалогічна природа мистецтва розкривається безпосередньо. На рівні концерту безпосередня спрямованість музичного виконання на слухача виявляється найочевидніше. «Концерт – це й місце-простір, і соціокультурна форма живого спілкування, контакту виконавців та публіки. Це їх співпричетність мистецтву музики через особливий твір культури – музичний твір, який первісно призначений для Іншого (для слухача)» [5, 165]. Це специфічна форма спілкування з приводу духовних цінностей мистецтва. Тому публічне виконання музичного твору з його подальшим обговоренням є такою формою художнього спілкування, яка має найдієвіший вплив на формування естетичної свідомості особистості.

Зупинимося докладніше на такому різновиді музично-виконавської діяльності, як *лекція-концерт*. Саме в цій формі позакласної діяльності, спрямованої на розвиток здатності до естетичного спілкування, є можливість дати учням теоретичні знання про різні напрямки в історії розвитку музичного мистецтва, стилістичні та жанрові особливості національних композиторських шкіл, про життєві та творчі шляхи композиторів.

Мета лекції-концерту – збудити творчу фантазію учнів, допомогти їм створити світ образних асоціацій, виховувати культуру слухання музики, розвивати артистичні якості.

Позакласна робота, як і будь-яка робота з музично-естетичного виховання, повинна узгоджуватися з програмою

навчання. Тому для лекції-концерту бажано використовувати музичний репертуар, який вивчається за навчальною програмою. Готуючись до лекції-концерту, необхідно також продумати сценарій, в якому визначається вступ, кульмінація та заключна частина. Концертні номери учнів фіксуються у часі, підбираються відповідні цитати, порівняння, цікавий літературний матеріал. Необхідна сумлінна робота з ведучими концерту: треба навчити їх рухатися по сцені, говорити з певною інтонацією, формувати власне відношення до розуміння художнього образу. Робота над лекцією-концертом розкриває багато резервів у пошуках шляхів залучення ліцеїстів до світу прекрасного.

Лекція-бесіда - ще одна з форм позакласної музично-естетичної діяльності. Вона займає менше часу, ніж лекція-концерт і проводиться як невимушена, душевна розмова. Темі бесід, як, наприклад, "Імпресіонізм в музиці", "Музичний словник", "Що означає музика?" тощо обмірковуються завчасно, але самі бесіди носять спонтанний, імпровізаційний характер. Це можуть бути бесіди стосовно музичних подій в культурному житті, сучасних музичних груп, напрямків в музиці і таке інше. Форма бесіди допомагає учням розкрити свої творчі здібності, виховує художній смак, спонукає до формування власних тверджень.

Таким чином, і індивідуальні заняття в класі основного інструменту, і різні форми позакласної роботи, розглянуті в межах даної роботи, спрямовані, насамперед, на формування здатності до самостійного пошуку в творчому процесі. Вважаємо, що знання, засвоєні у процесі самостійної музично-естетичної діяльності, мають значну перевагу порівняно зі знаннями, отриманими в готовому вигляді. Вони швидше переходять у переконання, учень впевненіше використовує їх у практичній діяльності.

Отже, основною метою музично-естетичного виховання ліцеїстів є залучення їх до активної творчої діяльності, що ви-

ховує власну ініціативу, самостійність мислення та найдосконаліше сприяє формуванню естетичної культури учнів - розвитку здатності до естетичного сприйняття та спілкування, вдосконаленню художнього смаку, поглибленню емоційної чутливості, розширенню творчої уяви, накопиченню професійних знань в галузі музично-естетичної діяльності. Виховання цих знань і навичок ми вважаємо своїм головним педагогічним завданням.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Говорун Д.И. Творческое воображение и эстетические чувства. – К.: Вища школа, 1990. – 143 с.
2. Клепиков О.І., Кучерявий І.Т. Основи творчості особи. – К.: Вища школа, 1996. – 295 с.
3. Пути и средства эстетического воспитания // Н.И. Киященко, Н.Л. Лейзеров, Б.Н. Абросимов и др. – М.: Наука, 1989. – 192 с.
4. Сафонов Б.В. Эстетическое сознание и духовный мир личности. – М.: Знание, 1984. – 96 с.
5. Шрамко О.І. Культура – індивідуальний досвід – музичне виконавство як форма його буття // Філософсько-антропологічні читання'98. – Київ: Стилос, 1999. – С. 162 – 173.

L. Agnaeva, O. Schramko

To a problem of musical - aesthetic education of lyceum students

The article is devoted to the questions of pupils aesthetic education. The basic forms and methods of musical-aesthetic and artistic-creative development of the lyceum aesthetic specialities pupils are suggested.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

Стаття присвячена осмисленню змісту людської праці як такої та її впливу на розвиток естетичної діяльності особистості.

Звернення до проблем естетичного виховання, розвитку естетичної культури особистості - актуальна й невідкладна задача сьогодення. Особистісна орієнтація сучасної освіти з необхідністю передбачає залучення молодшої людини до естетичного досвіду людства, до творчої діяльності, що генерує естетичне і є основою естетичного розвитку особистості. У зв'язку з цим важливого значення набуває осмислення висхідних принципів естетичної діяльності та базових засад формування естетичної культури особистості, що й склало основну мету даної статті.

Розвиток естетичного відношення до дійсності має давню історію. В усі часи люди високо цінували творчу працю, художню майстерність, вміння виробити предмет якісно й красиво. Підтвердження цьому знаходимо у міфах, народних легендах і сказаннях, де звеличання краси людської праці займає особливе місце.

Творча праця оспівується в багатьох піснях, поемах, полотнах живопису тощо. Та й саме мистецтво як вища форма естетичної діяльності людини своїм походженням зобов'язане праці. Засновниками мистецтва були народні умільці – гончарі, ткачі, каменярі, столярі, різьбярі по дереву, малярі, півачки й взагалі ремісники - люди, чії майстерно виконані речі радують наші очі, наповнюючи національні музеї країни.

Проте в процесі розвитку виробництва елемент творчого начала нерідко відходив на другий план і породжувалося байдуже, а часом і презирливе відношення до праці. Естетичне й утилітарне в трудовій діяльності людини загубили своє взаємопогодження і утилітарне вийшло на перший план. Але ж утилітарний момент не вичерпує всього змісту праці: людина працює не тільки заради корисності продукту, але й заради отримання задоволення від трудового процесу. Якою б специфічною не була за своїм функціонально-змістовним складом та чи інша діяльність, вона завжди містить у собі творче начало, невичерпний потенціал безкорисної пошукової енергії. Саме тут слід шукати висхідні принципи формування естетичної діяльності людини з її яскраво вираженою безкорисністю та незацікавленістю.

У свою чергу, безкорисне, незацікавлене відношення, яке передбачає сприйняття і оцінку речей самих по собі, незалежно від того, яку користь вони можуть принести, якщо будуть використані в якості предметів задоволення потреб, не вступає в протиріччя з діяльнісною основою людського буття. Навпроти, воно неухильно виходить з цієї основи і є необхідним елементом людської діяльності як такої.

Свобода від непосредного зв'язку з потребою, що виникає у процесі естетичної діяльності, створює можливість суб'єктивного відношення до речей, усвідомлення їх значення в особистісному бутті людини. В подібних ситуаціях потреба втрачає свою утилітарність, а точніше, утилітарна потреба перетворюється на потребу естетичну.

Людська діяльність – утилітарно-практична лише за своїм висхідним пунктом. У непосредно-змістовному розгортанні вона є діяльністю креативно-перетворюючою, що й зумовило вихід людини за межі суворої біологічної необхідності і формування суб'єктивного, людського відношення до речей. Поступово відбувалася зміна ролі біологічних потреб як необхідних передумов людського життя, вони втрачають своє пер-

шочергове значення для людини як істоти біологічної і поступаються місцем вищим, соціальним потребам людини – потребам в творчій діяльності, в прояві себе як діяльної істоти, що здатна творити.

У нескінченному перетворенні предметного світу людина стає універсальною істотою. В досягненні своєї мети вона оволодіває все новими силами природи, а таке оволодіння вимагає розвитку процесу пізнання, знання якісної специфіки речей, якими вона користується. Розмаїття предметних контактів, їх багатогранність формують універсальність, яка стає характерною властивістю людини.

Основою універсальності стає і суспільний характер виробництва, який не тільки ставить індивіда в положення суспільної істоти, але й дає засоби для його універсального розвитку, піднесення до рівня роду. Присвоюючи собі універсальну (родову) сутність універсальним способом, людина тим самим засвоює досвід роду (людства в цілому), в результаті чого починає діяти як родова істота. Звідси діяльність людини, хоч і є діяльністю цілком конкретної і обмеженої в часі істоти, виявляється одночасно “вмістилищем” універсальності цілого, засобом “присвоєння” нею об’єктивної нескінченності світу. З позицій універсальності людина починає відноситись і до зовнішнього світу, і до вирішення проблем, які стоять перед нею.

Діючи з позицій роду, людина завжди опиняється попереду наявної ситуації, намагається не лише розрізнати сучасне й минуле, але й дбати про майбутнє. Тільки людина “ускладнює” своє життя справами, які далекі від функцій простої підтримки життя. Ця, спрямована на суспільний інтерес активність, яка пов’язана з мобілізацією та здійсненням творчих потенцій для реалізації всезростаючих програм, і є суто людське відношення до світу, що знімає абсолютний практицизм та утилітаризм. Таким чином орієнтована діяльність носить суто людський характер і може бути розглянута як соціально-значуща творчість, «що передбачає змінення об’єкта та само-

змінення суб'єкта як взаємозумовлену єдність культурного світу» [4, 8].

Творча діяльність стає формою життєдіяльності людини, способом її існування у навколишньому середовищі. Тому людині необхідні такі умови праці, які відповідали б її людській, - творчій сутності: їй потрібне відчуття суспільної значущості й корисності праці; можливість продемонструвати свої вміння, свої здібності, свою достатність, тобто можливість самореалізуватися через творчу, натхненну діяльність; задоволення і процесом, і результатом праці. Адже сам трудовий процес, його змістовне наповнення для людини не менш важливі, аніж його кінцевий, практичний результат. Більше того, творчий зміст діяльності певною мірою знімає і її практично-утилітарні аспекти.

З вищесказаного можна зробити такі висновки:

– утилітарність людської діяльності не вичерпує усього її змісту;

– наявність утилітарних моментів діяльності не вступає в протиріччя з моментами творчими;

– завдяки творчості практично-утилітарні аспекти діяльності виступають в олюдненому виразі;

– безкорисне, незацікавлене відношення до предметів діяльності не тільки можливе в процесі праці, але й необхідне, так як цього вимагає сутнісна характеристика людської діяльності як перетворюючого відношення;

– тільки в просторі таких характеристик людської діяльності можливе формування естетичного відношення до світу.

Проте не слід вважати безкорисність, незацікавленість суттєвою і вичерпною ознакою естетичного відношення. Естетичне органічно поєднує в собі суб'єктивне й об'єктивне, духовне й матеріальне. “Не тільки п'ять зовнішніх почуттів – писав К. Маркс, – а й так звані духовні почуття (воля, любов та ін.) виникають лише завдяки наявності відповідного предмета, завдяки олюдненій природі” [3, 122].

Основу естетичного відношення до світу складає естетичне почуття, яке найчастіше називають почуттям прекрасного. Але структура естетичного почуття складна, вона відрізняється багатим спектром відтінків жаху, гніву, сміху, відчаю тощо. За твердженням Арістотеля, уся ця багата палітра почуттів знаходить вихід у “катарсисі” – очищенні, осяянні. На цій основі трагічне і комічне причетні до прекрасного, хоча суто красиві явища можуть тут бути й відсутні. Тому естетичне почуття можна називати почуттям прекрасного, хоча воно й одночасно в себе різні емоції.

Прекрасне – основна естетична категорія. Історія естетики знає різні підходи до тлумачення природи і сутності краси. Існує думка, згідно з якою краса поза людської свідомості не існує (суб’єктивістський підхід). Суб’єкт сам наділяє предмети естетичними властивостями, не враховуючи об’єктивні якості самих цих предметів і ту роль, яку вони відіграють у житті людини. В цьому випадку найчастіше досліджувався тільки акт естетичного сприйняття.

Згідно з іншою думкою, вважали, що прекрасне існує незалежно від людини і її особистісних переживань, у формі абсолютного Духу, Ідеї. У житті до нас доходять лише слабкі її відблиски. Тому наші осягнення її досить невиразні й ми вимушені підніматись до розуміння прекрасного тільки за допомогою мистецтва.

Про прекрасне як суттєву ознаку людського життя вперше заговорила російська революційно-демократична естетична думка на чолі з М.Г. Чернишевським. Останній стверджував, що життя прекрасне і краса розлита в ньому повсюди. І дійсно, ми отримуємо естетичне задоволення від споглядання різноманітних і дивно погоджених взаємодій в природі, нам здається прекрасною гармонійна будова людського тіла, його виразні пози і рухи. Особливою ж красою відмічаємо ми гармонію внутрішнього і зовнішнього в людині: гармонію тіла і душі, коли за прекрасним тілом просвічується внутрішній зміст, по-

чуття, думка і характер. Тобто, витоком естетичних вражень і переживань є саме життя: краса перш за все в житті, в дійсності, в діяльності людини, яка містить в собі естетично творчий початок, а потім уже і в мистецтві.

Розвиваючись в історичному плані, естетичні почуття людини закономірно опосередковувались всією її суспільною практикою. Вони завжди несли в собі відбиток усвідомлених прагнень, цілей, ідеалів, народжених соціальним життям і залежали від законів суспільного розвитку.

У процесі соціалізації людина розширювала і поглиблювала свої пізнавальні можливості й творчі здібності. За зовнішньою структурою світу вона шукала внутрішні закони, за якими розвивається краса. Поступово людина відходить від чисто споживчого відношення до речей і починає розглядати і сприймати їх в більш широкому зв'язку і перспективі. Людина враховувала помічену нею багатогранність явищ і її праця поступово ставала більш творчою. Естетичні почуття, які виникли в процесі ускладнення та диференціації людської діяльності, стали найважливішим засобом її олюднення. Трудовий процес все більше й більше почав здійснюватись і за законами краси.

У наш час діяльнісна активність людини значно збільшилась, її природні сили завдяки техніці й технології набули небаченої могутності, але щоб розумно ними володіти, зробити благом для життя, людина повинна керуватися і почуттям краси, почуттям міри і гармонії, тобто мати розвинену естетичну свідомість. Лише тоді людина здатна відчувати глибоке духовне задоволення від усвідомлення своєї творчої могутності.

На розвиток естетичної свідомості з усім комплексом естетичних почуттів, смаків, ідеалів, поглядів значно впливає мистецтво. Відношення між художником і реципієнтом засновані на естетичній активності обох сторін. Творчість художника викликає у відповідь творчість слухачів, читачів, глядачів, так як сприйняття мистецтва не пасивний процес. Воно вима-

гас естетичної культури і творчого підйому кожного учасника художнього акту.

У художника естетичні почуття тонші, глибші й гостріші, і, як правило, вони втілюються у художніх образах. Художній образ – це і є втілені в слові, фарбах, звуках естетичні почуття й переживання митця.

Мистецтво можна назвати акумулятором естетичної енергії. Воно має ніби подвоєний естетичний смисл – як вираз естетичного відношення до життя і як створення на цій основі нових естетичних цінностей у формі художнього образу.

Спробуємо тепер розглянути творчий характер естетичної діяльності на прикладі музичного мистецтва. Відразу ж підкреслимо, що красу і силу виразності кожному музичному твору надає виконавець – музикант, який своєю виконавською діяльністю доносить твір композитора до слухача.

Музично-виконавське мистецтво є одним із дієвих засобів естетичного виховання особистості. Воно допомагає розвитку емоційного, образного сприйняття навколишнього світу пересічною людиною, а у музиканта виховує почуття ритму, гармонійний слух, музичну пам'ять тощо.

Відомо, що музично-виконавське мистецтво може охоплювати як групу виконавців (хористів, інструменталістів), так і музикантів-солістів (вокалістів, інструменталістів тощо). Свою увагу ми зупинимо на роботі ансамблів та оркестрів народних інструментів, завдання яких не обмежуються пропагандою минулого або копіюванням етнографічних цінностей, а передбачають виконання і сучасного золотого фонду композиторської творчості. Докладніше мова піде про фольклорні ансамблі, головне завдання яких полягає у вихованні естетично розвиненої творчої особистості, яка любить і розуміє музичне мистецтво.

Особливістю роботи фольклорного колективу є поєднання різних видів творчої діяльності, зокрема – музики й хореографії. Більшість рухів, що супроводжують музичні твори, є елементами танцю. Усі ці елементи удосконалюються на му-

зичних заняттях у формі розминки чи танцювального тренажу. Рухи, що пов'язані з музикою, завжди супроводжуються емоційним підйомом, тому вони благотворно впливають і на естетичний, і на фізичний розвиток людини.

Головна мета рухів на музичних заняттях фольклорного ансамблю – розвиток у виконавців здатності пов'язати ці рухи з музичним образом, зробити їх виразними, адже вони є необхідним елементом передачі музичних вражень. Це вимагає активізації зорової пам'яті, почуття ритму, спостережливості, уяви виконавця.

Взагалі музично-ритмічна діяльність виконавця – це яскравий, емоційний шлях передачі музично-естетичних переживань. Саме тому головне завдання педагога-керівника фольклорного ансамблю полягає у створенні необхідного емоційного настрою на заняттях.

Послідовна, систематична робота над вирішенням завдань музичного-естетичного виховання засобами фольклорного мистецтва розвиває у молодих виконавців уяву, творчу активність, сприяє свідомому ставленню до музики, до емоційно-динамічного осмислення рухів.

Музично-ритмічні вправи вимагають своєчасної реакції на швидке переключення з одного руху на інший. Рухи примушують виконавців переживати музичний образ, що, в свою чергу, має вплив на якість виконання. Різноманітні методичні прийоми, рухи, вправи під час розучування та виконання музичного твору відповідають загальним вимогами музично-естетичного виховання – розвивати у виконавців творчі здібності та творчу активність.

Таким чином, як і будь-який вид творчої діяльності у сфері музичного мистецтва, участь в оркестрі народних музичних інструментів або у фольклорному ансамблі сприяє активному розвитку естетичної культури особистості.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Андрущенко І. Д. Методика навчання ансамблевої гри на народних інструментах: Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних мистецьких закладів, вчителів шкіл різного типу та керівників творчих колективів (Художня культура). – Кривий Ріг: КДПУ, 1997. – 235 с.
2. Кучерюк Д. Ю. Эстетика труда: ценностные отношения, творчество, человек. – К.: Выща школа, 1989. – 148 с.
3. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. - Изд. 2-е. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1974. – Т. 42. – С. 41 - 174.
4. Шрамко О. Креативно-діяльнісні засади культури // Проблеми гуманітарних наук: Наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. – Дрогобич: Колос, 2001. – Вип. 7. – С. 5 – 14.

I. Andruschenko, O. Schramko

Creative activity as a basis of formation of aesthetic culture of the person

Article is devoted to judgement of creative-activity bases of formation of aesthetic culture of the person. By the example of separate kinds of aesthetic activity the author wishes to open creative character of last and to show effective ways of its development.

ХУДОЖНЯ МОВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ ОСОБИСТОСТІ

У статті розглядаються особливості художньої мови різних видів мистецтва та засоби її впливу на формування естетичної свідомості особистості.

Характерною ознакою нашого часу є зростання ролі мистецтва в суспільстві. Тому невід'ємним компонентом шкільної освіти та виховання стає викладання мистецьких дисциплін як дієвого чинника духовного збагачення підростаючого покоління. Мистецтво в школі покликане залучити учнів до скарбниці художньої культури, забезпечити формування їхньої естетичної свідомості, розвиток творчого потенціалу, емоційної чутливості, вміння аргументовано оперувати мистецтвознавчими поняттями.

Виконання цих задач потребує певного досвіду розуміння мови мистецтва, її особливостей залежно від конкретного виду художньої діяльності, адже від цього залежить результативність виховного потенціалу мистецтва. Відповідно, за *метою даної статті* нами було поставлене завдання розглянути основні мовні аспекти різних видів мистецтва та особливості впливу художньої мови на формування естетичної свідомості особистості.

При вирішенні поставленого завдання ми спиралися на досягнення сучасної вітчизняної і зарубіжної педагогічної думки в галузі естетичного виховання. Зокрема, на роботу П. О. Білецького "Мова образотворчих мистецтв", де розглядаються особливості таїни впливу творів мистецтва на почуття і свідо-

мість людей; даються відповіді на питання, чому ми захоплюємось творами, далекими за змістом від сьогодення, що таке художній образ і в чому полягають основні закономірності його сприйняття.

Відчутну допомогу ми знайшли в книзі Б. Неменського "Мудрість краси", в якій автор торкається дискусійних питань естетичного виховання взагалі і сприйняття творів мистецтва школярами, дає практичні поради щодо викладання мистецьких дисциплін в сучасній загальноосвітній школі [8].

Корисними для нас стали посібники С. Л. Бучинського "Основи грамоти з образотворчого мистецтва" [2], М. Г. Дейнеки "Уроки образотворчого мистецтва в 6 класі" [3], В. С. Кузінної "Методика викладання образотворчого мистецтва в 1-3 класах" [6]; І. І. Ейляш "Балет народів СРСР" [4] та ін.

В названих посібниках питання організації навчально-виховної роботи щодо вивчення творів живопису, графіки, декоративно-прикладного мистецтва подаються в аспекті закономірностей сприйняття мови цих видів мистецтва.

Книга Д. Б. Кабалевського "Про трьох китів та інші цікаві речі" [5] ґрунтується на бесідах композитора про музику, які він протягом ряду років вів на радіо. В книзі приділяється багато уваги зв'язку музики з літературою, живописом і розкриті основні закономірності сприйняття художньої мови цих видів мистецтва. Цікава в цьому плані і робота Л. С. Кузнецовської "Бесіди про образотворче мистецтво та архітектуру. Про мову архітектури, скульптури, живопису" [7]. Книга знайомить з видатними пам'ятками вітчизняного і зарубіжного мистецтва, особливостями художньої мови різних видів мистецтва та закономірностями їх сприйняття. Матеріали посібника можуть бути використані в роботі з учнями загальноосвітньої школи на уроках літератури, історії, образотворчого мистецтва і в позакласній роботі.

Дуже давно Арістотель говорив: “Необхідно впливати на молоде покоління мистецтвами трьох родів: за допомогою фарб і образів, за допомогою голосу і слова, за допомогою гармонії і ритму” [Цит. за: 4, 58].

Минуло багато часу. Але й зараз однією з актуальних проблем педагогіки є комплексний підхід до виховання молоді засобами мистецтва з урахуванням особливостей різних його видів.

Мистецтво, як і вербальна мова, є засобом спілкування людей, є специфічною мовою, яку ми називаємо художньою. Особливості художньої мови в тому, що вона діє перш за все на людські почуття і всі свої функції виконує під гаслом естетичних переживань: ідея втілюється в мистецтві в таких формах, які збуджують емоції, активізують уяву людини, викликають особливі переживання, які називають естетичними. Вони виникають в процесі сприйняття творів мистецтва. Під час естетичних переживань відбувається дійсно диво: читаючи, ми бачимо те, чого немає перед очима, звуки музики викликають захоплення, картини митців надихають на роздум, пластика та грація артистів танцювального жанру милує око тощо. Естетичні переживання підносять людину, розвиваючи її уяву та інтелект.

Мистецтво збагачує наш духовний світ і розвиває естетичні почуття тільки якщо ми готові до спілкування з ним, що передбачає здатність розуміти його мову. Адже мовою мистецтва можуть бути висловлені невимовні почуття, глибокі переживання, які звичайною мовою не пояснюються. Для висловлення “невимовних почуттів” стає в пригоді тільки “чарівна мова”, якою володіють майстри мистецтва. Чим доступніша ця мова для нашого розуміння, тим краще і глибше розуміємо ми художній твір, а через нього і самих себе, і людське життя, і світ в цілому.

Найважливішим поняттям для розуміння мови мистецтва є поняття художнього образу. Мистецтво визначається як мис-

лення в образах. За допомогою осягнення образу ми пізнаємо природу мистецтва. Не випадковим є і те, що поняття “художній образ” перетинається з поняттями “відображення”, “зміст”, “форма”, “твір мистецтва”. Створення художнього образу – це складний творчий процес, який починається від образно-сміслового задуму і завершується втіленням його в предметних знакових структурах, а також репродукуванням під час сприйняття мистецтва. Художній образ – це своєрідна ланка, що поєднує реальний світ та його репрезентацію, яка відбувається за законами естетичних перетворень у процесі сприйняття й переживання духовних цінностей. Художні образи відрізняються за видами мистецтва, психологічними та психофізичними критеріями їх сприйняття, масштабністю, мірою умовності та онтологічним статусом.

Як правило, види мистецтва поділяють на зорові й слухові, просторові й часові. Внаслідок цього вирізняється специфіка так званих образотворчих мистецтв: живопис, графіка, скульптура, архітектура, художня фотографія (яка приєдналась до цієї групи в останнє століття), і виражальних: музика, мистецтво слова, театр, кіно.

Музичні твори, кінофільми, спектаклі, твори слонесного мистецтва ми сприймаємо протягом відповідного часу. Образи графіки, живопису, архітектури не рухаються, не змінюються в часі. Вони статичні. Таким чином, першу групу мистецтв відносять до часових, динамічних, другу – позачасових, статичних. А так як останні ще й закріплені у відповідному матеріалі та формі і знаходяться у просторі, то їх також називають просторовими мистецтвами.

Зупинимось тепер докладніше на особливостях художньої мови різних видів мистецтва. Так, для образотворчого мистецтва найголовнішим мовним засобом виразності є малюнок. У широкому розумінні це поняття охоплює майже всі сторони якісного відтворення предметного світу: відображення форми

об'єкту, об'ємне і просторове її моделювання (передача пластики, перспективи, пропорцій). Малюнок, зокрема в живопису, доповнюється світлотіньовими і кольоровими традиціями, а також іншими засобами виразності, що взаємодіють між собою в цілісній композиції. Саме композиція дає можливість реципієнту йти від одного прошарку форми до іншого, від первісних значень до смислів, до узагальненого змісту, а потім повертатись знову до окремих деталей.

Які ж особливості притаманні художній мові окремих видів образотворчого мистецтва? Перш за все, звернемося до найтипівіших із них – графіки, живопису та скульптури, що на відміну від архітектури і декоративно-прикладного мистецтва, які мають і художньо-естетичну, і утилітарну функції, спрямовані в основному на відтворення естетичної функції.

Художня мова графіки звертається до нас за допомогою мобільного, скупого і простого засобу – олівця. Художній зміст, а часом і змістові нашарування передаються за допомогою штриха, розчерку, швидкої лінії. Крім контурної лінії, в техніці графіки використовується світлотіньова або кольорова пляма й фон паперу – основного матеріалу цього виду мистецтва.

Розгорнутий сюжет, часто пов'язаний з літературною основою, має живопис. Провідною ознакою художньої мови живопису є використання кольору. Без нього живопис просто не існує, адже писати кольором фактично означає “живописати”. В цей термін традиційно вкладається смисл передачі безпосередньої реальності, яка ототожнюється з поняттям “конкретність”, а “конкретність” – з поняттям “зображальність”.

Досить своєрідним видом образотворчого мистецтва є скульптура. Їй якнайбільше властива домінанта гальмування (статичність). Цьому сприяє сам матеріал скульптури: що може бути інертнішим за камінь, дерево, глину?

Від означених видів образотворчих мистецтв відрізняються архітектура та декоративно-прикладне мистецтво. Вони

характеризуються перш за все доцільністю, адже, насамперед, виконують утилітарну функцію.

Проте, рішення цих практичних завдань завжди пов'язане з художньою творчістю. В архітектурі – зі створенням архітектурного образу, який виражає певний зміст. Засоби виразності архітектурної мови досить різноманітні. Найважливіші з них – це загальна композиція окремої будівлі або ансамблю, її поєднання з навколишнім середовищем, гармонійне сполучення частин та цілого, використання оздоблювальних матеріалів, кольору, декоративних елементів та ін.

Декоративно-прикладне мистецтво вже своєю назвою свідчить про певну біфункціональність: його твори задовольняють і художньо-декоративні, і утилітарні потреби. Декоративно-прикладне мистецтво має перш за все прикладне, практичне значення, проте засоби його художньої мови багаті й різноманітні. Це ми бачимо на прикладі речей повсякденного вжитку – посуду, меблів, одягу, різноманітних прикрас, дитячих іграшок тощо.

У розкритті сутності театрального мистецтва та специфіки впливу його художньої мови на розвиток естетичної свідомості особистості доцільно звернутися до феномена гри. Адже саме ігрова природа театру надає йому виняткової ролі у художньо-творчому вихованні учнів різних вікових груп, оскільки найважливіші види діяльності людини так чи інакше пов'язані з грою, якій притаманні різноманітні життєві функції.

Гра задовольняє потребу у відпочинку й релаксації, її можна розглядати як попереднє тренування перед серйозною справою; у грі можна побачити форму задоволення нереалізованих бажань, необхідну для суб'єкта компенсацію одноманітної діяльності, вправу на самовдосконалення тощо. Отже, гра є поняттям з багатьма гранями смислу і охоплює найрізноманітніші сфери людського існування.

Естетичний потенціал гри знаходить своєрідне виявлення у сфері художньої творчості, що впливає на формування естетичної культури особистості за допомогою ігрових моментів обрядів, свят, різних форм народного театру, зокрема балагану, цирку, театру ляльок. Саме грою називають мистецтво музикантів, грою в її чистому вигляді є танець, ігровий чинник притаманний творчим процесам пластичного мистецтва. Але найбільш органічним і цілним є зв'язок між грою і театром. Гра – основна характерна ознака художньої мови театрального мистецтва.

Найскладнішою і найвиразнішою художньою мовою відрізняється музичне мистецтво. Музиці властива єдність крайніх протилежностей – майже необмежені можливості емоційної конкретизації стикаються з відсутністю предметного зображення, хронології подій, що потребує асоціативного доповнення образного змісту. Здавен відмічалися і такі парадоксально полярні якості музики, як її безпосередня емоційність і спорідненість зі сферою абстрактно-логічного мислення; її здатність об'єднувати людей в єдиному пориві, єдиному почутті й водночас апелювати до найпотаємніших сфер людської індивідуальності. Цим пояснюється гідна подиву широчінь діапазону світу музики, особливості її функціонування не лише як самостійного виду мистецтва, а й у якості складової інших видів художньої творчості та навіть елемента побуту.

Надзвичайна масовість музики та її глибока ліричність, інтимність, безпосередність, сила її емоційного впливу і щонайвища інтелектуальність набувають виняткової вагомості в контексті сучасних завдань естетичного виховання особистості засобами художньої мови.

Таким чином, розглянувши специфічні мовні особливості різних видів мистецтва та головні відмінності їхнього впливу на реципієнта, ми дійшли висновку, що художня мова є впливовим засобом формування естетичної свідомості особистості,

а розуміння її специфіки допомагає сприймати твори мистецтва більш повно, багатогранно та вагомо уможливорює процес виховання молоді засобами мистецтва.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Білецький О. П. “Мова образотворчих мистецтв” – К.: Радянська школа, 1973.
2. Бучинський С. Л. “Основи грамоти з образотворчого мистецтва” – К.: Радянська школа, 1981.
3. Дейнека М. Г. “Уроки образотворчого мистецтва в 6 класі” – К.: Радянська школа, 1989.
4. Эйляш И. И. – “Балет народов СССР” – М.: Знание, 1977.
5. Кабалецький Д. Б. “Про трьох китів та інші цікаві речі”-К.: Музична Україна, 1973.
6. Кузина В. С. “Методика преподавания изобразительного искусства в 1-3 классах” – М.: Просвещение, 1979.
7. Кузнецова Л. С. “Бесіди про образотворче мистецтво та архітектуру. Про мову архітектури, скульптури, живопису” – К.: Радянська школа, 1989.
8. Неменский Б. О. “Мудрость красоты” – М.: Просвещение, 1987.

I. Klimchyk

Art language as means of formation of aesthetic consciousness of the person

In article features of art language of various kinds of art and means of its influence for formation of aesthetic consciousness of the person are considered.

II. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ТА МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА

Белікова В.В.

МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ДУХОВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

"Музыка рождает в наших душах высокие мысли и чувства, удерживает от многих нехороших поступков, делает нас более красивыми, зажигает жаждой познания и созидания красоты. В этом и заключается ее волшебная сила."

Р. Шуман

У запропонованій статті автор намагається на творчості українських сучасних композиторів (Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка) виявити особливості музичної мови, які ефективно впливають на духовний світ особистості.

Трансформація всіх сфер життєдіяльності суспільства, що розпочалася у ХХ ст. як результат глобалізаційних процесів у світі, обумовила значні реформування і в сучасній Україні. Вони пов'язані з державотворенням, демократизацією різних областей життєдіяльності людини, національним відродженням і знаходять своє відображення у головних напрямках її соціокультурного простору: культурі, мистецтві, освіті.

Перспективи розвитку соціокультурного простору у ХХІ ст. поступово надають людству необмежені технології, величезні накопичення наукових та культурних знань. Можна говорити, що у суспільстві, з одного боку, створюються всілякі можливості для творчого саморозвитку людини, а з іншого

боку, глобалізаційні процеси порою роблять людину незахищеною, інколи нездатною самореалізуватися в умовах складної сучасної масштабності та технізації.

Сучасне усвідомлення особистості, життєва позиція якої активно реалізує здоровий спосіб життя, вимагає від вищої школи особливої уваги до дисциплін гуманітарно-естетичного циклу, культурно-просвітницька спрямованість яких здатна забезпечити ефективний вплив на формування та виховання естетичних ідеалів людини, розвитку її художніх потреб та моральних почуттів, національної свідомості, порядності та гідності.

У контексті загального соціокультурного простору музична творчість, як специфічна галузь світової художньої культури, набуває сьогодні значної якості, її діалогова сутність та фахова спрямованість (що знаходяться в основі її творчості як такої) створюють такі «розвивальні умови» для особистості, що підштовхують останню до саморозвитку та самовиховання творчих здібностей необхідних людині будь-якої професії. Саме тому усвідомлення музичної культури у її широкому розумінні як невід'ємної складової духовності особистості є актуальною задачею сучасної гуманітарної освіти.

Зазначимо, досвід розвитку світової художньої культури свідчить про те, що статус кожної країни визначається як економічним, соціальним, так і культурним рівнем її розвитку. Останнє природно приводить до того, що людина, відстоюючи свою причетність до певного суспільства, повинна за будь-яких умов відчувати свою національну самодостатність, що так чи інакше можливо лише за умов її власного високого культурного рівня.

Національна свідомість створюється і стверджується культурою. Усебічне осмислення своєї особистості в контексті конкретного культурного середовища приводить до визначення значної ролі музичної творчості у складній та цілісній системі художньої культури, її функціональної навантаженості у суспільстві, впливу на виховання емоційної культури особистості.

Українська музична культура в контексті світової художньої культури уже давно завоювала міцні позиції. У різножанрових, високохудожніх зразках її яскраво відбиваються крапці досягнення західноєвропейської та російської музичної культури у поєднанні з давнішими традиціями суто національного характеру.

Відомо, що музична культура поєднує у собі три основні гілки свого розвитку: народну музику (музичний фольклор), професійну та культову музику. Український музичний фольклор всебічно і самобутньо відтворює характерні риси народного музикування і є унікальним надбанням музичного досвіду як для попередніх і сучасних, так і для майбутніх поколінь українського народу. Завдяки численним інтонаційним варіюванням музичних текстів, зразки музичного фольклору з роками стають результатом колективної творчості українського народу, впливають на формування та кристалізацію самобутніх стильових ознак творчості українських та зарубіжних композиторів (наприклад: Л. Ревуцького, М. Скорика, Б. Фільц, Р. Глієра, Д. Кабалевського та інших). Українські народні пісні та солоспіви існують віками, слугуючи найціннішим джерелом професійного музичного мистецтва. Саме тому музичний фольклор і є найціннішою гордістю та цінністю музичного мистецтва України.

На прикладах фортепіанних циклів Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка автор статті має мету виявити головні стрижні музичної тканини творів вказаних авторів, що так чи інакше пов'язані з українським музичним фольклором, за допомогою яких у виконавців (або слухачів) розвиваються витончений музичний смак, кращі людські почуття, формується національна самосвідомість, що само по собі є важливими складовими компонентами духовності особистості.

Висвітлюючи наголошену мету пропонованої статті і враховуючи те, що головною ціллю викладачів музично-педагогічних факультетів педагогічних університетів є підготовка висококваліфікованих вчителів загальноосвітньої (переважно) школи, зупинимося на другій гілці цілісної сфери му-

вичної культури – українській професійній музиці призначеної для дітей та юнацтва.

Поступово, набираючи сили як визначна область світового музичного мистецтва, українська музика для дітей та юнацтва майстерно поєднала у собі завдання естетичного виховання та виконавського навчання. Уже сьогодні ми пишаємося творами видатних українських композиторів призначених для дитячого віку. Це передусім різноманітні жанри інструментальної музики Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Кирейка, Ж. Колодуб, В. Підвали, Г. Саська, М. Скорики, М. Степаненка, Б. Фільц, І. Шамо та інших.

Виховні можливості української інструментальної музики випливають з кола її музичних образів. Побудована на широкому розмаїтті пісенних та танцювальних народних мелодій, українська інструментальна музика, зокрема фортепіанна музика, відтворюючи героїчні, історичні сторінки минулого України, віддалені куточки рідної української природи, здатна формувати і виховувати високі моральні якості людини, її різноманітні духовні потреби.

Виконання музичних творів сприяє умінню володіти й керувати своїми почуттями, поєднанню емоційної чутливості з самовладанням, що є важливими якостями людини будь-якої професії. Підвищений емоційний тон музичних творів для дітей та юнацтва межує з образами ліричними, героїко-спічними, суворими та жартівливими, утворюючи багатющу емоційну палітру сучасної фортепіанної літератури.

Значні глобалізаційні процеси у різних галузях промисловості слугують новим поштовхом до відродження національної самосвідомості особистості, що визначається її мовою, освітою, історичною пам'яттю, народними традиціями та звичаями – загальною культурою, в якій українське музичне мистецтво займає особливе місце.

Становленню людини зі стійкою національною свідомістю, високими естетичними смаками, витонченими емоціями сприяють музичні твори, в яких явно або посередньо простежується опора на народне музичне мистецтво. До таких тво-

рів належать інструментальні цикли для дітей та юнацтва відомих в Україні композиторів — Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка та інших.

Даючи загальну характеристику фортепіанній музиці вказаних авторів зазначимо, що їх творчість в контексті української інструментальної музики належить до музичних феноменів, у яких на високому професійному рівні майстерно поєднуються сталі класичні традиції (як національні, так і зарубіжні) з тенденціями, що створюють уже основу музичного мислення від часів сьогоdnішніх до часів наступних (!)

В рамках заявленої теми значний інтерес для нас становлять інструментальні цикли Б. Фільц «Київський триптих», «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень»; Г. Саська «Відгомін століть»; М. Степаненка «Образи».

Звернемо увагу на те, що названі музичні твори належать до програмної музики. Звісно, що програмна музика досягла свого розквіту в епоху Романтизму і найчастіше використовується у педагогічній практиці музикантів-педагогів та виконавській діяльності піаністів. Кожна назва конкретної п'єси або цілого інструментального циклу дає великий поштовх до розвитку слухових, музично-образних уявлень, що робить ці музичні опуси більш зрозумілими, а значить і набагато цікавішими як для виконавців, так і для слухачів.

Зазначимо, що програмність, яка концентрується в конкретній назві музичного твору, можна розглядати як загальну підставу для його виконавської інтерпретації. А якщо певна назва дається не одній п'єсі, а декільком мініатюрам (взагалі інструментальний цикл може складатися з двох, трьох і більше п'єс), то й виконавська програма такого музичного циклу може мати на увазі відтворення багатьох емоційних станів. До цього додаємо, що інтерпретація кожної мініатюри повинна здійснюватися в контексті всього інструментального циклу, утворюючи цілісну музичну композицію.

У зв'язку з тим, що інтерпретація музичного твору перш за все передбачає прочитання виконавцем конкретних виконавських засобів музичної виразності запропонованих автором в

музичному тексті, на прикладах творів Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка простежимо і виявимо головні стрижні музичної тканини п'єс названих авторів, за допомогою яких розвиваються естетичний смак, кращі емоції та людські почуття.

Фортепіанні п'єси Б. Фільц, що належать до програмної музики набули свого особливого визначення завдяки активному використанню інтонацій карпатського пісенного фольклору, широкому залученню виражальних засобів інструментальної музики пост-романтичного періоду.

У цілому фортепіанна музика Б. Фільц складає яскраву сторінку в сучасній українській музиці. Композитор репрезентує стильовий напрям, котрий став майже головним у розвитку національної інструментальної музики 60-70-років ХХ століття. Мова йде про насичення фортепіанних п'єс фольклорним матеріалом, який опрацьовувався композиційними засобами притаманними, періодам Романтизму та Імпресіонізму. В цьому відношенні цікавим, на наш погляд, є один із останніх циклів композиторки, який з'явився на творчій полиці авторки у 1982 році — «Київський триптих». Твір присвячений святкуванню 1500-річчя Києва. Першим виконавцем твору стала відома українська піаністка, професор Вищого музичного інституту імені М.В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька.

Три мініатюри складають фортепіанний цикл, ідейно-тематична основа якого пронизує усю драматургію твору.

З першого знайомства з циклом «Київський триптих» його мініатюри можуть сприйнятись як окремі незалежні одна від одної фортепіанні п'єси. Та в процесі опрацьовування музичного матеріалу простежується особлива єдність усього інструментального циклу.

Головним камертоном єдності всього циклу є назва «Київський триптих», яка передусім вказує на виявлення в циклі основної ідеї всієї творчості композиторки, пов'язаної з оспівуванням в музиці щирої любові до рідної України - її землі, природи, людей. Драматургічна гнучкість циклу дозволила автору вміло й майстерно використати сучасні (особливо тармо-

нійні) засоби музичної виразності для створення самих найрізноманітніших відтінків музичних образів триптиху.

Перша частина циклу – *Ostinato Largo* - асоціюється з утворенням образу Дзвонів, які з стародавніх часів були символом могутності та великого об'єднуючого початку всієї Київської держави. За давнішими життєвими традиціями Київської Русі саме церковним передзвоном скликався весь народ на майдан біля церкви під час значних всенародних свят або в годину суворих випробувань країни для оголошення важливих державних повідомлень та прийняття серйозніших рішень.

Неповторну красу звучання дзвонів та передзвонів невід'ємної частини культурного та духовного життя слов'янського народу – відтворювали композитори різних часів (С. Рахманінов, С. Прокоф'єв та інші). Б.М. Фільд створює образ Дзвонів з великим відчуттям національної ментальності поєднаним із специфічними особливостями індивідуального почерку композиторки.

Автор вдало застосовує звукові реєстри, поєднання в єдине гармонійне сполучення інтервалів чистої кварта та кварта, м'які римовані зрушення — синкопи. Все разом є загальною характерною ознакою для музичної мови Б.М. Фільд.

Вільне розгортання образної драматургії циклу сприяло широкому застосуванню особливої "живописної" мікро драматургії, в контексті якої природно сполучаються акордові звороти та мелодична лінія стародавнього наспіву. Для створення музичного образу величавого і гордого міста на Дніпрі – Києва, композиторка використовує мелодичну поспівку, побудовану на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття. Виникаючи поступово, то у вигляді одноголосної поспівки, то у вигляді двоголосного (секстового) вислову, мелодична лінія мініатюри відтворює зосереджений, величавий, збагачений багатовіковим життєвим досвідом, образ мужнього і непереможного Києва (тт.: 14-30).

Друга п'єса циклу — *Toccata Vivace* – виступає новим контрастом до попередньої мініатюри циклу. Контраст виявляється у сполученні різних засобів музичної виразності: у темпі, у

фактурі викладання музичного матеріалу, у тональному та динамічному планах. Тоссата відіграє особливу роль в загальній структурі та розвитку всієї образної драматургії циклу. Тут вчасно нагадати назву твору — "Київський триптих", будова якого відбиває добре відому і поширену в музичному мистецтві тричастинну структуру. Автор творчо застосовує її. Замість традиційного сполучення темпів Allegro – Andante – Allegro Б.М. Фільц використовує: Largo – Vivace – Largo maestoso. Гадаємо, це зроблено не випадково. З перших тактів побудова циклу спрямована на утворення образу стародавнього та могутнього Києва. Власне всі засоби музичної виразності підкріплюються головною ідеєю циклу. Так, загальний розвиток музичної тканини другої мініатюри здійснюється завдяки хвилеподібному принципу викладання музичних фраз, мелодична лінія яких постійно поповнюється полутоновими зрушеннями. Якщо в першій мініатюрі циклу утворюється образ вічно величавого і внутрішньо спокійного Києва, то в другій мініатюрі композитору вдалося відтворити багатосюжетні драматичні сторінки київського літопису, його історичні події, які наповнені героїкою трудових звершень та військових перемог, наукових та культурних досягнень.

В циклі цікаво поєднуються досить контрастні засоби музичної виразності та виконавської техніки піаніста. Так, поряд з арпеджованими акордами (тт.: 14, 16, 29, 36, 38), які, охоплюючи своїм звучанням діапазон двох октав, нагадують заспіви стародавніх українських дум і, саме тому, передбачають їх виконання повнозвучним та соковитим звуком, автор використовує акордову техніку так характерну для музичного мислення фортепіанного виконавства епохи Романтизму.

Конкретного змістовного значення набувають і такі засоби музичної виразності як динамічна лінія твору, тональний план та метро-ритмічний малюнок п'єси. Так, динамічне розгортання гнучко дотримується розвитку музичних фраз. Починаючи зі звучання на *tr* злет динаміки звучання досягає до *f*, а друга хвиля музичного розвитку від звучання на *p* досягає *sf* (тт.: 14, 16). Складається враження поєднання кожної нової

хвилі із загальним бурхливим потоком музичного вислову, що доносить до слухача нові та важливі історичні факти з життя українського народу. Далі в темповому зрушенні на *accelerando* "музична злива" готує слухача до сприймання середньої частини мініатюри. Змінюється вся фактура викладання музичної тканини. Квадратна будова шістнадцятих нот замінюється тріолями. Складається відчуття необхідності для композитора раптового відділення від загальної музичної розповіді з метою відтворити в музичній тканині середньої частини емоційний стан людини, на долю якої випало перенести страшні та важкі випробування. Драматизація розвитку музичної образності посилюється появою пульсуючих акцентів на відносно сильних долях такту (т.: 15, 17, 18), що само по собі вносить велике динамічне напруження.

У середині мініатюри циклу (т.: 19-29) композиторка демонструє чудову звукову знахідку, майстерно продовжуючи відтворювати лінію дзвонів, яка починає своє звучання ще з перших тактів *Ostinato*. Так, якщо в першій мініатюрі твору тема Дзвонів відтворюється акордовими сполученнями протягом всієї п'єси, то в *Toccata* тема Дзвонів витончено вплітається в звукове мереживо всієї музичної тканини другої мініатюри. По-перше, тема Дзвонів досить чітко прослуховується в партії лівої руки, де розложистими інтервалами м.6, м.7, зм.7 та зб.7 відтворюються, так би мовити, Дзвони середньої величини. По-друге, у сполученні з одноманітною мелодичною і ритмічною лінією, що звучить в партії лівої руки, яка розвиваючись шістнадцятими тріолями в межах в.7, в.6 та зм.5, сама по собі відтворює звучання маленьких дзвіночків, авторка майстерно здійснює накладання своєрідного звучання різних за величиною груп дзвонів та дзвіночків і у слухача музичної п'єси дійсно виникає асоціація звучання церковної дзвіниці з великими,

Гадаємо, певну змістовну значимість в драматургії другої мініатюри відіграє увесь 51 такт — цілий такт звучить пауза на дві чверті, яка, на наш погляд, повертає свідомість слухача

до рідної батьківської оселі... до болю співочої теми Дзвонів – передзвонів, чим і закінчується вся друга мініатюра.

Третя п'єса циклу – *Maestoso* – сприймається певним підсумком розвитку всього музичного матеріалу, всієї авторської думки, що закладена композиторкою у фортепіанний цикл «Київський триптих». Загальний темп її *Largo maestoso* і в цьому відношенні вона перегукується з першою мініатюрою твору. Навіть в перших чотирьох тактах заключної п'єси слухачу неважко почути тему Дзвонів, яка, аналогічно як і в *Ostinato*, теж викладається акордовою фактурою. Тільки тепер головна тема циклу відтворюється композиторкою в низькому регістрі і звучить більш впевнено і гордо, стверджуючи величій силу стародавнього Києва та всього українського народу.

Фактура викладання музичного матеріалу останньої мініатюри перегукується із загальною фактурою другої п'єси. Уже починаючи з п'ятого такту несуться цілі каскади шістнадцятих, виконання яких вимагає від піаніста володіння складними технічними прийомами та гнучким нюансуванням. Майже в кожному такті динамічна лінія розгортається хвилеподібно (в чому простежується продовження традицій використання основних принципів розвитку музичного матеріалу в творчості П.І.Чайковського), починаючи від *p* або *mp* і досягає *f*. Чітко ритмізоване гуркотіння шістнадцятих сприймається як спланована і організована багатирська поступ – сила, що завжди готова піднятися на захист щасливої долі свого народу.

Кульмінація *Maestoso* сприймається як загальна кульмінація триптиху. Вона досягається не тільки динамічним наростанням музичного матеріалу, а й темповими зрушеннями (завдяки влучному використанню авторкою *acceler*) та зміною фактури викладання музичного тексту п'єси. Так, групування шістнадцятих нот змінюється групованими 32-ми (тт.: 12, 14, 27), які значно посилюють загальне кульмінаційне висловлювання.

Особливу увагу звертає на себе акордова вертикаль, в середині якої якраз і розгортається сюжетна розповідь. Акцентуація кожного акорду підкреслює певну функціональну зна-

чимість музичного вислову, який в останніх тактах п'єси (тт.: 28-32) набуває свого остаточного визначення. Не дивлячись на дисонуюче звучання – змістовна інтонація музичної мови сприймається легко і розвивається природно в середині вертикальних акордів (вони звучать цілий такт).

У всіх трьох частинах циклу великого значення набуває мотив передзвонів. Виконуючи функцію своєрідного наскрізного лейтмотиву всього інструментального циклу, тема Дзвонів та передзвонів допомагає утворенню величального гімну найдавнішому і вічно молодому місту над Дніпром – Києву.

Формування та становлення високої духовної культури особистості з високим рівнем інтелектуального та творчого потенціалу передбачає вивчення творів сучасних українських композиторів, які утворені на основі музичного фольклору. До останніх належать фортепіанні твори Б. Фільц, що написані були ще в ранній період її творчого шляху. Мова йде про фортепіанний цикл, що утворений композиторкою у 1956 – 1959 рр., виданий у видавництві “Советский композитор” у Києві в 1960 р. під назвою “Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень”. В основу трьох мініатюр циклу покладені лірико-побутові наспіви лемків (етнічні групи народів західноукраїнського регіону).

От перша лемківська пісня написана в тональності A-dur, в простій двочастинній формі, має трьохдольний розмір. В її мелодичній лінії явно прослуховуються характерні інтонації українських народних протяжних, ліричних пісень, про що свідчать: початок розвитку мелодії (затакт з використанням квартового інтервалу), інтервальна побудова мелодики; загальний темп (Andantino). В музичному тексті використовуються арпеджовані акорди (тт.: 1, 21, 22, 26), звучання яких асоціюється із звучанням струнних народних музичних інструментів. Якщо у тт.: 21-22 арпеджовані акорди звучать на останніх долях тактів і сприймаються як граціозні, навіть лукаві, закінчення, то арпеджований акорд, що звучить на першій долі 26-го такту безперечно має певну емоційну підготовку у попередньому такті. Запропоноване композиторкою *rit.* у кінці

25 такту, на нашу думку, використане автором не випадково. Динамічний спад у розвитку музичної фрази як найкраще готує слухача до сприйняття смислової (ліричної) кульмінації всього останнього періоду п'єси (Темро І).

У тактах 14-17, які у своєму динамічному звучанні розгортаються до *fff* і слугують відтворенню сильного емоційного сплеску, акорди в лівій руці викладені у формі арпеджіо. На їх фоні розвивається мелодична лінія в правій руці. У 26 такті авторка акумулює змістовний вислів-кульмінацію, використовуючи арпеджовані акорди в правій і лівій руках одночасно. Композитор дає можливість насолоджуватися звучанням розкладеного акорду у верхньому регістрі (третя октава), для чого застосовується фермата на паузі в кінці 26 такту.

Вдалиий вибір Б. Фільц засобів музичної виразності дає можливість яскраво підкреслити важливий момент логічного розвитку всієї музичної думки першої п'єси циклу. Власна авторська музична тема, яка викладена у фольклорних традиціях закарпатського регіону, закінчується синкопованими зворотами, які вже давно є сталими і традиційними для побудови музичних фраз-закінчень українських танцювальних мелодій і відмінною рисою музичної мови Б. Фільц.

Діапазон мелодичної лінії п'єси розвивається в межах кварти (тільки інколи досягає октави), що теж є характерним для українських пісень Закарпаття. Метро-ритмічна організація музичного тексту охоплює розміри на 2/4; 3/4; 4/4; 6/8, що у порівнянні із словесним діалогом наближує музичний матеріал до емоційної людської розмови.

Мелодична лінія другої п'єси фортепіанного циклу будуватиметься на основі лемківської пісні "Бодай та карчмичка горі з димом пошла", яка поєднує в собі жанрово-танцювальний характер з відтінком епічності. Звідси впливає і масивна акордово-октавна фактура (тт.: 1-6; 20; 40-41), агогічне акцентування у синкопованих зворотах (тт.: 22; 27). Своєрідна метро-ритмічна структура другої, як і першої, п'єси циклу насичена постійними чергуваннями трьох- та чотирьохдольного розмі-

рів. Тільки 27-й та 28-й такти написані композиторкою у двохдольному розмірі.

Як і в багатьох хорових творах Б. Фільц (наприклад: "Весняний дзвін", "Вітер", "Снігурі" та ін.), в музичну тканину другої п'єси привноситься елемент зображальності (тт.: 17-20 - партія лівої руки), який вносить у загальний колорит мініатюри настрій напруженого очікування. Певного імпульсу додає і розвиток динамічної лінії, його сила досягає *ff* (тт.: 17-21).

Мініатюра написана у протій тричастинній формі, середня частина якої відтворює образи народних піснярів-кобзарів (тт.: 21-29), чим виправдовується і загальний темп п'єси *Andante risoluto*.

Третя п'єса циклу позначена підзаголовком "Весільна". В її основі використані інтонації української народної пісні "Здалека сме приїхали". Як зазначає відомий дослідник українського музичного фольклору Олег Смоляк, "серед усіх народно-музичних жанрів українського обрядового фольклору найбільшою тематичною розмаїтістю характеризуються весняні пісні" [4, 89], в яких виявляються "весільні мотиви як домінантний трансфер у гаївковому масиві Західного Поділля" [4, 90].

Аналізуючи зібраний у вказаному регіоні пісенний репертуар весільного характеру, О. Смоляк робить диференціацію музичних мотивів гаївок, серед яких виділяє мотиви вибору подружньої пари, викрадення молодої, викупу молодої, сватання дівчини, сватання парубка, одруження, мотив одруження з нелюбом. На жаль, ми не можемо спиратися на літературний текст обраної Б. Фільц лемківської пісні. Свої висновки намагаємося зробити на основі назви пісні та музичного матеріалу усієї 3-ї мініатюри циклу.

Виходячи з назви пісні – "Здалека сме приїхали" – можна припустити, що мова йде про сватання. Порівнюючи музичний матеріал 3-ї мініатюри із музичною тканиною 2-ї п'єси, можна говорити, що центральним образом "Весільної" є жіночий образ. До такого висновку підводять такі моменти. Так, початок музичної фрази 2-ї лемківської пісні викладений октавами у динаміці *mf* з позначкою *rubato*, що викликає асоціації з розви-

тком мелодичної лінії чоловічого гуцульського народного танцю "Аркан", який характеризується відвагою та молодецькою удаллю. Можна припустити, що саме виконанням цього чоловічого танцю група парубків з сусіднього села прийшла сватати молоду дівчину. Навіть подальше проведення мелодичної лінії з позначкою *cantabile* (тт.: 9-12) теж відзначається певною напруженістю, що теж є характерною особливістю відтворення в музиці чоловічих образів.

Музичний матеріал "Весільної" викладений у чіткій метро-ритмічній структурі дводольного розміру, що викликає асоціації з величальними урочистими піснями найчастіше виконуваними в кінці весільного обряду. Доля молодої вже вирішена.

Третю мініатюру в контексті всього інструментального циклу можна розглядати як фінальний музичний номер, підсумовуючий весь святковий обряд. Починається і закінчується п'єса динамікою *ff*, тональністю A-dur, що звучить впевнено і надійно. Останнє також є характерною ознакою при оспівуванні молодого подружжя (побажання їм щастя). До речі, перша мініатюра теж викладена у A-dur, завдяки чому весь цикл сприймається цілісно і гармонічно.

Середня частина 3-ї мініатюри (тт.: 27-98) явно пов'язана з відтворенням в музиці жіночого образу. Тут можна почути і радісне хвилювання, і тугу за батьківським домом, і надію на краще життя. В нотний текст одвічно вплітаються такі засоби музичної виразності, що є характерними для музичного мислення епохи Романтизму: тріолі в партії лівої руки (тт.: 77-94); чергування тріолів і дуолів (тт.: 79, 82, 94); тональне зіставлення A-dur з однойменним мінором; вкраплення прикрас (форшлагів - тт.: 79, 80, 83; мордент - тт.: 89, 93; арпеджованих акордів - тт.: 90-91) в музичному фрагменті *Andante melan- colico*.

Взагалі, продовження народних традицій в композиторській творчості пов'язане не тільки з інтерпретацією музичного фольклору, а й утворенням оригінального музичного матеріалу в народному стилі.

Саме таким прикладом продовження музичних традицій у професійній музиці є і збірка Б. Фільц з десяти солоспівів на слова Тараса Шевченка "Наша дума, наша пісня...", яка вийшла у світ у видавництві Тернополя СМП "Астон" (2004 р.).

Не поглиблюючись у теоретичний аналіз солоспівів, підкреслимо, що з 10 солоспівів більшість з них прямим або непрямым чином яскраво і, водночас, з сердечною теплотою оспівують жіночу долю дитини, молодої дівчини, жінки-матері. І здійснює це композитор завдяки мистецькому прочитанню найтонших емоційних нюансів шевченківського тексту. Більше того, чотири солоспіви присвячені відомим українським музикантам: співачці Марії Байко ("Сирітка", "Маленькій Мар'яні", "Сон") та доктору мистецтвознавства, професору ІМФЕ НАН України ім. М.Т. Рильського Марії Загайкевич, чим відкривається ще одна тема творчості Б. Фільц.

Повертаючись до інтерпретації фольклорних традицій в інструментальній українській музиці, зупинимось на п'єсі "Весняні хороводи на Болонії" з фортепіанного циклу Г. Сасько "Відгомін століть". Весь цикл складається з 8 п'єс, які умовно можна віднести до двох образно-емоційних сфер. Перша пов'язана із відтворенням емоційних вражень від реальних, досі існуючих історичних архітектурних пам'яток, друга із відтворенням образів та дійств стародавніх народних обрядів, які неначе відроджуються і освічуються новим звуковим прочитанням автора.

П'єса "Весняні хороводи на Болонії" відтворює веселі весняні ігри молоді, чим пояснюється танцювально-жартівливий характер. Музична мова її побудована на фольклорних інтонаціях: паралельні терції (тт.: 1-6; 13-23; 67-77; 91-96 та 99-102 партії лівої руки; 103-112); синкопований ритм (тт.: 2, 5, 14, 16, 20, 22, 68, 71, 74, 76, 104, 107); підкреслення слабої долі (тт.: 42-57 та 88-90 в партіях лівої руки); побудування мелодичної лінії в межах трихордової послівки, яка є характерною для українського музичного фольклору.

Фактуру викладання музичного матеріалу мініатюри можна віднести до народного багатоголосся, що робить її спорід-

неною до стародавніх пісень календарного циклу, які найчастіше виконувалися групами учасників обрядового дійства (тт.: 7-12, 24-66, 78-87). Важливим елементом музичного тексту є використання інтервалів кварта (ля-ре) та квінти (соль-ре), на фоні яких розвивається партія правої руки (тт.: 7-12, 24-66), що є відтворенням звучання українського народного інструменту – кобзи.

Нове висвічування використаних композитором традиційних засобів музичної виразності надають складні септакордові сполучення, які не мають свого повного розв'язання. Саме тому в тональному калейдоскопі п'єси можна почути D-dur, A-dur, a-moll, h-moll та інші тональності.

Формоутворення музичного тексту зумовлено назвою п'єси – весняними хороводами. Композитор відтворює в музиці обряд закликання весни, тому музична форма пов'язана з драматургією обрядового дійства. Розгортання музичного матеріалу йде по лінії контрастних зіставлень. Музичний потік розвивається логічно і складається з багатьох тематичних епізодів та їх варіантних розгортань. Так, поступово складається тричастинна форма з репризою. В кінці п'єси фактура не ускладнюється, а навпаки, стає стрімкою більш прозорою та легкою. Немов відлунням в останнє повторюється основна інтонація п'єси на *ppp* – гаснуть зорі, свято стихає.

Продовжуючи розкривати мету даної статті, зупинимося на фортепіанних творах сучасного українського композитора М.Б. Степаненка. Враховуючи сферу дії музичного мистецтва, виявляючи сферу дії музичного мистецтва, виявляючи специфічні особливості лексики музичної мови творів М. Степаненка, спробуємо виявити ті засоби музичної виразності, за допомогою яких здійснюється вплив музичних п'єс композитора на формування духовного світу активно розвиненої індивідуальності.

Зазначимо, що найактивнішим проязом функціонування та впливу музичного мистецтва на особистість є музично-виконавська діяльність, сутність якої тісно пов'язана з інтерпретацією музичного образу створеного автором і втіленого

ним в текст музичного твору. Робота над відтворенням музичного образу твору потребує добре розвинених уявлень виконавця, його слухового досвіду.

Враховуючи сказане, розглянемо інструментальний цикл М. Степаненка "Образи", який належить до яскравих сторінок сучасної фортепіанної літератури. Десять мініатюр циклу мають загальну назву "Образи", та в процесі вивчення їх музичного тексту виникає бажання дати назву кожній п'єсі циклу.

У виконавському плані кожна мініатюра має свої специфічні особливості. За своїм загальним характером можна сказати, що музична палітра циклу досить витончена і загострена. Вона наповнена то тонким і загостреним гумором, то відчуттям надії на зустріч. Втім використання акцентів надають мелодичній лінії яскравість, рішучість, відкритість.

Одна з складових задач, яка стоїть перед виконавцем фортепіанного циклу М. Степаненка, полягає у об'єднанні 10 мініатюр різного емоційного напруження єдиним сюжетним задумом. Розглянемо перші три мініатюри циклу.

Відкриває цикл п'єса, що написана в тональності C-dur в темпі Allegro. Під час роботи над нею виникла її назва – "Шабаш нечистої сили в різдвяну ніч". Для відтворення музичного образу цієї мініатюри автор застосував такі засоби музичної виразності:

– активнодіючий темп безперервно рухається вперед (постійне звучання вісімок у лівій руці в 1-й та 3-й частинах п'єси образно підтримує безперервність руху). У метроритмічній структурі мелодичної лінії цікаво сполучаються тріолі, непередбачені акценти, що в певній мірі нагадує розвиток музичної тканини творів С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича;

– темповий рух доповнює динамічна лінія, загальний розвиток якої можна назвати хвильовим. Одна звукова хвиля ніби накопчується на попередню. В таких звукових хвилях композитор застосовує динамічні контрасти: різкі *sf*, після чого несподівано звучить *p*. Різкі звукові зміни можна порівняти з проявами яскравих та кольорових блискавок у темряві, що само по собі, нагадує боротьбу протилежних сил – Добра і Зла.

За своєю будовою перша мініатюра має тричастинну форму. В середній частині (т.т.: 16-37) боротьба протилежних сил досягає певного висновку. Та у 3-й частині мініатюри основна тема її звучить на октаву нижче і виникає думка – побороти Зло не так-то й легко. Використання автором в останніх тактах п'єси витриманих звуків (*мі-бемоль* на три чверті та *до* на чотири чверті) натякує на те, що інколи людина може розгубитися, злякатися нових труднощів.

Якщо музика першої мініатюри наповнена бурхливим рухом, то музична тканина другої п'єси, що звучить в тональності *es-moll* в темпі *Andante* асоціюється з хвилинами мовчання, роздуму, із певною зупинкою дії. Дійсно, інколи людині треба зупинитися і добре помислити, спитати себе: Як жити далі?

Утворення автором мелодичної фрази, в якій використовуються витримані на весь такт половинні ноти з подальшим звучанням їх на другій долі наступного такту фігурацією з 16-х нот на *rit.*, закінчення їх звучання на третій долі такту четвертою нотою підказують слухачеві щось по-справжньому темне та сумне. Тому під час вивчення цієї п'єси й виникло бажання назвати мініатюру "Сумно".

Третій номер циклу варто назвати "Карання душі". Цей номер написаний автором в тональності *cis-moll* в темпі *Mestro*, що в перекладі означає похмуро, тужливо, скорботно. Такий емоційний стан людини завжди пов'язаний з важкими життєвими подіями.

Розгортання музичного матеріалу третьої мініатюри натякає виконавцю на великі душевні страждання. Глибинний підтекст музичного вислову поєднує у собі все: і втрату рідного, і щирість кохання, і непередбачений жах, і душевні сумніви, і безнадійність чекання, і незаслужений обман.

Якщо в попередніх п'єсах циклу головним виразником музичної мови є мелодика, то в третій мініатюрі одним з основних засобів музичного вислову можна вважати гармонію. Починаючи з 6-го і до 16-го такту кожна мелодична нота насичується ускладненим акордовим звучанням на фоні розгортаючого тріольного рокоту в басовій лінії. З кожною новою фразою

сили Зла піднімаються і досягають вищого злету. Виникає відчуття жаху та непередбаченої прірви. Та в момент кульмінації (тт.: 13-16) на арену боротьби виступають сили розсудливості, справедливості, доброзичливості, чистоти і довіри. Мажорне звучання в музичній тканині сприймається як допомога, завдяки якій людина витримає все. Повернення в останніх тактах п'єси (тт.: 16-22) до її головної мелодичної теми сприймається вже без загрожування, а як безповоротне і далеке минуле.

На основі розглянутих фортепіанних п'єс українських композиторів (Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка) можна зробити висновки.

Впродовж свого розвитку українська інструментальна музика для дітей та юнацтва завжди відгукувалась на важливі потреби навчального процесу. "Зображення" в музичних творах композиторами знайомих дітям явищ, полегшує сприйняття ними різноманітної музичної сфери, яскравість та образність якої збуджує їх фантазію, сприяє формуванню їх музичної та духовної культури.

Піаністична зручність, конкретна визначеність виконавських завдань притаманна п'єсам українських сучасних авторів. Останнє робить їх педагогічно доцільними і необхідними. Ускладнення фактури піаністичних прийомів обумовлені поступовим насиченням системи образного мислення.

Як і класичні твори минулого, фортепіанні твори Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка органічно поєднують завдання музичної естетики та виконавського виховання. У творах названих авторів художні завдання випереджують суто технічні, піаністичні вимоги. Саме на основі цього можна говорити, що кристалізація народних музичних стилів у поєднанні з кращими досягненнями національного музичного мистецтва визначає унікальність української музичної культури як такої. Професійне використання фольклорних традицій сучасними українськими композиторами у своїх оригінальних творах стимулює образне мислення виконавця і слухача, розвиває їх національну свідомість, формує високу духовність, естетичні почуття та витончений музичний смак особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В.В. Оптимізм високого мистецтва. – Кривий Ріг: КДПУ, І.В.І., 2002. – 140 с.
2. Белікова В.В. Музично-виконавська діяльність студента у відтворенні музичного образу // Викладання і виховання в початкових класах національної школи. Навчальний посібник. Вип.4.; /Упор. і загал. редакція О.О. Любар, Д.Т. Федоренка. – Кривий Ріг: ПП Видавничий дім, 1999. – С. 75-79.
3. Сасько Г. Відгомін століть. – К.: Музична Україна, 1982. – 55 с.
4. Смоляк О. Весільні мотиви у гаївках Західного Поділля / Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №1(10). – 2003. – 102 с.
5. Фільц Б. Наша дума, наша пісня... (Десять солоспівів на слова Тараса Шевченка). – Тернопіль: СМП "Астон", 2004. – 64 с.
6. Фільц Б. Три п'єси для фортепіано на теми Лемківських народних пісень. – К.: Советский композитор, 1960. – 11с.

V. Belikova

The musical creative activities as a component part of the individual's spirituality

In offered article the author tries to determine on the creative activities of modern Ukrainian composers (B. Filz, G. Sasko, M. Stepanenko) the special features of the musical language, which have effectively influence on the person's inner world.

МУЗИКА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ЗДОРОВ'Я ЛЮДИНИ

“Только музыка – всемирный язык, не нуждающийся в переводе. Здесь душа говорит с душой”.

Бертольд Айербах

На творчості Ф. Шопена автори висвітлюють вплив музичної лексики на стан здоров'я людини.

Мистецтво на початку ХХІ століття репрезентовано найрізноманітнішими напрямками, стилями й течіями – від консервативно-академічних та традиційних до ультрамодерністичних і псевдоноваторських. На фоні такої багато художньої панорами впевнено крокує музичне мистецтво та музична наука.

Серед численних проблем сьогодення нового етапу свого дослідження набуває проблема співвідношення мистецтва і людини, а точніше кажучи впливу музичного мистецтва на людину.

Підвищений інтерес до цієї проблеми зумовлений зростанням соціального значення музичного мистецтва в контексті цілісної системи художньої культури, який розпочався ще у 80-х роках ХХ століття. Зріст впливу музичного мистецтва на людину підтверджує думку: прогрес культури (а значить і музичної) і прогрес особистості – процеси взаємопов'язані.

Практика розбудови молодого незалежного України свідчить про те, що підвищення ефективності в різних галузях промисловості та сферах людської діяльності потребує не тільки використання ефективних економічних засобів, а мобілізації всього творчого потенціалу нашого суспільства, і перш за все, кожного його громадянина. У зв'язку з цим суспільство

зацікавлене в тому, щоб кожна людина за своєю характеристикою була спеціалістом найвищого рангу, з одного боку, а з другого боку, всебічно розвиненою, активною і здоровою особою.

Говорячи про здорову людину, ми маємо на увазі людину здорову і фізично, і духовно. Пояснення цієї тези сприяє розкриттю головної мети пропонованої роботи, яка полягає у висвітленні музики як терапевтичного засобу впливу на людину.

Відомо, що музика є універсальною загальнолюдською мовою емоційно-образного, почуттєвого переживання, пізнання та самопізнання. Вже в перших теоретичних трактатах відомих стародавніх філософів (Геракліта, Конфуція, Лукреція Кара, Піфагора, Платона) музика розглядалася як вид діяльності (тобто практики) одночасно близький до науки, ремеслу, релігійному культу. Поряд з цим музика усвідомлювалася і як модель світу, що сприяло пізнанню його законів, і як найсильніший магічний засіб впливу на природу та людину (лікування, формування моральних якостей тощо). Піфагор, наприклад, пов'язував сім модусів (нот) грецької системи музики з проявами різних сил емоційних настроїв людини [9, 95].

Свідчення практичного використання музики як ефективного терапевтичного засобу здатного впливати на психічний і фізичний стан людини зустрічається на всіх етапах розвитку людства та музичної науки. Згодом накопичені знання про закономірності терапевтичного впливу музики були певним чином узагальнені і оформлені в галузь психологічної науки – музикотерапію.

Рамки пропонованої роботи не дають можливість здійснити детальний екскурс в історію розвитку музикотерапії (та й мета статті інша), але деякі наведені факти її формування, гадаємо, будуть цікавими і корисними читачам.

Сучасні дослідження в галузі музикотерапії розвиваються по декількох напрямках. Так, вивчення художньо-естетичних закономірностей музичного сприйняття здійснюється в естетичних та музично-теоретичних роботах [8; 5]. Психофізіологічні аспекти музикотерапії досліджуються в роботах психологів та фізіологів [5; 9; 11]. На початку ХХ ст. в

роботах Тарханова, Фере та Скриптура було виявлено значний вплив музики на мускульну систему людини [9, 97]. У той же період з'явилися робота вчених (В. М. Бехтерева, І. М. Догеля, І. Р. Тарханова та інших), в яких уже висвітлюється вплив музики на центральну нервову систему, подих, кровообіг, газообмін людського організму [3; 7].

Пізніше, в різних країнах Європи вченими-медиками проводились дослідження, в яких підкреслювалась корисність використання музичних творів Л. В. Бетховена та В. А. Моцарта для лікування шлунку (клініка Мюнхену) [9].

У кінці ХХ століття С. В. Шушарджаном впевнено розробляються особливості впливу вокалотерпії в клініці внутрішніх захворювань [9]. Значний внесок у дослідження проблем музичної терапії вніс відомий доктор медицини, Почесний професор медичних університетів Хайдельберга, Бухареста, Києва, Буенос-Айреса Борис Любан-Плоцца [9]. Директор японської (Токіо) лікарні Шібуя І. Окі довів, що звучання остинатної мелодії у повільному темпі значно полегшує пологи [9, 94]. А американський вчений Авраам Гольдштейн відкрив ефект "музичного задоволення", згідно якому під впливом певних музичних творів у людини відбувається процес вивільнення ендорфіну, що виробляється головним мозком людини. Останнє сприяло проявленню анестетичної властивості, що в свою чергу, дало можливість модулювати емоційний стан людини, підсилювати імунні функції її організму тощо.

Для розкриття головної мети роботи обираємо музику Ф. Шопена (конкретно Прелюдію №15 ор. 28) і спробуємо з'ясувати механізми її впливу на людину.

Розкриття особливостей впливу будь-якого музичного твору на особистість передбачає виявлення та аналіз задуму музичного твору, музичної ідеї твору, тих елементів, які розкривають їх особливість тощо. Звісно, що задум музичного твору (або будь-якого художнього твору) існує у двох планах: як задум автора і як задум виконавця (у нашому випадку музиканта-виконавця).

Поняття задуму з погляду діяльності виконавця-інтерпретатора найбільш повно дається в роботах В. Г. Моска-

ленка, зокрема у статті “Про задум та музичну ідею твору” [10]. На думку вченого, задум – це первісний план побудови всього музичного твору [10, 10], який включає позамузичні фактори, наприклад: життєві ситуації, історичні події тощо. Позамузичні фактори, що стимулюють та активізують інтерпретацію музичного образу в свідомості виконавця, не народжуються поза концепцією життєвої ситуації, в якій народжувався конкретний музичний твір.

Враховуючи сказане, звернемося до життєвої ситуації пережитої Шопеном у роки створення циклу Прелюдій оп. 28.

Нагадаємо, що Прелюдія №15 оп. 28 була утворена в період 1836-1839 рр., коли ніжні почуття до графині Марії Водзинської глибоко захопили композитора. Незабаром ця захопленість перестала бути таємницею для рідних. Влітку 1836 р. Шопен спеціально приїхав у Дрезден, щоб побачитися з Марією. Але, коли Шопен повернувся в Париж, тон листів від Водзинської помітно змінився, а в кінці 1837 р. композитор вже сам припинив листування.

Дослідники творчого шляху Ф. Шопена [6; 13] вважають, що головними причинами, які могли б вплинути на майбутній шлюб Шопена і Водзинської, були забобони польсько знаті. В епістолярній спадщині Ф. Шопена немає даних, по яких можна було б судити про його відношення до цієї події. Але знайдений після смерті композитора згорток з листами Водзинської і зроблений на ньому рукою Шопена напис “моє горе”, свідчить про глибину переживань польського музиканта.

Перенесений удар, очевидно, змусив Шопена багато про що подумати, багато що переглянути і заново переоцінити. Криза, що відбулася (зовні майже не виявилася) безсумнівно змусила композитора відмовитися від деяких ілюзій молодості і створила ґрунт, на якому міг виникнути вільний союз Шопена і Жорж Санд.

Знайомство двох митців відбулося в 1836 році. А вже восени 1838 року Шопен і Жорж Санд з її дітьми почали велику подорож на острів Майорка. Любов допомогла зробити перші дні приємними. Та спокій і зачарування островом продовжувалися не довго.

Почався сезон дощів. У Шопена почалися приступи кашлю. Їм довелося залишити Пальму і переселитися в старий і закинутий картезіанський монастир.

Період дощів негативно позначився на стані здоров'я музиканта, а похмуро-таємнича краса картезіанського монастиря болісно будоражила уяву композитора.

Незважаючи на важкий стан здоров'я, Шопен багато працював. В цей період він утворив свої чудові балади, прелюдії, які в певній мірі навіяні почуттям туги і гіркоти.

Ж. Санд, описуючи в одному з своїх листів народження музичних шедеврів Шопена, підкреслювала, що твір, написаний в той вечір, був наповнений звуками дощових краплинок, які стукали по даху. Але в його уяві і в його пісні вони перетворилися в сльози, що падали з неба на його серце [1]. Немає достовірної інформації про те, яку саме прелюдію описувала Жорж Санд у своєму листі, але у виконавській практиці тільки про 15-ту *Des-dur* Прелюдію ор. 28 музикознавці говорять, як про “дощову” (І. Белза, Ю. Кремльов).

Виклад музичного задуму припускає наявність музичної ідеї твору. Дійсно, будь-який задум обов'язково повинен нести в собі певну ідею, що поєднує всі складові музичного твору.

Спіраючись на судження В. Москаленка, музична ідея розглядається як репрезентована в узагальнених музично-інтонаційних значеннях провідна закономірність, якою прогнозуються в подальшому конкретизовані художньо-відмінні властивості твору [10, 13].

Поділяючи думку Москаленка стосовно феноменів “задум” та “музична ідея”, додамо, що і задум, і музична ідея є психологічними феноменами по своїй суті. В діяльності виконавця, тобто в процесі інтерпретації музичного твору задум та музична ідея музиканта-виконавця можуть відрізнятись від задуму та музичної ідеї композитора, але все ж таки вони виступають допоміжними чинниками інтенсифікації пошуку у всьому творчому процесі виконання.

У сучасному музикознавстві музичну ідею прийнято розглядати у двох ракурсах: як композиційну і як семантичну.

Композиційна ідея твору пов'язується з музичною фор-

мою твору. У даному випадку Прелюдія №15 ор. 28 має тричастинну музичну форму з перерваною середньою частиною (типу тріо) зі скороченою репризою. Третя частина скорочена. Драматургічний початок в мініатюрі досягається завдяки спіралеподібного викладу всього музичного матеріалу, який розвивається за принципом контрастного зіставлення 2-х музичних образів – багатопланово. Як підкреслює Зенкін, загальний розвиток музичної тканини “спрямовується у нескінченність” [6, 111]. Завдяки спіралеподібному викладу музичної тканини основна думка твору підноситься до значимості великого духовного початку. На нашу думку і розмір 3-ї частини твору поданий автором у скороченій формі не випадково, а з метою посилення концентрації та акцентуації основної музичної думки.

Якщо ідея композиційного плану пов’язана з так би мовити особливостями “об’єктивного” характеру твору, наприклад, музичною формою, то музична ідея семантичного плану обумовлена засобами музичної виразності, тобто “суб’єктивними” характеристиками твору. Назвемо їх:

1. Використання *ostinato* на звуці домінанти тонічного акорду. *Ostinato* можна розглядати як фактор вираження нестійкості, томління і фатального початку;

2. Побудова першого речення. Так, у перших 4-х тактах мелодична лінія (партія правої руки), як і *ostinato* (партія лівої руки) в самому загальному плані висловлює основну ідею твору. Остинатному звучанню *as* протиставляється вільний рух верхнього голосу.

Вслуховування в мелодичну лексику першого речення, наштовхує слухача на особливий ліричний характер твору і підтверджує думку Ю. Кремлева про використання танцювальних (мазуркоподібних) ритмо-інтонаційних моделей-зворотів [7].

3. Гармонійна мова Прелюдії. Так, мі-мажорний епізод середньої частини (тт. 40-43; 56-59) можна сприймати як тріумфальний похід переможного характеру, що граничить зі скорботними дисонансовими секундами; використання секундакорду шостого ступеню; застосування до-діз мінору тощо.

4. Фактура твору, яка за своїм викладом нагадує хорал.

5. Можливість порівняння (співставлення) обраної автором тональності з певним кольоровим відтінком. Зазначимо, що в історії музичної культури є приклади музикантів-композиторів (Скрябін, Чурльоніс), які пов'язували тональний план твору з певною кольоровою гамою.

Стислий аналіз композиційної та семантичної ідеї Прелюдії №15 оп. 28 Шопена дозволяє висвітлити основні суттєві елементи музичного тексту, завдяки чому здійснюється терапевтичний вплив твору на людину.

Музика має час і простір. Феномен часу ми пов'язуємо з метро-ритмічним рухом твору, який не тільки достатньо точно виконується, але й переживається виконавцем і слухачем. Феномен простору ми пов'язуємо з вербальною характеристикою твору (загальний діапазон тощо). Музика є унікальною силою емоціональної концентрації як такої. Предметом музики є людина, яка має (у самому загальному плані) трирівневу характеристику, що відповідає трирівневому механізму її впливу на особистість.

Перший рівень – фізіологічний, він носить пояснювальний характер. У вибраному творі мірна пульсація вісімок, асоціюючись зі звуками падаючих дощових краплин, може бути пов'язана (а в деяких епізодах відповідати) із серцебиттям виконавця. Пульсація вісімок стає ритмом людського дихання.

Другий рівень – психічний. У Прелюдії він відповідає основному емоційному настрою твору, який відчуває людина, виконуючи I частину (настрій сумний, але без відтінку терпкості та болю), середню частину (емоційний настрій асоціюється з чимось потаємним та роковим), III частину (людину охоплює відчуття і усвідомлення певної цінності як важливого позитивного початку після перенесених великих страждань).

Третій рівень – сакральний – ми пов'язуємо з катарсисом (очищення людської душі через перенесені страждання, які подаються у творі не як стихійна емоціональна сила, а як відповідь на важкі випробування людської долі). Сакральний рівень ми розуміємо як глибокі філософські узагальнення.

Музика Прелюдії №15 оп. 28 Ф. Шопена допомагає людині піднятися на новий ступінь свого морального та інтелек-

туального розвитку. “Страждаючи” разом з людиною, вона допомагає людині перебороти біль та відчай і піднятися на шлях Віри, Добра, Щирості та Активності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андре Моруа Жорж Санд / пер. с фр. Е. С. Булгаковой. – К.: Мистецтво, 1988. – 445 с.
2. Бехтерев В. М. Работа головного мозга в свете рефлексологии. – Л., 1926.
3. Блаво Р. Исцеление музыкой. – СПб.: Питер, 2003. – 192 с.
4. Бэлза И. Шопен. – М.: Наука, 1968. – 379 с.
5. Догель И. М. Влияние музыки на человека и животных. – Казань, 1888.
6. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997. – 415 с.
7. Кремлев Ю. А. Фредерик Шопен. Очерки жизни и творчества. – М.: Музгиз, 1949. – 410 с.
8. Костюк А. Г. Восприятие мелодии. – К.: Наукова думка, 1986. – 190 с.
9. Любан-Плоцца Б., Побережная Г., Белов О. Музыка и психика: Слушать душой. – К.: АДЕФ-Украина, 2002. – 200 с.
10. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору // Музичний твір як творчий процес. Науковий вісник. Випуск 31. – К., 2002. – С. 10-17.
11. Полякова В. Б. К вопросу о влиянии музыки на мышечную и сердечную деятельность человека // Экспериментальные исследования по физиологии, биологии и фармакологии. – Пермь, 1967. – Вып. 7. – С. 111-114.
12. Шушарджан С. В. Опыт применения вокалотерапии в клинике внутренних болезней. – СПб., 1995.

O. Belikova, V. Belikova

The music and its influence on the health of the person

On F. Shopen's creative activities authors consider musical vocabularies influence on the health of the person.

ПРО СТРУКТУРУ МУЗИЧНОГО СИМВОЛУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПАРАЛЕЛІ

Що є досвід інтерпретації? Оскільки ми спостерігаємо смисли, будь-яка інтерпретація є інтерпретацією смислу. Але не кожна “даність” пропонує себе для інтерпретації. Тут повинне мати місце те, що називається подією, причому вона не обов’язково повинна бути “історичною”, можливо – поетичною чи логічною. Те, що передає вся європейська Культура – схеми, партитури подій”.

О. Шуфрін

У статті запропоновано гіпотетичну структуру художнього (музичного) символу, яка апробується в аналітичних спостереженнях над творами П. Чайковського, Е. Левінаса, В. Набокова.

На початку ХХІ століття можна констатувати, що наша свідомість і свідомість усїєї сучасної культури змінила свою парадигму, тому що багато в чому формується новою художньою практикою. У науці, мистецтві й освітній системі відбувається пошук підходів, пов’язаних із тлумаченням, поясненням, герменевтикою нових смислів і значень. Можливо, таким – інтерпретологічним – досвідом і породжена запропонована тема статті. Інтрига наведеного нижче викладу полягає в тому, що тема виникла в руслі міркувань про природу художнього (і зокрема музичного) символу. При зверненні до музичного мистецтва символ перебуває в галузі філософії музики, тобто галузі й не чисто філософської, і не чисто музикознавчої, а така

межовість завжди дає можливість багатоаспектного погляду на сформовану проблему, можливість цікавих культурологічних паралелей. Тому логіка вимагає двочастинного викладу:

1. Про структуру символу.

2. Аналітичні спостереження, що демонструють досвід дослідження природи смислових збігів у творах П. Чайковського, Е. Левінаса і В. Набокова.

I

Різні науки (богослов'я, література, філософія, культурологія, музикознавство в їхньому числі) займаються з'ясуванням “градаційного розмаїття символу” (К. Свасьян) і створюють його умовну модель, яка б виражала особливість відносин усередині визначеної області знань. Якщо ми намагаємося скласти структуру символу в мистецтві, то якого роду відношення можливі усередині цієї структури?

На підставі багатовікового досвіду збагнення символу можна констатувати декілька суб'єктів цих відношень. По-перше, символ є посередником між (умовно кажучи) деяким об'єктом і Таємницею. Він визначається як “інструмент прилучення Таємниці” (Л. Вітгенштейн); “покажчик на межі небуття” (А. Лосев); “спосіб поєднання двох реальностей” (А. Косарьов). Його принципова двовекторність дає привід нескінченим інтерпретаціям об'єктів символічної дії, а спрямованість до Таємниці вказує на присутність містичного досвіду. Символ, що згортає сутність явищ, яка осягається інтуїтивно, у деяку семантичну єдність, є найважливішим елементом сприйняття трансцендентних духовних сутностей.

Однак символ як “вимірник глибини змісту” (за П. Тіліхом), як “динаміка смислу” – субстанція рухлива, за визначенням С. Аверінцева “діалогічна форма знання” [1, 158]. Діалог передбачає наявність ще одного суб'єкта – Особистість (“Я-свідомість”), що сприймає і розшифровує символ. У творчості суб'єктивність творчого акта як діалогу дає можливість створювати символи, виявляти їх через авторську мову, що припускає залучення власного досвіду розшифровки споконвічно закладеного змісту символу. При цьому може відбутися

зворотнє: усвідомлюючи символ, “Я-свідомість” знаходить нові, невідомі раніше змісти. Символ, пізнаваний через досвід творчості, вимагає неодмінної спрямованості у бік “Я-Особистості”. З іншого боку, затребуваний у досвіді творчості, певний символ несе певне смислове навантаження. Складові системи “Таємниця-символ-Я” взаємозворотні в залежності від того, чий досвід первинний: Автора (тоді складається система “Таємниця-символ-Я”) чи сприймаючого “Я” (у такому разі породжується послідовність “Я-сприйняття-символ-таємниця”).

Таким чином, “Я-свідомість” як неодмінний учасник діалогу може змінити зміст символу. Крім того, вступаючи у систему відносин “Таємниця-символ-Я (Особистість)”, символ виявляє вертикальну вісь координат і виходить за межі двовекторної площини. Інакше кажучи, ми припускаємо, що простір символу має метафізичні властивості.

У зв’язку з вищесказаним висувається гіпотеза, що символ у мистецтві (і конкретніше – у музиці) існує в трьох вимірах. Назвемо їхній “художній”, “фізичний” і “метафізичний”.

“Фізичний” вимір передбачає мовну об’єктивацію в конкретних формах (у музиці – інтонаційну оформленість).

Вимір “художній” – досвід творчості. Тут переломлюється авторський досвід збагнення й інтерпретації символу, символізація знаходить своє втілення в мові й формотворенні як творчий метод. Саме в “художньому” вимірі символ проходить всі етапи свого втілення.

“Метафізичний” вимір – як досвід збагнення Таємниці – розглядається нами скоріше як досвід “Я-сприйняття”. Він присутній у структурі символу як його особлива духовна енергійність, яка формує відносно перцепіента принцип “зворотного зв’язку” і яка, врешті, трансформує споконвічний зміст символу.

Названі виміри – структурна парадигма символу. Розходження між ними умовні й стосуються способів буття: “фізичне” – це об’єкти реального світу, “художнє” міститься в тексті твору як авторське бачення реального світу; а “метафізичне” являє досвід слухацького сприйняття. Причому повнота символу передбачає наявність і взаємодію всіх трьох вимірів, але акцент падає на третій, глибинний – метафізичний – рівень: саме він робить

символ відкритим новим смислам, роблячи рухливою внутрішню структуру символу.

II

Будь-яка гіпотетична структура вимагає свого підтвердження, навіть залишаючись на рівні гіпотези. Адже семіотика – як загальна теорія знаків – служить, на думку Г. Орлова, “основою будь-якого дослідження того, що ми називаємо “змістом”” (підкреслене нами – Ю. Н.), чи підходимо ми до нього з погляду теорії інформації, психолінгвістики, металінгвістики, чи, як у нашому випадку, з погляду мистецтв і зокрема музики” [3, 326].

Пропонується взяти один з найвідоміших культурних символів – символ Смерті – і розглянути його прояв у трьох різних творах, що належать як різним авторам, так і різним епохам культури й галузям знань. У Шостій симфонії П. Чайковського (1893 р.), оповідання “Спостерігач” В. Набокова (1936р.) і філософському есе “Час та Інше” Е. Левінаса (1948р.) виявляються збіги, які, нанизуючись у сучасній свідомості на “історичну вісь”, змушують задуматися про їхню природу. Як вони можливі в настільки різних творах і в настільки значному часовому проміжку? Вочевидь, важливий сам предмет збігу, або інакше – *Що збігається?*

Перш ніж відповісти на це запитання, дозволимо собі сплести деякий культурологічний сюжет.

У циклі філософських лекцій французького філософа Е. Левінаса¹ “Час та Інше” створюється філософія Іншого². Її суть

¹ Філософія французького філософа Е. Левінаса має російські корені. Він народився в Каунасі, навчався у Харкові, потім Страсбурзі, Фрайбурзі, Парижі. Власне, він був вихований на російській культурі, тому в його роботах багато прикладів з Достоевського, Толстого, Гончарові. Безсумнівний і вплив російської релігійної філософії. На наш погляд, саме “російські корені” Левінаса дозволили нам зростити в прононованій роботі “дерево збігів”.

² Концепцію філософії діалогу Е. Левінаса втілює у зовсім довільній формі. Він радикально відокремлює “іншого” від “мене” (не “alter ego”!).

у наступному. Субстанція “Я” завжди *самотня*. Подолання самотності є подоланням буття. Спосіб подолання один – *віднесеність* до Іншого, абсолютно Іншого (зустріч з Іншим). Одним із суб’єктів Іншого є Смерть. Що дає віднесеність до Іншого? – деяку *подію*, таємницю, у якій стає можливим відкриття *зв’язку з Іншим*. Що це дає? – *парність Буття*, що, у свою чергу, і є *подоланням Буття*. Буття і смерть – перехід під час Іншого. Таким чином, задача існуючого “Я” по Левінасу – “знайти обличчя в Іншому” і перебороти власне Буття.

Для сучасного слухача зміст музики П. І. Чайковського може не завжди збігатися з простотою її вираження. Шоста симфонія для самого автора – твір пророчий. З одного боку – це кралка, фінал, реалізація страху смерті, що мучив композитора наприкінці життєвого шляху. А з іншого боку – відкриття перспективи входження в “поза межне”, Інше, Таємне. У Шостий є своя таємниця, але це не таємниця смерті; є трагедія, але не вона визначає своєрідність художнього результату симфонії. Знявши передбачувану програму, Чайковський залишає лише назву – “Патетична”. Трагедія Шостої – в усвідомленні неможливості щастя, любові й життя. Тоді в чому патетика? – у подоланні смертельного страху, що отруює життя.

Така точка зору в корені міняє і просторову логіку симфонії, і сюжетно-подієвий час. Він виявляється розсунутим незвичайними подіями III частини – торжествуючим скерцо-маршем, про який не випадково велися дискусії (чи то “навала злих сил” (Б. Асаф’єв), чи то галюцинації, чи то “апологетика боротьби” (С. Должанський). Концепція VI симфонії безсумнівно належить до роду монодрами, однак саме “Моно” не звичайне. Свідомість “Я”, намагаючись перебороти страх перед смертю, так довго вдивляється в саму смерть, що вони почи-

Інше – це те, що може вийти на виклик моєї самовпевненості, але й сприяє власним етичним параметрам. Так, замість буберівського “Ти” Левінас говорить про “Іншого” і прагне знайти його “Лик”. Констатація симетрії та взаємності учасників діалогу поступається місцем принципової асиметрії відносин між “Я” і “Іншим”: якщо “Я” може змінюватися під впливом Іншого, те Інший – ні.

нають взаємовіддзеркалюватись. Порівняємо з Левінасом: “У смерті з суб’єктом можлива подія, до якого він звернений. Ця віднесеність до іншого, зустріч з особою, одночасно і відкриваючою, і приховуючою Іншого”. [2, 116].

Саме III частина Шостої, певним чином “заручення зі смертю”, стає межею в тому розумінні, що тут простір симфонії розділяється на два часових вектори: I і II частини мають значення тільки з позиції “минулого”, “теперішнє” здійснюється тут і тепер. Що змушує змінити часовий вектор попередніх частин? Що, власне, відбувається, коли звучить урочисте проведення теми маршу III частини? Відбувається подія – зустріч зі Смертю, пізнання обличчя смерті, виникнення психологічної пари “Я-Смерть” (Смерть як Інший) і подолання містичного страху перед смертю. III частина – та точка, що змінює і простір сюжету, і зміст трагедії. Пара “Я-Смерть” означає появу містичного “двійника” Героя, що вже пізнав Смерть. Порівняємо з Левінасом: “Через страждання, стосунки зі смертю, скулившись у своїй самотності; “Я” опиняється в області, де можливий зв’язок з Іншим (розрядка наша – Н.Ю.) [2, 114]... У смерті з’являється щось абсолютно непізнаване. Ми не можемо більше могти. Суб’єкт втрачає своє суб’єктне володарювання [2, 3] ...Теперішній час – відсутність обривів минулого і майбутнього. Присутність майбутнього в сьогодніні здійснюється віч-на-віч з Іншим. Ця ситуація віч-на-віч є саме здійснення часу” [2,117].

Чи можна з цієї позиції назвати IV частину Реквіємом? Можливо, це якесь Іно-Буття за рамками смерті, у якому живе трохи інший “герой” – “містичний двійник” Героя перших двох частин? “Поле існування” того, хто переборов самотність, пізнавши Смерть, переборов власне Буття³. Порівняємо з Левінасом: “Трагедію в цілому не можна назвати просто перемо-

³ Безсумнівно, у творчості П. Чайковського підготовлено багато ідей “срібного” століття: “відчуття кінця” (О. Білий) і причетності до нескінченного. Геніальна чуйність та інтуїція змусили художника зреагувати на нові тенденції мистецтва ХХ століття – ідеї творчості як самоперетворення, зцілення душі.

гою над свободою, тому що, приймаючи смерть, у саму мить удаваного торжества долі, герой вислизає від її [2, 98] ...Перемога над смертю – це не проблема вічного життя. Здолати смерть означає зберегти з іншістю події стосунки, що повинні залишитися особистісними [2, 119] ...Смерть уводить в існування парність, що стосується самого акту-існування кожного суб'єкта – він сам стає парним”⁴ [1, 126].

Немає необхідності в межах цієї статті наводити набоківські цитати оповідання “Спостерігач”. Справа не в них, а в тому особливому авторському прийомі споглядання, спостереження за собою як за Іншим, котрий ніби є реалізацією левінасівської теорії і “постскриптумом” Шостої Чайковського. Тут Смерть виступає як прийом психологічного відсторонення. Герой оповідання, невдало стріляючи, думає, що вмер. Насправді він живе одночасно у двох світах: мисленому, звідки спостерігає за собою, і реальному, де живе і діє як реальний Смуrow. Усі страждання героя належать до “минулого” і закінчуються на третій сторінці оповідання. Все інше – створення особливого простору життя “двійника”, тимчасового подвоєння свідомості. Усвідомлення смерті (у даному випадку рівнозначне смерті) відокремило Смуrowa від Іншого. Смерть (навіть уявна) зробила можливим перехід під час Іншого і надбання обличчя Іншого.

Резюме. Отже, що ж збіглося в “розшифрованих” сюжетах і як це співвідноситься з висловленою в першому розділі статті структурою символу?

По-перше, збігається сам об'єкт символізації – Смерть. З погляду художнього виміру (того, як символ втілений у творі) збігається *онтологічна установка* творчості, що полягає в розщепленні Буття на два горизонти, допущенні парності Буття. Цю парність диктує певний тип художньої свідомості (усіх трьох авторів). По-друге, ми знайшли в усіх творах певну сми-

⁴ За Левінасу, Буття-до-по-той-бік-смерті – це Прийдешнє, котре не виключає, а містить у собі смерть, йде за нею. Та ж думка в інтерпретації сучасного філософа А. Шуфріна: “Погляд Іншого – це мій погляд, звернений назад перспективою обрїю Іншого. Я бачу поглядом Іншого” [4, 139].

слову структуру. Узагальнимо її складові в сюжетній послідовності:

– *Самотність* “Я-суб’єкта”;

– Його зустріч зі *Смертю* (спрямованість до неї виявляється в різних формах: подолання страху в Чайковського, “віднесеність до Іншого” у Левінаса, “бажання смерті” у Набокова);

– Зустріч супроводжується *Подією*, що відбулася у смерті (подолання страху смерті в Чайковського, відкриття Іншого, котрий не є “Я” у Левінаса, звільнення свідомості Смурова у Набокова);

– Як наслідок Події – *зміна Буття* (парність Буття) і поява “Іншого” (“містичний двійник” у Чайковського, “Інший” у Левінаса, “спостерігач” у Набокова);

– Як досягнута мета – *подолання* власного Буття.

Усі ці складові в сукупності складають *духовний досвід* – особливу категорію, яку необхідно ввести в наш дослідницький аналіз. Саме те, що не залежить від історичного часу створення, жанру, тематики, мови і стилістики творів, збіглося у творах Чайковського, Левінаса і Набокова. Визнання існування феномена “духовного досвіду”, що складає сутність *метафізичного* виміру символу, дозволяє відкрити в музичному творі поряд з історичною перспективою онтологічну вертикаль, що може докорінно змінювати духовний зміст твору. У підсумку, наступність складових духовного досвіду по історичній горизонталі дозволяє пояснити існування в музичній творчості двох художніх світів. Вони, у свою чергу, є способом буття художньої системи образів (у музиці, літературі, філософії), а їх специфіка пояснюється новим, метафізичним розумінням онтології творчості.

У висновку ще раз звернемося до думки сучасного філософа А. Шуфріна, вираженої в епіграфі: “Те, що передає вся європейська Культура – схеми, партитури подій” [4, 134]. Спираючись на гіпотетичну структуру символу, розшифровуючи “партитури” названих творів, ми знайшли саму *подію*. Застосований у статті метод культурологічного порівняння дозволив у різних історико-культурних контекстах зафіксувати

збіг символічних смислів. Відзначені паралелі, на наш погляд, обумовлені загальною – духовною – природою символічного в культурі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аверинцев С. Символ // “София-Логос”. Словарь. -- Дух і Літера. –Київ, 2001. – С. 155-161.
2. Левинас Э. Время и Другое. // Патрология. Философия. Герменевтика. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. – Вып. 1. – Санкт-Петербург, 1992. – С. 89-138.
3. Орлов Г. Дерево музыки. – Вашингтон - СПб., 1992. -- 408 с.
4. Шуфрин А. Безблагодарные мысли (философия Другого). // Онтология. Эстетика. Религиозная философия. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. – Вып. 2. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 124-156.

U. Nikolaevskaja

About structure of a musical symbol: kulturological parallels

In article it is offered hypothetical structure of an art (musical) symbol which is approved in analytical supervision above P.Chajkovskogo, E.Levinasa, V.Nabokova's products.

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ В СИСТЕМІ ЗАСОБІВ НАЦІОНАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ

У пропонованій статті висвітлюються різноманітні засоби, завдяки яким формується та виховується національна самосвідомість особистості. Підкреслюється особлива роль та значущість рідної мови, українського народного музичного мистецтва, історії, традиції, звичаїв, обрядів, національної символіки тощо.

Завдання розбудови української незалежної самостійної держави викликали до життя проблему відновлення національної системи виховання й освіти. Закон України "Про освіту", Державна національна програма "Освіта" ("Україна ХХІ століття") визначили програму національного виховання української молоді. Концепція національного виховання, схвалена Всеукраїнською педагогічною радою працівників освіти 30 червня 1994 року, на підставі Закону України "Про освіту" та державної національної програми "Освіта" визначає головною метою національного виховання на сучасному етапі передачу молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності, своєрідності світогляду і на цій основі формування особистісних рис громадянина України, які включають у себе національну самосвідомість, розвинену духовність, моральну, художньо-естетичну, правову, фізичну, екологічну культуру, розвиток індивідуальних здібностей і таланту.

Концепція визначає національну самосвідомість найважливішою рисою особистості, яка включає в себе почуття й прояви любові до рідної землі, свого народу, готовність до праці в ім'я України. Виховання національної самосвідомості передбачає усвідомлення молоддю своєї етнічної спільності,

національних цінностей (мови, території, культури), відчуття своєї причетності до розбудови національної державності, патріотизм, що сприяє утвердженню власної національної гідності, внутрішньої свободи, гордості за свою землю [1, С. 18].

Виховання національно свідомої людини досягається багатьма засобами.

Мета роботи полягає у висвітленні української народно-пісенної культури, як одного з основних засобів виховання національної самосвідомості молоді.

У науковій літературі описано різноманітні засоби, визначено їх суттєву роль у формуванні духовних якостей школярів, методику їх використання. Серед них визначальними є: рідна мова та словесність, історія, мистецтво, природа, традиції, звичаї, обряди, національна символіка тощо.

Лі. Мацько рідну мову вважає універсальним способом пізнання світу й самопізнання людини через мовні картини національного світобачення та світорозуміння. Мова – глибинна скарбниця неперервної історичної пам'яті народу, його ідеалів, моралі й етики, його історичної долі в мовних образах і символах, нарешті, як одна з головних ознак нації, що забезпечує інтеграцію й функціонування національного соціуму. Дослідницею розроблено деякі напрями викладання української мови в школі з метою забезпечення формування основних рис національної самосвідомості, ставлення до діалектизмів, впровадження культу красивого слова шляхом поглиблення зв'язку мови з літературою, посилення українознавчої основи.

ІІ. Кононенко, досліджуючи мову та словесність, констатує їх людську, земну й космічну сутність: "Проблема мови знову постала як проблема збереження та розвитку не тільки окремих націй і культур, а й цільності вселюдства та духовного космосу, гуманістичної сутності світу. А вирішення проблеми стало справою честі кожного сучасника, що розуміє: міра володіння рідною мовою є міра духовності людини та суспільства, отже, – мірою загального поступу" [2, С. 171].

Вчений, який узагальнив історичні особливості розвитку українознавства, створює цілісну наукову систему, що поєднує центри: Україна -- етнос; Україна – природа, екологія;

Україна – мова, художня словесність; Україна історія; Україна – нація; Україна – держава; Україна – культура: матеріальна і духовна; освіта, мистецтво, література, філософія, релігія, економіка, право, наука, військо; Україна в міжнародних відносинах; Україна – ментальність. Доля. Історична місія.

Основу українознавства складає рідна мова, яку вчений називає найуніверсальнішим чинником пізнання світу, й самопізнання; безсмертним виразником історичної пам'яті, ідеалів, світосприйняття й світорозуміння, характеру й долі народу, його ментальності, честі, історичної волі та місії, інтелектуального і художнього генія.

Велика кількість учених: істориків, політологів, етнографів виключну роль у поліпшенні виховання молодого покоління відводять суспільствознавчому науковому потенціалу і в ньому історії України. Дослідники А. Васецький, В. Кириченко, О. Кульчицький, В. Сергійчук, Ю. Римаренко вважають, що пошуки вчених, працівників освіти необхідно спрямувати на розробку концепції державних і національних інтересів України. Значна кількість їхніх праць спрямована на розробку національної ідеї та шляхи її впровадження в практику виховання молоді.

Духовність українського народу глибоко й всебічно відображена в його творчості. Народні пісні, легенди, казки, оповіді, приказки, прислів'я, народна драматургія, ігри, танці, вистави є відбиттям широкого діапазону виявів духовності. У цих перлинах фольклору розкривається національна сутність народу, його характер, риси свідомості, духовний образний світ та могутній безсмертний творчий геній народу. Аналіз досліджень А. Козлова, С. Литвиненко, О. Литвинюк, С. Мельничука, М. Пазяка, М. Стельмаховича, Р. П. Скульського, Л. Стрюк, К. Фролової та інших дозволяють зробити висновки про те, що в системі навчання й виховання фольклор ще не знайшов, гідного втілення. Це пояснюється тим, що серед сучасних учителів, батьків, вихователів і всіх тих, хто має відношення до розвитку дітей, багато таких, що майже повністю неознані з практикою виховання засобами народної творчості. Тому цінними є наміри дослідників у своїх працях показати

можливості використання фольклору у навчально-виховному процесі школи, системі освітньо-виховних позашкільних закладів, у родині і таким чином поліпшити наукове та методичне забезпечення культурно-історичними та духовними надбаннями українського народу практики виховання.

С. Литвиненко, наприклад, подає за наслідками наукового пошуку модель роботи першокласників над казкою. Модель складається з низки послідовно взаємопов'язаних щаблів: емоційне переживання за змістом казки, застосування проблемно-пошукових та емоційно-образних стимулів, ігрової діяльності, робота над змістом гуманістичних понять тощо.

Над проблемами формування міфологічного мислення, яке дозволяє формувати самосвідомість дітей на нових принципах системи відносин "людина-природа- культура", працюють В. Довбищенко, О.Ковальчук, Т. Шалда.

На процес виховання національної самосвідомості впливають народні традиції, звичаї, обряди. Т. Гуменникова, І. Матюша, С.Мельничук, Ю. Підборський, Н. Репа, Б. Свереда, О. Семиног, В.Струманський, Д. Федоренко, досліджуючи зміст та методику використання традицій, підкреслюють їх значення в усвідомленні молоддю цілісності культури народу, наступності духовного життя в далекі часи і в сьогоденні. У працях відображена розмаїтість забутих та напівзабутих традицій, їх актуальність і значущість у сучасному процесі відродження історичної народної пам'яті, ментальності. І.Матюша переконливими прикладами підтверджує висновок Олекси Воропая про те, що традиції, звичаї, обряди, як і рідна мова – "це ті найміцніші елементи, що об'єднують окремих людей в один народ, одну націю... хто його знає, чи не є саме ця близькість звичаїв тим цементуючим матеріалом, що перемагає своєю міццю всі інші сили, які працюють на руйнування єдності нашого народу" [3, С.5].

Плідно працює над методикою ознайомлення шкільної та студентської молоді з народними традиціями Д. Федоренко. Його навчальні посібники з українознавства розкривають шляхи й засоби повернення до джерел духовності нашого народу. Добрий шлях до розуму й серця батьків та педагогів знайшли його праці,

що відтворюють зміст традицій і здобутків козацької педагогіки. Д. Федоренко є співавтором концепції козацької педагогіки, що широко використовується у вихованні учнівської молоді на зразках козацьких чеснот, лицарства й звитяги.

Носієм духовності є родина, яка відповідальна перед народом за етнізацію молодого покоління. Засобами родинного виховання батьки, рідні мають прищепити дітям усвідомлення своєї належності до рідного народу, причетності до його долі та прагнення "з долею битися" за краще життя народу та майбутнє України. Дослідженню надбань родинного виховання як складової частини української народної педагогіки присвячені праці В. Постового, М. Стельма-ховича, Є. Сявавко, В. Скура-тівського, Д. Федоренка та інші. Є. Сявавко розглядає історичний розвиток української етнопедагогіки, М. Стельмахович науково виважено охарактеризував народну педагогіку як втілення в ідеях і засобах національного світогляду, свідомості, філософії, психології українського народу. Народне бачення життя, національна ідея, погляди, сентенції – усі аспекти народної педагогіки – подаються вченими за складовими – народна фамілологія (родинознавство), народне дитинознавство, народна родинна (батьківська) педагогіка, народне навчання й народна педагогічна деонтологія. Цінними є бачення педагога можливостей – застосування народної педагогіки в школі, в сім'ї, інших виховних установах в умовах становлення незалежної України.

Переосмислюючи родинні традиції виховання, В. Скуратівський подає систему виховання національної самосвідомості в русаліях, поверненні до життя оберегів пам'яті, берегинь роду українців.

Д. Федоренко більше наголошує на важливості родинного виховання в руслі української етнопедагогіки, починаючи від допологового виховання й аж до підготовки молоді до шлюбу.

Вихованню національної самосвідомості сприяють і такі важливі сфери, як: краєзнавство, рідна природа, національна символіка, народний календар тощо.

Краєзнавство різнобічно вивчає рідний край, малу Батьківщину, історично, етнографічно, географічно, філологічно, фольклорно тощо. Переваги краєзнавства у вивченні історії, культури полягають у тому, що вивчають не якісь віддалені явища, а ті, що відбувалися поруч, на рідній землі. Вчинки й подвиги земляків хвилюють, вчать. Краєзнавство допомагає збагнути рідний край: село, селище, місто, область, що є складовою, невід'ємною частиною України, з притаманними їм особливостями.

Ці особливості визначаються рідною природою, економікою, характером господарювання, побутом, культурою, мистецтвом тощо. Синівська любов до рідного села, міста трансформується в любов до всього народу, України. Над методикою проведення комплексної краєзнавчої роботи працюють Т. Дем'янюк, М. Костриця, І. Прус, М. Струнка, І. Федьков та інші, специфіку художньо-естетичного та музичного краєзнавства досліджували Т. Анікіна, Л. Масол, Т. Самойленко та інші.

А. Бегека, М. Воїнственський, А. Гродзінський, І. Гордієнко, Г. Пустовіт, Т. Свистун, М. Соловей, А. Степанюк, В. Сухомлинський, О. Тетеріна-Блохіна та інші основою національної духовності вважають природу рідного краю. На їхню думку, менталітет українця складався віками від спілкування з природою. Саме творча-взаємодія з об'єктами природи, а не тільки милування нею, сприяє вихованню громадянських якостей, патріотичних почуттів, прагнення зробити життя й свою батьківщину ліпшими. У процесі догляду за рослинами й тваринами, їх охорони учні розширюють знання про природу, пізнають багатства рідної землі.

У Павлівській середній школі В. Сухомлинського охорона й примноження природних скарбів була провідною, головною стороною трудового життя учнівського колективу, дітей об'єднувала турбота про живу природу. За традицією, що склалася в школі, колектив першокласників створював свій малесенький плодовий розсадник, доглядав за плодовими деревами, посадженими в перший рік навчання. З першого року шкільного життя починався догляд за полезахисними лісонасадженнями, які мають велике значення в південних районах, де

мало лісів. Уже у віці 10-11 років діти відчували перше громадянське почуття гордості, бачачи цінність, зроблену їхніми руками: маленькі деревця виростили великими деревами, плодоносні дерева й виноград починали давати врожай. Колективна думка, колективна впевненість у тому, що, дякуючи нашій праці, світ стає кращим, багатшим, ніж був, – величезна ідейна сила, яка об'єднує дітей, вважав В. Сухомлинський [4, С. 303].

Українська національна символіка, вироблена народом протягом століть, відзеркалює важливий філософський, політичний, ідейно-моральний та естетичний зміст і цілеспрямованість. Вона виконує історично важливі функції консолідації нації в єдину етнографічну, культурно-історичну спільноту, об'єднання споконвічних українських земель в єдину суверенну державу [5, С. 94].

Сучасні дослідники М. Дмитренко, О. Ковальчук, В. Коротеєва, О. Кучерук, Т. Островська, Ф. Погребенник, В. Сергійчук та інші вивчають витoki національних символів, їх роль у створенні й існуванні держави, народу. У своїх публікаціях вони зосереджують увагу на методиці використання національних, державних та етнічних символів на сучасному етапі відродження національної школи України.

Добру послугу українському вчителю надав народний часопис "Тернопіль", який № 1 за 1992 рік повністю присвятив українським пісням-гімнам та № 5-6 за 1992 рік – державному прапору й гербу України, що сприяло поверненню на освітянську ниву справжньої історії про наші символи й символіку.

У розбудовчі часи на материкову Україну дійшли й дослідження вчених, що вперше побачили світ у діаспорі, наприклад, робота Шаяна "Українська символіка", яка ствердила правдивість українського народу та його духовності.

Надзвичайно актуальною при вихованні національної самосвідомості молоді є українська народнопісенна культура, яка поєднує в собі виховний потенціал майже всіх вищезгаданих засобів. Саме в народній пісні відображається багатовікова історія народу, його традиції, звичаї, обряди, мова, природа рідного краю; виховується любов до свого народу, Батьківщини та емоційне сприйняття дійсності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Концепція національного виховання /Схвалена Всеукраїнською педагогічною радою працівників освіти 30 червня 1994 року // Рідна школа. – 1995. – № 6. – С. 18-25.
2. Кононенко П. П. Українознавство. Навчальний посібник. – К.: Заповіт. – 1994. – 320 с.
3. Матюша І.К. Національна спрямованість виховання учнів // Початкова школа. – 1995. – № 2. – С. 4-5.
4. Сухомлинський В. О. Павлівська середня школа // Вибрані твори в 5-ти томах. – К.: Рад. школа. – 1980. – Т. 4. – 580 с.
5. Кузь В. Г., Руденко Ю. Д., Сергійчук З. О. Основи національного виховання. – Умань. – 1993. – С. 109.

R. Ljubar

The Ukrainian national creativity in system of means of national education of youth

In offered article various means due to which the national consciousness of the person is formed and brought up are shown. The special role and the importance of the Ukrainian language, the Ukrainian national musical art, a history, tradition, customs, ceremonies, national symbolics is emphasized.

ВИХОВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ЕМОЦІЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ

В статті викладено хід експериментальної роботи по формуванню у молодших школярів естетичних емоцій на уроках музики. Зазначені вихідні методичні засади, які враховувались при плануванні і проведенні експерименту.

В основі сучасного підходу до змісту музичного навчання учнів загальноосвітньої школи лежить теоретична концепція, за якою фундаментом музичного навчання і виховання є змістовна сторона музики, яка при певних умовах безпосередньо впливає на формування особистісних якостей школяра. Авторами зазначеної концепції є відомі педагоги-музиканти: Є.Б. Абдуллін, О. О. Апраксіна, В.К. Белобородова, Д. Б. Кабалевський, Г. М. Падалка, О. П. Рудницька, Л. О. Хлебнікова та інші.

В своїх роботах педагоги підкреслюють значення і вплив музичного мистецтва на емоційну сферу дитини. Саме музика, яку називають мовою почуттів, здатна підкоряти, настроювати чутливу дитячу душу на сприйняття і співпереживання різним за емоційним змістом художнім образам. Але для повноцінного емоційного розвитку дитини, наголошують науковці, недостатньо лише самого факту сприймання музики. Він є результатом тривалої, напруженої, спеціально організованої праці вчителя і учнів, певного рівня естетичного розвитку учнів, обсягу знань і тренованості органів почуттів.

Нами було проведене спеціальне педагогічне дослідження, в ході якого експериментально перевірялось гіпотетичне припущення, що вихованню естетичних емоцій учнів молодших класів сприятиме така методика побудови уроку, згідно з якою процес слухання музики буде чергуватись із виконанням

музично-рухових дій по відтворенню емоційного змісту музичних творів, які систематизовані за принципом «емоційної домінанти». Викладення результатів проведеного дослідження стало *метою даної статті*.

Розробляючи методику експерименту, ми спиралися на наступні науково-методичні положення:

1. Музичний твір через інтонацію виражає багатство емоційно-смыслового змісту. Для того, щоб відчувати, переживати і осмислювати виразність музичних інтонацій, дитина повинна знаходитися в музичному оточенні, в атмосфері, яка б сприяла накопиченню досвіду музичного сприйняття і переживання.

2. Вважається, що короткочасне звучання музичної теми не викликає у слухача стійкого переживання, як і не всі теми у своєму початковому звучанні.

3. Якщо сприймання музичного твору обмежується лише фіксацією його теми, без аналізу і усвідомлення її особливостей, то настрої буде приблизним, поверховим, а інколи і невірним.

4. Сприймання і аналіз музичної теми повинні перейти в аналіз власного настрою, який з'являється під впливом музики, тобто самоаналіз.

5. Для формування естетичних емоцій учнів молодших класів важливе значення має доступний музичний матеріал, головними критеріями якого є невелика протяжність звучання, близькість тем і сюжетів, відповідність емоційного змісту музики емоційному досвіду учнів, здатності співпереживати окремим почуттям, що становлять основу музичного образу.

З урахуванням вищезазначених методичних положень програма експерименту розроблена як система виховного впливу, спрямована на розвиток в учнів здатності переживати музичний твір як прояву певних почуттів і настрою.

Програма представляє два блоки завдань, кожен з яких виконується в певній послідовності. Використовуються твори з «емоційною домінантою».

Перший блок завдань передбачає накопичення учнями інтонаційно-слухового досвіду сприймання музичних творів певної емоційної модальності.

Другий блок завдань спрямований на розширення діапазону емоційних реакцій учнів в процесі сприйняття музичних творів.

Завдання кожного із зазначених блоків виконуються в такій послідовності:

- 1) сприйняття і переживання музичного образу;
- 2) відтворення відчутого настрою у власній музичній діяльності;
- 3) самоаналіз власних переживань від сприйнятої музики.

Розглянемо більш детально зміст завдань кожного з блоків.

Завдання першого блоку спрямовані на накопичення дітьми інтонаційно-слухового досвіду сприймання музичних творів певної емоційної модальності.

Завдання виконуються на програмних музичних творах, назва яких передає емоційну характеристику образу. Враховуючи той факт, що молодші школярі віддають перевагу музиці веселій, моторній, потім – маршовій, і на останньому місці – повільній, наспівній, в тій же послідовності і проходило накопичення ними інтонаційно-слухового досвіду сприймання музичних творів певної емоційної модальності.

Протягом двох уроків відбувалося накопичення музично-естетичних вражень від веселої і моторної музики.

Зміст першого уроку:

- 1) поспівка «Веселі канікули»;
- 2) музика А. Філіпенка, слова Т. Волгіної «Веселий музикант» - пісня;
- 3) В. Косенко «Гумореска»,
Д. Шостакович «Вальс-жарт» - слухання.

Зміст другого уроку:

- 1) поспівка «Я на скрипочці граю»;
- 2) музика М. Старокадомського, слова С. Міхалкова «Веселі мандрівники» - пісня;
- 3) Р. Щедрін «Гумореска»,
Л. Бетховен «Весело - сумно» - слухання.

В процесі сприйняття і переживання музичного образу провідним методом емоційного впливу є метод наведення, за допомогою якого вчитель «настроює» учнів на сприйняття музики і відчуття її настрою: «послухайте уважно», «вслухайтесь в тему», «прослідкуйте за рухом мелодії» і т.п.

На етапі відтворення відчутого настрою у власній музичній діяльності провідним виступає метод уподібнення характеру звучання, який сприяє досягненню «емоційного унісону» і виступає в різних видах: моторно-рухове уподібнення (диригентський жест, мілка моторика пальців, пластичне інтонування, образні танцювальні та маршові рухи); вокальне уподібнення; темброво-інструментальне уподібнення; кольорове уподібнення.

Відтворення характеру музики через власні рухи (*моторно-рухове уподібнення*) дає змогу учням в різних видах музичної діяльності (розспівках, співі, слуханні, музикуванні) індивідуально кожному пережити певний настрій і відчутти його немов би «з середини», «пропустивши» крізь себе. Це забезпечує розвиток творчої уяви учнів, задовольняє потребу дітей в рухах, сприяє зацікавленому, позитивно-емоційному відношенню до музичних творів, а головне – активізує дітей до емоційного реагування на характер звучання.

Вокальне уподібнення у вигляді виразного, у відповідності до характеру, виконання послівок і пісень концентрується не стільки над елементами хорової звучності і технікою їх виконання, скільки над передачею загального настрою і відтворенням його у власному виконанні – співі.

Темброво-інструментальне уподібнення характеру звучання музики використовується у вигляді оркестровки, виборі виразного тембру інструменту, який відповідає емоційному змісту музичного образу. Використання ударних, шумових інструментів, створення і виконання різних ритмічних партитур також із зацікавленістю сприймається учнями і допомагає їм глибше відчутти емоційно-образний зміст твору.

Кольорове уподібнення використовується за допомогою набору кольорових карток. Певний колір пов'язується з відповідним настроєм музики: світлі тони (блакитний, рожевий) – з

ніжним, лагідним, спокійним характером; яскраві тони (червоний, зелений, синій) – з веселим, святковим, бадьорим настроєм; темні, густі тони (коричневий, сірий, чорний) – з гнітючим, тривожним настроєм.

Дієвим методом цього етапу є метод гри «Якби я був композитором». Приймаючи роль композитора, учні «створюють» музичний твір певного характеру, використовуючи дитячий музичний інструментарій. Інші діти уважно слухають, критично сприймають щойно створений музичний твір і висловлюють свою думку з приводу того, чи відповідає музика, наприклад, веселому характеру, а якщо не відповідає, то як зробити її веселою. Така гра допомагає учням «увійти» в образ, гостріше його відчути, а головне – самовиразити себе і своє відчуття емоційно-образного змісту твору.

Самоаналіз власного настрою від сприйнятої музики відбувається на основі загальної характеристики емоційно-образного змісту музики.

Навіть при достатньому емоційному збудженні учнів не виключена можливість, що їхня реакція не залишить стійкого емоційно-смыслового сліду в пам'яті. Тому в процесі формування естетичних емоцій учнів важливо розвивати уміння не лише емоційно, а й свідомо сприймати і виконувати музичні твори.

Музичний зміст, індивідуально пережитий дитиною, відтворений у різних видах музичної діяльності, усвідомлюється в словесних характеристиках музики.

Усвідомлення власних музичних вражень і переживань відбувається за допомогою таблиць емоційно-образних визначень музики. Вчитель може запропонувати тут низку конкретних завдань.

Наприклад:

1) Користуючись таблицею, знайдіть слова, які характеризують настрій твору.

2) Які почуття передає прослуханий (виконаний) музичний твір?

3) Охарактеризуйте ваші враження від музичного твору.

4) Що відчували ви, слухаючи (або виконуючи) цей музичний твір?

5) Чи сподобалася музика цього твору, чи переживали ви її настрій? Який саме?

Таким чином, накопичення інтонаційно-слухового досвіду сприймання музичних творів певної емоційної модальності відбувається поступово: від сприймання і переживання музичного образу, відтворення відчутого настрою у власній музичній діяльності до самоаналізу власних переживань від сприйнятої музики на основі її емоційно-образної характеристики.

Зазначимо, що таке планування уроку, коли через весь навчальний матеріал і види музичної діяльності стрижнем проходить ідея, що музика здатна виражати конкретні почуття (на протязі перших двох уроків це були почуття веселі, радісні) і це приносить людям задоволення і насолоду, забезпечує єдину і цілісну інтонаційну атмосферу уроку. Відповідно до експерименту, протягом двох уроків з різним музичним репертуаром, але єдиної емоційної модальності учні вчать емоційно переживати сприйняту музику і це формує поступово їх естетичні емоції.

Протягом двох наступних уроків учні набувають інтонаційно-слухового досвіду сприймання маршової, бадьорої музики.

Зміст першого уроку:

- 1) поспівка «Труба співає, в похід гукає»;
- 2) укр. нар. пісня «Іде, іде дід, дід»;
- 3) С. Прокоф'єв «Марш»,

П. Чайковський «Марш дерев'яних солдатиків» - слухання.

Зміст другого уроку:

- 1) поспівка «Гей ви, козаченьки»;
- 2) укр. нар. пісня в обр. Ф. Колеси «Козак»;
- 3) С. Чернецький «Зустрічний марш»;

М. Блантер «Футбольний марш» - слухання.

Два наступних уроки учні набували інтонаційно-слухового досвіду сприймання музики спокійної і сумної.

Зміст першого уроку:

- 1) поспівка «Сонечко заходить»;
- 2) укр. нар. пісня «Спи дитино, спи»;

- 3) М. Мусоргський «Сльоза»,
О. Гречанинов «Скарга» - слухання.

Зміст другого уроку:

- 1) поспівка «Осінь вже прийшла»;
- 2) білорус. нар. пісня «Перепілонька»;
- 3) Д. Кабалевський «Сумна історія»,
М. Глінка «Розлука» - слухання.

Доцільно запропонувати дітям вести щоденник музичних вражень, де б вони записували свої враження щодо музичних творів, які вивчалися з визначенням емоційно-образного характеру.

Другий блок завдань передбачає розширення діапазону емоційних реакцій в процесі сприйняття музичних творів.

Музичним матеріалом тут обрані музичні твори, схожі за назвою, але дещо відмінні за емоційним змістом.

В другому блоці завдання також виконуються в межах єдиної емоційної модальності, але з її відтінками.

Наприклад:

- 1) Р. Шуман «Сміливий вершник»;
- 2) О. Гречанинов «Мій коник»;
- 3) Д. Кабалевський «Кавалерійська»;
- 4) П. Чайковський «Гра в коники».

Провідним методом виконання завдань цього блоку є порівняння і спостереження. Тут теж перед учнями можна поставити конкретні завдання, наприклад:

- 1) Прослухайте твори і визначте, в чому вони схожі, а в чому відмінні.
- 2) Дайте емоційно-образну характеристику кожній п'єсі. Користуйтеся таблицею.
- 3) Користуючись кольоровими картками, виберіть той колір, який найбільше виражає настрій п'єси.

Спостерігаючи за звучанням п'єс, порівнюючи їх «на слух», діти за допомогою вчителя поступово вчать розрізняти їх, знаходити в таблицях ті характеристики, які найбільш точно виражають характер твору.

А використання кольорових карток для визначення настрою твору допомагає дітям уявити, що, наприклад, бадьорий

характер п'єс, які вони прослухали, може мати багато відтінків, оскільки учнів в класі багато і кожен уявляв цей характер по-своєму, добираючи картку належного кольору.

Наступним етапом є відтворення відчутого настрою у власній музичній діяльності. Провідним методом є уподібнення характеру звучання. Диригентськими жестами, танцювальними рухами, пластикою рук учні під музику відтворюють її характер. В процесі бесіди з'ясовується, чи однаковий настрій мають п'єси, які написані композиторами на один і той же сюжет. Діти намагаються рухами передати той характер, який властивий «сміливому вершнику» і рішучим, мужнім бійцям-кавалеристам. Коли звучать дві інші п'єси за цією ж темою, рухи дітей стають легкими, дещо граціознішими.

Під час бесіди діти приходять до висновку, що хоча твори написані на один сюжет і їх назви дуже схожі, виявляється, що настрій цих творів різний. Відчуваючи і переживаючи його, вони по-різному і виражали це в своїх рухах.

Відтворення відчутого настрою продовжувалося у ході музикування на дитячих інструментах. Дітям було запропоновано вибрати ті інструменти, тембр яких відповідає характеру твору. Відтворюючи настрій «Сміливого вершника» і «Кавалерійської», діти супроводжують гру вчителя на фортепіано аккомпануванням на барабані, акцентуючи сильну метричну долю, відчуваючи маршовість музики. Для передачі настрою «Гри в коники» діти обрали трикутник, дзвіночок, металофон. Тембри цих інструментів відрізняються своєю легкістю і прозорістю.

Таким чином, відтворення характеру п'єс у власній музичній діяльності, рухах, музикуванні на дитячих інструментах допомагає дітям глибше відчутти і перейнятися тим емоційним змістом, який несе в собі кожний музичний твір.

На етапі самоаналізу власного настрою від сприйнятої музики в ході бесіди діти обмінювалися своїми враженнями і переносили їх на власні почуття. При цьому вони намагалися відповісти на наступні питання вчителя:

- 1) Які музичні п'єси сподобалися більше і чому?
- 2) Хотіли б ви бути схожими на сміливого вершника і бійця-кавалериста? Чим саме?

- 3) Що ви відчували, які переживання, коли слухали ці твори?
- 4) Якби п'єса мала іншу назву, вона теж сподобалася б вам?
- 5) Словесна характеристика настрою музичного твору співпадає з вашим настроєм, чи відрізняється від нього?

Протягом наступних двох уроків за тією ж схемою учні вчилися слухати, сприймати, відтворювати і переживати музичні твори як прояв певних почуттів і настрою. Музичним матеріалом було обрано п'єси П.І. Чайковського: «Хвороба ляльки», «Похорони ляльки», «Нова лялька».

Таким чином, послідовно на 10-ти уроках учні працювали за розробленою методикою виховання естетичних емоцій, яка передбачала накопичення інтонаційно-слухового досвіду сприйняття музичних творів певної емоційної модальності і розширення діапазону емоційних реакцій учнів в процесі сприйняття музичних творів. На прикладі музичних творів з яскраво вираженим емоційним змістом учні за визначеною схемою вчилися глибше відчувати, переживати і виявляти власні емоційно-естетичні враження.

Rakitjarska L.

Education of aesthetic emotions of younger schoolboys at lessons of music

In article the course of experimental work on formation at younger schoolboys of aesthetic emotions at lessons of music is stated. Initial methodical bases which were taken into account at planning and carrying out of experiment are marked.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- 1. *Агнаєва Лариса
Георгіївна*** викладач обласного ліцея-інтернату, зав. кафедрою естетичного виховання, м. Кривий Ріг
- 2. *Андрущенко Іван
Дмитрович*** доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Криворізького державного педагогічного університету, Відмінник народної освіти, м. Кривий Ріг
- 3. *Бєлікова Валентина
Венедиктівна*** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Криворізького державного педагогічного університету, Заслужений працівник культури України, м. Кривий Ріг
- 4. *Бєлікова Олена
Аркадійвна*** аспірантка КНУКіМ
- 5. *Климчик Ірина
Володимирівна*** старший викладач кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Криворізького державного педагогічного університету, Відмінник народної освіти, м. Кривий Ріг
- 6. *Любар Руслана Олекса-
ндрівна*** кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики музичного виховання, співу та хоро-

вого диригування Криворізького державного педагогічного університету, м. Кривий Ріг

7. *Ніколаєвська Юлія Вікторівна*

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри інтерпретології й аналізу музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків

8. *Ракитянська Людмила Миколаївна*

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету, Відмінник народної освіти, м. Кривий Ріг

9. *Шевченко Павло Іванович*

радник ректора КДПУ, заслужений вчитель України, кандидат педагогічних наук, професор Криворізького державного педагогічного університету, м. Кривий Ріг

10. *Шрамко Оксана Іллівна*

кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Криворізького державного педагогічного університету, м. Кривий Ріг

ЗМІСТ

Передмова.....	3
----------------	---

I. СОЦІОКУЛЬТУРНІ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

Шевченко П.І. Проблеми виховання духовності в процесі діяльності в педагогічній спадщині В.О.Сухомлинського.....	5
Агнасва Л.Г., Шрамко О.І. До проблеми музично-естетичного виховання ліцїїстів.....	16
Андрущенко І Д.,Шрамко О.І. Творча діяльність як основа формування естетичної культури особистості	25
Климчик І.В. Художня мова як засіб формування естетичної свідомості особистості	34

II. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ТА МУЗИЧНА ОСВІТА

Белікова В.В. Музична творчість як складова духовності особистості.....	42
Белікова О.А., Белікова В.В. Музика та її вплив на здоров'я людини	62
Ніколаєвська Ю.В. Про структуру музичного символу: культурологічні паралелі.....	70
Любар Р.О. Українська народна творчість в системі засобів національного виховання молоді.....	79
Ракитянська Л.М. Виховання естетичних емоцій молодших школярів на уроках музики.....	87
Відомості про авторів.....	96

*Видання надруковано коштом авторів
та за рахунок спонсорського внеску редактора-упорядника*

Наукове видання

КУЛЬТУРА – МИСЛЕННЯ – ОСВІТА
Науково-методичний збірник

Випуск 2

Загальна редакція та упорядкування
В.В. Белікової

ISBN 966-96157-7-1

Редактор В. Белікова
Дизайнер Т. Кувалдіна
Верстка Д. Каленіченко

Підписано до друку 6.06.2005. Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура "Times". Друк офсетний. Умов.-друку арк. 5,8. Обл.-вид арк. 6,08.
Тираж 300 прим. Зам. 162.

Видавництво "ЯВВА". 50071, м. Кризій Ріг, вул. Космонавтів, 43.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1061 від 24.09.2002 р.
Друкарня "СУЧАСНА ДРУКАРНЯ". 50071, м. Кризій Ріг, тел. 64-01-38.