

8. Купин В.С. Психологія. /Под ред. Б.Ф.Ломова. Ученик.-М.,2003.
9. Медведев Л.Г. Активизация процесса образного мышления на занятиях по рисунку на ХГФ пед. институте. Дисс... на соиск. канд пед. наук.,М.,1977.
10. Формирование творческих способностей: сущность, условия, эффективность. /Сб. трудов. – Свердловск,1990.
11. Чебыкин А.Я. Теория и методика эмоциональной регуляции учебной деятельности. Научно-методическое пособие. -Одесса,1999.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ПІЗНАННЯ СУТНОСТІ І СПЕЦИФІКИ МУЗИКИ У НАУКОВІЙ ТВОРЧОСТІ Б. АСАФ'ЄВА

Смирнова Л. О., Козіна Т. М.

Південноукраїнський педагогічний університет ім. Ушинського

Анотація. Стаття присвячена питанням логічної пов'язаності інтонаційної "теорії історії" Б. Асаф'єва та його положень музичної дидактики, що мають продовження і визнання в сучасних працях музикознавців України і поза нею.

Ключові слова: творча діяльність Б. Асаф'єва, інтонаційно-історична дидактика Б. Асаф'єва

Аннотация. Смирнова Л. О. Методологические основы познания сущности и специфики музыки в научном творчестве Б. Асафьева. Статья посвящена вопросам логической связи интонационной "теории истории" Б. Асафьева и его положений музыкальной дидактики, которые имеют продолжение и признание в современных трудах музыковедов Украины и вне ее.

Ключевые слова: творческая деятельность Б. Асафьева, интонационно-историческая дидактика Б. Асафьева.

Annotation. Smirnova L. Methodological bases of knowledge of essence and specificity of music in scientific creativity B. Asafjev. Clause is devoted to questions of logic communication intonational «the theories of a history» B. Asafjeva and his rules musical didactics, which have continuation and recognition in modern works музыковедов of Ukraine and outside of her.

Key words: B.Asafjeva's creative activity, B.Asafjeva's intonationally-historical didactics.

Постановка проблеми. Актуальність теми роботи зумовлена значущістю для сьогоденної України досвіду таких видатних представників музичної науки як Б. Асаф'єв, ім'я якого поступово набуває визнання далеко за межами нашої Вітчизни. Інтонаційне бачення специфіки музики, що закладене в основу його концепції музичної виразності, виводить на широту мовно-музичних зв'язків, універсальних для культурних здобутків усіх народів світу і одночасно диференційованих за мовно-культурними відмінностями виявлення вказаної художньої єдності слово – музика. Дидактично-виховний комплекс, закладений у інтонаційний підхід як установлення на ідеальні першості культурної людської ініціативи, становить цінний стрижень теоретичних побудов для

8. Купин В.С. Психологія. /Под ред. Б.Ф.Ломова. Учень.-М.,2003.
9. Медведев Л.Г. Активизация процесса образного мышления на занятиях по рисунку на ХГФ пед. институте. Дисс... на соиск. канд пед. наук.,М.,1977.
10. Формирование творческих способностей: сущность, условия, эффективность. /Сб. трудов. – Свердловск,1990.
11. Чебыкин А.Я. Теория и методика эмоциональной регуляции учебной деятельности. Научно-методическое пособие. -Одесса,1999.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ПІЗНАННЯ СУТНОСТІ І СПЕЦИФІКИ МУЗИКИ У НАУКОВІЙ ТВОРЧОСТІ Б. АСАФ'ЄВА

Смирнова Л. О., Козіна Т. М.

Південноукраїнський педагогічний університет ім. Ушинського

Анотація. Стаття присвячена питанням логічної пов'язаності інтонаційної "теорії історії" Б. Асаф'єва та його положень музичної дидактики, що мають продовження і визнання в сучасних працях музикознавців України і поза нею.

Ключові слова: творча діяльність Б. Асаф'єва, інтонаційно-історична дидактика Б. Асаф'єва

Аннотация. Смирнова Л. О. Методологические основы познания сущности и специфики музыки в научном творчестве Б. Асафьева. Статья посвящена вопросам логической связи интонационной "теории истории" Б. Асафьева и его положений музыкальной дидактики, которые имеют продолжение и признание в современных трудах музыковедов Украины и вне ее.

Ключевые слова: творческая деятельность Б. Асафьева, интонационно-историческая дидактика Б. Асафьева.

Annotation. Smirnova L. Methodological bases of knowledge of essence and specificity of music in scientific creativity B. Asafjev. Clause is devoted to questions of logic communication intonational «the theories of a history» B. Asafjeva and his rules musical didactics, which have continuation and recognition in modern works музыковедов of Ukraine and outside of her.

Key words: B.Asafjeva's creative activity, B.Asafjeva's intonationally-historical didactics.

Постановка проблеми. Актуальність теми роботи зумовлена значущістю для сьогоденної України досвіду таких видатних представників музичної науки як Б. Асаф'єв, ім'я якого поступово набуває визнання далеко за межами нашої Вітчизни. Інтонаційне бачення специфіки музики, що закладене в основу його концепції музичної виразності, виводить на широту мовно-музичних зв'язків, універсальних для культурних здобутків усіх народів світу і одночасно диференційованих за мовно-культурними відмінностями виявлення вказаної художньої єдності слово – музика. Дидактично-виховний комплекс, закладений у інтонаційний підхід як установлення на ідеальні першості культурної людської ініціативи, становить цінний стрижень теоретичних побудов для

музиканта-педагога, спрямованого до загальноосвітніх можливостей сучасної школи.

Об'єктом роботи виступають праці Асаф'єва, звернені до музично-дидактичних установлень його "інтонаційної теорії музики". Метою дослідження є простеження логічної похідності положень робіт, що репрезентують асаф'євську інтонаційну концепцію музики та дидактичні витoki останньої від історично-описових праць Асаф'єва, орієнтованих на стильову узгодженість змін епох і періодів в історії музики. Конкретні завдання: 1) розгляд сукупної творчої діяльності Асаф'єва у вираженні його позицій історизму та інтонаційної трактовки музики; 2) визначення тез щодо інтонаційно-історичної дидактики Асаф'єва, спрямованої на виховання-навчання музики у єдності фахової і загальноосвітньої шкільних систем.

Методологічною основою роботи виступає інтонаційно-лінгвістичний розгляд музики-мовлення, представлений у працях самого Асаф'єва [2; 3; 4; 5; 6], а також споріднених з його методом робіт Г. Адлера [1], що стали одним із витоків інтонаційно-історичної концепції автора, що розглядається, та "асаф'єанськи" орієнтованих авторів – В. Медушевського [8; 9; 10], О. Маркової [7; 13], що розробляють у своїх публікаціях асаф'євські позиції, прийняті на озброєння у музично-науковому життєві Росії і України.

Практична значущість роботи забезпечена її "пограниччям" із так званим "виконавським музикознавством", що забезпечує попит у теоретичних наукових накопиченнях у напрямку виконавської і, ширше, музично-освітньої діяльності у цілому. Матеріали дослідження можуть використовуватися у курсах класу спеціальності в музично-педагогічних закладах, а також в межах дисциплін вузів мистецтв типу музичної педагогіки, музичної історії тощо.

Отримані результати. Борис Володимирович Асаф'єв – видатний музикознавець ХХ сторіччя, який мав великий вплив на розвиток музичних досліджень та музичної творчості України, зокрема Одеси. Арсеній Котляревський – український музикознавець, органіст і педагог був безпосередньо вихованцем Асаф'єва, а численні випускники його сина та

спадкоємця Івана Котляревського втілюють методологічне надбання Асаф'єва в практику сьогоденності. Б. Асаф'єв являє собою унікальний зразок музичної творчості, ґрунтованої на музично-історичних засадах дослідницької діяльності.

Композиторська творчість Асаф'єва була прямою проєкцією його системи стилістичного аналізу, що виходила із засновків концепції Гвідо Адлера. Але Адлер не розглядав свої музикознавчі дослідження як метод музично-практичної творчості. Традиційним було і залишається використання позицій авторської музично-теоретичної концепції для вибудови оригінального композиторського стилю. Це системи додекафоністів, у тому числі А. Шенберга, М. Рославіця, інших, системи О.Мессіана, П.Хіндемита, Р.Петті, Х.Шенкера та багатьох інших. І лише Б. Асаф'єв усвідомив дійовість музично-історичних принципів для творчої композиторської діяльності, передбачивши метод роботи, пізніше названий "полістилістикою" (термін, що ввів у музикознавчий вжиток А.Шнітке з подачі Б.Циммермана). Ця органічна пов'язаність теорії Асаф'єва, ядром якої є "теорія історії музики" [4, 8-52], із композиторською творчістю зумовила нероздільність останньої і з педагогічною активністю видатного музиканта. Історичний підхід Асаф'єва визначив довіру до елементарної музичної обізнаності, яка у згоді з адлерівським рівнянням на "середнього" музиканта [1], висувала тезу про основи музичного виховання, освіти з огляду на навчання у загальноосвітній школі.

Основною тезою інтонаційної концепції Асаф'єва є розуміння музики як мови і мовлення (особливо останнє), що закономірно розвивається із спільного з вербальним мовленням джерела. У праці "Мовна інтонація" [5] дослідник формулював позиції, які визначають спільні для музики й мовлення "закони інтонації" – "закони мелосу". Асаф'єв, який був прихильником історичної концепції лінгвіста М. Марра, знаходив ознаки мовної діалектики у музично-стилістичних змінах. Звідси походить знаменитий асаф'євський термін "музичний словник епохи". Причому, "слова музичної мови" він вбачав не

тільки на рівні мотивів-тем, але і як смислові утворення фактури, форми, ладового мислення. В. Медушевський [10], В. Холопова [14] з посиланням на Асаф'єва засвідчують “музичну семантику” (цей термін широко вживав і Асаф'єв [4, 229]) як виявлення типології форми – форми у розширеному естетичному (“асаф'євському”) значенні.

Напружена дискусія навкруги поняття “інтонації”, як його ввів у науковий вжиток автор концепції “музичної форми як процесу”, трималася на ігноруванні етимологічного підходу, що мав місце у мисленні Асаф'єва. Його бачення спільності музичного і словесного начал у “першомові – першомузиці” визвала до життя розуміння музики-мистецтва як ієрархії інтонаційних побудов, користування синонімізованими поняттями “музика – інтонація”. Сам Асаф'єв вважав себе представником історичної діалектики. Його лінгвістичні спрямування у розробці питань стильової еволюції вказують на актуальні у сьогоденні культурологічно-феноменологічні засади концепції.

Лінгвістичні тяжіння Асаф'єва надали особливий історично-просвітницький ракурс його композиторським здобуткам. Будучи прихильником І. Стравінського та “Російського балету” С. Дягілева, Асаф'єв усвідомлював ґрунтовність балетного жанру для ХХ ст. у порівнянні з “оперною гегемонією” ХІХ ст. Його крапці балети – “Бахчисарайський фонтан” за поемою О. Пушкіна та “Полум'я Парижу” за історичними хроніками і матеріалом пісень Революції. Як історик лінгвістичного мислення він підійшов до тематизму своїх творів: використання “мови Чайковського” у першому з названих балетів і “мови площі революційного Парижу” у другому. Такий метод творчості, спокійно засвоєний в епоху “полістилістики” кінця ХХ ст., у середині ХХ викликав стримане до себе відношення. Бо на той час панувала ідея “індивідуального вкладу у музичну мову” – за зразками романтичного віку.

Однак на початку ХХІ століття ми маємо вказати на принципову методологічну новацію композиторської творчості Б. Асаф'єва, що складає оригінальну вітчизняну паралель до “полістилістики”, що прийшла як би (через творчість Б. Ціммермана) із Заходу, будучи “запрограмованою” творчістю

“композитора з тисячою лиць” І. Стравінського. Дійсно, метод Асаф’єва розвивав відкритий Стравінським «стилістичний протейзм», що логічно у своєму роді, оскільки саме Асаф’єв просував для російської громадськості новачку автора “Весни священної” як проєкцію у модерні методи М. Римського-Корсакова (що й складає пафос “Книги про Стравінського” [3]). Відповідно, дидактика Асаф’єва походить також із історичного методу “епохальної детермінації мови-стилю”, що склався у річницю “культу” історичних відомостей, дорогих слов’янському серцю (“любовь к отеческим гробам...” за О. Пушкіним).

Музичне навчання-виховання Асаф’єв мислив як «навчання мови», не через освоення окремих тонів та їх сполучень (це прерогатива професійного навчання), але через пісенну поєднаність мотивів-фраз, через освоення тембрових даностей [2]. Такий початок прилучення до музики йшов від історичної та індивідуально-психологічної генези мови-спілкування. За даними психологів, що вивчають мову дітей, наприклад, Ж. Піаже [11], та людських предків (див. дані палеопсихології у Б. Поршнева [12]), першомовлення ґрунтується на мисленні словами-фразами, словами-реченнями, в яких інтонаційна безперервність в межах її цілісної якості закладає суттєві смислові показники, подібні до “музичного мовлення”. Відтоді Асаф’єв вважав слухання музики і запам’ятовування тем-образів першим і вирішальним етапом опанування музичного знання – у протилежність академічній традиції “навчання нотам та гамам”.

Той же історичний принцип керував установленнями Б. Асаф’єва на практику хорового й ансамблевого співу як вихідного роду занять для вихованців-початківців у музичній сфері, вважаючи на історичне передування колективної гетерофонної музики Європи, що закладає основи першого і вирішального щабля подальшого музичного розвитку особистості.

Можливо, й фахове навчання майбутніх спеціалістів-музикантів невіддільне від тих історично апробованих шляхів освоення музичних мистецьких здобутків через музикування, аматорське за формою вираження,

але наповнене професійно перспективним відчуттям музичного континууму ліризму, що у Старожитності синонімізували із музичним началом, а в традиції Нового часу звикли вважати атрибутом вірша-поезії. Але саме прилучення до читання вірші із мелодичним розспівуванням їх рядків, вміння знаходити мелодичні моделі для улюблених віршів і вкладати віршовані рядки в мелодичні побудови освосних типових тонових сполучень, - це заняття майбутнього вчителя музики виступає у ролі майже універсальної “формули музичних знань”, за якими йдуть усі інші види прилучення до музичного мистецтва. Історичний підхід асаф’євської школи орієнтує на довіру до поєднання слова й музики як реального стимулу музичного мислення від початків виявлення його якості. У Асаф’єва знаходимо знаменні слова: «Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную. ...Но если человек з а п е л - другое дело: внимание, осторожность, «вчувствование». ...Пением человек уже выключается из серой, привычной ежедневности... Даже в быту люди, говорящие напевно, красивым грудным тембром, вызывают к себе приязнь, сочувствие...» [4, 215-216].

Як бачимо, синтез слова й музики, базисний для менталітету європейців, Асаф’єв виділив у психології сприйняття як дещо орієнтуюче на реальне “слухання” музики як перший етап уваги до музичної здатності “виключення із буденності”.

Професійна підготовка музиканта для Асаф’єва розгорталася також навколо самозначущості виконавства. Афоризмом музикознавчих висловлювань стали його тези: “Жизнь музыкального произведения – в его исполнении...” [4, 264], а також: “Ссылки на то, что всякое подлинно талантливое произведение пробьет себе путь, неверны. Это обман (курсив Л.С.) слушателей... Как талантливое произведение пробьет себе путь, если его сыграют кое-как или его вовсе не исполняют?...” [4, 293].

Аргументом на користь історичного підходу у музичному вихованні-освіті у розвиток позицій Асаф’єва виступають дані, приведені О. Марковою в

її монографії "Інтонаційність музичного мистецтва" [7] : "Уже не говоря о стилистических линиях XVII-XVIII вв., когда само проявление композиторского "я" шло исключительно через исполнительскую деятельность, в XIX – XX вв. коллективное осознание новых стилистических принципов творчества обязано прежде всего музыкально-исполнительской практике..." (курсив Л.С.) [7, 36].

Висновки вищенаведеного автора звучать досить категорично на користь першості виконавства у стилістичних розробках по відношенню до композиторів: «Вышеприведенные примеры говорят скорее о хронологическом опережении новых стилистических ориентаций у исполнителей по отношению к композиторам. Вместе с тем, сама звуко-временная специфика музыки предопределяет аналогичную диахронизацию и на уровне онтогенеза индивидуального стилеобразования. Об этом свидетельствуют опыты композиторской «записи звучания» некоего «идеального предьисполнения» вновь рождающегося произведения...» [7, 38].

Наведені та інші міркування щодо самодостатності виконавської виразності подання музики, якщо йдеться про здібність *втїлити актуальний стилістичний принцип часу* ("інтонаційну ідею часу" в термінології О. Маркової), чи то мова йде про ідеї епохи творення композиції, чи актуального сьогодення виконання, - засвідчують визнання асаф'євським історичним підходом *співвідносності* здатності аматорів і фахівців у реактивності на стилістичні відкриття. Більше того, Асаф'єв явно солідаризується із Г. Адлером у *евристичній здатності музикантів, "розгорнутих до публіки"*, тобто до непрофесійних кіл музичної громадськості, тоді як музиканти-фахівці для обох видатних представників музичної науки зазначають музичну ретроспекцію. Адлер недвозначно констатує: "стилі в музиці вибудовують "малі майстри", тоді як геніально обдаровані особистості "вінчають-узагальнюють" стилістично-творчий процес [1, 2].

Підсумком таких спостережень може бути тільки одне: музикант, що "йде на публіку", а таким виступає вчитель музики у загальноосвітній системі,

"приречений на полістилістику вмінь вираження": академічний базис його фахової підготовки виступає невіддільним від стилістичної "пластичності" адаптації до запитів "широкої публіки", до популярної сфери, нарешті, до маскультури, коли вже остання є реалією музичного буття від початку ХХ віку. Згідно із інтонаційно-історичними розробками Б. Асаф'єва, підвищення якості музичного буття вбачалося через освоєння фахівцями-музикантами стилістичної множинності вмінь. Асаф'єв не користувався поняттям "автентичного ("стилістично точного") виконання", що здобуло поширення в останні десятиріччя у розвитку позицій західноєвропейської музично-фахової творчості. Але практично-термінологічно Асаф'єв звертався до ідеї втілення «інтонацій епохи», до тези про «вірність» стильовим моделям часу створення композиції як стилістичної відповідності виконання твору культурному оточенню, що зумовило саме його народження.

І одночасно енциклопедична обізнаність фахівця (і ця широта знань і є критерій професіоналізму у проекції в його теорію історичної множинності версій-пошуків музичного буття), музикознавця-композитора в одній особі (яким він був сам за типом освіти і спрямуванням світобачення), виводила на «механіку автентичності» за суттю мислення - задовго до винайдення і введення у науковий вжиток відповідного поняття «автентичності». Але вказана «механіка» втілення «ідей епохи» зовсім не ототожнювалася із «механічною автентичністю», тобто вірністю «будь що» відобразити колорит часу народження композиції: адже актуально-сьогоденне, національний попит історично конкретного часу в риторичних засадах художнього вираження завжди виступав корегуючою енергією вираження як такого. Формулою виконавського відкриття відверто виступало поєднання стильової етимології твору і актуальних для виконавця «слів-звуків».

Висновки та подальший напрямок дослідження. Зроблений стислий огляд багатопланової, з виходами на міжфахові зв'язки концепції музичного виховання-освіти у Б. Асаф'єва не претендує на розкриття її різних сторін і аспектів. Головним завданням дослідницького нарису є виявлення логічної

узгодженості композиторської та музикознавчої творчості Асаф'єва через інтонаційно-історичне бачення основ музичного мислення та дидактичну спрямованість самого принципу історії музики як продовження "мусікійської" традиції Античності.

Винайдення Асаф'євим "теорії історії музики" стимулює евристичні знахідки: пророцтво "стильової необмеженості" творчого вираження індивіда, всупереч "стильового монізму" романтиків, отримало апробацію життям – у загальному визнанні полістилістики як достойного метода творчості в музиці і в мистецтві у цілому. І зовсім вже сьогоденно звучить теза-вислів автора книги "Симфонічні етюди" [6] щодо виховного значення музики: музика – засіб, що "допомагає свідомості орієнтуватися у житті..." [2, 58]. І далі повністю за асаф'євським текстом: "...В особенности в современной жизни с ее вихребразным темпом и сложными ритмами, в жизни, требующей постоянной инициативы, находчивости и организационных способностей. В жизни напряженной, при чрезвычайно запутанном комбинаторном взаимодействии явлений, вызывающих к постоянной бдительности, настороженности и критическому анализу..." [2, 58].

Література

1. Adler G. *Der Stil in der Musik*. – Lpz.: Breitkopf und Hartel, 1911. – 46 S.
2. Асаф'єв Б. *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании*. – Л., М.: Музыка, 1965. – 151 с.
3. Асаф'єв Б. *Книга о Стравинском*. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
4. Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс*. – М.-Л.: Музыка, 1971. – С. 379.
5. Асаф'єв Б. *Речовая інтонація*. – М.: Музыка, 1965. – 65 с.
6. Асаф'єв Б. *Симфонические этюды*. – Л.: Музыка, 1971. – 264 с.
7. Маркова Е. *Интонационность музыкального искусства*. – Киев: Музыка України, 1990. – 182 с.
8. Медушевский В. *Внемлите ангельскому пению*. – Минск, 2000. – 368 с.
9. Медушевский В. *Религиозная природа музыкального слуха // «Нотто musicus». Альманах музыкальной психологии*. – М.: МГК, 1995. – С. 8-15.
10. Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
11. Пиаже Ж. *Речь и мышление ребенка // Избр. психолог. труды*. – М.: Просвещение, 1969. – 438 с.
12. Поринев Б. *О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии*. – М.: Наука, 1974. – 487 с.
13. Смирнова Л., Маркова Е. *Культурология исполнительской интерпретации // Культурологічні проблеми музичної україністики*. – Випуск 2. Ч.2. – Одеса, 1998. – С. 86-89.
14. Халопова В. *Музыка как вид искусства*. – М.: Научно-творческий «Консерватория», 1994. – 260 с.

ТЕОРЕТИЧНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХУДОЖНІХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ НА ОСНОВІ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ЗНАНЬ

Соколова О. В.,

Інститут мистецтв НПУ імені М.П.Драгоманова

Анотація. У статті висвітлюється проблема створення нових сучасних підходів до організації теоретичної підготовки майбутніх учителів художніх спеціальностей на основі інтеграції мистецьких знань.

Ключові слова. інтеграція, інтегративне мистецьке знання.

Аннотація. Соколова О.В. Теоретическая подготовка будущих учителей художественных специальностей на основе интеграции художественных знаний. Статья освещает проблему создания новых современных подходов к организации теоретической подготовки будущих учителей художественных специальностей на основе интеграции знаний по искусству.

Ключевые слова. интеграция, интегративное художественное знание.

Annotation. Sokolova O.V. Theoretical training of would-be teachers of fine arts on based of integration knowledge. The article deals with problem of modern approaches to setting up theoretical training (based on integration knowledge) of would be teachers of fine arts.

Key words. integration, integral artistic knowledge.

Постановка проблеми. Становлення сучасних науково-педагогічних теорій неможливе за межами інтегративних підходів. Сьогодні категорія інтеграції є фундаментальним принципом теоретичного обґрунтування знань і понять в усіх галузях гуманітарного пізнання. Особливо актуальним дане положення виступає по відношенню до пізнання художнього.

Інтеграція мистецьких знань на теоретичному рівні необхідна як логічна основа розуміння природи мистецтва і передбачає узагальнення і систематизацію знань про об'єктивно існуючі зв'язки художньої картини світу. На цьому рівні відбувається усвідомлення сутності понять художнього змісту, форми, стилю, жанру, художньої метафори, символу, алегорії, що потребує зіставлення за принципом аналогії і контрасту різних явищ мистецтва, порівняльного аналізу засобів художнього осмислення навколишньої дійсності, проведення паралелей між творами, близькими за своєю темою, сюжетом, стилем написання, жанровою і структурною композицією тощо [1, 146].

Аналіз досліджень та публікацій. Дослідники проблеми актуалізації професійної мистецької освіти (О.Мелік-Пашаєв, О.Рудницька, Л.Рапацька, Т.Рейзенкінд, Г.Падалка, О.Шевнюк) справедливо вважають, що вивчення студентами навчального художнього матеріалу за таким великим обсягом та складністю може бути плідним тільки на основі його інтеграції та спрямування

у загальне культурологічне русло в умовах взаємодії принципів варіювання, комбінування, творчого підходу до пізнання художньої інформації. У цьому зв'язку **метою** даної статті є вирішення етапів формування інтегративних мистецьких знань; виокремлення умов педагогічно організованої навчально-пізнавальної діяльності, зумовлених особливостями інтеграції; висвітлення способів створення художніх узагальнень у процесі навчання.

Результати дослідження. Для пізнання інтегративних зв'язків важливо визначити види теоретичних мистецьких знань. Ними можуть виступати: 1) естетичні знання, що описують і пояснюють різні естетичні категорії і розглядають найбільш загальні питання естетичного і філософського знання, пов'язані зі світоглядом особистості; 2) мистецькознавчі знання, що описують і класифікують твори та їх ознаки, на основі яких відбувається їх об'єднання у стилеві течії і напрямки; 3) художньо-практичні знання, які аналізують художні процеси і формують систему особистісних оцінок мистецтва.

Перший етап інтеграції знань може базуватись на виокремленні загальних проблем, тем, розділів. Наприклад, з'ясуванні стилевих особливостей творчості композиторів, своєрідності художньо-образної мови різних видів мистецтва. При цьому створюється основне "ядро" знань, яке відіграє роль певного логічного стрижня. На другому етапі інтеграції відбувається взаємопроникнення окремих елементів знань з різних видів мистецтва і осмислення специфіки художнього синтезу [2, 118].

На основі аналізу інтегративної природи художнього пізнання можна зробити висновок: інтеграція мистецьких знань виступає особливою формою засвоєння художньої інформації, за якої пізнання предмета як єдиного цілого відбувається шляхом теоретичного та емпіричного синтезу інформаційних і чуттєвих елементів художньої мови, засобів виразності різних видів мистецтва на основі встановлених між ними взаємозв'язків. Процес пізнання і осмислення художніх явищ несе на собі відбиток інтегративних тенденцій в мистецтві, що спрацьовують на всіх етапах і рівнях його розвитку.

Можливості мистецтва збагачувати духовні сили особистості, вчити її переживанню глибокої єдності з усім світом і людством в цілому значно посилюються за умови досягнення існуючої спільності між окремими видами художньої творчості, яка визначається образно-символічною природою походження, прийомами і законами побудови, подібністю соціальних завдань і функцій. Найбільш ефективно цей процес може здійснюватись в умовах педагогічно організованої навчально-пізнавальної діяльності, оскільки навчально-пізнавальна діяльність – це ланцюг дій, основу яких складають сприйняття, аналіз, узагальнення отриманих уявлень, порівняння художніх явищ і аргументація естетичних суджень.

В самій системі мистецтв протягом її зародження, розвитку та функціонування, і в механізмах художнього пізнання історично закладено і психологічно обумовлено інтегративну єдність художніх процесів. У зв'язку з цим логічно припустити, що художня інформація за своїми властивостями і способами її пізнання також володіє інтегративним потенціалом і за певних умов перетворюється на інтегративне мистецьке знання.

Інтегративні мистецькі знання утворюються, згідно із законами інтеграції, в результаті взаємодії та взаємопроникнення елементів знань однорідних або різнопорядкових художніх інформаційних структур в єдиному естетичному середовищі. Отже, інтегративна специфіка мистецьких знань виражається через способи прояву якостей мистецького об'єкта стосовно інших, з якими він вступає у взаємодію.

Цей процес можна розглядати, умовно виділяючи два виміри художньої взаємодії, коли співставляються, вступають у взаємодію два або більше предмета чи явища мистецтва, або суб'єкт навчання через неповторно-індивідуальні способи і прийоми сприйняття намагається досягнути даний йому у відчуттях і переживаннях цілісний художній смисл твору. У першому випадку розумово інтегруються знаково-сміслові елементи художньої мови, елементи будови творів, засоби художньої виразності, стилістичні ознаки тощо.

у другому випадку інтеграція відбувається на рівні чуттєвих узагальнень особистісних художніх вражень, переживань, уявлень.

Такий двосдиний погляд на інтегративну природу художнього пізнання підкреслює роль суб'єктивного фактора в процесі усвідомлення результату навчання, що відображується в мисленні людини у вигляді теорій, суджень, понять, а також уявлень і відчуттів.

В процесі взаємодії знання стає педагогічно змінним, легко піддається трансформації з боку учасників процесу навчання – викладача і учнів, і залежить від їхніх особистісних відмінностей, рівня художньо-професійного спілкування з мистецтвом, індивідуальної емоційно-образної сприйнятливості тощо. Педагогічна змінність знання надає можливість комбінування різних його елементів в межах єдиного художньо – інформаційного простору в залежності від конкретних педагогічних цілей і завдань.

В художньо-педагогічній освіті формування цілісних мистецьких знань зумовлено, перш за все, інтегративним характером фахової підготовки і майбутньої діяльності вчителя. Системність (універсальність) знань виявляється у вмінні виділяти значення кожного прояву мистецтва в контексті цілого, у здатності бачити у творі відображення ідей і стилю відповідної історичної епохи, а також те особливе, що відрізняє це явище від інших. Універсальні мистецькі знання повинні стати невід'ємною якістю як досвідченого педагога, який "вільно читає історію людського духу по книзі інтонації, сприймає кожний стиль, жанр, твір, кожну клітинку мистецтва в контексті всієї культури", так і студента, який тільки-но підіймається до висот майстерності [3, 43].

Вивчення специфіки музики та її окремих жанрів – завдання, яке не може бути вирішено одним музикознавцем, якщо воно не спирається на загальні естетичні закономірності, бо музика специфічна по відношенню до загального у мистецтві. І навпаки, естетика тільки тоді може розкрити загальні закономірності мистецтва, коли вона бере до уваги і досліджує особливості усіх жанрів та видів мистецтва як їх загальні і специфічні особливості.

Організація теоретичної підготовки майбутнього вчителя означає, що студент ставиться в такі ситуації, в яких повинен вирішувати завдання аналізу й оцінки художніх явищ, які потребують використання конкретних понять та системи їх узагальнень. Для вироблення понять перш за все необхідно проаналізувати, порівняти між собою достатньо велику кількість однакових чи схожих предметів (творів мистецтва). При цьому послідовно розглядаються окремі властивості різних предметів і визначається, чим вони відрізняються один від одного (аналіз). Загальні для тих предметів якості відбираються і входять у зміст відповідного поняття (синтез).

Утворення системи взаємопов'язаних професійно-значущих узагальнень, вважає І.Немікіна, - найбільш ефективний засіб засвоєння теоретичних знань, а потім – практичних вмінь і навичок [4, 36]. “Знання як відображення дійсності в індивідуальній свідомості відбиваються у формі образів та їх узагальнень”, - вказував Ю.Самарін [5, 359]. Розвиток і узагальнення – є найважливішими елементами категоріального апарату філософії, багатьох наук й одночасно фундаментальними поняттями теорії мистецтва, що інтегрують велику кількість інших (тобто мають всезагальний характер). Проте і незважаючи на те, що розвиток та узагальнення присутні на всіх етапах формування творчого мислення, в мистецтві вони ще не ствердились як універсальні, що мають широке коло застосування. Узагальнення виступає як послідовна інтеграція рівнів структурування знань, тобто узагальнення – є розвиток, який досягає своєї єдності та відображає цілісність явищ.

Створення художньо-теоретичних узагальнень у навчанні відбувається шляхом синтезування елементів мистецьких знань на основі розкриття ключових ідей, теорій, законів мистецтва, проблем художньо-пізнавальної діяльності. В результаті такого підходу у студентів утворюється система певних художніх знань, що характеризує свідомість фахівців на даному етапі розвитку, зумовлює можливість відбору тих чи інших знань, потрібних для вирішення, як правило, кожного разу нового творчого завдання.

Використання принципів розвитку і узагальнення в навчанні – необхідна умова інтеграції спеціальних знань, запорука їх мобільності, рухомості та якісного засвоєння. Змістовні узагальнення реалізуються не тільки як теоретична, а й діяльнісна одиниця організації комплексного навчання студентів, і допомагають у вирішенні проблем науково-практичного характеру: 1) виявлення внутрішніх суттєвих відношень між окремими узагальненими явищами; 2) використання узагальнених понять [4, 37].

Виявлення внутрішніх суттєвих відношень між узагальненими явищами мистецтва виражається через категорії художнього образу, форми, жанру, стилю або творчого напрямлення. Узагальнення думок вчених з приводу поняття стилю дає підстави визначити, що воно має у мистецтві декілька значень. Можна говорити про особливості творчості, притаманної якомусь майстру, можна розглядати стиль як формоутворюючий фактор, який проищує структуру окремого твору, його будову і ритм, характер образів, інтонації художньої мови або цілої течії. Наприклад, стиль реалізму, незважаючи на його своєрідність у різних видах мистецтва, це – завжди визначена форма, чітка будова, в якій виявляється прагнення до об'єктивності зображення, раціоналізму. І, навпаки, романтизм – відкрита форма, вільна композиція, тяжіння до глибоких контрастів та емоційності.

Отже, можна сказати, що категорія стилю в мистецтвознавстві у порівнянні з категоріями методу, форми, образу, змісту має більш універсальний та синтетичний характер. Інтегруючи всі елементи змістовних форм, стиль утворює нову якість, накладає свій відбиток на кожний з цих елементів і проявляється у кожному з них та у всіх разом. Він виявляє себе у творі і у творчості художника, формує течії і напрямлення. Тому в межах одного творчого метода можуть існувати стильові розгалуження, які обумовлені своєрідністю індивідуальної манери, творчого почерку художника, часовими, національними та іншими особливостями [6, 54].

Взагалі, адекватне розуміння категорії стилю – надзвичайно важливий фактор для формування уявлень про закономірності художнього розвитку. Не

випадково посилюється увага до стильового аспекту у всіх сферах художньої та музичної практики, зокрема, в галузі художнього професійного навчання. Функціонування й розвиток мистецтва з точки зору системи стильової інтеграції має виняткове значення для педагогічної інтерпретації художньої культури, бо підкреслює її значення як системи взаємопов'язаних структур і складає цілісність мистецьких різновидів.

На основі викладеного можна зробити висновок: інтеграція мистецьких знань на теоретичному рівні відбувається в процесі створення універсального понятійно-категоріального апарату мистецтва на основі синтезування смислових елементів художніх знань і художньо-теоретичного узагальнення внутрішніх суттєвих відношень між окремими явищами мистецтва, спрямованого на розкриття ключових ідей, теорій та закономірностей мистецтва за допомогою найбільш універсальних художніх категорій, як, наприклад, стиль.

Кожний мистецький твір, художня подія, або їх співставлення, розглянуті з таких позицій, підпорядковуються законам діалектичного взаємозв'язку і взаємозалежності складових процесу розвитку різних видів мистецтва й дають можливість: 1) визначити роль й місце явища в цілісній структурі художнього макрокосму; 2) простежити глибинні єдності, причинно-наслідкові зв'язки між художніми утвореннями різного порядку (різні види, жанри, форми, історичні та етнічні умови тощо); 3) сформуувати певний тип художнього мислення, якому притаманні риси прогностики, тлумачення, актуалізації самостійних пошуків, рухомості творчої думки, наскрізного погляду на вирішення художніх проблем, розширення діапазону осмислення аналітичних і синтетичних характеристик мистецтва.

Література

1. Рудницька О.П. Проблема інтеграції знань у контексті художнього сприймання/Неперервна професійна освіта: теорія і практика – 2001. – Вип.1. – С. 144-152.
2. Взаимодействие педагогического вуза и школы в музыкально-эстетическом воспитании. – К.: КТТИ, 1984. – 153с.
3. Соколова О.В. Основи інтеграції мистецьких знань: Теоретико-методологічний аналіз/Теорія і методика мистецької освіти. – К.: НПУ, 2001. – Вип.2. – С.40-48.
4. Музыкальное образование и воспитание учащейся молодежи: содержание, формы, методы. – Свердловск, 1989. – 120с.
5. Самарин Ю.А. Очерки психологии ума: Особенности умственной деятельности школьников. – М., 1962. – 304с.
6. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя. – К., 1996. – 170с.

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ОДЯГ: ФУНКЦІЇ ТА СИМВОЛІКА.

Стефанюк Т.П.

Криворізький державний педагогічний університет.

Анотація. У статті розглянуто основні функції та символіку українського народного одягу.
Ключові слова. народний одяг, функції символіка.

Аннотация. Стефанюк Т.П. Украинская народная одежда: функции и символика. В статье рассматриваются основные функции и символика украинской народной одежды.
Ключевые слова. народная одежда, функции, символика.

Abstract. Stepanyuk T. Ukrainian folk clothes: functions and symbolism. In the article is examined basic functions and symbolism of the Ukrainian folk clothes.
Key words. folk clothes, functions, symbolism.

Постановка проблеми. Народний одяг – явище конкретно-історичне, котре має певні якісно-розпізнавальні ознаки національного духу. Від глибокої давнини він задовольняв не лише матеріальні, а й духовні потреби людини, виконуючи необхідні побутові, соціальні, обрядові функції.

Засноване на глибоких художніх традиціях, народне мистецтво та народний одяг відображає любов до рідного краю, вчить бачити і розуміти оточуючий світ, формує художній смак, творчий потенціал особистості та виступає основою для формування духовного світу людини.

Тому дослідження структури народного одягу, його функцій та символіки є актуальним на сьогоднішній день.

Робота виконана згідно програм НДР Криворізького державного педагогічного університету.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальні питання з цієї проблеми розглядалися у наукових роботах, виданих за два останні десятиріччя: А.Антоновича, Захарчук-Чугай Р.В., Станкевича М.Є. [1], Т.Кара-Васильєвої [3] та, проте лише деякі дослідники переконливо доводили, що народний одяг є важливим продуктом культури конкретного народу, і вивчення цього явища наочно розкриває етнокультурні взаємозв'язки і взаємовпливи.

Формулювання цілей статті. На сьогоднішній день проблема вивчення українського народного одягу, його функцій та символіки постає дуже

актуальною. Наша стаття присвячена більш досконалому дослідженню даної галузі.

Результати дослідження. Протягом історичного і культурного розвитку на Україні вироблялись і відшліфовувались найбільш доцільні і досконалі з точки зору економічних, практичних і естетичних вимог форми одягу, його крій, різноманітні методи і засоби декоративного оформлення.

У народному костюмі існує своя ієрархія функцій, саме тому мистецтвознавці визначають наступні функції: практичну, утилітарну, естетичну, еротичну, магічну, вікову соціально-статеву (функція костюма заміжньої та не заміжньої жінки), моральну, обрядову та професійну. Однозначно визначити функціональну сутність одягу неможливо, тому що вона одночасно виконує декілька завдань, як утилітарно-практичну, так і загальнокультурну.

Важливими етнографічними класифікаційними ознаками є способи утворення форм традиційного костюму: крій, способи одягнення та декорування, які взаємопов'язані між собою і відповідають прямій функції народного одягу. Специфічною якістю, притаманною народному одягу, виступає також і ансамблева єдність всіх складових частин.

Український народний костюм складається з таких компонентів: натільний одяг, поясний та нагрудний одяг, верхній одяг, головні убори, взуття, пояси, прикраси. Основним видом жіночого і чоловічого натільного одягу в Україні була полотняна сорочка, яка відповідала декільком призначенням. Існують різні типи сорочок: тунікоподібні; з плечовими уставками, з суцільними рукавами, на кокетці [3, 58].

Але найбільшого поширення в Україні набули сорочки з уставками. Уставка, чи полук, - це впливне плічко, що з'єднує задню й передню частини сорочки. Рукав викроюється із суцільного шматка тканини й під прямим кутом пришивається до станика.

Чоловічі сорочки поділяються на сорочки з поляками і сорочки без уставок - "чумачки" або "лоцманські" (останні побутували на Дніпропетровщині).

Взагалі, народному костюму притаманна раціональна конструкція, обумовлена шириною домотканих полотен, будовою людської фігури, призначенням речей у побуті.

Основні деталі викроювали, згинаючи полотнище навпіл по утку або за основою. Для клинів при необхідності полотнища складали по діагоналі. Деталі одягу, які шивали по прямим лініям, доповнювались для свободи руху прямокутними уставками.

Домінуючими геометричними конфігураціями крою усіх народних костюмів є коло, прямокутник, квадрат і трикутник. Причому усі деталі більшості костюмів знаходяться в пропорції золотого перерізу, а загальна геометрія форми подібна його окремім деталям у крої. З використанням подібних модульних відносин у костюмі закладались гармонічні пропорційні відношення, пов'язані з природною будовою людської фігури.

З розвитком суспільства одяг все більш втрачає свої біологічні ознаки і набуває цілий ряд соціальних, символічних функцій, які були виражені знаками. Народний костюм використовує визначену систему знаків у вигляді форм, ліній, кольорів і т.д. Символи характеризують структуру костюма, його зміст та сутність. Ціль системи символіки костюма – передача інформації від його власника до оточуючого світу, таким чином костюм виступає способом встановлення комунікації між кодами та джерелом інформації. [4, 121]

Знаковість в костюмі з одного боку виражає індивідуальні риси особистості, її приналежність до тієї чи іншої соціальної групи, з іншого – відзначає окремі функції частин костюма або фігури. Естетичне у народному костюмі перетинається з його практичною функцією. Усі частини народного костюму мають свій глибоку змістовність.

У головному уборі жінки бачили символ щастя та народження дітей тому і уподібнювали його формі віяку. Колір, орнамент, символіка набували особливого змісту в обрядових та весільних костюмах. Це і пристрасть до червоного та білого кольорів, декорування квітами та орнаментом (дерево життя, меандр, ромби та птахи).

Кольорова символіка у народному костюмі тісно пов'язана з відображенням життєвих процесів. На початковому етапі розвитку суспільства колір використовувався в ритуальних діях, а пізніше для вираження общинного статусу, релігійних уявлень, вікових та статевих відмінностей, святковості та традиційності [1,143].

Спокоєвіку білий колір наділявся властивостями очищення та божественності.

Рожевий – колір дитинства, надії і духового єднання зі світом.

Зелений – асоціюється із юністю, народженням, надією.

Чорний – є символом урочистості та жалоби.

Червоний колір був пов'язаний із кольором вогню, життям та сонця.

Магічні відносини тісно перетиналися з естетичним – це було сприйняття червоного кольору.

Народні костюми завжди приваблювали багатством творчої фантазії народних майстрів, своїми композиційними і кольоровими поєднаннями. Орнаментальні мотиви, колір та розташування вишивки залежали від призначення одягу, соціальних умов та віку людини. Традиція, яку народ передавав із покоління в покоління, диктувала прийоми крою, місця розташування вишивок і кольори, для різного віку і місцевості.

Розташування нагрудної вишивки має певний символічний сенс. Основна увага приділялась оздобленню рукава, що йшло від давнього культу людських рук. Вишитий узор набував магічної сили й виконувався в суворо визначених місцях. Місце, роль вишивки у житті, обрядово-ритуальній сфері освячені віковими традиціями, відгомін яких дійшов до наших днів. [1,137]

Висновки. В структурі українського одягу ми відзначаємо надзвичайну продуманість його крою, кольорового та композиційного вирішення. Кожна деталь справляє враження довершеності, самостійності та співвіднесення з іншими елементами, із загальним характером художнього ансамблю в цілому.

Народний костюм поєднує в собі утилітарну та естетичну функцію і завжди відповідає конкретним кліматичним умовам, в яких він застосовується.

Орнаментальні мотиви, які прикрашали народний одяг завжди носили символічний характер.

З погляду ефективного розв'язання проблеми розвитку фантазії та уяви при моделюванні одягу, постає питання спрямованості занять прикладного циклу на ознайомлення студентів з традиціями народного декоративного мистецтва взагалі та, зокрема, народного вбрання.

Перспективи подальших досліджень у даному напрямку. Сьогодні народний одяг розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції – естетичну, пізнавальну, комунікаційну. Традиційно-побутовий костюм конденсує в собі мистецтво ткацтва, крою та декоративного оздоблення. Тому проблема дослідження української народного одягу, його функцій та символіки залишається актуальною і потребує подальшого вивчення.

Література.

1. Антонович С. А. Захарчук-Чугай Р. В., Сташкевич М. С. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Видавництво "Світ", 1992. – 270 с., іл.
2. Гасюк О. О. Степан М. Г. Художня вишиванка. Альбом. К.: Вища школа, 1981.
3. Кара-Васильєва Т. Чорноморець А. Українська вишивка. – Київ: Либідь, 2002. – 160 с.
4. Кілошєва М. Психологія моди. Санкт-Петербург: «Речь», 2001. – 192 с.
5. Рашицкая Е. Сидоренко В. Моделирование и художественное оформление одежды. Ростов-на-Дону: «Феникс», 2002. – 305 с.

ПРОФЕСІЙНА ЗДАТНІСТЬ ЯК УМОВА ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Ткачук О. В.

Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського

Анотація. Розглядаються основні положення експериментального дослідження процесу формування професійної здатності майбутнього учителя образотворчого мистецтва до художнього навчання школярів в умовах системи художньо-педагогічної освіти.

Ключові слова. професійна здатність, художньо-педагогічна підготовка, методика научного навчання.

Аннотация. Ткачук О. В. Профессиональная способность как условие художественно-педагогической подготовки учителя изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Рассматриваются основные положения экспериментального исследования процесса формирования профессиональной способности будущего учителя изобразительного искусства к художественному обучению школьников в условиях системы художественно-педагогического образования.

Ключевые слова. профессиональная способность, художественно-педагогическая подготовка, методика наглядного обучения.

Annotation. Tkachuk O. V. Professional ability as a condition of art - pedagogical preparation of the teacher graphic and arts and crafts substantive provisions of an experimental research process formation of professional