

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
DROHOBYCH IVAN FRANKO STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
YOUNG SCIENTISTS COUNCIL

ISSN 2308-4855 (Print)
ISSN 2308-4863 (Online)

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК:

**Міжвузівський збірник наукових праць молодих
вчених Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка**

HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES:

**Interuniversity collection of Drohobych
Ivan Franko State Pedagogical University
Young Scientists Research Papers**

ВИПУСК 38. ТОМ 2
ISSUE 38. VOLUME 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 8 від 29.06.2021 р.)*

Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомя]. – Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. – Вип. 38. Том 2. – 198 с.

Видання розраховане на тих, хто цікавиться питаннями розвитку педагогіки вищої школи, а також філології, мистецтвознавства, психології.

Редакційна колегія:

Пантюк М.П. – головний редактор, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Душний А.І.** – співредактор, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка), член-кореспондент (Міжнародна академія наук педагогічної освіти); **Дмитрів І.І.** – відповідальний секретар, кандидат філологічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Андрєєв В.М.** – доктор історичних наук, професор (Київський університет імені Бориса Грінченка); **Бермес І.І.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка); **Галів М.Д.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Галик В.М.** – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Гжесяк Ян** – доктор габілітований, надзвичайний професор кафедри (Державна вища професійна школа); **Гриценко Г.З.** – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Дутчак В.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Засць В.М.** – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник декана факультету народних інструментів (Національна музична академія України імені Петра Чайковського); **Зимомя І.М.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Ужгородський національний університет); **Іванишин П.В.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Корсак Р.В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Ужгородський національний університет); **Кравчик М.О.** – кандидат філософських наук, доцент (Міжнародний гуманітарний університет); **Масненко В.В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького); **Мафтин Н.В.** – доктор філологічних наук, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Мацьків П.В.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Невмержицька О.В.** – доктор педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Оршанський Л.В.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Пагула М.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Пантюк Т.І.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Петречко О.М.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Печарський А.Я.** – доктор філологічних наук, професор (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Синкевич Н.Т.** – кандидат мистецтвознавства (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ситник О.М.** – доктор історичних наук, доцент, завідувач кафедри (Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького); **Сташевська І.О.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор з навчальної роботи (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України, академік (Міжнародна академія наук педагогічної освіти); **Сташевський А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України, академік (Міжнародна академія інформатизації); **Стецик Ю.О.** – доктор історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Стрєнацікова Марія** – доктор наук (doc. CSc., PhD.), (Академія мистецтв у Банській Бистриці); **Тельвак В.П.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Устименко-Косоріч О.А.** – кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор, директор навчально-наукового інституту культури і мистецтв (Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка); **Чик Д.Ч.** – доктор філологічних наук, доцент (Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка); **Яворська Г.Х.** – доктор педагогічних наук, професор (Міжнародний гуманітарний університет); **Янишин Б.М.** – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник (Інститут історії України НАН України); **Яремчук В.П.** – доктор історичних наук, професор (Національний університет «Острозька академія»)

Збірник індексується в міжнародній базі даних Index Copernicus International.

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 6143 від 28.12.2019 р. (додаток 4) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі педагогічних наук (011 – Освітні, педагогічні науки, 012 – Дошкільна освіта, 013 – Початкова освіта, 014 – Середня освіта (за предметними спеціалізаціями), 015 – Професійна освіта (за спеціалізаціями), 016 – Спеціальна освіта).

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 409 від 17.03.2020 р. (додаток 1) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі філологічних наук (035 – Філологія) та у галузі культури і мистецтва (022 – Дизайн, 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 024 – Хореографія, 025 – Музичне мистецтво, 026 – Сценічне мистецтво, 027 – Музеєзнавство, пам'яткознавство, 028 – Менеджмент соціокультурної діяльності).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка» Серія КВ № 19906-9706Р від 14.05.2013 р.

Усі електронні версії статей збірника оприлюднюються на офіційному сайті видання www.aphn-journal.in.ua

Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних та посилань.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Засновник і видавець – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, співзасновники Ільницький В.І., Душний А.І., Зимомя І.М.

Адреса редакції: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, обл. Львівська, 82100. тел.: (03244) 1-04-74, факс: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2021
© Пантюк М.П., Душний А.І., Зимомя І.М., 2021

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 8 from 29.06.2021)

Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers / [editors-compilers M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya]. – Drohobych: Publishing House „Helvetica”, 2021. – Issue 38. Volume 2. – 198 p.

The publication is intended for those who is interested in the High School Pedagogics and psychology, philology, art development.

Editorial board:

M. Pantyuk – Editor-in-Chief, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Scientific Work (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical); **A. Dushnyi** – Co-Editor, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University), Corresponding Member (International Academy of Pedagogical Education); **I. Dmytriv** – Corresponding Secretary, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **V. Andrieiev** – Doctor of History, Professor (Kyiv Grinchenko University); **I. Bermes** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **M. Haliv** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Halyk** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Senior Lecturer at the Department (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **J. Gzhesiak** – Dr. Gab., Associate Professor (Konin Higher Secondary School of Education); **H. Hrytsenko** – Candidate of Historical Sciences (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **V. Dutchak** – Doctor of Arts, Professor, Head of the (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **V. Zaiets** – Candidate of Art Studies, Deputy Dean of the Faculty of Folk Instruments (National Music Academy of Ukraine named after Peter Tchaikovsky); **I. Zymomria** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Uzhgorod National University); **P. Ivanyshyn** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **R. Korsak** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department (Uzhhorod National University); **V. Masnenko** – Doctor of History, Professor, Head of the Department (Bogdan Khmelnytsky Cherkasy National University); **M. Kravchyk** – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor (International Humanitarian University); **N. Maftyn** – Doctor of Philology, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **P. Matskiv** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Nevmerzhytska** – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor (General Pedagogy and Preschool Education of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **L. Orshanskyi** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **M. Pahuta** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko State Pedagogical University); **T. Pantiuk** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Petrechko** – Doctor of History, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **A. Pecharskyi** – Doctor of Philological Sciences, Professor (Lviv National University); **N. Synkevych** – Candidate of Arts (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Sytnyk** – Doctor of History, Associate Professor, Head of the Chair (Bogdan Khmelnytskyi State Pedagogical University); **I. Stashevskya** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector (Academic Affairs of Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine, Academician (International Academy of Pedagogical Education); **A. Stashevskiy** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department (Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine, Academician (International Academy of Informatization); **Y. Stetsyk** – Doctor of Historical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **M. Strenachikova** – Doctor of Science (Doc. CSc., Ph.D.), (Academy of Arts in Banska Bystrica); **V. Telvak** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Ustymenko-Kosorich** – Candidate of Art History, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Director of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts (Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko); **D. Chyk** – Doctor of Philology, Associate Professor, (Taras Shevchenko Kremenets Regional Humanities and Pedagogical Academy); **H. Yavorska** – Doctor of Education, Professor (International Humanitarian University); **B. Yanyslyn** – Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate (Institute of History of Ukraine of the NAS of Ukraine); **V. Yaremchuk** – Doctor of History, Professor (Ostroh Academy National University)

The collection is included in such international databases as **Index Copernicus International**.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 28.12.2019 No 6143 (annex 4), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category “B”) on pedagogical sciences (011 – Educational, pedagogical sciences, 012 – Pre-school education, 013 – Primary education, 014 – Secondary education (subject specialization), 015 – Professional education (in the field of specializations), 016 – Special education).

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 17.03.2020 № 409 (annex 1), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category “B”) on philological sciences (035 – Philology) and culture and arts (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, restoration, 024 – Choreography, 025 – Musical arts, 026 – Performing art, 027 – Museum and monument studies, 028 – Management of socio-cultural activities).

Print media registration certificate «Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers» series KV № 19906-9706P dd. 14.05.2013.

All electronic versions of articles in the collection are available on the official website edition
www.afhn-journal.in.ua

Editorial board do not necessarily reflect the position expressed by the authors of articles,
and is not responsible for the accuracy of these data and references.

The articles were checked for plagiarism using the software StrikePlagiarism.com developed by the Polish company Plagiat.pl.

Founder and Publisher – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
co-founders V. Ilnytskyi, A. Dushnyi, I. Zymomrya.

Editorial address: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ivana Franka str., 24, Drohobych, Lviv region,
82100. tel.: (03244) 1-04-74, fax: (03244) 3-81-11, e-mail: info@afhn-journal.in.ua

© Drohobych State Ivan Franko
Pedagogical University, 2021
© M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya, 2021

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 786.8: 7.071.2: 781.68

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-1>**Владислав КНЯЗЄВ,***orcid.org/0000-0002-6516-5880*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *kniazevvlad75@gmail.com***БАЯННА ТВОРЧИСТЬ Ф. АНЖЕЛІСА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ МАЛОЇ ФОРМИ)**

У наш час баянну творчість Ф. Анжеліса можна констатувати як одну з найбільш репертуарно вживаних не тільки українськими, але й закордонними баяністами-акордеоністами. У його творах можна знайти відображення останніх фактурних і технічних новацій баянно-акордеонного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття. Із цієї причини його творчий доробок потребує вивчення й узагальнення.

Загалом у сучасних наукових дослідженнях творчість Ф. Анжеліса висвітлюється дотично й опосередковано. Деякі аспекти творчої діяльності Ф. Анжеліса розглянуті в наукових публікаціях: М. Імханіцького, Н. Башмакової та К. Гудак. Утім, спеціально його твори як складова частина педагогічного та концертного репертуару студентів середніх та вищих музичних закладів не розглядалися, що деякою мірою зумовлює новизну даної наукової розвідки.

Мета статті – проаналізувати особливості баянної творчості Ф. Анжеліса, виявити специфіку композиторських прийомів та виконавських засобів у баянних творах малої форми французького композитора; висвітлити загальні риси інтерпретації його баянної музики.

Серед найвідоміших сучасних композиторів, що пишуть для баяна-акордеона, – Франк Анжеліс. У його творчості спостерігаємо поєднання стилістичних ознак музики різних епох та напрямів. У творчому доробку митця здебільшого мініатюри, але є й масштабні полотна. Їм притаманна виразність мелодичної лінії, колоритна септакордова гармонія, гостро синкопована ритміка.

Ф. Анжеліс реалізує себе не тільки як оригінальний композитор, але й як талановитий педагог, викладає в різних музичних закладах. Натепер Ф. Анжеліс викладач по класу баяна і фортепіано в Національній школі музики в місті Жанвільє.

Ф. Анжеліс досить часто бере участь у роботі журі найрізноманітніших конкурсів. Часто його композиції є обов'язковими творами на цих конкурсах (як-от «Токата» та сюїта «Туик» на «Кубку світу» 2004 року). У 2010 році Міжнародна конфедерація акордеоністів (СІА) нагородила Ф. Анжеліса як композитора першим призом за сюїту «Гайті».

Творчість Ф. Анжеліса вирізняється своєрідним тембровим забарвленням, сучасною гармонічною мовою, складною ритмікою та метричною мінливістю, їх якісне відтворення передбачає високий рівень виконавської майстерності; виконавська інтерпретація його музики передбачає не тільки вільне володіння класичними засобами баянної виразності, але й опанування специфічно баянних виконавських прийомів; здебільшого твори для баяна Ф. Анжеліса зручні для виконання і часто передбачають аплікатурну однотипність гри, застосування п'ятипальцевої аплікатурної системи, демонстрацію специфічних музично-виразжальних, фактурних, динамічних, технічних, віртуозних показників інструмента, виражену подачу звукових ідей, відповідний артистизм виконавця.

Ключові слова: баянна творчість Ф. Анжеліса, баянно-акордеонне мистецтво, твори для баяна, оригінальний репертуар, виконавська інтерпретація.

Vladyslav KNAZIEV,*orcid.org/0000-0002-6516-5880*

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instruments

Institute of Arts

of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *kniazevvlad75@gmail.com***F. ANGELIS' BUTTON ACCORDION OEUVRE (SMALL PIECES OF MUSIC)**

Nowadays, F. Angelis' button accordion oeuvre may be regarded as one of the most widely represented in the repertoires of both Ukrainian and foreign (button) accordion players. His pieces of music reflect the latest innovations in terms of texture and technique in the button accordion music art in the late 20th and the early 21st century. Therefore, his oeuvre requires study and generalization.

Generally speaking, F. Angelis' oeuvre is addressed only episodically and indirectly in the contemporary studies. Some aspects of F. Angelis' creative activity are covered in the research publications by M. Imkhanistkiy, N. Bashmakova and K. Gudak. However, his oeuvre has not yet been specifically regarded as part of pedagogical and concert repertoire for students of secondary and higher music schools. This accounts for the novelty of this research.

The article is aimed at analysing the peculiarities of F. Angelis' button accordion oeuvre, identifying the specific features of the composer's devices and performance techniques in his small pieces of music; revealing the general peculiarities of interpretation of his button accordion music.

Franck Angelis is one of the most famous contemporary button accordion composers. In his oeuvre, one may find a combination of the stylistic features of music of various epochs and styles. He usually composes small pieces of music but some of his works are big. They are characterized by an expressive melodic line, vivid seventh-chord harmony and a sharply syncopated rhythm system.

F. Angelis is not only an accomplished original composer but also a talented pedagogue teaching at various music educational institutions. At present, he is a button accordion and piano teacher at the National Music School in Janvilliers.

F. Angelis is often a member of the jury of various music contests. His works are often among the obligatory pieces of music at such contests (for instance, "Toccata" and the "Impasse" suite at the "World Cup 2004"). In 2010, the International Confederation of Accordion Players (CIA) awarded the first prize to F. Angelis as a composer for his "Haiti" suite.

F. Angelis' oeuvre is distinguished by a unique timbre colouring, a contemporary harmonious language, a sophisticated rhythm system and metrical variability and playing it involves a high level of performance mastery; the performer's interpretation of F. Angelis' music requires not only an excellent command of classic means of button accordion expression but also mastery and wide use of performance techniques specific to the button accordion; as a rule, F. Angelis' button accordion pieces are handy to perform and often allow uniformity of fingering, the use of a fingering system of 5 fingers, demonstration of specific expressive, texture-related, dynamic, technical and virtuoso characteristics of the instrument, an advantageous presentation of ideas in terms of sounding as well as performer's artistry.

Key words: *F. Angelis' button accordion oeuvre, button accordion music art, button accordion pieces of music, original repertoire, performer's interpretation.*

Постановка проблеми. Нині твори французького композитора Франка Анжеліса (нар. в 1962 р.) – серед найбільш популярних у баяністів-акордеоністів у багатьох країнах Європи, про що свідчать, зокрема, програми учасників Міжнародних конкурсів в Іспанії, Німеччині, Італії, в інших країнах. Є постійно вживаними вони і як частина педагогічного та концертного репертуару студентів, які навчаються гри на баяні й акордеоні в середніх спеціальних та вищих навчальних закладах України та світу. Його композиції вирізняються високою художньою цінністю та наближаються за рівнем професіоналізму до кращих зразків світової сучасної музики провідних інструментальних жанрів. Отже, дослідження та теоретичне обґрунтування баянної творчості Ф. Анжеліса, а також загальних рис її інтерпретації набувають особливої вагомості й актуальності.

Аналіз досліджень. Порівняно короткий термін активної творчої діяльності Ф. Анжеліса не надає великої кількості наукових розвідок та критичних нарисів про нього. У музикознавчих дослідженнях на теренах СНД діяльність французького композитора фактично не висвітлена. Винятком є праці М. Імханицького (Імханицький, 2004; Імханицький, 2006), де оглядово розглядається музика для баяна французьких композиторів та творча діяльність провідних виконавців.

Найбільш повно творчість і мистецька діяльність митця представлені на персональних та спеціалізованих сайтах у мережі Інтернет.

Мета статті – висвітлити загальні риси композиторської творчості Ф. Анжеліса на прикладі творів малої форми.

Виклад основного матеріалу. Серед найяскравіших сучасних французьких композиторів, чия творчість має величезну популярність у баяністів-акордеоністів цілого світу, є Франк Анжеліс. Його твори для баяна своєрідно поєднують стилістичні ознаки музики різних епох та напрямів. Здебільшого це безпосередні та відмічені винятковою щирістю мініатюри. Їм притаманна виразність мелодичної лінії, колоритна септакордова гармонія, гостро синкопована ритміка.

Прекрасний виконавець, він реалізує себе і як талановитий педагог, викладає в різних музичних закладах. Двоє його учнів із міжнародного баянного центру СНИМА (під керівництвом Жака Морне), Роман Жбанов і Домінік Еморін стали переможцями конкурсу «Трофей Світу» у 1997 р. Натепер Ф. Анжеліс викладач по класу баяна і фортепіано в Національній школі музики в місті Жанвільє.

Окрім педагогічної роботи, Ф. Анжеліс із захопленням займається композицією. Його репутація, як сучасного баянного композитора, значно зросла, коли один із його творів – «Ритмічна коробочка», був виконаний Домінік Еморін на одному з найпрестижніших фахових міжнародних конкурсів у Клінгенталі в 1999 р. Ця п'єса була написана спеціально для Домінік, яка здобула тоді перше місце.

У наш час творчість композитора дуже популярна. Музику Ф. Анжеліса можна почути в репертуарі багатьох конкурсантів чи не на всіх національних французьких змаганнях, як-от UNAF (Національна спілка акордеоністів Франції), APH (Асоціація федерації викладачів Hohner) і ACF (акордеон Клуб де Франс), а також у програмах конкурсантів, які беруть участь у найпрестижніших міжнародних змаганнях, як-от «Фогтландські дні музики» (Клінгенталь, Німеччина), Кастельфідардо, Ланчіано (Італія), а також Міжнародної конфедерації акордеоністів (CIA) «Кубок Світу».

Ф. Анжеліс досить часто бере участь у роботі журі найрізноманітніших конкурсів. Часто його композиції є обов'язковими творами на цих конкурсах (як-от «Токата» та сюїта «Тупик» на «Кубку світу» 2004 р.).

У 2010 р. Міжнародна конфедерація акордеоністів (CIA) нагородила Ф. Анжеліса як композитора першим призом за сюїту «Гаїті». Твір був написаний для відомого виконавця, переможця «Кубку світу» 2010 р., Петра Марича.

Твори Ф. Анжеліса є складовою частиною репертуару найвідоміших сучасних виконавців-баяністів світу, серед яких М. Вюрюнен, А. Складаров, П. Марич, Г. Майсвідд, Д. Еморін, Р. Жбанов, О. Хрустевич та інші. Вони є справжньою окрасою сучасної оригінальної музики. Його твори пройняті елементами бароко і французького шансону («Французька сюїта»), у деяких із них є мотиви традиційної музики і джазу (соната «Пекін»). Ці твори вирізняються самобутністю та відображають ширину музичного світогляду Ф. Анжеліса. Вони вимагають від виконавця не тільки віртуозного володіння інструментом, але й хорошого музичного смаку.

Одним із найбільш популярних творів Ф. Анжеліса є «Романс» (1997 р.). Він належить до раннього періоду творчості композитора. У творі домінує романтично-піднесений настрій, який автор підкреслює насиченою музичною вертикаллю, збагаченою виразними підголосками. Тональність п'єси – E-dur, розмір залишається незмінним упродовж цілого твору – 4/4. Композитор широко застосовує розмаїття фактурних та технічних засобів правої клавіатури баяна, водночас поєднує в лівому мануалі гру на готовій та виборній системах. Таким чином створюється багате гармонічне тло та своєрідне звучання. Окрім того, що лівій руці належить гармонічна функція, подекуди в ній присутні мелодичні ходи, які доповнюють партію правої руки. Це створює потребу у використанні трьох нотних станів.

У п'єсі органічно поєднуються досить значні віртуозні труднощі та вокально-кантилен-

ний мелодизм. Зокрема, це стосується проведення мелодії на тлі мелодичних фігурацій, які викладені різноманітними гамоподібними та комбіновано-інтервальними пасажами, що нагадують фортепіанну фактуру. Велику увагу варто звернути на функцію акомпанування лівої руки, де у виборній системі розташовані розкладені акорди в широкому викладі. Виконавцеві треба виділити всі мелодичні лінії, які проходять не тільки у правій клавіатурі, але й у лівій. Важливо не знівелювати головну тему, захоплюючись проведенням другорядних фактурних ліній. З огляду на поліфонічний виклад твору, це може бути складно.

Одним із найпопулярніших творів Ф. Анжеліса є «Концертний етюд на тему А. П'яццоллі». Цей твір, як і його п'єса «КомАстор», присвячений відомому аргентинському композиторові танго – Астору П'яццоллі.

Твір написаний у варіаційній формі. В основі лежить оригінальна тема аргентинського композитора. П'єса звучить у тональності h-moll, проте впродовж розвитку основна тональність фрагментарно переходить у паралельну D-dur – відбувається зіставлення мінорного і мажорного ладів. Розмір п'єси змінний (3/4, 11/8, 10/8, 1/8). У вступі спостерігаємо імпровізаційний виклад, ніби імітація виконавської манери А. П'яццоллі.

Композиція починається з короткого закличного мотиву, ніби у відповідь якому звучить низхідний мелодичний рух на квінту. Цей матеріал повторюється ще раз, після чого відбувається імпровізаційний розвиток. У цьому фрагменті Ф. Анжеліс настільки наблизився до п'яццоллівської стилістики, що не одразу зрозуміло, що ця музика не належить відомому композиторові танго. Завершення вступу плавно й органічно переходить в експонування головного музичного матеріалу.

Основу твору становлять дві різнохарактерні теми, які розвиваються впродовж усієї п'єси. Сам твір можна умовно поділити на дві частини. Перший розділ починається із проведення першої теми – світлої, наспівної, піднесеної. За характером вона ніби відтворює якісь світлі, романтичні спогади. Мелодія звучить у мажорі (D-dur), проте заключний акорд другого речення переводить її в контрастну другу тему. Вона лірична, більш схвильованого характеру, ніби розповідає про якісь душевні переживання та складається із двох різних речень.

У першій темі простежуються три фактурні пласти: верхній голос – тема, середній – мелодичне доповнення до неї восьмими тривалостями, нижній голос – гармонічне тло лівої руки.

У другій темі також наявні три фактурні нашарування. Зокрема, два з них проходять вже не у правій, а в лівій клавіатурі. Тема двічі проводиться у правій руці. Перше речення звучить вже в арпеджіоподібному викладі шістнадцятими тривалостями. Ліва рука виконує гармонічну функцію. У другому реченні мелодія доповнюється секстами та терціями. Після цього з'являється новий епізод, який експресивно звучить упродовж восьми тактів. Він служить своєрідним переходом, який веде до появи фрагмента першої теми. Звучить тільки її перше речення, ніби спогад про щось хороше, яке відійшло в далеке минуле. У цьому епізоді, завдяки подрібненню ритмічних тривалостей, тема ритмічно видозмінюється.

Після нетривалої цезури відбувається варіаційний виклад другої теми. У ньому простежуються три фактурні пласти. У середньому голосі відбувається подрібнення ритмічних тривалостей. Порівняно з першим проведенням, де середній голос звучав восьмими нотами в лівій руці, у цьому фрагменті середній голос представлений шістнадцятьма тріолями у правій.

Автор недаремно назвав цю п'єсу етюдом, оскільки в кожному наступному колі розвитку твору він акцентує увагу на іншому різновиді баянної техніки. Зокрема: арпеджіо, тріольний рух у середньому голосі, елементи поліфонії, незалежність пальців та дрібна техніка правої руки. Важливим чинником, у процесі виконання, є те, щоб виконавець зумів виділити тему на тлі різноманітних фігурацій, не знівелювавши її.

Друга частина твору контрастна до першої і темпово, і за характером. Якщо в першому епізоді продемонстрований помірний та ліричний настрій, то у другому домінує швидкий, експресивний темп *Allegro vivace*. Постійна зміна розміру відбувається в кожному такті (спочатку 11/8, а потім 10/8). На початку другого розділу, упродовж чотирьох тактів, простежується фрагмент із трьома фактурними пластами. У верхньому голосі звучать інтервали великими тривалостями, а в середньому проводяться фігурації восьмими на тлі акордів, у широкому розташуванні, у лівій клавіатурі. Цей епізод передбачає хорошу незалежність пальців. Він складний у виконанні, оскільки, окрім насиченої фактури, наявний складний ритм і досить високий темп. Надалі простежуються дві фактурні лінії, проте у фігураціях є скрите двоголосся, яке необхідно виділяти акцентами й артикуляційно. Кода, за тематичним матеріалом і характером, подібна до другого розділу. Твір закінчується коротким акордом, який несподівано обривається.

Ф. Анжеліс зумів передати два різні настрої в одному творі – ліричну наспівність, у першому розділі, та напружений, експресивний рух, у другому. Загалом, цю п'єсу можна сміливо вважати перлиною баянного ліричного репертуару. На жаль, таких високохудожніх і оригінальних ліричних творів у баянній літературі не так вже й багато.

П'єса «Ритмічна коробочка» була написана композитором у 1999 р. спеціально для своєї учениці Домінік Еморін, яка цього ж року здобула перемогу на одному з найпрестижніших міжнародних фахових змагань у Клінгенталі.

Цей твір вирізняється незвичним, цікавим ритмом, а також гармонією із джазовим відтінком, багатоплановою фактурою та різнобарвною тембровою палітрою. Характер звучання п'єси справді нагадує ритмічну коробочку, тільки не старовинну, механічну, а сучасну.

Твір складається із трьох частин: перша – енергійна, експресивна, з яскраво вираженим ритмом, друга – лірико-драматична, ніби відхилення в меланхолійний настрій, третя – реприза, базується на музичному матеріалі першої частини.

Темп твору є досить швидким – *Vivace*. Тактовий розмір першої частини п'єси постійно змінюється (13/8, 12/8, 11/8, 10/8, 9/8, 5/8, 7/8, 8/8, 3/8). У другій та третій частинах він залишається незмінним. Тональний план є нестійким і складається із численних відхилень та модуляцій.

Першу частину, умовно, можна поділити на три епізоди. Вони відрізняються один від одного фактурою та ритмом. Твір починається з ритмізованої теми в лівій руці, до якої у третьому такті долучаються фігурації восьмими тривалостями у правій клавіатурі. Ця фігураційна формула практично не змінюється впродовж усього першого епізоду, тоді як у партії лівої руки відбувається поступова видозміна фактури. Подекуди тема нівелюється на гармонічному тлі. У другій половині епізоду, у лівій клавіатурі, відбувається перехід із виборної на готову систему. Часто автор об'єднує два акорди на готовій системі, створює таким чином своєрідне гармонічне звучання, наближене до джазової гармонії.

Складність виконання першого епізоду полягає в чіткому та точному відтворенні постійно змінного метру. Виконавець повинен володіти хорошим відчуттям ритму, щоб виконати його в досить швидкому темпі. Завдяки переходу на готову систему в лівій клавіатурі й активнішій акцентуації у правій експресія епізоду суттєво зростає. Твір розрахований на досить високу технічну підготовку музиканта, оскільки в п'єсі представлена

різноманітна та складна фактура, велика кількість стрибків у лівій клавіатурі, що передбачає високий фаховий рівень концертанта.

У другому епізоді простежуються три фактурні пласти: верхній голос – тема, середній і нижній – фігурації восьмими тривалостями. Тема складається з гострих двозвучних мотивів. У середньому і нижньому пластах простежується своєрідне ритмічне групування восьмими $3 + 3 + 2$. Цей ритм додає більшої експресії і напруги у звучанні. Для ще більш виразного підкреслення ритмізації автор використовує одноманітну штрихову комбінацію мелодичних фігурацій в обох руках. У виконанні цього фрагмента важливо дотримуватись одноманітного штрихового забарвлення, запропонованого автором, не знівелювавши мелодичної лінії верхнього голосу.

Третій епізод є досить коротким та дещо імпровізаційного характеру. У правій клавіатурі звучать фігурації шістьнадцятими тривалостями, ліва ж виконує гармонічну функцію акордами у специфічному ритмі. Виконавець повинен досконало володіти мілкою технікою, щоб виразно й у швидкому темпі виконати цей музичний матеріал.

Середній розділ є контрастним до попереднього. Він ліричного, схвильованого, дещо драматичного характеру. Основна тема звучить у верхньому регістрі на тлі інтервалів середнього голосу, що викладені в широкому розташуванні. Згодом вони видозмінюються в мелодичні ходи шістьнадцятими та восьмими нотами. У виконанні цього епізоду важливо не переривати основну мелодичну лінію верхнього голосу, паралельно визвучуючи мелодичні звороти в середньому. Акомпанемент повинен бути виконаний м'яко та ненав'язливо.

Після проведення теми з'являється фрагмент, який є сполучним до третьої частини твору. Буквально в декількох тактах автор переконливо поєднує експресію, імпровізаційність і драматичну лірику.

Реприза є скороченою і звучить експресивніше, ніж початковий розділ, завдяки більшому акцентуванню. У партії лівої руки проходить функція акомпанування на готовій системі, а у правій зберігаються ті ж самі фігурації, що й у першій частині. Варто зауважити, що в деяких фрагментах із початкового музичного матеріалу та в репрізі композитор застосовує своєрідний стереоефект, завдяки переключкам у правому та лівому мануалах інструмента.

Особливість баянної творчості Ф. Анжеліса полягає в зорієнтованості її на прихильність усіх груп слухачів: академічної, елітарної та масової публіки. Його твори для баяна справляють ефектне враження завдяки своєрідним тембровим бар-

вам, що є чинником драматургічного розвитку, яскравості оригінальних виконавських прийомів, сучасній гармонічній мові, своєрідному використанню мелодики. Вони вирізняються свіжістю й гостротою композиторського музичного мовлення, гнучкою та складною ритмікою, мінливістю метра. Композитор постійно використовує сучасне гармонічне забарвлення, елементи джазу, що виявляються в ритмі та гармонії, вільно оперує музично-звуковим простором.

У баянній творчості Ф. Анжеліса яскраво проступає насиченість музичної тканини специфічно-баянними виконавськими прийомами та фактурно-тембровими ефектами, які є важливими чинниками в розвитку драматургії твору. Виконання творів композитора потребує досить значних фізичних зусиль та високої віртуозної майстерності. Композитор повною мірою використовує можливості багатотембрового готововиборного баяна та розраховує виконання своїх творів на найсучасніші його моделі. Своєрідно автор застосовує фактурні можливості правої клавіатури, коли водночас із мелодією проводиться певна гармонічна фігурація або ритмізований акордовий супровід, чим створюється своєрідна поліплановість музичного матеріалу.

По-новому трактує композитор виразальні засоби лівої клавіатури, застосовує водночас гру на готовій і виборній системах. У творах часто трапляються остинатно-токатні ритми, притаманні сучасній музиці. Сполучення різних акордів готової системи є звичним явищем.

Тембровість мислення композитора яскраво втілюється завдяки широкому використанню штучних баянних тембрів, контрастної динаміки, різноманітної та насиченої фактури. Принципи звуковедення характеризуються вживанням вишуканої гнучкої динаміки, різкими змінами гучності. Привертає увагу чітка пульсація і гостра акцентуація.

Оркестровість мислення є характерною для композитора. Вона втілюється шляхом активного й напруженого драматичного розвитку, насичення музичної тканини контрапунктуючими лініями, голосоведення яких нагадує оркестрове, застосуванням акордів у широкому розташуванні, тембрально-оркестрової різноманітності, що відтворюється специфічно баянними засобами.

Висновки. Виконавська інтерпретація музики Ф. Анжеліса передбачає не тільки вільне володіння класичними засобами баянної виразності, але й опанування та широке використання специфічно баянних виконавських прийомів. Зазвичай твори для баяна Ф. Анжеліса зручні для виконання і часто

допускають аплікатурну однотипність гри. Баянності повною мірою можуть використовувати специфічно баянну особливість – наявність так званих «аплікатурних штампів», що позитивно впливає на стабільність виконання. Ефективна виконавська інтерпретація передбачає активне застосування п'ятипальцевої аплікатурної системи, своєрідне представлення-відтворення ігрового начала, показ

віртуозних можливостей, демонстрацію специфічних музично-виражальних, фактурних, динамічних, технічних показників інструмента, виражену подачу звукових ідей, а також відповідний артистизм виконавця. Вищезазначені чинники сприяють ускладненню виконавської інтерпретації баянних творів Ф. Анжеліса та передбачають високу фахову підготовку музиканта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна- акордеона : учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с.
2. Имханицкий М. История баянного и акордеонного искусства : монография. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. 519 с.
3. Башмакова Н., Гудак К. Принцип полистилистики Франка Анжеліса (на прикладі сюїти «Б. Б. (Брель – Бах)»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33. Т. 1. С. 4–7. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/33_2020/part_1/3.pdf (дата звернення: 10.05.2021).
4. Franck Angelis – Pigini. URL: <https://www.pigini.com/en/franck-angelis3/> (дата звернення: 12.04.2021).
5. Franck Angelis, accordion music and accordion composer. URL: <http://www.musicforaccordion.com/inform/afranck/index.htm> (дата звернення: 12.04.2021).

REFERENCES

1. Imkhanitskiy M. I. Muzyka zarubezhnykh kompozitorov dlya bayana-akordeona [Music of foreign composers for (button) accordion]: Textbook for higher and secondary music schools. Moscow : Rossiyskaya Akademiya Muzyki im. Gnesinykh, 2004. 376 p. [in Russian]
2. Imkhanitskiy M. I. Istoriya bayannogo i akordeonnogo iskusstva [History of (button) accordion music art]: Moscow : Rossiyskaya Akademiya Muzyki im. Gnesinykh, 2006. 519 p. [in Russian]
3. Bashmakova N., Gudak K. Prynstyp polistylistyky Franka Angelisa (na prykladi suity “Brel – Bach”) [Franck Angelis’ principle of polystylism (by the example of the “Brel – Bach” suite)] URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/33_2020/part_1/3.pdf (date of retrieval: 10.05.2021) [in Ukrainian]
4. Franck Angelis – Pigini URL: <https://www.pigini.com/en/franck-angelis3/> (date of retrieval: 12.04.2021).
5. Franck Angelis, accordion music and accordion composer URL: <http://www.musicforaccordion.com/inform/afranck/index.htm> (date of retrieval: 12.04.2021).

УДК 792.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-2>**Даниїла КОЛОТ,**

orcid.org/0000-0003-3138-0176

викладач кафедри сценографії та екранних мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) daniila.kolot@gmail.com**ІНТЕГРАЦІЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОСТІР ТЕАТРУ**

Проведена оцінка ролі інформаційно-комп'ютерних технологій у формуванні художньої мови творів сучасного сценічного мистецтва, що виражається: у створенні нових принципів художнього оформлення вистави, які відповідають провідним тенденціям розвитку світового театрального мистецтва (інтерактивність, іммерсивність, симультанність, багатовимірність тощо); у трансформації характеру взаємодії традиційних елементів художньої структури сценічного твору (реальне – ірреальне, вербальне – візуальне, монолог – діалог і ін.); в пошуку нових засобів художньої виразності і вдосконаленні методів постановочного процесу в театрі.

У статті охарактеризовано вплив інформаційних технологій на розвиток сучасного театрального мистецтва, що виражається: у специфіці художньої образності сценічного твору, формуванні нового типу театрального художнього простору і зміні характеру діалогу художнього твору і глядача; у формуванні нових художніх тенденцій розвитку сучасного театру (різноманітність, експериментальність, технологічність, видовищність); були виявлені можливості негативного впливу нових технологій на постановочний процес у соціально-естетичному контексті розвитку сучасного театрального мистецтва (руйнування театральної умовності, зловживання медійними засобами), проведено аналіз застосування нових технологій в театральному мистецтві на прикладі драматичних постановок (особливості режисерського та сценографічного рішення, що пов'язані з використанням техніко-технологічних інструментів).

Проаналізовано, в якому стані знаходиться театральне мистецтво сьогодні з погляду впливу на нього нових, що постійно змінюються і вдосконалюються, мультимедійних засобів і інструментів, а також подальші перспективи їх сполучення, виявлено проблеми пошуку гармонії між різними медіа, що робить тему цієї статті актуальною і цікавою.

Ключові слова: мультимедійні технології, цифровий театр, мультимедійне мистецтво, медіатехнології у сценографії, проекції у театрі, сценічний простір.

Danyila KOLOT,

orcid.org/0000-0003-3138-0176

Teacher at the Department of Scenography and Screen Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) daniila.kolot@gmail.com**INTEGRATION OF MULTIMEDIA TECHNOLOGIES INTO THEATER SPACE**

The role of information and computer technology in the artistic language, work and modern performing arts was assessed. The play is expressed in the creation of new principles of the artistic design; which corresponds to the leading trends of the theater art world (interactivity, immersiveness, simultaneity, multidimensionality, etc.)

In the transformation of the natural traditional elements interaction of the artistic structure of stage work (real – unreal, verbal – visual, monologue – dialogue, etc.); in search of new means of artistic expression and improvement staging of methods processes in theater.

The article describes the influence of information technology on the development of modern theatrical art, which is expressed in the specifics of artistic imagery of a stage work.

The formation of a new type of theatrical artistic space and changing the nature dialogue between the work of art and the audience; in the formation of new artistic trends in the development of modern theater (diversity, experimentalism, manufacturability, entertainment);

The possibilities of negative influence of new technology on staging process in the socio-aesthetic context of development of modern theatrical art (destruction of theatrical conventionality, abuse of media) were revealed.

The analysis of application of new technology in theatrical art was carried out on the example of dramatic production associated with the use of technical and technological tools).

The state of theatrical art today is analyzed in terms of the impact of new, constantly changing and improving multimedia tools and instruments, as well as further prospects for their combination. Identified problems and finding harmony between different media, which makes the topic of this article relevant and interesting.

Key words: multimedia technology, digital theater, multimedia art, media technology in set design, projections in theater, stage space and performance.

Постановка проблеми. Нині ми можемо побачити зростаючий інтерес до такого явища, як цифровий театр, який насамперед визначається співжиттям «живих» виконавців та цифрових медіа в одному просторі. Ця галузь недостатньо вивчена з огляду на її новизну, але вона все більше породжується розвитком комп'ютерних технологій. Це основні причини, чому буде цікаво вивчати та аналізувати вистави цифрового театру.

Сьогодні мультимедійна вистава зазнає нової трансформації під впливом культурних домінант і технологічних розробок сучасності. У зв'язку з цим наукова необхідність визначення специфіки мультимедійної вистави як форми сучасного театрального мистецтва розглядається особливо гостро, адже вивчення тенденцій її становлення в театральній культурі є актуальним завданням. Ця тема важлива для розуміння того, в якому стані знаходиться театральне мистецтво сьогодні з погляду впливу на нього нових, таких, що постійно змінюються і вдосконалюються, мультимедійних засобів і інструментів, а також подальших перспектив їх сполучення. Проблема пошуку гармонії між різними медіа робить тему цієї статті актуальною і цікавою.

Цифрові медіа в театрі є відносно новою галуззю, яка швидко зростає, змінюється і розширюється. Вона включає в себе не тільки те, як сучасні цифрові технології входять у художній світ, але також те, як вони впливають на сучасну гру та змінюють виставу. Рішення зосередитися на цифрових виставах випливає з того, що комп'ютерні технології створюють нові можливості для вираження ідей. Розглядаються різні методи і приклади використання сучасних технологій у практиці театрального мистецтва, включаючи їх місце серед традиційних прийомів сценографії та оцінку можливостей художньої виразності на матеріалі реальних театральних вистав.

Аналіз досліджень. Можливості комп'ютерної графіки та мультимедійних технологій досліджуються у працях Р. Брінкманн, С. Діксон, М. Флейшман, У. Рейнхард, Ф. Ауслендер, П. Фелан, Е. Джонс, І.А. Алдошина, Н.І. Дворко, А.В. Денисова, П.В. Ігнатова, І.Р. Кузнецова, В.Ф. Позніна, Е.А. Попова, В.Д. Сошникова, Т.Є. Шехтер, Е.С. Чічканова, О.В. Шликової.

Дослідженню специфіки художньої культури на рубежі 20-го і 21-го століть присвячені праці Т.А. Апінян, М.А. Аріарського, А.С. Запесоцького, С.Н. Іконникової, М.С. Кагана, Д.С. Лихачова, С.Т. Махліної, Т.Є. Шехтер, В.М. Шеполова та інших.

Мистецтвознавчі праці таких теоретиків, які приділяють велику увагу проблемі інтеграції

мультимедійних технологій у театр: Е. Ампелова, Е. Левшина, В.М. Шеповалов, С. Штернін, В. Павлюк, І. Овчинникова, Д. Трубочкин, К.І. Фокіна. Дослідженню віртуальності як феномену художньої культури присвячені праці В.В.Бичкова, Н.Б. Маньковської, М.Б. Ігнат'єва, А.А. Нікітіна, Н.Н. Решетникова.

Мета статті – проаналізувати сучасну практику цифрового театру, охарактеризувати його зміну протягом часу; розглянути різні методи та приклади використання сучасних технологій у практиці театрального мистецтва, а також їх місце серед традиційних прийомів сценографії. Виявити позитивний та негативний аспекти впливу інтеграції цифрових технологій у театр.

Виклад основного матеріалу. «Театр завжди використовував передові технології свого часу, щоб поліпшити «видовищність» робіт. Від раннього «Бога з машини» до Середньовічного вагончика видовищ, до застосування перспективних картин і механічних пристроїв для оформлення сцени в Італії 16-го століття, до введення газових, а пізніше електричних, світлових ефектів, до сучасного використання комп'ютера для контролю освітлення, звуку і зміни декорацій технології використовувалися для створення неймовірних відео- й аудіоефектів» (Ардт, 1999: 66).

Так само, як соціальна і політична історія, історія перформансу пройшла через поступову еволюцію, зазначену інтенсивними періодами несподіваних або революційних змін. Ці періоди в історії мультимедійного перформансу охарактеризовано відповідно до напрямів: футуризм у 1910-му, перформанси в змішаній техніці в 1960-х і експерименти, що зв'язують перформанс і комп'ютер, у 1990-х. 1960-ті роки виявилися особливо важливим десятиліттям для історії цифрових технологій – того часу, коли були закладені основи для більшої частини сучасних технологій та їх художнього дослідження. З 1960-х до кінця двадцятого століття відбувалося поширення використання медіа-проекцій у театрі, використовуючи як екрани, так і відеомонітори. Відносна дешевизна та легкість використання відеотехнологій призвели багатьох художників до вивчення можливостей інтеграції візуальних засобів медіа у вистави, а також для створення незалежних творів відеоарту. Їх вплив на мистецтво, естетику, творчість та культуру був не менш революційним, значно впливаючим на процеси та продукти кіно, телевізійного виробництва та візуального мистецтва.

Мультимедійний театр почав значно розвиватися у 1958 році Йозеф Свобода та Альфред Радок заснували «Laterna Magica» у Чехословаччині.

Ця художня група використовувала проєкції на декількох екранах і спецефекти для створення ілюзій та збільшення видовищності в роботі «Весняне пробудження» (1936) та в інших своїх постановках. Їх візуальна техніка полягала у створенні відчуття гібридного кінематографічного місця, що включає мальовничий рух і пов'язана зі сценою. Вони створили складні системи, що склалися з кількох екранів та об'єднувалися з рухомими конвеєрними стрічками та ефектами розсіюваного і спрямованого світла, задля того, щоб домогтися поєднання зображень проєкцій з одночасною акторською грою. Для цієї групи поєднання відео з театральною виставою становило особливу міждисциплінарну форму мистецтва, що збагатить можливості театру і надасть нові значення.

Одним із найважливіших практиків 90-х років був американський засновник експериментальної театральної компанії «George Coates Performance Works». Коутс був театральним режисером, який зробив багато експериментів з мультимедійними виставами. Він також є новатором, що використовує будь-які матеріали та ресурси, що є під рукою, вивчаючи їх взаємодію через імпровізацію та створюючи сценарії зі своїх відкриттів. Вперше у своїй виставі Коутс використав тривимірне середовище, створене комп'ютером, яке вимагало глядачів носити поляризовані окуляри. Зображення проєктувалися на алюмінієвий екран тридцять на шістьдесят футів, і коли актори за ним були освітлені, глядачі бачили як проєкцію, так і акторів, які опинилися в 3Д-середовищі.

«Діалогічний» обмін між сценою і екраном, що відбувається у формі розмови між живими і записаними акторами, що в подальшому використовувався досить часто, як, наприклад, в *Deer Sleep* («Глибокий сон») (1985) Джона Дезуруна. У поданні персонажі на сцені і на екрані сперечалися про те, хто з них більш реальний, і живі виконавці поступово переходили в простір екрану, залишаючи лише самотню фігуру на сцені в кінці дії. Схожий діалог про природу живого і записаної реальності відбувається і в його роботі «*White Water*» («Біла вода») (1986), де живі актори спілкуються з двадцятьма чотирма записаними, де кожен з яких показаний великим планом на моніторах, що оточують публіку.

Але, незважаючи на революційні зміни у театрі, зазначені вище, проблема руйнування театральної умовності становить найбільший інтерес для аналізу, оскільки, на мою думку, є головною проблемою під час використання проєкцій у виставах. Умовний театр виник на протигагу реалістичному і натуралістичному театру. Природі мистецтва теа-

тру притаманна умовність, а в повну реальність того, що виконується на сцені, не вірять ні творці вистави, ні глядачі. Отелло не душить Дездемону в дійсності; Медея не вбиває своїх дітей; актор, що виконує роль Гамлета, «померши» на сцені, у фіналі виходить на поклон; виконавець ролі після вистави знімає грим і йде додому. Але ця обставина нітрохи не заважає глядачеві співпереживати сценічним героям повною мірою: постановочний колектив і його аудиторія спочатку як би домовляються між собою про умови гри – так було завжди, ще протягом історичного розвитку театрального мистецтва. Умовність притаманна майже всім видам театру, починаючи з античного, далі середньовічного релігійного; народного майданного; ритуально-обрядового східного. Більше того, вкрай рідкісна, виняткова віра глядачів у безумовну реальність сценічної дії вбиває театр.

Найважливішим компонентом у концепції умовного театру є глядач, його творча уява, яка за даними у виставі натяками, образами здатна продовжити, добудувати загальну об'ємну картину, сприйняти ідею вистави. «Головними естетичними засобами театру стали його зоровий образ, втілений у декорації, костюми, грим, пластична виразність актора та ритм сценічної дії. Головним «ворогом» умовно театру є життєподібність; ні глядач, ні актор не повинні забувати, що перед ним не сколок життя, а театральне видовище; не детально відтворений муляж місця дії, а декорації, побудовані на підмостках сцени. Сценічне слово стало вторинним, допоміжним засобом зображення; саме це здатно вберегти виставу від ілюстративності, зберегти таємницю театру» (Перезвенцева, 2017: веб-сайт).

Н. Охлопков стверджує, що немає нічого, що не міг би зробити театр своїми власними методами: й ураган, і землетрус, і повінь, і може перенести свою дію як на дно моря, так і на поверхню місяця.

Дійсно, театр усе може, але може «по-своєму», беручи до уваги свої міри володіння простором та часом. Але, залишаючись театром, він ніколи не зможе показати їх так, як це може кінематограф чи література. Але і немає такого завдання, як немає необхідності у кінематографа слідувати навіть найкращим зразкам театру або кіно. Коли читаєш книгу, то дія як жива впливає перед очима, все ніби проситься на екран. Але після екранізації, наприклад, роману, як не дивно, кінематограф зникає. У самій книзі читач бачив набагато більше, ніж міг би побачити у фільмі. Те саме відбувається із проєктованими зображеннями у виставі, які ілюструють дію, крадучи простір для

фантазії глядача. Наприклад, якщо по сюжету у виставі йде дощ, то проекція дощу руйнує театральну умовність. Це не є необхідним, глядач повірить акторам, якщо ті просто будуть зображати це своєю поведінкою.

Отже, те, чи медіатехнології істотно розширюють діапазон засобів досягнення художньої виразності сценічної дії, повністю залежить від збалансованості медіатехнологій із творчими ідеями режисера та сценографа, щоб не перетворити проекції у виставі на розкладену по кадрах ілюстрацію сюжету або місця дії.

Розглянемо питання на прикладі постановки Національного театру Лондона «Аліса в країні чудес» (2015 р.), де Аліса постійно ковзає між реальністю та онлайн-світами, кордон між якими стає все більш нечітким, коли Аліса стає дедалі більше одержима своєю грою. Для художників цієї вистави стало завданням, щоб реальний і онлайн-світ паралельно існували в одному просторі. «Рішення, яке встановило гармонію між ними, полягало у тому, щоби представити середовище Аліси як «поетичний світ уяви», як це описав сценограф Рей Сміт (Вілсон, 2017, веб-сайт). Середовище Аліси – насичений і сірий, плоский міський пейзаж, який відразу відрізняється від психоделічного, органічного стилю країни чудес. Більша частина повсякденного світу зроблена за допомогою 3Д-проекції. Маленькі макети, зроблені вручну, були відзняті у форматі 4К для захоплення деталей мазків пензля, щоби спроектувати на декорації, так щоб побудовані та спроектовані декорації в середовищі Аліси створили світ із «живописною обробкою» (Вілсон, 2017: веб-сайт). Онлайн-світ, навпаки, був створений цілком за допомогою 3Д-технологій. Країна чудес має перебільшену яскравість, а рух від монохромного оточення Аліси до фантазмагоричного онлайн-світу такий, що відволікає та поглинає глядача так само, як і Алісу. Хоча більша частина її онлайн-світу демонструється як відеопроекція на стіні, коли Алісу поглинають у грі аватари і персонажі, такі як Білий кролик, потім з'являються у живій формі на сцені. Об'єднання живої вистави та цифрових технологій також втілюється в Чеширському коті країни чудес. Візуально домінуюча фігура у всій виставі, цей всюдисущий персонаж, що змінює форму, з'являється як у 3Д-проекціях, так і живий на сцені. Цей рух між двома реаліями створює галюцинаторну атмосферу, одночасно стикаючи і розчиняючи кордони між реальним світом і кіберпростором.

Можна сказати, що в «Алісі в країні чудес» глядач страждає від перевтоми від цифрової

інформації. Це означає, що глибоке занурення в кіберпростір відвертає увагу аудиторії від живих виконавців та сюжету. Комп'ютерні технології можуть робити виклики в такому разі, а актор у такій ситуації блідне перед сучасними цифровими інструментами.

«Аліса в країні чудес», будучи візуально та технічно приголомшливою виставою, є набагато менш витонченою у розумінні інтеграції «реальних» і «віртуальних» світів. Нині непрості взаємини технології та театральної галузі прийняли форму, в якій технологічна основа часто повністю визначає естетику вистави. Дивлячись на останні цифрові вистави, в тому числі «Алісу в країні чудес» Національного театру Лондона, я помітила таку тенденцію, як зловживання комп'ютерними технологіями у театрі. Надмірне використання цифрових інструментів у деяких частинах перешкоджає сприйняттю гри. Глядачі часто перевантажені сучасними пристроями, і це ускладнює розуміння головної думки вистави.

Деякі сучасні театральні режисери-постановники воліють справляти враження саме «медійністю» дії, завойовуючи інтерес публіки та перетворюючи виставу на шоу, оскільки інноваційні технології у рішенні костюмів і декорацій, у спецефектах, у світлових і звукових інсталяціях, забезпечують видовищність, забуваючи, що театр має власні засоби створення образів та його умовність.

Також важливо підкреслити сучасну тенденцію сценографів та режисерів до непомірного використання проекцій. Перенасиченість часто призводить до серйозних ускладнень сприйняття вистави, зміщення акцентів з концептуальних ідей на другорядні, нівелювання ролі актора, який має бути головним у виставі, стає просто пластичним об'єктом загальної композиції, перетворення вистави у видовище, шоу без глибини думки і проблематики, порушення загальної естетики, властивої сучасному театру. Проблема ерозії «живого» у театрі може існувати лише в разі надмірного використання цифрових пристроїв. Режисер цифрової вистави повинен знайти золоту середину між присутністю цифрових інструментів та участю реальних акторів.

Цифровий театр дав змогу розкрити одну з таких популярних тем, як штучний інтелект. «За мистецтвом, що простягається через західну традицію, існує прагнення розбити психічні та фізичні бар'єри між мистецтвом та живою реальністю – не тільки зробити таку художню форму, що, можливо, є живою, а вийти за межі та створити образи, здатні до розумного спілкування з їх творцями» (Пол, 1999: 146). Існує багато

цифрових вистав, що містять елементи взаємодії зі штучним інтелектом. Якщо взяти, наприклад, цифрову п'єсу «Blue Bloodshot Flowers» («Сині квіти кровопролиття») Сьюзен Бродхерст, ми можемо побачити яскравий приклад використання комп'ютерного персонажа – Єремії.

Єремія – згенерована на комп'ютері анімована голова, заснована на технології Geoface, з'являється на задньому екрані й автономно взаємодіє із живим актором, Елоді Берланд. Голова має просту структуру, яка дає їй змогу виражати емоції, такі як гнів, смуток або щастя. Під час вистави відеокамера, оснащена ширококутним об'єктивом, використовувалася для вловлення руху, який було ретрансльовано до «емоційного» двигуна Єремії. Штучний інтелект стає одним із головних персонажів у п'єсі, а взаємодія фізичного та віртуального також створює всеосяжні метафори. Інтерфейс між фізичним та віртуальним тілами породжує нову естетику. Змішування візуального та реального призводить до посилення та реконфігурації естетичного творчого потенціалу, який полягає в взаємодії зі штучним інтелектом та реагуванням на фізичне тіло.

Але насправді взаємодії як такої не відбувається, тому що інший персонаж – комп'ютерна голова. У нього нічого не змінюється, тобто діалогу не відбувається як такого. Це такий «ляльковий» прийом. Одна з особливостей полягає в тому, що актору доводиться підлаштовуватися під його погляд, точніше, під відсутність його погляду, тому що погляд його бачать глядачі в залі, а коли актор стоїть на сцені, він його не бачить, тобто він взагалі не дивиться на актора, він дивиться кудись поверх його голови, а актор при цьому відповідає на його запитання. Одна і та ж п'єса грається багато разів і при цьому нічого не змінюється, але з'являється якимось зовсім інше життя. Актор починає взаємодіяти сам із собою. Є деякі випробування в тому, що у іншого персонажа нічого не змінюється і не зміниться априорі. В цій сцені може щось змінитися тільки тоді, якщо будуть якісь накладки: якщо хтось забуде включити світло або звук, якщо актор сам раптом вирішить змінити мізансцену і піде в іншу сторону, а погляд персонажа залишиться в цій стороні. Тобто можуть змінюватися тільки реакції живого актора. З цього випливає, що зміна персонажа відбувається сама по собі, незалежно від іншого персонажа.

У сучасних виставах широко використовуються відеопроекції, електронні декорації з мультимедійними екранами, безліч світлових спе-

цефектів, світлодіодні костюми, конструктивні елементи і майданчики з дистанційним управлінням. Сьогодні комп'ютерна графіка перетворилася в широкодоступний інструмент сценографа. У цій візуальній епосі застосування передових технологій у театрі дуже поширене в сценографії. У такому моделюванні сценічного простору відбувається освоєння потенційної сцени, на якій буде відбуватися сценічна дія, де режисер із точністю до секунди може відтворити композиційну структуру мізансцен. Така форма подачі вистави популярна в комерційних театральних проектах, оскільки дуже часто багато в чому театри орієнтовані на масовий смак глядача і касові збори, що сприяє народженню «модних» творів мистецтва, які є актуальними «тут і зараз», але, на жаль, не витримують випробування часом і незабаром вмирають, забуті публікою. Безсумнівно, що розвиток і прогрес сучасного театру залежить від інтуїції режисерів-постановників у процесі осмислення культурно-соціальних процесів суспільства.

Висновки. Підсумовуючи зазначене, можна сказати, що значні зміни були пов'язані зі зломом стилю епох і з розвитком науково-технічного прогресу. Сучасна глобалізація у сфері культури сприяє синтезу технологій, що використовуються в театральному мистецтві, їх подальшій трансформації в еволюційному розвитку.

Щоб відповісти на головне питання цієї роботи «який вплив мають нові цифрові пристрої на таке мистецтво, як театр», було проаналізовано сучасні театральні вистави. На їх прикладі доведено, що найголовнішою проблемою під час використання проєкцій у театрі є руйнування театральної умовності та що найважливішим у реалізації будь-якої цифрової вистави є баланс між цифровими технологіями та живими акторами, а надмірне використання цифрових пристроїв може призвести до спрощення інформації, незбалансованість візуальних оптичних технологій із творчими образами режисера або художника-постановника можуть перетворити виставу в ілюстрацію сюжету або місць дії. Театр – це насамперед безпосередня взаємодія виконавців та глядачів. Отже, передбачувана бінарність між живим та медіатизованим стосується медіаплатформ, які правильно спрямовують цю взаємодію та її інтенсивність різного ступеня. Часто ця опозиція припускає, що те, що бачать і чують слухачі аудиторії на сцені, – це більш інтимне подання без будь-якого посередництва, тоді як те, що вони бачать і чують на екрані, – медіанізовані події, в яких близькість взаємодії між живими виконавцями та глядачами є розбавленою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арндт Дж. Театр у центрі Ядра (Технологія як важіль у театральній педагогіці) : монографія. Нью-Йорк : Пітер Ленг Паблішінг Інк, 1999. 66 с.
2. Пол К. Цифрове мистецтво : монографія. Лондон : Темза і Гудзон, 1999. 146 с.
3. Країна чудес *Творчий огляд* : веб-сайт. URL: <https://www.creativereview.co.uk/designing-wonder-land/> (дата звернення: 05.04.2018).
4. Умовний театр. Основні принципи режисерської творчості в умовному театрі : веб-сайт. URL: <http://um.co.ua/11/11-8/11-86930.html> (дата звернення: 16.04.2018).

REFERENCES

1. Arndt J. Teatr u tsentrI Yadra (TehnologIya yak vazhIl u teatralnIy pedagogItsI) [Theatre at the Centre of the Core (Technology as a Lever in Theatre Pedagogy)]. Peter Lang Publishing Inc, 1999. p. 66 p [in Ukrainian].
2. Paul C. Tsifrove mistetstvo [Digital Art]. Thames&Hudson, 1999, p. 146 [in Ukrainian].
3. Wilson D. Krayina chudes [Designing wonder.land] *Creative review* : website. URL: <https://www.creativereview.co.uk/designing-wonder-land/> [in Ukrainian].
4. Perevezentseva D. Umovniy teatr. Osnovni printsipi rezhiserskoYi tvorchostI v umovnomu teatrl [Conditional theater. Basic principles of directorial creativity in conventional theater]: website. URL: <http://um.co.ua/11/11-8/11-86930.html> [in Ukrainian].

УДК 7.04:692.23:745/749 (477.86-21) "1920/1930"
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-3>

Галина КОМАН,
 orcid.org/0000-0003-3935-8870
 старший лаборант кафедри методики викладання образотворчого
 і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну
 Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
 (Івано-Франківськ, Україна) galyna.zaletska@gmail.com

ДЕКОРАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ В АРХІТЕКТУРІ СТАНІСЛАВОВА 1920–1930-х рр.

У статті висвітлено стиліові особливості декоративних елементів архітектури Станіслава 1920–1930-х рр. Внаслідок руйнування, заміни оздоблювальних елементів споруд відбувається нівелювання стилістичних рис архітектури сучасного Івано-Франківська. Цим викликана потреба у глибокому вивченні та науковому аналізі ще збережених деталей архітектури.

Простежено риси зародження стилю ар деко на прикладі кількох громадських та житлових споруд Станіслава початку ХХ ст. У статті висвітлено основні тенденції розвитку урбаністичної сфери міста, які сприяли його розбудові як у центральній, так і в периферійній зонах та появі архітектурних об'єктів у новій стилістиці. На зміну чуттєвих, натуралістичних, примхливих рис архітектури стилю сецесії прийшли лаконічні, стримані, чіткі форми стилю ар деко.

На основі систематизації та узагальнення результатів натурних обстежень архітектури Станіслава міжвоєнного періоду виявлено характерні композиційні особливості та мотиви архітектурного декору в стилі ар деко. Визначено, що домінуючими декоративними елементами в архітектурі міста цього періоду були: геометризований кований метал, «діамантовий» руст, ліпний декор у вигляді рельєфних фризів чи окремих деталей, членування фасаду пілястрами чи аркоподібними заглибленнями. Серед мотивів часто зустрічаються мотиви павутини, зигзагоподібні елементи, стилізовані барокові завитки. Варто сказати, що декоративні елементи підпорядковуються загальній архітектурній формі. Оскільки для стилю ар деко характерним є стилізування форм архаїчних культур, у Станіславі є зразки архітектурного декору з мотивами давньоєгипетського, давньогрецького мистецтва з модерністичним трактуванням.

Результати дослідження можуть бути застосовані для подальшого вивчення особливостей декоративних елементів архітектури Станіслава.

Ключові слова: ар деко, декоративний елемент, декор, фасад, Станіславів, стиліові особливості.

Halyna KOMAN,
 orcid.org/0000-0003-3935-8870
 Senior Laboratory Assistant at the Department of Visual Arts,
 Decorative and Applied Arts, and Design Methods of Teaching
 Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
 (Ivano-Frankivsk, Ukraine) galyna.zaletska@gmail.com

DECORATIVE ELEMENTS OF THE STANISLAVIV'S ARCHITECTURE OF 1920–1930s

The article highlights the stylistic features of the decorative elements of Stanislaviv's architecture of the 1920s and 1930s. As a result of the destruction and replacement of the finishing elements of the buildings, the stylistic architectural features of contemporary Ivano-Frankivsk tend to be lost. This situation caused the need for in-depth study and scientific analysis of the architectural elements that still remain intact.

The features of the origin of the Art Deco style are traced on the example of several public and residential buildings of Stanislaviv of the early XX century. The article highlights the main trends in the development of the urban sphere of the city, which contributed to the development of its central as well as peripheral areas, and the emergence of architectural objects in the new style. The sensual, naturalistic, capricious features of Art Nouveau architecture have been replaced by laconic, restrained, clear-cut forms of Art Deco style.

On the grounds of systematizing and generalizing the results of full-scale testing of Stanislaviv's architecture of the interwar period, the characteristic compositional features and motifs of architectural decor in the Art Deco style have been revealed. It has been found out that the dominant decorative elements in the architecture of the city of this period were: geometric wrought metal, "diamond" rust, stucco decoration in the form of relief friezes or individual details, the division of the facade by pilasters or arched recesses. Cobweb motifs, zigzag elements, stylized baroque curls are the common motifs. It should be noted that the decorative elements are subject to the general architectural form. Since the Art Deco style is characterized by the stylization of forms of archaic cultures, Stanislaviv has examples of architectural decor with motifs of ancient Egyptian, ancient Greek art with a modernist interpretation.

The results of the study can be used to further study the features of the decorative elements of Stanislaviv's architecture.

Key words: art deco, decorative element, decor, facade, Stanislaviv, stylistic features.

Постановка проблеми. Архітектура Станіслава (Івано-Франківська) міжвоєнного періоду 1920–1930-х років сформувалася під впливом таких історико-соціальних та культурних факторів, як необхідність відбудови руйнувань після Першої світової війни, збільшення чисельності населення та посилення нових модерністичних тенденцій, серед яких – утвердження стилю ар деко. Під час натурних обстежень будинків Івано-Франківська зазначеного періоду виявлено, що художні особливості декоративних елементів в архітектурному середовищі міста потребують додаткової уваги і мистецтвознавчої оцінки, оскільки його художні складники впродовж останніх років зазнають різючих змін або взагалі втрачаються.

Аналіз досліджень. Дослідженню типологічного і стильового розмаїття архітектурного декору зазначеного періоду присвячена низка українських та зарубіжних наукових праць. Так, декоративно-експресивній течії в польській архітектурі 1908–1925 рр. присвячена теоретична праця А.К. Ольшевського (Ольшевський, 1967); еволюцію пластичної мови стилю ар деко у вітчизняній архітектурі кінця 20–50-х рр. ХХ ст. простежено в кандидатській дисертації І. Крейзер (Крейзер, 2004). Важливу аналітичну інформацію про стиль ар деко в мистецтві Львова міжвоєнного періоду подає А. Бенцекова, у кандидатській роботі якої вперше робиться спроба комплексного висвітлення характеру й еволюції стилю ар деко в Західній Україні. Зокрема, авторка здійснила ґрунтовну систематизацію та класифікацію пам'яток ар деко у Львові (Бенцекова, 2006).

У публікаціях В. Ясієвича та В. Чепелика 1980–90-х рр. основна увага прикута до проблем української архітектури другої половини ХІХ – початку ХХ ст., означено основні напрями будівництва та висвітлено принципи стилістичних вирішень житлових і громадських будівель міжвоєнного періоду.

Особливості архітектурного ковальства кінця ХІХ – початку ХХ століть у мистецькій спадщині Івано-Франківська проаналізовано в кандидатській дисертації Н. Качковської, в якій розкрито роль кованого металу як архітектурного декору у формуванні композиційної цілісності окремих будівель та міського середовища загалом (Качковська, 2019).

Дослідження основних принципів архітектурно-композиційних вирішень житлових і громадських будівель Станіслава міжвоєнного періоду проведено Л. Грицевичем, Б. Губалем та Н. Бабій, І. Гаркотом, І. Калиновською, В. Шпільчаком.

Проте огляд праць, присвячених архітектурі Станіслава 1920–1930-х рр., дає підстави стверджувати, що питання декоративних елементів в архітектурі Станіслава є маловивченим, а тому потребує наукового дослідження й актуалізації, передусім з огляду на те, що їхні стилістичні особливості втрачаються внаслідок руйнувань, заміни, реконструкцій, що призводить до нівелювання стилю в архітектурі сучасного Івано-Франківська.

Метою статті є розкриття художньо-стильових особливостей декоративних елементів у спорудах Станіслава періоду ар деко як своєрідного явища в архітектурі регіону. Використано загальнонаукові методи аналізу: натурні обстеження, узагальнення, типологізація.

Викладення основного матеріалу. З кінця ХІХ століття у Станіславі прискорились урбаністичні процеси, активізувалось будівництво, внаслідок чого з'явилися нові житлові квартали, нові громадські споруди як у середмісті, так і в периферійних зонах. Пожвавлення у галузі архітектури було спровоковане зростанням кількості населення, численними руйнуваннями під час Першої світової війни, приєднанням територій передмість до Станіслава. З 1867 р. місто стало центром округу в Королівстві Галиції і Лодомерії (Полек, 1994: 89), а в 1920 р. утворено Станіславівське воєводство, яке, як і решта земель Східної Галичини, перебувало під протекторатом Польщі (Комар, 1997: 236 – 242). Тож розвиток станіславівської архітектури певною мірою зазнав впливу польських культурно-мистецьких тенденцій, які швидко поширювалися через численні фахові архітектурні та мистецькі видання, що розповсюджувалися на теренах Східної Галичини. Впровадженню архітектурних, інженерних знань, теоретичних розробок педагогів-архітекторів, сприяли спеціалізовані видання, такі як віденські «Bautechniker», «Architektonische», варшавські «Architektura i Budownictwo», краківський «Architekta», станіславівський «Kurjer Stanisławowski». Як у названих часописах, так і на сторінках львівського «Czasopisma technicznego» висвітлювалися проблеми загальноєвропейських пошуків нових архітектурних форм, декоративного мистецтва, пов'язаного з архітектурою.

Поштовхом для подальшого розвитку архітектури стали виставки, ярмарки, які відбувались у містах і містечках, рівень архітектурної освіти, діяльність мистецьких товариств та архітектурно-будівельних фірм. Наприкінці ХІХ ст. у Станіславі відкрились навчальні заклади, де учні навчалися будівничого ремесла під керівництвом кваліфікованих майстрів. Крім цього, в місті

зосередилось чимало ремісничих підприємств, які виготовляли архітектурні деталі. Так, у місті навіть працювала філія однієї із провідних віденських фірм «End i S-ka» (Комар, 2008).

На початку ХХ ст. у Станіславові діяв будівельний комісаріат, підпорядкований Львівській будівельній дирекції, який здійснював нагляд за спорудженням будинків в місті (Гаркот, 2017: 35).

Архітектура міжвоєнного періоду витіснила утвердженій наприкінці 1890-х – на початку 1900-х рр. сецесійний стиль, який поширився із запізненням на терени Східної Галичини, порівняно з іншими європейськими містами. Варто сказати, що стиль сецесії був досить популярним на цих теренах, і в Станіславові збереглися його численні зразки. Після Першої світової війни ідеологію Австро-Угорщини, що в архітектурі міст Східної Галичини втілювалася у прокладанні проспектів, будівництві архітектурних комплексів, громадських споруд, змінює ідеологія республіканської Польщі, де культивувалися модерністичні практики.

Колискою стилю ар деко був Париж. Тут у 1925 р. пройшла міжнародна виставка під назвою «Міжнародна виставка сучасних декоративних і промислових мистецтв», яка й дала початок новому стилю. Ймовірно, суспільні настрої, які панували після Першої світової війни, сприяли тому, що на зміну чуттєвому, натуралістичному, примхливому стилю сецесії прийшов стиль ар деко з його геометризованістю, лаконічністю, симетричністю. Цей напрям знайшов своє відображення в декоративному мистецтві, моді, живописі та архітектурі. На західноукраїнських землях цей стиль набув найбільшої популярності в 1920–1930-х рр.

Витоки нового стилю ар деко у Станіславові проглядаються в творчості архітектора Фредеріка Януша, автора кількох пізньосецесійних споруд у місті, художні особливості яких характеризуються ясністю, лаконізмом, домінуванням архітектурної форми над декором. Його не випадково називають автором перших «хмарочосів» у місті, адже дві кам'яниці, що збудовані на початку теперішньої вул. Незалежності, були першими п'ятиповерхівками у місті (Головатий, 2003: 113–114). У будівельній фірмі «York» Ф. Януш запроєктував такі архітектурні об'єкти: кам'яницю Кароля Гальперна по вул. Шопена, 9 (1909–10 рр.), кам'яницю родини Хованців на куті вул. Д. Вітовського і Незалежності (1910–1911 рр.), кам'яницю Гаусвальдів на вул. Незалежності, 11 (1909–1910 рр.), готель «Австрія» (нині «Дністер») на куті вулиць Січових Стрільців і Шевченка (1911–1913 рр.) та інші. Ці споруди є першими зразками тенденцій модер-

нізму у місті. Заслужує на увагу асиметрична у плані кам'яниця Гаусвальдів. Конструктивно-раціоналізований фасад цієї споруди акцентовано півкруглим еркером наріжної частини будівлі, потужними консолями, з'єднаними між собою балконами; доволі висунутий карниз увінчує будівлю. З плином часу плоский дах кам'яниці втратив презентабельний бельведер та фігурний парапет з боку вулиці Незалежності. Вертикальні тяги на поверхні еркера підсилюють вертикалізм кутової частини будівлі. Фасад уздовж вулиці Вітовського прикрашений стрічкою карнизу, галереєю із кованими решітками двох видів на рівні другого та п'ятого поверхів. Металеві огороження геометризовані, лаконічні, складаються із поєднання прямокутних та овальних елементів. Довершеності в оздобленні будівлі надають чоловічі, жіночі та дитячі статуї. Існує кілька припущень щодо їх авторства. Зокрема, івано-франківська дослідниця Жанна Комар вважає, що ці скульптурні твори виконав Зигмунд Курчинський (автор скульптурного оформлення багатьох львівських споруд) (Слідами старого Станіслава. Кам'яниця Гаусвальда). Особливістю цих робіт є схематичне, узагальнене трактування рельєфної поверхні, без притаманної для сецесії деталізації.

У Станіславові перші вияви стилю ар деко з'явилися і в житлових кам'яницях. Одним із перших таких зразків можна вважати Г-подібну кам'яницю Гальперна, що на вул. Шопена, 9. За твердженнями дослідниці Ж. Комар, ця будівля теж збудована за проектом Фредеріка Януша. Так само вважають автори книги «Станіславів – Івано-Франківськ: місто давнє і сучасне» В. Шпільчак та М. Головатий (Шпільчак, Головатий, 2011). Фасад будівлі має лаконічний архітектурний декор. Поверхня стіни членована пілястрами, восьмикутними заглибленнями у вигляді медальйонів, смугами діамантового русту вздовж вікон третього поверху. Балконні огороження другого та третього поверхів стримані, з декоративними елементами – трикутниками, вписаними у прямокутники. Вхідний портал має фронтонне завершення, підтримуване пілястрами. Дверне полотно почленоване прямокутниками.

Характерним для тогочасного містобудування було створення житлових зон, де помешкання призначалися для працівників провідних державних установ. У Станіславові такою зоною була комплексна забудова території під назвою «Діброва» (район вул. Сорохтея, кінець паралельних вулиць Чорновола, Коновальця). Поодинокі зразки аналогічних будинків є також на вул. Бельведерській, 26, на вул. Львівській, 6 та 7, на вул. Бандери, 65,

на вул. Макаренка, 3. В архітектурному оздобленні цих одноповерхових помешкань із високим дахом і мансардною надбудовою використано такі характерні елементи: круглі виступи балконів та еркерів. Прикметним є фронтонне завершення центральної частини споруди, або мансарди, яке опирається на колони, стовпи або ж акцентоване знизу пілястрами. Привертає увагу форма такого фронтона-аттика, яка варіюється на основі трикутника, однак часто набуває плавних, схожих на волоти, параболічних форм, нагадуючи подекуди щипцеві завершення в стилі бароко. Акцентом їх фасадної поверхні є овальний отвір. В окремих формах проглядається стилістика рококо. Такою є опливова форма балкона із опуклою, розширеною нижньою частиною. В рисунку балконних решіток домінує зигзагоподібна лінія, яка внаслідок ритмічних повторів нагадує маскерковий орнамент. Крім того, часто зустрічаються вписаний у прямокутник овал та діагонально перехрещені лінії на перетині з колом. Прикметно, що серед меблів цього періоду можна бачити аналогічні фронтонні завершення, передусім на меблях габаритних форм – буфетах, сервантах, книжкових шафах та на дерев'яних футлярах годинників.

Штрихами стилю ар деко позначені кілька громадських будівель 1920–1930-х рр, зокрема, колишня клініка М. Козака і С. Робінзон-Козак на вул. Чорновола, 23 (1925–1928 рр.). Двоповерховий асиметричний фасад будівлі увінчує високий дах та мансарда з бароковим фронтоном-аттиком, боки якого плавно переходять у волоти, що опираються на низькі стовпи. Особливим є декоративне вирішення рельєфного карнизу, основу якого формують три ряди метричноповторюваних елементів, що нагадують пелюстки квітів. Другий поверх будівлі, який колись власники клініки використовували як власне помешкання, вирізняється півкруглим (округленим) еркером між мансардним приміщенням та балконом. Еркер прикрашений щільним ритмом кулястих та пелюсткоподібних форм, згрупованих у два ряди. Вхід із бічного фасаду вже давно втратив свій автентичний вигляд, проте в інтер'єрі будівлі ще збереглися елементи, які колись прикрашали стіни клініки. Такими є двошарові решітки сходових маршів вестибюлю, в середовищі якого домінують параболічні, скруглені лінії. Серед декоративних елементів решітки вирізняються мотиви фестонів та взаємоперехресних ліній, що утворюють мотив кришталика. Членування профільними смугами охристої стіни надає внутрішньому простору будівлі урочистості й статичності. Рельєфні периметральні лиштви обрамлюють віконні отвори.

Серед громадських споруд міжвоєнного періоду, які демонструють синтез стилів історизму та ар деко, вирізняється будівля першого в Станіславові звукового кінотеатру «Тон» на вул. Грушевського, 3, споруджена за проєктом архітектора С. Трелі в 1929–1930 рр. Східний фасад будівлі оздоблений віконними отворами із балконами трьох видів та високим аттиком. Композиція балконного огороження четвертого поверху – це геометричний орнамент із мотивами «павутини» та прямокутних елементів. Варто сказати, що мотив павутини, павука вважаються типовими для декоративно-прикладних виробів у стилі ар деко. Опукла форма кованого огороження балконів третього поверху оздоблена гірляндами із квітів та перехресними лініями. Пластика гірлянди досить стилізована, узагальнена. Такий мотив простежується в декорі інших споруд: житлових будинків на вул. Грюнвальдській, 2, на вул. Г. Крука, 6, вул. Шевченка, 31, на вул. Л. Толстого, 1. Смуга суцільного кованого огороження другого поверху створює простір у вигляді галереї та містить у композиційному вирішенні перехресні елементи, які також нагадують мотив павутини. Аналогічні ковані елементи дублюються на сходовій клітці в інтер'єрі будівлі, а також у кованих огорожах житлових будівель на Грюнвальдській, 2, на вул. Заклинських, 4. Високий фігурний аттик з півциркульним вікном має завершення у вигляді спрощених барокових завитків, що їх творці стилю ар деко нерідко варіювали у своїх композиціях. Із двох дверей східного фасаду збереглися лише одні та трикутний сандрик з овальним вікном іншого дверного отвору. На фото 2000-х рр. сім'ї Шкрібляк, власників сучасного кінотеатру «Люм'єр», який функціонує в цій міжвоєнній будівлі, заklenня овального вікна мало ромбовидний вигляд. Над цими дверима проглядається завершення у вигляді «діамантового» русту, яке часто зустрічається як декоративний елемент на будівлях міжвоєнного періоду. Східний фасад формують спарені колони іонійського ордеру й пілястри. В теперішньому інтер'єрі збереглися лише кесовані стелі та решітки сходових маршів, які ведуть до кабінетів адміністрації. На світлинах власників кінотеатру зображено й колишній декор сцени, ромбовидні плафони на стелі та двері залів з квадратними вставками. До наших днів збереглось членування стелі, хоча його для кращої звукоізоляції закрили тканиною. Варто сказати, що на початку 2000-х рр. власники облаштували внутрішній простір кінотеатру за правилами історичної обізнаності, застосувавши в дизайні інтер'єру мотиви та принципи

ар деко. Дизайнер Ігор Максимів, який виконував проєкт, детально ознайомлювався із тогочасними взірцями архітектури та декоративно-прикладного мистецтва, звідки і були запозичені композиційні, колірні та декоративні домінанти для оздоблення інтер'єру кінотеатру.

Варто сказати про споруду ратуші, яка під час Першої світової війни постраждала від артобстрілу та перебувала в аварійному стані. Тому з 1929–1935 рр. відбувалося будівництво нової ратуші за проєктом Станіслава Трелі. На фасаді ратуші збереглися такі архітектурні деталі: пілястри з «діамантовим» рустом, ліпнина з мотивами акантового листя з бароковими завитками. В 2021 р. завдяки ГО «Івано-Франківськ, який треба берегти» було відновлено двері центрального фасаду ратуші. Роботи здійснювались з урахуванням описів проєктної частини, яка збереглася в Державному архіві Івано-Франківської області. Це берестяні двостулкові двері з тахлями та заскленням із трикутних елементів фацетованого скла. Прямокутні видожені дверні ручки виконані із латуні та хрому.

Однією з характеристик стилю ар деко є його стилізаторські зразки на основі типових форм архаїчних культур. Серед архітектурного декору 1920–1930-х рр. нерідко можна розпізнати орнаментальні мотиви давньоєгипетського, асирійського, давньогрецького мистецтва. Прикладом є споруда на розі вул. Шевченка та Гординського, фасад якої прикрашають пілястри з лотосоподібними капітелями, або ж чотириповерховий житловий будинок по вул. Січових Стрільців, 35 з антропоморфним мотивом ліпнини, де поєдна-

лись елементи античної архітектури з ритмікою асирійських рельєфів.

Варто сказати, що стилістика ар деко простежується в архітектурному оздобленні низки споруд Станіслава: колишньої клініки доктора Гутта по вул. Франка, 17; колишнього будинку польських залізничників по вул. Грушевського, 19; житлового будинку по вул. Грюнвальдській, 2.

Висновки. Досліджуючи декор в архітектурі Станіслава міжвоєнного двадцятиліття, доходимо висновку щодо його своєрідності, яка полягає у домінуванні кованого металу (балконні решітки, огороження сходів), наявності ліпнини на фасадах, переважно у вигляді орнаментальних фризів, застосуванні «діамантового» русту на поверхні стін, членування фасадів арковими заглибленнями, пілястрами, в опорядженні вхідних приміщень в техніці террасо чи декоративною підлогою з керамічних плиток, у різноманітності аттикових форм, а також дверей фасадних стін та брам. Серед найпоширеніших мотивів архітектурних деталей зустрічаються мотиви павутини, гірлянди, розетки, медальйони, завитки, зигзагоподібні ритмічні повторення, мотиви перехресних чи метричноповторюваних овалів. Зазначимо, що декоративна деталь завжди узгоджена з архітектурною основою і підпорядкована їй.

Подальші дослідження в цій сфері слід спрямувати на встановлення авторства архітектурного декору станіславівських споруд 1920–1930-х рр., на визначення майстерень, ремісничих груп, що працювали в місті у вказаний період, на пошук аналогів в архітектурі інших міст краю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Банцекова А.Є. Стиль ар-деко у мистецтві Львова міжвоєнного періоду : автореф. дис. ... канд. мист. Москва, 2006. 22 с.
2. Гаркот І.Т. Архітектура Івано-Франківська (Станіслава) міжвоєнного періоду 1920–1930-х років : монографія / за наук. ред. проф. Б. М. Тимківа. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2017. 228 с.
3. Головатий М.І. Будівничі старого Станіслава (1662–1939 роки). Краєзнавчий збірник на пошану Богдана Гавриліва. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2003. С. 113 – 114.
4. Качковська Н.Н. Архітектурне ковальство кінця ХІХ – початку ХХ століть у мистецькій спадщині Івано-Франківська : автореф. дис. ... канд. мист. 2019. 19 с.
5. Комар В. Спроби нормалізації польсько-українських відносин у другій Речі Посполитій. Українсько-польські відносини в Галичині у ХХ ст. : матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Івано-Франківськ : Плай, 1997. С. 236–242.
6. Крейзер І. Еволюція пластичної мови стилю Ар Деко у вітчизняній архітектурі кінця 20-х – початку 50-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. арх. Харків, 2004. 22 с.
7. Полек В. Майданами і вулицями Івано-Франківська. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. 148 с.
8. Слідами старого Станіслава. Кам'яниця Гаусвальда, 2014. URL : <https://report.if.ua/uncategorized/slidyamystarogo-stanyslavova-kamyanytsya-gausvalda/> (дата звернення: 11.05.2021).
9. Станіславів – Івано-Франківськ: місто давнє і сучасне / В. Шпільчак, З. Соколовський, М. Головатий; фотограф І. Шутурма. Львів: Світ, 2011. 296 с.
10. Komar Z. Trzecie miasto Galicji. Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii Galicyjskiej. Kraków, 2008. 447 s.
11. Olszewski A. Dzieji sztuki polskiej 1890–1980. Warszawa, 1988. 198 s.

REFERENCES

1. Bantsekova A. Ye. (2006). Styl ar-deko u mystetstvi Lvova mizhvoiennoho periodu [Art Deco style in the art of Lviv in the interwar period]. Candidate's thesis. Moskow [in Russian].
2. Harkot I.T. (2017). Arkhitektura Ivano-Frankivska (Stanislavova) mizhvoiennoho periodu 1920–1930-kh rokiv [Architecture of Ivano-Frankivsk (Stanislavov) of the interwar period 1920–1930s]. B. Tymkiv (Ed.). Ivano-Frankivsk : Symfoniia forte, 228 s. [in Ukrainian].
3. Holovaty M.I. (2003). Budivnychi staroho Stanyslavova (1662 – 1939 roky) [Builders of old Stanislavov (1662–1939)]. Kraieznavchyi zbirnyk na poshanu Bohdana Havrylyva [Local lore collection in honor of Bohdan Havryliv]. Ivano-Frankivsk : Tipovit, pp. 113 – 114 [in Ukrainian].
4. Kachkovska N.N. (2019). Arkhitekturne kovalstvo kintsia XIX – pochatku XX stolit u mystetskii spadshchyni Ivano-Frankivska [Architectural blacksmithing of the late XIX – early XX centuries in the artistic heritage of Ivano-Frankivsk]. Candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
5. Komar V. (1997). Sproby normalizatsii polsko-ukrainskykh vidnosyn u druii Rechi Pospolytii [Attempts to normalize Polish-Ukrainian relations in the second Polish-Lithuanian Commonwealth]. *Ukrainsko-polski vidnosyny v Halychyni u XX st. : materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii [Ukrainian-Polish relations in Galicia in the XX century. : materials of the international scientific-practical conference]*. Ivano-Frankivsk : Plai, pp. 236 – 242 [in Ukrainian].
6. Kreizer I.I. (2004). Evoliutsiia plastychnoi movy styliya Ar Deko u vitchyzniani arkhitekturi kintsia 20-kh – pochatku 50-kh rr. XX st [The evolution of the plastic language of the Art Deco style in the domestic architecture of the late 20's – early 50's of the XX century]. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Poliek V. (2007). Maidanamy i vulytsiamy Ivano-Frankivska. [Maidans and streets of Ivano-Frankivsk]. Ivano-Frankivsk : Lileia-NV, p. 148. [in Ukrainian].
8. Slidamy staroho Stanyslavova. Kamianytsia Hausvalda: rezhym dostupu [In the footsteps of old Stanislavov. House of Hauswald], 2014. URL: <https://report.if.ua/uncategorized/slidamy-starogo-stanyslavova-kamyanytsya-gausvalda/> [in Ukrainian].
9. V. Shpilchak, Z. Sokolovskyi, M. Holovaty; fotohraf I. Shuturma (2011). Stanislaviv – Ivano-Frankivsk: misto davnie i suchasne [Stanislaviv - Ivano-Frankivsk: the ancient and modern city]. Lviv: Svit [in Ukrainian].
10. Komar Ż. Trzecie miasto Galicji. Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii Galicyjskiej. [Third city of Galicia. Stanisławów and its architecture during the Galician autonomy] Kraków, 2008. 447 s. [in Poland].
11. Olszewski A. Dzieji sztuki polskiej 1890–1980. [The History of Polish Art 1890–1980] Warszawa, 1988. 198 s. [in Poland].

УДК 79:7.021.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-4>**Микола КРИПЧУК,**

orcid.org/0000-0002-1255-7135

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри режисури естради та масових свят

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) kripchuk@gmail.com

АРТПРОЄКТ ЯК ДИНАМІЧНА ФОРМА РОЗВИТКУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Метою дослідження є мистецтвознавчий аналіз характерних особливостей сучасних артпроектів як динамічної форми масової культури та визначення класифікації основних синтезованих форм артпроектів у структурі сучасної художньої культури. Методологія дослідження включає загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми. Методологічною основою роботи є культурологічний, мистецтвознавчий та структурний аналіз як дослідницькі стратегії, які уможливають виявлення специфіки існування сучасного артпроекту та його типологію в контексті сучасної культури. У роботі здійснена спроба відстежити трансформацію технічних засобів виразності та систематизувати типи синтезованих форм артпроекту в контексті режисерських технологій.

У статті показано динаміку розвитку сучасних синтезованих форм в умовах еволюції аудіовізуальних та телекомунікаційних технологій. З'ясовано, що розвиток технічних засобів виразності трансформується під впливом новітніх досягнень науково-технічного прогресу та сучасних технологій. Акцентовано увагу на тому, що впровадження сучасних аудіовізуальних технологій веде до виникнення нових глобальних жанрів. Виявлено процес «мультимедізації культури», що приводить до істотної зміни художньої парадигми, для якої синтетизм у мистецтві стає базовою ознакою, де глядач є суб'єктом візуальної репрезентації та потребує додаткових імпульсів для включення в загальний художній процес. Зміна художньої парадигми безпосередньо вплинула на багатоваріантність концепції художнього твору.

Згідно з результатами емпіричних досліджень, вперше запропоновано типологію сучасних артпроектів, а саме: естрадний генезис, театральний генезис, художньо-спортивний генезис та академічний генезис.

Ключові слова: масова культура, артпроект, метажанр, синтез, режисерські засоби виразності.

Mykola KRYPCHUK,

orcid.org/0000-0002-1255-7135

Candidate of Art History,

Assistant Professor at the Department of Stage and Gala Festivals

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) kripchuk@gmail.com

ART PROJECT AS A DYNAMIC FORM OF MASS CULTURE DEVELOPMENT

The aim of the study is art analysis of the characteristics of modern art projects as a dynamic form of mass culture and determination of the classification of main synthesized forms of art projects in the structure of modern art culture. The research methodology includes general scientific principles of systematization and generalization of the researched problem. The methodological basis of the work is culturalological, art historical and structural analysis as research strategies that allow us to identify the specifics of the existence of a modern art project and its typology in the context of modern culture. The paper attempts to trace the transformation of technical means of expression and systematize the types of synthesized forms of art project in the context of directing technologies.

The article shows the dynamics of development of modern synthesized forms in the evolution of audiovisual and telecommunication technologies. It was found that the development of technical means of expression is transformed under the influence of the latest advances in scientific and technological progress and modern technologies. Emphasis is placed on the fact that the introduction of modern audiovisual technologies leads to the emergence of new global genres. The process of "multimedization of culture" is revealed, which leads to a significant change of the artistic paradigm, for which syntheticism in art becomes a basic feature, where the viewer is the subject of visual representation and needs additional impulses to be included in the general artistic process. The change in the artistic paradigm has directly affected the diversity of the concept of the work of art.

According to the results of empirical research, for the first time a typology of modern art projects was proposed, namely: pop genesis, theatrical genesis, art and sports genesis and academic genesis.

Key words: mass culture, art project, meta-genre, synthesis, directing means of expression.

Постановка проблеми. Процеси еволюції технічних засобів виразності в режисерській діяльності нині набирають обертів. Науково-технічний прогрес має діалектичний зв'язок із мистецтвом, розкриває творчі можливості та стає потужним стимулом для виникнення нових творчих артпроектів і новітніх метажанрів. Зародження сучасних синтезованих форм передбачає налагодження нових комунікативних зв'язків із глядацькою аудиторією. У цьому сенсі художня культура як генератор творчого потенціалу здатна стимулювати масові смаки, ідеали та соціальний клімат. Технічні засоби виразності та новітні технології взаємодіють з усіма аспектами та сферами художньої культури й мистецтва. У цьому процесі онтологічна сфера є найбільш актуальною, такою, що забезпечує існування артпроекту протягом його творчого життя.

Аналіз досліджень. Важливим джерелом для дослідження синтезованих форм сучасного артпроекту є праці вчених Н. Дворко, О. Костюченко, Я. Мартинишина, Л. Михайлова, С. Оборської, М. Поплавського, О. Тадлі, Т. Шехтер.

Дослідник Л. Михайлов у дисертаційному дослідженні здійснює мистецтвознавчий аналіз технічних засобів у створенні сучасного естрадного видовища та визначає їх класифікацію (Михайлов, 2007). На синтез художньої творчості звертає увагу у своїй роботі Д. Шефтер, аналізуючи сферу сучасного артринку як умови виникнення форм масової культури (Шефтер, 1998). У дослідженні М. Поплавського розглядаються проблема проектної діяльності «crossover point» у контексті музично-театрального проекту (Поплавський, 2019).

Нині дослідження, присвячені проектній діяльності, розглядаються переважно в контексті менеджменту соціально-культурної сфери чи педагогічної науки. Водночас мистецтвознавчий аналіз та класифікація сучасних артпроектів залишаються поза увагою українських дослідників.

Мета статті. Окреслити характерні риси та основні аспекти сучасного артпроекту як явища культури кінця ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізувати режисерські технологічні засоби виразності створення сучасного артпроекту як динамічної форми масової культури. Визначити класифікацію основних типів синтезованих форм артпроектів у структурі сучасної художньої культури.

Виклад основного матеріалу. Взаємозв'язок явищ та комплексне розуміння дійсності є основою світогляду людини ХХ ст. Тому характерною рисою художнього мислення стає прагнення до синтезу різноманітних культурних практик. Слід

вказати, що еволюція жанрів масових форм культури багато в чому відбувалося під впливом застосування нових аудіовізуальних та телекомунікаційних технологій. ХХІ ст. актуалізує ці еволюційні процеси, що дає змогу на іншому рівні сформувати артпроект як новий феномен культури.

Поява нових систем посилення звуку для великих концертних майданчиків дала змогу перенесення звукової енергії у сценічному просторі. Зі свого боку line array дають: по-перше, можливість розширення динамічного діапазону, по-друге, змогу чіткого звукового адаптування під конкретні акустичні умови, по-третє, можливість зміни та оптимізації співвідношення гучності звучання мови, вокалу та інструментальної музики. Таким чином, сучасні звукопідсилювальні комплекси не тільки підвищують якість звучання, але й можуть виступати у ролі особливих режисерських засобів виразності.

Неможливо уявити собі сучасне шоу без піротехнічних ефектів. Сьогодні налічується більше 1000 різновидів подібних спецефектів, які можна застосовувати в закритих приміщеннях. Концертна піротехніка поділяється на три основних типи: ефекти вогню, кольорові ефекти, іскристі ефекти. Саме завдяки піротехнічним ефектам можна особливо яскраво акцентувати потрібний музичний епізод. З огляду на потужний емоційний вплив піротехнічних ефектів на глядачів, особливо у вечірній час, їх також часто використовують на карнавалах, у світломузичних спектаклях, електронних феєріях, а також у формі самостійного жанру – піротехнічних (піромузичних) шоу.

У сучасних масових артпроектах знайшли широке застосування лазерні ефекти. Лазери здатні створювати різні зображення, від найпростіших фігур до будь-яких образів на сцені, стінах і навіть на хмарах. Крім цього, лазерні покази можуть бути основною складовою частиною видовища у світловиставах та спеціальних лазерних шоу.

Нині активно використовуються сценічні модульні конструкції. Найчастіше вони використовуються open air. Технологія побудови сценічного простору повинна бути якомога простішою, швидкою та безпечною. Цим вимогам, зокрема, відповідають модулі виробництва німецької компанії Layher (Event Systems), яка включає інтегроване програмне рішення LayPLAN SUITE, що використовуються під час створення багатьох українських артпроектів. Також компанія пропонує ще кілька пакетів програмного забезпечення для різних вимог, а саме: LayPLAN CLASSIC, LayPLAN CAD.

Таким чином, можна зробити висновок, що технічний прогрес у масовому мистецтві відіграє значну культуротворчу роль. Він слугував імпульсом для народження нових його форм, зокрема, поп-, рок-музики та їх численних різновидів, що забезпечило виникнення і розвиток такої форми створення і поширення художньої продукції, як синтезований артпроект, який нині функціонує в режимі найскладніших технологій, що розробляються й функціонують на глобальному індустріальному рівні. Як вважає дослідниця Т. Шехтер, специфічною особливістю культури сьогодення «повинен бути вид синтезу художньої творчості та сучасної інтелектуальної думки, в якому буде досягнуто рівноправність засобів і мети висловлення і зміниться поняття умовності в мистецтві. Техногенний світ віртуальної реальності повинен увійти в тісний контакт із суб'єктивним світом особистості» (Шехтер, 1998: 302–303).

На нинішньому етапі розвитку сучасної техногенної цивілізації цілком природним є процес, який вчені визначили як «мультимедіація культури». Цей процес полягає в активному запровадженні нових технологій в усі сфери мистецтва. Це приводить до істотної зміни художньої парадигми, для якої синтетизм у мистецтві стає базовою ознакою. У результаті сучасний споживач культурного продукту все частіше потребує додаткових імпульсів для включення в загальний художній процес.

У більш широкому значенні на це звертає увагу М. Дворко, який зазначає, що «революційні перетворення ХХ століття у сфері інформаційно-комунікаційних технологій відзначилися появою й інтенсивним розвитком мультимедіа як нового аудіовізуального засобу масової комунікації, зверненого до окремої особистості <... >» (Дворко, 2004: 3).

Зміна художньої парадигми безпосередньо вплинула й на багатоваріантність концепції художнього твору: з одного боку, це миттєво інтерпретований твір, незмінно відтворений у цифровому вигляді на сучасному носії інформації, з іншого – це може бути патерн або набір патернів, які можуть змінюватися, комбінуватися тощо. Слід зазначити, що це не тільки позначається на структурі сценічного твору, але і впливає як на змістовну компоненту, так і на цілісність.

Наприкінці ХХ ст. традиційні аудіовізуальні технології, що розвивалися в межах театру, телебачення, естради, почали розширюватися за рахунок впровадження новітніх електронних та комп'ютерних аудіовізуальних технологій. Це дозволило постановникам артпроектів паралельно із класичними засобами виразності використовувати

винятково нові електронно-комп'ютерні технології. Також поєднання світлової апаратури з комп'ютерними технологіями значно розширило можливості світлового дизайну артпроектів.

На думку автора, розвиток технічних засобів виразності буде трансформуватися під впливом новітніх досягнень науково-технічного прогресу та сучасних технологій. Як вважає дослідник технічного забезпечення сучасних видовищ Л. Михайлов у своїй роботі «Технічні засоби оформлення сучасного естрадного видовища», елементами сценографії новітніх артпроектів є «голографічна проекція, технологія «прорізання» за кольором <... >, впровадження мобільних технологій з метою створення атмосфери інтерактивності <... >» (Михайлов, 2007: 36). Також найважливішою умовою стане активна участь глядачів у будь-якому артпроекті завдяки сучасному інформаційному простору, який надає широкі можливості глядачам вступати у творчий контакт з художньою продукцією. Особлива роль тут відводиться телебаченню, яке, на думку мистецтвознавиці К. Станіславської, «опановує три важливі іпостасі, виявляючи себе як: 1) спосіб передачі на відстані звуку і зображення, 2) новий, специфічний засіб інформації в суспільстві, 3) нову форму художньої культури зі своїм естетичним «я» (Станіславська, 2016: 244).

Інноваційність, проектність, варіабельність, музичність на сучасному етапі є генеруючими факторами у створенні артпроектів, який можна визначити як явище масової культури, основою якого є художні та нехудожні компоненти. Функціонування такого культурного продукту відбувається завдяки організаційно-творчій діяльності групи фахівців, що забезпечують концептуальну єдність проекту на всіх стадіях його здійснення від виконавської діяльності до виходу на відкритий ринок із метою отримання прибутку від різних видів його реалізації. Основними принципами у процесі створення артпроектів є «визначення і деталізація цілей організації, видів діяльності; структурування, поділ праці між фахівцями; координація діяльності, взаємодієносини, обов'язки, терміни виконання, звітність; єдність цілей діяльності; реалізація завдань менеджменту» (Тадля, 2020: 121).

Впровадження сучасних аудіовізуальних технологій приводить до виникнення нових глобальних жанрів, що не вписуються в традиційну класифікацію. Загальна тенденція, яка спостерігається нині у сфері синтезованих артпроектів – це відокремлення від чіткої жанрової типізації та звернення до все більш індивідуалізованих рішень залежно від поставлених завдань. Саме вони й зумовлюють комплекс режисерських

засобів виразності, які і є провідними у визначенні класифікації артпроектів.

На наш погляд, враховуючи використання тих чи інших засобів виразності, можемо виокремити чотири типи сучасних синтезованих форм артпроектів, а саме: естрадний генезис, театральний генезис, художньо-спортивний генезис та академічний генезис.

Артпроекти, в основі яких лежить естрадна, танцювально-пісенна музика (так звана «поп-музика»), доречно віднести до естрадного генезису, аналогічно до різних гала-видовищ, тематичних, ювілейних тощо. Сюди належать проекти на базі рок-концертів, а також світло-звуковистави та електронні феєрії на основі розважальної та електронної музики, в яких відсутня або майже відсутня драматургічна складова частина. Як приклад, можна назвати Stadium Show MONATIK «LOVE IT ритм» (реж. Д. Стульніков), що відбулося на НСК «Олімпійський» у 2019 р. Саме цей проект став вибуховим на українській естраді, зібравши в одному місці понад 60 тисяч глядачів. До естрадного генезису належать також фестивальні музичні проекти, зокрема один із найбільших музичних фестивалів open air – «Atlas Weekend» (м. Київ), Trance Connections Festival (м. Львів), Міжнародний музичний фестиваль «UPark» (м. Київ) та багато інших.

До артпроектів театрального генезису можна віднести проекти на базі карнавалів, театралізованих світло-звуковистав та електронних феєрій, тобто всі проекти, які мають драматургічну основу. З цим напрямом тісно пов'язані фестивальні форуми, що мають театралізацію. Також до числа цих проектів можна зараховувати і постмодерністські театральні постановки. Це можуть бути театральні постановки з елементами перформансу, хепенінгу, інвайронменту, зокрема у театрі «Кімната Т» (реж. О. Сомова, м. Харків). Оригінальний проект покликаний вирішити глобальні проблеми за рахунок звернення до свідомості глядача/учасника. Адже живе провокаційне дійство демонструє все те, про що так неохоче розповідалося протягом століть. Основою цього артпроекту стало п'ять вуличних перформансів: «Руйнування», «Розмір», «Люди на продаж», «Невиліковні», «Бабло».

Як вважає дослідниця О. Лачко, іноді «пересічний глядач сприймає перформанс як такий собі квазітеатр. Насправді площина перетину театру та перформансу – це унікальний простір < ... > перетину театру й «нетеатру» (Лачко, 2019: 156).

Артпроекти спортивно-художнього генезису також набирають популярності. Серед них варто

відзначити постановки єдиного в Україні цирку на льоду «Saveliev Grand» (кер. Ю. Савельєв). Завдяки величезному досвіду, майстерному симбіозу циркового мистецтва та віртуозного фігурного катання було створено театралізоване циркове казково-магічне шоу на льоду «Чаросвіт». Колективу аплодували глядачі Чорногорії та Хорватії, у країнах Балтики, Сербії, Китаю, Ізраїлю та ще в багатьох куточках світу.

У 2018 р. в Київському Палаці спорту відбулася прем'єра новорічної казки на льоду за мотивами твору Е. Гофмана «Лускунчик» (реж. Д. Тодорюк, постановка Д. Дмитренка). Завдяки сучасним технологіям (3D-графіка, світлодіодний екран, 200 світлових приладів) було створено неймовірне новорічне казкове шоу. Саме в цьому проекті відбувається поєднання спорту та художньої компоненти. Аналогічні проекти існують також у західних країнах, наприклад у США. Особливою популярністю користуються шоу програми творчого колективу «Disney On Ice». У них представлений практично весь спектр музичних жанрів – від романсу та рок-н-ролу до уривків із симфонічних творів.

Мистецькі артпроекти академічного генезису характеризуються тим, що їх музична складова частина містить переважно класичну та народну музику. Це в першу чергу проекти на базі сінмафоній (поєднання музики та кіно), світло-звуковистав та електронних феєрій на історичну тематику. Тут елементи та стадії проектування ще не означилися повною мірою. Проте на багатьох курортах існує подібна тенденція. Наприклад, у Єгипті на тлі архітектурних пам'яток вечорами влаштовуються театралізовані світло-звуковистави, організовується виробництво та реалізація відеодисків й сувенірної продукції з використанням елементів цих видовищ.

У 2006 р. було створено сінмафонію Д. Шостаковича на симфонію № 7 – «Ленінградська» (синтез-режисер Г. Параджанов, автор-конструктор С. Давітая). Експресивність музичного твору підсилюється кадрами кінохроніки 20–50 рр. ХХ ст. Також до цього напрямку можна віднести й філармонійні концерти.

З огляду на тривалість заходу артпроекти можна диференціювати за принципом короткочасності або довготривалості. До короткочасних належать, наприклад, ті проекти, що створюються в межах карнавалу, які, в кращому випадку, можуть тією чи іншою мірою використовуватися під час наступного карнавалу. Короткочасними проектами також є, зокрема, проекти на основі поп- чи рок-концертів, які «прив'язані»

до конкретної події – ювілейні, тематичні, святкові, а також глобальні концерти. Їх «життєвий» цикл включає одноразову демонстрацію з подальшою трансляцією телеверсії (один або два рази).

Короткочасні проекти можуть бути злитими та дискретними (серійними). Злиті проекти розгортаються від початку до кінця протягом одного дня. Це можуть бути карнавальна хода, тематичний або святковий концерт, у тому числі глобальний концерт, світло-звуко-вистава, електронна феєрія.

Дискретні проекти складаються з декількох злитих структур, розмежованих часовим інтервалом. Це може бути концертно-гастрольний тур зі змінною програмою, адаптованою до місця проведення й складу аудиторії, телевізійні музично-мистецькі проекти, що включають низку послідовних етапів.

Ця форма є досить актуальною особливо під час пандемії коронавірусу, коли дати гастрольних турів можуть бути змінені або ж переглянутий сам концертний формат, наприклад, онлайн-трансляція з подальшим поверненням до офлайн-виступу в період зміни карантинних заходів. Але ці трансформації жодним чином не впливають на творчу якість культурного продукту.

Довготривалими проектами є насамперед заходи на базі поп- та рок-музиклів, світло-звуко-вистав історичного й музейного напрямів, які можуть виконуватися без істотних змін протягом багатьох десятиліть. Ці проекти можуть бути створені в умовах певного ландшафту як історична реконструкція тієї чи іншої епохи чи історичної події, яка повторюється щорічно.

Одним із прикладів може бути Міжнародний фестиваль світла й медіа-мистецтва «Kyiv Lights Festival», який відбувається щорічно у столиці України – Києві. Так, у 2019 р. великим екраном для презентацій творчих робіт учасників фестивального проекту з понад 20 країн світу стала будівля Київської міської державної адміністрації. Окрім технології 3D-mapping, глядачі побачили

використання режисерського прийому доповненої реальності під час запуску «Променю мрій» із сотнями дитячих малюнків.

Запропоновану типологію сучасних артпроектів можна використовувати в навчальному процесі для студентів освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Саме новітні тенденції в режисурі сучасних артпроектів досліджуються студентами кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв у процесі вивчення дисципліни «Методика і організація творчого проекту».

Перспективою для подальшого опрацювання є детальне дослідження різних синтезованих форм артпроекту, зокрема в науково-дослідницькій діяльності студентів ЗВО. Робота окреслює можливість ґрунтовного вивчення цього питання із залученням теоретичних та практичних розробок та досліджень цієї важливої частини культуротворчого процесу.

Висновки. Згідно з проведеним аналізом можна зробити такі висновки:

1. Технологічний прогрес у масовому мистецтві відіграє значну культуротворчу роль, що є основою для розвитку сучасних артпроектів.
2. Розвиток технічних засобів виразності трансформується під впливом новітніх досягнень науково-технічного прогресу та сучасних технологій.
3. Впровадження сучасних аудіовізуальних технологій веде до виникнення нових глобальних жанрів.
4. Запропоновано типологію сучасних артпроектів, а саме: естрадний генезис, театральний генезис, художньо-спортивний генезис та академічний генезис.
5. Перспективою подальшого аналізування є детальне дослідження різних синтезованих форм артпроекту, що є суттєвим доповненням теорії та практики режисури масових форм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа: генезис, специфика, эстетические принципы: автореф. дис. ... док. искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2004. 47 с.
2. Лачко А. Рецепція постмодернізму в сучасній театральній культурі України: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04. Харків, 2019. 18 с.
3. Мартинишин Я.М., Костюченко О.В. Проектний менеджмент як стратегічний інструмент розвитку соціокультурної сфери. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. № 4. С. 84-89.
4. Михайлов Л.Н. Создание современного эстрадного зрелища (принципы художественного оформления): автореф. ... канд. искусствоведения. 17.00.01. Москва, 2007. 31 с.
5. Михайлов Л.Н. Технические средства оформления современного эстрадного зрелища как эстетический феномен. Москва: РАТИ, 2007. 40 с.
6. Оборська С.В. Сучасна проблематика подієвого менеджменту мистецьких проектів. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 389–397.

7. Поплавський М.М. Мистецький проєкт: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину – crossover point). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 1. С. 248–254.
8. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.
9. Тадля О.М. Організація мистецьких проєктів у менеджменті соціокультурної діяльності. *Гуманітарний корпус*. Вінниця: ТВОРИ, 2020. Вип. 36. С. 119–122.
10. Шехтер Т.Е. Процессы маргинализации в современной художественной культуре: дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1998. 347 с.
11. Event Systems. URL: <https://www.layher.com/en/> (дата звернення: 29.04.2021).

REFERENCES

1. Dvorko N.I. Rezhissura mul'timedia: genezis, spetsifika, esteticheskiye printsipy [Directing multimedia: genesis, specificity, aesthetic principles]: author. dis. ... doc. art history: 17.00.03. Moscow, 2004. 47 p. [in Russian].
2. Lachko A. Retseptsiya postmodernizmu v suchasniy teatral'niy kul'turi Ukrayiny [Reception of postmodernism in modern theatrical culture of Ukraine]: dis. ... Cand. art history: 26.00.04. Kharkiv, 2019. 18 p. [in Ukrainian].
3. Martynyshyn YA. M., Kostyuchenko O. V. Proektnyy menedzhment yak stratchichnyy instrument rozvytku sotsiokul'turnoyi sfery. [Project management as a strategic tool for the development of the socio-cultural sphere]. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv: IDEA-PRINT, 2018. № 4. P. 84-89. [in Ukrainian].
4. Mikhaylov L.N. Sozdaniye sovremennogo estradnogo zrelishcha (printsipy khudozhestvennogo oformleniya) [Creation of a modern variety show (principles of decoration)]: author. ... Cand. art history. 17.00.01. Moscow, 2007. 31 p. [in Russian].
5. Mikhaylov L.N. Tekhnicheskiye sredstva oformleniya sovremennogo estradnogo zrelishcha kak esteticheskiy fenomen. [Technical means of designing a modern variety show as an aesthetic phenomenon]. Moscow: RATI, 2007. 40 p. [in Russian].
6. Obors'ka S.V. Suchasna problematyka podiyevoho menedzhmentu mystets'kykh proektiv. [Modern issues of event management of art projects]. Culture of Ukraine. Kharkiv: KhDAK, 2018. Issue. 61. P. 389-397. [in Ukrainian].
7. Poplavs'kyi M.M. Mystets'kyi proekt: dyskurs khudozhn'oyi kul'tury pochatku novoho tysyacholittya (u tochti peretynu – crossover point). [Art project: the discourse of artistic culture of the beginning of the new millennium (at the crossover point)]. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv: IDEA-PRINT, 2019. № 1. P. 248-254. [in Ukrainian].
8. Stanislavs'ka K. Mystets'ko-vydovyschni formy suchasnoyi kul'tury [Art and entertainment forms of modern culture]: monograph. Kyiv: NACCKiM, 2016. 352 p. [in Ukrainian].
9. Tadya O. M. Orhanizatsiya mystets'kykh proyektiv u menedzhmenti sotsiokul'turnoyi diyal'nosti. [Organization of art projects in the management of socio-cultural activities]. Humanitarian Corps. Vinnytsia: TVORY, 2020. Issue. 36. pp. 119-122. [in Ukrainian].
10. Shekhter T.Ye. Protsestry marginalizatsii v sovremennoy khudozhestvennoy kul'ture [The processes of marginalization in contemporary art culture] dis. ... Dr. Philos. Sciences: 24.00.01. St. Petersburg: SPBGU, 1998. 347 p. [in Russian].
11. Event Systems. URL: <https://www.layher.com/en/>

УДК 7.05/(746):7.091

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-5>**Оксана ЛАГОДА,***orcid.org/0000-0003-1808-7119**доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри дизайну тканин і одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) oxanalahoda@gmail.com***Владислава ГУРДИНА,***orcid.org/0000-0002-9040-3676**кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну тканин і одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) vlada.gurdina@gmail.com***Тетяна МАЛІК,***orcid.org/0000-0002-7678-955X**старший викладач кафедри дизайну тканин і одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) tata.82@ukr.net*

ПРИНТУВАННЯ В ДИЗАЙНІ ТЕКСТИЛЬНИХ ВИРОБІВ

Автори позиціонують принтування як один із найдавніших способів опорядження, декорування та оздоблення текстильних матеріалів і виробів, який у дизайн-практиках став найважливішим засобом індивідуалізації продукту та ключовою тенденцією моди. Сучасне принтування розглядається як унікальне явище з розлогою техніко-технологічною основою, що визначає естетичну якість виробів. Зростання ролі принтів у сучасному дизайні текстилю актуалізує проблеми, які, на думку авторів, залишаються малодослідженими. Вказано, що функції принтів і технології їх нанесення на текстильні об'єкти пов'язані з принципами формоутворення виробів, що в підсумку визначає характер їх сприйняття та естетичної оцінки. Мета статті – охарактеризувати специфіку сучасного принтування, технік і технологій друку, їхній вплив на функціонально-естетичний аспект і на формоутворення дизайн-продуктів.

У статті проаналізовано сучасні види принтування, їх класифікацію, яка ґрунтується на особливостях технологій нанесення зображень. Встановлено, що принти виконують як утилітарно-практичні, так і художньо-стилістичні, формально-естетичні, комунікативно-ідентифікаційні функції. Ключовою функцією залишається декорування та оздоблення виробів. Дизайнери також втілюють у них художньо-образні та емоційно-психологічні аспекти, формують асоціативні зв'язки з періоджерелами. Завдяки цьому принти реалізують функцію унікалізації, яка може виділяти сам дизайн-продукт або його власника, творчість дизайнера через його доробок. Для цього застосовуються трансформації зображень, в основі яких різноманітні семантико-символічні значення. Виявлено, що принти ґрунтуються на загальних художньо-композиційних законах, на принципах формоутворення в сучасному дизайні та на модних тенденціях. Показано, що принтування комплексно розв'язує низку функцій, які тісно пов'язані з естетичним аспектом формоутворення дизайн-об'єктів. Загалом, принтування активно розвивається в контексті трансформацій масової культури споживання.

Ключові слова: дизайн принтів, технології друку, функції принтування.

Oksana LAHODA,*orcid.org/0000-0003-1808-7119**Doctor of Art History, Associate Professor,
Professor at the Department of Fabric and Clothing Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) oxanalahoda@gmail.com***Vladyslava HURDINA,***orcid.org/0000-0003-1808-7119**Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of Fabric and Clothing Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine)*

Tetiana MALIK,
orcid.org/0000-0002-7678-955X
Senior Lecturer at the Department of Fabric and Clothing Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine)

PRINTING IN THE DESIGN OF TEXTILE PRODUCTS

The authors position printing as one of the oldest ways of finishing, decorating and finishing textiles and products. It has become the most important means of individualizing a design product in design practices and a key fashion trend. Modern printing is a unique phenomenon with an extensive technical and technological basis, which determines the aesthetic quality of products. The growing role of prints in modern textile design highlights problems that, according to the authors, remain unexplored. It is stated that the functions of prints and technology of their application on textile objects are related to the principles of product formation. As a result, it determines the nature of perception of things and their aesthetic evaluation. The purpose of the article is to characterize the specifics of modern printing, printing techniques and technologies, their impact on the functional and aesthetic aspect and on the formation of design products. The article analyzes the existing types of printing, their classification, features of imaging technologies. It is established that prints perform utilitarian-practical, artistic-stylistic, formal-aesthetic, communicative-identification functions. The key function remains the decoration and decoration of products. Designers embody in them artistic and figurative and emotional and psychological aspects, form associative connections with primary sources. Thanks to this, prints provide uniqueness, functionally highlighting the design product itself, its owner and the designer's creativity through his work. For this purpose, image transformations are used, which are based on various semantic and symbolic meanings. It is revealed that the prints are based on the general laws of art and composition, on the principles of formation in modern design and on fashion trends. It is shown that printing comprehensively solves a number of functions that are closely related to the aesthetic aspect of the design of design objects. In general, printing is actively developing in the context of transformations of mass consumption culture.

Key words: print design, printing technologies, printing functions.

Постановка проблеми. В умовах сьогодення дизайн-практики орієнтовані на індивідуалізацію створюваних дизайн-об'єктів. Розгляд цього питання спонукає до поглибленого аналізу засобів і методів забезпечення подібної індивідуалізації. Наприклад, реалізованої в дизайні текстилю за рахунок принтування як актуальної технології опорядження тканин та одягу і специфічного явища сучасної моди. Застосування ж у принтах різноманітних мотивів, інтерпретованих крізь призму культурного надбання людства, нанесення зображень різними традиційними техніками художнього розпису чи інноваційними технологіями друку, додає дизайн-продуктам не лише особливих естетичних якостей, але формує ряд особливих функцій.

Широкий спектр традиційних та новітніх видів принтування на текстилі, як і розмаїття традиційних матеріалів і технологій, а також принципів формування конкретних речей, обумовлюють значну варіативність дизайн-концепцій та способів їх реалізації в авторських проектах. Встановлення змісту такої варіативності сприятиме продуктивності розвитку галузі дизайну костюма та вирішенню питань щодо індивідуалізації дизайн-продукції.

Аналіз досліджень. Значимість принтування важко переоцінити. Воно набуло особливого значення через власний соціокультурний та інформаційно-ідентифікаційний потенціал, обумовлений

тенденціями «розумного споживання» та ініціативами щодо зниження перевиробництва одягу. Аналіз наукових джерел демонструє, що дослідники надають перевагу вивченню історії виникнення технологій друку і функцій опорядження текстильних матеріалів (Єрмілова, 2003; Кібалова й ін., 1966; Которн, 1998). Відомо, що технології нанесення рисунків на тканину виникли значно пізніше, аніж самі текстильні матеріали. Перші спогади про «принт» з'явилися у Стародавні часи, в країнах Сходу. В Європу технології розпису потрапили значно пізніше (Балдано, 2002). Так, у Китаї застосовували віск і природні барвники – технології, відомі як холодний і гарячий батик. Сучасники замість воску стали використовувати стеарин і парафін. Відомим в історії також є метод перетягування тканини шнуром чи нитками з подальшим фарбуванням (Буровик, 2011). З'явилися й абсолютно нові методи нанесення рисунку, зокрема, за допомогою спеціальної клейкої речовини. Перші трафарети для нанесення рисунків на тканину були створені в Європі як невеликі дощечки з виїмками. Подібна технологія на теренах України отримала назву «вибійка» і залишалася актуальною протягом багатьох століть. В Індії така технологія до цього часу залишається затребуваною.

У перекладі з англійської слово «принт» означає «відбиток», «печатка», «відтиск», «штамп»,

«друк» або «набивна тканина» (Принт. Словарі...). Термін «принт» широко застосовується в індустрії моди з наступним визначенням: візерунок, зображення, фотографія, напис (шрифтова композиція), які наносять на тканину, папір, аксесуари та інші однотонні матеріали, застосовуючи термотрансфер як технологію наклеювання рисунку, вишивки, 3D-принтери (Значення слова принт...). Принти наносяться також на дерево, метал, на пластик, на шпалери (Принт. Що це...). Їх використовують, насамперед, у рекламі – плакати, банери, у дизайні одягу, упаковки, для оздоблення автомобільних чохлів і оббивки м'яких меблів, як самодостатню друковану продукцію. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. принтування одягу в індустрії моди постало унікальним явищем з розлогою техніко-технологічною основою. Дизайнери активно експериментують з мотивами, кольорами і розмірами авторських принтів, якими оздоблюють як партії виробів, так і одиничні ексклюзивні моделі.

Розвиток технологій друку сприяв популяризації одягових і побутових речей, оздоблених принтами, а тенденції розвитку дизайн-практик сприяли розширенню функцій принтів і можливостей їх використання (Ветлицька, 2006; Джонс, 2012; Кавамура та ін., 2009). У повсякденному житті принти стали виразною ознакою сучасної візуальної культури (Демшина, 2009; Dikovitskaya, 2006), що не тільки визначає тенденції моди, але й принципи формоутворення дизайн-продукції в цілому (Тетхем, 2006; Lahoda, 2015). Пошук оригінальних мотивів принту став для дизайнерів можливістю та метою через ці зображення привертати увагу споживачів до різних суспільних проблем.

У межах масової культури багатий внутрішній світ дизайнерів, їх креативність щодо створення принтів загострили проблематику «стосунків» мистецтва і моди, яка активно досліджується. Науковці вважають, що побутують три думки про такі «стосунки», зокрема: мода як мистецтво; мода на мистецтво; мода і мистецтво. Кожен зі способів взаємодії реалізує інакшу концепцію в дизайнерському одязі та, відповідно, демонструє інший результат (Лагода, 2018). У будь-якому разі принт змінює сенс створених речей або надає їм нового змісту. Такий підхід насамперед загострює проблеми етико-естетичного плану та вказує на актуалізацію таких концепцій дизайну, як «емоційний дизайн» і «дизайн взаємодії».

Ще в 1930-х роках з'явилися тривимірні оригінальні принти, названі «серіографія» або «шовкографія»: друк, який відтворює візерунки за допомогою трафарету (тонкої шовкової сітки)

та не піддається дії води. Значно пізніше виник фотопринт. Сьогодні надзвичайною популярністю користується цифровий друк, оскільки його можливості практично безмежні. Він дозволяє на будь-яку поверхню наносити малюнок різного масштабу, лінійно-графічної та колористичної складності. Також відомо про низку класифікацій принтів, зокрема:

- за авторством і художньою якістю зображень: артпринти – оригінальні, не схожі на інші; авторські принти – роботи відомих художників і дизайнерів як ексклюзивні твори, що можуть тиражуватися або бути одиничними;
- за стилем (стилістикою) розрізняють: ретропринти та абстрактні принти, в стилі графіті або стріт-арту;
- за формою розрізняють, наприклад, геометричні принти (візерунки на тканині) або квіткові, а також – сюжетні принти;
- за технікою виконання – 2D-принти або 3D-принти (Принт. Словарі...).

Отже, як явище, принт коріниться глибоко в пластах культури людства та має багато спільного з мистецтвом (є мистецтвом!). У сучасному дизайні він набув виняткового значення як концептуальне поєднання змістовних, техніко-технологічних і функціональних аспектів дизайну костюма, що впливає на його естетичну якість. І, власне, функціонально-естетичний аспект дизайну принтів залишається мало дослідженим.

Мета статті полягає в тому, щоб окреслити специфіку принтування сучасної текстильної дизайн-продукції та виявити зв'язки функцій, композиційних закономірностей формоутворення виробів із забезпеченням естетичних якостей дизайн-продукту.

Виклад основного матеріалу. У принтуванні є два підходи – використання проміжних форм і прямі технології друку, – та три великі групи, які різняться за способом створення принтів – прямий друк (direct printing); витравка (discharge printing) і резервний друк (resist printing). У кожному мають місце власні види і підвиди друку. Так, резервний друк (resist printing), зокрема, вважається одним із найдавніших. Батик (Batik) передбачає також ручний розпис тканин. Така давня ручна технологія, як тай-дай (Tie-Dyeing) є технікою фарбування тканини у спосіб «скрути і пофарбуй». Натомість друк із використанням проміжних форм включає: шовкографію (шовкотрафарет), ротатійний друк сітчатими шаблонами. Механічний друк полягає в тому, що на поверхні металевого валу гравірується малюнок, який потім залишає відбиток на матеріалі. У такий спосіб принтують велику кількість

метражу тканин із чітким зображенням та контуром малюнку. Щоб створити якісний та естетично привабливий матеріал, ведеться складний обрахунок ниток на визначену площину основи й реалізується так званий блочний друк (Block Printing).

Актуальною технологією принтування є термотрансфер – термоаплікація (від д.грець. θερμός – гарячий та англ. transfer – перенесення, переміщення, переведення), яка забезпечує перенесення під температурою барвника зі спеціальної плівки чи паперу на тканину. Особливою технологією принтування є сублімаційний друк (Transfer printing Dry). Його використовують суто для роботи із синтетичними матеріалами, у яких вміст поліестеру становить не менш як 50 %. Суть технології полягає в тому, що спеціальна тверда фарба в сублімаційному принтері різко нагрівається і відразу перетворюється в газоподібний стан і миттєво проникає в структуру тканини (Основи...).

Особливе місце в сучасному принтуванні посідає цифровий друк (Digital printing), що працює як звичайний принтер. Сучасники надають йому перевагу, оскільки технологія досить гнучка і мобільна, а рисунки виходять чіткими і детальними. Цифровий друк дає змогу як масштабувати зображення – збільшувати чи зменшувати, так і змінювати його колористичне забарвлення залежно від кольору основного матеріалу або за бажаннями конкретного клієнта. Найпопулярніші вироби за цією технологією принтування – це різноманітні футболки, верхній одяг, аксесуари – хустки, сумки, капелюхи.

Художньо-естетична якість принтів залежить, як бачимо, від технологій нанесення зображень. Утім, естетичні якості зумовлені й мотивами принтів, їхнім колористичним вирішенням і суто художньо-композиційними характеристиками. Специфічна естетика масового принтування орієнтована, зазвичай, на широке коло споживачів. Ексклюзивні речі вимагають більш складних і технологічних процесів. Є різноманітні техніко-технологічні можливості нанесення принтів на найрізноманітніші матеріали: натуральні, штучні, змішані, синтетичні й інші. Вибір матеріалу зумовлює вибір технології друку. Технології нанесення малюнку, мотиви зображень та їхнє колористичне вирішення зумовлюють художньо-естетичну якість принтованих виробів. А їхній вибір тісно переплітається з призначенням конкретного дизайн-продукту, що вказує на необхідність з'ясування властивих принтам функцій.

У сучасній моді принти можна вважати самим популярним і поширеним елементом декору, тобто центральним елементом оздоблення одягу. За їх

допомогою дизайнери можуть втілити в моделі будь-яку, навіть саму несподівану та оригінальну, ідею, тим самим, виділивши власний творчий доробок в ряду інших. Це сприяє також виділенню власника принтованої речі серед інших учасників процесу споживання, що вказує на одну з найважливіших функцій принтів – функцію унікалізації дизайн-продукту (ексклюзивність) та індивідуалізації її власника (особистісна індивідуалізація) і репрезентацію творчості конкретного дизайнера. Інструментами досягнення результативності вказаної функції є і мотиви принта, і його колористичне вирішення, і технології, що використовуються для його нанесення. За допомогою принтів можна також здійснювати певне коригування недоліків фігури, наприклад: зробити візуально тоншою талію або видовжити фігуру в цілому. Ця функція базується на закономірностях візуальних ілюзій, здатних умовно змінювати пропорції самої фігури, одягу, на неї одягненого. Зазвичай ідеться про квіткові або геометричні принти, які відтворюються у визначених форматах і саме це обумовлює їх утилітарно-практичну дію. Візуальні ілюзії в дизайні одягу носять не лише прагматичний характер, але й вважаються універсальним інструментом процесу формоутворення. У цьому випадку велике значення має масштаб зображеного і маса принта, які співвідносяться з масою одягу, його об'ємом на фігурі та з розмірами площин виробу, які принтуються. Для реалізації вказаної функції дизайнери використовують такі прийоми: трансформація – імітація, приховування-маскування, уподібнення, презентація, які апелюють до свідомого акцентування тих чи інших характеристик самого принта: розмір, маса, колір тощо.

Принти мають також композиційно-конструктивне навантаження в моделі, яке формує її образні та художньо-естетичні якості. Кольорова гама, яка використовується для реалізація конкретного принта (хроматична, ахроматична, монохромна), значною мірою визначає емоційно-психологічний аспект принтування дизайн-продукту. Більше того, на цьому ґрунті принти викликають у носія та його оточення певні асоціативні зв'язки, обумовлені, переважно, соціокультурним, суспільним, історичним або інтелектуальним контекстом. У такий спосіб принти на предметах одягу можуть «стримувати» (емоції, дії, думки), «провокувати» (вчинки, поведінку), «агітувати», «інформувати», «закликати» і т. п. Таким чином, візуалізований зміст принтованих зображень реалізує функцію міжособистісної, групової, суспільної, масової комунікації. Іншими словами, візуалізоване змістовне наповнення принтів кодує

певну інформацію, мотивує споживача-глядача декодувати її в процесах споживання дизайн-продукту і під час її трансляції. Та, оскільки йдеться про коди, які реалізуються, зазвичай, через символізацію загальноприйнятних і зрозумілих більшості знаків-символів та їх значень, можна говорити про те, що принтуванню в одязі притаманна семантико-символічна функція. Її суть полягає в репрезентації через символи і знаки, закомпоновані в принтах, часом – шрифтові композиції-гасла, які розкривають ту чи іншу суспільно важливу тематику, нових змістів та ідей.

Особливе місце серед функцій сучасного принтування варто відвести такій функції, як просвітницька, яка охоплює розвиваючий, мотивуючий, освітній аспекти інформативно-комунікативних практик. Досить часто подібне принтування політизується або ідеологізується. Утім, у будь-якому випадку в принтах це відображено через окремі шрифтові та зображувальні елементи, написи, кольорові акценти, масштаб щодо конкретного виробу, який в окреслений спосіб актуалізується.

Іншою важливою функцією принтів у сучасному модному одязі можна вказати функцію етноідентифікації та стильового виразу (етнічний або фолк-стиль). Йдеться про те, що у принтах використовуються мотиви традиційних культур, елементи етнічної ідентифікації через відомі культурні зразки, які в процесі опрацювання дизайнерами інспіруються в сучасних аутфітах. Для цього дизайнери активно використовують такі прийоми як стилізація та інтерпретація. Вони стосуються і графічних зображень, і кольорово-фактурного вирішення, які обов'язково зберігають асоціативні зв'язки з першоджерелами.

Цікаво, що всі без винятку функції принтів орієнтовані на ефектність сприйняття дизайнерського виробу, тобто, на його репрезентативну якість. Отже, принтування комплексно реалізує ряд утилітарно-практичних, художньо-композиційних, семантико-символічних і комунікативно-інформаційних функцій, які забезпечують дизайн-продукт виразною репрезентативною якістю. Функції принтів і принтованого одягу, загалом, тісно пов'язані з естетичним аспектом формоутворення модного костюма.

Комплекс знань щодо принтування активно використовується на кафедрі дизайну тканин і одягу ХДАДМ у межах таких дисциплін, як: «Художній розпис», «Арттекстиль», «Проектування». Окремі елементи костюма проєктують і реалізують студенти на практичних заняттях. Наприклад, хустка, яка вважається невіддільним складником традиційного народного вбрання, зокрема й в українській культурній традиції. Споконвіку на всій території України хустка була не просто обов'язковим головним убором для заміжніх жінок, але особливим сакральним предметом, реліквією, яка передавалась із покоління в покоління. Звичайний шматок тканини, а іноді – в'язаний трикотажний виріб, переважно квадратної форми, могли пов'язувати на голову, носити на шиї, накидати на плечі. Влітку жінки носили полотняну або куповану ситцеву хустку (вибійчану, мережану, вишиту), а взимку – домоткану або фабричну вовняну. Відомо, що хустка була своєрідним маркером соціального стану жінки. Утім, у наш час вона втратила цю функцію, але не втратила власну актуальність як складова костюма. Цей автентичний аксесуар надає сучас-

ним українкам колоритного образу. В асортименті хусток дизайнери використовують різні матеріали, техніки виконання та найрізноманітніші мотиви (рис. 1).

Однією з найголовніших переваг хустки є її універсальність, оскільки її можуть носити і чоловіки, і жінки незалежно від віку. Варіантів застосування аксесуара сьогодні існує безліч. Розмір хустки, зазвичай, обумовлено її функцією (призначенням), тому їх умовно поділяють на три категорії: головні (від 70 до 120 см); шийні (від 40 до 70 см); носові хустинки

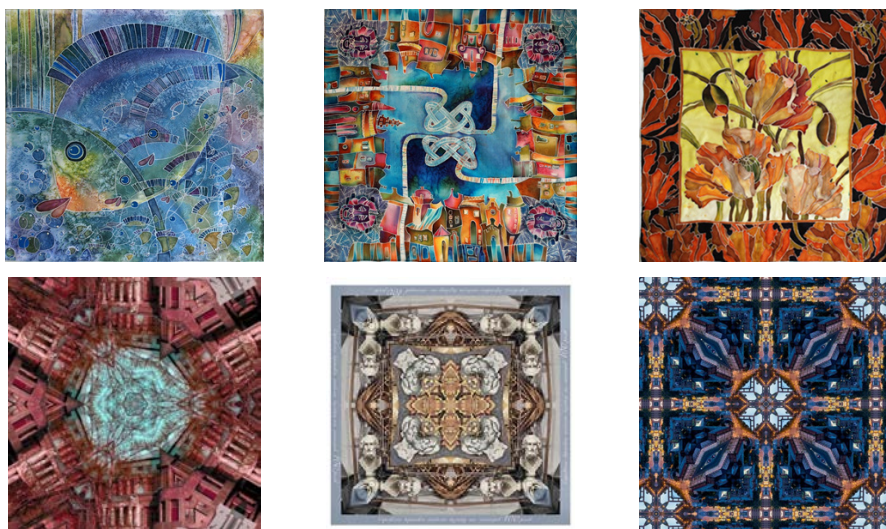


Рис. 1. Роботи студентів кафедри дизайну тканин і одягу ХДАДМ. Хустки виготовлено в техніці холодного батику та за технологією цифрового друку. Вкл. Т. Малік. 2019 – 2021 рр.

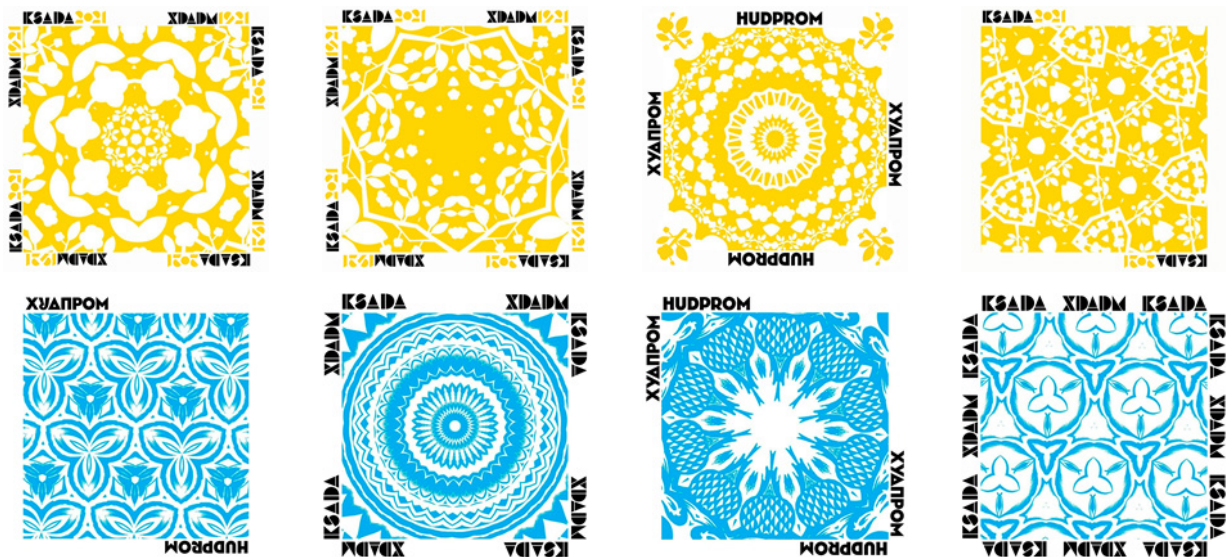


Рис. 2. Роботи студентів кафедри дизайну тканин і одягу: проекти сувенірних хусток до 100-річчя ХДАДМ з дотриманням фірмового стилю, розробленого студентами-графіками для урочистостей. Цифровий друк. Викл. Т. Малік. 2021 р.

(менше 40 см). Хустка актуальна і як прикраса, і як захист від вітру і холоду, і як спосіб самовираження. Дизайнерська хустка може виступати як колекційний витвір мистецтва і як самостійний сувенірний виріб (рис. 2).

Тема хустки була також реалізована Марією Гордієнко в дипломному проєкті бакалавра, розробленому відповідно до актуальних світових тенденцій, з використанням сучасних технологій друку та із зображенням мотивів, що популяризують традиції писанкарства як народного мистецтва. Дипломниця запропонувала власне бачення, яке базується на класичних принципах дизайну текстильних виробів та традиційних декоративних рішеннях, вдало інтерпретувала їх під стиль сучасного одягу та інтер'єрів. Розроблені Гордієнко хустки мають широкий спектр можливостей реалізації цих текстильних виробів. У проєкті використано технології прямого цифрового друку (рис. 3).

У дипломному проєкті студентки магістратури Карини Лавріненко акцентом у розробленні сучасного верхнього одягу стали авторські принти на окремих елементах виробів (рис. 4).

Складне композиційно-конструктивне вирішення моделей, обумовлене трансформативним формоутворенням тренчу, дипломниця доповнила авторським принтом із міксу фрагментів полотен відомих художників. Окрім розташування принтів на різних частинах та за різним напрямком в межах деталей крою, Лавріненко експериментувала з масштабом зображень. Для їх реалізації було використано сублимаційний друк на плащовій тканині.

Висновки. Встановлено, що наукові джерела висвітлюють принтування так:

– історико-культурологічні відомості стосовно виникнення принтів (їх мотиви, особливості



Рис. 3. Дипломний проєкт бакалавра: «Дизайн колекції хусток за мотивами українських писанок». Вик. студ. М. Гордієнко, викл. Т. Малік. 2019 р.



Рис. 4. Дипломний проєкт студентки магістратури і фрагмент реалізації в матеріалі принтованого верхнього одягу. Сублімаційний друк на кольоровій тканині. Вик. студ. К. Лавріненко, керів. О. Лагода, конс. Т. Малік. 2020 р.

символізації зображень, матеріали і технології), роль принтів в етнічних, національних культурах, розвиток і актуалізація в моді різних історичних періодів;

– техніко-технологічні характеристики різних видів друку, переваги і недоліки окремих технологічних процесів, вибір матеріалів;

– особливості застосування принтів на одязі, в сучасних дизайн-практиках;
– формотворчі процеси у дизайні принтованого костюма та аксесуарів.

Охарактеризовано принтування: як один з найдавніших способів декорування текстильних матеріалів і виробів; як вагомий засіб індивідуалізації дизайн-продукту; і ключову тенденцію сучасної моди. Показано, що принтування є унікальним явищем з розлогою техніко-технологічною основою. Воно має значний вплив на функціонально-естетичний аспект і на формоутворення продуктів дизайну в цілому.

Показано, що принтування комплексно розв'язує низку утилітарно-практичних, художньо-композиційних, семантико-символічних і комунікативно-інформаційних функцій. Однак ключовою функцією залишається декорування та оздоблення одягу, зумовлене виразним художньо-образним та емоційно-психологічним аспектом, асоціативними зв'язками з першоджерелами. Доведено, що функції принтів і принтованого одягу тісно пов'язані з естетичним аспектом його формоутворення. Завдяки цьому принти реалізують функцію унікалізації речі та її власника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балдано И. *Мода XX в. : энциклопедия*. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 400 с.
2. Буровик К. *Бренды. Люди и вещи*. Москва : Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2011. 239 с.
3. Ветлицкая Т. *Дизайн стильной одежды*. Харьков : Фолио, 2006. 223 с.
4. Джонс С. *Fashion дизайн. Все, что нужно знать о мире современной моды*. Санкт-Петербург : Питер, 2012. 176 с.
5. Dikovitskaya M. *Visual culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. The MIT Press, 2006. 326 p.
6. Ермилова Д. *История домов моды*. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 288 с.
7. Кавамура Ю., Лейбсак-Клейманс А. *Теория и практика создания моды*. Минск : Гревцов Паблицер, 2009. 192 с.
8. Кибалова Л., Гербенцова О., Ламарова М. *Иллюстрированная энциклопедия моды*. Прага : Артгя, 1966. 608 с.
9. Которн Н. *История моды в XX веке*. Москва : Трибуум, 1998. 176 с.
10. Lagoda (Lahoda) O. Art within Fashion or Fashionable Art: Context of Representations. *Culturology, physical culture and sports*. 2015. V. 6. P. 10-14.
11. Лагода О. Репрезентативний потенціал дизайнерських практик у симбіозі мистецтва і моди. *Art&Design*. 2018. № 3. С. 107-119.
12. Види печати на ткани. PRINTINFO Полиграфический портал : веб-сайт. URL: <https://print-info.ru/articles/peschat-na-tkani.html> (дата звер.: 03.04. 2021).
13. Звягина Л. Семіотика костюма: к вопросу о репрезентативности источника. *Креативная экономика и социальные инновации*. 2012. Вып. 1(2). С. 110-124. URL: <https://readera.org/semiotika-kostjuma-k-voprosu-o-reprezentativnosti-istochnika-14238901> (дата звернення: 13.04. 2021).
14. Значение слова «принт». *КАРТАСЛОВ.PU* : веб-сайт. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/принт> (дата звернення: 27.03. 2021).
15. Основные виды и способы печати по ткани. *КомпьюАрт* : веб-сайт. URL: <https://compuart.ru/article/25250> (дата звернення: 03.04. 2021).
16. Принт. *Словари и энциклопедии на Академике* : веб-сайт. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/674037> (дата звернення: 03.04. 2021).
17. Принт. Что это значит в моде на одежде, в живописи и в квартире на обоях. *Блог Валерия Москаленко* : веб-сайт. URL: <https://my-business.ru/useful/print-chto-jeto-znachit-v-mode-na-odezhde-v-zhivopisi-i-v-kvartire-na-oboiah> (дата звернення: 13.04. 2021).

REFERENCES

1. Baldano I. *Moda XX v. : entsiklopediya [XX century fashion : encyclopedia]*. Moskva : OLMA-PRESS, 2002. 400 p. [in Russian].

2. Burovik K. Brendyi. Lyudi i veschi [Brands. People and things]. Moskva : Mir entsiklopediy Avanta+, Astrel, 2011. 239 p. [in Russian].
3. Vetlitskaya T. Dizayn stilnoy odezhdy [Stylish clothing design]. Harkov : Folio, 2006. 223 p. [in Russian].
4. Dzhons S. Fashion dizayn. Vse, chto nuzhno znat o mire sovremennoy modyi [Fashion design. Everything you need to know about the world of modern fashion]. Sankt-Peterburg : Piter, 2012. 176 p. [in Russian].
5. Dikovitskaya M. Visual culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn. The MIT Press, 2006. 326 p.
6. Ermilova D. Istoriya domov modyi [History of fashion houses]. Moskva : Izdatelskiy tsentr "Akademiya", 2003. 288 p. [in Russian].
7. Kavamura Yu., Leybsak-Kleymans A. Teoriya i praktika sozdaniya modyi [Theory and practice of fashion creation]. Minsk : Grevtsov Publisher, 2009. 192 p. [in Russian].
8. Kibalova L., Gerbenova O., Lamarova M. Illyustrirovannaya entsiklopediya modyi [The Essential Guide to Fashion]. Praga : Artiya, 1966. 608 p. [in Russian].
9. Kotorn N. Istoriya modyi v XX veke [The history of fashion in the twentieth century]. Moskva : Trivium, 1998. 176 p. [in Russian].
10. Lagoda (Lahoda) O. Art within Fashion or Fashionable Art: Context of Representations. *Culturology, physical culture and sports*. 2015. V. 6. P. 10-14.
11. Lagoda O. Reprezentativniy potentsial dizaynerskih praktik u simbiozi mistetstva i modi [Representative potential of design practices in the symbiosis of art and fashion]. *Art&Design*. 2018. # 3. pp. 107-119. [in Ukrainian].
12. Vidyi pechati na tkani [Types of printing on fabric]. *PRINTINFO Poligraficheskiy portal*: website. URL: <https://print-info.ru/articles/pechat-na-tkani.html> (Accessed: 03.04. 2021). [in Russian].
13. Zvyagina L. Semiotika kostyuma: k voprosu o reprezentativnosti istochnika [Semiotics of the costume: on the question of the representativeness of the source]. *Kreativnaya ekonomika i sotsialnyie innovatsii*. 2012. Vyip. 1(2). pp.110-124. URL: <https://readera.org/semiotika-kostjuma-k-voprosu-o-reprezentativnosti-istochnika-14238901> (Accessed: 13.04. 2021) [in Russian].
14. Znachenie slova "print" [The meaning of the word "print"]. KARTASLOV.RU : website. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/принт> (date of application: 27.03. 2021). [in Russian].
15. Osnovnyie vidyi i sposoby pechati po tkani [The main types and methods of printing on fabric]. KompyuArt: website. URL: <https://compuart.ru/article/25250> (Accessed: 03.04. 2021) [in Russian].
16. Print [Print]. Slovarei i entsiklopedii na Akademike: website. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/674037> (Accessed: 03.04. 2021) [in Russian].
17. Print. Chto eto znachit v mode na odezhde, v zhivopisi i v kvartire na oboyah [Print. What does this mean in fashion on clothes, in painting and in an apartment on wallpaper]. Blog Valeriya Moskalenko : website. URL: <https://my-business.ru/useful/print-chto-jeto-znachit-v-mode-na-odezhde-v-zhivopisi-i-v-kvartire-na-oboiah> (Accessed: 13.04. 2021) [in Russian].

УДК 378.091.212: 005.336.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-6>**Світлана ЛИСЮК,**

orcid.org/0000-0001-8566-484X

кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) svitlanalysyuk@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ І СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ШКІЛ

Проаналізовано проблему професійної підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл до виконавської діяльності. Актуалізовано роль теоретичних знань і практичних умінь у професійному становленні майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл. Висвітлено специфіку музичної педагогічної підготовки, яка поєднує в собі педагогічну та музично-виконавську діяльність.

Мета статті – проаналізувати виконавську діяльність майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

Наукова новизна: обґрунтовано потребу у професійній підготовці до виконавської діяльності майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

Для реалізації мети дослідження використано такі теоретичні та емпіричні методи: теоретичний аналіз, порівняння та зіставлення – для визначення стану розкриття проблеми дослідження виконавської діяльності майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл у науковій педагогічній літературі.

Проаналізовано потребу самостійного узагальнення й систематизації отриманих знань студентами закладів вищої освіти. Виокремлено положення, які сприяють удосконаленню виконавської діяльності майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл. Вказано на необхідність складників теоретичної та практичної підготовки студентів закладів вищої освіти. Охарактеризовано проблему роботи студентів над вивченням музичного твору, поєднанням з умінням прочитання нотного запису фортепіанної музики. Обґрунтовано специфіку прочитання авторського нотного запису. Висвітлено, що виконавська діяльність є однією з пріоритетних на сучасному етапі, її можна вважати ключовою в структурі професійної компетентності майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

Ключові слова: виконавська діяльність, інтерпретація, майбутні педагоги дитячих музичних і спеціалізованих шкіл, музичні твори, музично-виконавські вміння.

Svitlana LYSYUK,

orcid.org/0000-0001-8566-484X

Candidate of Art History, Honored Worker of Culture of Ukraine,
Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) svitlanalysyuk@gmail.com

PERFORMANCE ACTIVITIES OF FUTURE TEACHERS OF CHILDREN'S MUSIC AND SPECIALIZED SCHOOLS

The article analyzes the problem of professional training of future teachers of children's music and specialized schools for performance. The role of theoretical knowledge and practical skills in the professional development of future teachers of children's music and specialized schools is actualized. The specifics of music pedagogical training, which combines pedagogical and musical and performing activities, are highlighted.

The purpose of the article is to analyze the performance of future teachers of children's music and specialized schools.

Scientific novelty: the need for professional training for performing activities of future teachers of children's music and specialized schools is substantiated.

To achieve the purpose of our study, the following theoretical and empirical methods were used: theoretical analysis, comparison and juxtaposition – to determine the state of disclosure of the problem of performing activities of future teachers of children's music and specialized schools in the scientific pedagogical literature.

The need for independent generalization and systematization of the acquired knowledge by students of higher education institutions is analyzed. The provisions that contribute to the improvement of the performance of future teachers of children's music and specialized schools are highlighted. The necessity of components of theoretical and practical training of students of higher education institutions is pointed out. The problem of students' work on the study of a

musical work combined with the ability to read the musical notation of piano music is described. The specifics of reading the author's musical notation are substantiated. It is highlighted that performing activity is one of the priorities at the present stage, it can be considered key in the structure of professional competence of future teachers of children's music and specialized schools.

Key words: *performing activity, interpretation, future teachers of children's music and specialized schools, musical works, musical performing skills.*

Постановка проблеми. Соціальні, політичні та економічні зміни, які відбуваються в Україні, суттєво впливають на процеси модернізації системи професійної музично-педагогічної освіти. Серед актуальних завдань вищої школи центральне місце належить пошуку оптимальних шляхів підготовки педагогічних кадрів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл. «Сучасний учитель музики, – на думку Н. Лаврентьевої, – повинен бути конкурентно спроможним, вміти швидко адаптуватися до мінливих умов своєї професійної діяльності, володіти творчим мисленням, сучасними психолого-педагогічними знаннями, вміннями та навичками, які визначають його професійну компетентність, систематично поповнювати свої знання, постійно вдосконалювати спеціальні вміння, узагальнювати й переносити їх на різні види музично-педагогічної діяльності» (Лаврентьева, 2016: 38).

З огляду на зміни, які відбуваються в суспільстві, зростає роль одного з пріоритетних напрямів підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл у галузі музичного мистецтва – виконавського напрямку, який є основою музично-педагогічної діяльності.

Процес виконавської діяльності майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл не досить вивчено, незважаючи на те, що в педагогіці музичної освіти накопичений досвід щодо формування виконавських умінь і навичок. Проблема виконавської діяльності на сучасному етапі є актуальною і створює передумови для її дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Удосконалення професійної підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл досліджували провідні науковці в галузі музичної педагогічної освіти: О. Андрейко, Б. Критський, Е. Курішев, В. Муцмахер, Л. Рапацька, О. Шульпяков, Г. Ципін. Формуванню творчих якостей музикантів присвячено роботи Я. Бірзкопс, І. Одінокова, Т. Шевченка. У сучасних наукових дослідженнях В. Белікової, М. Давидова, О. Маркової, В. Москаленка питання професійної підготовки педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл висвітлюються, з одного боку, як становлення особистості педагогів, а з іншого – як процес професійної підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

Вітчизняна дослідниця Т. Багрій проаналізувала виконавську компетентність як ресурс творчого розвитку майбутнього педагога-музиканта (Багрій, 2020: 53).

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми: необхідно дослідити, як практична готовність допомагає оволодінню арсеналом професійних виконавських якостей, умінь і навичок.

Мета статті – проаналізувати виконавську діяльність майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

Наукова новизна: обґрунтовано потребу у професійній підготовці до виконавської діяльності майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

Для реалізації мети дослідження використано такі теоретичні та емпіричні **методи:** *теоретичний аналіз, порівняння та зіставлення* – для визначення стану розкриття проблеми дослідження виконавської діяльності майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл у науковій педагогічній літературі, вивчення досвіду роботи науково-педагогічних працівників вищої школи, педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

Виклад основного матеріалу. Необхідність удосконалення професійної підготовки педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл у сучасних умовах освітньої практики актуалізує потребу в становленні педагогів як креативних особистостей, здатних до нестандартного розв'язання творчих завдань. Як вітчизняні, так і зарубіжні науковці вважають, що дослідження компонентів виконавських навичок гри на фортепіано базується на навчально-інструментальній діяльності та обумовлені мотиваційною сферою учнів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл. Ця сфера містить певні спонукальні мотиви, інтереси та потреби дітей. Маємо констатувати, що заняття музикою майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл сприяють формуванню професійних творчих якостей особистості, мотивації до майбутньої викладацької діяльності та поліпшує результативність навичок гри на фортепіано учнів. У студентському колективі студенти, що готуються стати викладачами музики, набувають виконавських умінь, навичок репетиційної роботи. Виконавський процес є неповторною творчою подією. Виконавська

діяльність у процесі професійної підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл – це основний вид самовираження майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл, і музична інтерпретація є результатом взаємодії нотного тексту, виконавських традицій і волі виконавця.

Дослідник виконавської майстерності Я. Гоян зазначає: «Тільки сильна воля може організувати весь виконавський процес. Їй допомагають внутрішня зосередженість і активна робота образного мислення, поєднані разом, вони спрямовують інтелект студента на те, щоб він осягнув структурний кістяк масштабного музичного твору» (Гоян, 2005: 177). Вітчизняні дослідниці проблеми Т. Багрій та Н. Лаврентьєва зазначають, що заклади вищої освіти, які «займаються підготовкою майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл, є реальними суб'єктами реформування освітньої системи, оскільки в процесі професійного становлення майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл задаються базові освітні парадигми, змістові й технологічні основи організації освітнього процесу, зокрема формування творчого мислення сучасного вчителя музики» (Багрій, 2020: 54; Лаврентьєва, 2016: 11).

Маємо погодитися з твердженням вітчизняного вченого В. Смородського, що «процес фортепіанної підготовки учнів у дитячих музичних і спеціалізованих школах, який відбувається під час індивідуальних занять із фортепіано, пропонує свідомості учня предмет пізнання – набуття цілісного комплексу виконавських навичок; тривалий процес цілеспрямованого формування комплексу зазначених навичок супроводжується комплексом емоцій; комплекс емоцій, що виник під час набуття учнем виконавських навичок, забезпечує появу відповідного мотиваційного процесу, що проявляється в наявності художньо-естетичних потреб, інтересів щодо фортепіанної підготовки, виконавсько-інструментальної діяльності» (Смородський, 2015: 47).

Саме тому в професійному розвитку майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл особлива роль належить виконавським дисциплінам, тому потрібно звернути увагу на професійний рівень компетентності майбутніх педагогів в умовах виконавських занять. Важливо пам'ятати про якість оволодіння навичками виконавської діяльності майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл. Специфіка музичної педагогічної діяльності полягає в розв'язанні поставлених завдань засобами музичного мистецтва й поєднує в собі педагогічну та музично-виконав-

ську діяльність. Професія майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл у галузі музичного мистецтва й музичної освіти передбачає високий рівень підготовки майбутнього вчителя як необхідної якості майбутнього спеціаліста у сфері музичної педагогічної діяльності, що є важливим на сучасному етапі.

Виконавська підготовка майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл посідає особливе місце в їхньому професійному становленні. І саме заняття класу фортепіано є однією з тих дисциплін, яка містить різні компоненти виконавської діяльності. Виконавська діяльність як вид мистецтва передбачає творчу атмосферу й своєрідну організацію в закладах вищої освіти з музично-педагогічним напрямом. Враховуючи специфіку підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл, «освітній процес повинен базуватися на принципах активної практичної та виконавської діяльності, де найбільш повно набуваються професійні навички творчої роботи з колективом. Готовність до колективної творчої діяльності стає пріоритетною у визначенні критеріїв повноцінної підготовки майбутнього фахівця». Особливо важливо про це пам'ятати під час професійної підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл (Багрій, 2020: 55).

Музично-творчий потенціал студентів закладів вищої освіти, які займаються професійною підготовкою майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл, є креативним складником в їхній підготовці. Саме тому, що «творчі здібності найбільш повно виявляються й розвиваються в мистецтві. Творчість розглядається як діяльність, що породжує дещо якісно нове, яке вирізняється неповторністю та оригінальністю». Французький учений А. Пуанкаре зазначав, що «суть творчості полягає у створенні нових корисних комбінацій; творити – означає вирізняти, вибирати» (Пуанкаре, 1989: 411).

Виконавська діяльність як вид мистецтва передбачає творчу атмосферу й своєрідну організацію в закладах вищої освіти з музичним педагогічним напрямом. У становленні майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл основоположного значення набуває виконавська музична діяльність. На заняттях класу фортепіано практично застосовуються ті знання, які студенти отримують із музичних теоретичних обов'язкових і вибіркового дисциплін, а саме: музична теоретична грамотність; «текстова грамотність»; знання принципів трактовки; знання принципів і прийомів самостійної роботи; знання репертуару.

Виконавські компетенції в практичній підготовці майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл «розглядаються як оволодіння такими вміннями й навичками: уміння виконувати музичні твори різної форми й стилю; уміння розкривати художній образ на основі прочитання музичних текстів, а також власного виконавського досвіду; уміння самостійно працювати над партитурою; оволодіння шкільним музичним фортепіанним репертуаром» для класів різних вікових груп (Багрій, 2020: 56; Яковлев, 2014).

Засвоєння теоретичного та практичного освітнього матеріалу сприяє формуванню виконавської компетентності. Одним із найважливіших чинників, що зумовлює її якість, є досконалість пізнання й творчий підхід в освоєнні музичного твору. Зарубіжна дослідниця І. Арановська констатує, що «якість створення виконавцем власної інтерпретаційної моделі музичного твору детерміновано якістю вивчення ним авторського тексту» (Арановська, 2013: 59). Початком музичного виконання будь-якого фортепіанного твору є нотний текст, без якого неможлива виконавська діяльність. Нотний текст зафіксований нотним записом, вимагає з'ясування намірів композитора. А інколи система нотних знаків дає можливість дуже точно фіксувати звучання музики, і майбутні педагоги дитячих музичних і спеціалізованих шкіл повинні відчувати, що виражають умовні знаки.

Композитори зазначають, що нотний запис – це лише ескіз порівняно з реальним звучанням музики. Важливою для нашого дослідження є думка американського композитора А. Копленда, який так висловився про нотний запис: «Деякі виконавці з релігійним благоговінням споглядають на друковану сторінку: кожна люфтпауза, кожне заготоване *staccato*, метрономічні позначення сприймаються ними як святина. Я завжди сумніваюся, принаймні внутрішньо, перш ніж підірвати їхню довірливу ілюзію. Мені хотілося, щоби нотний запис, наші прийнятні вказівки темпів і динаміки були цілком точними, але заради справедливості треба визнати, що друкована сторінка – це тільки деяке наближення до бажаного. Це всього лише вказівка на те, наскільки близько у викладенні на папері композитор прислухався до своїх найпотаємніших думок. І за межами цього виконавець представлений самому собі» (Копленд, 1968: 120). Це твердження констатує, що виконавець не повинен сліпо керуватися вказівками, оскільки способи запису не зовсім досконалі, і вагома частка випадає на самостійність виконавської творчості. На думку зарубіжного дослідника Н. Ларькова, «нотний текст – це лише недосконалий спосіб вираження музичної думки»

(Ларьков, 2016: 78). Кожен музикант по-різному трактує один і той же нотний текст, адже ноти не можуть зобразити всі нюанси музичного твору, що необхідно пам'ятати під час професійної підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл. Трактовка всіх нюансів музичного твору водночас є, як зазначає вітчизняна вчена С. Грищенко, самовдосконаленням і саморегуляцією майбутніх фахівців, як «практичні заходи специфічного призначення» (Грищенко, 2019: 130).

Важливо пам'ятати, що «нюанс піано має безліч відтінків, які виражають найрізноманітніші почуття й емоції, і від творчого мислення диригента залежить передача композиторського задуму. Творчість створює можливість багатозначного зображення одного й того ж твору різними виконавцями, що свідчить про суб'єктивізм сприйняття» (Багрій, 2020: 57).

Важливо пам'ятати й про творчий компонент у виконавському прочитанні нотного тексту. Вітчизняний науковець І. Бойчев стверджує, що: «У майбутнього педагога-музиканта необхідно виховувати вміння відділяти в тексті головне, простежувати в сплетіннях фактури мелодичний розвиток тканини; поряд із мелодичним (лінійним) виховати гармонічне (вертикальне) бачення, щоб у складних мелодичних фігураціях одномоментно охоплювати їхню гармонійну основу й на цьому будувати цілісну форму фраз, розділів тощо. Вершиною здатності прочитання нотної партитури є всеохоплювальний синтез, високорозвинене мистецтво інтуїтивного бачення» (Бойчев, 2015: 15).

Робота майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл над вивченням фортепіанного музичного твору повинна полягати не в максимальному дотриманні ремарок, вказівок у нотному тексті, зокрема вказівок викладачів закладів вищої освіти, а в самостійному їхньому осмисленні, пошуку засобів передачі змісту твору та здатності подавати їх в інтонуванні, виконавській інтерпретації.

Висновки. Серед видів діяльності музично-педагогічної кваліфікації майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл виконавська діяльність є однією з пріоритетних у наш час у закладах вищої освіти мистецького спрямування. Професійна підготовка майбутніх фахівців потребує більшої уваги виконавської діяльності в практичній підготовці майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

Перспективи подальших розвідок дослідження потребують більш глибокого вивчення педагогічних умов підвищення якості професійної підготовки майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановская И. Музыкальное исполнительство как междисциплинарный феномен. *Известия ВГПУ*. 2013. № 8 (83). С. 57–60.
2. Багрий Т. Виконавська компетентність як ресурс творчого розвитку майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: педагогіка. 2020. № 1. С. 53–59.
3. Бойчев І. Чинники професійної успішності майбутнього музиканта-педагога як виконавця. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету: Педагогічні науки*. 2015. Вип. 33. С. 12–15.
4. Гоян Я. Маестро. Есе. Київ : Веселка, 2005. 207 с.
5. Грищенко С. Самовдосконалення особистості : монографія. Чернівці : Видавництво «Десна Поліграф», 2019. 192 с.
6. Копленд Л. Музыка и воображение. *Советская музыка*. 1968. № 4. С. 120–122.
7. Лаврентьева Н. Формування творчого мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментально-виконавської підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Кам'янець-Подільський, 2016. 229 с.
8. Ларьков Н. Документоведение : учебник. Москва : Проспект, 2016. 416 с.
9. Пуанкаре А. О науке. Ценность науки. Математические науки. Москва : Наука, 1989. С. 399–414.
10. Смородський В. Формування виконавських навичок гри на фортепіано в учнів дитячих музичних шкіл на засадах жанрового підходу : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. Київ, 2015. 227 с.
11. Яковлев С. Теоретическая модель формирования музыкально-исполнительской компетентности будущего учителя музыки. URL: <http://www.scientific-notes.ru/pdfE014-27.pdf>.

REFERENCES

1. Aranovskaya, Y. (2013). Muzykalnoe ispolnytelstvo kak mezhdyscyplynamyj fenomen [Musical performance as an interdisciplinary phenomenon] *Yzvestyya VGPU*, № 8 (83), pp. 57–60 [in Russian].
2. Baghrij, T. (2020). Vykonavs'jka kompetentnistj jak resurs tvorchoho rozvytku majbutnjogho pedagogha-muzykanta [Performing competence as a resource for creative development of the future music teacher]. *Naukovi zapysky Ternopil's'kogo nacional'nogho pedagoghichnogho universytetu imeni Volodymyra Ghnatjuka. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*. Serija: pedagoghika. № 1, pp. 53–59. [in Ukrainian].
3. Boychev, I. (2015). Chynnyky profesijnoi uspishnosti maibutnoho muzykanta-pedahoha yak vykonavcia [Factors of the professional success of a future music teacher as a performer] *Naukovi visnyk Izmayil's'kogo derzhavnoho humanitarnoho universytetu: Pedagoghichni nauky: Zbirnyk naukovykh prats. Izmayil: RVVIDGU, Vol. 33*, pp. 12–15. [in Ukrainian].
4. Hoyan, Ya. (2005). Maestro. Esey. [Maestro. Essay]. Kyiv: Veselka. [in Ukrainian].
5. Ghryshhenko, S. (2019). Samovdoskonalennja osobystosti [Self-improvement of personality]: monohrafija [monograph]. Chernihiv: Vydavnyctvo "Desna Polighraf". [in Ukrainian].
6. Koplend, L. (1968). Muzyka i voobrazhenie [Music and imagination]. *Sovetskaia muzyka*. № 4, pp. 120–122. [in Russian].
7. Lavrentieva, N. (2016). Formuvannja tvorchoho myslennja maibutnoho vchytelia muzyky v protsesi instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky : dys. ... kand. ped. nauk 13.00.02. [Formation of creative thinking of the future music teacher in the process of instrumental and performance preparation]. Kamianets-Podilskyi. [in Ukrainian].
8. Larkov, N. (2016). Dokumentovedenie: uchebnyk. [Documentation: a textbook]. Moscow: Prospekt. [in Russian].
9. Puankare, A. (1989). O nauke. / pod red. L. S. Pontryagina. Tsennost nauki. Matematicheskie nauki. [The value of science. Mathematical Sciences]. Moscow: Nauka, pp. 399–414. [in Russian].
10. Smorodskij, V. (2015). Formuvannja vykonavs'jkykh navychok ghry na fortepiano v uchniv dytjachykh muzychnykh shkyl na zasadakh zhanrovogho pidkhodu [Formation of performing skills of playing the piano in students of children's music schools on the basis of a genre approach]: dys. ... kand. ped. nauk : spec. 13.00.02 – teorija ta metodyka muzychnogho navchannja – [dissertation for the degree of candidate of pedagogical sciences]. Kyjiv [in Ukrainian].
11. Yakovlev, S. (2014). Teoreticheskaya model formirovaniya muzykalno-ispolnitelskoy kompetentnosti budushchego uchytelya muzyki. [A theoretical model for the formation of musical and performing competence of a future music teacher]. URL : <http://www.scientific-notes.ru/pdf014-27.pdf>. [in Russian].

УДК 792.8/793.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-7>

Олена ЛІТОВЧЕНКО,
orcid.org/0000-0001-6120-3627
аспірант, асистент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) zerbroschen14@gmail.com

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК СИНТЕЗ КОМПОНЕНТІВ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИСТАВИ

У статті висвітлено художній образ як формотворчий елемент утілення ідейного задуму постановника в конкретно-чуттєвій формі, хореографічній виставі. Описано аспекти, через які відбувається відчуття образу та принципи створення мистецького твору через систему специфічних виразних засобів. Диференційовано цілісність мистецького твору на низку формотворчих складників з автономною образною структурою. Виявлено своєрідність сценічної мови через основоположну правдивість, життєвість і дійовість образу. Визначено особливості художнього образу у сценічних мистецтвах, наведено класифікації образів, які виникають у результаті інтеграції різних художніх засобів, і зазначено важливість просторового образу. Аргументовано важливість створення видовищного образу через окрему систему художніх фрагментів та особливості естетичного сприйняття сучасниками. Констатовано особливості, за якими простежується сполучна функція художнього образу в хореографічній виставі. Виокремлено складники хореографічної вистави та особливості їхньої змістовості. Охарактеризовано значення руху в образній композиції постановки та її структурних компонентів. Представлено танець як основний засіб тематично-сюжетного розвитку. Розглянуто комунікаційну та репрезентативну властивість художнього образу в сценічному просторі. Висвітлено мізансцену як компонент, через який відбувається злиття з образом і передача емоційного відчуття глядачеві. Простежено взаємозв'язок розкриття узагальненого через індивідуальне. Наведено перелік виразяльних прийомів та їхнього прикладу на провідних зразках класичних балетів. Виявлено, що художній образ хореографічної вистави – це єдиний компонент, який скеровує всі складники хореографічного твору в напрямку цілісності ідейного вираження постановника та зрозумілості його думки глядацькою аудиторією.

Ключові слова: художній образ, хореографічна вистава, танець, мізансцена, сценічний простір.

Olena LITOVCHENKO,
orcid.org/0000-0001-6120-3627
Postgraduate Student, Assistant at the Department of Directing and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) zerbroschen14@gmail.com

ARTISTIC IMAGE AS A SYNTHESIS OF COMPONENTS OF CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

The article highlights the artistic image as a formative element of the embodiment of the ideological idea of the director in a concrete-sensual form, choreographic performance. The aspects through which the feeling of the image and the principles of creating a work of art through a system of specific means of expression are described. The integrity of a work of art is differentiated into a number of formative components with an autonomous figurative structure. The originality of the stage language is revealed due to the fundamental truthfulness, vitality and effectiveness of the image. The peculiarity of the artistic image in the performing arts is determined, the classifications of the images that arise as a result of the integration of different artistic means are given and the importance of the spatial image is marked. The importance of creating a spectacular image through a system of separate artistic fragments and features of aesthetic perception by contemporaries is argued. The peculiarities by which the connecting function of the artistic image in the choreographic performance is traced are stated. The components of the choreographic performance and the peculiarities of their content are singled out. The significance of movement in the figurative composition of the production and its structural components is characterized. Dance is presented as the main means of thematic and plot development. The communicative and representative property of the artistic image in the stage space is considered. The mise-en-scène is highlighted as a component through which the merging with the image and the transfer of emphatic feeling to the viewer take place. The interrelation of the disclosure of the generalized through the individual is traced. The list of expressive techniques and their example on the leading samples of classical ballets is given. It was found that the artistic image of a choreographic performance is a unifying component that directs all components of the choreographic work in the direction of the integrity of the ideological expression of the director and the intelligibility of his opinion by the audience.

Key words: artistic image, choreographic performance, dance, mise-en-scène, stage space.

Постановка проблеми. У кожному виді творчої діяльності є така категорія, як художній образ. У мистецтві, за філософським визначенням, він трактується як форма зображення, або відтворення, об'єктивної дійсності з позиції певного естетичного ідеалу (Філософський словник, 1987: 531). Ця об'єктивна дійсність є створеним світоглядом і світовідчуттям митця в процесі вивчення реальних закономірностей і фактів. Систематизуючи отриманий досвід, народжується ідея, яка в творчій діяльності втілюється в конкретну-чуттєву форму та розкривається через формотворчі елементи.

Аналіз досліджень. Вітчизняні та зарубіжні теоретики в галузі сценічного, хореографічного та перформативного мистецтва розглядають художній образ як інструмент художнього зображення життя (Ж.-Ж. Новер, А. Горбов, Ю. Мочалов, О. Плахотнюк), однак є значна відмінність у проявах художнього образу між цими видами мистецтва.

Мета статті – розглянути, через які компоненти розкривається художній образ у хореографічній виставі та яку роль виконує кожен із них.

Виклад основного матеріалу. Усе в мистецтві йде від ідейно-художнього задуму, від відчуття образу. Це відчуття утворюється тоді, коли вбудований світогляд, підпорядковується певному укладу життя, утворює засобами художньої творчості єдність об'єктивного, взятого з дійсності, та суб'єктивного, створеного творчою думкою митця, в одному формотворчому елементі – художньому образі – який, як зазначає Анатолій Горбов, «надає ідеї переконливості, відчутної предметності та емоційної яскравості» (Горбов, 2004: 76). Окрім факту самої постаті автора, велике значення на втілення образу мають і виконавці, про що зазначає Олександр Плахотнюк: «Ваговитою є ансамблевість виконання танцю, що втілюється вмінням зіставляти свої технічні можливості з можливостями інших учасників ансамблю, колективне досягнення гармонійного виконання представленого журі хореографічного твору є запорукою високої оцінки цієї роботи» (Плахотнюк, 2020: 100).

Залежно від виду мистецтва, художній образ втілюється через специфічні виразні засоби та утворює продукт художньо-образного мислення митця. Цим продуктом є мистецький твір, цілісна структура якого складається з низки формотворчих компонентів, кожні з яких самі собою є образами. У гармонійному симбіозі ці образи утворюють цілісний художній образ усього твору, який справляє певне емоційне враження.

Особливе змістовне значення має художній образ у сценічних видах мистецтва. Сцена здатна говорити своєю власною унікальною мовою, а її фізичний простір повинен бути наповнений міццю образів, що створюють уявний світ (Александров, 2019: 146). Образ – явище збиральне, типове, вигадане, але водночас узятє із самої гущі життя (Горбов, 2004: 141). Серед усіх видів мистецтв лише сценічне мистецтво наділено природною правдивістю створюваного ним художнього зображення життя за допомогою сценічної дії перед глядачами.

Особливість і складність визначення художнього образу в сценічних мистецтвах зумовлюються тим, що вони є в просторово-часовій категорії, «з'єднують зорові й слухові враження, досягаючи певної єдності та цілісності життєвого процесу» (Горбов, 2004: 77–78). За допомогою інтеграції різних художніх засобів створюються образи-характери, образи-події, образи обставини, образи-конфлікти, образи-деталі, які виражають певні естетичні ідеї та почуття (Філософський словник, 1987: 531). Кожен із таких образів являє собою самостійну частку чи окремо взятий елемент того інтегрованого й суцільного образного явища, що відтворюються в сценічному просторі.

Івайло Александров цитує: «Просторовий образ на сцені не є чисто декоративним. Це потужний візуальний образ, який доповнює світ гри, створюваної режисером і актором у просторі» (Александров, 2019: 148]. Цей образ може виражатися як вербальними, так і невербальними засобами або їх синтезом і має сприйматися поглиблено, масштабно та доступно. В умовах цифровізації, коли весь інформаційний потік сприймається загально, без деталізованого обґрунтування, сучасне покоління, як зазначає доктор мистецтвознавства Олександр Чепалов, сприймає світ через короткий яскравий образ (Чепалов, 2020: 15). Через це важливість створення видовищного зорового ряду, що складає образно-пластичне рішення усього твору, набуває вагомого значення у визначенні цілісності художнього образу вистави через систему окрему художніх фрагментів.

Одним із невербальних засобів втілення образу є хореографічне мистецтво. Воно може бути використано як допоміжний художній інструмент у суміжних сценічних мистецтвах, так і самостійна семіотична мова розкриття ідейно-художнього задуму постановника в різних формах. У контексті визначеної теми буде аналізуватися найвища форма хореографічного мистецтва – хореографічна вистава та її складові частини, які об'єднуються за допомогою художнього образу,

оскільки він, за філософським визначенням, являє собою нерозривну єдність абстрактного і конкретного, загального та індивідуального, внутрішнього і зовнішнього, цілого й частини, змісту і форми (Філософський словник, 1987: 531), що власне і простежується впродовж сценічної дії.

Хореографічна вистава як вид сценічного мистецтва складається з ряду формотворчих структур – актів, картин, епізодів, – підпорядкованих законам драматургії. Кожен із цих складників володіє тими самими художніми особливостями, що й хореографічний твір загалом. Епізод як найменша позиція дроблення вистави являє собою завершену драматургічну дію і виступає як сполучний компонент. Оскільки хореографічна вистава може складатись із різних за формою, змістом та емоційним спрямуванням танцювальних композицій, кожний наступний епізод виникає із попереднього, доповняє та розвиває його, а художній образ виступає основним структуротворчим елементом, що виражається як в узагальненому малюнку, так і в частковому символі чи знаку.

Зовнішньою формою образу, як зазначає Анатолій Горбов, є рух, проте, на думку Миколи Карпова, не весь рух на сцені стає знаком, що виражає стан душі й думки виконавця-персонажа, а лише той, який свідомо вибудований і освоєний як необхідна дія (Горбов, 2004: 141; Карпов: 2). Логіка поведінки артиста на сцені і ті смислові завдання, які стають перед виконавцем, складають підтекст хореографічної вистави, що виражають певну та ясну думку через рухи, жести та пози (Захаров, 1954: 217). Естетично значущі ритмічно систематизовані рухи та пози є засобом створення художнього образу в танці (Королева, 1977: 21]. Танець є основним виражальним засобом хореографічної вистави, що висловлює задум постановника і є засобом створення образу. Саме танець, за словами Ігоря Смирнова, розкриває тему, ідею вистави, її сюжетні колізії (Смирнов, 1986: 70).

Кожен танець, як і будь-який хореографічний твір, має визначену композицію, компоненти якої пов'язані сценічним простором і музикою. Як зазначається в посібнику з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю, композиція – найважливіший організуючий компонент художньої форми, що надає творові єдності та цілісності (Голдрич, 2006: 106). Вона складається з малюнків танцю та хореографічного тексту, які мають відповідати критеріям правди й виразності, що визначають якісну характеристику художнього образу. Текст утворює танцювальну лексику, яка «не тільки створює оболонку образу, вона є формою його існування, тому питання образності

лексики й хореографічного образу переростають у питання про роль лексики в його створенні», – цитує Олександр Чепалов Кіма Василенка (Чепалов, 2019: 19).

У хореографічному мистецтві сучасності відбувається розширення тематики постановок, що вимагає пошуку нових рухів, які характеризували б образи в цій постановці. Ці рухи повинні бути стилістично єдині, відповідати вибраній формі постановки та її жанру (Голдрич, 2007: 58), однак вони не мають використовуватись із метою демонстрації віртуозності. Кожен рух має бути використаний суто з художньою метою, з метою вираження характеру, оскільки хореографічний образ, за загальновідомим визначенням, «це конкретний характер людини, що виявляється в його ставленні до навколишньої дійсності та розкривається на сцені в лінії поведінки, діях і вчинках засобами хореографічного мистецтва» (Смирнов, 1986: 139).

У хореографічній виставі образ – це репрезентація характерних особливостей дійової особи або персонажа, тому необхідно шукати не оригінальні рухи і малюнок загалом, а оригінальні рухи і малюнок, що розкривають думку, закладену в цьому танці (Смирнов, 1986: 158). Відповідно, танець має базуватися на характерних особливостях образу й бути частиною ролі. За браку відповідних рухів образ може бути нерозкритим.

Микола Карпов зазначає, що «відчуття розвитку руху як єдиного процесу, точність і оригінальний колорит жесту, вміння вибудовувати пластичну фразу і пластичний діалог із партнером на основі добре освоєних навичок – ось складники виконавської техніки, що роблять рух на сцені виразним та образним» (Карпов: 2). Самі собою окремі танцювальні рухи не несуть хореографічної образності, але в контексті певного танцю вони становлять цілий арсенал виражальних можливостей, що втілюють збірний образ (Мурзабаєва, 2015: 39).

Художній образ – це засіб комунікації з аудиторією, мовою якого, як уже зазначалось, у хореографічній виставі є танець. Ця мова, представлена аудиторії в усій своїй знаковій владі, вибудовує у свідомості глядача комфортний для нього світ, щоб виконавці, зображуючи те, що відбувається, могли втілити його у своєму уявному світі і, наповнивши його своєю мовою, максимально стимулювали його ідентичність (Александров, 2019: 146). Олександр Чепалов у своєму посібнику наводить думку британських дансологів, які зазначають, що «танець як мова не повинна сприйматись як методологічна настанова. Її треба розуміти як чисту метафору, яка відбиває здібність танцю зобразити те, що неможливо висловити вербальною мовою»

(Чепалов, 2020: 18). Однак не імітація та ілюстративність, яка позбавляє глядача гри уяви та вбиває народжені в ньому образи й асоціації, а внутрішня змістовність, життєва правдивість і образна виразність, що виражаються в пластичності виконавця – як рухається, жестикулює та наскільки плавно переходить з одного руху на інший – зближує хореографічний образ із життєвим і поєднує в собі те, що належить, безумовно, сценічному часу, і те, що визначено умовністю сценічного простору (Ремез, 1983: 70; Мочалов, 1981: 50–51).

Закономірно витікаючи з умов сценічних обставин, з логіки поведінки дійових осіб і не втрачаючи реалістичного змісту, танець набуває особливої виразності. Танець, позбавлений образності й манерності, перетворюється на комплекс технічних вправ з оціночним критерієм фізичних даних і втрачає свою естетичну цінність як вид мистецтва.

Як зазначає український хореолог Олег Голдрич, «виявлення особливостей образу, вміння ще яскравіше показати їх зі сцени, підкреслити характерність виконання тих чи інших рухів, зберегти образ, якомога повніше донести зміст танцю і маневру – головне завдання балетмейстера» (Голдрич, 2006: 139). Однак ці завдання також покладаються і на виконавців, оскільки у сценічному мистецтві відбувається поєднання в одній особі й об'єкта, і суб'єкта творчості, а образ стає органічним розкриттям індивідуальності виконавця (Міхоелс, 1964: 64).

Розкриття образу вимагає перевтілення. Цьому перевтіленню сприяє мізансцена, яка, за визначенням Бориса Захава, є живою і пластичною формою дії, узятую на будь-якому етапі її розвитку в часі і в просторі сцени (Захава, 1973: 64). Як естетичний акт побудови театральної реальності, мізансцена завжди сприймалася як художній засіб у процесі репрезентації знака (Александров, 2019: 148). Вона виступає в ролі провідного компонента спрямування органіки злиття з образом виконавця в напрямку глядача. Це посередницька роль, як зазначає болгарський теоретик танцю Івайло Александров, проєктуються як кінцевий ефект у свідомість глядача за допомогою його перцептивної активності, є прямим результатом знакового повідомлення, які артисти активують завдяки своїй творчій діяльності (Александров, 2019: 148). Те, що отримує глядач, еквівалентно тому, як виконавець розкриває думки та почуття свого персонажа й наскільки вони підпорядковуються його індивідуальності.

У мистецтві узагальнене завжди розкривається через індивідуальне. Хореографічний образ – це якість, за якою визначається індивіду-

альний «почерк» постановника та виконавська майстерність артиста, яка виражається в здібностях інтерпретувати хореографічний текст заради перевтілення. Немає перевтілення, немає створення образу.

Незважаючи на умовність хореографічного жанру, балетмейстер і артисти повинні домагатися правди сценічного образу (Смирнов, 1986: 148). Сценічний образ – це цілісне вираження всіма суб'єктами та об'єктами творчого процесу загального образу вистави. Окремий образ, створений актором, може бути дуже яскравим і виразним, але завершеним і зрозумілим він стає тільки в системі оточення інших образів і виразних засобів, якими є костюми, декорації, світло та музика.

Умовність хореографічного мистецтва – це шлях до художнього пізнання дійсності через асоціативне сприйняття, яке формує духовне багатство людини (Енциклопедія: Балет, 1981: 3). Образ повинен постати перед публікою як щось варте розгадки, він повинен чимось зацікавити, перш ніж буде зрозумілим (Міхоелс, 1964: 68). У провідних зразках класичної хореографії цей аспект досягнуто шляхом використання специфічних виразальних прийомів: метафор, порівняння, асоціацій. До прикладу, створення хореографічного образу в найкращих балетах Маріуса Петіпа досягнуто засобами найтоншого відбору рухів класичного танцю, у який іноді додавалися неповторно своєрідні жести й рухи – натяк на помах крила та прислухання до шуму крил у дуеті Блакитної птиці і принцеси Флорін, різкі рухи рук із витягнутими вказівними пальцями у варіації феї Сміливості в балеті «Спляча красуня» та своєрідні хлопки з протяжним помахом рук у варіації Раймонди в останньому акті однойменного балету (Фокін, 1981: 15). Із цих прикладів видно, що не тільки рухи мають образно-змістове значення, але й жести повинні бути обтяжені значенням і образним навантаженням.

Кожен хореографічний твір має певну форму втілення, зміст якої висловлюється в хореографічному образі. Образ розкривається поступово й живе певний проміжок часу. Він надає хореографічній виставі багатства змісту й форми, оскільки який, за твердженням Жан-Жоржа Новера, «створюється з різних частин складової балету» в загальному визначенні – вистави (Новер, 2007: 199).

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що художній образ – це форма зображення дійсності, яка проявляється через естетично-впливові об'єкти творчості та є незамінним значущим елементом художнього

цілого. Завдяки злиттю під час творчого процесу окремих художніх фрагментів в єдиний, цілісний, живий образ, постановник отримує можливість досягти художнього, емоційно-насиченого відтворення життя людини через виразність дій виконавців на сцені.

Образна виразність вистави створюється завдяки поєднанню технічної сторони танцю та акторського пережиття, тобто створення образу,

який розкривається через усі компоненти хореографічної вистави. Це зумовлює свідоме використання кожного руху, жести та пози, щоб у процесі розвитку дії не втратити логічності та змісту. Розкриваючись протягом певного часу, що визначається формами організації художнього матеріалу, образ набуває ознак «процесуальності», яка зумовлюється часом і простором сцени і є характерною ознакою сценічних видів мистецтв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров И. Архитектоника театральности. Семиотика театрального перформанса. Харків : «Гуманитарный центр», Помеляйко Е.А., 2019. 212 с.
2. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом: посібник для студентів-хореографів мистецьких навчальних закладів України I–II рівнів акредитації. Львів : Сполом, 2007. 96 с.
3. Голдрич О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. 2-ге вид., допов. Львів : Сполом, 2006. 172 с.
4. Горбов А. Режисюра видовишно-театралізованих заходів : посібник. Фастів : Поліфаст, 2004. 264 с.
5. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Просвещение, 1973. 233 с.
6. Захаров Р. Искусство балетмейстера. Москва : Искусство, 1954. 432 с.
7. Карпов Н. Уроки сценического движения. URL: <https://drive.google.com/file/d/0BxxUM7OhcPg-bkN6YVd2VIFqdHc/view> (дата звернення: 07.05.2021).
8. Королева Э. Ранние формы танца. Кишинев : Штиинца, 1977. 215 с.
9. Михоэлс С. Статьи, беседы, речи. Москва : Искусство, 1964. 612 с.
10. Мочалов Ю. Композиция сценического пространства : поэтика мизансцены. Москва : Просвещение, 1981. 239 с.
11. Мурзабаева Г. Хореографический текст – как основная составная часть в композиции танца. *Молодой ученый*. 2015. № 8.2 (88.2). С. 39–40. URL: <https://moluch.ru/archive/88/17468/> (дата звернення: 08.05.2021).
12. Новер Ж.-Ж. Письма о танце. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2007. 384 с.
13. Плахотнюк О. Героїко-патріотична спрямованість сучасної хореографії в межах фестивалю «Сурми звитяги». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 97–103.
14. Ремез О. Мастерство режиссера: пространство и время спектакля. Москва : Просвещение, 1983. 144 с.
15. Смирнов И. Искусство балетмейстера : учеб. пособие для студентов культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств. Москва : Просвещение, 1986. 192 с.
16. Философский словарь / ред. Фролов И. 5-е изд. Москва : Политиздат, 1987. 590 с.
17. Фокин М. Против течения. Ленинград : Искусство, 1981. 497 с.
18. Чепалов О. Хореология : статті та лекції. Київ : Ліра-К, 2020. 228 с.
19. Энциклопедия Балет / ред. Григорович Ю. Москва: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.

REFERENCES

1. Aleksandrov I. Arkhitektonika teatral'nosti. Semiotika teatral'nogo performansa [Architectonics of theatricality. Semiotics of theatrical performance]. Kharkiv : Gumanitarnyy tsentr, Pomelyayko Ye.A., 2019. 212 p. [in Russian].
2. Holdrych O. Metodyka roboty z khoreohrafichnym kolektyvom: posibnyk dlya studentiv-khoreohrafov mystets'kykh navchal'nykh zakladiv Ukrayiny I–II rivniv akredytatsiyi [Techniques of dance groups: a guide for students of art schools choreographers Ukraine I and II levels of accreditation]. L'viv : Spolom, 2007. 96 p. [in Ukrainian].
3. Holdrych O. Khoreohrafiya: posibnyk z osnov khoreohrafichnoho mystetstva ta kompozytsiyi tantsyu – vydannya druhe, dopovnene [Choreography: manual on the basics of choreography and dance composition – second edition, supplemented]. L'viv : Spolom, 2006. 172 p. [in Ukrainian].
4. Horbov A. Rezhysura vydovyshchno-teatralizovanykh zakhodiv : posibnyk [Directing entertainment and theatrical events: a guide]. Fastiv : Polifast, 2004. 264 p. [in Ukrainian].
5. Zakhava B. Masterstvo aktera i rezhissera. 3-ye izd., ispr. i dop. [The skill of the actor and director.] Moskva : Prosveshcheniye, 1973. 233 p. [in Russian].
6. Zakharov R. Iskusstvo baletmeystera [Art of the choreographer]. Moskva: Iskusstvo, 1954. 432 p. [in Russian].
7. Karpov N. Uroki stsenicheskogo dvizheniya [Lessons of scenic movement]. URL: <https://drive.google.com/file/d/0BxxUM7OhcPg-bkN6YVd2VIFqdHc/view> (data zvernennya: 07.05.2021) [in Russian].
8. Koroleva E. Ranniye formy tantsa [The earliest forms of dance.]. Kishinev: Shtiintsya, 1977. 215 p. [in Russian].
9. Mikhoels S. Stat'i, besedy, rechi [Articles, speech, conversations.]. Moskva : Iskusstvo, 1964. 612 p. [in Russian].
10. Mochalov Yu. Kompozitsiya stsenicheskogo prostranstva : poetika mizanstseny [Composition of stage space: poetics of mise-en-scène]. Moskva: Prosveshcheniye, 1981. 239 p. [in Russian].
11. Murzabayeva G. Khoreograficheskiy tekst – kak osnovnaya sostavnaya chast' v kompozitsii tantsa [Choreographic text – as a major component part of the dance composition.]. Molodoy uchenyy. 2015. № 8.2 (88.2). P. 39–40. URL: <https://moluch.ru/archive/88/17468/> (data zvernennya: 08.05.2021). [in Russian].

12. Nover Zh.-Zh. Pis'ma o tantse [Dance letters]. Sankt-Peterburg: Lan'; Planeta muzyki, 2007. 384 p. [in Russian].
13. Plakhotnyuk O. Heroyiko-patriotychna spryamovanist' suchasnoyi khoreohrafiyi v ramkakh festyvalyu "Surmy zvytyahy" [Heroic and patriotic orientation of modern choreography within the festival "Surmy zvytyahy"]. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv. 2020. № 1. P. 97–103. [in Ukrainian].
14. Remez O. Masterstvo rezhissera: prostranstvo i vremya spektaklya [Mastery of the director, space and performance time]. Moskva : Prosveshcheniye, 1983. 144 p. [in Russian].
15. Smirnov I. Iskusstvo baletmeystera: ucheb. posobiye dlya studentov kul't.-prosvet. fak. vuzov kul'tury i iskusstv [Art of the choreographer: a textbook for students of cult.-skylight, fac. universities of culture and arts]. Moskva : Prosveshcheniye, 1986. 192 p. [in Russian].
16. Filosofskiy slovar' [Philosophical Dictionary] / red. Frolov I. 5-ye izd. Moskva: Politizdat, 1987. 590 p. [in Russian].
17. Fokin M. Protiv techeniya [Against the Current]. Leningrad: Iskusstvo, 1981. 497 p. [in Russian].
18. Chepalov O. Khoreolohiya : statti ta lektsiyi [Choreology: articles and lectures]. Kyiv: Lira-K, 2020. 228 p. [in Ukrainian].
19. Entsiklopediya Balet [Encyclopedia Ballet] / red. Grigorovich Yu. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. 623 p. [in Russian].

Лю Веньшу,

orcid.org/0000-0002-8768-5051

аспірантка кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури

(Харків, Україна) melody1833shu@gmail.com

ІДЕЙНО-СВІТОГЛЯДНІ ТА ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

Статтю присвячено розгляду музичної творчості відомого українського композитора Володимира Рунчака в аспекті аналізу її ідейно-світоглядних та образно-емоційних складників, що природним чином відіб'ються на тематиці музичних творів автора та зазвичай визначають їхню жанрово-стильову атрибутику.

Серед найважливіших рис музичної творчості Володимира Рунчака виділяється духовно-рефлексивна та сакральна її спрямованість, що безпосередньо знаходить місце у створеній автором цілій низці творів як культурного призначення, так і суто концертного плану. А це – композиції різноманітних жанрів камерно-інструментального, камерно-вокального, хорового, симфонічного й інших напрямів, жанрові прототипи або тематика яких тісно пов'язана із сакральністю, з християнським каноном, з духовністю тощо.

Важливою сферою творчості В. Рунчака як складової частини його мистецького світогляду виступає робота з матеріалом, побудованим на національно-фольклорному ґрунті, що позначилось на створенні композитором цілої низки музичних творів – обробок народного мелосу, неофольклористичних композицій, стилізацій у великих і малих формах та які демонструють різноманітні грані образно-емоційної палітри (від рефлексивно-споглядальних і до драматичних, гумористично-жартівливих тощо). Такі риси, як епатажність, сатиристичність, гра слів і сенсів, що відверто проявляються в окремих творах автора, спостерігаються не тільки на образному, мовно-стильовому, драматургічно-композиційному й інших рівнях, а вбачаються й у винахідливості їхніх програмних назв, прецедентності жанрового визначення тощо.

Ідейно-світоглядні й образно-тематичні пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака аналізуються у прямій кореляції з фактами і чинниками особистісного характеру, що вплинули на становлення мистецької постаті композитора та його світобачення, про що сам автор часто декларує в різноманітних власних інтерв'ю, бесідах, виступах у ЗМІ, інших джерелах тощо. Все це дає змогу виділити й констатувати ідейно-світоглядні й мистецькі орієнтири в творчості відомого сучасного українського композитора Володимира Рунчака, що вплинули та почасти забезпечили її унікальність і світове визнання.

Ключові слова: *Володимир Рунчак, композиторська творчість, ідейно-світоглядні орієнтири, образність і тематика музичних творів.*

Liu Wenshu,

orcid.org/0000-0002-8768-5051

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) melody1833shu@gmail.com

IDEOLOGICAL-WORLDLY AND IMAGE-THEMATIC PRIORITIES OF THE COMPOSITIONAL WORK OF VOLODYMYR RUNCHAK

The article is devoted to the consideration of the musical work of the famous Ukrainian composer Volodymyr Runchak in terms of analysis of its ideological and philosophical components, which are naturally reflected in the theme of the author's musical works and usually determine their genre and style attributes.

Among the most important features of Volodymyr Runchak's musical work is its spiritual-reflexive and sacred orientation, which directly finds a place in the author's creation of a number of works of both cult purpose and purely concert plan. And these are compositions of various genres of chamber-instrumental, chamber-vocal, choral, symphonic and other directions, genre prototypes or themes of which are closely connected with sacredness, with the Christian canon, with spirituality, etc.

An important area of V. Runchak's work, as a part of his artistic worldview, is working with material based on national and folklore, which affected the composer's creation of a number of musical works – arrangements of folk melodies, neo-folk compositions, stylizations in large and small forms and which demonstrate various aspects of the image-emotional palette (from reflective-contemplative to dramatic, humorous-humorous, etc.). Such features as outrage, satirism, play on words and meanings, which are openly manifested in individual works of the author, are observed not only at the figurative, linguistic-stylistic, dramatic-compositional and other levels, but also in the ingenuity of their program names, precedent of genre definition, etc.

Volodymyr Runchak's ideological and philosophical and thematic priorities are analyzed in direct correlation with the facts and factors of personal character that influenced the formation of the composer's artistic figure and his worldview, which the author himself often declares in various interviews, conversations, speeches in the media, other sources, etc. All this makes it possible to highlight and state the ideological, philosophical and artistic orientations in the works of the famous contemporary Ukrainian composer Volodymyr Runchak, which influenced and partly ensured its uniqueness and world recognition.

Key words: *Volodymyr Runchak, composer's work, ideological and worldviews, imagery and themes of musical works.*

Постановка проблеми. Композиторська творчість відомого українського митця – композитора, диригента, громадського діяча, яскравого організатора та пропагандиста сучасної музики Володимира Рунчака перебуває сьогодні в полі посиленої уваги як музичних критиків, так і науковців-дослідників у галузі музикознавства, адже творчість композитора сьогодні представляє найкращі художні здобутки українського сучасного музичного мистецтва та привертає увагу не лише своїми інноваційними рішеннями в галузі композиторської технології, а й насамперед напруженою емоційністю, глибиною, щирою образністю, а також різноманітними сміливими експериментами в сфері жанрового наповнення, стилістики, музичної форми тощо. Усе це, а також наявність об'ємного масиву музичних творів, що становлять творче портфоліо композитора, та систематична поява нових цікавих композицій В. Рунчака актуалізують здійснення постійних досліджень музичного доробку цього автора в різних аспектах.

Окремою стороною актуальності дослідження музичної творчості композитора є вивчення її молодими дослідниками з Китайської Народної Республіки, адже суттєве зростання інтересу представників Китаю до мистецьких надбань і передових досягнень в галузі сучасної музичної культури різних європейських країн (зокрема, й України) в останній час відбувається дуже посилено та перебуває в контексті сучасних процесів культурної й гуманітарної глобалізації в світі. Й у цьому сенсі такі дослідження для них сьогодні залишаються вельми актуальними.

Аналіз досліджень. Композиторська творчість відомого українського композитора Володимира Рунчака не раз привертала увагу науковців, передусім дослідників-музикознавців. Серед найбільш вагомих і ґрунтовних робіт, присвячених музичній творчості композитора, варто виділити наукові публікації музично-теоретичного спрямування авторів О. Заверухи (Заверуха, 2014), І. Коновалової (Коновалова, 2018), О. Мальцевої (Мальцева, 2012), М. Мимрика (Мимрик, 2014), Н. Семененко (Семененко, 2009), А. Сташевського (Сташевський, 2004; 2006) та інших, у яких досліджуються окремі аспекти, жанрові напрями або твори композитора.

Окремим сегментом щодо висвітлення композиторської творчості В. Рунчака треба виділити широкий пласт матеріалу, що являє собою публікації музично-критичного, інформаційного, публіцистичного характеру, а також численні рецензії, відгуки на концерти й нові твори, різноманітні інтерв'ю в культурологічній і мистецтвознавчій періодиці загальноукраїнського та регіонального кшталту.

Мета статті – визначити основні ідейно-світоглядні й образно-тематичні орієнтири композиторської творчості відомого українського композитора Володимира Рунчака через огляд його творчого доробку та висвітлення окремих особистісних чинників, що вплинули на формування творчих поглядів митця.

Виклад основного матеріалу. Ідейно-світоглядні концепти та пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака яскраво віддзеркалюються в музичних творах автора, що безпосередньо проявляється в широкому спектрі їхньої жанрово-стильової атрибутики. А це – власне назва твору, його тематика й образно-смысловий складник, фабула та драматургія, нарешті, сама жанрова система та комплекс мовностильових й інших виражальних засобів тощо.

Перш за все варто вказати на значний вплив на музику автора його духовних переконань, зокрема релігійності. У своїх численних інтерв'ю (Коскін, 2010; Сташевський 2006; Зосім, 1997; Перепелиця, 2006; Рунчак, 2011 та ін.) композитор не раз звертав увагу на власне ставлення до християнської релігії та філософії, наголошуючи, що він є віруючою людиною, але водночас не ортодоксальним фанатиком. «Я є нормальною віруючою людиною, яка періодично ходить до церкви, яка спокійно зайде й в інший храм, який не є православним» (Сташевський, 2006: 160). Автор у своєму інтерв'ю наголошує, що релігійність, християнська віра завжди допомагали йому і в тяжкі часи, і в повсякденному житті: «...і я відчуваю в цьому велику підтримку для себе. У мене були великі потрясіння в житті, і я відчував тоді, що якби не допомога, підтримка іншої нематеріальної сили, я не зміг би вистояти. Увесь час у творчості, у своєму житті я відчуваю цю підтримку, тому що навіть аналізуючи кожен свій день і стоячи в молитві (чи в ранішній, чи у вечірній, чи в денній), і аналізуючи попередній день,

я відчуваю, що стільки, скільки зроблено, без зовнішньої допомоги всю ту працю було б неможливо виконати» (Сташевський, 2006: 161).

Справді, великий шар музичних доробків у творчості композитора, насамперед хорової музики, присвячено релігійній тематиці. Ба більше, у ній зазвичай використовуються латинські канонічні тексти. Отже, це «Нагірна проповідь» (антифон для шістнадцятиголосного хору), молитва «Господи, Боже наш» для мішаного хору, концерт-кант для мішаного хору й дитячих голосів «Оспівуючи Різдво Господнє», «Cantus canonicus» («На смерть Ісуса»), церковні піснеспіви за Євангелієм від св. Луки для жіночого хору, читця та двох труб.

Духовна тематика в творчості композитора, що пов'язана із християнською сакральністю, проникає й в інші твори камерно-вокального і камерно-інструментального жанрів, що являють собою не літургійне, а концертне спрямування. Наприклад, цикл «Номо ludens» (людина, яка грає), містить окремих розділ – «Номо organs» (тобто людина, яка молиться), написаний для сопрано і магнітофонної плівки на англійські канонічні тексти. Серед інших таких прикладів – камерно-інструментальні твори: «Зі мною ще Хтось», «Три заповіді Блаженства» для фортепіанного тріо та інші. Звернемо увагу, що в назві цього твору слово «Хтось» автором подано з великої літери, тобто прямо і свідомо вказуючи на присутність божественних сил. Наступний приклад – «Via Dolorosa» – квадромузика № 1 для десяти виконавців. Як відомо, Via Dolorosa – це вулиця в Старому місті Єрусалиму, якою (згідно з християнськими канонами) ішов шлях Ісуса Христа до місця його розп'яття. На цій вулиці розташовані дев'ять із чотирнадцяти зупинок Хресного шляху Христа. Серед інших таких творів – «Kyrie Eleison», що отримав авторське втілення в десяти різних інструментально-ансамблевих версіях, а також «Tuba mirum» – щось на зразок квінтету» для п'яти мідних духових інструментів, «Ave Maria» для сопрано і бас-кларнета, «Дві сповіді» для органа тощо.

Зазначимо, що Володимир Рунчак почав творити музику ще у свої студентські роки, які випали ще на часи Радянського Союзу з його міцною ідеологічною (зокрема, й атеїстичною) пропагандою. А отже, публічна релігійність для молодшої людини, тим більше композитора, тоді піддавалася різкій критиці, а часто й прямим гонінням. Водночас духовно-релігійна тематика почала бути наявною фактично з перших його творів. Як зізнавався сам митець: «... із найбільш раннього дитинства я це відчував (тобто релігійність – Л. В.).

І твори, навіть те ж «Присвячення Баху» (мається на увазі «Бахіана. Медитації на тему ВАСН» для баяна – Л. В.), вони були присвячені не КПРС, а Баху. Бах – це перш за все була віруюча людина, яка все життя працювала в храмі, була пов'язана з високими духовними ідеалами. Потім та ж «Messa da Requiem» була написана ще у 1982 році, де йшли просто тексти, за які тоді я мав великі неприємності в консерваторії. І потім пішло дуже багато творів, які пов'язані з духовністю, каноном, релігійністю. І це для мене не було якимось «покликом» часу, це було якесь надзвичайне одкровення, що я ще у 1979 році звернувся у своїй творчості до Бога, а в тридцять років написав повний Requiem» (Сташевський, 2006: 163).

Тож перші свої твори, які композитор створив ще в роки навчання в консерваторії у класі баяна та які сьогодні повністю витримали випробування часом на художню зрілість і справедливо ввійшли до скарбниці концертного баянного репертуару, також позначені глибоким релігійним змістом. Окрім уже перелічених «Бахіани» і «Messa da Requiem», у цій низці варто виділити й Сонату № 1 для баяна «Passione» автора.

У подальшій своїй творчості вже зрілий майстер Володимир Рунчак не полишає власних звернень до духовно-релігійної тематики та створює з її використанням уже інші композиції в масштабних жанрах. Серед таких варто виділити: «Requiem» на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців; симфонію № 3 «Credo» для баритона, читця й симфонічного оркестру; «Requiem» на латинські канонічні тексти для сопрано, баритона й симфонічного оркестру; «Canzone spirituali» («Духовні піснеспіви»), Камерну симфонію для скрипки, віолончелі, фортепіано та струнного оркестру тощо.

Отже, релігійно-рефлексивна тематика в композиторській творчості Володимира Рунчака посідає значне місце. Композитором створено цілу низку малих і великих творів сакрального спрямування в різноманітних жанрах камерно-інструментальної, камерно-вокальної, хорової, симфонічної музики на різних етапах своєї творчості.

Духовна тематика в творчості Володимира Рунчака не обмежується тільки (більшими чи меншими) проявами релігійності. Вона виходить на загальнофілософський рівень, порушуючи глобальні проблеми людської етики й моралі, питання сенсу людського буття, місця людини, зокрема місця митця, у цьому світі. Ці та інші ідеї безпосередньо віддзеркалюються на образній сфері музичних творів композитора, яка передусім уособлює: «...комплекс ідей, образів

і мотивів, що пов'язані з духовним пошуком митця, його відповідальністю перед суспільством і перед Богом» (Сташевський, 2004: 119).

Наприклад, в одному з найпотужніших симфонічних творів композитора, що являє собою яскравий поліжанровий і полістильовий симбіоз, «Страсті за Владиславом» смисловою кульмінацією усього циклу стає завершальний епізод твору (епілог), в якому на тлі поступового умиротворення оркестрового звучання на екрані з'являється проєкція картини М. Ге «Що є істина?» із зображенням Ісуса і Пілата та поступовим тихим декламуванням усіма оркестрантами цього довічного питання, що й становить назву цієї картини.

Іншим прикладом впровадження духовної тематики, пов'язаної з переживанням загальнолюдських проблем, у цьому творі виступає його драматургічна кульмінація, що випадає на найбільш потужний і динамічний розвиток музичного матеріалу симфонії та доповнюється синхронним відеорядом, який проєктується на встановлений над оркестром екран. Сюжет відеоролика не є постійним і остаточно зафіксованим, оскільки автор визначає лише його ідейно-смислову наповненість через певні приклади, зазначені в авторських коментарях до партитури твору, а саме: «...монтаж кадрів, пов'язаних із війнами, руйнаціями, насиллям та іншим. Кіноролик повинен бути змонтований так, щоб у слухача/глядача виникало бажання зберегти світ, людське життя, Планету. Наприклад, жертви Першої світової війни, картини Бухенвальду та Майданека, атомне бомбардування Хіросіми, збіговисько сучасних неонацистів, паління хреста куклукскланівцями, аварія на Чорнобильській АЕС тощо...» (Рунчак, 1988).

Філософськими роздумами й глибоким символізмом сповнені й інші твори композитора камерно-інструментального й камерно-вокального жанрів. Наприклад, у музичну драматургію баянного циклу «Messa da Requiem» автор сміливо й художньо переконливо вмонтовує вербальний пласт із текстом поезії іспанського поета-екзистенціаліста Мігеля де Унамуно в перекладі на українську мову Василя Довжика, що має декламуватися виконавцем у зазначений момент під час виконання твору. Рядки вірша М. де Унамуно, які обрав композитор для посилення ідейного та образно-емоційного складника музичного ряду визначеного фрагменту цього твору, віддзеркалюють глибоку філософську рефлексію й чуттєве переживання, сповнене пошуком сенсів людського буття: «Там, де є небо – хмари. Там, де є скелі – гори. Там, де є злочин – кара. Там, де

без Бога – горе. Там, де хвороба – ліки. Там, де дощі – там ріки. Шлях від безодні – угору. Смерть і родини – поруч».

Зрозуміло, що така тематика й образне наповнення зазначених творів, а також їхня драматургія, збагачена додатковими художніми компонентами й виразовими засобами (якими, власне, є вербальні й візуальні текстові вставки), спрямовані на значне посилення емоційного впливу на слухача у процесі аудіовізуального сприйняття цієї музики, за словами дослідників творчості композитора, з метою «...створення катарсисного середовища, перебування в якому повинно спонукати слухача до глибоких роздумів над вічними істинами та сенсом буття та, зрештою, вказувати йому шлях до власного самовдосконалення» (Сташевський, 2004: 59).

Водночас закономірно постає питання про особистісні чинники й детермінанти, що стали генераторами такого авторського світобачення та фокусування його наративів у власну музичну творчість. Як зазначає сам Володимир Рунчак, у своїх різноманітних інтерв'ю і бесідах, у його житті багато відбувалося різних негативних речей і потрясінь. А це й передчасна смерть його батька, що лишила юнака подальшої повноцінної родинної опіки (Сташевський, 2006); і приниження, навіть цькування, з боку деяких, зокрема й авторитетних, педагогів під час навчання на композиторському відділенні консерваторії поруч із паралельним стрімким визнанням його музики поза стінами цього мистецького вишу (мається на увазі всім відомий фарс з оцінкою «незадовільно» на державному іспиті композитора) (Зосім, 1997); різноманітні ситуації з недоброчесністю і малодушністю окремих колег і оточення, що траплялися в різні моменти і в спілці композиторів, і в мистецькому середовищі загалом. Усе це цілком вплинуло не лише на етичні й світоглядні погляди автора, а й призвело до формування в нього посилено принципової, навіть жорсткої позиції щодо обстоювання істини й справедливості (Коскін, 2010). А це, безумовно, вплинуло й на його мистецькі пріоритети у власній композиторській творчості.

Так автор не лише сам відмовляється від різноманітних звань і нагород у мистецтві, вважаючи їх шкідливими й пережитком минулого державного устрою, а й декларує це безпосередньо в музичній площині своєї творчості (Рунчак, 2011). Створений ним і не раз виконаний публічно різними виконавцями музичний твір під назвою «Дайте дві Шевченківські премії всім, хто хоче одну» для двох саксофонів не тільки представив цікаву звукову форму-матерію, а й насамперед розкрив і

загострив суспільно-соціальну тематику, зокрема досить делікатну проблему існування в українському мистецькому середовищі гіпертрофованої жаги нагород і відзнак, що не є гідним і відповідним справжньому високому мистецтву. Отже, з огляду на це (у цьому творі й не тільки) спостерігаємо й інший зріз ідейно-образної сфери та тематики в творчості композитора, яка вирізняється в проявах сатири, сарказму, навіть епатажу.

Іноді жарт, епатажність, гра слів і сенсів відверто фігурує в окремих назвах програмних творів та їхніх авторських жанрових визначеннях. Чого вартують лише такі назви його творів, як «Гра звуків», матч із музики в п'яти раундах між кларнетистом і струнним квартетом; «Удар – ні! Удар – ні! Ударні» для двох перкусіоністів; (ria) NO TROMB ONE для тромбона і фортепіано; «v.runchak.b(es)_clari@net» для кларнету; «Accord I (is) on = accordion» для баяна/акордеона; «SEXtet» для секстету; «SAX (tête-à-tête)» для двох саксофонів тощо.

Сатирична лінія композиторського доробку В. Рунчака тісно перетинається й із гумористичною, жартівливою, настроєвою, що функціонує у системі образно-емоційного мислення автора та проявляються в інших різноманітних композиціях, насамперед камерно-інструментального спрямування. Серед таких опусів у творчому доробку автора виділяються «Фольк-концерт № 2, або Про те, як запорожці султану листа писали» для квартету перкусії та читця; «Анекдот для дорослих» – маленьке концертно для дитячого ансамблю перкусіоністів. Окремо варто виділити в цьому аспекті й композицію для двадцятиголосного мішаного хору під назвою «Мальовнича екскурсія по заповідних місцях українського сороміцького гумору» та обробку української народної пісні «Ой, у вишневому садочку козак дівчину...».

Як бачимо, сатирично-гумористична тематика в творчості Володимира Рунчака найбільш яскраво проявляється в музиці фольклористичного спрямування, адже неофольклоризм є одним із найважливіших векторів мистецької лабораторії автора. Сучасні дослідники композиторської творчості В. Рунчака як найважливіші базові чинники, що формують її інтонаційно-жанрову іманентність, поруч із духовно-релігійною спрямованістю, зазначають саме фольклорність: «В умовах постмодерну В. Рунчак зберігає свою національно-ментальну ідентичність і семантичні зв'язки з традиціями вітчизняної музичної культури, її смисловим кодом, утіленням у найважливіших духовних джерелах – культовому й фольклорному» (Коновалова, 2018; 420).

Звернення у своїй творчості до значного пласту народних першоджерел, майстерне створення яскравих стилізацій в національно-фольклорному дусі композитором відбулося не на пустому ґрунті. Володимир Рунчак, як відомо, за своєю першою музичною освітою був баяністом і, пройшов тривалий шлях із цим інструментом (від музичної школи й до консерваторії), тісно й закономірно перетинаючись із народною музикою. Крім того, батько композитора, від якого він отримав перші «музичні університети», теж був баяністом, який також був тісно пов'язаний із народною художньою творчістю. Нарешті, місцевість (Волинь), у якій виріс композитор і сформувався як музикант, як відомо, є вельми насиченою яскравими народно-музичними традиціями, а місцевий фольклор вирізняється мовностильовою самобутністю.

З іншого боку, далеко не всі твори композитора, у яких наявним є відверте національно-фольклорне начало, представляють саме весело-розважальний (зокрема, й комічно-гумористичний) зріз образно-емоційного спектра. Більшість неофольклорних творів у доробку автора відбивають також й інше коло музичних образів, тобто ліричних, епічних, драматичних, навіть трагічних.

Розробка глибинних пластів українського фольклору в його творчості здебільшого виходить на рівень масивних жанрів з потужною і насиченою драматургією. До таких творів слід віднести Сюїту №2 «Українську» (у другій редакції – «Три фольклорні п'єси») для баяна; фольк-кантата на народні тексти «Чумацькі пісні» для баритона й оркестру народних інструментів; фольк-концерт № 1 на народні тексти «Голосіння і співаночки» для дев'яти виконавців тощо. Фольклорна основа наявна й в інших, тобто камерних творах композитора: «Чотири обробки волинських народних пісень» для мішаного хору; «Гуцульська мозаїка» для ансамблю народних інструментів; обробка української народної пісні «Тихо над річкою» для двох дитячих голосів та ансамблю баянів.

Висновки. Здійснений аналітичний екскурс композиторського доробку Володимира Рунчака дає змогу виділити основні ідейно-світоглядні й образно-емоційні грані його творчості, що фокусуються передусім на тематиці музичних доробків композитора та визначають їхню жанрово-стильову атрибутику. Отже, найважливішою рисою музичної творчості Володимира Рунчака є духовно-рефлексивна та сакральна спрямованість, що прямо проявляються у створенні ним як суто культової та квазікультової музики (реквієм, антифони, піснеспіви, молитва та ін.), так і позакультової,

тобто в творах різних жанрів камерно-інструментального, камерно-вокального, симфонічного й іншого спрямування, жанрові прототипи яких (або тематика яких) тісно пов'язана із сакральністю. Важливою сферою творчості митця як частини його світовідчуття виступає переробка і трансформація фольклорного начала, що проявилось у створенні ним великої кількості неофольклористичних композицій великих і малих форм з широкою образно-емоційною палітрою – від дра-

матичних до гумористично-жартівливих проявів. Епатажність, сатиристичність, гра сенсів в окремих творах виявляються не лише в мовно-стильовій і драматургійно-композиційній атрибутиці, а й подекуди в химерній винахідливості їхніх програмних назв і жанровій прецедентності. Усе це становить базу ідейно-світоглядних й мистецьких орієнтирів і почасти визначає унікальність творчої постаті відомого сучасного українського композитора Володимира Рунчака.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заверуха Е. А. Драматургическая функция фактуры в Концерте-канте В. Рунчака «Оспівуючи Різдво Господнє». *Музикознавство*. № 4. 2014. С. 3–8.
2. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків : Планета-Принт, 2018. 480 с.
3. Мальцева Е. С. К анализу сонаты «Passione» В. Рунчака. *Вестник Томского государственного университета*. 2012. № 364. С. 54–56.
4. Мимрик М. Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. XXXII. Київ : Міленіум. 2014. С. 315–324.
5. Семененко Н. Ф. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2009. С. 94–104.
6. Сташевський А. Я. Володимир Рунчак «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості : монографія. Луцьк, 2004. 199 с.
7. Сташевський А. Я. Особистість і творчість у контексті становлення сучасної української музики для баяна. Інтерв'ю-бесіда з композитором Володимиром Рунчаком. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Вип. 2. Луганськ : ЛНПУ ім. Т. Шевченка. 2006. С. 159–165.
8. Коскін В. «Я маю говорити, а не займатися холуйством»: інтерв'ю з композитором В. Рунчаком. *Демократична Україна*. 2010. 9 квітня.
9. Зосім О. Композитор і диригент. *Музика*. №6. 1997. С. 2–4.
10. Перепелиця О. Думки вголос: інтерв'ю з В. Рунчаком. *Музика*. №6. 2006. С. 12–13.
11. В. Рунчак «Я – самашедший», але не божевільний!» Композитор Володимир Рунчак закликає роздати держнагороди всім, хто їх забажає. *Дзеркало тижня*. Вип. № 11. 2011. 26 березня – 2 квітня.
12. В. Рунчак «Страсті за Владиславом» симфонія для баяна, читця, відеоряду, рок-гурту та симфонічного оркестру. Партитура. Рукопис. 1988.

REFERENCES

1. Zaverukha E. A. Dramaturhicheskaia funktsiya faktury v Kontserte-kante V. Runchaka “Ospivuiuchy Rizdvo Hospodnie” [Dramaturgical function of texture in V. Runchak’s Concert-edging “Singing the Lord’s Christmas”]. *Musicology*. № 4. 2014. S. 3–8. [in Russian].
2. Konovalova I. Yu. Fenomen kompozytora v chasoprostori yevropeiskoi muzychnoi kultury XX stolittia: modusy teoretychnoho osiahnennia [The phenomenon of the composer in the space-time of the European musical culture of the XX century: modes of theoretical comprehension] : monograph. Kh. : Planeta-Prynt, 2018. 480 s. [in Ukrainian].
3. Maltseva E. S. K analyzu sonaty “Passione” V. Runchaka [To the analysis of V. Runchak’s sonata “Passione”]. *Bulletin of Tomsk State University*. 2012. № 364. S. 54–56. [in Russian].
4. Mymryk M. R. Kharakterystyka vykonavsko-vyrazhalnogo potentsialu saksofona u kamerno-instrumentalnykh tvorakh V. Runchaka [Characteristics of the performing and expressive potential of the saxophone in the chamber and instrumental works of V. Runchak]. *Actual problems of history, theory and practice of art culture*. Vol. XXXII K. : Milenium. 2014. S. 315–324. [in Ukrainian].
5. Semenenko N. Aktualni aspekty suchasnoho funktsionuvannia interfeisu “kompozytor – vykonavets – muzychnyi prostir” [Actual aspects of modern functioning of the interface “composer – performer – musical space”]. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*. K. : IMFE of M. T. Rylskyi. 2009. S. 94–104. [in Ukrainian].
6. Stashevskiy A. Volodymyr Runchak. “Muzyka pro zhyttia...” Analytychni ese baiannoï tvorchosti [Volodymyr Runchak. “Music about life...” Analytical essays of accordion creativity.] : Monograph. Lutsk, 2004. 199 s. [in Ukrainian].
7. Stashevskiy A. Osobystist i tvorchist u konteksti stanovlennia suchasnoi ukrainskoi muzyky dlia baiana. Interviu-besida z kompozytorom Volodymyrom Runchakom [Personality and creativity in the context of the formation of modern Ukrainian accordion music. Interview with composer Volodymyr Runchak.]. *Current issues of accordion performance and pedagogy in art schools*. Vol. 2. Luhansk : LNU of T. Shevchenko. 2006. S. 159–165. [in Ukrainian].
8. Koskin V. “Ya maiu hovoryty, a ne zaimatysia kholuistvom”: intervui z kompozytorom V. Runchakom [“I have to speak, not engage in slander”: an interview with composer V. Runchak]. *Democratic Ukraine*. 2010. 9 April. [in Ukrainian].

9. Zosim O. Kompozytor i dyryhent [Composer and conductor]. *Music*. №6. 1997. S. 2–4. [in Ukrainian].

10. Perepelytsia O. Dumky vholos: interviu z V. Runchakom [Thoughts aloud: an interview with V. Runchak]. *Music*. № 6. 2006. S. 12–13.

11. V. Runchak “Ja – “samashedshyi”, ale ne bozhevilnyi!” Kompozytor Volodymyr Runchak zaklykaie rozdaty derzhnavorody vsim, khto yikh zabazhaie. [“I’m crazy, but not crazy!” Composer Volodymyr Runchak urges to distribute state awards to all who wish]. *Mirror of the week*. Vol. № 11. 2011. 26 marz – 2 april. [in Ukrainian].

12. V. Runchak “Strasti za Vladyslavom” symfoniia dlia baiana, chyttsia, videoriadu, rok-hurtu ta symfonichnoho orkestru [“Passions for Vladislav” is a symphony for accordion, reader, video series, rock-band and symphony orchestra]. Score. Manuscript. 1988.

УДК 741.01+7.03(477)«192/193»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-9>

Юлія МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО,

orcid.org/0000-0002-9796-7781

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри сценографії та екранних мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) *ymaystrenko-v@ukr.net*

ФОРМАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ МИСТЕЦТВА В РИСУНКУ БОЙЧУКІСТІВ: ЛІНІЯ ТА ПЛОЩИНА

Статтю присвячено поглибленому вивченню композиційно-формальної структури рисунку Михайла Бойчука та його учнів. Мета дослідження полягає у простеженні особливостей використання в рисунках бойчукістів первісних формальних елементів мистецтва, зокрема лінії та площини, у контексті розвитку інших авангардних стилів; у виявленні особливостей використання виражальних можливостей предметного, міжпредметного та внутрішньо-предметного простору в рисунку школи; в аналізованні формальної мови бойчукізму через призму поняття «формули» авангардних стилів, яку запропонував Казимір Малевич.

Рисунок бойчукістів є спорідненим з іншими авангардними течіями не лише через відмову від засобів реалістичного зображення (ілюзії глибини, лінійної перспективи, світло-тіньового моделювання, пластичної анатомії тощо), а насамперед через зосередженість на первісних формальних елементах мистецтва – лінії та площині, і вторинних – ритмі та інтервалі, що узгоджується із загальною теорією та практикою авангарду (А. Гльоз, Ж. Метценже, К. Карра, Н. Габо, Н. Певзнер, В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, О. Родченко та інші). Лінія виступає провідним елементом творення композиційної виразності як авангардних течій, так і теорії та практики бойчукізму, адже основний метод вивчення форми та композиції у школі Михайла Бойчука полягав у «відрисовуванні» видатних творів світового мистецтва, а також натури та власних композицій. Спільним знаменником виступає також характер використання бойчукізмом інших формальних елементів авангарду: поєднання характеристик об'єкта і тла в одній площині (надання просторові предметності), трактування форми та простору за законом контрасту (предметний і міжпредметний простір), увага до композиційного структурування аркуша шляхом ритмічного взаємозв'язку прямих і кривих («формула» бойчукізму), одночасне відтворення декількох ракурсів об'єкта (прагнення відтворити часові характеристики).

Ключові слова: *рисунок, український рисунок, бойчукізм, формальні елементи, лінія, площина, тон.*

Yuliya MAYSTRENKO-VAKULENKO,

orcid.org/0000-0002-9796-7781

Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Scenography and Screen Arts
National Academy of Fine Art and Architecture.
(Kyiv, Ukraine) *ymaystrenko-v@ukr.net*

FORMAL ELEMENTS OF ART IN DRAWING OF THE BOYCHUKISTS: LINE AND PLANE

This article is devoted to the in-depth study of the compositional-formal structure of the drawing of Mykhailo Boychuk and his students. The aim of the study is to trace the peculiarities of the use of prime formal elements of art, particularly line and plane, in the context of the development of other avant-garde styles in the drawings of Boychukists; to identify the features of the use of expressive possibilities of object, inter- and intrasubject space in the school's drawing; to analyze the formal language of Boychukism through the prism of concept of "formula" of avant-garde styles, proposed by Kazimir Malevich.

Boychukist's drawing is akin to other avant-garde movements not only because of the rejection of the means of realistic representation (the illusion of depth, linear perspective, light and shadow modeling, plastic anatomy, etc.), but, first of all, because of the focus on the primary formal elements of art – line and plane, and secondary – rhythm and interval, which is related to the general theory and practice of the avant-garde (A. Gleizes, J. Metzinger, C. Carra, N. Gabo, N. Pevzner, W. Kandinsky, K. Malevich, O. Bogomazov, O. Rodchenko and others). The line is the leading element in creation of compositional expressiveness of both avant-garde movements and the theory and practice of Boychukism, because the main method of studying form and composition in the school of Mykhailo Boychuk consisted in "tracing" outstanding works of world art, as well as nature and their own compositions. The common denominator is also the nature of the use of Boychukism other formal elements of the avant-garde: combining the characteristics of the object and background in one plane (providing objectivity to space), interpreting the form and space by the law of contrast (object and intersubject space), attention to the compositional structuring of the sheet by rhythmic relationship of connection straight lines and curves (Boychukism "formula"), simultaneous reproduction of several angles of the object (the desire to recreate temporal characteristics).

Key words: *drawing, Ukrainian drawing, Boychukism, formal elements, line, plane, tone.*

Постановка проблеми. Наприкінці XIX – початку XX століття в мистецтві європейських постренесансних класичних стилів відбулася рішуча зміна світоглядної парадигми, зумовлена новітніми відкриттями в галузі математики, фізики, а також філософії та психофізіології. А. Гльоз та Ж. Метценже в маніфесті «Про кубізм» закликають «звернутися до не-евклідової геометрії, уважно обміркувати деякі теореми Римана» (Gleizes, Metzinger, 1964 [1913]: 8). На зміну ілюзорності тривимірного простору реалістичних нарисних мистецтв приходять усвідомлення самоцінності площини: «Відходом від предметного і одним із перших кроків у царство абстрактного було вилучення третього виміру як із рисунка, так і з живопису, тобто прагнення зберегти «картину», як живопис на одній площині» (Кандинский, 2018 [1912]). Від зображення предмета та сюжету акцент зміщується на оперування формальними складниками мистецтва: точкою, лінією, площиною, ритмом, кольором тощо, на чому наголошують у теоретичних працях митці-авангардисти Олександр Богомазов («Живопис та елементи», 1914), Василь Кандинський («Точка і лінія на площині», 1919), Олександр Родченко («Лінія», 1921), Казимир Малевич («Трактат з дробями», 1924) та інші.

Школа бойчукістів безпосередньо споріднена з іншими авангардними течіями через відмову від третього просторового виміру, увагу до площини, до структурних елементів композиції: лінії, ритму, кольорової плями. Лінія є одним із первісних формальних елементів авангардного мистецтва, а також основним засобом вивчення форми та композиції у школі Михайла Бойчука, який полягав у методиці «відрисовування».

Аналіз досліджень. Історію становлення та розвитку національної школи монументального мистецтва Михайла Бойчука ґрунтовно дослідило багато науковців. До вивчення проблеми унікальності та синтетичності стилю, його місця в загальному історико-культурному контексті, питань формування його методичних засад, ролі індивідуальності в загальному річищі бойчукізму зверталися Сергій Білокінь, Наталія Бенях, Дмитро Горбачов, Олена Кашуба-Вольвач, Ярослав Кравченко, Ольга Лагутенко, Борис Лобановський, Мирослава Мудрак, Олена Осадча, Анна Пузиркова, Олена Ріпка, Людмила Соколюк, Віта Сусак, Олександр Федорук, Мирослав Шкандрій, Марина Юр та інші. Дослідники спостерігали провідну роль лінії у творчому методі бойчукізму, а також особливі характеристики площинності та ритму в композиційній структурі творів школи Михайла Бойчука.

Мета статті полягає у простеженні особливостей використання в рисунках бойчукістів первісних формальних елементів мистецтва, зокрема лінії та площини, в контексті формування інших авангардних стилів; у виявленні особливостей використання виражальних можливостей предметного, міжпредметного та внутрішньопредметного простору в рисунку школи; в аналізованні формальної мови бойчукізму через призму поняття «формули» авангардних стилів, яку запропонував Казимир Малевич.

Виклад основного матеріалу. Художньо-пластичний метод композиційної будови творів бойчукістів полягав у зверненні до площинності, до законів ритму та інтервалу, а також у відмові від використання ілюзорної тривимірності лінійної перспективи та реалістичного світло-тіньового моделювання. Використання виражальних можливостей первісних елементів мистецтва, з яких «найважливішу роль Бойчук відводив лінії» (Соколюк, 2004: 80), безпосередньо поєднують бойчукізм із засадами інших українських модерністичних течій. Адже лінія, яка одночасно є похідною руху точки і стику площин, набула в теорії та практиці авангарду особливого значення (Майстренко-Вакуленко, 2020). Ці теоретичні засади митець втілював як у власній творчості – у портретах митрополита Андрія Шептицького (1910–1912), портреті Тараса Шевченка (поч. 1910-х), рисунку «Жінка підливає дерево» (1909–1910) та інших, так і в педагогічній діяльності, адже базовою вправою для студентів було «відрисовування». Сутність цього завдання полягала в композиційному аналізі «високих творів світової культури» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2009, 2: 28), подібно до того «як у музиці переграють композиторські і народні музичні твори» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2008: 41). Пошук зв'язків основних елементів композиції, аналіз формального рішення виконувався «простими, прямими лініями» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2008: 41), які утворювали «канву, за якою будується композиція» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2009, 3: 134). На другому етапі роботи потрібно було «намітивши, перевірівши й пов'язавши маси в деталі, тягнути лінії, які замикають ту форму, яка відрисовується» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2009, 3: 134).

Цей спосіб, на перший погляд, перегукується із середньовічними методиками копіювання взірців. Проте ідея педагогічного методу Михайла Бойчука полягала не в механічному повторюванні, а в аналітичному дослідженні формальної системи певного стилю. «Художник, кваліфікований у своєму мистецтві, буде користуватися лініями... – записав за М. Бойчуком його учень

Василь Седляр, – буде повністю усвідомлювати те, що різні лінійні знаки, нанесені на площину, викликають неоднакове відчуття (враження). Від характеру (виду) і положення лінії залежить відчуття, яке вона викликає (горизонтальна, вертикальна, паралельна, пряма, крива, трикутник, квадрат...)» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2009, 3: 133). Ці роздуми Михайла Бойчука безпосереднім чином перегукуються з ідеями, викладеними в маніфестах італійських футуристів, французьких кубістів, російських конструктивістів, із теоретичними міркуваннями авангардних митців Олександра Богомазова, Казимира Малевича, Василя Кандинського та інших (Майстренко-Вакуленко, 2020). Отже, зосередженість на провідній ролі первісного формального елементу – лінії, якнайтісніше пов'язує бойчукізм із авангардом. І робота над вивченням природи, і власні композиційні пошуки також проводилися шляхом лінійно-композиційного опанування площини. Втілення цих засад бачимо в аркушах Миколи Рокицького «Відрисовок» (1921), Охрима Кравченка «Сидяча постать» (1924–1930), Оксани Павленко «Портрет І. Падалки» (1932–1934) та багатьох інших. Як згадував учень майстерні Михайла Бойчука, Василь Овчинников, «рисунок робилися в натуральний розмір, лінійні, пророблялася форма, а потім злегка тушувалася, а часом застосовувалася сангіна. Вугілля і сангіна були для нас улюбленими матеріалами» (Кашуба-Вольвач, 2010: 289).

Лапідарність, вивіреність, пружність і ритмічна плавність лінії, притаманна візантійській образності, вирізняє більшість рисунків бойчукістів, зокрема ескіз до фрески Миколи Касперовича «Зодчий Всесвіту» (1909–1910), композиційний рисунок Євгена Сагайдачного «Соломорізка» (1920), ескізи костюмів Костянтина Єлеви до вистави «Свобода» (1921). Площинність, зумовлена світоглядним концептом східної християнської церкви, не звужується бойчукістами до поняття декоративної двовимірності. Виявлення виразних можливостей лінії у практиці бойчукістів перегукується з теоретичними міркуваннями Василя Кандинського: досліджуючи шляхи збереження в нарисних мистецтвах матеріальної площини, він зауважує можливість її використання «як простору трьох вимірів» (Кандинський, 2018 [1912]: 94). «Уже тонкість або товщина лінії, і далі розташування форми на площині, перетин однієї форми іншою достатньою мірою слугують прикладами для рисункового “розтягнення” простору» (Кандинський, 2018 [1912]: 94–95). Саме ці виразні можливості лінії знаходять вишукане втілення в рисунках Михайла Бойчука та його

учнів. Лаконічність контурної лінії, її ритмічність повтори завдяки вивіреності образу-знака усталюють форму, яка набуває ваги та завершеності. Посилення лінії абрису багаторазовими односпрямованими лініями, які об'єднуються в активний композиційний акцент, надає неперевершеної виразності аркушам Михайла Бойчука «Дівчина» (поч. 1910-х) (рис. 1) та «Портрет Андрея Шептицького» (1912). Цим прийомом буде користуватися навіть і в роки соціалістичного реалізму, періоду жорстких стильових обмежень, бойчукіст і блискучий рисувальник Кость Єлева. Численні портрети, начерки Костя Єлеви періоду Другої світової війни побудовано на широкому діапазоні товщини ліній: від лінії-плями, лінії-штриха до її цілковитого зникнення в білому просторі паперу (Майстренко-Вакуленко, 2019).



Рис. 1. Михайло Бойчук. Дівчина (поч. 1910-х, папір, олівець, 24,3x15,4)

Пластична виразність лінії бойчукістів мала індивідуальні характеристики відповідно до темпераменту та самобутності кожного митця, а іноді відображала пошуки стилю в межах доробку одного художника. Серед переліку рис, характерних для бойчукізму, було зазначено «три види ліній, що створюють певний ритм: прямо-спаралелені, закруглено-спаралелені, дзеркальні», а також «напруженість ліній» (Осадча, 2013). Саме напруга, гострота кутів і стиків форм відчутна в рисунках Марії Котляревської «Автопортрет» (1920-ті) та Євгена Сагайдачного «Портрет» (1920-ті). Особлива виразність, навіть агресивність лінії, посиленої багаторазовими проведеннями, вирізняє аркуш Єлизавети Піскорської «Портрет І. Тригуба» (1924–1925). Образ, вписаний в обернений вершиною донизу трикутник і допасований

півколом згори, є гротескно стилізованим, межуючи із шаржем. Іншу художню мову лінії викристалала Антоніна Іванова в підготовчому олівцевому рисунку до розпису Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі «Селянка з серпом» (1928): багаторазово прокреслені, динамічні рисуючі лінії, як контурні, так і внутрішні – ритм складок, колосків – немов би «намацують» форми в площинному просторі паперу.

Лінія є провідним, але, безумовно, не єдиним засобом виразності рисунків бойчукістів; задля посилення різноманітних характеристик організації картинної площини використовувався також тон. Зрідка тонова пляма вводилася для увиразнення композиційної структури, як в аркушах Михайла Бойчука «Портрет митрополита Андрея Шептицького. Начерк» (1910-ті), Івана Падалки «Портрет Марії Пасько» (1923–1925), Василя Овчиннікова «Машиністка» (1929), Євгена Сагайдачного «Мрії» (1922). Іноді використовувався для виявлення внутрішньої конструкції методом узагальненої обрубковки форми, як у портретних рисунках Оксани Павленко «Портрет художниці С. Налепинської-Бойчук» (1928), Охріма Кравченка «Автопортрет (В тюрмі)» (1930), «Типажі чоловічі» (1930). Проте частіше тон застосовувався як засіб, який посилює виразність лінії. У багатьох аркушах бойчукістів ми бачимо підтяжку тону до лінії – як із боку предмета, так і з боку міжпредметного простору. Цей художній прийом часто використовував у рисунках Охрім Кравченко. На його рисунку «Натурниця» (1928), а також у картоні до фрески (дипломної роботи) на стіні Київського художнього інституту «Копають картоплю» (1930) таке опрацювання тоном країв форми створює відчуття єгипетського втиснутого рельєфу, в якому тло і предмет є в одній площині. Отже, тон використано як додатковий прийом підкреслення картинної площини – аркуша, дошки, полотна або стіни – як одного з формальних елементів мистецтва.

Предметна площина – фізична поверхня живописного або графічного твору – набуває зі становленням ідей «нового мистецтва» особливої цінності. Відомий філософ і теоретик мистецтва Борис Гройс зауважував: «Авангард наполягав на тому, що твір мистецтва – це насамперед матеріальна річ, яка безпосередньо демонструє свою реальну присутність у світі. <...> У цьому сенсі авангард протиставляв свій реалізм і матеріалізм ілюзіонізму мистецтва минулого» (Жиляєв, 2016).

Зосереджуючись на цінності площини, мистецтво авангарду концентрувало увагу на міжпредметному просторі, стираючи принципову межу між об'єктом і тлом: «тло, як просторінь, починає входити в загальну композицію картини» (Мале-

вич, 1928, 9: 184). Річ і середовище почали розглядатися як схожі структури, спільно пронизані енергетичними силовими полями, згущеними в місцях перебування предметів і розрідженими в міжпредметному просторі (Флоренський, 2000 [1925]). У цьому контексті лінія виступала носієм потужного енергетичного потенціалу, сила й напруга якого мають безпосередню кореляцію з утіленням часопросторових характеристик. Рух лінії виокремлює форму від простору, наділяючи водночас своєю енергією як об'єкт, так і простір, і виступає «в ролі спільної межі простору поверхні і міжпредметного простору» (Сербина, 2011: 14).

Відмітною рисою рисунків бойчукістів є бездоганна вивіреність і збалансованість мас предметів і постатей із композицією порожніх частин тла. Просторова й часова замкненість, притаманна візантійській культурі, знайшла втілення в ритмічній замкненості форми – як предметної, так і міжпредметної – у більшості рисунків школи. Акцент робиться на «внутрішній експресії, у відтворенні якої особливого значення набуває “ритм ритму”» (Соколюк, 2004: 99). Часто йдеться не про міжпредметний простір як такий, а радше про «міжлінійний» простір, тобто про всі види площинної просторовості – поверхні предмета, міжпредметну та внутрішньопредметну (Сербина, 2011: 8–11).

Організація міжфігурного простору, вивіреність відношення обсягів тла до мас зображуваних об'єктів є композиційною домінантою олівцевих рисунків-ескізів Віри Бури-Мацапури «У керамічній майстерні» (1924), «Біля хворої» (1924). Такий іконографічний принцип інтерпретації картинної площини, де площинно-декоративні, без жодного натяку на моделювання об'єму, постаті перебувають в одному предметному полі із тлом, надає просторові об'єктності: міжфігурні простори відіграють у побудові аркуша активну композиційну роль. Орнаментально-ритмічна повторюваність другорядних елементів, композиційна узгодженість основних лінійних елементів – вертикалей, горизонталей, діагоналей і кривих, формує підкреслено замкнене часово-просторове середовище. У рисунку Євгена Сагайдачного «Краєвид із деревом» (1920-ті) акцент зроблено на сполученні ритмічного руху мас гілок й коренів дерева, пагорбів, крон дерев другого плану з частинами порожнього аркушу паперу, які утворюють свого роду орнаментально-декоративну композицію. Отже, бойчукізм виступає саме тою течією, через ідею якої «предмету повертається його втрачена сакральність, але не шляхом простого механічного повтору минулого, а народженням у якісно новій, іншій формі» (Сербина, 2011: 21).

Характер, спосіб використання бойчукізмом формальних елементів мистецтва – лінії та

площини – додатковим чином вказують на наявність спільного підґрунтя між школою Бойчука та іншими авангардними рухами. У способах трактування площини засади бойчукізму перегукуються, зокрема, із принципами кубізму. Зіставлення рисунку Охріма Кравченка «Задрімала» (1932) із кубістичним ескізом чоловічого костюма Вадима Меллера до вистави «Мазепа» Ю. Словацького (1921) унаочнює спільні засади структурування предметного та позапредметного простору за допомогою вивіреної ритміки діагоналей, вертикалей, вираженого співвідношення мас.

Акварельний малюнок Сергія Колоса «В кафе» (1922) має спільні композиційні елементи з роботами Анатолія Петрицького, зокрема з низкою його автопортретів сучасників («Портрет Івана Сенченка, 1929 та ін.). Багаторазово повторений композиційний хід контурних стиків формотворчих елементів образу, підкреслена відсутність плановості (відсутність перекриття об'ємів об'ємами), а також увага до міжпредметного простору споріднюють різні, на перший погляд, роботи бойчукіста Колоса та авангардиста Петрицького. Власне, це зумовлено також і досить глибоким зв'язком творчості Анатолія Петрицького з українськими національними традиціями, на чому наголошував ще Василь Хмурий (Хмурий, 1929: 14).

У багатьох авангардних течіях важливим формальним елементом виступають різноманітні види сполучення й контрасту прямих і кривих. Перший маніфест кубізму визначає мету науки рисунка «у встановленні відносин між кривими та прямими» (Gleizes, Metzinger, 1913: 9). За Олександром Архипенком, «змішування прямих і кривих ліній завдяки контрасту призводить до життєдайного ефекту, так само як дисонанс поживляє тон у музиці» (Архипенко, 2005: 38). Власне, поєднання прямої та кривої в серпуватую форму становило, за Малевичем, формулу кубізму (Малевич, 1928, 9: 184). Дослідивши етапи становлення авангардних течій від імпресіонізму через сезанізм, Казимир Малевич визначив «формули», відповідно, імпресіонізму, кубізму, футуризму та супрематизму (Малевич, 1928). Для доробку окремих митців, який не вкладався за особливостями свого творчого методу у визначені ним формули, Малевич запропонував «створити нову проміжну групу (міжкубістичну) яскравих індивідуальних художників» (Малевич, 1929: 63). Аналізуючи, зокрема, доробок Фернана Леже, Малевич робить висновок, що художник «зміг створити формуючий елемент, <...> свою формулу “лежізму” подібно до кубізму, формулу якого знайшли Брак та Пікассо» (Малевич, 1929: 63).

Словами Малевича, що «в художника є кілька формуючих елементів, в які він одягає натуру» (Малевич, 1929: 61), можна характеризувати і

творчий метод бойчукістів, які так само «одягають натуру» в певний набір базових складників. Формулою бойчукізму виступають різноманітні сполучення рисуючих ліній різної кривизни – від замкненого кола до прямої, плинність, перетікання, композиційна гра різнорадіусних кривих із прямими. Особливо виразно ця формула простежується в рисунках Сергія Колоса, відзначених граничною стилізацією візантійського образу. Композиційним центром рисунка Сергія Колоса «Дівчина» (1928) є правильне напівколо грудей оголеної постаті, довкола якого вибудовано композицію прямих ліній контурів рук, замкнених у декілька прямокутників. Композиція аркуша побудована на дотичності прямих до радіусів і на стиках-сполученнях контурів форми з іншими формами: сполучення овалу обличчя із вказівним пальцем, витікання лінії стегна з низу передпліччя, а плеча – із середнього пальця руки, що підпирає підборіддя. Такий композиційний прийом структурування площини аркуша за допомогою контрастного поєднання дугообразних та прямих ліній використано художником також в аркушах 1920-х років «Оголена» (рис. 2), «Подруги» та «Сон». Цей пластичний хід – сполучення-витікання контуру форми з іншої форми, який категорично заборонений у композиційних рішеннях перспективних ренесансно-академічних стилів, досить часто використовували українські сценографи-авангардисти: Вадим Меллер (ескіз костюма Робітника до вистави «Газ» Г. Кайзера, 1923), Олександр Хвостенко-Хвостов (ескіз костюмів Солдат до опери «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва, 1926–1927), Анатоль Петрицький (ескіз жіночого костюма до вистави «У катакомбах» Л. Українки, 1921) та інші.



Рис. 2. Сергій Колос. Оголена (1920-ті, папір, олівець, акварель, 30x22)

Висновки. Рисунок бойчукістів є спорідненим із іншими авангардними течіями не лише через відмову від засобів реалістичного зображення (перспективи, пластичної анатомії, світло-тіньового моделювання тощо), а насамперед через зосередженість на первісних формальних елементах мистецтва – лінії та площині, і вторинних – ритмі та інтервалі. Лінія виступає провідним елементом творення композиційної виразності як авангардних течій, так і теорії та практики бойчукізму. Спільним знаменником виступає також характер використання бойчукізмом інших формальних елементів авангарду: поєднання об'єкта і тла в одній площині, трактування форми та простору за законом контрасту, увага до композиційного структурування аркуша шляхом ритмічного взаємозв'язку прямих і кривих, прийом одночасного відтворення декількох ракурсів об'єкта.

Подальші дослідження будуть спрямовані на вивчення впливу школи Михайла Бойчука на наступні етапи розвитку українського рисунка, як у педагогічній сфері, так і у творчій практиці митців. Незважаючи на трагічну долю бойчукістів, педагогічні традиції Михайла Бойчука в стінах Київського художнього інституту продовжив його учень Костя Єлева, який залишився викладати і після репресій 1930-х років. Школа бойчукізму відіграла вагомий роль у процесі відродження національних ідей у мистецтві шістдесятників, яке визріло на засадах українського модернізму та авангарду 1910–1930-х років. Під час хрущовської «відлиги» 1960-х ідеї національного монументального мистецтва отримали розвиток не лише у творчості безпосередніх учнів Михайла Бойчука – Онуфрія Бізюкова, Григорія Синиці, а й вплинули на формування мистецьких концепцій шістдесятництва загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жилияев А. Борис Гройс: «В сущности, современное искусство является теологией музея». Арсений Жилияев поговорил с известным философом и куратором. COLTA.RU. URL: <http://www.colta.ru/articles/art/10713>. (дата звернення 28.04.2021).
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. *Размышления об искусстве* / пер. с нем. Елены Козиной. Москва : Издательство АСТ, 2018. 336 с.
3. Кашуба-Вольвач О. Василь Овчинников: Спогади про навчання у Київському художньому інституті. *Сучасне мистецтво*. 2010. № 7. С. 271–291.
4. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 40–42.
5. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 2. С. 24–29.
6. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 3. С. 132–137.
7. Майстренко-Вакуленко Ю. Лінія в мистецтві авангарду. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 2. 2020. С. 104–115.
8. Майстренко-Вакуленко Ю. Рисункова спадщина професора Київського державного художнього інституту Костянтина (Костя) Єлеви. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 40. С. 46–54.
9. Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва (П. Сезанн). *Нова генерація*. 1928. № 6. С. 438–447.
10. Малевич К. Леже, Грі, Гербін, Метцінгер. *Нова генерація*. 1929. № 5. С. 57–67.
11. Малевич К. Нове мистецтво й мистецтво образотворче. *Нова генерація*. 1928. № 9. С. 177–185.
12. Малевич К. Нове мистецтво та мистецтво образотворче. *Нова генерація*. 1928. № 12. С. 411–418.
13. Осадча О. Основні художні принципи монументально-синтетичного стилю школи Михайла Бойчука. *Сучасність, наука, час. Взаємодія та взаємовплив* : матеріали 10-ї Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (18–20.11.2013): зб. наук. праць. Київ, 2013. Ч. 2. С. 33–37. Осадча Олена. URL: <http://artisthelen.com/publications/osnovni-hudozhni-pryntsypy-monumentalno-syntetichnogo-stylu-shkoly-myhajla-bojchuka> (дата звернення: 28.04.2021).
14. Сербина Н. *Предмет и межпредметное пространство в живописи*: автореф. ... канд. искусствоведения / ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького». Екатеринбург, 2011, 26 с.
15. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2004. 453 с.
16. Флоренский П. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии* / сост. игумена Андроника (А. С. Трубачев). Москва : Мысль, 2000. С. 79–259.
17. Хмурый В. Анатолий Петрицкий. Театральні строї. Харків : Державне видавництво України, 1929. 24 с.
18. Gleizes & Metzinger. Cubism. in: R. L. Herbert (Ed.). *Modern Artists On Art*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1964 [1913]. pp. 1–18.

REFERENCES

1. Zhyliaev A. Boris Hrois: “V sushchnosti, sovremennoe iskusstvo yavliaetsia teolohyei muzeia”. Arsenyi Zhyliaev pohovoryl s izvestnym fylosofom i kuratorom [Boris Groys: “In essence, contemporary art is the theology of the museum”. Arseny Zhilyaev spoke with a famous philosopher and curator]. COLTA.RU. URL: <http://www.colta.ru/articles/art/10713>. 28.04.2021. [in Russian].

2. Kandinskiy W. Razmyshleniya ob iskusstve [Reflections on Art], Moscow : Izdatelstvo AST, 2018. 336 p. [in Russian].
3. Kashuba-Volvach O. Vasyl Ovchynnikov: Spohady pro navchannia u Kyivskomu khudozhnomu instytuti [Vasyl Ovchynnikov: Memoirs of Studying at the Kyiv Art Institute]. *Suchasne mystetstvo* [Contemporary Art]. No. 7. 2010. pp. 271–291. [in Ukrainian].
4. Kashuba-Volvach O., Storchay O. Maisternia monumentalnoho zhyvopysu M. Boichuka u pershodzherelakh. Spohady Oksany Pavlenko i Vasylia Sedliara [M. Boychuk's Monumental Painting Workshop in Primary Sources. Memoirs of Oksana Pavlenko and Vasyl Sedlyar], *Obrazotvorche mystetstvo*, 2008, No. 4, pp. 40–42. [in Ukrainian].
5. Kashuba-Volvach O., Storchay O. Maisternia monumentalnoho zhyvopysu M. Boichuka u pershodzherelakh. Spohady Oksany Pavlenko i Vasylia Sedliara [M. Boychuk's Monumental Painting Workshop in Primary Sources. Memoirs of Oksana Pavlenko and Vasyl Sedlyar]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Art]. 2009. No. 2. pp. 24–29. [in Ukrainian].
6. Kashuba-Volvach O., Storchay O. Maisternia monumentalnoho zhyvopysu M. Boichuka u pershodzherelakh. Spohady Oksany Pavlenko i Vasylia Sedliara [M. Boychuk's Monumental Painting Workshop in Primary Sources. Memoirs of Oksana Pavlenko and Vasyl Sedlyar], *Obrazotvorche mystetstvo*, 2009, No. 3, pp. 132–137. [in Ukrainian].
7. Maystrenko-Vakulenko Yu. Liniia v mystetstvi avanhardu [Line in Avant-Garde Art]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* [Artistic Culture Topical Issues]. Vol. 16 (2). 2020. pp. 104–115. [in Ukrainian].
8. Maystrenko-Vakulenko Yu. Rysunkova spadshchyna profesora Kyivskoho derzhavnogo khudozhnogo instytutu Kostiantyna (Kostia) Yelevy [Drawing Legacy of Professor of the Kyiv State Art Institute Konstantin (Kost) Eleva], *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Bulletin of Lviv National Academy of Arts]. No. 40. 2019. pp. 46–54. [in Ukrainian].
9. Malevich K. Analiza novoho ta obrazotvorchoho mystetstva (P. Sezann) [Analysis of New and Fine Arts (P. Cézanne)]. *Nova Generacia*, 1928, No. 6, pp. 438–447. [in Ukrainian].
10. Malevich K. Lezhe, Hri, Herbin, Mettsinger [Leger, Gris, Herbin, Metzinger]. *Nova Generacia*, 1929, No. 5, pp. 57–67. [in Ukrainian].
11. Malevich K. Nove mystetstvo i mystetstvo obrazotvorche [New Art and Fine Arts]. *Nova Generacia*, 1928, No. 9, pp. 177–185. [in Ukrainian].
12. Malevich K., Nove mystetstvo i mystetstvo obrazotvorche [New Art and Fine Arts]. *Nova Generacia*, 1928, No. 12, pp. 411–418. [in Ukrainian].
13. Osadcha O. A. Osnovni khudozhni pryntsyipy monumentalno-syntetychnoho styliu shkoly Mykhaila Boichuka [Basic Artistic Principles of the Monumental-synthetic Style of Mykhailo Boichuk's School]. *Suchasnist, nauka, chas. Vzaiemodiia ta vzaiemovplyv: Materialy desiatoi Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii* [Modernity, science, time. Interaction and Interaction: Proceedings of the Tenth International Scientific and Practical Internet Conference]. Kyiv, 2013 (2). pp. 33–37. Osadcha Olena. URL: <http://artisthelen.com/publications/osnovni-hudozhni-pryntsyipy-monumentalno-syntetychnogo-styliu-shkoly-myhajla-boichuka>. 28.04.2021. [in Ukrainian].
14. Serbina N. Predmet i mezhpredmetnoye prostranstvo v zhyvopisi [The Object and Inter-Object Space in Painting]: dissertation abstract, Ural State University named after A.M.Gorky: Yekaterinburg, 2011, p. [in Russian].
15. Sokoliuk L. Mykhailo Boychuk ta yoho kontseptsiiia rozvytku ukrainskoho mystetstva [Mychailo Boychuk and His Conception of Development of Ukrainian Art] : dys. ... doktora mystetstvovnavstva : 17.00.05 "Obrazotvorche mystetstvo" / Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv. [Kharkiv State Academy of Design and Arts], Kharkiv 2004. 453 p. [in Ukrainian].
16. Florenskij, P. Analiz prostranstvennosti (i vremeni) v khudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniakh. *Stati i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and Research on the History and Philosophy of Art and Archeology]. Moskva: Mysl, 2000. pp. 79–259. [in Russian].
17. Khmuryi V. Anatol Petrytskyi. Teatralni stroi [Anatol Petrytskyi. Theatrical Costumes]. [Kharkiv]: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1929. 24 p. [in Ukrainian].
18. Gleizes & Metzinger. Cubism. in: R. L. Herbert (Ed.). *Modern Artists On Art*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1964 [1913]. pp. 1–18.

УДК 383:312 (477-25)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-10>

Ірина МАСЛОВА-ЛИСИЧКІНА,

orcid.org/0000-0002-1576-3081

*аспірантка кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) artmusicsscreen@ukr.net*

ФОРМУВАННЯ СВЯТКОВОЇ ТРАДИЦІЇ КИЄВА НА ПРИКЛАДІ ДНЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Статтю присвячено особливості святкування основного державного свята України – Дня Незалежності в Києві в різні роки в контексті становлення національної святкової традиції. Еволюція концепції святкування простежується відповідно до суспільно-політичних змін у нашій країні. Спостереження та опис конкретних прикладів святкування Дня Незалежності в Києві в різні роки є основними методами цього дослідження, також систематизуються святкові заходи в різних локаціях столиці, аналізуються зміст і форма святкування Дня Незалежності України в Києві. Формування святкової національної традиції вперше розглядається як процес, що оновлюється разом із розвитком нашого суспільства. Святкування Дня Незалежності України (на прикладі Києва) є індикаторною подією в розвитку українського суспільства. У статті зроблено спробу довести, що День Незалежності є системоутворювальним у сучасній українській святковій культурі загалом, а київський святковий дискурс яскраво демонструє процес її становлення та розвитку. Свято Незалежності запровадило святковий календар незалежної України, саме воно концентрує в собі вже усталені сьогодні форми святкування з відповідною символікою та заходами, різноманіття цих форм у вигляді цивільного та військового парадів, флешмобів, фестивалів, мистецьких акцій, спортивних змагань, виставок тощо проєктується на форми інших свят. День Незалежності – це єдине свято, у концепції якого є військовий парад, який проходить у ранкові години, з одного боку, розпочинає урочистості, з іншого – є кульмінацією, що створює особливий тип святкової драматургії. Останніми роками військовий парад до Дня Незалежності набув особливого значення, оскільки наша країна та її народ виборюють власне сомовизначення як суб'єкт геополітики та політична нація.

Ключові слова: свято, цінності, День Незалежності, військовий парад, державні символи.

Iryna MASLOVA-LYSYCHKINA,

orcid.org/0000-0002-1576-3081

*Postgraduate Student at the Department of Directing and Actor's Skills
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) artmusicsscreen@ukr.net*

THE FORMATION OF CELEBRATIONS TRADITION IN KYIV ON THE EXAMPLE OF INDEPENDENCE DAY OF UKRAINE

The article is devoted to the peculiarities of celebrating the main state holiday of Ukraine's Independence Day in Kyiv in different years in the context of the formation of the national holiday tradition. The evolution of the concept of celebration can be traced in accordance with the socio-political changes in our country. Observations and descriptions of specific examples of celebrating Independence Day in Kyiv in different years are the main methods of this study, also systematizes festive events in different locations of the capital, analyzes the content and form of celebrating Independence Day of Ukraine in Kyiv. The formation of a festive national tradition is considered for the first time as a process that is renewed along with the development of our society. The celebration of the Independence Day of Ukraine (on the example of Kyiv) is an indicator event in the development of Ukrainian society. The article attempts to prove that Independence Day is a system-forming in modern Ukrainian holiday culture as a whole, and the Kyiv holiday discourse clearly demonstrates the process of its formation and development. Independence Day has introduced a festive calendar of independent Ukraine, it concentrates the already established forms of celebration with appropriate symbols and events, a variety of these forms in the form of civil and military parades, flash mobs, festivals, art events, sports competitions, exhibitions, etc. forms of other holidays. Independence Day is the only holiday in the concept of which there is a military parade, which takes place in the morning, firstly, begins the festivities, secondly – is the culmination, which creates a special type of holiday drama. In recent years, the military Independence Day Parade has become especially important, as our country and its people are fighting for their own self-determination as a subject of geopolitics and a political nation.

Key word: celebration, values, Independence Day, military parade, National symbols.

Постановка проблеми. У часи незалежності з відмовою від радянської ідеології в усіх сферах суспільного життя починає формуватися нова національна святкова культура. В Україні спостерігаються три основних напрями її розвитку (Курочкін, 2014):

– відродження традиційних релігійних та інших свят: *Різдво Христове* (7 січня, вихідний день), *Меланки – Щедрий вечір* (13 січня, робочий день), *Водохреща* (19 січня, робочий день), *Великдень* (перехідне свято за річним календарем, вихідний день), *Трійця* (перехідне свято за річним календарем, вихідний день), *Івана Купала* (7 липня, робочий день), *Медовий Спас* (14 серпня, робочий день), *Покрова святої Богородиці* (14 жовтня, збігається з Днем українського козацтва та захисника України, вихідний день), *день Святого Миколая* (19 грудня, робочий день), *Католицьке Різдво* (25 грудня, вихідний день).

– збереження номенклатурних та інших радянських свят з оновленими формами та змістом: *Новий рік* (1 січня, вихідний день), *Міжнародний жіночий день* (8 березня, вихідний день), *Міжнародний день солідарності трудящих* (1 травня, вихідний день), *День пам'яті та примирення* (8 травня, робочий день), *День Перемоги* (9 травня, вихідний день), *Міжнародний день захисту дітей* (1 червня, робочий день). До 1999 року включно в Україні офіційно святкували *Річницю Великої Жовтневої соціалістичної революції* (7–8 листопада, вихідний день).

– запровадження національних свят: *День Соборності України* (22 січня, робочий день), *День героїв Небесної сотні* (20 лютого, робочий день), *День Національної гвардії України* (26 березня, робочий день), *День Конституції України* (28 червня, вихідний день), *День Хрещення Київської Русі–України* (28 липня, робочий день), *День Незалежності України* (24 серпня, вихідний день), *День захисника України та українського козацтва* (14 жовтня, вихідний день), *День збройних сил України* (6 грудня, робочий день).

Мета статті – простежити формування святкової традиції Києва на прикладі Дня Незалежності України та виявити особливості центрального державного свята.

Аналіз досліджень. На сучасному етапі актуальним є питання співвідношення між новітніми та традиційними його елементами. Авторів, праці яких присвячено проблемам розвитку культури українських свят, можна розмежувати за різними напрямками. За культурологічним напрямом найширше ці питання висвітлювали такі вчені, як О. Різник, В. Сапіга; за історико-етнологіч-

ним – О. Курочкін, М. Шкода; за мистецтвознавчим – В. Осадча, О. Ліманська, Л. Сорочук та інші. Незважаючи на наявність певного наукового доробку з цієї проблематики, можна стверджувати, що питання потенціалу сучасної святковості є актуальним і не досить висвітленим у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві.

Виклад основного матеріалу. Центральним національним святом є *День Незалежності України*. Символіка та атрибутика державності України, тексту Державного Гімну України мають велике значення в становленні громадян нашої держави. Державні символи використовуються також під час проведення офіційних церемоній, урочистих заходів, таких як свято Дня Незалежності, свято Дня Конституції, свято Дня знань – першого дзвінка, свято останнього дзвінка, під час вручення атестатів, посвідчень про закінчення навчального закладу, державних відзнак тощо (Онопа, 2012: 15).

Головний атрибут державного свята – парад – не відразу ввійшов у традицію святкування Дня Незалежності України в Києві. Загалом організація парадів до цього свята має неоднорідну картину, починаючи з 1994 року спостерігаємо процес чергування відновлення та призупинення цієї форми. Перші два роки День Незалежності було вирішено відзначати без парадів, оскільки Україна позиціонувалася як демілітаризована та без'ядерна держава. На першу річницю Незалежності кияни зібралися біля пам'ятника Тарасові Шевченку, там же у сквері ім. Т. Г. Шевченка відбувся невеликий святковий концерт. У 1992 році святкування відрізнялося демократичністю, особливого святкового сценарію не було. Проте вже у 1993 році по Хрещатику маршем пройшлися цивільні та військові духові оркестри, а також було організовано авіашоу: громадяни зібралися на Співочому полі та могли спостерігати, як підіймаються в небо державні символи України.

У 1994 році вперше відбувся військовий парад у центрі української столиці. Парад військових приймали міністр оборони України та начальник Київського військового округу. Особливістю першого параду в День Незалежності була відсутність важкої військової техніки. Важка військова техніка на святковому параді в Києві до Дня Незалежності з'явилася 1998 року. У 1999 році до участі в параді були залучені курсанти військових навчальних закладів різних родів військ. У 2001 році на параді 24 серпня киян вразило новітнє військове озброєння: серед 173 бойових машин були танки Т-84 «Оплот», тактичні ракетні комплекси «Точка-У», гаубиці «Мста-С», ПЗРК

С-300. Естетична картина військових парадів доповнювалася рухом особистого складу в колонах, державною символікою, одягом та амуніцією військових різних родів військ і курсантів військових навчальних закладів. Важка броньована техніка, яка їде в повільному темпі, дає змогу розглядіти її з найближчої відстані, що справляє величезне емоційне враження на глядачів. Особливим елементом і кульмінаційним моментом був повітряний парад військової авіації: у 2001 році авіапарад над Хрещатиком супроводжувався знаменитим «Козацьким маршем» Є. Адамцевича.

З 2003 році паради військової техніки було припинено, маршем проходили тільки колони військовослужбовців і курсантів, а після Помаранчевої революції у День Незалежності на Хрещатику виступали тільки військові музиканти.

У 2008 році на військові паради повернулася важка техніка, що тривало два останні роки президентської каденції В. Ющенко. Парад 2009 року розпочався виконанням твору засновника української класичної музики М. Лисенка «Боже, єдиний великий» за участю зведеного батальйону із семи військових оркестрів, а сам парад відкрила рота барабанщиків Київського військового ліцею імені Івана Богуна, також його вихованці замикали військовий парад. Разом із проходженням колон у небі з'явилися бойові вертольоти та інша військова авіація. Кульмінацією авіапараду став проліт над Хрещатиком найпотужнішого на той час у світі військового літака Ан-225 «Мрія», а завершила повітряний парад пілотажна група «Українські соколи», яка складається з бойових літаків Міг-29.

У 2010 році указом президента В. Януковича військові паради було скасовано, натомість було поновлено паради на День Перемоги. Проте в серпні 2014 р. через військово-політичні події на півдні та сході України традиція демонструвати військову техніку відновилася. Після параду вся нова техніка вирушила в райони нашої країни, охоплені бойовими діями, чим нагадала історичний парад 1941 р., коли військові прямо з параду, крокували захищати радянську землю від фашистських загарбників (Вести, 2014). До Дня Незалежності щороку після параду організуються святкові урочистості та концерти за участі відомих українських виконавців.

У день 25-ї річниці незалежності України на початку заходу відбулася урочиста церемонія підняття Державного Прапора України. Підняття головного українського стягу виконала прапорносна група 3-х родів військ. Зведений оркестр ЗСУ виконав Державний Гімн. Під час виконання Гімну пролунав артилерійський салют із 10 зал-

пів. Після урочистого підняття Державного Прапора та виконання Гімну міністр оборони України вислухав рапорт командувача Параду Незалежності – командувача Сухопутних військ Збройних Сил України. У механізованій колоні параду військ було представлено сучасні зразки озброєння та військової техніки сухопутних військ ЗСУ. У всіх бойових машинах на передній панелі прикріплено малюнки, які діти надсилали воїнам АТО на фронт. На 25-ту річницю незалежності не проводили авіаційного параду, керуючись тим, що в зоні АТО ведуться тільки сухопутні бої. Учасники параду вшанували загиблих українських героїв, які полягли в боях за вільну, незалежну Україну. Хвилина мовчання супроводжувалася виконанням пісні «Пливе кача».

Отже, після 1994 р. військові паради було проведено у 1998, 1999, 2001–2004, 2008, 2009, 2014–2018 рр. Протягом 2005–2007, 2010–2013 військові паради на майдані Незалежності не відбувалися. Відновлення військових парадів у 2014 році в контексті святкування Дня Незалежності набуло нового змісту – як демонстрація міцності держави та єдності суспільства перед обличчям зовнішньої загрози.

У святкову традицію до Дня Незалежності увійшло розгортання державного прапора, кольори якого символізують сутність нашої країни: жовто-золотий колір зрілої пшениці – родючість землі і щедрість українського народу, та блакитне безхмарне небо – чисті думки, прагнення миру та злагоди нашого народу. Тож 24 серпня 2009 року також уперше на майдані Незалежності розгорнули велетенський державний прапор, який тримали кияни, крокуючи центральною вулицею столиці. Цей флешмоб увійшов у традицію святкування Дня Незалежності. У 2012 році ця традиція набула більш масштабних форм, тоді на замовлення спеціально до Дня Незалежності державний прапор був виготовлений і розгорнутий у Києві перед Національним університетом імені Тараса Шевченка. Два роки прапор мандрував країною, розгортали його в усіх регіонах. 24 серпня 2014 р. його повернули до Києва, де прапор був представлений на Софійській площі (Вечерние вести, 2014).

До річниць незалежності України в Києві реконструювали різного обсягу об'єкти. Наприклад, до 10-ї річниці незалежності України було повністю реконструйовано центр міста та відновлено Михайлівський Золотоверхий монастир, який разом із Софійським собором створює архітектурний ансамбль Михайлівської площі, у центрі якої розміщено пам'ятники Богдану

Хмельницькому, княгині Ользі та Володимир-хрестителю. У 2015 році до Дня Незалежності було реконструйовано Поштову площу, ремонтні роботи тривали три роки та коштували міському бюджету понад 400 млн гривень. У день святкування було відкрито громадський простір із фонтаном і зеленою зоною.

Спортивні заходи у святкуванні Дня Незалежності в Києві стали невіддільною його частиною, починаючи з 1998 року. Найяскравішими стали хода спортсменів (володарів міжнародних та олімпійських кубків) Хрещатиком (1998 р.), «Кубок Незалежності» – спортивні змагання з різних видів спорту, у яких могли взяти участь всі охочі без вікових обмежень (2003 р.), Всеукраїнський чемпіонат із баскетболу «Українська стрітбольна ліга» (з 2011 р.), проїзди, виступи спортсменів і презентація спортивних автомобілів і мотоциклів (2012 р.).

Цивільні заходи в День Незалежності різних років протягом усіх років святкувань вирізняються надзвичайною різноманітністю за формами, характером, обсягом і локаціями проведення. Наприклад, у 2006 році було організовано символічну акцію єднання двох берегів Дніпра, її учасники з прапорами та кульками жовто-блакитного кольору створили живий ланцюг на Пішохідному мосту. У 2011 році 20-й річниці святкування Дня Незалежності України була присвячена 56-та міська виставка квітів «Прощання тобі, Україно, моя рідна, моя єдина», яка проходила з 20 серпня по 4 вересня на Співочому полі. Уперше у 2012 році на День Незалежності в межах «Фестивалю писанок» у центрі столиці українські митці провели «Парад диво-писанок», тобто величезних за розмірами 24 писанок (розмір писанки становив 3,75 м на 2,60 м, а вага – 58 кг.). Щорічною стала традиція святкування Дня Незалежності в Києві у вигляді проведення *свята вишиванок*. З 2012 року до Дня Незалежності кожен регіон нашої країни готував свій вишиванковий «десант». Також у день 20-ліття Незалежності в Києві відкрилися два музеї: історії міста (вул. Богдана Хмельницького, 7) і шістдесят-

ників (вул. Олесь Гончара, 33-а), а ввечері відбувся гала-концерт класичної музики в межах мистецького проєкту «Тобі, незалежна Батьківщино!». До 25-річчя Дня Незалежності України в Києві здійснили кіно-публіцистичний проєкт «Незалежні» (спецпроєкт телеканалу URB) у форматі відеороликів від 5 до 8 хвилин, де йшлося про хронологію визначних подій для держави протягом усіх років незалежності.

У передостаннє святкування Дня Незалежності в Києві у 2019 році відбулися два заходи: офіційний – Хода гідності, та альтернативний йому – Марш захисників України. Можна сказати, що вперше за багато років виникла альтернативна форма святкування, яке відбулося майже паралельно з офіційним.

Наукова новизна. Формування святкової національної традиції вперше розглядається як процес, що оновлюється разом із розвитком нашого суспільства. Виявлено, що святкування Дня Незалежності України (на прикладі Києва) є індикаторною подією в розвитку українського суспільства.

Висновки. Святкування Дня Незалежності є центральним елементом святкової культури України сьогодні, його можна розглядати як системоутворювальний чинник у процесі становлення національної святкової парадигми, оскільки це свято є точкою відліку в розвитку суспільства суверенної держави, й оскільки воно сконцентрувало в собі основні святкові форми: символіка, план заходів, серед яких виділяється військовий парад, а також спортивні та цивільні заходи. Їх різноманіття охоплює широке коло: флешмоби, фестивалі, мистецькі акції тощо. Урочистості щодо святкування останнього Дня Незалежності України (у 2019 р.) свідчать, що традиція святкування державних свят перебуває в процесі свого становлення, і, можливо, через певний час наше суспільство стане свідками нових форм. Останнє святкування Дня Незалежності в Києві продемонструвало, що громадяни є рушійною та змістовною силою, яка керує процесом становлення святкової традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Военная техника отправится на фронт прямо с киевского парада : веб-сайт. URL: <https://vesti.ua/kiev/66242-voennaja-tehnika-otpravitsja-na-front-prjamo-s-kievskogo-parada> (дата звернення: 27.03.2021).
2. Курочкін О. Святковий рік українців (від давнини до сучасності). Біла Церква : Видавець Олександр Пшонківський, 2014. 385 с.
3. Курочкін О. Шляхи подолання тоталітарних стереотипів у святковій культурі незалежної України. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2011. № 1. С. 74–81.
4. Ліманська О. Свято у системі цінностей сучасної культури. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2003. № 3. С. 3–12.
5. Набок С. II Світова війна: сенси, символи, контексти причинки дослідження процесу формування основних елементів політики пам'яті як складової державної політики в сучасній Україні. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. Київ, 2018. Вип. 4–5. С. 245–260.
6. Онопа А. У світі квіткової казки. *Культура і життя*. Київ, 2012. 7 вересня. С. 15.

7. Редька Г. Зірково-розважальний мікс. *Вечірній Київ*. Київ, 2013. 30 травня. С. 1–7.

8. У Києві на Софійській площі розгорнули найбільший державний прапор : вебсайт. URL: <https://gazetavv.com/news/policy/125688-u-kiyev-na-sofyivsky-plosch-rozgornuli-nayblshiy-derzhavniy-prapor.html> (дата звернення: 24.03.2021).

9. Шумка М. Українська національна символіка як репрезентант національної ідентичності. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. Одеса, 2016, С. 153–157.

REFERENCES

1. Voennaya tehnika otpravitsya na front pryamo s kievskogo parada [The military vehicles will go to the front directly from the Kiev parade] : web-site. URL: <https://vesti.ua/kiyv/66242-voennaja-tehnika-otpravitsja-na-front-prjamo-s-kiyvskogo-parada> (date of application: 27.03.2021). [in Russian].

2. Kurochkin, O. (2014). Svyatkoviy rik ukrainciv (vid davnyny do suchasnosti) [Svyatkoviy rik ukrainciv (vid davnyny do suchasnosti)]. Bila Cerkva: Vydavec Olexandr Pshonkin. [in Ukrainian].

3. Kurochkin, O. (2011). 'Shlyakhy podolannya totalitarnykh stereotypiv u svyatkoviy kulturi nezalegnoyi Ukrainy' [Ways of overcoming totalitarian stereotypes in the festive culture of independent Ukraine] *Narodna tvorchist ta etnographiya*. No. 1. P. 74–81. [in Ukrainian].

4. Limans'ka, O. (2003). Sviato u systemi tsinnosti suchasnoi kul'tury [Holiday in the value system of modern culture]. *Visnyk KhDADM – Journal of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*, 2003, P. 3–12. [in Ukrainian].

5. Nabok S. (2018). II Svitova vijna: sensy, symvoly, konteksty prychnyky doslidzhennya protsesy formuvannya elementiv polityky pam'yati yak skladovoi derxhavnoi polityky v suchasniy Ukraini [World War II: meanings, symbols, contexts of the causes of the process of formation of the basic elements of memory policy as a component of state policy in modern Ukraine.]. *Naukovi zapyski Instytutu politychnykh ta etnonatsionalnykh doslidzhen' im. I. F. Kurbasa NAN Ukrainy*. Kyiv, 2018. Vol. 4–5. P. 245–260. [in Ukrainian].

6. Onopa, A. (2012). U sviti kvitkovoi kazky. [Star-based entertainment mix] *Kul'tura i zhyttia – Culture and Life*, Sep 7, 15. [in Ukrainian].

7. Red'ka, H. (2013). Zirkovo-pozvazhal'nyimiks [Star-entertainment mix]. *Vechirniy Kyiv – Evening Kyiv*, May 30, 1–7. [in Ukrainian].

8. U Kyevi na Sofiiv's'kiy ploschi rozgornuly naybil'shiy derzhavny prapor [The largest state flag was unfurled on Sofiyska Square in Kyiv] : Web-site. URL: <https://gazetavv.com/news/policy/125688-u-kiyev-na-sofyivsky-plosch-rozgornuli-nayblshiy-derzhavniy-prapor.html> (date of application: 24.03.2021). [in Ukrainian].

9. Shumka, M. (2016) Ukrayins'ka natsional'na symbolika yak reprezentant natsional'noyi identychnosti [Ukrainian national symbolism as a representative of national identity]. *Aktual'ni problemy filosofiyi ta sotsiologiyi – Topical problems of philosophy and sociology*. Odessa, 2016. P. 153–157 [in Ukrainian].

УДК 792.01(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-11>

Юрій МЕЛЬНИЧУК,
 orcid.org/0000-0002-8434-3419
 заслужений діяч мистецтв України,
 доцент кафедри театральної режисури
 Рівненського державного гуманітарного університету
 (Рівне, Україна) melnichuk_juri@ukr.net

ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ: НОВІ РИСИ ТРАДИЦІЙНОЇ ОПОЗИЦІЇ

У статті зроблено спробу виявити історичні передумови виникнення студійного руху в Україні, де закладались основи нової театральної естетики, пошуки нетрадиційних підходів до сценічного прочитання класичних текстів. Використовуючи аналогії з музикою та кіномистецтвом, зроблено спробу окреслити певні межі та «червоні лінії» в підході до режисерського тлумачення, адаптації та переробки літературних творів.

Використано термін Леся Курбаса «перетворення» для характеристики процесу створення режисером концепції майбутньої вистави на основі творчого переосмислення подій п'єси з урахуванням реалій сучасного життя.

Розглянуто явище «постдраматичного театру» як нової театральної концепції, що характеризується запереченням традиційної театральної парадигми і драматичної літератури загалом. Проаналізовано перші спроби сценічних читань, які проводилися за підтримки Німецького культурного центру в Києві й мали великий вплив на театральний процес, сприяли розвитку сучасної української драматургії. Уперше зроблено спробу застосування терміна «драматична інверсія» як специфічно режисерського прийому, засобу творення образної системи вистави шляхом часово-просторово перенесення та наведено приклади його успішного використання. Простежено закономірності в підході до автентичних текстів сучасними українськими режисерами, наведено приклади вдалих театральних проєктів з утілення української класичної драматургії, а саме «Наталки-Полтавки» І. Котляревського в естетиці вербатім і документальної драми.

Сьогодні надзвичайно важливо теоретично осмислити діяльність нового покоління режисерів, які за останні роки зробили серйозні кроки в пошуку нових підходів до роботи з літературними текстами, окреслити основні вектори розвитку сучасної української драматургії, її прагнення завдяки естетиці «нової драми» стати повноправним учасником театрального процесу.

Ключові слова: драматургія, театр, драматична інверсія, нова драма, режисерська концепція.

Yuriy MELNYCHUK,
 orcid.org/0000-0002-8434-3419
 Honored Worker of Arts of Ukraine,
 Associate Professor at the Department of Theater Directing
 Rivne State University for the Humanities
 (Rivne, Ukraine) melnichuk_juri@ukr.net

THEATER AND DRAMATURGY: NEW FEATURES OF THE TRADITIONAL OPPOSITION

The article attempts to identify the historical preconditions for the emergence of the studio movement in Ukraine, where the foundations of a new theatrical aesthetics were laid, the search for non-traditional approaches to the stage reading of classical texts. Using analogies with music and cinema, an attempt is made to delineate certain boundaries and “red lines” in the approach to directorial interpretation, adaptation and processing of literary works.

Les Kurbas's term “transformation” is used to describe the director's process of creating a concept for a future play based on a creative rethinking of the play's events, taking into account the realities of modern life.

The phenomenon of “post-dramatic theater” as a new theatrical concept, characterized by the denial of the traditional theatrical paradigm and dramatic literature in general, is considered. The first attempts of stage readings, which were held with the support of the German Cultural Center in Kyiv and had a great influence on the theatrical process, contributed to the development of modern Ukrainian drama. For the first time, an attempt was made to use the term “dramatic inversion” as a specific director's technique, a means of creating a figurative system of performance by temporal-spatial transfer, and examples of its successful use are given. Regularities in the approach to authentic texts by modern Ukrainian directors are traced, examples of successful theatrical projects on the embodiment of Ukrainian classical drama are given, namely “Natalka-Poltavka” by I. Kotlyarevsky in the aesthetics of verbatim and documentary drama.

Today it is extremely important to theoretically comprehend the activities of a new generation of directors who in recent years have taken serious steps to find new approaches to working with literary texts, to outline the main vectors of modern Ukrainian drama, its desire to become a full participant in the theatrical process.

Key words: dramaturgy, theater, dramatic inversion, new drama, directorial concept.

Постановка проблеми. Ще донедавна театр виступав у ролі ілюстратора п'єси згідно з установленими хрестоматійними поглядами з максимальним збереженням її структури й автентичного тексту. Сьогодні режисер з огляду на своє панівне становище в театральній ієрархії визначає головні параметри тлумачення драматургічного твору й пошук відповідних шляхів його сценічного втілення. «На рубежі ХХ–ХХІ століття стосунки театру з літературою (зокрема, драматургією), з текстом тобто, власне, з тим «наріжним каменем», що на ньому базується кожна драматична вистава, набули досить специфічного й подекуди парадоксального характеру. Це стало закономірним наслідком розвитку європейського театру в останні 100–120 років: завдяки виникненню професії режисера та утвердженню останнього як творця вистави в усій її цілісності <...>. Отже, літературне першоджерело з наріжного каменя, з визначального компонента спектаклю почало дедалі частіше ставати елементом підпорядкованим, таким, що не є самодостатньо значущим, натомість має бути «перетвореним» згідно із законами сцени» (Липківська, 2007: 286). Український театр ще в часи Леся Курбаса проголошував пріоритет театру над драматургічною літературою. У світлі новітніх театральних тенденцій дедалі складнішими стають стосунки між режисером і драматургом, а якщо сучасною мовою – текстом, що розглядається лише матеріалом для постановки й режисером, як повноправним автором майбутньої вистави. Підтвердженням нових рис хрестоматійних опозицій «драматург – режисер» та «п'єса – вистава» є той факт, що театри свідомо або підсвідомо забувають вказувати в афіші прізвище драматурга, а творче переосмислення авторського тексту та створення нової літературної редакції п'єси з огляду на режисерську концепцію є реаліями сучасного театального процесу. Категорично висловлювався про це видатний представник французького театального авангарду А. Арто: «Ми скасуємо забобонну залежність театру від тексту. Ми скасуємо диктатуру письменника» (Арто, 1993: 135). Отож актуальним для українського театального процесу є дослідження проблеми тексту та його сценічної інтерпретації.

Аналіз досліджень. У публікаціях багатьох відомих українських театрознавців простежується науковий інтерес стосовно взаємодії театру і драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття. Варто назвати дослідження Н. Корнієнко (Корнієнко, 2000), де проаналізовано значну кількість вистав українських театрів, узагальнено досвід режисерів у пошуку підходів до втілення класич-

ної драматургії, особливостей процесу розвитку студійного руху. У роботі висвітлено та проаналізовано доробок талановитих режисерів: А. Жолдака, В. Троїцького, О. Липчина, Д. Богомазова, Д. Лазорка. Аналіз зроблено з урахуванням європейського та світового досвіду на перетині філософії, мистецтвознавства й соціальної психології.

Комплексне дослідження художньої структури драматичного твору розглядає у своїй монографії А. Липківська (Липківська, 2007). Сучасне прочитання класичної драматургії та особливості сценічної інтерпретації розглянуто на тлі театального процесу України, досліджено проблеми вітчизняного театру в аспекті режисерських підходів до драматургічного тексту. Заслуговує на увагу комплексне дослідження сучасної драматургії в розрізі жанрової динаміки Є. Васильєва (Васильєв, 2017), де автор ґрунтовно аналізує найсучасніші жанрові утворення, які відкривають режисеру шляхи для успішного сценічного втілення найскладнішого задуму.

Серед публікацій про сучасний український театральний процес варто назвати статтю Ю. Голоднікової (Голоднікова, 2017), яка розглядає особливості процесу функціонування такого експериментального напрямку українського театру, як «нова драма». Авторка справедливо зауважує, що розвиток «нової драми» пов'язаний в Україні з перезавантаженням театру як соціального інституту.

Мета статті – дослідити особливості взаємодії театру та драматургії в сучасному театральному процесі України; виявити нові підходи до сценічного втілення драматургічних творів; окреслити основні тенденції у підході режисерів до творення образної системи вистави.

Виклад основного матеріалу. Побуває думка, що об'єктивну оцінку літературного твору або мистецького явища визначає час. Історія сценічного мистецтва – це одвічне протистояння між літературою й театром, драматургією та її сценічною інтерпретацією. Ця унікальна єдність і боротьба протилежностей визначає неповторність мистецького обличчя кожної епохи.

Характерною особливістю театальної ситуації в пострадянській Україні був болісний процес подолання глибоко вкорінених тоталітарних догматів і принципів: тотальний контроль над творчістю та репертуарною політикою, пріоритет мови міжнародного спілкування над національною, заборона цілого пласту драматичних творів з ідеологічних міркувань. Колективи не мали свого обличчя, обмежувалися постановками не найкращих зразків класичної драматургії та взятих до репертуару суто з фінансових

міркувань, зарубіжних комедій і мелодрам. Виняток становили декілька, здебільшого столичних, але переважно російськомовних театрів, що намагалися в окремих постановках протистояти усталеній тенденції. Певні зрушення відбулися з появою театральних студій, які очолювали талановиті молоді обдарування, чиї творчі ідеї не знайшли підтримки у старій театральній номенклатурі, що змусило їх залишити стаціонарні театри разом з однодумцями. Варто тільки назвати «Театральний клуб» О. Ліпцина, театр ім. Леся Курбаса В. Кучинського, «Вільна сцена» Д. Богомазова, Духовний театр «Воскресіння» Я. Федоришина, «Театр у кошику» І. Волицької та інші. Вони й розпочали процес відродження українського студійного театру; займалися освоєнням європейських і світових репетиційних практик, пошуком нових підходів до формування репертуару та шляхів сценічної інтерпретації літературних творів.

Українська драматургія на зламі століть, після років стагнації і забуття, силами досвідчених письменників і молоді починає дедалі голосніше заявляти про себе й навіть з'являтися на афішах провідних театрів. Серед авторів варто назвати: Я. Стельмаха, А. Крима, Я. Верещака, В. Босовича, Т. Іващенко, О. Ірванця, Н. Неждану. Водночас молоді драматурги сьогодні відмовляються чекати, коли режисер витягне зі своєї шухляди їхню п'єсу, яка могла припадати пилом добрий десяток років, а влаштовують сценічні читання на публіку, прагнучи так долучити її до театального процесу. Незмінну популярність серед молодих авторів, а також режисерів та акторів мають фестивалі нової драматургії: «Драма. UA», «Тиждень актуальної п'єси» та відкрита при театрі ім. Лесі Українки у Львові «Перша сцена сучасної драматургії». Сьогодні з впевненістю можемо говорити про функціонування такого явища, як українська «нова драма», найбільш активними представниками якої є Н. Ворожбит, П. Ар'є, І. Білиць, С. Брама, Д. Гуменний, А. Романов, Р. Саркісян.

Режисер уже друге століття визначає головні пріоритети у сценічному мистецтві, а глядачі, плануючи похід до театру, насамперед шукають в афіші прізвисько постановника. Сьогодні він є незамінним автором сценічного дійства і його унікальне бачення драматургічного твору є основою образної системи вистави. Глядачі приходять до театру не за ілюстрацією сюжету, а сподіваються на неповторні враження від глибинних особистісних асоціацій, які нав'язані режисеру п'єсою і відлиті в театральну форму. Якщо скористатися аналогією, то є «програмна» музика, яку композитор створив під враженням від літературного

твору, й отримати повноцінне задоволення від неї можливо лише в тому разі, коли ти попередньо завбачливо з ним познайомився. Хоча багато хто вважає, що музичний твір самодостатній і ніщо не повинно відвертати увагу реципієнта від музики. Один висновок можемо зробити без сумніву: в обох випадках маємо справу з «перетворенням» літературного тексту в новий мистецький твір. А ще точніше – твір іншого виду мистецтва, який має свої особливості творення, функціонування і сприйняття.

До прикладу, характерною для кінематографу є одвічна дискусія про відповідність твору екранного мистецтва першоджерелу, особливо коли йдеться про шедеври світової літератури. Зазвичай найбільш радикальних опонентів намагаються примирити сентенціями про те, що кожен художник бачить по-своєму й марно змагатися з уявою глядачів. Є такі, що вважають пріоритетним вірність не букві, а духу першоджерела. А найбільш обізнані з процесом творення переконані, що найважливіше через фільм або виставу виявити своє розуміння порушених автором проблем, спонукати глядачів крізь призму мистецького твору глибше зрозуміти себе і світ. Режисер, подібно до композитора, створює унікальну часово-просторову партитуру, де кожному інструменту відведено свою партію. Але театральний інструментарій відмінний від музичного. Тут набувають чинності закони візуального мистецтва, де головним носієм специфіки є діючий актор. Ми можемо насолоджуватися натхненним виглядом оркестру, окремих музикантів, диригента, але це ніщо порівняно з музикою. Режисер, як і диригент, займається під час репетицій пошуками необхідного звучання, а якщо театальною мовою – унікальної «природи почуттів» (за Г. Товстоноговим), яка диктуватиме відповідну манеру акторської гри, характер взаємодії між акторами в межах створеного задуму та особливу атмосферу кожного сценічного епізоду. Важливо під час репетицій знайти оптимальне співвідношення між різними елементами театального видовища, «оркеструвати» всі засоби виразності для максимального впливу на глядача. Прагнути до своєрідного багатоголосся, театального контрапункту, де сценічне дійство органічно народжується з режисерської концепції, в основі якої глибоке проникнення в авторську стилістику крізь призму реалій сучасного життя. Режисер тоді є композитором і диригентом в одній особі. Разом із художником створюється необхідне сценічне середовище, яке повинно допомогти акторам органічно існувати в запропонованих обставинах вистави, донести до

глядачів головні думки автора, прагнення та емоції своїх персонажів, занурити його в специфічну, відповідну задуму вистави атмосферу. Такий композиторсько-диригентський підхід до створення видовища є характерним для сучасного театрального процесу. Але очевидним є і той факт, що геніальність партитури ще не забезпечує такого ж рівня її виконання, а найкращу музику можна скомпроментувати бездарним виконанням.

Побуває думка, що в театрі найбільш динамічно відбувається зміна сценічних засобів виразності або допоміжних засобів донесення змісту. Новітні технології активно проникають у театральний процес. Сьогодні важко здивувати глядача використанням відеопроєкції, поліекранів, світлодіодних панелей та 3D-технологій, але не менш радикальні зрушення відбулися в підході до драматургії як літературної основи театрального дійства. Є. Васильєв уважає, що німецький театрознавець Г.-Т. Леман є автором відомої театральному світу концепції постдраматичного театру: «... текст драми твориться разом із виставою. Постдраматичний театр, за Леманом, еманісипується від драматичного тексту; драма продовжує існувати, але як послаблена, застаріла структура в межах нової театральної концепції. Сучасна вистава перестає бути ілюстрацією драми, відмовляється від принципів фігуративності (деформація видимих форм) й наративності» (Васильєв, 2017: 40). Водночас у театральному вжитку міцно вкоренилось інші словосполучення, а саме – «постлітературна драма», або «постдраматична література», які активно почали функціонувати в Україні після «сценічних читань» сучасної німецької драматургії, що проводив Німецький культурний центр «Гете – Інститут у Києві». Там було представлено п'єси, які «вкладаються у всіх в один, доволі конкретний і водночас – шокуючий своєю несподіваністю асоціативно-емоційний ряд: потрясіння, збентеження, розгубленість перед дійсністю та її драматургічним трансформом... І критики, а потім і глядачі просто не були готові до тих надвідвертих, надемоційних, наджорстоких реалій, якими виявилися просто перенасичені ці п'єси» (Владимирова, 2003: 284). У далекому 2002 році лише почали з'являтися перші несміливі зразки вітчизняної драматургії, яку ми сьогодні називаємо «новою драмою», а Н. Владимирова під час «круглого столу» після сценічного втілення творів сучасних німецьких авторів на сцені Національного театру ім. Лесі Українки в Києві українськими режисерами та акторами зазначала, що ця драматургія «мала справді всі ознаки постдраматичної літератури – нетрадиційну структурологічну побудову текстів, пошуки у площині зрушення,

несподіване використання текстових характеристик персонажів, задіяних у конфліктних ситуаціях, поєднання емоційних спалахів з аскетично жорсткою формою їх викладення» (Владимирова, 2003: 284). Можна констатувати, що драматургія відходить від усталених канонів і у випадку «нової драми» прагне використовувати документальну естетику вербатіму. А що, коли така тенденція простежується щодо хрестоматійних творів, які ми називаємо класичною драматургією? Новий драматичний театр на Печерську пропонує сучасному глядачеві один із найоригінальніших театральних проєктів останніх років – «Наталка-Полтавка.doc» за І. Котляревським. Режисерка О. Лазовіч презентує свою версію українського драматургічного шедедру як документальну драму, вмонтовану в класичний сюжет. Творці вистави опитали близько 150 респондентів із багатьох куточків України різних вікових і соціальних груп, серед яких були й жителі міста Полтави. Інтерв'ю з ними, тобто реальні монологи або діалоги, введені в художню структуру, лягли в основу вистави: «Театр шукає Наталку, Петра, Возного та інших персонажів серед наших сучасників з їхніми життєвими історіями розлуки й любові, на перший погляд, далекими від реалій двоохолітньої давності. Тут ситуацію перевернуто: літературні герої стали ніби прототипами живих людей» (Жежера, 2019: 22). Глядачу пропонується своєрідна дискусія стосовно вічності архетипів «Наталки-Полтавки», можливість розглядіти характерні для сучасної України «зсуви» соціально-культурного ландшафту.

Заслугує на увагу позиція С. Мойсеєва, який для постановки вистави «Квітка Будяк» в Національному театрі ім. І. Франка замовив відомій сучасній авторці Н. Ворожбит п'єсу, в основі якої сюжет «Маклени Граси» М. Куліша, але події перенесено в теперішній час. Таку п'єсу, на думку дослідника сучасної драматургії Є. Васильєва, можемо назвати «римейк (від англ. remake – переробляти) – це виправлений, перероблений або відновлений варіант художнього твору. Він характерний для кінематографу, музики, театрального та словесного мистецтва. Основним жанроутворювальним принципом твору-римейку є опора на відомий, класичний текст» (Васильєв, 2017: 409). Водночас С. Мойсеєв ставить у Молодому театрі «РеХуВіЛійЗор» за комедією М. Куліша «Хулій Хурина», де талановито використовується «мандрівний» сюжет про ревізора на фоні українських реалій часів «непу» та, власне, самої п'єси «Ревізор» М. Гоголя, яку розіграє трупа провінційного містечка.

Сьогодні в арсеналі сучасної української режисури широкий аспект різноманітних підходів до

сценічного втілення драматургічних текстів. Здебільшого – це глибинне переосмислення п'єси з огляду на режисерське надзавдання та образ вистави. Завдяки образному перетворенню подій п'єси режисер крок за кроком наближається до знаходження своєрідного режисерського прийому, який дасть змогу максимально наблизити класичну п'єсу до сучасного глядача.

Одним із засобів втілення надзавдання та організації образної системи вистави є «драматична інверсія». Термін, який запозичено з арсеналу літературної поетики, може успішно застосовуватися в підході до розгляду специфічної діяльності режисера під час створення вистави як своєрідного перетворення драматургічного тексту в ході формування її образної системи. Це свідоме переставляння, перенесення подій у часі і просторі на противагу першоджерелу для значного підсилення сприйняття, поглиблення змісту і народження нових асоціацій. Потрібно зауважити, що пошуки образної системи майбутньої вистави неможливі без тісної співпраці режисера зі сценографом, який допомагає перевести інверсію у візуальну часово-просторову площину, створити для неї своєрідні пластичні координати.

А. Жолдак у Національному театрі ім. І. Франка разом із художником Ш. Абдусаламовим переносить події «Трьох сестер» А. Чехова в декорації епохи сталінських таборів із використанням, безпомилково «працюючих» на глядачів, речей та одягу тієї епохи: куфайки, валянки, алюмінієві кварта, патефон. Класичні тексти стовідсотково виграють від цієї інверсії та починають звучати надзвичайно актуально й з очевидним політичним підтекстом, адже проросійські сили у владі закликали до повернення України в єдину державу, в обійми «старшої сестри», до «спільного історичного простору». І водночас для багатьох людей старшого покоління стала особистою драмою втрата держави, у якій прожили більшу частину життя. «В Москву! В Москву!» – повторюють, як заклинання, чеховські героїні; це і метафора щастя, і ностальгійні смисли, і відчуття безперспективності, і романтика минулого і т.д. «Віртуальний» сюжет з актуалізованим політичним складником витісняє, відчужує домінуючу, класичну лінію з її розгалуженими «вільними» багатозначними мотиваціями. Фундаментальні символи й алегорії, ніби зіткнувшись із підсвідомим, тимчасово «розчепились» на нові сенсорні метафори, що втягнули в себе новий досвід, який хоча й не був передбачений Чеховим у реалізованих історію формах, проте екзистенційно була передбачена демістифікація віри, ідеалізму, саме великим катаклізмом» (Корнієнко, 2000: 132).

Львівський театр ім. Лесі Українки в переддень подій на Майдані і Революції гідності здійснює постановку вистави «Євангеліє від Юди» за мотивами драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові». Режисер Ю. Мельничук і художниця-постановниця Н. Руденко-Краєвська переносять події п'єси з біблейського Єрусалиму за колючий дріт. Це табірне кладовище десь у Сибіру чи на Колімі, де Юда, орудуючи саперною лопаткою, копає яму для наступного покійника, а з динаміка, який прилаштований на телеграфному стовпі, лунає «Інтернаціонал»: «Чуєш, сурми заграли, час розплати настав...». Такий часово-просторовий зріз створює унікальні можливості для глибинного мистецького препарування проблеми зради в українській історії відразу на декількох смислових рівнях і сприймається сьогодні як неймовірне театральне пророцтво.

В обох виставах збережено автентичний авторський текст, а вдале застосування театральної інверсії народжує глибинні багатовекторні асоціації. Зведені в одній системі координат два паралельні сюжети по-особливому розкривають глядачам стосунки між героями, спонукають до переосмислення подій сучасного життя і тривожних роздумів про майбутнє. Н. Корнієнко стосовно зазначених підходів до класичних текстів зазначає: «Художня культура піддає сумніву право на «істину» навіть у межах класичного контексту. Відбуваються внутрішні переорієнтації. Домінантний сюжет і домінуючі концепції традиційного театру вступають у стосунки підкресленої відкритості. Відбувається їхня модифікація, перетворення на суму окремих маргінальних текстів, які суттєво впливають на картину світу» (Корнієнко, 2000: 129).

Теоретична спадщина Л. Курбаса, його думки стосовно образного перетворення літературного першоджерела під час створення задуму вистави допомагає нам більш змістовно розгледіти тенденції сучасного театрального процесу з огляду на формування нових підходів до сценічного втілення класичних текстів. Режисер І. Уривський під час постановки вистави «Лимерівна» за п'єсою П. Мирного на камерній сцені Національного театру ім. І. Франка створює своєрідний режисерський сценарій, де залишено тільки незначну частину автентичного тексту, який є основою для створення музично-пластичної партитури, в основі якої надзвичайно суб'єктивні асоціації, продиктовані твором. У тісному зв'язку з художником (П. Богомазов) і режисером із пластики (П. Івлюшкін) триває пошук візуалізації режисерських бачень через взаємодію всіх можливих сценічних

засобів виразності. «Класична п'єса, немов дістала зі своїх старих, порваних кишень частину того давнього світу та дмухнула на нього новим свіжим, сучасним повітрям. <...> Звісно, шанувальники класичного реалізму не будуть задоволені рішенням молодого режисера, адже в самій виставі від повноцінного тексту п'єси залишилося приблизно 20 %. Та брак такої кількості тексту не відразу й помітний, якщо не знати п'єси детально. Завдяки розв'язанню мізансцен способом, який дає зрозуміти все без зайвих слів, відбувається саме та гармонійна компенсація, яка в результаті немовби й була задумана Мирним» (Пироженко, 2000). Автор рецензії на виставу А. Пироженко повністю на боці режисера, хоча справедливніше було б назвати це дійство пластичними варіаціями за мотивами драми «Лимерівна» П. Мирного.

Висновки. Наведені приклади підтверджують думку про те, що в новітній історії українського театру відбуваються співзвучні часу, продиктовані сучасними мистецькими тенденціями інтенсивні пошуки шляхів перетворення класичних текстів. Можемо відстежити в цих пошуках три головних

напрями: 1) максимальне збереження авторського тексту, створення образної системи майбутньої вистави шляхом часово-просторових перетворень або драматичної інверсії; 2) фрагментація авторського тексту згідно з режисерською концепцією, створення музично-пластичної партитури, в основі якої театральні знаки, народжені його суб'єктивним переосмисленням; 3) створення драми-римейку, тобто на основі класичної фабули створюється нова п'єса з використанням сучасних реалій, своєрідне перекодування класики в поєднанні з документальною драмою, пошуки прототипів героїв у реальному житті.

Запропоновані підходи не претендують на об'єктивність і цілковиту вичерпність, але дають змогу системніше розглядати явище, відстежувати певні закономірності надзвичайно суб'єктивного та непростого для дослідження процесу. Ґрунтовне осмислення новітніх тенденцій сценічного прочитання драматургічних текстів ще попереду, але наведені приклади красномовно свідчать про необхідність усебічного дослідження проблеми та встановлення певних критеріїв у підході до їх оцінки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. Москва : Мартис, 1993. 192 с.
2. Владимирова Н. Післямова до події. Сучасна німецька драматургія. Київ : ЛОГОС, 2003. 292 с.
3. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк : ПВД Твердиня, 2017. 532 с.
4. Голоднікова Ю. Українська нова драма: від деструкції до створення нової естетики? *Курбасівські читання: науковий вісник Національного центру театральних мистецтв імені Леся Курбаса*. Київ : (НЦТМ ім. Леся Курбаса). 2017. № 12. Україна 2017. Реформи в галузі культури. Підсумки та перспективи. С. 44–58.
5. Жежера В. У Котляревського героїню звали Наталкою. А тут вона – Наташа. *Журнал КРАЇНА*. 2019. № 49 (502). С. 21–22.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картина світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
7. Липківська А. Світ у дзеркалі драми. Київ : Кий, 2007. 356 с.
8. Пироженко А. Рецензія на виставу «Лимерівна». 2000. URL: <https://molodyytheatre.com/news/recenziya-na-vystavu-lymerivna>.

REFERENCES

1. Arto A. Teatr i ego dvoynik. Teatr Serafima. [Theater and its double. Seraphim Theater]. Moscow : Martis, 1993. 192 p. [in Russian].
2. Vladymyrova N. Pisyamova do podii. Suchasna nimetska dramaturhiya 2 [Afterword to action. Contemporary German Drama 2]. Kyiv : LOHOS, 2003. 292 p. [in Ukrainian].
3. Vasyliiev Ye. Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii: monohrafiia. [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations: monograph]. Lutsk : PVD Tverdnyia, 2017. 532 p. [in Ukrainian].
4. Holodnykova Yu. Ukrainska nova drama: vid destrukttsii do stvorennia novoi estetyky? [Ukrainian new drama: from destruction to the creation of a new aesthetic?] *Kurbasivski chytannia: nauk. visnyk Nats. tsentru teatr. mystets. imeni Lesya Kurbasa*. Kyiv : (NTsTM im. Lesya Kurbasa), 2017. Nr 12: Ukraina 2017. Reformy v haluzi kultury. Pidsumky ta perspektyvy. P. 44–58 [in Ukrainian].
5. Zhezhera V. U Kotlyarevskoho heroiniu zvaly Natalkoiu. A tut vona – Natasha [Kotlyarevsky's heroine's name was Natalka. And here she is – Natasha]. *Zhurnal KRAINA*, 2019. Nr 49 (502). P. 21–22 [in Ukrainian].
6. Korniienko N. Ukrainskyi teatr u perezden tretoho tysiacholittia. Poshuk (Kartyna svitu. Tsinnisni oriiientatsii. Mova. Prohnoz) [Ukrainian theater on the eve of the third millennium. Search (Picture of the world. Value orientations. Language. Forecast)]. Kyiv : Fakt, 2000. 160 p. [in Ukrainian].
7. Lypkivska A. Svit u dzerkali dramy [The world in the mirror of drama]. Kyiv: Kyi, 2007. 356 p. [in Ukrainian].
8. Pyrozhenko A. Retsenziia na vystavu "Lymerivna" [Review of the play "Limerivna"] (2000). URL: <https://molodyytheatre.com/news/recenziya-na-vystavu-lymerivna> [in Ukrainian].

УДК 786

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-12>**Олег МИКИТЮК,***orcid.org/0000-0002-9546-4849**аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології**Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка**(Суми, Україна),**старший викладач кафедри баяна та акордеона**Національної музичної академії України імені Петра Чайковського**(Київ, Україна) olegaccordeon@gmail.com***Андрій ЄРЬОМЕНКО,***orcid.org/0000-0002-4349-4288**кандидат мистецтвознавства,**старший викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства**Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка**(Суми, Україна) yeremenko.acco@gmail.com*

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АКОРДЕОННО-БАЯННОЇ ОСВІТИ БУКОВИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Протягом ХХ століття, а особливо після закінчення Другої світової війни, акордеонно-баянне мистецтво на Буковині здобуло неабияку популярність серед населення краю. Процес проникнення інструментів у різні напрями музичної культури відбувався досить інтенсивно, і особливо важливим є те, що стався одночасний розвиток цього виду мистецтва одразу у трьох жанрах, а саме народно-фольклорному, естрадно-джазовому та академічному. Народний мелос, що притаманний даному регіону, зіграв одну із ключових ролей у розповсюдженні та популяризації інструментів, адже конструктивні, технічні, темброві та фактурні можливості акордеона та баяна дали змогу зайняти місце солюючих та акомпануючих інструментів, увійти до складу буковинських ансамблів та оркестрів. Народний жанр став невід'ємною складовою частиною музичного мистецтва Буковини, а акордеон став першим із народних інструментів, клас якого було відкрито в Чернівецькому музичному училищі у 1940 році. Вагомий внесок у досягнення високопрофесійних результатів виконавської майстерності акордеоністів та баяністів Буковини внесли педагоги різних музичних середніх навчальних закладів. Базуючись на здобутках і традиціях, що мали місце в розвитку музичного мистецтва краю ще із часів Австро-Угорської, а пізніше і Румунської доби, та знаннях, отриманих у вищих музичних навчальних закладах колишнього СРСР, вони зуміли дати новий поштовх до комплексного професійного опанування засобами музичної виразності своїх учнів за класом баяна та акордеона. Було підготовлено велику кількість лауреатів різноманітних конкурсів, концертних виконавців, а також педагогів початкових музичних навчальних закладів, що стало основою для розповсюдження професійної підготовки на території всієї області.

Стаття присвячена дослідженню особливостей історичного розвитку буковинської акордеонно-баянної освіти, її культурно-історичним передумовам, становленню та діяльності педагогів. Проведено загальний огляд роботи викладачів у класах баяна та акордеона в середніх навчальних закладах, що були відкриті в середині ХХ століття, а саме музичне училище, культурно-освітнє училище та педагогічне училище. Також частково приділяється увага діяльності акордеонно-баянної секції кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича, яка почала свою роботу в 1992 році.

Ключові слова: акордеон, баян, освіта, Буковина, Чернівці, училище, університет, історія.

Oleg MYKYTIUK,*orcid.org/0000-0002-9546-4849**Postgraduate Student at the Department of Fine Arts, Musicology and Culturology Science**Sумы State Pedagogical University named after A. S. Makarenko**(Sumy, Ukraine),**Senior Lecturer at the Bayan and Accordion Department**Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music**(Kyiv, Ukraine) olegaccordeon@gmail.com***Andrii YEROMENKO,***orcid.org/0000-0002-4349-4288**Candidate of Art History,**Senior Lecturer at the Musical and Instrumental Performance Department**Sумы State Pedagogical University named after A. S. Makarenko**(Sumy, Ukraine) yeremenko.acco@gmail.com*

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE ACCORDION-BAYAN EDUCATION IN BUKOVINA THE SECOND HALF OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY

During the twentieth century, and especially after World War II, accordion-bayan art in Bukovina gained great popularity among the population of the region. The process of penetration of instruments in different areas of musical culture was quite intense. There was a simultaneous development of this art in three genres, namely folk, jazz, and academic. Folk melody, which is typical of this region, played one of the key roles in the distribution and popularization of instruments, because the design, technical, timbre, and texture of the accordion and bayan allowed to take the place of solo and accompanying instruments, to join Bukovina ensembles and orchestras. The folk genre became an integral part of the musical art of Bukovina, and the accordion became the first folk instrument whose class was opened at the Chernivtsi Music School in 1940. Teachers at various music secondary schools made a significant contribution to achieving highly professional results of performance skills of accordionists and bayanists of Bukovina. Based on the achievements and traditions that have taken place in the development of musical art of the region since the Austro-Hungarian and later Romanian times and the knowledge gained in higher Music Schools of the former USSR, they were able to give a new impetus to comprehensive professional mastery of musical expression to their students in the accordion and bayan classes. A large number of laureates of various competitions, concert performers, as well as teachers at primary music schools were trained, which became the basis for the spread of professional training throughout the region.

The article is devoted to the research of the peculiarities of the historical development of the Bukovynian accordion-bayan education, its cultural-historical preconditions, formation, and activity of teachers. A general overview of the work of teachers in accordion and bayan classes in secondary schools, which were opened in the middle of the twentieth century, namely the music school, cultural and educational school, and pedagogical school. Attention is also partially paid to the activities of the accordion and bayan section of the Department of Music of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, which began its work in 1992.

Key words: *accordion, bayan, education, Bukovina, Chernivtsi, college, university, history.*

Постановка проблеми. Акордеонно-баянне мистецтво Буковини знаходиться в процесі постійного розвитку та вдосконалення як вагома складова частина української національної культури. Регіональний підхід вивчення розвитку окремих видів мистецтва дедалі набуває все більшої актуальності. Буковина як край із досить цікавою і неоднорідною історією і заслуговує на детальний розгляд її акордеонно-баянного мистецтва, що є невід’ємною частиною української інструментальної музики. У найрізноманітніших сферах музичної практики акордеон та баян знайшли своє широке застосування, де їх складовою частиною є педагогічна діяльність.

У силу стрімкого розвитку науково-технічного прогресу та модернізації освітніх процесів постає питання в новому методологічному підході до виховання та навчання молоді генерації акордеоністів і баяністів, що зорієнтований на розкриття їхнього внутрішньо-духовного, чуттєво-емоційного та виконавсько-творчого потенціалу, який надасть можливість швидко перелаштовуватися у відповідних умовах і знаходити відповідні засоби виразності в різних стилях та жанрах музичних напрямків. Із цього випливає необхідність у зверненні до історичних аспектів, що вплинули на формування такого осередку акордеонно-баянного мистецтва, як буковинське, що надасть нам можливість глибше та цілісніше осягнути весь спектр проблематики, яка виникала перед педагогами різних поколінь, проникнути у їх сутність

та прослідкувати шляхи їх вирішення, щоб запозичити найперспективніші з них для подальшої творчої діяльності.

Аналіз досліджень. Незважаючи на цікавий та інтенсивний шлях акордеонно-баянного розвитку на Буковині, він залишається малодослідженим науковцями та музикознавцями. Особливості еволюції освітніх процесів на рівні середніх та вищих учбових музичних закладів, що привели до трансформації з аматорського рівня виконавства у професійно-академічний, до цього не були об’єктом наукового дослідження. Натомість регіональним академічним школам акордеонно-баянного мистецтва присвячено чимало праць. Серед них варто відзначити роботи таких науковців, як М. Давидов (Давидов, 1998), А. Семешко (Київська академічна школа), Р. Кундис, А. Душний, Б. Пиц (Душний, Пиц, 2010), І. Іваночко (Іваночко, 2020), Д. Кужелев, В. Шафета, Ю. Чумак (Львівська баянно-акордеонна школа), В. Євдокімов (Одеська академічна школа), А. Светов (Харківська баянна школа). А також праці авторів, що присвячені історії загальноукраїнської баянно-акордеонної школи: В. Суворова, А. Семешка, М. Давидова, Л. Понікарової, А. Сташевського, Є. Іванова, М. Імханіцького (Имханицкий, 2006), А. Мірека (Мирек, 1991).

Музично-освітнє життя буковинського краю було висвітлено в роботах таких музикознавців, як К. Демочко (Демочко, 2008), К. Саїнчук (Чернівці, 2011), А. Кушніренко, О. Залуцький, Я. Вишпінська

(Кушніренко, Залуцький, Вишпінська, 2011), Г. Постевка, Ю. Каплієнко-Ілюк, П. Рихло (Рихло, 2000), Я. Табачника (Чернівці, 2015), де педагогічні аспекти акордеонно-баянної творчості митців були викладені в загальному контексті.

Мета статті – визначити роль взаємозв'язку педагогічних аспектів діяльності з формуванням виконавської майстерності акордеонно-баянного мистецтва на Буковині на основі культурно-історичних чинників.

Виклад основного матеріалу. Освітній процес в акордеонно-баянній традиції Буковини має загальноукраїнський характер, а також володіє певними своєрідними рисами, які ми розглядаємо для розуміння їх оригінальних особливостей. Для того щоб повністю осягнути всю проблематику даного питання та розкрити шляхи становлення цього виду мистецтва, ми повинні зазирнути в історію музичної освіти Буковинського краю. Багатогранність культури регіону бере свої початки із часів Київської Русі, а також у різні часи перебуває у складі Галицько-Волинської держави, Молдавського князівства, Румунії, Австро-Угорської та Російської імперій. І тільки з 40-их років ХХ століття входить у склад спочатку Радянської, а потім і Незалежної України. Ці динамічно бурхливі зрушення та події значною мірою вплинули на етнодемографічну ситуацію краю, де відбувалися активні міграційні процеси. Невипадково, що «в умовах такого етнічного розмаїття виникає багатонаціональна і полівекторна культура» (Рихло, 2000: 159). Великого культурного розквіту Буковина досягла в період Австро-Угорської доби (кін. ХVІІІ – поч. ХХ ст.), коли відбувся значний економічний, промисловий та перш за все культурний ріст. Край став однією з найбільш багатонаціональних територій Європи, де проживають українці, румуни, євреї, поляки, німці, вірмени, росіяни та інші національності. Але не дивлячись на таку багатовекторність культур, відбувся феномен їх синкретизму та різні етнічні групи населення стали регулювати між собою злагожені та досить доброякісні відносини. Слугувало цьому культурно-освітнє життя краю, що виконувало комунікативно-компромісну функцію та великою мірою сприяла тодішня австрійська влада, яка своєю грамотною політикою підтримувала рівноправність національних рухів та толерантність їх відносин. Цей стан подій вкрай позитивно вплинув на науково-культурні взаємовідносини як на Буковині, так і у всій імперії. Чернівці поступово стають центром із висококультурно-освітнім середовищем, де починає формуватися осередок творчої інтелігенції, а у 1875 році відкривається

університет та значною мірою посилюється «інтеграція культурних надбань у європейському дусі» (Рихло, 2000: 161). Світське життя швидко активізується, край відвідують з концертами ряд відомих на той час музикантів, таких як Леопольд фон Майер, Франц Кольберг, Карл Ліпінський, Антон Рубінштейн, але найбільшою подією для Чернівців став приїзд у 1847 р. видатного угорського піаніста та композитора Ференца Ліста. У сфері музичної освіти встановлюються тісні взаємовідносини з кращими європейськими школами та помітно налагоджуються зв'язки з викладачами різних галузей музичного мистецтва (Кушніренко, Залуцький, Вишпінська, 2011: 23–26), в концертних залах міста звучать кращі зразки класичної музики. У краї ведуть активну педагогічну діяльність такі вчителі музики, як Франц Пауер, Йозеф Звонічек, Йоганн Кауфман, Йоганн Ровінський, Скал і Антон Борковський, Адальберт і Отакар Гржимали, композитори Кароль Мікулі та Сидір Воробкевич. Перша професійна музична школа була створена у 1905 році, де навчання зосереджено на таких спеціальностях, як спів, фортепіано, струнно-смичкові інструменти та вивчення музично-теоретичних дисциплін. Її засновником та першим директором був диригент і культурно-громадський діяч Модест Левицький. Носила школа ім'я видатного українського композитора Миколи Лисенка, який декілька раз бував у Чернівцях та підтримував тісні творчі зв'язки з музичним осередком краю. Важливим фактом у становленні акордеонно-баянного мистецтва Буковини стало те, що на фортепіанному відділі школи також відбувалося навчання на гармоні умі – інструменті, який мав широке розповсюдження в країнах Європи, ззовні нагадуючи фортепіано, але споріднений з акордеоном безпосередньо способом звуковидобування, а повітря в міх нагніталось за рахунок ножних педалей.

У 1924 році, коли Буковина знаходилася у складі Королівства Румунії, в Чернівцях було відкрито «Консерваторію музики та драматичного мистецтва» під керівництвом видатного композитора та музиканта Олександра Зірра, що стало новим важливим етапом у історії музичної освіти Буковини. У цей час майже на всіх континентах світу на початку ХХ століття акордеонне мистецтво починає стрімко розвиватися та здобувати популярність. «З'являються нові фабрики і різноманітні моделі інструментів яскравих кольорів з дорогим оздобленням, виготовленні з цінних порід дерева» (Іваночко, 2020: 15). «У цей період всі його основні елементи і параметри отримали сучасні форми, а виготовлення розвинулося в

добре налагодженому промислового виробництва» (Мірек, 1991: 4). Зважаючи на політичні, економічні та культурні зв'язки Буковини із Західною Європою, тут починають розповсюджуватися акордеони здебільшого німецьких та італійських виробників. Інструмент швидко отримує популярність серед музикантів фольклорного жанру. Особливо ця тенденція прослідковувалася серед етнічного румунського населення краю, де національний колорит та жанрово-стилістичний характер музичної мови цього територіального осередку зіграв ключову роль у затвердженні акордеона як складової частини буковинської народної музики.

За часів окупації Буковини Австро-Угорською імперією та Королівством Румунії культурно-мистецьке життя краю здобуло значного розвитку. Край здобув статус осередку європейської культури, насичене концертне життя якого сприяло утвердженню мистецької освіти. Цьому сприяла добре налагоджена робота музичних товариств, педагогів, виконавців, творчої інтелігенції, які прагнули підтримати та збагатити рівень культурного життя Буковини.

У 1940 році після приєднання Буковини до складу СРСР на базі консерваторії було створено музичне училище, яке продовжило традиції професійної освіти. «Із звіту за 1944–1945 навчальний рік відомо, що 102 студенти навчалися на чотирьох відділах: фортепіанному – 41, вокальному – 40, струнно-смичкових інструментів – 14, духових та ударних – 3, акордеону – 4» (Саїнчук, 2011: 36). Цей період став переломним в історії акордеонно-баянного мистецтва Буковини, адже починає формуватися професійна освіта, яка надала підґрунтя для діяльності висококваліфікованих виконавців та педагогів. Серед перших акордеоністів, що навчалися в закладі, були видатні музичні діячі С. О. Сабадаш та В. Г. Городенський.

У повоєнний час ключове значення для акордеонно-баянної освіти краю належить Чернівецькому музичному училищу. Перед викладацьким складом закладу було поставлене завдання в короткий термін підготувати кваліфікованих виконавців на різноманітних музичних інструментах, культурних діячів, викладачів початкових навчальних закладів. Настала потреба у вихованні народно-гуманістичних ідеалів, підтримки духовно-естетичних цінностей та пропаганди академічного напрямку музичної культури. Був створений відділ народних інструментів, на посади викладачів якого запрошувалися молоді спеціалісти, випускники консерваторій. Одним із перших викладачів за класом баяна та акордеона був заслужений діяч мистецтв В. А. Анін, який закінчив Київську консерваторію

за класом баяна у М. М. Геліса. Також першими викладачами були Г. Г. Мягка, О. В. Нечипоренко, В. І. Ізосімов, В. К. Колесников, а з 1955 по 1965 роки на відділі працював ще один випускник М. М. Геліса – домрист, диригент та композитор М. Ф. Олейніков, який певний період очолював відділ, керував капелою бандуристів та оркестром народних інструментів, з яким у 1957 році отримав ІІ премію на Всеукраїнському фестивалі оркестрів у м. Києві. Подальша його викладацька діяльність була пов'язана з Уральською консерваторією де він займав посаду професора кафедри народних інструментів. Працювали на відділі такі викладачі, як Т. Д. Лисенко та В. В. Гулідов, які після трудової діяльності в Чернівецькому музичному училищі були запрошені продовжити її в Астраханській консерваторії.

Наприкінці 1940-х років акордеон потрапляє під санкції з боку влади Радянського Союзу в рамках «боротьби з космополітизмом», а музичні інструменти, які зародилися та розповсюдились в зарубіжних країнах, не тільки не заохочувались, але й стали рідше використовуватися (Імханицький, 2006: 247). Керівництво Чернівецького музичного училища на початку 1950-х років також було вимушене відмовитися від існування класу акордеона, але натомість баянне мистецтво стало процвітати і значно розширювати чисельність викладацького складу та кількість студентів. Акордеоністи, які мали бажання отримати професійну музичну освіту, після вступу в училище перекваліфіковувалися для фахових занять на баян. Але акордеон залишався досить популярним серед музикантів народно-фольклорного напрямку, які в основному зосереджувалися в сільській місцевості та естрадно-джазового жанру, що здебільшого мав розвиток в Чернівцях та інших містечках області, особливо там, де були великі громади єврейського населення. Навчання в таких осередках відбувалося приватно, та знання і основні навички гри на інструменті передавалися від одного музиканта до іншого. Також сприяло негласному утвердженню акордеона те, що Чернівецька область була прикордонною та мала на своїй території велику кількість етнічних культур та багатонаціональних інтересів, а влада Радянського Союзу тут з обережністю ставилася до даного роду заборон, побоюючись політичних конфліктів у таких регіонах. Почала поширюватися практика приватних викладачів за класом акордеона, які проводили уроки в домашніх умовах. Саме в такому середовищі і опановували майстерність володіння інструментом такі, в подальшому знані, акордеоністи, як Я. Табачник, Л. Фельдман, М. Койфман

та І. Кришмару. І тільки наприкінці 1980-х років акордеон знову повертається до переліку інструментів, що входять у склад народного відділу музичного училища.

Починаючи із 1960-их років училище поповнюють викладачі-баяністи, які свого часу закінчили цей заклад та пізніше здобули консерваторську вищу освіту. Серед них такі педагоги, як подружня пара В. Д. Кобялко та С. Г. Кобялко, які закінчили Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка і з 1964 та 1965 років стали викладачами училища. Також одними із випускників закладу були М. К. Колесніков, О. О. Логінов та А. М. Стороженко, який почав викладацьку діяльність в Чернівецькому музичному училищі, а згодом продовжив її у Самарській державній академії культури і мистецтва, де став професором, отримав звання кандидата педагогічних наук та Заслуженого працівника культури РФ.

Окремою сторінкою викладачів баянно-акордеонної секції музичного училища, які свою педагогічну діяльність пов'язали саме із цим навчальним закладом, є діяльність колективу, який на зламі ХХ–ХХІ століть зміг вивести рівень підготовки молодих музикантів на новий щабель їх професійного становлення. Кожен із них вніс свій великий особистий вклад як у роботу народного відділу, так і училища в цілому. Це такі педагоги, як В. В. Лохвицький, С. М. Козлов, П. П. Кравчук, О. Г. Кравчук, І. В. Петрусяк, Л. І. Лопушняк. Результатом такої активної діяльності цих викладачів стали перемоги їх учнів на всеукраїнських та міжнародних конкурсах та мистецьких фестивалях. Серед них В. Хаврун, В. Гайдичук (кл. В. В. Лохвицького), А. Мамалига, Г. Плав'юк, І. Кукоба, Р. Оленюк, М. Черниш, О. Микитюк, Д. Мотузок, І. Биков, І. Данілов, І. Пожога (кл. С. М. Козлова), Н. Моргоч, Т. Гуцол, В. Гнатчук (кл. О. Г. Кравчук), І. Гайдичук, Д. Злей, В. Семотюк, Л. Соболева, В. Бендас, О. Томнюк, Д. Русу, В. Король, В. Мосейчук (кл. П. П. Кравчука), С. Бойчук (кл. І. В. Петрусяка та С. М. Козлова). Велика кількість випускників продовжують концертну діяльність на професійній сцені та стали викладачами вищих навчальних закладів.

В. Лохвицький був одним із перших випускників професора М. Давидова у Київській державній консерваторії. Його педагогічний метод повністю базувався на теоретичних основах та підходах у формуванні виконавської майстерності баяніста, який запропонував та зміг реалізувати в практику його викладач. Блискучий виконавський рівень, сумлінне ставлення до своєї діяльності та висока працездатність створили умови, за яких студенти

класу В. Лохвицького могли швидко та якісно опанувати тонкощі музичного мистецтва.

Ще одним представником київської академічної школи був випускник В. С. Панькова – С. М. Козлов, який до вступу в консерваторію навчався в Одеському музичному училищі в класі видатного композитора і педагога В. В. Дикусарова та був першим виконавцем його багатьох творів. За свою педагогічну діяльність він став засновником та першим директором Чернівецької музичної школи № 2, був директором Чернівецького музичного училища, керівником народного та симфонічного оркестрів цього навчального закладу. Його вимогливість, професійна відданість музичному мистецтву, широкий чуттєво-емоційний внутрішній світ, великі організаційні здібності, вміння передати своєму учневі всі тонкощі та секрети музично-виражальних засобів робили надзвичайно цікавими заняття з фаху, ансамблю та оркестрової гри.

Інші викладачі за класом баяна та акордеона в музичному училищі – це представники Львівської баянно-акордеонної школи. Л. І. Лопушняк перед тим, як у 1983 році потрапити на посаду викладача, мала досвід роботи в Івано-Франківському та Астраханському музичних училищах. В консерваторії навчалася у М. Д. Оберюхтіна, у класі якого також закінчив цей навчальний заклад І. В. Петрусяк. Окрім викладацької діяльності, займається перекладенням та аранжуванням для ансамблю і оркестру баяністів. І. В. Петрусяк має багато урядових нагород, які свідчать про його високі результати у сфері управління та організації різних заходів, адже багато років відданої праці присвятив роботі на посаді начальника управління культури Чернівецької ОДА та директора Чернівецького училища мистецтв імені С. Воробкевича.

Вагомий внесок у розвиток акордеонно-баянного мистецтва України зробив П. П. Кравчук. Випускники його класу постійно поповнюють ряди студентів вищих мистецьких навчальних закладів та стають знаними виконавцями, що працюють як в Україні так і за її межами. Особисто творчий підхід до кожного студента, висока музично-теоретична ерудованість та професіоналізм дають змогу учням П. Кравчука розкрити всю палітру художньо-виражальних можливостей інструмента та його специфіку, досягати гідних результатів у виконавській практиці.

О. Г. Кравчук протягом багатьох років очолювала відділ народних інструментів, а також під її керівництвом був реорганізований та здобув всі ознаки професійного колективу оркестр баяністів

та акордеоністів. Її перу належить велика кількість оркестровки різноманітної музики від старовинної класичної до оригінальної сучасної.

Із початку 1960-х років стрімко зростає кількість навчально-музичних закладів, які відкривалися в містах, селищах та великих селах області. Підготовку кадрів для новоутворених музичних шкіл було покладено на музичне училище, але, окрім цього, в м. Чернівці на базі педагогічного училища в 1957 році було створено відділ «Музичного мистецтва», де існував клас баяна, а пізніше і клас акордеона. Завданням цього навчального закладу полягало в підготовці педагогів дошкільної та початкової освіти. Випускники відділу «Музичного мистецтва» отримували кваліфікацію вчителів музики та співу в загальноосвітніх середніх школах та дошкільних дитячих установах. Варто зазначити, що студенти інших відділів в обов'язковому порядку проходили ознайомлення на вибір з такими інструментами, як баян, акордеон або фортепіано. Така позиція педагогічної освіти допомогла в розповсюдженні та пропаганді інструментів серед молоді інтелігенції краю. Серед педагогів баяна та акордеона, що викладали в педагогічному училищі ці інструменти, були М. М. Бідер, С. Д. Андреев, К. В. Унгурян, А. Л. Овчар, М. М. Денисенко, А. М. Гуцуляк, Г. Х. Білявченко, Б. П. Бензар, Л. Г. Бензар, а в нинішній час до них приєдналися молоді спеціалісти С. П. Кирстюк та В. А. Топорець.

Ще однією знаковою подією для акордеонно-баянної освіти Буковини стало відкриття в кінці 1950-их років в Чернівецькому культурно-освітньому училищі відділу народних інструментів. Навчальний заклад ставив за мету підготовку кадрів для культурно-освітніх закладів, мережа яких знаходилася в процесі постійного розширення. Новоутворені клуби, будинки культури, театри потребували поповнення фаховими спеціалістами, які на високому професійному рівні забезпечили би організацію культурно-масових заходів. Акордеонно-баянне мистецтво в ті часи зайняло одну з основних функцій музичного оформлення різноманітних культурних дійств, що стрімко збільшувалися, адже інструменти виявилися найбільш пристосованими до такої діяльності. На тлі необхідності фахової підготовки великої кількості спеціалістів керівництвом культурно-освітнього училища було запрошено декілька вже знаних викладачів, які працювали в музичному училищі та музичній школі. Серед них були В. А. Анін, Т. Д. Лисенко, В. В. Гулідов, В. І. Ізосімов. Також викладацький склад був представлений такими знаними викладачами, як

М. Е. Вишевський, А. М. Лактіонов, очолював відділ Д. І. Лучин, а з 1969 року працював в училищі Б. О. Яценко. Ще одним педагогом за класом баяна був вихованець Чернівецького музичного училища та випускник Кишинівської консерваторії В. А. Гребенюк. Із великою повагою та теплом про нього відгукуються колеги та колишні учні.

У 1966 в училищі було відкрито клас акордеону, що стало важливою подією для музичного життя краю, адже після заборонних заходів 1948 року, під які потрапив інструмент, навчання відбувалося тільки у формі приватних занять. Першими випускниками стали І. К. Кришмару та В. Ф. Чепенюк, з ім'ям яких була пов'язана підготовка наступного покоління молодих акордеоністів краю. Викладачем їх був випускник теоретико-композиторського факультету Львівської державної консерваторії М. Е. Вишевський, який чудово знав специфіку акордеона та прекрасно володів цим інструментом. Також у тому році, навчаючись на заочній формі, закінчив училище Я. П. Табачник, досягнення якого в естрадно-джазовій акордеонній музиці України стали найбільш значущими. Іншим визначним діячем акордеонно-баянного мистецтва України, що навчався в ті роки, був Л. Б. Фельдман. Перед вступом в 1964 році у навчальний заклад отримав добру підготовку, займаючись у музичній школі, що існувала при Будинку офіцерів у М. Е. Вишевського за класом акордеона. В училищі його педагогами були спочатку Т. Д. Лисенко, а потім В. В. Гулідов. У 1971 році закінчує Харківський інститут мистецтв імені І. Котляревського, після якого був направлений у Чернівецьке культурно-освітнє училище на посаду викладача за класом акордеона, диригування та керівника оркестру народних інструментів. З 1975 в училищі працює викладачем за класом баяна Ю. М. Смірнов.

У другій половині ХХ століття стало гострим питання щодо надання професійної музичної освіти вищим навчальним закладом Чернівецької області, адже край із багатогранною, різноманітною та глибоко традиційною музичною культурою довгі роки залишався без цієї можливості. Такою установою міг стати тільки Чернівецький державний університет імені Ю. Федьковича. Здійснити це вдалося тільки за часів здобуття Україною незалежності у 1992 році, коли на педагогічному факультеті університету було створено кафедру музики. Її організатором та першим завідувачем став Народний артист України А. М. Кушніренко (Кушніренко, Залуцький, Вишпінська, 2011: 334). На кафедрі одразу ж було відкрито клас баяна та акордеона, для роботи в якому були запрошені

найкращі спеціалісти в даній галузі краю. Серед них – Г. І. Плав'юк, П. П. Кравчук, В. В. Бондаренко, лауреат міжнародних конкурсів Л. І. Богославець, а пізніше до них приєдналися О. В. Залуцький, який очолював народно-інструментальну секцію, І. В. Петрусяк, Л. І. Лопушняк та Я. С. Осипенко. Важливість цієї події в освітньо-культурному житті акордеоністів та баяністів стала дуже помітною, адже активізувалося прагнення студентів до продовження навчання у вищому учбовому закладі, не залишаючи межі області. Також це стимулювало професорсько-викладацький склад до науково-практичної діяльності, що неодмінно призвело до здобуття ними наукових ступенів та підняття їхнього власного фахово-кваліфікаційного рівня.

Висновки. Інтеграційний характер буковинської культури відіграв важливу роль у формуванні виражально-естетичного та жанрово-стильового аспекту акордеонно-баянного мистецтва Буковини. Незважаючи на те, що свого основного розвитку акордеонно-баянне мистецтво Буковини

здобуло у складі УРСР та за часів Незалежної України, генетично-ментальна пам'ять та масштабний етнологічний вплив народів, які проживають на території краю, стали тим фактором, що відрізняє цю культуру від інших осередків країни. Музична освітня галузь не могла залишитися осторонь таких процесів, і тому глибоке вивчення народного мелосу, який утворився на території Буковини, стало одним із пріоритетних напрямів у навчальних закладах краю. Акордеон та баян як представники народно-інструментального жанру мистецтва несуть функцію збереження цих традицій, тому стало звичайним явищем виконання в рамках концертно-навчальних програм творів, що є обробками народних буковинських мелодій. Іншим чинником розвитку акордеонно-баянної освіти Буковини в ХХ столітті стало входження її до загальноукраїнської академічної школи, що на фоні отриманого до цього досвіду європейських культурно-освітніх процесів привело до високих творчих результатів її вихованців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Київ : НМАУ, 1998. 224 с.
2. Демочко К. Мистецька Буковина: Нариси з минулого. Чернівці : Книги – XXI, 2008. 336 с.
3. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
4. Іваночко І. Акордеонне мистецтво: історія та сучасність: ілюстрований довідник для мистецьких навчальних закладів. Дрогобич : Посвіт, 2020. 40 с.
5. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: учебное пособие. Москва : Издательство РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
6. Кушніренко А., Залуцький О., Вишпінська Я. Історія музичної культури й освіти Буковини : навчальний посібник. Чернівці : ЧНУ ім. Ю. Федьковича, 2011. 376 с.
7. Мирек А. Основы постановки аккордеониста. Москва : Молодая гвардия, 1991. 47 с.
8. Рихло П. «Ми були розмаїттям у єдності»: до проблеми синтезу буковинської культури. *Вікно в світ*. 2000. Ч. 2(11). С. 158–168.
9. Сاینчук К. Музична освіта Буковини. Чернівці : Золоті литаври, 2011. 320 с.
10. Табачник, Я. П. Без оплесків. Чернівці : Букрек, 2015. 256 с.

REFERENCES

1. Davydov, M. (1998). *Kyivs'ka akademichna schkola narodno-instrumentalnogo mystetstva* [Kyiv Academic School of Folk Instrumental Art]. Kyiv: NMAU. 224 p. [in Ukrainian].
2. Demochko, K. (2008). *Mystets'ka Bukovyna: narysy z mynulogo* [Art Bukovina: Essays from the past]. Chernivtsi: Books – XXI. 336 p. [in Ukrainian].
3. Dushny, A., Pyts, B. (2010). *L'vivska schkola bayanno-akordeonnoho mystetstva* [Lviv School of Bayan and Accordion Art]: dividnyk. Drohobych: Posvit. 216 p. [in Ukrainian].
4. Ivanochko, I. (2020). *Akordeonne mystetstvo: istoriya i suchasnist* [Accordion art: history and modernity]. Drohobych: Posvit. 40 p. [in Ukrainian].
5. Imkhanitskiy, M. (2006). *Istoriya bayannogo i akordeonnogo iskusstva* [History of button accordion and piano accordion art: a tutorial]. Moskva: Publishing house of the Russian Academy of Music im. Gnessin. 520 p. [in Russian].
6. Kushnirenko, A., Zalutskiy, O., Vishpynska, Y. (2011). *Istoriya muzychnoi kultury i osvity Bukovyny: navchalny posibnyk* [History of the Musical Culture and Education of Bukovina: a master book]. Chernivtsi: Chernivtsi Yuriya Fedkovich National University. 376 p. [in Ukrainian].
7. Mirek, A. (1991). *Osnovy postanovki akordeonista* [Basics of staging an accordionist]. Moskva: Molodaya gvardiya. 47 p. [in Russian].
8. Rykhlo, P. (2000). *My byly rozmaittiam u yednosti: Do problemy syntezy bukovynskoi kultury* [We were diversity in unity: On the problem of synthesis of Bukovinian culture]. *Window to the world*. Vol. 2 (11). Pp. 158–168. [in Ukrainian].
9. Sainchuk, K. (2011). *Muzychna osvita Bukovyny* [Music education of Bukovina]. Chernivtsi: Golden Timpani. 320 p. [in Ukrainian].
10. Tabachnik, J. (2015) *Bez oplyskiv* [Without applause]. Chernivtsi: Bookrek. 256 p. [in Russian].

УДК 766

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-13>

Віктор МИХАЛЕВИЧ,

orcid.org/0000-0003-4847-5833

кандидат культурології, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Київського університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) *v.mykhalevych@kubg.edu.ua*

СПЕЦИФІКА РАДЯНСЬКОЇ САТИРИЧНОЇ ГРАФІКИ 20-х рр. ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОГО ЧАСОПІСУ «ГАВРИЛО»

У статті досліджено сатиричну графіку харківського журналу «Гаврило», що містить яскраві приклади радянської карикатури 20-х рр. ХХ століття. Візуальний контент часопису здебільшого є інструментом радянської пропаганди, яка користувалася відповідними художніми засобами для максимального впливу на масового глядача.

Зазначено, що ілюстрації мали спрощені смисли та оформлювалися на киталт агітплакатів із дотепними підписами. Також видання вирізнялося простотою в оформленні обкладинки та розворотів. Популярними у виданні є теми, які виявляють «шкідників» соціалістичного ладу, демонструють «новий радянський побут» і критикують «ворожій капіталізм». Сатиричне видання «Гаврило» нерідко в брутальній формі висміювало своїх політичних опонентів і засуджувало все, що суперечило партійній лінії СРСР.

У дослідженні проведено мистецтвознавчий аналіз гумористичної графіки видання «Гаврило». Ілюстративний матеріал подається художниками журналу в лаконічній, плакатній формі з виразною композицією. Для наочності на шпальтах часопису розміщувалися серії ілюстрацій, часто побудовані на зразок коміксу. Митці часто використовували прийоми порівняння та зіставлення, що спрощують сприйняття негативного та позитивного в зображенні. Добрий персонаж передається ідеалізовано красивим, а в поганого героя гіпертрофовано виділяються всі потворні риси. Завдяки порушенню пропорційності фігур художники часопису створювали сатиричні образи ворогів Радянського Союзу, що повинні викликати огиду в реципієнта. У шаржах намагалися дотримуватися цієї ж формули. Для досягнення більшого ефекту навіювання ілюстратори застосовували відповідні наочні образи-кліше та символіку.

У статті наведено приклади сатиричних ілюстрацій таких художників часопису «Гаврило», як: Я. Бельського, Е. Резнікова (псевд. Рені), Б. Фрідкіна, Л. Хвостова (псевд. А. Х.), Б. Шаповала (псевд. Бе-Ша), М. Щеглова, Яноша.

Ключові слова: «Гаврило», сатиричне видання, графіка, карикатура, ілюстрація, шарж, художнє оформлення.

Viktor MYKHALEVYCH,

orcid.org/0000-0003-4847-5833

Candidate of Art Studies, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Fine Arts

Borys Hrinchenko Kyiv University

(Kyiv, Ukraine) *v.mykhalevych@kubg.edu.ua*

THE SPECIFICS OF SOVIET SATIRICAL GRAPHICS OF THE 1920s ON THE EXAMPLE OF THE KHARKIV MAGAZINE “HAVRYLO”

The article examines the satirical graphics of the Kharkiv magazine “Havrylo”, which contains vivid examples of Soviet caricature of the 1920s. The visual content of the magazine is mostly a tool of Soviet propaganda, which used the appropriate artistic means to maximize the impact on the mass audience.

It is noted that the illustrations had simplified meanings and were designed like propaganda posters with witty captions. The publication was also simple in the design of the cover and centerfolds. Popular in the publication are topics that identify “pests” of the socialist system, demonstrate the “new Soviet way of life” and criticize “hostile capitalism”. The satirical publication “Havrylo” often brutally ridiculed its political opponents and condemned everything that contradicted the party line of the USSR.

An art analysis of the humorous graphics of the publication “Havrylo” is conducted in the study. Illustrative material is presented by the artists of the magazine in a concise, poster form with an expressive composition. For clarity, the magazine’s columns featured a series of illustrations often built like a comic book. Artists often use comparison and juxtaposition techniques that simplify the perception of the negative and the positive in the image. A good character is portrayed as ideally beautiful, and a bad hero has all the ugly traits. Due to the violation of the proportionality of the figures, the artists of the magazine created satirical images of the enemies of the Soviet Union, which should disgust the recipient. The cartoons tried to follow the same formula. To achieve a greater effect of suggestion, illustrators use appropriate visual images, clichés and symbols.

The article gives examples of satirical illustrations by such artists of the magazine as: Ya. Belskyi, E. Reznikov (pseud. Reni), B. Fridkin, L. Khvostov (pseud. A. Kh.), B. Shapoval (pseud. Be-Sha), M. Shcheglov, Yanosh.

Key words: “Havrylo”, satirical edition, graphics, caricature, illustration, cartoon, decoration.

Постановка проблеми. Для періоду, у який виходив часопис «Гаврило» (20-ті рр. ХХ століття), характерне становлення радянського режиму в Україні, що відбулося на всій сатиричній періодиці країни. Завдяки жорсткій більшовицькій цензурі під заборону потрапила майже вся українська гумористична преса. Влада дозволила створити тільки мінімальну кількість пропагандистських видань, для якої «спускала згори» відповідну тематику, а саме: нещадна критика імперіалістів і буржуїв, боротьба із спекулянтами, антиалкогольна та антирелігійна компанія тощо. Також радянська пропаганда займалася демонструванням ідеалізованих радянських героїв, пропагуванням колективізації, великих темпів виробництва та «нового побуту» (радянського способу життя).

Водночас художники гумористичного видання «Гаврило» застосовують принципово нові методи побудови та передачі сатиричного зображення з урахуванням прогресивних течій в європейському мистецтві 20-х рр. ХХ століття, зокрема у графіці. Незважаючи на це, сатирична графіка видання не була достатньою мірою розглянута в науковій літературі.

Враховуючи зазначене, можна констатувати, що дослідження ілюстративного матеріалу сатиричного часопису «Гаврило» є актуальним, адже вона має не тільки історичну та культурологічну, але й художню цінність.

Аналіз досліджень. Для нашого дослідження стали в пригоді праці О. Роготченко та М. Фіголя, які у своїх наукових доробках звертаються до особливостей радянської сатиричної графіки. Цінними є історичні та журналістські статті О. Голубєва, Н. Зикун, К. Кузіної та А. Покляцької стосовно гумористичної пропагандистської ілюстрації СРСР першої третини ХХ століття. Аналіз шаржу як одного з важливих видів сатиричної графіки знаходимо в роботі В. Нестеренка та Т. Батенка.

Мета статті – дослідити графічні та змістові ознаки ілюстративного наповнення харківського сатиричного часопису «Гаврило».

Виклад основного матеріалу. Сатирико-гумористичний часопис «Гаврило» виходив у Харкові у 1925–1926 рр. як видання газети «Пролетарій». Журнал був російськомовний, у два кольори (чорна фарба як основна, червона та блакитна виступали додатковими), мав 16 сторінок, спосіб отримання кліше для відбитка ілюстрацій був фотомеханічний, формат – приблизно А4, друкувався двічі на місяць, усього вийшло 26 номерів. Оформлення обкладинки не вирізнялося особливою оригінальністю: угорі була назва-логотип «Гаврило», що

написана великими нахиленими в різні сторони гротескними літерами; під назвою в лінійній рамці розташовувалась головна карикатура номеру. Верстка журналу в дві колонки; основний шрифт типу – антиква; підзаголовки набиралися гротеском; декоративних елементів немає; на розворотах зазвичай по 2–3 великі ілюстрації.

Серед художників часопису були: Я. Бельський, С. Зальцер, Л. Каплан, Е. Резніков (псевд. Рені), С. Уманський (псевд. Самум), Б. Фрідкін, Л. Хвостов, Б. Шаповал (псевд. Бе-Ша), М. Щеглов, Янош та інші.

Детальніше зупинімося на загальній характеристиці карикатур у часописі «Гаврило».

Порівняно з минулими дореволюційними роками, де в сатиричній графіці спостерігався більший вплив стилю модерн, у радянській сатиричній графіці 20-х рр., зокрема в журналі «Гаврило», більше уваги звертається на лаконічність, плакатність і виразність композиційної побудови ілюстративного зображення. Підтекстовки стають гострішими й дохідливішими та нагадують агітки. Це пояснюється намаганням донести зміст ілюстративного контенту до простого народу та впливати на його свідомість, адже цільовою аудиторією більшовицьких сатиричних видань був здебільшого пролетаріат. Про це свідчила назва маніфесту журналу, який був надрукований на обкладинці першого номеру: «Рабочей милостью, мы, Гаврило первый!...». Щодо цього А. Покляцька зауважує: «Плакати, листівки, графічні зображення (зокрема, й карикатурні) в журналах були зрозумілі і доступні для громадян, більшість з яких до того ж була неписьменною, а тому мали велике ідеологічне значення» (Покляцька, 2015: 156).

Ілюстрації в журналі «Гаврило» здебільшого є самостійними та незалежними від тексту елементами, що підкріплюються тільки епіграфом і дотепним підписом, який міг бути також у формі діалогу між персонажами карикатури.

Одними з методів зображення були протиставлення та порівняння персонажів у карикатурах. Цей ефект для більшого комічного ефекту можна простежити в серіях карикатур на кшталт коміксу, що часто трапляються на шпальтах журналу.

Зазвичай такі персонажі, як «імперіалісти», «непмани», «куркулі» і «священнослужителі», виступали в ролі антагоністів до простого радянського народу та робочого класу. Образ «ворогів радянського ладу» мав вигляд товстого або, навпаки, занадто худорлявого, огидного, гіпертрофованого персонажа з відразливою мімікою. Як зазначає А. Покляцька: «... вже на рівні

візуалізації створювався негативний збірний образ «ворога радянської держави та соціалістичного будівництва» (Покляцька, 2015: 156).

Для більшого впливу художники використовували, за словами К. Кузіної, «просту знакову структуру» з використанням відповідних символічних образів. Наприклад, «оголений меч у руках робочого класу», «караюча рука радянського народу», блискавка, антропоморфні зображення тощо. Кузіна про символізм у радянській карикатурі пише: «Те, що втілювалося в абстрактних мовних поняттях, в агітаційній друкованій графіці було представлено наочно, у доступній формі... Символи, що зображувалися, були загальнодоступними та зрозумілими. Вони були відомі у повсякденному житті, але водночас мали певне «специфічне додаткове значення» до свого звичного смислу» (Кузіна, 2019: 222). Постійна тиражованість цих символів позбавляла критичного сприйняття реципієнтом відповідних сюжетів.

Ілюстрації в часописі «Гаврило» можна умовно поділити на три групи: 1) критика «імперіалістичного світу»; 2) зображення «нового радянського побуту»; 3) висвітлення незначних хиб у радянському суспільстві. Водночас у часописі існувало абсолютне табу на критику внутрішньої державної політики, чинних лідерів партії та соціалістичного ладу.

У карикатурах, де висвітлюються так звані хиби радянської системи, об'єктом викриття сатириків-художників були «класово ворожі елементи», які намагалися завадити соціалістичному будівництву. Це були бюрократи, хабарники, злодії, «куркулі», «контрреволюціонери», пияки та інші. На противагу їм ставилися «щирі передовики виробництва», прості пролетарі, свідомі громадяни, піонери тощо. Такі ілюстрації привертають увагу викривальним пафосом. Незважаючи на пропагандистський складник, у цих зображеннях художники в міру можливостей намагалися показати приклади на реальних підприємствах, організаціях, колгоспах та інших установах.

Однією з тем для карикатур у часописі «Гаврило» було формування й надалі впровадження «нового побуту», що передбачало антирелігійну пропаганду та дотримання «радянських норм життя».

Оскільки художники «Гаврила» не могли висвітлювати у своїх карикатурах внутрішньополітичні проблеми, бо це було вкрай небезпечно, то митці часто вдавалися до демонстрації міжнародної ситуації. Зокрема, критика політиків капіталістичних країн (США, Німеччини, Великобританії, Франції, Польщі, Румунії, Японії та

інших), боротьба з буржуазним капіталістичним ладом, білими емігрантами тощо. Усе це повинно було контрастувати з розвитком радянської соціалістичної економіки, армії, освіти та іншим. Карикатури на міжнародну тему вирізняються цілеспрямованістю політичної думки, справляють враження наступу соціалізму по всьому фронту, формують віру в «загниваючий Захід». Для цього пропаганда використовує відповідні наочні кліше. Щодо цього справедливо зазначає А. Голубев: «Характерною особливістю політичної карикатури була повторюваність і пізнаваність кількох «масок» – імперіаліст (циліндр, монокль, мішок із грошиками), зазвичай позбавлений національних прикмет, але іноді з явним натяком на англійське походження; військові (частіше у французькій, японській і польській формах), соціал-демократ; поліцейський» (Голубев, 2005: 278).

Розгляньмо більш детально особливості сатиричної графіки часопису «Гаврило», що має наведену вище тематику.

Міжнародну тему порушив Я. Бельський у серійній коміксі «Гаврило чистить» (№ 19, 1925). Художник вигадує образ пролетаря на ім'я Говрило, що персоніфікує сам часопис. Графік показує в шістьох кадрах, як Говрило їде «чистити» Європу від так званих ворогів більшовицької влади. Персонаж викидає білогвардійських емігрантів, чистить рот президенту Французької республіки Р. Пуанкаре, далі чистить череп лорду О. Чемберлену, погрожує румунським солдатам тощо. Рисунок «По гарячих слідах» (№ 19, 1925), де міліціонер звернувся по допомогу до ворожки для розслідування злочину, Бельський демонструє забобонність, якою продовжують страждати радянські люди. Тут художник створює контраст образів, протиставляючи молодого наївного офіцера та кістляву хитру жінку. Митець звертає увагу на корупцію на місцях, коли порівнює родину директора цукрозаводу, який має надмірну житлову площу, зі свинями в карикатурі «Свій свого пізнав» (№ 17, 1925): на передньому плані художник розмістив тварин, а за ними – надмірно гладкого директора зі своєю родиною. У своїх творах Бельський точно використовує в міру товстий контур для позначення силуетів персонажів, штриховка водночас мінімальна, місцями наявна легка фактура. Контрасти досягаються графіком шляхом суцільних чорних заливок. В експресивній манері художника прочитується декоративність.

Художники «Гаврила» намагаються критикувати посадовців капіталістичних країн за будь-якої нагоди. Наприклад, у карикатурі «Французька законність» (1925, № 23) Б. Фрідкін

продемонстрував, як французький міністр заборонив занадто відверто одягатися жінкам у сфері правосуддя. Графік зобразив «розпусного» міністра, який кладе руку на коліно жінці та пропонує їй стати його коханкою. У цій ілюстрації Фрідкін стилістично ще дотримується модерну: пластика лінії, витонченість образів, декоративність. Але титульна ілюстрація митця «По суті питання» (1925, № 20) більш лаконічна та плакатна, вона представляє нам робочих у цеху, один з яких є злісним прогульником. Цікавим рішенням у цьому творі є поєднання фотографії та ілюстрації. Графіка художника поступово стає більш плакатною, без зайвих деталей, але паралельно зберігається пластична лінія контуру.

Проблему бандитизму, що був дуже поширеним явищем у післяреволюційній Україні, дотепно висвітлено карикатурою «На своєму посту» (1925, № 12) Е. Резнікова. На ілюстрації показано злодіїв, які грабують відділ міліції. Аркушем «Образ» (1925, № 13) митець підтримує китайських друзів СРСР, що прирівнюють англійців та японців до собак. Якщо відкинути змістовний складник цього твору, то рішення композиції є надзвичайно оригінальним. Ілюстрація подається у вигляді арифметичної вправи – велика постать англійця додається до маленького японця, що в сумі дорівнює собаку. Графік не забуває тут використовувати стандартні деталі в зображенні імперіалістів: фрак, циліндр, батіг. Манера художника варіюється між експресивною завдяки грубій лінії та дещо декоративною з контрастними плямами та умовними формами.

Аркуш Яноша «На два фронти» (1925, № 4) пропагує антирелігійну компанію, а саме приклад, коли конкретна людина бореться з релігією, а сама має вдома ікони. Художник зображує доволі лаконічно на темному тлі жінок, що обговорюють лицемірство чоловіка, який молиться перед образами. Митець поруч з іконами розмістив радянську символіку, підкреслюючи так абсурд ситуації. Так званий «загниваючий Захід» Янош намагався проілюструвати карикатурою «Кавові плантації по-американськи» (1925, № 9), де під виглядом кавової лавки в Бостоні працював будинок розпусти. На тлі вітрин із красивими жіночими постатями розміщені одутлі та огидні клієнт і продавець. Художник вдало зіграв на контрасті між легкими контурами жіночих фігур на задньому плані та важкими тональними плямами чоловічих силуетів попереду. Ми спостерігаємо в ілюстраціях Яноша монументальність, декоративність, точність лінії та мінімалізм.

Повчальним зразком більшовицьких поглядів на гендерні відносини в перші роки радянської

влади може слугувати ілюстрація «Вигнання з раю» (1925, № 7) з підписом А. Х. (ймовірно, Л. Хвостов). На рисунку пара закоханих тікає від розгніваного натовпу односельчан, бо чоловік із жінкою жили разом, але не були одружені. Художник глузує зі старих правил поведінки та підкреслює це за допомогою тонального та образного контрасту: потворну «озвірілу» юрбу зі застарілими поглядами передано в темному тоні на задньому плані, а красиву молоду пару з революційним способом життя показано у світлих тонах на передньому плані. Цікавим є той факт, що надалі радянська пропаганда почне агітувати за більш традиційні сімейні відносини через поширення венеричних хвороб. Манера митця А. Х. доволі експресіоністична зі сміливо деформованими постатями та обличчями героїв.

Міжнародну тематику підхоплює М. Щеглов плакатною титульною ілюстрацією «Моська лає» (1925, № 13), де підпала під гостру критику Польща. На рисунку усміхнений радянський прикордонник зображений велетнем на червоному тлі з гербом СРСР, а польський військовий – це маленька собачка з клеймом у вигляді свастики, що намагається вкусити червоноармієць. У цьому аркуші художник доводить до крайнощів метод порівняння на кшталт «свій – чужий». Повчальна ілюстрація Щеглова «До уваги лікбезів» (1925, № 12) повинна звернути увагу на неосвіченість великої маси населення в тодішній радянській Україні. Художник зобразив селянина, якого вбило струмом, бо неграмотний чоловік не зміг прочитати попередження про безпеку. В експресивній графіці художника проглядається плакатність, декоративність, а порушені пропорції персонажів надають більшої гротескності.

Про охоплення всього світу комуністичними ідеями заявив Б. Шаповал у дещо модерністській карикатурі «Будь готовий» (1925, № 17), де представлено піонера й іноземного вчителя, що салютують угору руками. Персонажів намальовано досить умовно та розміщено на одній лінії. Такі червоні елементи-акценти в композиції, як прапор, піонерські галстуки, стрічки на капелюхах, несуть відповідне ідеологічне навантаження. Графік досить вдало поєднує фігури за допомогою чорного прямокутника на тлі, що надає роботі конструктивістського вигляду.

Потрібно звернути увагу на портретну карикатуру у виданні «Гаврило», яка має тут свої особливості. Художники дотримуються правила, за яким загострюються некрасиві риси обличчя негативних героїв, а в позитивних персонажів обличчя, навпаки, підправляються в кращий бік.

Наприклад, улесливий шарж «Рішуча боротьба» (1925, № 21) Б. Фрідкіна на Ф. Дзержинського, що постає в образі богатиря в обладунках зі зброєю та погрожує спекулянтам. Протилежним прикладом є злий шарж «В'їзд німецького Христа до берлінського Єрусалиму» (1925, № 9), можливо, авторства Л. Хвостова на германського імператора Вільгельма II та рейхспрезидента Німеччини П. Гінденбурга. Гротескна фігура імператора возсідає на ослі, у якого голова Гінденбурга. Імператор однією рукою тримає клітку з орлом (німецьким геральдичним символом), а іншою – гордовито підкручує вус.

З упевненістю можна сказати, що сатиричне видання «Гаврило» стало попередником такого відомого харківського часопису 20–30-х рр. ХХ століття, як «Червоний перець». Тим більше, що багато художників журналу «Гаврило»

продовжили свою творчу діяльність саме в «Червоному перці».

Висновки. Можна підсумувати щодо смислових і художніх особливостей сатиричної графіки часопису «Гаврило»:

1) хоча в Радянській Україні була жорстка цензура, а графіка часопису «Гаврило» була засобом радянської пропаганди, але в ній певною мірою трапляється викриття самої радянської системи;

2) у гумористичній ілюстрації надається перевага простим смислам, плакатності, сміливій простій композиції, майстерності образно-зображальних засобів, технічній винахідливості;

3) у карикатурі та шаржі застосовуються такі художні прийоми, як: порівняння та зіставлення, гротеск, парадокс, гостра лінія контуру, експресивна штриховка, кольоровий контраст, відповідна символіка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голубев А. Образ Европы в советской карикатуре 20–30-х годов. *Труды Института российской истории*. Москва, 2005. № 5. С. 273–299.
2. Зикун Н. Українська газетна сатирична публіцистика радянської доби як ідеологічно-пропагандистський інструмент. *Образ*. Суми, 2016. № 1. С. 27–36.
3. Кузіна К. ОДПУ/НКВС у радянському плакаті та карикатурі (1930-ті – початок 1940-х рр.). З архівів ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ. Київ – Харків, 2019. № 1 (51). С. 220–264.
4. Нестеренко В., Батенко Т. Шарж і карикатура в системі графічного мистецтва. Львів : Астролябія, 2008. 240 с.
5. Поляцька А. Карикатура в радянських сатиричних журналах 1920–1930-х рр. як елемент формування «нового побуту» в СРСР. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Вінниця, 2015. № 23. С. 154–158.
6. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ : ФЕНІКС, 2007. 608 с.
7. Фіголь М. Політична сатира в українському мистецтві ХІХ – початку ХХ століття: Короткий нарис. Київ : Мистецтво, 1974. 56 с.

REFERENCES

1. Golubev A. *Obraz Evropy' v sovetskoj karikature 20–30-kh godov*. [The Image of Europe in Soviet Caricature of the 1920s and 1930s.]. *Proceedings of the Institute of Russian History*. Moscow, 2005. №. 5. P. 273–299. [in Russian].
2. Zykun N. *Ukrainska hazetna satyrychna publitsystyka radianskoj doby yak ideolohichno-propahandystskyi instrument*. [Ukrainian Newspaper Satiric Publicism of the Soviet Era as Ideological Propagandist Instrument]. *Obraz*. Sumy, 2016. № 1. P. 27–36. [in Ukrainian].
3. Kuzina K. *ODPU/NKVS u radianskomu plakati ta karykaturi (1930-ti – pochatok 1940-kh rr.)*. [ODPU/NKVD in the Soviet poster and caricature (1930s and early 1940s)]. *Z arkhiviv VUCHK–HPU–NKVD–KHB*. Kyiv – Kharkiv, 2019. № 1 (51) 2019. P. 220–264. [in Ukrainian].
4. Nesterenko V., Batenko T. *Sharzh i karykatura v systemi hrachnoho mystetstva*. [Cartoon and caricature in the system of graphic art]. Lviv: Astrolabia, 2008. 240 p. [in Ukrainian].
5. Pokliatska A. *Karykatura v radianskykh satyrychnykh zhurnalakh 1920–1930-kh rr. yak element formuvannia “novoho pobutu” v SRSR*. [Caricature in the soviet satirical magazine in 1920–1930s as the element of creating “new everyday life” in the USSR]. *Scientific notes of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University*. Vinnytsia, 2015. № 23. P. 154–158. [in Ukrainian].
6. Rohotchenko O. *Sotsialistychni realizm i totalitaryzm*. [Socialist realism and totalitarianism]. Kyiv: FENIKS, 2007. 608 p. [in Ukrainian].
7. Fihol M. *Politychna satyra v ukrainskomu mystetstvi XIX – pochatku XX stolittia: Korotkyi narys*. [Political satire in Ukrainian art of the XIX – early XX century: A short essay.]. Kyiv: Mystetstvo, 1974. 56 p. [in Ukrainian].

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 81'255.2:629.7(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-14>

Галина ЄНЧЕВА,

orcid.org/0000-0003-2002-6761

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології і перекладу
Національного авіаційного університету
(Київ, Україна) *halyna.yenchewa@npp.nau.edu.ua*

Людмила ГАЛІЙ,

orcid.org/0000-0003-0468-5978

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології і перекладу
Національного авіаційного університету
(Київ, Україна) *liudmyla.halii@npp.nau.edu.ua*

Єлена ТОМАШЕВСЬКА,

orcid.org/0000-0002-2046-8976

студентка II курсу магістратури кафедри англійської філології і перекладу
Національного авіаційного університету
(Київ, Україна) *Toma1235@ukr.net*

**ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ З ТОПОНІМІЧНИМ КОМПОНЕНТОМ:
ЛІНГВО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

Стаття присвячена дослідженню фразеологічних одиниць із топонімічним компонентом в англійській та українській мовах у лінгвокультурологічному та перекладознавчому аспектах. Здійснено спробу теоретично обґрунтувати особливості англійських фразеологізмів, що містять топонімічний компонент, та практично проаналізувати особливості їхнього перекладу українською мовою. У статті окреслено різні підходи щодо розуміння лінгвокультурно обумовлених фразеологізмів, зазначається, що лінгвокультурно обумовлені фразеологізми включають фразеологічні одиниці, що мають позамовне підґрунтя та є джерелом культурної інформації про країну носіїв мови.

До складу лінгвокультурно обумовлених фразеологізмів входять, поряд з іншими, і ФО із компонентом-топонімом. Автори зауважують, що топонімічний компонент у складі ФО є важливим об'єктом аналізу, оскільки вивчення таких компонентів допомагає зрозуміти національний менталітет, моральні принципи народу, тип його світосприйняття та дає можливість більше дізнатися про географію тієї чи тієї країни. У статті зазначено особливості функціонування фразеологічних одиниць, описано механізми їхнього утворення, досліджено структуру фразеологічних одиниць із топонімічним компонентом, проаналізовано способи перекладу фразеологічних одиниць із топонімічним компонентом українською мовою. Акцентовано увагу на класифікації еквівалентів фразеологізмів п'яти ступенів: повні, часткові, відносні еквіваленти, фразеологічні аналоги, без еквівалентні фразеологізми. Автори доходять висновку, що специфіка культурного топонімічного компонента в аналізованих фразеологічних одиницях обумовлює той факт, що нефразеологічні способи перекладу переважають над фразеологічними.

З'ясовано, що труднощі пошуку еквівалента при перекладі англійських фразеологізмів з топонімічним компонентом українською мовою обумовлені національними особливостями концептуалізації топонімів в українській та англійській мовах, що свідчить про відмінності у функціонуванні національної мовної свідомості.

Ключові слова: *фразеологічна одиниця з топонімічним компонентом, культурологічний аспект, перекладознавчий аспект, перекладацький еквівалент, способи перекладу.*

Halyna YENCHEVA,

orcid.org/0000-0003-2002-6761

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of English Philology and Translation
National Aviation University
(Kyiv, Ukraine) halyna.yencheva@npp.nau.edu.ua*

Liudmyla HALII,

orcid.org/0000-0003-0468-5978

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of English Philology and Translation
National Aviation University
(Kyiv, Ukraine) liudmyla.halii@npp.nau.edu.ua*

Yeliena TOMASHEVSKA,

Master's Student

*National Aviation University
(Kyiv, Ukraine) Toma1235@ukr.net*

PHRASEOLOGICAL UNITS WITH TOPONYMIC COMPONENT: LINGUOCULTURAL AND TRANSLATION ASPECTS

The article studies the phraseological units with toponymic component in linguocultural and translation aspects in English and Ukrainian. It provides an attempt give theoretical grounding for the specifics of English phraseological units that contain toponymic component and to give practical analysis of their translation into Ukrainian. The article outlines different ways of defining and interpreting linguoculturally dependent phrases and states that the latter include phraseological units of extra-lingual origin and at the same time are the source of information on the culture of native-speakers. Linguoculturally dependent phrases include, alongside all the others, phraseological units with toponymic component. The authors note that studying the above-mentioned components enhances better understanding of national mentality, national moral grounds, type of worldview and provides an opportunity to learn more on the geography of specific country. The article also states special features of phraseological units functioning, describes the way they are formed, studies the structure of phraseological units with toponymic component, analyses the ways of their translation into Ukrainian.

Special attention is paid to classifying phraseological equivalents into five degrees: complete, partial, relative equivalents, phrasal analogues, non-equivalent phrases. The authors conclude that the specifics of cultural toponymic component in the analyzed structures defines the fact that non-phraseological ways of translation dominate the phraseological ones.

It has been found out that difficulty to find the correct equivalent while translating English phrases with toponymic component into Ukrainian is due to national peculiarities of conceptualizing toponyms in English and Ukrainian which proves the difference in national language consciousness.

Key words: *phraseological unit with toponymic component, linguocultural aspect, translation aspect, translation equivalent, ways of translation.*

Постановка проблеми. В англійській лінгвістиці проблема функціонування лінгвокультурно обумовлених фразеологізмів залишається гострою та суперечливою у світлі сучасних лінгвістичних досліджень, зокрема тому, що не існує чітких критеріїв розподілу між різними класами таких ФО. Існують різні підходи в розумінні обсягу лінгвокультурно обумовлених фразеологізмів. Деякі фразеологи (І. Авер'янова, Т. Павлова та ін.) (Авер'янова І. Е., 2006; Павлова Т. Н., 2011) дотримуються тут широкого підходу – вважають національно специфічними широке коло фразеологічних явищ, зокрема визнають лінгвокультурно обумовленими всі ФО. Інші (О. Колесникова, О. Мотріченко та ін.) (Колесникова О., 2007;

Мотріченко О., 2017) займають прямо протилежну позицію – відносять до числа національно зазначених тільки ті фразеологізми, до складу яких входять найменування реалій. І, нарешті, є ще одна думка: фразеологи, які працюють в ключі компаративістики (З. Корнева, О. Кунін та ін.) (Корнева З., 2018; Кунін А.), – кваліфікують в якості лінгвокультурно обумовлених фразеологізмів ті, що втілюють собою міжмовні відмінності. Ми вважаємо, що термін «лінгвокультурно обумовлені фразеологізми» є загальною назвою для таких типів ФО, і, слідом за І. Авер'яною, вважаємо, що лінгвокультурно обумовлені фразеологізми включають ФО, що «мають позамовне підґрунтя та є джерелом культурної інформації

про країну носіїв мови» (Аверьянова І.Е. : 2006). А інші терміни є видами стосовно них.

До складу лінгвокультурно обумовлених фразеологізмів входять, поряд з іншими, і ФО із компонентом-топонімом. Топонім – це мовна одиниця, що має вказівку на географічні об'єкти як цілісні та відносно стійкі утворення Землі природного чи антропогенного походження, які існують або існували в минулому та характеризуються конкретним розташуванням. Топонім – це факт мови, який фіксований географічно і є джерелом та матеріалом для історії нації, її мови, тому він включає значну культурну складову (Ермолович Д.І., 2013: с. 17). Топоніми можуть переходити від категорії «прозорих» (зі значенням та мотивацією, зрозумілими для звичайного мешканця), до «непрозорих» (ті географічні назви, які сьогодні не мають чіткого значення, втратили його або є незрозумілими, але використовуються як назви географічних об'єктів) (Жучкевич В. А., 1980: с. 102).

Топонімічний компонент у складі ФО є важливим та цікавим об'єктом аналізу. Вивчення таких компонентів допомагає зрозуміти національний менталітет, моральні принципи народу, тип його світосприйняття та дає можливість більше дізнатися про географію тієї чи тієї країни. Широке включення топонімічного компоненту до складу фразеологізмів обумовлено тим, що топонім, за словами Р. Гончарука, «має найвищий ступінь синтетичності (концентрації), тобто містить у своїй об'єктивній структурі різноманітну інформацію, лінгвістичну та екстралінгвістичну» (Гончарук Р. А., 2011: с. 90). Лінгвокультурний характер топонімічного елемента впливає на можливість розуміння фразеологізму та його перекладу (Szerszunowicz J., 2008).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Англійські фразеологізми вивчали В. Бобков, Р. Гіббс, Р. Глязер, О. Кунін, Л. Терлецька та ін. Фразеологічний фонд української мови аналізувався у дослідженнях таких авторів, як: Я. Баран, В. Білоноженко, О. Важеніна, П. Єрченко, Л. Мойсеєнко, О. Селіванова, Н. Сіденко, В. Южченко та ін. Предметом зіставного аналізу фразеологічні одиниці були у працях таких дослідників, як О. Арсентьєва, Р. Глязер, Т. Ніколаєва, О. Селіванова, Е. Солодухо та ін. Лінгвокультурологічний аспект лексикології та фразеології досліджували І. Аверьянова, М. Бондар, А. Бронська, В. Воробйов, М. Гутковська, В. Котович, В. Маслова, О. Мотріченко, Т. Ніколаєва, Т. Павлова, О. Селіванова, Г. Томахін, О. Тупиця Н. Фененко та ін. ФО із компонентом-топонімом досліджували такі вчені, як Г. Ваніна, Ю. Демешевська, Р. Гон-

чарук, Г. Сударь та ін. в тому числі в англійській мові – О. Алексєєва, З. Корнева та ін. На особливостях перекладу фразеологізмів зосереджували увагу С. Влахов, Р. Зорівчак, В. Іванов, О. Кунін, О. Селіванова, О. Тупиця, С. Флорін та ін.

Водночас проблема аналізу фразеологічних одиниць із топонімічним компонентом в англійській та українській мовах у лінгвокультурологічному та перекладознавчому аспектах недостатньо досліджена у вітчизняному мовознавстві та перекладознавстві, що обумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Мета і завдання статті – теоретично обґрунтувати особливості англійських фразеологізмів, що містять топонімічний компонент та практично проаналізувати особливості їх перекладу українською мовою.

Виклад основного матеріалу. Топоніми називаються «індивідуальними», якщо в них міститься інформація для всієї мовної групи, тобто вона кодифікується на рівні системної мови, наприклад, топонім *London* із такими ознаками, як “*a big city, the capital of Great Britain*”. Решта топонімів, які лише потенційно здатні отримати мовний статус зі значним індивідуалізуючим значенням, називаються «груповими». На цій підставі українська дослідниця З. Корнева виділяє дві групи ФО із топонімічним компонентом: ФО, що включають індивідуальні топоніми (наприклад, *Bess o'Bedlam; Wellington boots*), та ФО, що включають групові топоніми (наприклад, *from China to Peru, from John o'Groats to Land's End*) (Корнева З., 2018: с. 323). При цьому, як зауважують Г. Ваніна та Ю. Демешевська, топонім у фразеологізмі може бути не завжди справжнім, він може мати міфологічне, казкове походження або бути взагалі вигаданим (Ваніна Г., Демешевська Ю., 2013). Оскільки аналіз ФО з топонімічним компонентом втілює два аспекти: конотативний та денотативний, то дуже важливим є вивчення походження топоніма та його еволюції в складі фразеологізму (Сударь Г. С., 2004: с. 44).

З погляду лінгвокультурології ФО із топонімами виконують такі функції (Алексєєва О., 2016: с. 6): 1) відбивають національну культуру розчленовано, одиницями свого складу, деякі з них належать до числа зворотів, не маючих еквівалентів; 2) відбивають національну культуру комплексно, своїм фразеологічним значенням; 3) відбивають національну культуру своїми прототипами, оскільки спочатку вільні словосполучення описують певні звичаї, традиції, особливості побуту і культури та історичні події. Отже, фразеологізми із топонімічним компонентом допомагають розкрити багатовікову історію Великобританії та

інших англійськомовних країн, розповідаючи про відомі і невідомі населені пункти цих країн та спосіб життя англійськомовного народу. Тому важливо дослідити аспекти їх перекладу.

У перекладознавстві існує багато підходів до перекладу, причому в останній час підвищений інтерес займає метод структурно-семантичного моделювання, що дозволяє зіставити еквівалентні переклади фразеологічних і ідіоматичних фондів різних мов на основі аналізу конкретних семантичних полів. О. Солодухо (Солодухо Э., 1989: с. 22) пропонує власну класифікацію еквівалентних і нееквівалентних відповідностей і виділяє три види еквівалентів: 1) тотожні еквіваленти; 2) прямі еквіваленти; 3) синонімічні еквіваленти. Крім того, дослідник виділяє фразеологічний аналог – образну фразеологічну одиницю в мові-реципієнті, за змістом аналогічну фразеологічній одиниці в мові-джерелі, але засновану на іншому образі.

Найбільш переконливою класифікацією еквівалентів у різних мовах є система п'яти ступенів (повні, часткові, відносні еквіваленти, фразеологічні аналоги, безеквівалентні фразеологізми) О. О. Селіванової (Селіванова О., 2012: с. 27).

У результаті проведеного дослідження було виявлено фразеологічні та нефразеологічні види перекладу ФО із топонімами.

I. Переклад повним еквівалентом (6 од., 4,7%), зокрема: *at the Greek calends* (або *kalends*) буквально: «до грецьких календ» у значенні «дуже довго», «ніколи»; (БАУФС: А-991) → *до грецьких календ*; *City of the Seven Hills* буквально: «місто на семи пагорбах» у значенні «Рим» (БАУФС: С-672) → *місто на семи пагорбах*.

Повні еквіваленти мають однакову структуру, подібну основу, переносне значення і функціонально-стилістичне забарвлення. Як бачимо з наведених прикладів, повним компонентом переважно перекладаються фразеологізми, що містять топоніми із класичної історії, містяться у багатьох прецедентних текстах і, отже, є відомими для носіїв як англійської, так і української культур.

II. Переклад частковим еквівалентом (3 од., 2,3%), зокрема: *Land of Nod* буквально: «земля Нод», у значенні «царство сну» (БАУФС: L-53) → *сонне царство*; *London particular* буквально: «Лондонська особливість» у значенні «лондонський туман»; (БАУФС : L-1088) → *Лондонський туман*; *Roman peace* буквально: «римський мир» у значенні «мир між переможеними країнами, що ввійшли до складу Римської Імперії»; (БАУФС) → *римська угода*.

Часткові еквіваленти мають таке ж значення і внутрішню форму і відрізняються або за структу-

рою, набору синонімічних компонентів, сполучуваності, кількості компонентів, ступеня вживання, або за іншою ознакою, що впливає з граматичної структури мови перекладу. Так, ми бачимо, що у наведених прикладах використана конкретизація *particular* → *туман* чи, навпаки, генералізація: *peace* → *угода*, але в цілому дібрані українські ФО еквівалентні за структурою та семантикою.

III. Переклад відносним еквівалентом (12 од., 9,4%), зокрема: *Arabian bird* буквально: «арабський птах», у значенні «фенікс»; у переносному значенні «унікум»; (БАУФС: А-524) → *пташине молоко*; *Arabian nights* буквально: «арабські ночі» у значенні «казки «Тисяча і одна ніч»», «арабські казки»; у переносному значенні, «неправдоподібне оповідання»; (БАУФС: А-525) → *казка про білого бичка*; *ark rested on Mt. Ararat* буквально: ковчег на горі Арарат у значенні «Носєв ковчег» у переносному значенні «тісне приміщення»; (БАУФС: А-539) → *носєв ковчег*; *Chinese tumbler* буквально: «китайський акробат», у значенні «іван-покиван» (БАУФС: С-619) → *іван-покиван*; (БАУФС: W-522) → *між який народ попадеш, того й шапку надівай*.

Відносні еквіваленти при тому ж значенні частково замінюють образність, але залишаються зіставними. Наприклад, *when at Rome, do as the Romans do* → *між який народ попадеш, того й шапку надівай*. У цих ФО однакова семантика, а слово «народ» в українському фразеологізмі актуалізує таку ж саме образність, що і в англійському, хоч назва народу і не уточнюється. У ФО *Scotch boot* → *іспанський чобіт* змінено топонім та вид взуття, але ці ФО визивають однакові асоціації.

IV. Переклад фразеологічним аналогом (24 од., 18,8%), зокрема: *Lombard Street to a China orange* буквально: «Ломбард-стріт до китайських апельсинів» у значенні «непорівнювані речі»; (БАУФС: L-1087) → *як свиня на коня*; *map of Gotham* буквально: «людина з Готхема», у значенні «обмежена, недалеко людина»; (БАУФС: М-769) → *розумний, як Беркові штани*; *Philadelphia lawyer* буквально: «філадельфійський адвокат», у значенні «людина з гострим розумом; пройдисвіт»; (БАУФС: Р-357) → *великий дурисвіт (шахрай)*; *Punica Tides* буквально: «пунічна вірність», «карфагенська вірність» у значенні «підступність, віроломність»; (БАУФС) → *троянський кінь*; *put Yorkshire over one* буквально: «поставити Йоркшир зверху», у значенні «обдурити когось» (БАУФС: Р-1878) → *Роззув молодця із чобіт в постолі*; *Scotch broth* буквально: «шотландський бульон» у значенні «перловий суп»; (БАУФС) → *суп зі шпанеллю*; *Scotch cousin* буквально:

«шотландський кузен», у значенні «далекій родич»; (БАУФС) → *сьома вода на киселі*; *Scotch verdict* буквально: «шотландський вердикт», у значенні «виправдний вирок» (БАУФС: S-195) → *виправдний вирок*; *Serbonian bog*; буквально: «Сербонійське болото», у значенні «безвихідне становище» (БАУФС: S-513) → *і тут боляче, і там гаряче*; *tell it not in Bond Street* буквально: «не кажіть цього на Бонд-стріт», у значенні «не кажіть про це комусь іншому; не тіште наших ворогів цією (неприємною для нас) звісткою»; (БАУФС: T-301) → *не виносити сміття з хати*; *tell it not on St. James's pavement* буквально: «не кажіть цього на тротуарі Сент-Джеймс», у значенні «не кажіть про це комусь іншому; не тіште наших ворогів цією (неприємною для нас) звісткою»; (БАУФС: T-301) → *не виносити сміття з хати*; *to assist in the French sense* буквально: «допомагати по-французьки», у значенні «бути присутнім при виконанні справи, але не допомагати» (БАУФС) → *надавати моральну підтримку*.

Фразеологічні аналоги мають різну образність або структуру, але загальне значення і стилістику. Наприклад, ФО *wise man of Gotham* → *розумний, як Беркові штани* обидва мають іронічну конотацію і розуміти їх обидва треба навпаки. Звернемо увагу та те, що переклад *Punica Tides* → *троянський кінь* ми віднесли до фразеологічних аналогів, в той час, як переклад *Greek gift* → *троянський кінь* – до відносних еквівалентів. Переклад доцільний в обох випадках, бо має однакову семантику і дещо схожу образність, проте саме *Greek gift* має алюзію та Троянську війну, тоді як інша ФО відноситься до інших історичних подій.

V. Нееквівалентний переклад (83 одиниці, 64,8%), у тому числі:

5.1. Лексичні трансформації, зокрема, формальні та лексико-семантичні (56 од., 43,8%), зокрема:

5.1.1. *Калька* (10 од., 12,8%), зокрема: *Black Belt* буквально: «чорна зона» у значенні «південні райони США, в яких переважає негритянське населення» (БАУФС: В-2097) → *Чорна зона*; *City of the Angels* буквально: «місто ангелів» у значенні «Лос-Анжелес» (БАУФС: С-670) → *місто ангелів*, *Lake School* буквально: «озерна школа», у значенні «школа поетів-романтиків ХІХ ст.»; (БАУФС: L-38) → *озерна школа*; *London season* буквально: «Лондонський сезон» у значенні «час пожвавлення розваг лондонської знаті»; (БАУФС: L – 1089) → *Лондонський сезон*; *prince of Wales' feather* буквально: «перо принца Уельського», у значенні «плюмаж страусових пір'їв» (БАУФС: Р-1032) → *перо принца Уельського*; *Provisions of Oxford* буквально: «Оксфордські провізії», у

значенні «конституція, вироблена в Оксфорді у 1258 р.» (БАУФС: Р-1116) → *Оксфордські провізії*; *White House* буквально: «білий дім», у значенні «резиденція Президента США»; (БАУФС: W-870) → *білий дім*.

5.1.2. *Транскрибування та транслітерація* (2 од., 1,6%), зокрема: *Lombard Street* буквально: «Ломбард-стріт» у значенні «фінансовий центр Англії»; (БАУФС: L-1086) → *Ломбард-Стрім*; *Big Ben* буквально: «Великий Бен» у значенні «годинник на будинку англійського парламенту» (БАУФС: Б-1932) → *Біг Бен*;

5.1.3. *Модуляція* (44 од., 34,4%). Модуляцію використано у таких випадках, коли в оригінальній ФО топонім названий непрямо, а при перекладі через логічний та семантичний розвиток відновлюється назва топоніма, що малася на увазі. Зокрема: *Badger State* буквально: «Штат борсуків» у значенні «штат Вісконсін» (БАУФС: В-56) → *штат Вісконсін*; *Bear State* буквально: «медвежий штат» у значенні «штат Арканзас» (БАУФС: В-335) → *штат Арканзас*; *City of Brotherly Love* буквально: «місто братерської любові» у значенні «місто Філадельфія» (БАУФС: С-666) → *місто Філадельфія*; *City of the Golden Gate* буквально: «місто золотих воріт» у значенні «місто Сан-Франциско» (БАУФС: С-671) → *місто Сан-Франциско*; *Father of Rivers (pro Miccicini)* буквально: «батько річок» у значенні «Міссісіпі» (БАУФС: F-285) → *річка Міссісіпі*; *Father of Waters* буквально: «батько вод» у значенні «Ніл» (БАУФС: F-285) → *Ніл*; *Forest City амер. «місто-ліс»* буквально: «місто-ліс» у значенні «Клівленд» (БАУФС: F-1044) → *Клівленд*; *garden of the West* буквально: «сад Заходу» у значенні «штат Іллінойс та штат Канзас» (БАУФС: G -70) → *штат Іллінойс та штат Канзас*; *Garden State* буквально: «штат садів» у значенні «штат Канзас» (БАУФС: G-72) → *штат Канзас*; *Lake Slate* буквально: «озерний штат», у значенні «штат Мічиган»; (БАУФС: L-39) → *штат Мічиган*; *playground of Europe*, буквально: «спортивний сайданчик Європи», у значенні «Швейцарія» (БАУФС: Р-617) → *Швейцарія*; *Queen City of the Lakes* буквально: «королівське місто озер», у переносному значенні «перлина озер», у значенні «місто Буффало в штаті Нью-Йорк» (БАУФС: Q-12) → *місто Буффало*; *Squatter State* буквально: «штат поселенців» у значенні «штат Канзас» (БАУФС: G-72) → *штат Канзас*; *Sucker State* буквально: «штат смоктунів» у значенні «штат Іллінойс» (БАУФС: Р-928) → *штат Іллінойс*; *Sunflower State* буквально: «штат соняшників» у значенні «штат Канзас» (БАУФС: G 72) → *штат Канзас*; *Wolverine Slate* бук-

вально: «штат росомах», у значенні «штат Мічиган»; (БАУФС: W-1215) → *штат Мічиган*.

5.2. *Граматичні трансформації*, представлені *синтаксичною заміною* (9 од., 7%). Синтаксична заміна припускає зміну граматичних конструкцій. Зокрема, фразеологізм перекладається словом (у термінології О. Куніна – лексемний переклад), зокрема: *Balaclava helmet* буквально: *China bark* буквально: «перуанська кора», у значенні «хіна» (БАУФС: С-617) → *хіна*; *Peruvian bark* буквально: «перуанська кора», у значенні «хіна» (БАУФС: Р-343) → *хіна*; *Russian leather*; буквально: «російська шкіра», у значенні «юхта» (БАУФС: R-937) → *юхта*; *Scotch mist* буквально: «шотландський туман», у жартівливому значенні «дрібний дощ»; (БАУФС) → *мрячка*; *Venetian blind* у значенні жалюзі; (БАУФС: V-24) → *жалюзі*;

5.3. *Лексико-граматичні трансформації*, представлені *цілісним перетворенням та описовим перекладом* (18 од., 14,1%), зокрема: *ABC* у значенні «дешевий ресторан в Лондоні (скор. *Aerated Bread Company's Shop*)»; (БАУФС: А-8) → *дешевий ресторан в Лондоні*; *Arkansas toothpick* буквально: «арканзаська зубочистка» у значенні «довгий мисливський ніж»; (БАУФС: А-538) → *довгий мисливський ніж*; *Bad Lands* буквально: «погані землі» у значенні «неродючі області на заході США» (БАУФС: В-65) → *неродючі області на заході США*; *Chinese collar* буквально: «китайський комір», у значенні «стоячий комір» (БАУФС: С-618) → *стоячий комір*; *garden of England* буквально: «сад Англії» у значенні «південні райони Англії» (БАУФС: G-69) → *південні райони Англії*; *Old Lady in Threadneedle Street*; буквально: «стара леді з Треднілд-стріт», у значенні «англійський банк»; (БАУФС: О-301) → *англійський банк*; *Scotch hands* буквально: «шотландські руки», у значенні «двійка лопаток для розрізання і накладання масла» (БАУФС: S-191) → *двійка лопаток для розрізання і накладання масла*; *Venetian pearl* буквально: «венетіанська перлина», у значенні «штучна перлина»; (БАУФС: V-26) → *штучна перлина*; *Welsh rabbit* буквально: «уельський кролик», у значенні «грінки з сиром»; (БАУФС: W-37) → *грінки з сиром*. Здійснено квантитативний аналіз для визначення частотності різних способів перекладу ФО із топонімами.

Висновки. Отже, можемо зробити висновок, що специфіка культурного топонімічного компонента в аналізованих ФО обумовлює той факт, що

нефразеологічні способи перекладу переважають над фразеологічними. Найчастотнішим виявився саме нефразеологічний спосіб перекладу, зокрема, така лексико-семантична трансформація, як модуляція (34,4%). Частково це обумовлено впливом американської культури на англійський фразеологічний фонд, багато фразеологізмів на позначення американських штатів та міст надано алегорично. Представнику українськомовної культури без належних фонових знань, наприклад, важко здогадатися, що означає «Штат Мерлузі», тому перекладачеві доводиться відновлювати у перекладі основне значення «штат Міссісіпі». Звичайно, наш аналіз здійснювався на лексикографічних джерелах, якщо би йшлося, наприклад, про переклад художньої літератури, то можливі варіанти – наприклад, у першому випадку, коли топонім зустрічається у тексті, надати перекладацький коментар, а надалі перекладати цю ФО калькою.

Середню частотність продемонстрував такий спосіб перекладу, як переклад фразеологічним аналогом (18,8%). Цей спосіб перекладу виявився найчастішим з усіх фразеологічних способів відтворення фразеологізмів із топонімічним компонентом. Такий нефразеологічний спосіб, як цілісне перетворення та описовий переклад (14,1%), використовувався із середньою частотністю. Калька (12,8%) використовувалася у тих випадках, коли значення перекладеного таким чином ФО з високим ступенем вірогідності має бути відомим представникам українськомовної культури. Переклад відносним еквівалентом здійснювався у 9,7% випадків.

Серед нечастотних способів перекладу можна назвати синтаксичну заміну, коли фразеологізм відтворювався однією лексемою (7%). Переклад повним еквівалентом склав лише 4,7%, і переважно таким чином перекладалися фразеологізми із античними топонімами, які наявні і в англійській, і в українській мовах. Найрідше зустрічалися такі способи перекладу як переклад частковим еквівалентом (2,4%) та транскрибування і транслітерація (1,6%).

Труднощі пошуку еквівалента при перекладі англійських фразеологізмів з топонімічним компонентом українською мовою обумовлені національними особливостями концептуалізації топонімів в українській та англійській мовах, що свідчить про відмінності у функціонуванні національної мовної свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверьянова И.Е. Русская культурно-маркированная лексика в англоязычных произведениях о России и Великой Октябрьской Социалистической революции. Дис.. канд. филол. наук. Москва., 2006. 133 с.

2. Алексеева О. Деякі аспекти дослідження фразеологізмів, що містять топоніми, у курсі країнознавства Великої Британії. *Записки з романо-германської філології*. 2016. Вип. 2 (37). С. 3–10.
3. Бельмаз Я. Етимологічні особливості топонімії Великої Британії. URL: http://77.121.11.9/bitstream/PolNTU/B4_16.pdf
4. Ваніна Г., Демшевська Ю. Особливості фразеологічного фонду іспанської мови з топонімічним компонентом. *Нова філологія*. 2013. № 57. С. 109 – 111.
5. Гончарук Р.А. Теоретико-методичні засади утворення фразеологічних одиниць з топонімічним компонентом (на матеріалі німецької мови). URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nznuoaf_2013_37_31.pdf
6. Ермолович Д.И. Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи. Москва : Р. Валент, 2013. 416 с.
7. Жучкевич В.А. Общая топонимика. Минск : Высшая школа, 1980. 288 с.
8. Колесникова О. Фразеологизмы со значением эмоционального состояния и их роль в межкультурной коммуникации. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского Серия «Филология»*. 2007 Том 20 (59). С. 319–324.
9. Корнева З. Ономастичний компонент у складі англійських фразеологічних одиниць та його відтворення в українському перекладі. *Молодий вчений*. 2018. № 11 (63). С. 321–326.
10. Кунин А.В. О переводе английских фразеологизмов. URL: http://zhurnal.lib.ru/w/wagapow_a_s/transl/-bookkunin.shtml.
11. Мороз О. Семантика та структура номінативних фразеологічних одиниць з компонентом «власне ім'я». URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_10_2011_8_77.pdf.
12. Мотріченко О. Культурно-маркована лексика сучасної мови гінді (типологічний аспект). *Індія: давнина і сучасність*. 2017. Вип. II. С. 193 – 199.
13. Музя Е.М. Принципы классифицирования топонимов. *Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки*. 2002. № 1. С. 95—98.
14. Павлова Т.Н. Прагматический потенциал культурно-маркированной лексики в публичной речи. *Нова філологія*. 2011. № 46. С. 174–176.
15. Селіванова О. Проблема трансформацій в перекладознавстві. *Вісник Черкаського університету. Серія філологічні науки*. 2012. Вип. 3. С. 33–40.
16. Серебренников Б.А. О методах изучения топонимических названий. *Вопросы языкознания*. 1959. № 6. С. 36–51.
17. Солодухо Э. Теория фразеологического сближения. Казань : КГУ, 1989. 296 с.
18. Сударь Г.С. Топоним в составе испанского фразеологизма. *Актуальные проблемы современной иберороманистики*. Москва : МГУ. Факультет иностранных языков, 2004. С. 44.
19. Elliott K. A Survey of the History of English Place-Names. URL: heraldry.sca.org/names/engplnam.html.
20. Mills A.D. A Dictionary of English Placenames. New York : Oxford University Press, 1991.
21. Szerszunowicz J. Some remarks on English idioms containing first names and their Polish equivalents. *Proceedings. Nation and Language: Modern Aspects of Sociolinguistic Development. 2nd International Conference*. Kaunas University of Technology, Panevėžys Institute. Lithuania, 2008.

REFERENCES

1. Averianova, Y. E. (2006). Russkaia kulturno-markirovannaia leksyka v anhloiazыchnыkh proyvedenyakh o Rossyy u Velykoi Oktjabrskoi Sotsyalystycheskoi revoliutsyy. [Russian culturally-marked vocabulary in English-language works about Russia and the Great October Socialist Revolution] avtoreferat dySSERTatsii ... kandydata filolohichnykh nauk : 10.02.04. Moscow, 133 p. [in Russian].
2. Aleksieieva O. (2016). Deiaki aspekty doslidzhennia frazeolohizmiv, shcho mistiat toponimy, u kursy krainoznavstva Velykobrytani. [Some aspects of the study of phraseology containing toponyms in the course of British studies]. *Zapysky z romano-hermanskoj filolohii*, Vol. 2 (37), pp. 3-10 [in Ukrainian].
3. Belmaz Ya. (2013). Etymolohichni osoblyvosti toponimii Velykoi Brytani. [Etymological features of toponymy of Great Britain]. URL: http://77.121.11.9/bitstream/PolNTU/B4_16.pdf [in Ukrainian].
4. Vanina H., Demshevska Yu. (2013). Osoblyvosti frazeolohichnoho fondu ispanskoj movy z toponimichnym komponentom. [Features of the phraseological fund of the Spanish language with a toponymic component]. *Nova filolohiia*, № 57. p.p. 109-111 [in Ukrainian].
5. Honcharuk R. A. (2011). Teoretyko-metodychni zasady utvorennia frazeolohichnykh odynts z toponimichnym komponentom (na materialy nimetskoj movy). [Theoretical and methodological principles of formation of phraseological units with a toponymic component (on the material of the German language)] URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nznuoaf_2013_37_31.pdf [in Ukrainian].
6. Ermolovich D. I. (2013). Imena sobstvennyie: teoriya i praktika mezh'yazykovoy peredachi. [Proper names: theory and practice of interlanguage transmission]. Moscow: R. Valent, 416 p. [in Russian].
7. Zhuchkevich V. A. (1980). Obschaya toponimika. [General toponymy]. Minsk : Vysshaya shkola, 288 p. [in Russian].
8. Kolesnikova O. (2007). Frazeologizmyi so znacheniem emotsionalnogo sostoyaniya i ih rol v mezhkulturnoy kommunikatsii. [Phraseologisms with the meaning of an emotional state and their role in intercultural communication].

Uchenye zapiski Tavricheskogo natsionalnogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Seriya «Filologiya». Vol. 20 (59). p.p. 319-324 [in Russian].

9. Kornieva Z. (2018). Onomastychnyi komponent u skladi anhliiskyykh frazeolohichnykh odynyts ta yoho vidtvorennia v ukrainskomu perekladі. [Onomastic component in English phraseological units and its reproduction in Ukrainian translation]. *Molodyi vchenyi*. № 11 (63). p.p. 321-326 [in Ukrainian].

10. Kunin A. V. (1970). O perevode angliiskiykh frazeologizmov. [About the translation of English phraseological units]. URL: http://zhurnal.lib.ru/w/wagapow_a_s/transl/-bookkunun.shtml [in Russian].

11. Moroz O. (2011). Semantika ta struktura nominativnykh frazeolohichnykh odynyts z komponentom «vlasne imia» [Semantics and structure of nominative phraseological units with the component "proper name"]. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_10_2011_8_77.pdf [in Ukrainian].

12. Motrichenko O. (2017). Kulturno-markovana leksyka suchasnoi movy hindi (typolohichnyi aspekt). [Culturally marked vocabulary of modern Hindi language (typological aspect)]. *Indiia: davnyina i suchasnist*. Vol. II. p.p. 193-199 [in Ukrainian].

13. Muzya E. M. (2002). Printsipyi klassifitsirovaniya toponimov [Principles of classification of toponyms]. *Visnyk Zaporizkoho derzhavnoho universytetu. Filolohichni nauky*. № 1. p.p. 95-98 [in Ukrainian].

14. Pavlova T.N. (2011). Pragmaticheskiy potentsial kulturno-markirovannoy leksiki v publichnoy rechi. [The pragmatic potential of culturally-marked vocabulary in public speech]. *Nova filolohiia*. № 46. p.p. 174-176 [in Russian].

15. Selivanova O. (2012). Problema transformatsii v perekladoznavstvi. [The problem of transformations in translation studies]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriya filolohichni nauky*. № 3. p.p. 33-40 [in Ukrainian].

16. Serebrennikov B. A. (1959). O metodah izucheniya toponimicheskikh nazvaniy. [On the methods of studying toponymic names]. *Voprosy yazykoznaniiya*. № 6. p.p. 36-51 [in Ukrainian].

17. Soloduho E. (1989). Teoriya frazeologicheskogo sblizheniya. [Theory of phraseological convergence]. Kazan : KGU, 296 p. [in Russian].

18. Sudar G. S. (2004). Toponim v sostave ispanskogo frazeologizma. [Toponym in the Spanish phraseological unit]. *Aktualnyie problemyi sovremennoy iberoromanistiki*. Moskva : MGU. Fakultet inostrannykh yazykov, p.p. 44 [in Russian].

19. Elliott K. (1996). A Survey of the History of English Place-Names. URL: heraldry.sca.org/names/engplnam.html

20. Mills A.D. (1991). A Dictionary of English Placenames. New York : Oxford University Press.

21. Szerszunowicz J. (2008). Some remarks on English idioms containing first names and their Polish equivalents. *Proceedings. Nation and Language: Modern Aspects of Sociolinguistic Development. 2nd International Conference*. Kaunas University of Technology, Panevėžys Institute. Lithuania.

УДК 821.161.2'05-2.09:7.04Українка+27-31
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-15>

Людмила ЖВАНІЯ,
orcid.org/0000-0003-1864-2119
кандидат філологічних наук,
докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) zhvania@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗУ ХРИСТА В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті досліджується трансформація художнього образу Христа в драматичних поемах Лесі Українки. Авторка намагається осягнути постать Христа через сприйняття його головними героями своїх драм, через їхні почуття, емоції та переживання ними Євангельських подій. У драматичній поемі «Одержима», де Христос постає дійовою особою, авторка змальовує два художніх образи Месії. Перший образ цілком узгоджується з догматами християнства, основні постулати якого викладено в його діалозі з Міріам. Інший образ проявляється через сприйняття Месії головною героїнею твору. У цьому образі, створеному люблячою жінкою, більше людського, аніж божественного. Міріам сприймає Христа в координатах людських цінностей. Для неї він глибоко нещасний, бо самотній і приречений на марну жертву, оскільки людство не достойне її. Вона не має у достатку віри, щоб осягнути божественну суть його любові, адже для цього потрібно досягнути внутрішньої цілісності. Тож її почуття має амбівалентну природу. Одержима живе палкою любов'ю до Месії та люто ненавидить його ворогів, учнів, «всіх і все». Юда («На полі крові») сприймає Христа як пророка-невдачу, що не спромігся стати царем. Душа зрадника також розривається між любов'ю і ненавистю. Суперечливість почуттів Юди, спрямованих на Учителя, – це вияв неподоланної прірви незрозуміння, яка пролягає між ними. В Юди своє бачення Христа та його місії. Він прагне царства земного, в якому буде серед божих обранців. Висока жертвоність Ісуса залишається для нього незрозумілою. Подібно до Міріам, Юда любить не Христа, а своє уявлення про нього. Відкидаючи догматичні формулювання, авторка драматичних поем прагне збагнути постать Ісуса, яка не завжди надається для людського розуміння. Найкращий шлях до його пізнання – це шлях не через розум, а через досконалу любов. Прикладом людини, яка осягнула й реалізує таку любов, постає в Лесі Українки головна героїня драми «Йоганна, жінка Хусова». Для Йоганни вчення Христа – це заповіт любові. Вона не роздумує над постулатами віри, не оцінює власних вигод від неї, як Юда, а живе любов'ю до Христа та людей.

Ключові слова: образ Христа, драматичні поеми, любов, ненависть, Леся Українка.

Liudmyla ZHVANIA,
orcid.org/0000-0003-1864-2119
Candidate of Philological Sciences,
Doctoral Student at the Department of Theory of Literature and Foreign Literature
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) zhvania@ukr.net

FEATURES OF RETHINKING THE IMAGE OF CHRIST IN THE DRAMAS OF LESYA UKRAINKA

This article investigates the transformation of the artistic image of Christ in the dramatic poems of Lesya Ukrainka. The author tries to grasp the figure of Christ through the perception of the main characters of dramatic works, through their feelings, emotions and experiences of Gospel events. Lesya Ukrainka depicts two artistic images of the Messiah in the dramatic poem "Obsessed". The first image is the Messiah who is the character of the drama. This image is fully consistent with the dogmas of Christianity, the basic tenets of which are set out in his dialogue with Miriam. Another image of the Messiah is manifested through the perception of the protagonist of the work. In this image created by a loving woman, his nature is more human than divine. Miriam perceives Christ in the coordinates of human values. For her, he is deeply unhappy because he is lonely and doomed to be a victim. This sacrifice is futile because humanity is not worthy of it. She lacks faith and inner integrity to grasp the divine essence of his love for people. Her feelings are ambivalent. Miriam loves the Messiah passionately and hates "one and all". Judas ("On the field of blood") perceives Christ as a failed prophet who failed to become king. The traitor's soul is also torn between love and hatred. The contradiction of Judas' feelings toward Christ is a manifestation of the total misunderstanding of the essence of his teaching. Judas has a different vision of the mission of Christ. He seeks the kingdom of the earth. Like Miriam, Judas loves not Christ but his own conception of him. Rejecting dogmatic formulations, the author of the dramatic poems seeks to understand the figure of Jesus, which is not always provided for human understanding. The best way to know Him is not through reason, but through perfect love. An example of a person who has realized such love is the main character of Lesya Ukrainka's drama "Johanna, the Woman of Husov". For Johanna, the teachings of Christ are a covenant of love. She does not meditate on the tenets of the faith, does not value her own benefits from it, like Judas, but lives with love for Christ and people.

Key words: image of Christ, dramatic poems, love, hatred, Lesya Ukrainka.

Постановка проблеми. Євангельський образ, який вміщує, як переконаємося, не лише риси Боголюдини, а й символічну персоніфікацію життєвого шляху Христа: проповідь любові, все-прощення, страждання, самопожертва, воскресіння – зазнавав художнього переосмислення в творчості величезної кількості митців протягом багатьох віків. Проте в кінці XIX – на початку XX століття образ Христа набуває особливого трактування – як у філософському дискурсі, так і в царині літератури. Це пов'язано з тим процесом секуляризації, що розпочався ще в епоху Ренесансу, досяг свого апогею на зламі століть і зазнав найбільш яскравого вираження у філософії Ф. Ніцше з його констатацією смерті Бога. Тож у власній інтерпретації Христа письменники відкидають релігійний догматизм, прагнучи по-новому переосмислити центральний образ християнства. До прикладу, однією з таких спроб стала книга Е. Ренана «Життя Ісуса», яка, до речі, була об'єктом студій Лесі Українки: «Останні дні я завзято читаю Ренана і все одкриваю Америки для себе <...>» (Леся Українка, 1978: 250). Творчість Лесі Українки була суголосною провідним тенденціям епохи. Низка її драматичних творів постають не лише спробою власної інтерпретації образу Христа, а й творчим вираженням складних духовних пошуків авторки.

Аналіз досліджень. Варто зазначити, що окремі аспекти проблеми рецепції біблійної тематики в творчості Лесі Українки ставали об'єктами студій В. Антофійчука, І. Бетко, А. Бичко, Н. Банацької. Дослідженню того пласту драматичного спадку Лесі Українки, який пов'язаний з Євангельськими сюжетами, присвячено чимало робіт, у кожній з яких семантичні аспекти творів інтерпретуються з огляду на різні методологічні підходи. Зокрема, В. Агеєва розглядає драматургію письменниці в руслі феміністської критики, Н. Зборовська використовує методи психоаналізу, для О. Забужко пріоритетним виявляється інструментарій постколоніальної критики, а також аналіз творів у культурно-історичному аспекті; Т. Гундорова, Я. Поліщук, О. Кузьма у своїх варіантах інтерпретації звертаються до ідей філософії екзистенціалізму. Усі зазначені підходи по-своєму продуктивні, оскільки дають змогу відкривати нові смислові пласти драматичних творів, акцентують на різних аспектах авторського переосмислення Новозавітної історії.

Щодо досліджень, у яких аналізується рецепція саме образу Христа у творчості Лесі Українки, то їх не так багато. Зокрема, на думку Л. Скупейка, у сприйнятті письменниці «<...> увиразнювалася

постать Учителя, Пророка, невинного мученика» (Скупейко, 2017: 19). С. Шевчук вважає, що «для Лесі Українки Христос є не ідеєю, а особою. <...> з особою можна спілкуватися, можна розмовляти, і це є справді християнський спосіб підходу до Бога<...>. У постаті Ісуса Христа вона бачить Бога, який зближається до людини і якого часами годі зрозуміти» (Леся Українка, Шевчук, Забужко, 2020:17).

Протилежної думки Р. Мніч. Він вважає, що «<...>сам образ Месії у Лесі Українки є тільки певною, художньою, а тому і глибоко символічною проекцією на історичний образ Ісуса Христа <...> Месія, що творить чудеса та рятує від смерті світ, виявляється безсилим перед спробою переконати жінку – у цьому ми можемо теж бачити принципову різницю між Ісусом Нового Завіту та образом Месії в «Одержимій» Лесі Українки. Адже новозавітний Ісус здатний переконати всіх, і саме в цьому його сила як пророка та Спасителя світу» (Мніч, 2018: 23).

Мета статті – осягнути суть авторського переосмислення художнього образу Христа, який постає в низці драматичних творів Лесі Українки; спробувати знайти відповідь на запитання: як у драматичних поемах, пов'язаних з Євангельськими сюжетами, зображаються світоглядні пошуки письменниці.

Виклад основного матеріалу. Об'єктом розвідки стали ті драми Лесі Українки, які сприймаються як алюзії на Євангельські сюжети: «Одержима» – єдиний драматичний твір, в якому Месія постає дійовою особою; «На полі крові» та «Йоганна, жінка Хусова» – тут образ Христа оприявнюється через сприйняття головних персонажів: Юди та, відповідно, Йоганни, жінки, про яку в Євангелії міститься лише коротка згадка («І сталося, що Він після того проходив містами та селами, проповідуючи та звіщаючи Добру Новину про Боже Царство. Із ним Дванадцять були, та дехто з жінок, що були вздоровлені від злих духів і хвороб: Марія, Магдалиновою званою, що з неї сім демонів вийшло, і Іванна, дружина Худзи, урядника Іродового, і Сусанна, і інших багато, що маєтком своїм їм служили») (Луки 8:1-3)).

Оскільки божественна природа Спасителя постає у Святому Письмі первинно цілісною, а євангельські події реалізуються одночасно у сферах духовного, етичного й естетичного, письменник, який намагатиметься трактувати образ Христа, завжди буде загрожений постати в ролі невдалого наслідувача. Аже художнє зображення Христа приречене бути нижчим від того образу, який постає в Новому Заповіті. Леся Українка

уникає такої небезпеки. Події євангельської історії сприймаються у її драмах як певна матриця, яка існує у свідомості читача як уже пізнане, та на яку накладається безпосереднє етичне й естетичне переживання, до того ж образ Христа читач бачить очима головних дійових осіб.

У драматичній поемі «Одержима» художній образ Христа реалізується у двох аспектах. По-перше, Месія постає дійовою особою і в цій ролі не виходить за межі християнського канону: він – утілення абсолютної цілющої всепрощаючої любові, водночас постає досконалою особистістю, що володіє такими якостями, як рішучість, воля, сила духу. Леся Українка не відходить від Євангельської історії і в змалюванні суто людського в образі Спасителя: миттєвої слабкості, проявленої у проханні до небесного Отця, під час молитви в Гефсиманському саду: «Нехай мине ся чаша <...>» (Леся Українка, 2021а: 134) та у вираженому в його зверненні до учнів почутті самотності, страху й печалі людини перед усвідомленням неминучого: «Спите? Не спіть! Моя душа сумна до смерті <...>» (Леся Українка, 2021а: 133). А в діалозі Месії з Міріам авторка постулює основні моменти Христового учення, з його головною вимогою любові – всепрощення, яка «повинна бути як сонце – всім світити» (Леся Українка, 2021а: 132).

По-друге, образ Христа переломлюється кризь бачення головної героїні драми. Основний акцент у творі авторка робить саме на тому, як сприймає Месію Міріам. В очах Міріам Месія постає насамперед людиною, а не Богом. Звідси її намагання вмістити його божественну сутність у межі суто людських ціннісних координат на кшталт щастя – нещастя: «О, яка ж то кара / Месією, що світ рятує, бути! / Всім дати щастя і нещасним бути, / нещасним, так, бо вічно самотнім» (Леся Українка, 2021а: 124).

Самотність і страждання виявляються фундаментальними модусами існування героїв драми Лесі Українки. Уже на початку твору вустами Міріам авторка говорить про трагічну приреченість Спасителя бути самотнім у цьому світі: «Міріам, «одержима духом» <...> дивиться не на берег, а в глибину пустелі, вона бачить там когось у далині... Він там, він все сидить так нерухомо, / як те каміння, що навколо нього. / Над ним – мені здається, я те бачу, – / нависли думи хмарою важкою <...>» (Леся Українка, 2021а: 123). Символічний простір пустелі з нерухомою постаттю Христа, який перебуває у важких роздумах, породжують алюзії до Євангельської оповіді: «Тоді Дух повів Ісуса в пустиню, щоб диявол спокушав

його. Він постив сорок день і сорок ночей і нарешті зголоднів» (Матв.4:1). Цей період життєпису Христа, мабуть, більше ніж інші, характеризує його людську природу: для того щоб підготуватися до виконання місії, з якою він прийшов на землю, Христос має перебувати протягом певного сакрального часу на самоті, у молитві і пості, та протистояти спокусам. Це свого роду момент ініціації, тобто переходу, який виразно акцентує на його людських рисах. Він свідомий свого покликання, проте, як людина, не позбавлений необхідності пройти через спокуси, випробування, страждання й смерть.

Цей шлях, який справді робить Ісуса «Сином Людським», у драмі Лесі Українки повторює Міріам. Вона також блукає пустелею, заведена туди «духом». Її душа сповнена страждань, немов «згоріла хата», яку спалила любов до Христа і ненависть до світу, який не здатен прийняти Сина Божого: «Я вірю, що ти світло, – і такого / ся темрява до себе не приймає? / Я вірю, що ти слово, – і такого / отой глухорожденний люд не чує?» (Леся Українка, 2021а: 129). Усі дії Одержимої зумовлені жагучою ненавистю і палкою любов'ю: «О, як недовірки любити вміють! / як полемінь, палка у них любов!» (Леся Українка, 2021а: 132). Ці пристрасті випалюють душу Міріам. Її страждання посилюються відчуттям самотності: «І вічно, вічно буду самотній» (Леся Українка, 2021а: 136), та невір'ям.

Міріам хоча й називає Месію Сином Божим, проте не має вдосталь віри, щоб досягнути божественну сутність його любові. Для цього потрібно досягти стану внутрішньої цілісності. Це неможливо для Міріам, адже, на відміну від розкаяної грішниці з Євангелія (Луки 7:37-50), якій Ісус прощає всі гріхи, «бо багато вона полюбила» (Луки 7:37), вона постає типом грішниці нерозкаяної.

За Н. Фраєм, слово «покаяння» первинно «означало зміну світогляду або духовний злам, глибше бачення сутності людського життя» (Фрай, 2010: 198). Саме такі внутрішні зміни особистості уможливають досягнення тієї повноти й цілісності життя, яка у Святому Письмі постає як Царство Боже. Міріам не прагне покаяння через всепрощення та любов до ближнього. Проклинаючи юрбу, вона протиставляє себе їй, свідомо обираючи смерть. Отже, страждання й самотність, жертвна смерть – те, що поєднує обох героїв драми, підкреслює спільні риси у творенні цих образів, проте не зрівнює.

Жертва Одержимої, що, як зазначала Т. Гундорова, «може трактуватися за мірками давньогрецькими, як діонісійський екстазм <...>»

(Гундорова, 1996: 25), а також постулювання свідомого вільного вибору особистості й протиставлення себе масі – ці риси в художньому змалюванні образу головної героїні драми Лесі Українки постають спільними для філософії екзистенціалізму, зокрема й для філософії Ф. Ніцше. У будь-якому разі вони належать до світоглядної парадигми, протилежної засадам християнства. Зважаючи на те, що образ Міріам у певний період життя був внутрішньо близький авторці драми (як відомо, драматична поема «Одержима» з'явилась у результаті пережитої письменницею «мінської історії» кохання), можемо погодитися з думкою про те, що на цьому етапі її творчості ті філософські та світоглядні проблеми, які порушує Леся Українка у своїх творах, «перебувають у річищі пошуків атеїстичної екзистенційної філософії ХХ ст.» (Шморгун, 2010: 52). Образи Месії, який приречений на муки й смерть на хресті, та Міріам, що віддано його любить, виникають унаслідок переосмислення власного болючого досвіду. Переживання від відчуття людського безсилля перед стражданнями і смертю викликають у письменниці протест проти тих засад християнської моралі, що проповідують любов і всепрощення. Звідси мотиви жертвності, любові й ненависті у творі. Тож найвищою цінністю для авторки «Одержимої» постає свобода, вірність, любов, жертвність – ті чинники, що складаються, за визначенням Т. Гундорової, у «персоналістсько-екзистенціальну етику любові Лесі Українки» (Гундорова, 1996: 25).

Спокутна жертва Месії неспівмірна з жертвою Одержимої, як неспівмірними в духовному вимірі є і самі герої. Якщо сприймати відкритість і замкненість як відповідні маркери добра і зла, то рух назустріч – сутність добра, а заглиблення в себе, відчуження – ось, що відкриває дорогу злу. Отже, відстороненість Міріам, її заглиблення у власні переживання, протиставлення себе світу людей, ненависть і неприйняття недосконалої людської природи призводить до смерті від рук збуреної юрби.

Такий трагічний фінал твору суперечить Євангельському духові торжества воскресіння, життя та перемоги над смертю. Проте Леся Українка не ставить на меті відтворити оптимістичний пафос Євангелія. Те, що Міріам повторює на своєму, людському, рівні шлях Христа: блукання в пустелі, самотність, любов, страждання та жертвна смерть, на нашу думку, постає свого роду пародією, що увиразнює головну ідею: для недосконалої природи людської свідомості важко досягнути той ідеал любові, який втілено в образі Христа.

Людина приречена розриватися поміж протилежними полюсами добра і зла, любові й ненависті, і вільний вибір смерті для людини, схожою до головної героїні твору, постає чи не єдиним способом розірвати це вічне коло метання від однієї протилежності до іншої.

Варто зазначити, що, за Н. Фраєм, така форма риторики, коли «кожен апокаліптичний чи ідеалізований біблійний образ має свій демонічний відповідник» (Фрай, 2010: 217), становить сутність типологічної інтерпретації тексту. Типологія, як зазначає дослідник, – «це мовна фігура, що рухається в часі: тип існує в минулому, антитип – у теперішньому, або ж тип існує в теперішньому, а його антитип – у майбутньому» (Фрай, 2010: 129). На думку вченого, є «два варіанти демонічної образності: пародійний демонізм <...> і явний демонізм» (Фрай, 2010: 217). Тож Міріам – ця «одержима духом», нерозкаяна грішниця, постає, згідно з таким способом інтерпретації, «демонічним відповідником <...> нареченої Христа» (Фрай, 2010: 211). Варто згадати, що в Біблії нареченою Христа названо церкву («Чоловіки, любіть своїх дружин, як і Христос полюбив Церкву і віддав за неї Себе» (До Ефесян 5:25), «Радіймо та тішмося, і даймо славу Йому, бо весілля Агнця настало, і жона Його себе приготувала!» (Об'явлення 19:7)) як об'єднання всіх Його послідовників, тобто тих людей, що щиро сповідують християнство. Героїня драматичної поеми не тільки не належить до них, але й позиціонує себе як опонента цієї спільноти. Тому така інтерпретація видається цілком доцільною.

У драматичній поемі «На полі крові» Леся Українка переосмислює євангельський сюжет, пов'язаний зі зрадою Христа Іудою Іскаріотом. Образ Спасителя тут переломлюється крізь сприйняття зрадника. На відміну від Міріам, для якої Христос насамперед людина, для Юди він передусім цар майбутнього Царства Божого на землі. У розповіді про своє навернення до гурту учнів зрадник спершу наголошує на власному сприйнятті Месії в ореолі царської слави. У височині, на кручі, він побачив особливого промовця, який вирізнявся від інших одягом і зовнішністю: «<...> в одязі білій, з волоссям довгим <...>» (Леся Українка, 2021b: 134), та який зумів своїм Словом торкнутися тих глибин людської душі, які зберігають дитинну вразливість, світло й добро: «Ох, як він говорив! Який був голос! / Я пригадав те, що давно забув <...> / Згадав свою покійницю матусю, / що я маленьким ще zostавсь без неї <...>» (Леся Українка, 2021b: 134).

Подібно до того, як цар є символічним батьком для свого народу, Месія для Юди постає тим,

хто захистить і потішить: «Промовець говорив: «Ходіть до мене <...> / я заспокою вас <...> я вас потішу <...>» / І я незчувся, як ряснії сльози / мене умили <...>» (Леся Українка, 2021b: 134). Та найбільше вразили Юду слова про Царство Боже, в якому він уявляв себе серед тих обранців, яким «служують народи всього світа залюбки <...>» (Леся Українка, 2021b: 137).

Тож, намагаючись пояснити свій поцілунок у Гефсиманському саду, зрадник говорить про любов до Христа: «А може ж, я таки його любив? / А може ж, я хотів з ним попрощатись?» (Леся Українка, 2021b: 144). Природно виникає питання: чи можна визначити таке егоїстичне почуття Юди як любов? Якщо можна говорити про людську любов до влади, слави, до матеріальних благ, про цінність для людини того, через кого сподіваєшся їх отримати, тоді Юдине почуття відповідає такому рівневі любові. Таке потрактування видається переконливим, якщо згадаємо слова Юди, в яких він визначає Учителя як свою власність: «Нічого в світі я не мав, крім нього, – / хіба ж не мав я права знов змінити / його на те добро, що я втерпів / з його причини?» (Леся Українка, 2021b: 142).

Подібно до Міріам, Юда любить не Христа, а своє уявлення про нього. Ані героїня драматичної поеми «Одержима», ані Юда не здатні досягнути божественну суть Месії та Його вчення. Мірам уявляє Христа як самотню і глибоко нещасну людину. Юда має уявлення про нього як про пророка-невдачу, що не спромігся стати царем Ізраїлю. Тому він, подібно до «люду ерусалимського» (Леся Українка, 2021b: 139), що «розійшовся одурений і гнівний по домівках» (Леся Українка, 2021b: 139), відчуває ненависть і злобу до Месії. Звідси – прагнення нівелювати божественну сутність Христа. У розмові з Прочанином Юда змальовує Учителя як людину з низкою негативних характеристик: за його словами «<...>Любив він / вино і пахощі. Любив, щоб завжди / жінки йому вродливі слугували <...>» (Леся Українка, 2021b: 129), одурював людей, заманюючи їх «темно-прозорими» промовами до гурту своїх прихильників, мав велику пиху й жадобу, хотів «усе або нічого» (Леся Українка, 2021b: 138).

У Юди своє бачення Христа та його місії. Він прагне земного царства й тому говорить із досадою та розчаруванням про Учителя, який, на його думку, «<...> збирався царем голоті всій юдейській стати <...>» (Леся Українка, 2021a: 138), та не зміг: «А він не вмів нічого довершити. / Все в нього розпливалося в словах» (Леся Українка, 2021b: 138). Амбівалентність почуттів Юди – це вияв неподоланної прірви нерозуміння, яка про-

лягає між ним і Спасителем. Юда не здатен зрозуміти високої жертвності Ісуса, який прийшов із любові до людей, щоб віддати за них своє життя, стати не царем, а упослідженим на хресті.

Відкидаючи догматичні формулювання, Леся Українка прагне збагнути постать Христа, яка не завжди надається для людського розуміння. Найкращий шлях до його пізнання – це шлях не через розум, а через досконалу любов, про таку авторка драматичних поем писала у листі до А. Кримського, як про «почуття всепрощаючої симпатії, що так красило відносини Христа до його зрадливих і тупих учеників» (Леся Українка, 2021c: 426).

Прикладом людини, яка спромоглась на таку любов, постає в Лесі Українки головна героїня драматичного етюдю «Йоганна, жінка Хусова», через сприйняття якої авторка змалювала образ Христа. Для Йоганни вчення Ісуса – це заповіт любові. Вона не роздумує над постулатами віри, не оцінює власних вигод від неї, як Юда, а, власне, сама живе тією любов'ю до Христа, яку неможливо збагнути й пояснити: «Що він для мене – висловить несила» (Леся Українка, 2021b: 161). Саме така любов постає тим чинником, що спонукає не відгороджуватись від світу й людей, подібно до Міріам з «Одержимої», а жити й творити добро з любові і до ближнього, і до ворогів, згідно із заповітом Христа: «<...> я пішла за Ним. / Своїм достатком я Йому служила / і всій Його громаді помагала» (Леся Українка, 2021b: 163).

Любов до Спасителя змінила Йоганну, її внутрішню сутність. У розмові з Хусою вона визначає себе належною до іншого, кращого світу: «Я знаю, трудно вірити чесноті / в зрадливим нашим світі, але там, / у тім світі, звідки я тепер прихожу <...>» (Леся Українка, 2021b: 161). Для Йоганни це не просто слова, вона справді «не від світу цього» (Івана 18:36). У героїні Лесиної драми своя, відмінна від інших система цінностей, в якій матеріальні блага не відіграють жодної ролі: «<...>я навчилась / таку складати ціну всім багатствам, / як пороху, що в нас попід ногами» (Леся Українка, 2021a: 162). Найбільшою вартістю для неї постає той «Світ правди, і добра, й любові, й волі» (Леся Українка, 2021b: 164), який відкриває у своїй проповіді Христос. Саме зі слів Йоганни вимальовується образ Спасителя. Він – той, хто зцілив її, коли вона «лежала на смертнім ложі» (Леся Українка, 2021b: 163). Слова Учителя про те, «що лиси нори мають, птахи – гнізда, / Йому ж нема де в світі прихилитись» (Леся Українка, 2021b: 163) спонукають жінку покинути сім'ю, життя «в палатах» (Леся Українка, 2021b: 163) та приєднатися до гурту його прихильників. Вона

стає вірною послідовницею Христового вчення: для неї кожне слово Учителя постає керунком у житті. За словами М. Мамардашвілі, для того щоб увійти в неподільний рух істини, потрібен певний акт, адже «ніхто не звільнить нас від необхідності страждати, любити, ненавидіти й тільки з випробувань виносити якусь істину» (Мамардашвілі, 2000: 148). Тож Йоганна повертається до чоловіка з надією спасти його, «наповнити євангельським змістом, божественною любов'ю людський стосунк» (Леся Українка, Шевчук, Забужко, 2020: 80). Жінка щиро очікує другого пришестя з вірою в можливість спасіння для кожного: «Тоді вже ми за Ним обоє підем, / бо Царство Боже на землі настане, / як Він удруге прийде» (Леся Українка, 2021b: 165). Для неї Христос – це Син Божий, у природі якого поєднується божественне й людське, Він – втілене Слово й абсолют любові. Своім життям Йоганна здійснює Христові заповіді, вона, на відміну від Міріам та Юди, спромоглась осягнути суть божественної любові.

Висновки. Світовідчуття Лесі Українки проходить певні етапи становлення, пов'язані не лише з контекстом епохи, а й з власним екзистенційним досвідом. Непрості духовні шукання письменниці найбільшою мірою зображені в її драматичному спадку. Авторка переосмислює Євангельські сюжети й образи, піддає критичній ревізії основні моральні засади християнства та, незважаючи на це, усе ж приходять до осягнення його справжньої сутності.

У розглянутих драматичних творах Леся Українка намагається осягнути постать Христа через сприйняття його головними героями, через їхні почуття, емоції та переживання ними Євангельських подій. У драматичній поемі «Одержима», де Христос постає дійовою особою, авторка змальовує два художніх образи Месії. Перший образ

цілком узгоджується з догматами християнства, основні постулати якого викладено в Його діалозі з Міріам. Інший образ проявляється через сприйняття Месії головною героїнею твору У цьому образі, створеному люблячою жінкою, більше людського, аніж божественного. Юда («На полі крові») сприймає Христа як пророка-невдачу, що не спромігся стати царем Ізраїлю. Найкращий спосіб осягнення божественної природи Христа – це досконала всепрощаюча любов. Прикладом людини, яка осягнула й реалізує таку любов, постає в Лесі Українки головна героїня драми «Йоганна, жінка Хусова».

Отже, можемо говорити про еволюційний характер творчості Лесі Українки: йдеться саме про творення образу Христа. Гадаємо, це свідчить про потужну роботу духу авторки, яка намагалася знайти відповіді на суттєві сенсотворчі питання людської екзистенції. Головними, як пересвідчуємося з її творів, постають проблеми сутності любові й свободи, як найвищих людських цінностей. На нашу думку, ці пошуки відбувались у парадигмі християнського вчення. Насамперед через те, що саме в проповіді Христа поєднуються ці дві визначальні буттєві категорії: любов постає найвищим благом, а свобода отримує можливість реалізації у вільному виборі особистості, яка визначається тут створеною за образом і подобою Божою, а отже, вільною обирати між добром та його протилежністю. Проте ці загальновідомі істини не можуть стати надбанням внутрішнього світу митця як апріорні, адже істину не можна отримати як певне знання, для того щоб осягнути її, необхідне особисте зусилля, бо тільки те, що відкрите, пережите й зрозуміле особисто, належить до істини. Тож Леся Українка у драматичних поемах християнської тематики, в акті творчості здійснює свій напружений духовний пошук.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія. Київ : Либідь, 1999. 264 с.
2. Антофійчук В. Християнський контекст творчості Лесі Українки. *Народознавчі зошити*. 2009. № 1–2. С. 225–229.
3. Банацька Н. Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки (морально-ціннісні аспекти) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2000. 195 с.
4. Бетко І. Драматична поема «Одержима»: проблема морального максималізму. *Дивослово*. 1995. № 2. С. 19–21.
5. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 176 с.
6. Гундорова Т. Леся Українка: християнство-екзистенціалізм-фемінізм. *Слово і час*. 1996. № 8/9. С. 19–28.
7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. 2-ге вид., перероб, допов. Київ : Часопис «Критика», 2009. 448 с.
8. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
9. Зборовська Н. Моя Леся Українка: Есей. Тернопіль : Джура, 2002. 228 с.
10. Кузьма О. Художнє втілення філософії екзистенціалізму в драматичній поемі Лесі Українки «Одержима». *Дивослово*. 2010. № 2. С. 25–29.
11. Мамардашвілі М. Эстетика мышления. Москва: Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.

12. Мніх Р. Концепт *Mens Sana* у творчості Лесі Українки (драматична поема «Одержима»). *Roczniki Humanistyczne*. 2018. Т. LXVI, zeszyt 7 DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.7-2>.
13. Поліщук Я. Три смерті – три вічності (пошуки сенсу життя в драматичній поемі Лесі Українки «Одержима»). *Слово і час*. 2001. № 6. С. 11–21.
14. Скупейко Л. Текст автора як екзистенціал страждання (Драматична поема Лесі Українки «Одержима»). *Слово і час*. 2001. № 11. С. 32–43.
15. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів у 14 томах. Т. 1. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. 512 с.
16. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів у 14 томах. Т. 3. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. 656 с.
17. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів у 14 томах. Т. 13. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. 616 с.
18. Українка Леся, Шевчук С., Забужко О. Апокриф. Вибране. Чотири розмови про Лесю Українку. Київ : Видавничий дім «Комора», 2020. 632 с.
19. Фрай Н. Великий код: Біблія і література. Львів : Літопис, 2010. 363 с.
20. Шерех Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? *Пороги й Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології*. Т. I. Харків : Фоліо, 1998. С. 379–389.
21. Шморгун О. Гуманістичні виміри свободи в екзистенційній драматургії Лесі Українки та Ж.-П. Сартра. *Слово і час*. 2010. № 2. С. 41–53.

REFERENCES

1. Aheieva V. Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii. 2-he vyd., stereotyp [Poet of the turn of the century. Lesya Ukrainka work in the postmodern interpretation]. Lybid, 2001. 264 p [in Ukrainian].
2. Antofiichuk V. Khrystyianskyi kontekst tvorchosti Lesi Ukrainky [The Christian context of Lesya Ukrainka work]. *Ethnographic notebooks*, 2009. № 1-2. pp. 225–229 [in Ukrainian].
3. Banatska N. Khrystyianski motyvy ta obrazy v dramaturhii Lesi Ukrainky (moralno-tsinnisni aspekty) [Christian motives and images in Lesya Ukrainka's drama (moral and value aspects)]: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. 2000. 195 p [in Ukrainian].
4. Betko I. P. Dramatychna poema "Oderzhyma": problema moralnoho maksimalizmu [Dramatic poem "Obsessed": the problem of moral maximalism]. *Dyvoslovo*. 1995. № 2. pp. 19–21 [in Ukrainian].
5. Bychko A. Lesia Ukrainka: Svitohliadno-filosofskyi pohliad [Lesya Ukrainka: Worldview and philosophical view]. *Werain Center for Spiritual Culture* 2000. 176 p [in Ukrainian].
6. Hundorova T. Lesia Ukrainka: khrystyianstvo-ekzystentsializm-feminizm [Lesya Ukrainka: Christianity-Existentialism-Feminism]. *Word and Time*. 1996. № 8/9, pp. 19-28 [in Ukrainian].
7. Hundorova T. ProIavlennia Slova. Dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu. 2-he vyd., pererobl. ta dopob [Manifestation of the Word. Discourse of early Ukrainian modernism]. *Krytyka*. 2009. 448 p [in Ukrainian].
8. Zabuzhko O. Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifologii [Ukrainka in the conflict of mythologies]. *Fakt*, 2007. 640 p [in Ukrainian].
9. Zborovska N. Moia Lesia Ukrainka: Esei [My Lesya Ukrainka: Essay]. Ternopil: Dzhura, 2002. 228 p [in Ukrainian].
10. Kuzma O. Khudozhnie vtilennia filosofii ekzystentsializmu v dramatychnii poemi Lesi Ukrainky "Oderzhyma" [Artistic embodiment of the philosophy of existentialism in Lesya Ukrainka's dramatic poem "Obsessed"]. *Dyvoslovo*. 2010. № 2. pp. 25-29 [in Ukrainian].
11. Mamardashvili M. Estetika myshleniya [Aesthetics of thinking]. Moskva: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy. 2000. 416 p [in Russian].
12. Mnikh R. Kontsept Mens Sana u tvorchosti Lesi Ukrainky (dramatychna poema "Oderzhyma") [The concept of Mens Sana in the works of Lesya Ukrainka (dramatic poem "Obsessed")]. *Roczniki Humanistyczne*. 2018. Tom LXVI, zes. 7 DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.7-2> [in Ukrainian].
13. Polishchuk Ya. Try smerti – try vichnosti (poshuky sensu zhyttia v dramatychnii poemi Lesi Ukrainky "Oderzhyma") [Three deaths – three eternities (search for the meaning of life in Lesya Ukrainka's dramatic poem "Obsessed")]. *Word and Time*. 2001. №6. pp. 11-21 [in Ukrainian].
14. Skupeiko L. Motyv svobody-cherez-strazhdannia u tvorchosti Lesi Ukrainky (psyhotypolohiia obraziv Prometeia y Isusa Khrysta) [The motive of freedom-through-suffering in the works of Lesya Ukrainka (psychotypology of images of Prometheus and Jesus Christ)]. *Word and Time*. 2017. № 12. pp. 16-20 [in Ukrainian].
15. Ukrainka Lesia. Povne akademichne zibrannia tvoriv u 14 tomakh [Complete academic collection of works in 14 volumes]. Т. 1. Lesya Ukrainka Volyn National University, 2021. 512 p. [in Ukrainian].
16. Ukrainka Lesia. Povne akademichne zibrannia tvoriv u 14 tomakh [Complete academic collection of works in 14 volumes]. Т. 3. Lesya Ukrainka Volyn National University, 2021. 656 p. [in Ukrainian].
17. Ukrainka Lesia. Povne akademichne zibrannia tvoriv u 14 tomakh [Complete academic collection of works in 14 volumes]. Т. 13. Lesya Ukrainka Volyn National University, 2021. 616 p. [in Ukrainian].
18. Ukrainka Lesia, Shevchuk S., Zabuzhko O. Apokryf. Vybrane. Chotyry rozmovy pro Lesiu Ukrainku [Apocrypha. Selected. Four conversations about Lesya Ukrainka]. Publishing house "Komora". 2020. 632 p. [in Ukrainian].
19. Frai N. Velykyi kod: Bibliia i literatura [The Great Code: Bible and literature]. *Litopys*. 2010. 363 p. [in Ukrainian].
20. Sherekh Yu. Teatr Lesi Ukrainky chy Lesia Ukrainka v teatri? [Lesya Ukrainka theater or Lesya Ukrainka in the theater?]. In: *Porohy y Zaporizhzhia: Literatura. Mystetstvo. Ideolohii*. Folio. 1998. Vol. I, pp. 379-389 [in Ukrainian].
21. Shmorhun O. Humanistychni vymiry svobody v ekzystentsiinii dramaturhii Lesi Ukrainky ta Zh.-P. Sartra [Humanistic dimensions of freedom in Lesya's existential drama Ukrainka and J.-P. Sartre]. *Word and Time*. 2010. № 2, pp. 41-53 [in Ukrainian].

Катерина ІВАНЧУК,
orcid.org/0000-0002-1260-6347
аспірантка кафедри східної філології
Київського національного лінгвістичного університету
(Київ, Україна) k.ivanchuk@yahoo.com

ВЗАЄМОДІЯ АДРЕСАНТА Й АДРЕСАТА У ТРАНСМЕДІЙНОМУ ПРОСТОРИ

Стаття присвячена питанню взаємодії адресанта й адресата у трансмедійному середовищі. Структури нових медіа – різні соціальні мережі та різноманітні сервіси інтернету вирішують цілий спектр невідкладних завдань, що обов'язково впливає на розвиток політики, бізнесу, журналістики, освіти, питань захисту інформаційного простору від маніпулятивних впливів. Одним із наслідків впливу на сучасний світ процесів глобалізації й інформатизації є формування сучасного інформаційного суспільства, у якому знання й інформація стають ключовими ресурсами державного і суспільного розвитку.

У процесі дослідження особливостей спілкування, що відтворюються між джерелом інформації та її отримувачем, розкрито визначення постачальника інформації та її одержувача. Розглянуто суть інтерактивності та її значення для Мережі як базової складової частини інтернету та найважливішого компонента мультимедіа.

Розкрито такі поняття: джерело інформації, або адресант – той, хто надсилає листа, телеграму, бандероль; отримувач інформації, або адресат – той, кому надсилають листа, телеграму, бандероль.

Акцентовано, що комунікативно-мовні процеси набувають особливо вагомого значення в підготовці фахівців з інформаційної безпеки держави. Зазначено, що дискурс-аналіз із його націленістю на фіксацію різнопланових комунікативних дій, передусім чинників адресанта й адресата, та до мовних засобів дає можливість визначити та виконати опис великої кількості категорій та сценаріїв як фіксованих співвідношень між суб'єктами мови в типових, що повторюються, ситуаціях спілкування.

Вказано, що мовна поведінка адресанта може виходити за межі мовної особистості та наближатись до мовної особистості адресата. Створюється своєрідна об'єднана мовна особистість, яку можна кваліфікувати як неподільну адресант-адресатну особистість.

У письмовому тексті адресант і адресат є психологічними складовими частинами вербальної комунікації. Виходячи із свого задуму, адресант кодує змістове наповнення.

Успішність комунікації залежить від знань особистостей, що спілкуються, від предмета спілкування, від ілюктивних настанов адресанта, від того, як ці настанови декодуються адресатом.

Зроблено висновок, що адресатно-орієнтований розрахунок – основний комунікативний принцип сучасного масмедійного дискурсу, а наукові пошуки в напрямі подальшого лінгвістичного вивчення інтернет-комунікації мають значні дослідницькі перспективи.

Ключові слова: адресат, адресант, медіасередовище, інтерактивність, дискурс, мовна поведінка.

Kateryna IVANCHUK,
orcid.org/0000-0002-1260-6347
Postgraduate Student at the Department of Oriental Philology
Kyiv National Linguistic University
(Kyiv, Ukraine) k.ivanchuk@yahoo.com

INTERACTION OF THE SENDER AND THE ADDRESSEE IN THE TRANSMEDIA SPACE

The article focuses on the sender and the addressee interaction in the transmedia environment. The structures of new media – various social networks and various Internet services solve a range of non-media problems, which inevitably affects the development of politics, business, journalism, education, issues of protection of the information space from manipulative influences. One of the consequences of the impact on the modern world of globalization and informatization is the formation of a modern information society in which knowledge and information become key resources of state and social development.

In the process of studying the features of communication that are reproduced between the source of information and its recipient, the definition of the supplier of information and its recipient is given. The essence of interactivity and its significance for the Web is revealed as a basic component of the Internet and the most important component of multimedia.

The following concepts are revealed: the source of information or sender – the one who sends a letter, telegram or parcel; recipient of information – the one who receives a letter, telegram or parcel.

The paper emphasizes that communicative-linguistic processes become especially important in the training of specialists in cyber security of the state. The discourse analysis with its focus on fixing various communicative actions, primarily to

.....

the factors of the addressee and the sender, and to the linguistic means, allows to identify and describe a large number of categories and scenarios as fixed relationships between language subjects in typical repetitive communicative situations.

The research states that the language behavior of the sender can go beyond the language personality and approach the language personality of the addressee. A kind of unified linguistic personality is created, which can be qualified as an indivisible addressee-sender personality.

In the written text, the addressee and the sender are the psychological components of verbal communication. Based on the plan, the addressee encodes the content.

The success of communication depends on the knowledge of the individuals who take part in communication, on the subject of communication, on the illocutionary attitudes of the addressee, and on how these attitudes are decoded by the addressee.

The paper concludes that destination-oriented calculation is the main communicative principle of modern mass media discourse, and scientific research in the direction of further linguistic studies of Internet communication has significant research perspectives.

Key words: addressee, sender, media environment, interactivity, discourse, language behavior.

Постановка проблеми. Трансмедійний простір (трансмедійне середовище) – нові медіа, до яких відносять різні соціальні мережі та різноманітні сервіси блогосфери інтернету. Ресурси трансмедіа вирішують цілий спектр немедійних завдань. Це, наприклад, пряма участь соціальних мереж у політиці, освіті, бізнесі й інших сферах життя. Не тільки журналістику, але й медіа взагалі трансмедіа виводять за свої професійні межі. Інтенсивний розвиток трансмедіа характеризується активним проникненням у повсякденне життя кожного члена суспільства. Вебреальність представлена особливими віртуальними світами, мережевими спільнотами, інтернаціональною дистанційною інтернет-культурою, а також специфічною мовою, що ігнорує одні правила і створює інші (Воробей, 2016).

Аналіз досліджень. Теоретичні питання лінгвістичного вивчення інтернету розроблялися у працях як закордонних, так і вітчизняних мовознавців. Ф. Бацевич (Бацевич, 2004) розглянув найактуальніші проблеми комунікативної лінгвістики, розкрив її предмет та категорію, розробив методологію, загальні закони спілкування та комунікативні стратегії. Проблеми лінгвістичного статусу, знакові засоби, жанровий простір, дискурсивні формули, нові комунікативні технології та їхній вплив на мовну свідомість вивчали Є. Галічкіна (Галічкіна, 2019) і О. Горошко (Горошко, 2009). Л. Компанцева (Компанцева, 2015) дослідила комунікативні процеси в мережі Інтернет, а саме когнітивно-прагматичний та лінгвокультурологічний аспекти комунікації. Тематикою досліджень М. Макарова (Макаров, 2003) став комп'ютерний дискурс, його інтерпретативний аналіз, а також проблеми спілкування у віртуальному комунікативному середовищі. Мовні рефлексії в медіадискурсі, проблеми інтерактивної мови та стереотипи у віртуальному комунікативному просторі розкрив у своїх наукових працях П. Сергієнко (Сергієнко, 2019). Однак є спектр

наукових проблем, що потребують подальшого дослідження.

Медіасередовищу властиве таке комунікативне поняття, як *інтерактивність* мережі Інтернет, мультимедіа й інших інформаційно-комунікативних технологій (далі – ІКТ). Термін «інтерактивний» утворений об'єднанням двох слів англійського походження, а саме *inter* (укр. – між) і *active* (укр. – активність, діяльність), що означає активну співпрацю між джерелом інформації та її користувачем.

Мета статті – дослідити особливості спілкування, що відтворюються між джерелом інформації та її отримувачем. Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання: навести визначення постачальника інформації та її одержувача, розкрити суть інтерактивності та її значення для Мережі, з'ясувати поняття «дискурс», визначити його комунікативні принципи.

Виклад основного матеріалу. Загальне мовознавство дає такі визначення: джерело інформації, або адресант – той, хто надсилає листа, телеграму, бандероль, тобто відправник; отримувач інформації або адресат – той, кому надсилають листа, телеграму, бандероль, тобто одержувач.

У праці українського мовознавця Ф. Бацевича подано визначення інтерактивності – це категорія дискурсу, комунікації взагалі, яка полягає у взаємодії адресата й адресанта в кожній конкретній комунікативній ситуації за допомогою мовного коду, його вербальних та невербальних засобів (Бацевич, 2004). Тобто учасники спілкування у процесі комунікації не тільки відправляють інформацію, але й регулярно її отримують, таким чином реалізується зворотний зв'язок. Ця реакція адресата на інформаційне повідомлення допомагає адресантові переконатись у досягненні комунікативної мети або впевнитись у її недосягненні. Також зворотний зв'язок дозволяє адресантові визначити ступінь дієвості своїх аргументів. Порозуміння у процесі комунікації залежить від тривалості зворотного зв'язку.

Якщо адресант виявляє активність під час зворотного зв'язку, тобто ставить запитання, робить коментарі, наводить контраргументи, формулює уточнення, то ефект комунікації значно зростає (Бацевич, 2004: 67).

Отже, *інтерактивність* – це базова складова частина інтернету, найважливіший компонент мультимедіа, панівний елемент в усіх видах телекомунікацій. Розвиток мережі Інтернет, волоконно-оптичних кабельних комунікацій, супутникового зв'язку створив нові можливості для інтерактивного спілкування. З'явилися такі нові телепрограми, як реаліті-шоу та нові форми телемовлення (телебачення в інтернеті).

У зв'язку із цим актуалізується значення понять адресата й адресанта, зростає важливість питання метакомунікації. Так, у своїх працях А. Кожінова (Кожінова, 2012: 22) стверджує, що позиції адресанта й адресата відіграють особливу роль у тому специфічному виді комунікації, яким є контакт між засобом масової інформації (далі – ЗМІ), що надає інформацію (газета, журнал, телеканал, радіостанція, інтернет-джерело) і отримувачем цієї інформації – читачем, слухачем або глядачем. Наприклад, у ЗМІ адресант неоднорідний. До підпису під репортажем, крім імені кореспондента, необхідно додати автора візуального ряду ілюстрацій або фотографій у друкованому виданні, телеоператора – у телевізійному репортажі, вебдизайнера – в інтернет-виданні (Кожінова, 2012: 23).

В іншому дослідженні «Специфіка адресант-адресатних відносин у мас-медійному дискурсі» Л. Синельникова відзначає, що успішність комунікації залежить від знань особистостей, що спілкуються, від предмета спілкування, від ілюкативних настанов адресанта, від того, як ці настанови декодуються адресатом (Синельникова, 2008: 143).

Наша сучасність становить епоху нової інформаційної (комунікативної) культури. Це зумовлено високим рівнем цифровізації комунікативних процесів. Поняття «комунікація» (лат. *communicatio*, від *communico* – «роблю спільним», «пов'язую», «спілкуюся»), під яким розуміють «спілкування, обмін думками, відомостями, ідеями», є «специфічною формою взаємодії людей у процесі їхньої пізнавально-трудова діяльності» (Ярцева, 2002). Революційні зміни в комунікативній сфері почали відбуватися з появою «Мережі мереж» – глобальної комп'ютерної мережі, яка охоплює весь світ (Синельникова, 2008: 144).

Інтернет розглядають як мегачинник соціалізації, культурний феномен, наділений семіотичними, психологічними та соціально-педагогічними особливостями.

Досвід розвитку ІКТ показує, що особливо вагомим значення набувають мовно-комунікативні процеси. Медіа посідають значне місце у процесі підготовки фахівців з інформаційної безпеки держави, і це змушує дослідників звертатися до поняття «медіа». Адаже чимала кількість визначень, понять, термінів, тобто мовних одиниць, які раніше вживались лише вузькопрофільними фахівцями, тепер стають загальноновживаними в різних сферах суспільства, зокрема в галузі інформаційної безпеки.

Дискурсивний підхід до сучасного масмедійного публіцистичного тексту передбачає увагу до його прагматичних характеристик, насамперед до чинників адресанта й адресата, до мовних засобів, що забезпечують контроль над розумінням мовлення та його сприйняття.

Дискурс – це комунікативна подія, що проявляє природу інтерактивності через сукупність мовних складових частин, які тим або іншим способом співвіднесені з когнітивними процесами у відомостях комунікантів, на які здійснює вплив позамовна інформація – знання про всесвіт. Дискурс-аналіз із його націленістю на фіксацію різнопланових комунікативних дій дає можливість визначити та виконати опис великої кількості категорій та сценаріїв як фіксованих співвідношень між суб'єктами мови в типових, що повторюються, ситуаціях спілкування. Толерантний, інтолерантний, конфліктний, агресивний, агональний дискурси, дискурс компліменту, дискурс дискредитації включають суттєво значущий для комунікації етичний компонент, на основі якого вибудовується парадигма ознак аксіологічної лінгвістики, яка проявляє себе передусім у системі «адресант – адресат». Аксіологічна лінгвістика реалізовується за умови розгляду-глу-мачення тексту як події. У письмовому тексті адресант і адресат є психологічними складовими частинами вербальної комунікації. Виходячи зі свого задуму, адресант кодує змістове наповнення. Мета адресата – розкрити і зрозуміти це наповнення через декодування вербальних знаків. Адресант прогнозує процес і результат розуміння, включає цей прогноз у текст у вигляді особливих структур: передбачень знань, думок та інших елементів, оформлених у відповідній модельності й за допомогою множини мовних засобів, що регулюють розуміння і забезпечують адекватність (Синельникова, 2008: 147–150).

Усі медійні жанри мають когнітивну настанову на наближення до адресата, пошук можливості сумісності з ним, що відображається в організації медіатексту, у його вербальній побудові. Комунікативна роль адресата активізується через діалогізацію публіцистичного монологу. Водночас адресант-

значущі категорії репрезентуються як і адресат-значущі за принципом аплікативності. Мотиваційно-поведінчастий та мовний «зріз» адресата активно «наближається» до мовного образу адресанта. Створюється своєрідна об'єднана мовна особистість, яку в багатьох видах і жанрах масмедійного дискурсу можна кваліфікувати як неподільну адресант-адресатну особистість. Мовна поведінка адресанта може виходити за межі мовної особистості та наближатись до мовної особистості адресата, його лінгвокультурним нахилам, психології, мотивам та сподіванням (Синельникова, 2008: 148).

Висновки. В описі події, в її інтерпретації адресант намагається йти «від особи». Мовний матеріал відбирається та компонується з розрахунком на адекватне сприйняття, осмислення й усвідомлення мовлення. Важливо враховувати комунікативну потребу як адресантність, спрямованість на комунікативні умови, учасників спілкування, певний мовний колектив (Голубовська, 2011).

Адресатно-орієнтований розрахунок – основний комунікативний принцип сучасного масмедійного дискурсу. Урахування адресантом багатьох складових частин статусу адресата, вікових, професійних, гендерних, освітньо-культурних, правових та інших, суттєво доповнює і конкретизує термін «фактор адресата» та настільки ж суттєво змінює зміст поняття «фактор адресанта».

З адресатом пов'язана й така сучасна властивість масмедійних текстів, як інтертекстуальність, тобто посилення до іншого тексту. Це один із засобів реалізації ілюкутивних настанов адресанта, але водночас видно його орієнтацію на рівень знань адресата, його інтелектуальний та культурний рівні (Синельникова, 2008: 150).

Наукові пошуки в напрямі подальшого вивчення інтернет-комунікації мають значні дослідницькі перспективи, зважаючи на його розвиток та залучення все більшої кількості індивідів до цього типу спілкування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацивич Ф. Основи комунікативної лінгвістики. Київ : Академія, 2004. 342 с.
2. Воробей Ю. Лінгвопрагматична специфіка інтернет-комунікації. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2016. № IV (18). Issue 80. P. 107–110. URL: <http://www.seanewdim.com> (дата звернення: 15.04.2021).
3. Голубовська І., Корольов І. Актуальні проблеми сучасної лінгвістики : курс лекцій. Київ : Київський університет, 2011. 223 с.
4. Горошко Е. К определению понятия «компьютерно-опосредованная коммуникация». *Социальные коммуникации современного мира*. Запорожжя, 2009. С. 168–173.
5. Кожина А. К вопросу о метакоммуникации в СМИ: позиция адресата и адресанта в структуре коммуникативного акта. Минск : Изд. центр БГУ, 2012. С. 20–24. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42696> (дата звернення: 12.04.2021).
6. Галичкина Е. Компьютерная коммуникация: лингвистический статус, знаковые средства, жанровое пространство : монография. 4-е изд., стер. Москва : Флинта, 2019. 332 с.
7. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Ярцева. 2-е изд., доп. Москва : Большая рос. энцикл., 2002. 709 с.
8. Макаров М. Основы теории дискурса. Москва : ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
9. Методологія досліджень та використання інтернет-ресурсів (для науковців сектору безпеки та оборони) : підручник / О. Акульшин та ін. ; за заг. ред. Л. Компанцевої. Київ : Нац. акад. СБУ, 2015. 344 с.
10. Сергиенко П. И. Особенности перевода лексических единиц в текстах политического дискурса. *Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики*. 2019. Т. 5. № 3. С. 71–81. URL: <http://rllinguistics.ru/journal/annotation/1775> (дата звернення: 15.02.2021).
11. Синельникова Л. Специфика адресант – адресатных отношений в масс-медийном дискурсе. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальная коммуникация»*. 2008. Т. 21 (60), № 1. С. 140–153. URL: <http://www.science.crimea.edu/zapiski/2008/filologiya/uch.../sinelnikova.pdf> (дата звернення: 15.04.2021).
12. Уроки державної мови (з газети «Хрещатик»). URL: <http://slovopedia.org.ua/30/53392/26123.html> (дата звернення: 10.04.2021).

REFERENCES

1. Batsevych F. S. *Osnovy komunikativnoyi lnhvistyky*. [Fundamentals of communicative linguistics]. Kyiv : Academy, 2004. 342 p. [in Ukrainian].
2. Vorobey Y. V. *Linhvoprahmatychna spetsyfika Internet-komunikatsiyi*. [Linguopragmatic specifics of Internet communication]. *Science and Education a New Dimension. Philology*, IV (18), Issue : 80, 2016, pp. 107–110. Access: <http://www.seanewdim.com> (Last accessed: 15.04.2021) [in Ukrainian].
3. Holubovs'ka I. O. *Aktual'ni problemy suchasnoyi lnhvistyky*. [Actual problems of modern linguistics] a course of lectures / I. O. Holubovs'ka, I. R. Korol'ov. Kyiv : Kyuyivs'kyu universytet, 2011. 223 s. [in Ukrainian].
4. Horoshko E. Y. *K opredeleniyu ponyatyua "Komp'yuterno-oposredovannaya kommunykatsyya"*. *Sotsial'ni komunikatsiyi suchasnoho svitu*. Zaporizhzhya, 2009. S. 168–173. [in Russian].

5. Kozhinova A. A. K voprosu o metakommunikatsii v SMI: pozitsiya adresata i adresanta v strukture kommunikativnogo akta. [On the issue of metacommunication in the media: the position of the sender and addressee in the structure of the communicative act]. Minsk : Izd. Tsentr BGU. Access: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42696> (Last accessed: 12.04.2021) [in Russian].
6. Komp'yuternaya kommunikatsiya: lingvisticheskiy status, znakovyye sredstva, zhanrovoye prostranstvo [Computer communication: linguistic status, symbolic means, genre space]: monografiya / Ye. N. Galichkina. 4-ye izd., ster. Moskva : FLINTA, 2019. 332 s. [in Russian].
7. Linguistic Encyclopedic Dictionary / Ch. ed. V. N. Yartseva. 2'nd ed., Add. Moskva : Bolshaya ros. enycl., 2002. 709 s. [in Russian].
8. Makarov M. L. Osnovy teorii diskursa. [Foundations of Discourse Theory]. Moskva : ITDGK "Gnozis", 2003. 280 s. [in Russian].
9. Metodolohiya doslidzhen' ta vykorystannya internet-resursiv (dlya naukovtsiv sektoru bezpeky ta oborony): pidruchnyk / O. V. Akul'shyn ta in.; za zah. red. L. F. Kompantsevoyi. Kyiv : Nats. akad. SBU, 2015. 344 s. [in Ukrainian].
10. Sergiyenko P. I. Osobennosti perevoda leksicheskikh yedinit v tekstakh politicheskogo diskursa. [Features of the translation of lexical units in the texts of political discourse]. *Nauchnyy rezul'tat. Voprosy teoreticheskoy i prikladnoy lingvistiki*. 2019. T. 5. № 3. S. 71–81. URL: <http://rllinguistics.ru/journal/annotation/1775> (Last accessed: 15.02.2021) [in Russian].
11. Sinel'nikova L. N. Spetsifika adresant – adresatnykh otnosheniy v mass-mediynom diskurse. [Specificity of the sender-addressee relations in the mass media discourse]. *Uchenyye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Seriya "Filologiya. Sotsial'naya kommunikatsiya"*. 2008 T. 21(60), № 1. S. 140–153. [in Russian].
12. Uroky derzhavnoyi movy (z hazety "Khreshchatyk"). [State language lessons]. Access: <http://slovopedia.org.ua/30/53392/26123.html> (Last accessed: 10.04.2021) [in Ukrainian].

УДК 811.161.2'367.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-17>

Катерина КРАВЕЦЬ,
 orcid.org/0000-0003-0889-9623
 викладач кафедри іноземних мов
 Інституту права
 Київського національного університету імені Тараса Шевченка
 (Київ, Україна) kravets.katerina@gmail.com

ВСТАВЛЕНІ КОНСТРУКЦІЇ У ЮРИДИЧНОМУ ТРИЛЕРІ ДЖОНА ГРІШЕМА «ОСТРІВ КАМІНО»

У пропонованій статті здійснено аналіз вставлених конструкцій, представлених у юридичному трилері Джона Грішема «Острів Каміно»; розглянуто їх синтаксичний статус та стилістичну значущість.

Лінгвістичне явище вставлення – це продуктивний стилетвірний засіб досягнення ефективної комунікації, що дає змогу відійти від лінійного мислетворення та максимально передати функціонально-змістову інтенцію твору. Вставлені конструкції націлені на панорамність, образність та деталізацію, при цьому вони не відволікають від основного сюжету, а збагачують супутніми коментарями. Вставлені слова та конструкції повсякчас викликали мовознавчий інтерес із погляду як синтаксису, так і стилістики; їх прагматична роль та лінгвістичні характеристики не мають однозначної інтерпретації, розмежування та систематизації, а отже, явище вставленості потребує ґрунтовного мовно-концептуального дослідження.

В означеній розвідці проаналізовано та проілюстровано синтаксичну будову вставлених конструкцій, граматичну сполучуваність із основним реченням, досліджено роль пунктуаційного відокремлення вставлених компонентів та їх структурне розташування.

У реферованому дослідженні виявлено, що вставлені конструкції мають значну частотність та прагматичне навантаження у юридичному трилері Джона Грішема «Острів Каміно», виразно підкреслюють індивідуальний стиль і неповторний лінгвоколот автор. У творі влучно та майстерно використовуються вставлені компоненти з метою деталізації, уточнення, підтвердження, вираження сумніву, оцінки, передбачення тощо. Всі вказані категорії демонструють, що вставлені конструкції є дієвим мовним засобом психологічного впливу на реципієнта.

Досягнення максимального комунікативно-прагматичного ефекту шляхом частотного порушення структурно-синтаксичної організованості речення та інтегрування вставлених конструкцій демонструє лінгвістичну непересічність та унікальність юридичного трилера «Острів Каміно» Джона Грішема.

Ключові слова: вставлені конструкції, вставленість, юридичний трилер.

Kateryna KRAVETS,
 orcid.org/0000-0003-0889-9623
 Teacher at the Foreign Languages Department
 Institute of Law
 of Taras Shevchenko National University of Kyiv
 (Kyiv, Ukraine) kravets.katerina@gmail.com

INSERTED CONSTRUCTIONS IN THE LEGAL THRILLER «CAMINO ISLAND» BY JOHN GRISHAM

The given paper analyzes the inserted constructions presented in the legal thriller «Camino Island» by John Grisham; their syntactic status and stylistic significance are outlined.

The linguistic phenomenon of insertion is a productive stylistic means of achieving effective communication, which allows to avoid linear thinking and convey the functional and semantic intention of the writing as much as possible. The inserted constructions are aimed at panorama, imagery and detail, and they do not distract from the main plot, but enrich with accompanying comments. The inserted words and constructions have always aroused linguistic interest both in terms of syntax and style; their pragmatic role and linguistic characteristics have an ambiguous interpretation, distinction and systematization, and therefore the phenomenon of insertion requires a thorough linguistic and conceptual study.

The presented research highlights and illustrates the syntactic structure of the inserted constructions, grammatical dependency on the main sentence, the role of punctuation of the inserted components and their structural arrangement.

The referenced study shows that the inserted constructions have significant frequency and pragmatic value in the legal thriller «Camino Island» by John Grisham, they clearly emphasize the individual style and unique linguistic originality of the author. The writing contains the inserted components that are accurately and skillfully used in order to detail, clarify,

confirm, express doubts, assessments, prediction, etc. All these categories demonstrate that the inserted constructions are the effective linguistic means of psychological influence on the recipient.

Achieving the ultimate communicative and pragmatic effect by frequent changing of the structural and syntactic organization of the sentence, and integrating the inserted constructions, demonstrate the linguistic uniqueness and authenticity of the legal thriller «Camino Island» by John Grisham.

Key words: inserted constructions, insertion, legal thriller.

Постановка проблеми. Реалізація комунікативно-прагматичної інтенції автора – основна мета твору будь-якого жанру; її досягнення зумовлене використанням низки стилістичних та синтаксичних мовних засобів. Одним із найбільш багатограних та мультифункціональних засобів можна назвати вставлені слова та конструкції, які становлять супровідний процес формування доповненої, деталізованої та уточненої думки. Явище вставленості має різні тлумачення, проте безсумнівним є його стилетвірна вага та значущість.

Аналіз досліджень. Неоднозначний синтаксичний статус та стилістична розгалуженість вставлених конструкцій завжди стимулювали лінгвістичний інтерес. Чимало мовознавчих праць присвячено синтаксису та семантиці вставлених конструкцій (І. Вихованець, П. Дудик, В. Жайворонок, В. Кононенко, Б. Кулик, Н. Плющ, І. Савченко, та ін.), а також стилістиці та прагматиці зазначених одиниць у різних жанрах та авторських стилях (М. Вінтонів, А. Мамалига, О. Турчак, О. Галайбіда, В. Грицина, М. Дорошенко, І. Житар, А. Мойсієнко, І. Дегтярова тощо).

Мета статті – синтаксичний та стилістичний аналіз вживання вставлених конструкцій у юридичному трилері Джона Грішема «Острів Каміно», а також дослідження функціонального зв'язку вставленості із семантикою базового речення.

Виклад основного матеріалу. Залежно від наміру мовця щось виділити, ідентифікувати, підкреслити, уточнити, конкретизувати все висловлення загалом або якусь його частину, речення може модифікуватися та ускладнюватися і семантично, і структурно. Одним із засобів такої модифікації є вставлені конструкції – пропозиція неконструктивного з погляду формально-синтаксичного структурування речення компонента, яка із семантичного боку має своє конкретне навантаження, що надає їй мовець із комунікативних міркувань (Житар, 2015: 70).

Існують два розбіжні погляди щодо інтерпретації та диференціації вставленості на синтаксичному рівні. Прихильники статусу вставленої одиниці як супровідної, самостійної єдності стверджують, що вставлені конструкції перебувають поза реченням – «не пов'язані із членами речення зв'язком узгодження, керування чи прилягання,

їх визначають як компоненти, граматично не зв'язані з реченням» (Шульжук, 2004: 166). Тобто вони є ізольованими членами речення, що репрезентують додаткову, суб'єктивну інформацію та слугують своєрідним супутнім коментарем. Проте багато мовознавців не підтримують думку, що вставлені одиниці не пов'язані синтаксично із базовим повідомленням, та наголошують, що «перебуваючи в реченні, вони є таким самим обов'язковим його компонентом, як і звичайний член речення» (Шанський, 1971: 124).

З погляду модальності вставлені конструкції виражають «такі додаткові повідомлення чи побіжні асоціативні зауваження, які поповнюють, уточнюють, розвивають зміст висловлення, вказуючи на якісь деталі чи нові факти, що не були передбачені в перший момент формування думки» (Кулик, 1961: 180). А. Мамалига також звертає увагу на стилістичну вагу та значущість вставлених одиниць та зазначає, що вони «служать для ефективної комунікації, зокрема, необхідності своєчасного роз'яснення, доповнення, що полегшує сприйняття, розуміння сказаного» (Мамалига, 1997: 241).

Отже, означені синтаксичні та стилістичні характеристики вставлених конструкцій вдало підсумовує та характеризує А. Прияткіна, стверджуючи, що «з погляду структури речення, вставлення – це такий компонент, який не включений у позиційну і синтагматичну структуру речення, тобто він не відповідає ознаці члена речення, граматично так чи так пов'язаного з іншими членами, його не можна визначити ні як сурядний, ні як підрядний. З погляду висловлювання, вставлення – це його факультативна частина. Вона має цінність, але як додаткова інформація, відсутність якої не може вплинути ні на зміст, ні на структуру висловлювання» (Прияткіна, 1990: 159). А. Анікін влучно підкреслює важливість та мовну органічність вставлених одиниць, стверджуючи, що вони «вплітаються в тканину речення і є одним із його компонентів, оскільки вживаються вони для найбільш повного вираження того чи того змісту, який автор укладає в речення» (Анікін, 1956: 22).

Стилю Джона Грішема притаманна унікальна термінологічна професійність, але водночас експресивність та конкретизація, що частотно та

яскраво реалізується за допомогою вставлених конструкцій у юридичному трилері «Острів Каміно». В аналізованому творі зафіксовано понад 200 вставлених конструкцій, які в кожному реченні є стилістично вмотивованими та прагматично доцільними.

В означеному юридичному трилері вставлені конструкції за синтаксичною будовою можна поділити на такі основні категорії, як:

1) вставлене словосполучення: «*One wall of the studio was covered with books, **hundreds of them**, and at first Bruce hardly noticed the collection*» (Grisham, 2017: 47);

2) вставлене просте речення: «*The truth was, **and she had told no one the truth**, she found it impossible to express herself creatively while straining under a mount of debt*» (Grisham, 2017: 77);

3) вставлене складне речення: «*Late Saturday morning, as **Main Street was busy with its weekly farmers' market and throngs of vacationers clogged the sidewalks looking for fudge and ice cream and perhaps a table for lunch**, Denny entered Bay Books for the third time in a week and browsed through the mystery section*» (Grisham, 2017: 227);

4) декілька автономних вставлених конструкцій: «*There was something shady in his past, **Mercer couldn't recall it at the moment**, and he had fled to Florida from somewhere far up north, **maybe Canada***» (Grisham, 2017: 98).

Незалежно від структури вставленої одиниці, спостерігаємо синтаксичний розрив базового речення, зумовлений прагматично доцільним порушенням логічного викладу основної думки.

Ініціальна позиція першого компонента вставленої конструкції має значний модальний вплив на все речення. За характером модифікації та семантико-граматичної сполучуваності із базовим реченням вставлені конструкції, представлені у юридичному трилері «Острів Каміно», найчастіше поділяються на:

– безсполучникові: «*Her current one, **adjunct professor of freshman literature**, would expire in two weeks, courtesy of budget cuts brought on by a state legislature dominated by those rabid about tax and spending cuts*» (Grisham, 2017: 63);

– сполучникові: «*A delay meant the Sat-Trak, **and especially its user**, had been compromised in some manner*» (Grisham, 2017: 23);

– інфінітивні: «*Then, **to make the novel even more complicated**, Talia introduced yet another affair between a famous writer and his girlfriend*» (Grisham, 2017: 201);

– партиципні: «*They skirted the northern edge of the Philadelphia suburbs, **and, using state highways**,*

disappeared into the Pennsylvania countryside» (Grisham, 2017: 18);

– приєднаних: «*It was almost noon, **on a clear and bright fall day**, and he felt relatively safe*» (Grisham, 2017: 38);

– порівняльні: «*They came from all over the world and arrived wide-eyed and humbled, **like pilgrims before a shrine***» (Grisham, 2017: 22).

Усі речення, граматично ускладнені вставленими конструкціями, насправді сприяють компресії змісту та форми, адже покликані до максимальної компактної реалізації побічного авторського коментаря без широкого розгалуження та втрати основної думки.

Джон Грішем надзвичайно живомовно та багатогранно використовує вставлені конструкції, кожна з яких має особливе прагматичне навантаження та значущість; автор інтегрує їх із метою реалізації таких основних функціонально-стилістичних намірів, як:

1. Уточнення, деталізація (81%) – ця група є найбільш численною і в свою чергу розгалужується на: уточнення слова – «*Everything is crucial, but obviously we are looking for manuscripts, **stacks of paper that are larger than printed books***» (Grisham, 2017: 207); уточнення всього речення – «*During the summers, the kid was sent to a sailing camp for six weeks and a dude ranch for six more, **anything to keep him away from home***» (Grisham, 2017: 48); подвійне уточнення – «*To the rescue came one Noelle Bonnet, **a New Orleans antiques dealer who was touring with her latest book, a fifty-dollar coffee-table tome***» (Grisham, 2017: 57).

2. Оцінка, особиста думка (8%) – «*She had arrived in Chapel Hill three years earlier with the intention of throwing herself into teaching while, **and much more important**, finishing her current novel*» (Grisham, 2017: 64).

3. Передбачення, сподівання (6%) – «*To protect the money, **and hopefully watch it grow**, he considered a number of ventures as he roamed the beach*» (Grisham, 2017: 42).

4. Сумнів, вагання (3%) – «*Ed would need an assistant, **maybe two**, perhaps even an entire staff*» (Grisham, 2017: 2).

5. Підтвердження, афірмація (2%) – «*On my worst days, **and believe me I've published some dreadful books that were supposed to be dreadful**, I can outwrite her with one hand tied behind me*» (Grisham, 2017: 127).

Означені категорії стилістичного розподілу вставлених конструкцій є суб'єктивним та продуктивним авторським засобом досягнення відповідного прагматичного та психологічного ефекту.

Вставлені конструкції зазвичай займають інтерпозицію у реченні: «*Publicity, and there would be an avalanche of it, would only complicate matters*» (Grisham, 2017: 19). Рідше використовуються наприкінці: «*He drove around half an hour looking for a spot to hide, away from traffic and surveillance cameras*» (Grisham, 2017: 37). Проте вставлені одиниці ніколи не використовуються в ініціалній позиції, оскільки їх основне прагматичне завдання – перервати головне речення для надання стислої, релевантної додаткової інформації.

Найтипівшим пунктуаційним засобом відокремлення вставленої конструкції в юридичному трилері Джона Грішема «Острів Каміно» є коми, які використовуються за відсутності потреби різкої сепарації базового повідомлення та вставленого коментаря: «*Bruce, walking back to the store, mumbled to himself that there could be little left in her shop on Royal Street*» (Grisham, 2017: 60). Тип зустрічаються рідко і мають найбільшу відокремлюючу силу, оскільки наочно та інтонаційно вони чітко розмежують головне і супровідне: «*He had wisely kept the news of his good fortune to himself – the money, after all, had been buried for decades – so he was not pestered by friends offering all manner of advice or looking for loans*» (Grisham, 2017: 42). Найменш частотним варіантом є використання крапки з комою, що мотивоване авторським контекстно-ситуативним пунктуаційним рішенням: «*Mr. Cable played golf and tennis and traveled, but never with Bruce and his sister; always with the latest girlfriend*» (Grisham, 2017: 48). Особливої уваги заслуговують вставлені питальні конструкції, які порушують структурно-синтаксичну організа-

ність речення з метою досягнення поставленої прагматичної мети, а саме – паралельний, риторичний, стислий, проте вичерпний опис ситуації, дії та почуттів героя: «*She took a deep breath – was it actually easier to breathe now? – and attacked another lobster dumpling*» (Grisham, 2017: 91).

Висновки. Вставлені конструкції – це синтаксично ізольовані мовні одиниці, які є необмеженим та мультифункціональним стилістичним засобом реалізації образних та комунікативних намірів автора. Довільний та широкий вибір граматичної будови, позиції, функціональності, семантичного зв'язку із головним реченням вказують на універсальність вставлених конструкцій як інструмента розкриття авторської лінгвістичної неповторності.

У юридичному трилері «Острів Каміно» Джон Грішем майстерно передає свої комунікативно-прагматичні інтенції за допомогою вставлених конструкцій, які мають різну синтаксичну структуру, граматичну сполучуваність із основним реченням, структурне розташування, пунктуаційне відокремлення та стилістичні функції. В означеному творі вставлені одиниці сприяють компактній реалізації побічного авторського коментаря без широкого розгалуження та втрати основної думки, а також є дієвим мовним способом психологічного впливу на читача.

Вектором подальших наукових розвідок є ґрунтовне вивчення стилістичної значущості вставлених конструкцій у художньому дискурсі, зокрема у творчості Джона Грішема, та дослідження синтаксичних факторів впливу вставлених одиниць на семантику базового речення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникин А.И. Основные грамматические свойства вводных слов и словосочетаний. *Русский язык в школе*. 1956. № 4. С. 22–27.
2. Житар І. В. Функціонування вставлених конструкцій, винесених за межі базового речення, у текстах наукового та публіцистичного стилів. *Мова і культура*. 2015. № 18 (4). С. 70–75.
3. Кулик Б. М. Курс сучасної української літературної мови. Синтаксис: підручник. Київ: Рад. шк., 1961. Ч. II. 288 с.
4. Мамалига А. І. Рівні текстового виокремлення вставних і вставлених конструкцій (на матеріалі газет). *Вісник Київ. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія: Журналістика*. Київ, 1997. № 4. С. 239–248.
5. Прияткина А. Ф. Русский язык: Синтаксис осложненного предложения. Москва: Высш. шк., 1990. 176 с.
6. Шанский Н. М. Краткий этимологический словарь русского языка. Москва: Просвещение, 1971. 542 с.
7. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови : підручник. Київ: Академія, 2004. 408 с.
8. Grisham J. Camino Island. UK: Hodder & Stoughton, 2017. 310 p.

REFERENCES

1. Anikin, A. I. (1956). Osnovnye gramaticheskie svoistva vvodnykh slov i slovosochetaniy [Basic grammar features of inserted words and constructions]. *Russian at school*. Nr 4, pp. 22–27 [in Russian].
2. Zhytar, I. V. (2015). Funktsionuvannya vstavlenykh konstrukttsii, vnesenykh za mezhi bazovoho rechennia, u tekstakh naukovo ho ta publitsystychnoho styliv [Functioning of inserted constructions that are put beyond a sentence in the texts of scientific and publicistic styles]. *Language and Culture*. Nr 18 (4), pp. 70–75 [in Ukrainian].
3. Kulyk, B. M. (1961). Kurs suchasnoi ukrainskoi literaturnoi movy. Syntaksys: pidruchnyk [The course of the modern Ukrainian literary language. Syntax: a cousebook]. Kyiv: Rad.sh. V. II, 288 p. [in Ukrainian].

4. Mamalyha, A. I. (1997). Rivni tekstovoho vyokremlennia vstavnykh ta vstavlenykh konstruktsii (na materialy gazet). [Levels of text isolation of inserted and parenthetical constructions (based on newspapers)]. *Journal of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Seriya: Zhurnalistyka*. Kyiv, Nr 4, pp. 239–248 [in Ukrainian].
5. Priyatkina, A. F. (1990) Russkiy yazyk: Sintaksis oslozhnennogo predlozheniya [Russian: Syntax of the expanded sentence]. Moskow: Vyssh. shk., 176 p. [in Russian].
6. Shanskiy, N. M. (1971). Kratkiy etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka [A concise etymological dictionary of Russian]. Moskow: Prosveschenie, 542 p. [in Russian].
7. Shulzhuk, K. F. (2004). Syntaksys ukrainskoi movy: pidruchnyk [Syntax of Ukrainian: a coursebook]. Kyiv: Akademiia, 408 p. [in Ukrainian].
8. Grisham, J. (2017). Camino Island. UK: Hodder & Stoughton, 310 p.

УДК 821.161.2 – 1:7.034 Л. Українка
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-18>

Ольга ЛІСОВСЬКА,
orcid.org/0000-0002-0030-3592

*аспірант кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) shchelkunova2017@ukr.net*

РЕНЕСАНСНИЙ ТИП ОСОБИСТОСТІ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМ «ОДЕРЖИМА», «У КАТАКОМБАХ»)

У статті досліджується парадигма виявів ренесансного типу особистості у творчості Лесі Українки на матеріалі двох драматичних творів – «Одержима» та «У катакомбах». Наголошується, що письменниця репрезентувала два яскравих типи ренесансної особистості: жіночий тип – це Міріам, і чоловічий тип – це Неофіт-раб. Визначають спільні риси цих образів, зокрема усвідомлення призначення себе, силу духу, осмислення особистісного життєвого покликання, чітке розуміння власних почуттів, емоцій, потреб і ставлення до навколишнього суспільства – людинолюбство. Також акцентується увага на суто ренесансній рисі в обох героїв – силі волі, вмінні ухвалювати власні рішення та йти тим шляхом, який кожен вважає правильним. У характерах представлених образів виражена стоїчна концепція досконалої людини, що характеризується духовною стійкістю, поміркованістю та загостреним почуттям патріотизму. Для образу Міріам як жіночого характерними є сильніші вияви емоцій і почуттів, любов і готовність померти за коханого. «Одержима духом» – це одна з її визначальних рушійних сил. Характерові Неофіта-раба притаманні більший прагматизм, раціональне осмислення речей, керування прагненням знайти волю й реалізувати себе в суспільстві як достойну вільну особистість. Зроблено висновок, що світогляд Лесі Українки характеризується спільним із європейським ренесансним культивуванням античної традиції, що виявляється найбільшою мірою в системі світовідчуття – прометеїзмі. Обидва герої її драматичних творів шукають щастя в земному житті, перейняті ненавистю та протистоянням рабству в будь-яких його виявах. Авторка дискутує з нормами й засадами християнства, аналізує й осмислює їх, чим продовжує популяризувати традиції епохи Відродження з її культивуванням інтелекту.

Ключові слова: *Леся Українка, Ренесанс, особистість, традиції, антропоцентризм.*

Olha LISOVSKA,
orcid.org/0000-0002-0030-3592

*Postgraduate Student at the Department of Ukrainian Literature History,
Theory of Literature and Literary Art
Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) shchelkunova2017@ukr.net*

THE RENAISSANCE TYPE OF PERSONALITY IN THE CREATIVITY OF LESIA UKRAINKA (ON THE MATERIALS OF DRAMAS 'ODERZHMYA' AND 'U KATAKOMBAH')

The article examines the paradigm of the Renaissance type of the personality in the creativity of Lesia Ukrainka based on two dramatic works – 'Oderzhyma' and 'U katakombah'. It is noted that the writer represented two bright types of Renaissance personality: the female type is Miriam, and the male type is the Neophyte slave. The common features of these characters such as their own self-awareness, understanding of personal life vocation, a clear understanding of their own feelings, emotions, needs and attitudes toward society are determined. The characters of the presented images express the Stoic concept of a perfect man, characterized by spiritual stability, moderation and a keen sense of patriotism. The emphasis is also made on the entirely Renaissance trait of both heroes – it is the strength of will, the ability to make their own decisions and to follow the track that everyone believes to be true and correct. The image of Miriam as a woman is characterized by strong manifestations of emotions and feelings, love and willingness to die for a loved one – these are her driving forces. The character of the Neophyte-slave is more inherent in pragmatism, rational understanding of things, management of the desire to gain freedom and realize oneself as a free person. It is concluded that Lesia Ukrainka's worldview is characterized by a common with the European Renaissance cultivation of the ancient tradition, which is manifested to the greatest extent in the system of worldview – Prometheanism. Both heroes of her dramatic works are looking for happiness in earthly life, imbued with hatred and opposition to slavery in all its forms. The author discusses the norms and principles of Christianity, analyzes and comprehends them, which continues to promote the traditions of the Renaissance with its cultivation of the intellect.

Key words: *Lesia Ukrainka, Renaissance, personality, traditions, anthropocentrism.*

Постановка проблеми. Феномен Лесі Українки, її світогляд і творчі засади тяжіють однаково сильно до тогочасної європейської та української традицій. Одним із найбільш показових, основаних на здобутках національного та європейського Ренесансу (Відродження), є тип особистості у спадщині письменниці. Загалом цей аспект є маловивченим, хоча звернення до нього дає підстави говорити про системну інтегрованість на різних рівнях феномену Лесі Українки у світовий, зокрема європейський, контекст.

Аналіз досліджень. Окремі аспекти цього питання розглядаються у працях В. Агієвої, Н. Зборовської, С. Кочерги, О. Сліпущо та інших учених. Актуальність нашого дослідження полягає у виокремленні тих рис і характеристик головних героїв драматичних творів «Одержима» й «У катакомбах», які репрезентують суто ренесансний тип особистості.

Мета статті – проаналізувати вияви ренесансних традицій у змалюванні героїв творів Лесі Українки.

Виклад основного матеріалу. Загалом для культурно-історичної епохи Ренесансу, яка прийшла на зміну Середньовіччю і за своєю суттю стала його повним запереченням, характерною є стрімка зміна теоцентризму на антропоцентризм, коли в центрі світогляду й життя людини, особистості опиняється не Бог, а вона сама, її розум, почуття, емоції, таланти. Визначальною світоглядною рисою Відродження став гуманізм, згідно з яким людина є головною діючою особою історичного процесу. Ренесансний поет Павло Кросненський, як наголошує В. Литвинов, «висловлював ренесансно-гуманістичну ідею про спроможність людини завдяки власним зусиллям, спираючись на добросовісність і доблесть, піднятися до рівня богоподібності, досягти земного безсмертя» (Литвинов, 2000: 15). Видатний мислитель епохи Відродження Станіслав Оріховський відкрито виступив проти celibату в католицькій церкві, обґрунтовуючи право людини, зокрема священників, на повноцінне приватне життя, кохання й родинне щастя. Поет Павло Русин проголосив цінність особистості як митця, давши авторське тлумачення призначення поета в суспільстві. У поемі «Роксоланія» Себастьяна Кленовича прозвучала «гуманістична переконаність у здатності людини силою свого розуму і волі створити себе як особистість. Моральним ідеалом для мислителя була стоїчна концепція досконалої людини, основними чеснотами якої вважалися стійкість, шляхетність, розважливність, поміркованість, справедливність, патріотизм» (Литвинов, 2000: 19). Ренесансні

митці бачать людину в центрі світу не з Божої волі, а за власною природою та здібностями, що є виявом гуманістичного антропоцентризму, у системі якого людина є найвищою цінністю. Велике значення має свобода волі особистості, сила якого свідчить про силу характеру. Загалом «серед українських гуманістів сформувалася думка про важливість земного самоутвердження людини, з'явився новий тип особистості, яка почала усвідомлювати свою самоцінність та унікальність» (Литвинов, 2000: 93). І визначальним є усвідомлення земного призначення людини, її покликання бути щасливою тут, на землі.

Саме такий тип особистості є провідним для творчості Лесі Українки. Як наголошує В. Агеєва, «уже перша серйозна спроба модернізації культури на рубежі XIX–XX століть, як і всі наступні такі спроби упродовж XX віку, були неминуче пов'язані з увагою до жіночих проблем, активізацією жінок в інтелектуально-духовному житті» (Агеєва, 2001: 91). Для межі століть так само були характерними пошуки шляхів для щастя людини, коли освічені верстви суспільства бачили його саме в земній реалізації, професійному й особистому зростанні. Зокрема, це було актуальним для жінок, які всіляко заявляли про свої права, насамперед і на можливість реалізувати свою особистість. Для формування нового для межі століть типу особистості, що за своєю суттю є ренесансним, Леся Українка обрала жанр драми. Такий мистецький вибір був не випадковим, адже, як наголошує О. Сліпущо, провівши детальний аналіз особистісної епістолярної спадщини Лесі Українки, зокрема листів до Михайла Кривинюка, авторка, «оцінюючи жанр драми з погляду соціал-демократичного та громадського, <...> основною рисою вважає наявність у ній соціальних елементів, що й наявне в українській драмі. Драма для неї – жанр, який найопукліше відгукується на події часу. Саме у драмі можна точніше відбити настрої сучасної епохи» (Сліпущо, 2003: 296).

У преамбулі до драматичної поеми «Одержима» (1901) Леся Українка зазначає й чітко визначає суть характеру головної героїні Міріам – «одержима духом» (Українка, 2000: 120). Твір було написано фактично на одному пориві біля смертного одра коханого поетеси Сергія Мержинського. Це був своєрідний протест авторки – проти смерті, проти рабства, проти принизливого становища жінки в тогочасному суспільстві, проти рабської покори в системі християнства. Тож образ Міріам – це втілення суто ренесансного типу особистості, який заявляє свою незгоду й непокору вченню Ісуса Христа, вступає з ним у дискусію. Для Міріам

визначальним життєвим кредо є не віра, а любов. У першій дії бачимо, як героїня спостерігає за одинокою постаттю Месії, думаючи, *невже він завжди буде одинокий?* (Українка, 2000: 120).

Натомість вона мріє, щоб *...хоч на мить чоло те просіяло* (Українка, 2000: 120).

Саме сила і порив духу змушують Міріам блукати всюди за Месією. Коли Він пропонує їй дати спокій, вона відмовляється, бо не хоче цього. Месія сприймає це як прагнення Міріам дорівнятися до нього. Натомість жінка це пояснює тим, що спокою не має Месія. І вже в цьому проявляється сила її характеру, воля до ухвалення власних рішень. Міріам вірить, що він – Божий Син, але душа її спалена чи ненавистю, чи любов'ю (Українка, 2000: 125). Притаманним жінці є вміння самій оцінювати й відчувати свою натуру та сутність. Вона усвідомлює свою вищість над іншими людьми, власну винятковість:

*Не маловірна я, занадто вірю,
і віра та мене навек погубить.*

*Я вірю, що ти світло – і такого
ся темрява до себе не приймає?*

*Я вірю, що ти слово – і такого
отой глухорожденний люд не чує?* (Українка, 2000: 129).

Для Міріам віддати душу – це означає бути готовим «загинуть за любов» (Українка, 2000: 129). І цей вияв усвідомлення своєї життєвої місії в любові до іншої людини, до чоловіка є суто ренесансним.

У другій дії твору події розгортаються в Гефсиманському саду, дванадцять учнів сплять непробудним сном, Месія молиться, а Міріам спостерігає. Душа Месії сумна, бо учні сплять, а душа Міріам сповнена страждання через його самотність. Жінка вибігає із саду непомітно. Події третьої дії розгортаються на Голгофі. Тут бачимо три хрести з розіп'ятими мертвими і Міріам під хрестом Месії. Жінка страждає, бо, як вона вважає, Месія простив усіх, крім неї. Тепер

*Вона всіх ненавидить за нього:
і ворогів, і друзів, і юрбу,*

*отой народ безглуздий, що кричав:
«Розпни його, розпни!» – і той закон*

людський, що допустив невинно згинуть (Українка, 2000: 133).

Й апогеєм виявів почуття є зізнання жінки, що вона любила тільки Його. У четвертій дії бачимо майдан в Єрусалимі. Тут Міріам зустрічає прихильницю Месії Йоганну, яка розповідає про воскресіння Месії. Душа Міріам болить, адже Месія пролив кров свою не за всіх, за неї *він ні краплі не проливав* (Українка, 2000: 137).

Міріам тепер саме себе називає одержимою духом (Українка, 2000: 138) і зізнається в ненависті до себе та всіх. У присутності преторіанця жінка говорить про воскресіння Месії, її в'яжуть. Міріам проклинає цезаря, синедріон, царя й весь народ «прокльоном крові» (Українка, 2000: 141), за що люди кидають у неї каміння. Героїчна помирає з особистісним усвідомленням того, що віддає своє життя за Месію:

Не за щастя...

не за небесне царство... ні... з любові! (Українка, 2000: 142).

Саме смерть за Месію з любові до нього стає для Міріам найвищим виявом її особистісної сутності та життєвою реалізацією. Вона свідомо йде на смерть, щоб самореалізуватися.

Тут погоджуємося з тезою Ніли Зборовської про те, що «самоусвідомлення жіночого характеру та його видимість у дзеркалі літератури на порубіжжі спонукали до зіставлення чоловічого і жіночого характерів у національному світі» (Зборовська, 2006: 216). А цілісне бажання Міріам, спрямоване «до аскетичного Месії» (Зборовська, 2006: 235), є втіленням істеричної відрази «до натуралістичного брутально-сексуального еросу, проблематизуючи можливість аристократичного поєднання свідомої любові як духовного чинника і несвідомої любові як сексуального чинника» (Зборовська, 2006: 235). Якщо Месія є втіленням батьківської божественної мужності (Зборовська, 2006: 236), то Міріам репрезентує бажання і прагнення до повного злиття з любовним потягом. Месія йде духовним шляхом, з філософським спокоєм, що свідчить про «мужню і стійку психологію філософського мазохіста» (Зборовська, 2006: 238), а Міріам – тип «національної істерички, у якій потужне материнське переслідування не дає змоги досягнути філософської рівноваги вчителя. Якщо Месія йде на хрест, просвітлюючи загальнолюдську материнську провину перед Богом-отцем, то Міріам йде за Месією одержима непросвітленою материнською провиною» (Зборовська, 2006: 238).

У драматичному творі «У катакомбах» (1905) події розгортаються в катакомбах біля Рима. Тут зібралася громадка християн-неофітів, які слухають проповідь Єпископа, серед них і Неофіт-раб. Саме останній є втіленням суто ренесансної особистості, яка ставить під питання все, тобто прагне особистісного пізнання й самопізнання. Неофіт-раб здивований, що раби є Господа. І де тоді рівність? Єпископ переконує його в тому, що всі рівні перед Богом. Неофіт-раб не розуміє цього. На пораду Єпископа рятуватися молитвою

і вірою він відповідає, що прийшов сюди шукати волі. Неофіт-раб постає втіленням особистості, яка мислить і ставить під сумнів традиційні християнські норми, як і Міріам. Це вільні у своїй внутрішній суті особистості. На питання Неофіта-раба про те, що є патриції, плебеї і раби, Єпископ називає Божою волею те, що хтось народився паном, а хтось – рабом. Неофіт із цим не погоджується, йому не однаково,

чи пан, чи раб

він буде тут у світі (Українка, 2000: 183).

Неофіту-рабу болить, як його жінці «звичка до панських розкошів, де служить, уїлась у серце» (Українка, 2000: 184), а їхня хата стара і брудна. Жінці Неофіта-раба ніколи навіть годувати свою маленьку дитину, бо постійно служить у панів. Люди з громади пропонують Неофіту-рабу допомогу, зокрема одяг, їжу, мило; навіть чужа жінка може годувати його дитя, поки мама на службі. Проте це викликає не радість, а біль Неофіта:

До чого я дожився! Лихо тяжке!

Жебруцим дідом замолоду став!.. (Українка, 2000: 187).

Коли Єпископ говорить, що людина живе не тільки хлібом, а й словом Божим, Неофіт-раб це заперечує:

Ні, їй мало

самого хліба й слів, їй треба волі (Українка, 2000: 190).

Відтак він проголошує головну цінність життя людини – волю. Це й волі чинити, вірити, відчувати. Він голосно заявляє про свою байдужість до приходу Царства Божого, за що був звинувачений у гріхах. Він не хоче каятись і не боїться геєни, бо має її щодня. Йому болить, що прийшов у катакомби шукати любові і спокій, але втратив останній спокій і любов, тепер душа його вмирає. Він прагне не хліба, любові чистої без плям бажаяю, без заздрощів, без сумнівів нечистих, до ясної надії пориваюся, що я хоч здалеку побачу волю... (Українка, 2000: 195–196).

Неофіт-раб не хоче проливати кров за Христа, царів, тиранів і нікому з них не хоче бути рабом. З нього доволі «рабства на сім світі!» (Українка, 2000: 198). І програмовим стають його слова:

Я честь віддам титану Прометею,

що не творив своїх людей рабами,

що просвітив не словом, а вогнем,

боровся не в покорі, а завзято (Українка, 2000: 197).

І хоче йти за ним. За це Єпископ звинувачує його в гріхах, і громада йде від нього. Неофіт-раб наостанок заявляє:

*А я піду за волю проти рабства,
я виступлю за правду проти Вас!* (Українка, 2000: 199).

Загалом образ Неофіта-раба є прихильником Прометея – найулюбленішого образу Лесі Українки. Як наголошує Дмитро Павличко, Леся Українка «розвинула й доповнила ідеї трьох найбільших прометеїстів – Есхіла, Гете і Шевченка, – стракувавши мучеництво розп'ятого на скелях Кавказу титана як людський безкорисливий героїзм, як людський подвиг в ім'я свободи. Людинолюбство Лесиноного Прометея невіддільне від непокори обмеженої грубій силі, від непримиренності до будь-якого поневолення, від зневаги й викриття ідеології рабства, від ненависті до тиранії. Прометеїзм Лесі Українки – це система світовідчужання, принципово протилежна християнському упокоренню, за яким завжди ховалася «влада багатів» над бідними. Протиставляючи Прометея Христові, поетеса устами раба Неофіта висловила, у чому саме полягає вищість гуманізму прометеївського над християнським» (Павличко, 2007: 232).

Загалом в європейській духовності вирізнялися два філософських напрями, які були персоніфіковані контрастними образами Христа і Прометея. Світогляд Лесі Українки перейнятий ненавистю і протистоянням рабству в будь-яких його виявах. Саме тому «в самому ядрі національної й соціально-визвольної моралі та естетики є Прометей Лесі Українки – символ громадянства і неповторної людської індивідуальності. Він – дух перебудови світу, а не його знищення, дух возвеличення особистості, пойнятої суспільними пристрастями, а не нівелювання особи» (Павличко, 2007: 233). Загалом прометеїзм становить суть світогляду Лесі Українки. А його програмовий характер виявляється у драматичній поемі «У катакомбах». Він для неї сталий символ. Як наголошує П. Филипович, «не давши в цьому разі чогось оригінального, вона наситила цей образ емоцією та глибиною переконання й підпорядкувала його цілком соціально-політичному напрямку своєї поезії, що змагалася з християнським духом «терпеливості й покорі» (Филипович, 1991: 116).

Висновки. Отже, у двох драматичних творах Лесі Українки бачимо два яскраві типи ренесансної особистості. Жіночий тип – це Міріам, і чоловічий тип – це Неофіт-раб. Спільними рисами цих образів є власне самоусвідомлення, осмислення особистісного життєвого покликання, чітке розуміння власних почуттів, емоцій, потреб і ставлення до навколишнього суспільства. Їм обом притаманна сила волі, вміння ухвалювати власні рішення і йти тим шляхом, який кожен уважає

правильним. Обидва шукають щастя в земному житті. Образ Міріам як жіночий характеризується значно сильнішими виявами емоцій і почуттів. Саме почуття любові й готовності померти за коханого є рушійним для жінки. Натомість характерові Неофіта-раба притаманні більший прагматизм, раціональне осмислення речей. Він керується прагненням знайти волю і реалізувати себе як особистість вільна. Загалом для світогляду Лесі

Українки притаманним є суто ренесансне культивування античної спадщини, що виявляється найбільшою мірою в її прометеїзмі. Вона сміливо дискутує з нормами і засадами християнства, крім того, авторка їх осмислює, що є продовженням традиції епохи Відродження з її культивуванням інтелекту. Ренесансні тези й ідеї були актуалізовані на межі XIX–XX століть і залишаються актуальними для осмислення й сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки у постмодерній інтерпретації. Київ : Либідь, 2001. 261 с.
2. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 498 с.
3. Леся Українка. Твори. Київ: Дніпро, 2000. 630 с.
4. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні: ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XI – початку XVII століття. Київ : Основи, 2000. 470 с.
5. Павличко Д. Прометеївський дух Лесі Українки. *Літературознавство. Критика*. 2007. Київ. Т. 1. С. 227–236.
6. Сліпушко О. Незнана Леся Українка. Листи так довго йдуть... Знадоба до архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці й Празі. Київ : Видавничий центр «Просвіта», 2003. С. 291–301.
7. Филипович П. Образ Прометея в творах Лесі Українки. *Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, 1991. С. 109–116.

REFERENCES

1. Aheieva V. Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky u postmodernii interpretatsii [Poet of the turn of centuries. Creativity of Lesia Ukrainka in a postmodern interpretation]. Kyiv : Lybid, 2001. 261 p. [in Ukrainian].
2. Zborovska N. Kod ukrainskoi literatury. Proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury [Code of Ukrainian literature. Project of psychohistory of modern Ukrainian literature]. Kyiv : Akademvydav, 2006. 498 p. [in Ukrainian].
3. Lesia Ukrainka. Tvory [Works]. Kyiv : Dnipro, 2000. 630 p. [in Ukrainian].
4. Lytvynov V. Renesansnyi humanizm v Ukraini. idei humanizmu epokhy Vidrozhennia v ukrainiskii filosofii XVI – pochatku XVII stolittia [Renaissance humanism in Ukraine. Ideas of Renaissance humanism in Ukrainian philosophy of the 16th – early 17th centuries]. Kyiv: Osnovy, 2000. 470 p. [in Ukrainian].
5. Pavlychko D. Prometeivskyi dukh Lesi Ukrainky [Prometheus' spirit of Lesya Ukrainka]. *Literaturoznavstvo. Krytyka*. 2007. Kyiv, T. 1. pp. 227–236 [in Ukrainian].
6. Slipushko O. Neznana Lesia Ukrainka. Lysty tak do vho ydut... Znadoby do arkhivu Lesi Ukrainky v Slovianskii bibliotetsi y Prazi [Unknown Lesya Ukrainka. Letters go on for so long... Needs for Lesya Ukrainka's archive in the Slavic Library and Prague]. Kyiv. Vydavnychiy tsentr "Prosvita", 2003. pp. 291–301 [in Ukrainian].
7. Fylypovych P. Obraz Prometeia v tvorakh Lesi Ukrainky. Literaturno-krytychni statii [The image of Prometheus in the works of Lesia Ukrainka]. Kyiv: Dnipro, 1991. pp. 109–116. [in Ukrainian].

UDC 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-19>

Olesia MINENKO,

orcid.org/0000-0001-8981-3726

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Languages
Cherkasy Institute of Fire Safety named after Chornobyl Heroes
of National University of Civil Defense of Ukraine
(Cherkasy, Ukraine) alesyaminenko@ukr.net*

Yana SNISARENKO,

orcid.org/0000-0001-5438-6170

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Translation, Applied and General Linguistics
Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University
(Kropyvnytskyi, Ukraine) yanasnis@gmail.com*

Oksana SPIRKINA,

orcid.org/0000-0001-7932-0127

*Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Languages
Cherkasy Institute of Fire Safety named after Chornobyl Heroes
of National University of Civil Defense of Ukraine
(Cherkasy, Ukraine) ksenyasp@gmail.com*

FEATURES OF LITERARY TRANSLATION AND INTERPRETATION IN SCIENTIFIC DISCOURSE

The issues of literary translation and interpretation are investigated in the article. The analysis of the views of the researchers T. Denisova, L. Vygotsky, R. Ingarden on the research topic is given. The characteristic features of literary translation are highlighted and described. Based on the study, it is established that the reception of a work of art is determined on the basis of the work of understanding the original text, as a result of the dialogue between the text and the translator; as a manifestation of the hidden meaning that passes through the translational consciousness.

Each new translation of the work acquires relative independence; it carries something uniquely individual, created by the translator – the writer. The creative personality of the translator inevitably influences the translated work, which is perceived by the reader through the prism of his personality. When translating a literary work belonging to a certain national culture and created by appropriate means of linguistic and stylistic systems, it is possible to reflect the phenomena inherent in the national artistic consciousness.

The aim of the article is to investigate the characteristic features of literary translation and interpretation in scientific discourse.

The article reveals the meaning of the concept of “reception”, which is dynamic, because the reception continues until new translations, new translation studies. Though, each work of art is a holistic ideological and creative structure in which the individual parts interact organically and form an inseparable unity, all elements of this structure are open to the reader, and in the process of cognition are realized differently in his mind.

In the course of the study, it was revealed that the specific process of perception of a work of art in all people has an individual character, differs both in the level of emotional sensitivity and in the nature of ideas that arise in the process of perception of the same work of art. This depends on many factors: a person's emotional experience, interests, aesthetic taste, the type of perception inherent in a person, the level of emotional development of a person, the physical and psychological state at the time of perception, the conditions under which this process takes place, the attitude to perception, the ability of a person to fully perceive works of art.

Key words: translation, reception, interpretation, author, work, translator, reader, discourse.

Олеся МІНЕНКО,

orcid.org/0000-0001-8981-3726

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов
Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля
Національного університету цивільного захисту України
(Черкаси, Україна) alesyaminenko@ukr.net*

Яна ШИКАРЕНКО,

orcid.org/0000-0001-5438-6170

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри перекладу, прикладної та загальної лінгвістики

Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка
(Кропивницький, Україна) *yanasnis@gmail.com*

Оксана СПІРКІНА,

orcid.org/0000-0001-7932-0127

кандидат історичних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов

Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля
Національного університету цивільного захисту України
(Черкаси, Україна) *ksenyasp@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

У статті розкрито питання художнього перекладу та інтерпретації. Наведено аналіз поглядів дослідників Т. Денисової, Л. Виготського, Р. Ингардена з досліджуваної теми. Виділено та описано характерні особливості художнього перекладу. На основі дослідження встановлено, що рецепція художнього твору визначається на основі праці розуміння первинного тексту, тобто в результаті появи діалогу між текстом і перекладачем; як прояв прихованого смислу, що проходить крізь перекладацьку свідомість. Кожний новий переклад твору набуває відносної самостійності, він несе в собі щось неповторно індивідуальне, створене перекладачем – письменником. Творча особа перекладача неминуче впливає на перекладений твір, який сприймається читачем уже крізь призму його особи. Під час перекладу літературного твору, що належить певній національній культурі та створений відповідними засобами мовної і стилістичної систем, можна зображувати явища, властиві національній художній свідомості.

Метою статті є дослідити характерні особливості художнього перекладу та інтерпретації в науковому дискурсі.

У науковій розвідці розкрито зміст поняття «рецепція», що є динамічним, оскільки рецепція триває доти, доки з'являються нові переклади, нові перекладознавчі дослідження. Оскільки кожний художній твір є цілісною ідейно-творчою структурою, у якій окремі частини органічно взаємодіють і становлять нерозривну єдність, усі елементи цієї структури є відкритими для читача і в процесі пізнання по-різному реалізуються в його свідомості.

У процесі дослідження було виявлено, що конкретний процес сприйняття витвору мистецтва у всіх людей має індивідуальний характер, відрізняється як за рівнем емоційної сприйнятливості, так і за характером уявлень, що виникають у процесі сприйняття одного й того ж твору мистецтва. Це залежить від багатьох факторів: емоційного досвіду людини, інтересів, естетичного смаку, властивого людині типу сприйняття, рівню емоційного розвитку людини, фізичного й психологічного стану в момент сприйняття, умов, за яких протікає цей процес, установки на сприйняття, здатності людини до повноцінного сприйняття творів мистецтва.

Ключові слова: *переклад, рецепція, інтерпретація, автор, твір, перекладач, читач, дискурс.*

Introduction. A literary text like any other work of art is aimed at perception. The recipient's perception of the text is a powerful psychological process. For some time, psychologists have been studying the problem of perception. They made significant progress in the experimental study of sensory processes, which made it possible to study artistic perception much better. But for a broader analysis of reception, collaboration with literary critics was important. The analysis of perception from the standpoint of psychology did not open up the possibility of studying the aesthetic impact on the recipient, did not reveal the evolution of perception, and so on. Thus, psychologists were forced to intervene in the field of literary studies and turn to the concepts and categories of literature and aesthetics.

Purpose. The main purpose of the article is to investigate the characteristic features of

literary translation and interpretation in scientific discourse.

Research methods. In the course of the scientific research, the methods of analysis adopted in theoretical literature, including comparative analysis, were used. The methodological basis of the research consists of scientific works on literary theory. The research methodology is based on the use of general scientific methods (analysis, synthesis and generalization), methods of empirical research and special methods (deduction and induction).

Results and discussion. The problem of reception of literary texts is not only related to the expansion of the paradigms of high artistic value of recipient literature. It is also important to take into account how reception takes place, in what form texts of other cultures enter the new artistic and national

space, and at what time this intercultural dialogue takes place. That is why it is important to take into account the peculiarities of the cultural and historical consciousness of the period in which the reception takes place. As T. Denysova notes, the study of such categories as “canon” and “reception” helps in studying the history of the development of genres and styles of certain national literature, which is the main task of literary translation. “The history of genres, directions and schools can be structured according to the principles of genesis, reception, poetology, comparativistics, narrativistics and the history of ideas” (Denysova, 2002: 6). Thus, the reception of translation will be perceived ambiguously by different generations, which in turn gives an impetus to the study of the development of the literature of that time and culture of the population of that period.

Over the past ten years, a number of outstanding works have appeared in the Ukrainian literary studies, which aim primarily to reveal the creative thinking of a certain cultural and historical era through the comparison of one national literature with another one, or to show how a model (at the genealogical and stylistic levels) of national literature is formed through the dialogue of one cultural and historical consciousness with another one. This topic was at the center of monographs and studies by V. Aheieva, S. Andrusiv, A. Bila, V. Budnyi, T. Hundorova, T. Denysova, D. Zatonskyi, M. Ilnytskyi, I. Limborskyi, Yu. Mykytenko, R. Movchan, V. Morenetz, D. Nalyvaiko, M. Novikova, A. Niamtsu, S. Pavlychko, O. Pakhlovska, L. Plyushch, Ya. Polishchuk, O. Pronkevych, T. Riazantseva and others. The research of these scientists has to reach a new level of understanding of literary thought, involving in its field vectors of development of various national literary systems and philosophical and aesthetic traditions. At the same time, it is worth noting that over the past five years, the problem of reception has been updated in the Ukrainian literary studies, the impetus for which was the studios of S. Pavlychko, T. Denysova, D. Nalyvaiko, T. Mykhed and T. Hundorova. After all, there are quite a few studies in which the analysis of translations is considered from the point of view not so much from the linguistic side as from the comparative one, which is a transition link to generalizations in the plane of aesthetics. Translation is not only a form of conveying the text of another culture to its own one, but also an expression of the cognitive (mental) features of the culture of a certain historical time. «Literature, being a verbal art, is connected in a special way with the cognitive-mental sphere and is the only one in the ensemble of arts that is its direct artistic expression», D. Nalyvaiko noted (Nalyvaiko, 2006: 21).

A significant contribution to solving the problem of artistic perception (in particular, a literary work) was made by L. Vyhotskyi in the book “Psychology of Art”. He speaks about the relationship of perception with the feelings and imagination of a person and the primary importance of the latter as the basis of aesthetic reaction: “The problem of perception is one of the most important problems of the psychology of art, but it is not a central problem. In the art, the act of sensory perception, of course, only begins, but does not end the reaction, and therefore the psychology of art has to begin not with the section that usually deals with the elementary aesthetic experiences, but with the other two problems – feelings and imagination” (Vyhotskyi, 1997: 237). Based on the research of L. Vyhotskyi, we can confidently say that for a full reception of fiction or a work of art, the author needs to use mechanisms that excite our imagination and feelings, although some researchers believe that a deeper individual perception of the work can be achieved using other methods.

Thus, R. Ingarden defined the development of receptive aesthetics in a structural mode, contrasted the artifact and concretization, within which the reader fills in the points of uncertainty that belong to the artifact at different levels. The researcher, in contrast to the banal reader, should reconstruct the process of concretization itself in order to identify the correlation between the artifact and the concretization made in the act of reading (Ingarden, 1962: 372). According to R. Ingarden, for a deeper perception of fiction, the author leaves points of uncertainty, which allows the reader to fill them independently, thereby more deeply linking the plot of the work with their own thoughts and experiences. Using this mechanism, the author should clearly outline the places of concretization in his work, so that the reader cannot move away from the general storyline and fully comprehend the deep meaning of the fiction.

At the same time, U. Eco has the only possible actual data of the artifact for the recipient, and therefore it is fundamentally impossible to distinguish a pure artifact and a pure concretization, since any reconstruction meets with concretization in the researcher’s own head, because he is primarily a reader. This state of affairs, or, in other words, the hermeneutical circle in which normative aesthetics is localized, forces its adherents to look for criteria for “true” interpretation as opposed to “excessive” one (Eco, 2002: 549). When studying a fiction for compliance with the artifact and the place of concretization in it, it is not always possible to fully achieve the goal. Even the author perceives his work differently after repeated reading under the influence of new emotions, moods, and life situations.

In the process of artistic perception, M. Bakhtin identifies three stages that are simultaneous and indivisible during live reading; the scientist insists on their semantic differentiation. The first stage of reading activity – the “getting in” stage – is characterized by the fact that the reader learns the hero’s living space as his own. The reader seems to merge with the hero, feels, experiences what he does. The reader becomes a reader-hero: he sees the world in which events take place, becomes a participant in them, getting used to the hero, identifying his thoughts with his own. The “getting in” stage is not able to abstract the reader from the real world. As to M. Bakhtin, the completeness of the reader’s inner fusion with the hero is not the goal of his aesthetic activity. Aesthetic activity begins at the next stage – when the most important aesthetic event occurs – the meeting of the author and reader. M. Bakhtin calls the author’s activity “the activity which opens up” and the activity of the reader – “the activity of the one who understands”. The meeting between the author and the reader largely depends on the ability of the former to express himself, convey his own attitude to the event, as well as on the ability of the reader to understand the author, that is, to unravel the form and comprehend. According to M. Bakhtin, the reader, to a certain extent, becomes the “creator of a form”, because the form is an expression of the active value attitude of the author-creator and perceiver to the content and gives it meaning – this is the stage of completing the perception of a literary text. The process of perception of the phenomenon of verbal art is embodied in the fact that the literary work should not only be “heard, understood”, but also have “an answer” (the idea of dialogicism). This concept of communication between the writer and the reader is based on the value attitude to art and is a unity of “merging” and “non-merging” of their positions (Bakhtin, 1975: 276). The problem of true (author’s) perception of a fiction is particularly acute for the translator, who, along with his own interpretation of events, must follow the author’s plan.

In order to track how much the translation is congenial to the original, we consider it is necessary to determine the most important coordinates that the translator must adhere to when working on a fiction. First of all, this concerns the problem of understanding and reader perception. Since the reader (translator) does not have a direct knowledge of what the initiator of speech has, he must try to understand much of what remains incomprehensible to him, except in the case when he, reflecting on himself, becomes his own reader. The author is, firstly, the creator of a fiction, a real person with a certain fate, biography, complex

of individual features, secondly, it is the image of the author localized in the fiction, and thirdly, it is the artist-creator, immanent of the work. In the process of working, the translator often has to overcome some personal fears; sometimes they can take the form of hatred for a foreign language, which is perceived as a threat to the language identity of the translator himself. However, the work on translation, according to P. Riker, has its own deep sadness, because the “completed” translation is unattainable and the translator must at some point abandon the realization of his ideal (Riker, 2007: 288).

The presence of the author in the work is the key in the artistic activity. Author’s specificity appears as a multi-faceted, individual and outstanding feature, which is perceived as the embodiment of the author’s spirit in the artistic creativity. The main feature of understanding is the similarity and difference between the author of the work and the reader (F. Schleiermacher, V. Dilthey, G. Gadamer). According to these principles of “alienness” and “kinship”, speech is modified and developed through the influence of human individuality (the author as the initiator of speech) on it, on the one hand, and on the other hand – the author himself depends on the language when creating a fiction. Supporting Humboldt’s position on a language as “a continuous process of creativity and creation through individual speech acts”, F. Schleiermacher wrote: “Just as any speech has a twofold relation – to the totality of a language and to the aggregate thinking of its initiator, so any understanding consists of two points: the understanding of speech as introduced from a language and as a fact of concrete thinking”. Thus, the art of understanding consists in penetrating, on the one hand, into the “spirit of speech”, and on the other hand – into the “originality of the writer” (F. Schleiermacher, 2004: 129).

Translation of fiction is directly related to comparative literary studies, which can play a priority or marginal role depending on the aesthetic needs of a certain historical era, artistic guidelines, and the socio-cultural context as a whole. Each literary epoch forms a series of “priority” works for translation and, accordingly, less necessary ones. To a large extent, the processes of determining the importance of the text are influenced by the translator himself. His choice is formed by his own aesthetic tastes and preferences, the general level of education and erudition, and sometimes even a personal attitude to the author of the original, which should be translated. It is quite justified that D. Diuryshyn, Yu. Lotman, M. Strikha, P. Toper and others propose to distinguish between objective and subjective factors that determine the

perception of an original work by a translator. In particular, according to the latter, the translator “cannot abstract from the subjective perception of the work translated by him, and his creative personality will inevitably, against his will, affect the translation. If objective prerequisites are determined primarily by the ratio of the nature of the work and modern norms in the literature that perceives it, then subjective ones are expressed in the ratio of the artistic taste of the translator and the ideological and artistic features of the original” (Toper, 2000: 127).

The first thing that connects reception with the sphere of literary translation is language, which serves to reveal the potential of perception of the work, as M. Lanovyk rightly notes (Lanovyk, 2006: 249). But no literary work allows for unambiguous understanding. Incomprehensible lexical units provide a certain freedom of the reader in terms of reception of the work, and therefore it is reliable that the recipient will add their own arguments to the perceived semantic spectrum, which the author did not have in mind. In his research, W. Humboldt tried to show the positive impact of translation on the development of the native language. “The meeting” of languages in the translation process, which in turn is a comparison of language units, that is, their “fitting” to each other, leading to interpenetration, and as a result to the enrichment of the translation language: “translation serves to expand the semantic capabilities and expressiveness of the native language”, W. Humboldt noted (Humboldt, 1984: 87).

The realization that a literary work manifests itself in a complex trinity of the author, text, and reader, and the analysis of multi-level connections within such an attitude allow modern comparativistics to explore new aspects of the problem of perception at the junction with aesthetics, psychology, philosophy, sociology, and other sciences. To a certain extent, reception research is a purely comparative project, since it involves an appeal to two cultural and ideological codes: on the one hand, we study how “another” national mentality, realized through the artistic space, affects “its” national system, how the traditional reading of a certain work or a set of works, the author or traditional images, etc. is repelled in the new artistic system; on the other hand, the study of reception also pushes us to study the laws of development of the national artistic system, since all

influences leave a certain ideological and aesthetic mark on the “body” of another artistic system.

The question of the nature of artistic perception of a literary work was studied by aestheticians, artists, art historians, and translation specialists. All of them noted the presence of an experience of aesthetic pleasure in the process of artistic perception. What is the basis of this? Researchers of artistic perception have given different answers to this question. The reception of a fiction is not only reduced to imaginative thinking, but it is based on emotional processes. First of all, it is an artistic emotion – empathy for an artistic image, which causes the emergence of another special emotion – empathy for yourself. These two emotions begin to interact in two different ways. The first method of interaction is that by empathizing with the artistic image (in literature – with artistic empathy for a fictional hero), empathy for oneself returns to its original creation, that is, it affects empathy for the artistic image, enriching it. Therefore, empathizing with the artistic image of the hero, the recipient (author) of the fiction simultaneously empathizes with their disturbing emotions.

Conclusions. To conclude, translation is one of the attempts to form a national artistic system. Thus, attention to the translation of a certain fiction is determined, in particular, by the specifics of the historical period in which the reception of the work takes place, and the peculiarity of the development of genre traditions of national literature of a certain historical time.

That is, in other words, a dialectical process in which the interaction between the work and the recipient occurs through literary communication, because it is through interaction that a continuous exchange between the author, the work and the reader, between the present and past experience of art, is realized. The reader (or better yet, the addressee) perceives a literary work differently: he can simply consume it or, at best, criticize it, admire it or deny it, play with its form, interpret its content, accept recognized interpretations, or try to write a story himself. The process of literary communication is extremely fascinating and original. A reader who deeply perceives the work can feel a spiritual connection with the author, and this, in turn, is a different level of artistic perception of a literary work.

BIBLIOGRAPHY

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худ. литература, 1975. 504 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. Москва : Лабиринт, 1997. 416 с.
3. Гумбольдт В. О. Различие строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества. *Избранные труды по языкознанию*. Москва : Прогресс, 1984. 400 с.

4. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Довіра, 2002. 318 с.
5. Еко У. Надінтерпретація текстів. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів : Літопис, 2002. С. 549–564.
6. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
7. Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка, Тернопіль, 2006. 410 с.
8. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
9. Рикёр П. Парадигма перевода. *Лингвистические аспекты теории перевода : хрестоматия*. Ереван : Лингва, 2007. 307 с.
10. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. Москва : Наследие, 2000. 252 с.
11. Шлейермахер Ф. Герменевтика. Санкт-Петербург : Европейский Дом, 2004. 242 с.

REFERENCES

1. Bahtin, M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years]*. M.: Khud. literatura [in Russian].
2. Vyhotsky, L. S. (1997). *Psihologiya iskusstva. Analiz esteticheskoy reaktsii [Psychology of art. Analysis of the aesthetic response]*. M.: Labirint [in Russian].
3. Humbolt, V. O. (1984). *Razlichie stroenia chelovecheskih yazykov i ego vliyanie na duhovnoe razvitie chelovechestva [The difference in the structure of human languages and its influence on the spiritual development of mankind]. Izbrannye trudy po yazykoznaniiyu*. M.: Progress [in Russian].
4. Denysova, T. N. (2002). *Istoria amerukanskoyi literatury XX stolittia [History of American literature of the twentieth century]*. K.: Dovira [in Ukrainian].
5. Eco, U. (2002). *Nadinterpretatsia tekstiv [Over-interpretation of texts. The word]. Slovo. Znak. Dyskurs. Antologia svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX stolittia / za red. M. Zubrytska. 2-he vyd., dop. Lviv : Litopys [in Ukrainian]*.
6. Ingarden, N. (1962). *Issledovaniya po estetike [Research on aesthetics]*. M.: Izd-vo inostranoy literatury [in Russian].
7. Lanovyk, M. B. (2006). *Problemy hudojnyogo pereklady yak predmet literaturoznavchoi refleksii [Problems of literary translation as a subject of literary reflection]*. (Unpublished Doctoral dissertation.). Ternopil'skyi natsionalnyi pedahohichnyi un-t im. Volodymyra Hnatyuka, Ternopil [in Ukrainian].
8. Nalyvayko, D. S. (2006). *Teoria literatury i komparatyvistyka [Literary theory and comparative studies]*. K.: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiya" [in Ukrainian].
9. Riker, P. (2007). *Paradigma perevoda [Translation paradigm]. Lingvisticheskie aspekty teorii perevoda. Hrestomatia*. Erevan: Lingva [in Russian].
10. Toper, P. M. (2000). *Perevod v sisteme sravnitel'nogo literaturovedeniya [Translation in the system of comparative literature studies]*. M.: Nasledie [in Russian].
11. Schleiermacher, F. (2004). *Germevntika [Hermeneutics]*. SPb.: Evropeyskiy Dom [in Russian].

ПЕДАГОГІКА

УДК 378.015.31:172.15

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-20>

Олена КІН,

orcid.org/0000-0002-1935-6483

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри освітології та інноваційної педагогіки
Харківського національного педагогічного університету
(Харків, Україна) kin_f@ukr.net

КВІНТЕСЕНЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ОСОБИСТОСТІ

У статті представлено аналіз поняття «національна самосвідомість». Розглянуто визначення даного поняття представниками різних наукових галузей: філософії, психології, педагогіки.

Доведено, що поняття «національна самосвідомість» трактується досить суперечливо. Різні тлумачення пояснюються специфікою наукової галузі, у межах якої поняття досліджується, предметом та методологією конкретної науки.

Було встановлено, що філософська наука розглядає національну самосвідомість як усвідомлення суб'єктом самосвідомості особливостей національної спільноти, до якої він належить.

У статті з'ясовано, що вихідним поняттям досліджень національної самосвідомості у психології є поняття самосвідомості особистості. Самосвідомість визначається як особливий компонент структури особистості, який здатний виділяти себе з навколишнього середовища й дійсності як об'єктивну реальність, характеризується усвідомленням приналежності суб'єкта до певної спільноти, соціальної групи.

Визначені різні підходи до дослідження проблеми національної самосвідомості особистості: як уявлення про свою національність, своє походження, як усвідомлення себе представником певної нації, через самооцінку себе як представника певної нації, як процес формування у свідомості та поведінці особистості системи національних цінностей та норм поведінки, як певна якість особистості, яка зумовлює усвідомлення індивідумом своєї приналежності до певної нації, наявність сукупності певних якостей та рис, як ставлення особистості до власної нації, її певних рис, культури, історії мистецтва.

У статті наведені різні види визначення поняття «національна самосвідомість». Визначено узагальнене трактування поняття «національної самосвідомості» як інтегрованої категорії, що об'єднує усвідомлення індивідумом, народом своєї приналежності до певної нації, часткою певної національної спільноти, що зумовлює наявність системи поглядів, принципів, переконань, ставлень до національної культурно-історичної спадщини, стратегії національного розвитку й активну, дієву позицію щодо обстоювання національних інтересів і національного ствердження.

Ключові слова: національна самосвідомість, особистість, самосвідомість.

Олена КІН,

orcid.org/0000-0002-1935-6483

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Education and Innovative Pedagogy
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
(Kharkiv, Ukraine) kin_f@ukr.net

THE QUINTENZENCE OF NATIONAL SELF-CONSCIOUSNESS OF PERSONALITY

The article presents an analysis of the concept of «national self-consciousness». The definition of this concept by the representatives of different scientific fields: philosophy, psychology, pedagogy is considered. It is proved that the concept of «national self-consciousness» is interpreted quite contradictorily. Different interpretations are explained by the specifics of the scientific field within which the concept is studied, the subject and methodology of a particular science. It was found that philosophical science considers national self-consciousness as the individual's awareness of the peculiarities of the national community to which he belongs.

The article proves that the basic concept of research of national self-consciousness in psychology is the concept of self-consciousness of the individual. Self-awareness is defined as a special component of the structure of personality, which is able to distinguish itself from the environment and reality as an objective reality, characterized by awareness of belonging to a particular community, social group.

Different approaches to the study of the problem of national self-consciousness of the individual are identified: as an idea of their nationality, their origin, as self-awareness as a representative of a nation, through self-esteem as a representative of a nation, as a process of forming national values and norms of behavior: a certain quality of personality, which determines the individual's awareness of their belonging to a particular nation, the presence of a set of certain qualities and traits, as the attitude of the individual to his own nation, its specific traits, culture, art history.

The article presents different types of definition of the concept of "national self-consciousness". The generalized interpretation of the concept of "national self-consciousness" as an integrated category that unites the awareness of the individual, the people of their belonging to a particular nation, part of a particular national community, which determines the system of views, principles, beliefs, attitudes to national cultural and historical heritage, strategy national development and an active, effective position on the defense of national interests and national affirmation.

Key words: national self-consciousness, personality, self-consciousness.

Постановка проблеми. Інтенсивне розгортання процесів глобалізації та національно-культурної інтеграції детермінує актуальність питань пошуку власної, індивідуальної, національної стратегії розвитку країни. На перший план виходять концепції, ідеї та теорії, що допомагають забезпечити збагачення інтелектуально-культурного ресурсу суспільства здобутками європейської та світової еліти і водночас зберегти та примножити власні національні здобутки. Ефективною умовою збереження національної самобутності в суспільстві є формування національної самосвідомості її громадян.

Аналіз досліджень. Проблема національної самосвідомості має довгу історію й вивчається спеціалістами різних дисциплін. Деякі аспекти проблеми розглядали в контексті досліджень національного виховання і національної освіти О. Абрамчук, М. Головатий, В. Дзюба, О. Кириченко, М. Михальченко, А. Фрідріх та інші. Питання формування національної самосвідомості знайшли відображення в науковому доробку А. Бойко, С. Гончаренка, П. Дроб'язко, М. Євтуха, М. Стельмаховича, Б. Ступарика, Д. Тхоржевського, М. Фіцули, М. Чепіль.

Проте цілісний і комплексний аналіз поняття «національна свідомість» як складної, інтегрованої категорії все ще потребує детального вивчення.

Метою статті є аналіз та вивчення сутності поняття «національна самосвідомість» у сучасному науковому просторі.

Виклад основного матеріалу. Вивчення науково-педагогічної, психологічної, соціологічної, енциклопедично-довідкової літератури дозволило встановити, що поняття «національна самосвідомість» має міждисциплінарний характер, широко використовується в термінології педагогічної, психологічної, філософської, соціологічної, політологічної наук. Незважаючи на те, що до наукового обігу поняття «національна самосвідомість» увійшло ще у 60-х рр. ХХ ст., трактується воно досить суперечливо. Різні тлумачення пояснюються специфікою наукової галузі, у межах якої

поняття досліджується, предметом та методологією конкретної науки.

Дослідження національної самосвідомості представниками філософської науки бере початок ще за часів античності. У доробку Піфагора, Геракліта, Демокріта, Епікура, Платона, Аристотеля питання місця, ролі, властивостей та функціонування душі посідали центральне місце й визначили особливості підходу до вивчення проблеми свідомості, самосвідомості.

Проблема національної самосвідомості розвинулася в межах теорій «народного духу», «народної душі» у ХVІІІ ст. (І. Гердер, І. Кант, Ш. Монтескьє, Д. Юм). Так, І. Гердер, який увів у широкий обіг поняття «дух народу», розглядав його як об'єктивну властивість кожного народу, нації, що виступає основою її активності, визначає її відмінність від інших націй. Дух народу характеризував як субстанцію незрозумілу, містичну, пов'язану з потойбічними силами (Гердер, 1971: 232).

Німецька класична філософія у своєму комплексі теорій ідеалізму висвітлює питання самосвідомості як ставлення до дійсності, до реальності зовнішнього світу. Отже, ідея існування ідеального знайшла втілення в субстанції народу, його життєдіяльності, підкреслювалася суб'єктивна природа етносу.

У ХІХ ст. теорія національної самосвідомості розвинулася в контексті ідей ірраціонального. Е. Гартман, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартр, А. Камю розглядали буття як ірраціональну категорію, пріоритетною визначають ідеї несвідомого. Національна самосвідомість визначається відмінною якістю, ядром народу.

У сучасних філософських дослідження увага акцентується не стільки на аналізі «я» людини в національному аспекті, скільки на усвідомленні суб'єктом самосвідомості особливостей національної спільності, до якої вона належить, на якісній характеристиці «ми». Об'єкт національної самосвідомості намагається з'ясувати своє місце серед інших народів. Таке усвідомлення вже не обмежується антитезою «ми – вони», а включає

більш різнобічний характер зв'язків і відносин своєї спільності з іншими, дозволяє помітити їхні позитивні властивості, риси спільності зі своїм народом (Фурса, 1996: 21).

Вихідним поняттям досліджень проблем національної самосвідомості у психологічній літературі є поняття самосвідомості, яке визначається як здатність особистості усвідомлювати себе саму, усвідомлювати своє «Я», власні якості, переконання, інтереси, цінності, мотиви й потреби, поведінку, позицію, принципи, об'єктивно осмислювати своє буття, визначати його сенс тощо.

У працях О. Леонт'єва, С. Рубінштейна самосвідомість розкривається в контексті реалізації принципу єдності свідомості і діяльності. На думку вчених, самосвідомість зумовлена і визначена всім складним процесом соціального буття, системою різновидів діяльності особистості, комунікаціонування із соціумом, ставлення до інших людей, спілкування з ними.

Зокрема, С. Рубінштейн підкреслював, що для прояву й навіть самого факту виникнення самосвідомості необхідна певна система відносин «Я – Ти», усвідомлення власної самотності можливе лише за умов наявності носія принципово інших якостей та рис, порівняння з ним (Рубінштейн, 2003: 75).

На думку Л. Виготського, самосвідомість є досить пізнім етапом у процесі розвитку особистості людини (Виготський, 1982: 46). Учений визначав самосвідомість як особливий психічний синтез, розглядав її в контексті розвитку вищих психічних функцій в обґрунтованій ним системно-динамічній концепції особистості. Учений розкрив смисл і операції, що характерні для кожної стадії розвитку самосвідомості й відповідають певній стадії розвитку вищих психічних функцій (Виготський, 1982: 54).

Подальшого розвитку проблема самосвідомості набула в контексті досліджень процесу онтогенезу особистості. Наприклад, І. Чеснокова визначила й охарактеризувала особливості формування та функціонування самосвідомості щодо певних вікових та фізичних етапів розвитку особистості. Сукупність психофізіологічних особливостей особистості на кожному етапі характеризується своїм рівнем можливостей щодо здійснення самооцінки, самопізнання, саморегуляції діяльності, визначають специфіку самосвідомості (Чеснокова, 1977: 21). Отже, самосвідомість виступає ознакою певного рівня психічного розвитку особистості.

У науковому доробку В. Мерлін самосвідомість представлено як цілісну структуру, що об'єднує закономірним зв'язком і відносинами чотири компо-

ненти, як-от: свідомість тотожності «Я», свідомість «Я», усвідомлення своїх психічних властивостей, соціально-моральна самооцінка (Мерлін, 1996: 118).

Отже, у науково-психологічній літературі самосвідомість визначається як особливий компонент структури особистості, який здатний виділяти себе з навколишнього середовища й дійсності як об'єктивну реальність, характеризується усвідомленням приналежності суб'єкта до мікроколективу, до «ми», яке базується на протипоставленні себе, свого «ми» тим або іншим «вони».

Отже, незважаючи на широку і значну теоретичну розробку, у сучасному науковому просторі поняття «національна самосвідомість» визначається і тлумачиться досить неоднозначно.

Проведене дослідження дозволило виділити основні підходи до трактування означеного поняття, зупинимось на цьому детальніше:

1. Через категорію «уявлення» – національна самосвідомість розглядається як певна система уявлень нації, кожного її представника про себе, свою приналежність, походження. Наприклад, О. Баронін визначав «національну самосвідомість» як стійку, унікальну систему уявлень особистості про себе як про представника конкретної нації, носія притаманних лише їй ознак і характеристик (Баронін, 200: 78).

2. Через категорію усвідомлення – національна самосвідомість розкривається як усвідомлення індивідуумом себе представником певної нації, приналежності до неї, усвідомлене прийняття ідеалів, інтересів та цінностей своєї нації, усвідомлена диференціація ціннісних орієнтацій та прагнень своєї й інших націй.

Так, Ю. Бромлей визначав національну самосвідомість як усвідомлення кожним представником нації своєї приналежності до тієї нації, усвідомлення національних інтересів та перспектив розвитку певної нації (Бромлей, 2008: 45). На думку вченого, головним показником самосвідомості є те, наскільки глибоко усвідомлює особистість свою єдність із рідним етносом, наскільки розуміє відмінності свого етносу від інших.

М. Джунусов також розглядає національну самосвідомість через усвідомлення себе членом певної нації, яка є суспільною цілісністю, відмінною від інших націй (Джунусов, 1985: 47).

У дослідженнях У. Нетаврової національну самосвідомість представлено як усвідомлення народом власної гідності, національних цінностей, традицій, культури, невід'ємного права бути суб'єктом історичного розвитку, а також усвідомлення своєї ролі та значення в різних сферах життя (Нетаврова, 1994: 14).

На переконання В. Лісового, усвідомлення людиною своєї особливості, відмінності від інших націй у культурі, історії є надзвичайно важливим для буття нації, її ціннісних орієнтацій, визначає успішне функціонування нації як «колективної особистості» (Лісовий, 2000: 72).

Цікавою є позиція В. Карлової, яка розглядає поняття «національна самосвідомість» як на національному рівні – усвідомлення нацією своєї життєдіяльності, сенсу своєї життєдіяльності, національних, політичних, духовних цінностей, інтересів та цілей, спільної історії, долі, так і на індивідуальному рівні – усвідомлення особистістю себе часткою певної національної спільноти, оцінка себе як носія національних цінностей, що склалися у процесі тривалого історичного розвитку нації, її самореалізації як суб'єкта соціальної дійсності (Карлова, 2013: 14).

Більш ґрунтовне та розгорнуте визначення національної самосвідомості як усвідомлення сукупності понять та ідей дав В. Борисов. Учений окреслив коло уявлень, якостей та рис, які має усвідомлювати особистість із високим рівнем національної самосвідомості, а саме: особливості й унікальний характер національної культури, особистісних рис як представника певної нації, тотожності себе зі своєю нацією, сукупність моральних та етичних норм поведінки, специфіку побудови взаємин з оточенням, соціумом взагалі (Борисов, 2006: 12).

На думку І. Кресіної, національна самосвідомість зумовлює усвідомлення окремою людиною або спільнотою приналежності до певної нації, яка сформувалася під впливом політичних, історичних, соціальних, культурних чинників, має унікальну історію, культуру, ментальність, політичний та державний устрій (Кресіна, 1998: 87).

3. Через категорію самооцінки – національна самосвідомість характеризується в контексті оціночних суджень особистості про себе як представника певної нації, носія унікальних якостей та рис, які викристалізувалися у процесі культурно-історичного розвитку даної нації, увібрали значний духовний, моральний, естетичний зміст її становлення, стали для неї характерними і показовими. Предметом оцінки особистості також стає її цілеспрямована соціальна діяльність, спрямована на реалізацію національних інтересів. Наприклад, згідно з визначенням А. Боришевського, національна самосвідомість виступає для кожної особистості оцінкою себе, своїх принципів, поглядів і переконань, своєї діяльності й активності як гідного представника певної нації (Боришевський, 2003: 7).

4. Через категорію процес – національна самосвідомість розглядається як процес формування у свідо-

мості та поведінці особистості системи національних цінностей та норм поведінки, набуття ними статусу пріоритетних та панівних, побудову позитивного образу власної національної «Я-концепції». Наприклад, М. Давидюк зазначає, що результатом процесу засвоєння індивідумом національного змісту є побудова в його свідомості позитивного образу «Я – представник певної національності» (Давидюк, 2005: 2).

В. Юрченко розглядає національну самосвідомість як результат складного процесу засвоєння національної культури, традицій, обрядів та звичаїв народу, формування почуття приналежності до національної інтелектуально-духовної скарбниці. На переконання автора, національна самосвідомість складається із: знань про власні індивідуальні особливості (темперамент, воля, почуття, мовлення, спосіб мислення), знань про моделі поведінки і способи взаємодії із соціумом, знання історії своєї нації, перспективи її розвитку та зростання, знань про систему духовних, етичних, матеріальних цінностей певної нації та про шляхи її збереження та розвитку, активної дієвої позиції та відповідальної поведінки особистості (Юрченко, 2012: 14).

5. Через категорію якість особистості – національна самосвідомість розглядається як певна якість особистості, яка зумовлює усвідомлення індивідумом своєї приналежності до певної нації, наявність сукупності певних якостей та рис, визначає наявність системи поглядів та переконань, які визначають поведінку, готовність до активної діяльності, виконання певних дій для захисту національних інтересів та цінностей, обстоювання національних ідей. Наприклад, Н. Євдокимова розкриває національну самосвідомість як особливу й динамічну якість, що визначає пріоритет національних ідей, цінностей, потреб у способі мислення і поведінці особистості, її ставленні до навколишнього середовища, представників інших націй, особливості комунікації, готовності до дієвої активної позиції (Євдокимова, 2005: 6).

6. Через категорію ставлення – поняття «національної самосвідомості» розглядається в контексті дієвого ставлення особистості до власної нації, її певних рис, здобутків культури (рідна мова, історія свого народу, культурно-освітні традиції), готовності обстоювати національні інтереси та потреби розвитку своєї держави. Так, Д. Тхоржевський звертає увагу на те, що національна самосвідомість як інтегративна якість особистості, якій властиві любов до рідної землі, глибоке знання рідної мови, історії, зумовлює сприяння розвитку літератури, мистецтва, культури свого народу, творчому відродженню національних

традицій, звичаїв і обрядів, активну в них участь. На його думку, до цього поняття входять готовність творчо і сумлінно працювати для зміцнення позицій своєї нації, на благо Вітчизни, для єдності рідного народу, української держави, надійно її захищати (Тхоржевський, 1998: 93).

Висновки. Отже, ми розглядаємо «національну самосвідомість» як інтегроване поняття,

яке об'єднує усвідомлення індивідуумом, народом своєї приналежності до певної нації, часткою певної національної спільноти, що зумовлює наявність системи поглядів, принципів, переконань, ставлень до національної культурно-історичної спадщини, стратегії національного розвитку, активну, дієву позицію щодо обстоювання національних інтересів і національного ствердження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баронин А. Этническая психология. Киев : Тандем, 2000. 264 с.
2. Борисов В. Теоретико-методологічні засади формування національної самосвідомості учнівської та студентської молоді : дис. ... докт. пед. наук: 13.00.07. Тернопіль, 2006. 528 с.
3. Боришевський М. Національна самосвідомість та ідентифікація громадян як чинник демократичних перетворень в українському суспільстві. *Соціально-психологічний вимір демократичних перетворень в Україні*. Київ : Український центр політичного менеджменту, 2003. С. 138–144.
4. Бромлей Ю. Очерки теории этноса. Москва, 2008. 437 с.
5. Выготский Л. Собрание сочинений : в 6-ти т. Москва : Педагогика, 1982. Т. 1 : Вопросы теории и истории психологии. 488 с.
6. Гердер Й. Бог. Несколько диалогов. *Антология мировой философии* : в 4-х т. Москва : Мысль, 1971. Т. 4.
7. Давидюк М. Формування національної самосвідомості учнів 9–11 класів у процесі вивчення художніх творів історичної тематики (на матеріалі історичної прози) : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2005. 21 с.
8. Джунусов М. Введение в теорию наций. Ашхабад, 1985. 315 с.
9. Євдокимова Н. Участь у скаутському русі як психологічна умова розвитку національної самосвідомості підлітків : дис. ... канд. психол. наук.: 19.00.07. Київ, 2005. 202 с.
10. Карлова В. Національна самосвідомість як духовна основа державотворчих процесів в Україні: управлінський аспект : автореф. дис. ... докт. наук з держ. упр.: 25.00.01. Київ, 2013. 36 с.
11. Кресіна І. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси: етнополітичний аналіз : монографія. Київ : Вища школа, 1998. 390 с.
12. Леонтьев А. Проблема психологии сознания. *Избранные психологические произведения* : в 2-х т. Москва : Педагогика, 1983. Т. 1. С. 237–246.
13. Націоналізм : Антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. Львів : Смолоскип, 2000. 872 с.
14. Мерлин В. Психология индивидуальности. Москва ; Воронеж : Изд-во Института практической психологии ; НПО «МОДЕК», 1996. 448 с.
15. Нетаврова У. Формування національної самосвідомості учнів у процесі вивчення біографії письменника у старших класах : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 1994. 23 с.
16. Рубинштейн С. Бытие и сознание. *Человек и мир*. Санкт-Петербург : Питер, 203. 512 с.
17. Тхоржевський Д. Теоретичні засади виховання національної самосвідомості. Київ : ІЗМН, 1998. 150 с.
18. Фурса М. Понятійно-структурний аналіз національної свідомості : дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03. Львів, 1996. 207.
19. Чеснокова И. Проблемы самосознания в психологии. Москва : Наука, 1977. 144 с.
20. Юрченко В. Формування в молоді національної самосвідомості – одне з головних завдань освіти. Рідна мова? *Квартальник українського вчительського товариства у Польщі*. 2012. № 18. С. 13–15.

REFERENCES

1. Baronin A. S. (2000). *Etnicheskaya psichologiya*. [Ethnic psychology] Kiev : Tandem. [In Russian].
2. Borysov V. V. (2006). *Teoretyko-metodolohichni zasady formuvannia natsionalnoi samosvidomosti uchnivskoi ta studentskoi molodi*. [Theoretical and methodological principles of formation of national self-consciousness of pupils and students] (Extended abstract of Doctoral dissertation). Ternopil. [In Ukrainian].
3. Boryshevskiy M. Y. (2003). *Natsionalna samosvidomist ta identyfikatsiia hromadian yak chynnyk demokratychnykh peretvoren v ukrainskomu suspilstvi. Sotsialno-psykholohichni vymir demokratychnykh peretvoren v Ukraini*. [National self-awareness and identification of citizens as a factor of democratic change in Ukrainian society. Socio-psychological dimension of democratic transformations in Ukraine]. Kyiv : Ukrainyskiy tsentr politychnoho menedzhmentu. [In Ukrainian].
4. Bromlei Yu. V. (2008)/ *Ocherky teoryu etnosa*. [Essays on the theory of ethnos]. Moskva : URSS. [In Russian].
5. Vigotskii L. S. (1982). *Sobrane sochinenii v 6 t.* [Collection of essays in 6 volumes. Moscow: Pedagogy]. Moskva : Pedagogika. [In Russian].
6. Gerder, J. (1971). *Bog. Neskol'ko dialogov* [God. Several dialogues]. *Antologiya mirovoj filosofii*. V 4-kh t. T. 4. Moscow : My'sl'. [in Russia].
7. Davydiuk M. O. (2005) *Formuvannia natsionalnoi samosvidomosti uchniv 9–11 klasiv u protsesi vvychnnia khudozhnikh tvoriv istorychnoi tematyky (na materialy istorychnoi prozy)*. [Formation of national self-consciousness of students of 9–11 grades in the process of studying artistic works of historical themes (on the material of historical prose)] (Extended abstract of the candidate's dissertation). Kyiv. [In Ukrainian].

8. Dzhunusov M. (1985). Vvedenie v teoriyu natsii. [Introduction to the theory of nations] Ashhabad : Ilim. [in Russia].
9. Ievdokymova N. O. (2005). Uchastu skautskomu rusi yak psykholohichna umova rozvytku natsionalnoi samosvidomosti pidlitkiv. [Participation in the scout movement as a psychological condition for the development of national identity of adolescents]. (Extended abstract of the candidate's dissertation). Kyiv, [In Ukrainian].
10. Karlova V. V. (2013). Natsionalna samosvidomist yak dukhovna osnova derzhavotvorchykh protsesiv v Ukraini: upravlinskyi aspekt [National self-consciousness as a spiritual basis of state-building processes in Ukraine: managerial aspect]. (Extended abstract of Doctoral dissertation). Nats. Akad. Derzh. Upr. Pry Prezydentovi Ukrainy, Ukraine. [In Ukrainian].
11. Kresina I. (1998). Ukrainska natsionalna svidomist i suchasni politychni protsesy: etnopolitychnyi analiz. [Ukrainian national consciousness and modern political processes]. Kyiv : Vyshcha shkola. [In Ukrainian].
12. Merlin V. S. (1996). Psihologiya individualnosti. [Psychology of personality]. Moskva : Izd-vo Institut prakticheskoi psihologii, Voronezh : NPO "MODYEK". [in Russia].
13. Protsenko O., Lisovyi V. (Comp.). (2000). Natsionalizm: Antolohiia [Nationalism: An Anthology]. Smoloskyp. [In Ukrainian].
14. Netavrovana U. M. (1994). Formuvannia natsionalnoi samosvidomosti uchniv u protsesi vyvchennia biohrafii pysmennyka v starshykh klasakh. [Formation of national self-consciousness of students in the process of studying the biography of the writer in senior classes]. (Extended abstract of Doctoral dissertation). Kyiv. [In Ukrainian].
15. Rubinshtein S. L. (2003). Bitie i soznanie. Chelovek i mir [Being and consciousness. Man and the world]. Spb. : Piter. [in Russia].
16. Tkhorzhevskiy T. O. (Eds.). (1998). Teoretychni zasady vykhovannia natsionalnoi samosvidomosti [Theoretical principles of education of national self-consciousness]. IZMN, Ukraine. [In Ukrainian].
17. Fursa M. V. (1996). Poniatiino-strukturnyi analiz natsionalnoi svidomosti. [Conceptual and structural analysis of national consciousness]. (Extended abstract of the candidate's dissertation). Lviv. [In Ukrainian].
18. Chesnokova I. I. (1977). Problemi samosoznaniya v psihologii. [Problems of self-awareness in psychology]. Moskva : Nauka. [in Russia].
19. Iurchenko V. I. (2012). Formuvannia v molodi natsionalnoi samosvidomosti – odne z holovnykh zavdan osvity. Ridna mova. [Formation of national self-consciousness in youth – one of the main tasks of education. Native language] Kwartalnyk ukrainskoho vchytelskoho tovarystva u Polshchi, № 18. pp. 13–15. [In Ukrainian].

UDC 378.12:81'243

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-21>**Oksana KOVALENKO,***orcid.org/0000-0001-8431-5859**Lecturer at the Department of English
Petro Mohyla Black Sea National University
(Mykolaiv, Ukraine) anglu4itel@gmail.com***Tetyana CHERNYUK,***orcid.org/0000-0002-9800-3765**Lecturer at the Department of English
Petro Mohyla Black Sea National University
(Mykolaiv, Ukraine) tatianka.cherniuk@gmail.com*

FORMATION OF HIGH SCHOOL TEACHER'S PROFESSIONAL COMPETENCE

The article analyzes research and scientific publications on the personal, professional, and pedagogical qualities of a high school teacher. Professional activity is characterized as a special form of highly qualified, mental activity of a creative nature, aimed at learning, comprehensive development of students, the formation of professional knowledge, skills, abilities and education of an active life position. The article describes the main types of communication between teachers and students, components of the psychological and pedagogical structure, professionalism of teachers and their skills. The requirements to the teacher's personality, his creative approach to the work is outlined, the article also reveals the stages of the process of self-improvement and self-development.

Teacher's professional competence is a set of professional and personal qualities, which are necessary for successful pedagogical activity. A professionally competent teacher is a professional with a sufficiently high level of pedagogical activities, pedagogical communication. It is somebody who achieves consistently high results in teaching.

Professional competence's development is first of all creative individuality, ability to adapt in a changing pedagogical environment. The socio-economic and spiritual development of society directly depends on the professional level of teachers. The changes should take place in the modern education system and make it necessary to improve the qualifications and teacher's professionalism or their professional competence. Their role in the process of professional development is an important part in the innovative activity. Therefore, it is essential for a teacher to be ready for professional development.

If it is not enough for a teacher to work in a traditional system to master pedagogical techniques, but also provide educational activities at a professional level and achieve more or less successful learning. In this case teacher is ready to innovation.

Thus, competence is not a simple sum of knowledge, skills and abilities. It includes cognitive (knowledge), operational (modes of activity and readiness to carry out activities) and axiological (the presence of certain values) aspects. Competence "is a personal characteristic, a set of knowledge, skills, and flexible thinking, and competence in predetermined requirements for the educational training, curriculum, competence "anatomy"; a set of specific professional or functional characteristics".

Key words: *pedagogical activity, pedagogical skill, professionalism, creativity, personal qualities, types of communication, psychological and pedagogical structure.*

Оксана КОВАЛЕНКО,*orcid.org/0000-0001-8431-5859**викладач кафедри англійської мови
Чорноморського національного університету імені Петра Могили
(Миколаїв, Україна) anglu4itel@gmail.com***Тетяна ЧЕРНЮК,***orcid.org/0000-0002-9800-3765**викладач кафедри англійської мови
Чорноморського національного університету імені Петра Могили
(Миколаїв, Україна) tatianka.cherniuk@gmail.com*

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ

У статті аналізуються наукові публікації про особисті, професійні та педагогічні якості вчителя середньої школи. Професійна діяльність характеризується як особлива форма висококваліфікованої, розумової діяльності творчого характеру, спрямована на навчання, усебічний розвиток учнів, формування професійних знань, умінь,

навичок та виховання активної життєвої позиції. У статті описано основні типи спілкування між викладачами й учнями, складові частини психолого-педагогічної структури, професіоналізм учителів та їхні вміння. Викладаєно вимоги до особистості вчителя, його творчого підходу до роботи. У статті також розкриваються етапи процесу самовдосконалення та саморозвитку.

Професійна компетентність учителя – це сукупність професійних та особистісних якостей, які необхідні для успішної педагогічної діяльності. Професійно компетентний учитель – це професіонал із досить високим рівнем педагогічної діяльності, педагогічного спілкування. Це той, хто досягає стабільно високих результатів у навчанні.

Розвиток професійної компетентності – це передусім творча індивідуальність, здатність адаптуватися в мінливому педагогічному середовищі. Соціально-економічний та духовний розвиток суспільства безпосередньо залежить від професійного рівня викладачів. Зміни мають відбуватися в сучасній системі освіти, зробити необхідним підвищення кваліфікації та професіоналізму вчителя або їхньої професійної компетентності. Їхня роль у процесі професійного розвитку є важливою частиною інноваційної діяльності. Тому вчителю важливо бути готовим до професійного розвитку.

Учителю не досить працювати у традиційній системі для опанування педагогічних технік, а також необхідно забезпечити освітню діяльність на професійному рівні та досягти більш-менш успішного навчання. У цьому разі вчитель готовий до інновацій.

Отже, компетентність – це не проста сума знань, умінь та навичок. Вона включає когнітивний (знання), операційний (способи діяльності та готовність до здійснення діяльності) і аксіологічний (наявність певних цінностей) аспекти. Компетентність – «це особиста характеристика, сукупність знань, умінь та гнучкого мислення, а також компетентність у заздалегідь визначених вимогах до навчальної підготовки, навчальної програми; сукупність конкретних професійних або функціональних характеристик».

Ключові слова: педагогічна діяльність, педагогічна майстерність, професіоналізм, креативність, особисті якості, типи спілкування, психолого-педагогічна структура.

The problem statements. Our work is the formation of personality, and this imposes on us a special, incomparable responsibility (V. Sukhomlinsky). Teaching is a profession that is one of the most creative and complex, which combines science and art. This job is related to the job of a writer, director, actor, educator, psychologist and scientist. The activity and personality of a high school teacher have a social significance and occupy one of the main places in state formation, formation of national consciousness, and spiritual culture of Ukrainian society. The effectiveness of the educational process depends on two main persons “teacher and student”, but the educational process can be complete only when it is mutual, when not only the student, but also the teacher is studying and educating. The teacher is the mediator between the students and the teaching material, so he must be ready to act as a mentor and assistant. A person's identity depends on upbringing, on what values will be laid in it. The greatest influence on a person's character is exerted by the family, but no less important is exerted by the teacher. The teacher is responsible for what the next generation will be like, so it is important to know what the teacher should be like.

Successful performance of these tasks is facilitated by the presence of such qualities as a tendency to leadership, desire to help, kindness, responsibility. The image of the ideal teacher originates in philosophical ideas about the teacher of life, who is characterized as a bright, original, creative person, able to feel the problems and contradictions of life. Thus, the personality of a high school teacher is the

focus of students. The constant self-improvement and self-development of the teacher play an important role. Conscious self-improvement of the individual and his spiritual growth are eternal categories that have been studied by scientists in different epochs.

The importance of this problem at the present stage cannot be overestimated, because the world around us is constantly changing, and students act as reflectors, which has repeatedly confirmed the historical experience. In recent years, in psychological, pedagogical and sociological research, much attention is paid to the study of the inner world of student youth, their reflections on the environment, and teaching staff.

Analysis of research and publications. An idea of the teacher's personality and his professional activity can be found in scientific works in Ancient Egypt, Babylon, Syria, Ancient Greece. Humanist teachers such as F. Rabelais, M. Montel, T. Moore, and J.-J. Rousseau studied this topic in the Renaissance. K. Ushinsky, A. Makarenko, and V. Sukhomlinsky dealt with this issue among the prominent teachers of our era.

The main characteristics of the teacher, his self-improvement and professional activity are an important issue of modern pedagogy, psychology, sociology. There are numerous scientific discussions of this issue. Characterizing the personality of the modern teacher S. Skorikova writes: “There is no doubt that a teacher, a tutor can fulfill his high mission in the training of modern personnel only when he loves his profession, is convinced of its importance and seeks by all means to form a highly qualified specialist, a decent person”.

N. Kuzmina, K. Levitan, T. Talanchuk – studied the functions of professional and pedagogical activity; O. Kiselyova – personal function of self-education; T. Shestakova – creative, purposeful, independent movement of the specialist to the top of personal and professional development; O. Kucheryavy – professional self-education, creative self-movement of the individual to professional self-realization.

V. Adamova and V. Potekhin considers the main feature of a teacher – the ability to navigate well in various fields of science, to be aware of new research, discoveries and to see the short- and long-term prospects of science. At the same time, researchers O. Gura, A. Kozhuyev, O. Moroz, D. Chernilevsky emphasize that the problem of teacher self-improvement has not become significant.

Most teachers do not realize the importance of personal growth, they believe that a teacher needs to know his subject, and everything else will come with experience. Sociological centers of different Universities annually conduct surveys at various faculties, which contain questions about the attitude of students to teachers and their teaching activities. N. Rozhanska described the results of a sociological study “The ideal teacher through the eyes of students of Petro Mohyla Black Sea National University” in her article. Similar surveys are conducted at many universities in Ukraine and abroad. The results of such surveys and research are almost the same. Students represent an ideal teacher as someone who has a good knowledge of his subject, hold interesting and accessible classes using non-standard teaching methods. An ideal teacher respects the opinion of students and creates a friendly atmosphere. Among the personal qualities’ students distinguish: punctuality, responsibility, politeness, justice, professionalism, calm nature. The teacher’s appearance should be business style with a neat hairstyle and well-groomed shoes.

The aim of the article. To determine the important personal and professional-pedagogical qualities of a high school teacher, to consider the phenomenon of self-improvement and professional self-realization.

Main material. Pedagogical activity in higher education is an activity aimed at training a qualified specialist who must find his place in the labor market and be actively involved in social, cultural, political, and other spheres of life. The object of pedagogical influence are students with different inclinations, interests, intelligence, feelings. Ukrainian educator Vasyl Sukhomlynsky (1918–1970) noted that in any case mistakes and failures do not lead to such severe consequences as in the pedagogical one. Teachers in their activities have to master the language and speech. K. Ushinsky wrote: “Native language is a great national treasure, the basis of development and

the treasury of all knowledge, it begins to understand everything”. The word of the native language is a powerful aspect of spiritual contact, moral influence and conviction.

Let us consider what are the types of communication between teachers and students.

1. Primitive. Attitude toward students is reflected in primitive rules and reactions of behavior. The teacher demonstrates his superiority, the student is a means to an end.

2. Manipulative. The teacher’s relationship with students is based on the game. Praise is used. The student is the object of manipulation. He is intimidated and infantile.

3. Standardized. The formal communication dominates. The teacher follows the standards of etiquette. Such behavior is superficial as the student feels the indifference of the teacher and remains the object of manipulation.

4. Business. Focusing on the work, the teacher takes into account the personal characteristics of the student only in the context of effective activities. He follows the standards of etiquette and recognizes the student’s right to independence. The significance of the student for the teacher depends on the contribution to the joint activity.

5. Personal. Communication is based on the deep interest of students, the teacher loves students, all his activities are aimed at the development of spirituality. The student trusts the teacher, and the teacher is an authority for him.

I. Zazyun distinguishes the following styles of communication: a) authoritarian style. The dictate is used, which turns one of the participants in communicative interaction into a passive performer. An authoritarian teacher arbitrarily determines the direction of the group. This inhibits the initiative, suppresses the activities of students. The main forms of interaction of this style of communication are an order, indication, instruction, reprimand. The teacher is intolerant of objections. All this leads to an unfavorable psychological climate; b) democratic style. It is based on deep respect, trust and focuses on self-organization of the individual and the team. This style is designed to bring the purpose of the activity to the minds of each student and to involve everyone in active participation in the common cause. The main means of interaction are encouragement, advice, information; c) liberal style. In the liberal style the teacher does not have a stable pedagogical position. It is manifested in non-interference and low level of education requirements. Such teacher is limited to performing only the teaching function. The consequence of such a position is a loss of respect, a deterioration in performance and discipline.

So, it is very important how the teacher communicates with students.

According to V. Sukhomlinsky, the word should heal, not be a whip. Democritus emphasized that everything must be learned “Neither the art of eloquence nor wisdom can be achieved if it is not learned”. A high school teacher has a difficult task, to develop love and respect to the native language, the form skills and abilities of correct speech of students. The best way to achieve this goal is your own example.

Pedagogical activity can be divided into several functions. The main one is educational, which is aimed at organizing the learning process. It combines the theoretical basis, the discovery of new patterns. The second is practical, which aims to solve pedagogical problems. The teacher determines the purpose, considers the content of education, modern methods and forms that contribute to the activation of educational and cognitive activities of the student, forms of control. The main types of this activity are lectures, lab works, practical tasks, seminars, consultations, tests, exams, reviews, organization of defense of term papers and projects, management of theses, practice and research. Closely related to educational work is methodical work – it is preparation for lectures, laboratory, practical classes, compilation and preparation for publication of lecture notes, collections of exercises and tasks, laboratory workshops, methodical materials for term papers and dissertations, current work to improve pedagogical skills (reading of methodical, educational, scientific and methodical literature), drawing up of methodical developments, tasks, examination tickets, subjects of course works (Гура, 2006: 330).

In the process of methodical work, the skill level of the teacher increases, as he learns the content of new curricula, gets acquainted with the achievements of psychological and pedagogical sciences and methods of teaching disciplines, studies advanced pedagogical experience, improves his skills of self-education. An important place in the teacher's activities belongs to the organizational and methodological work. It is the work in the preparatory department, in the admissions committee, the organization of pedagogical practices, preparation of materials for meetings of the department council, work on preparation of scientific and methodical seminars. Pedagogical activity should be combined with research, which enriches the inner world, develops creative potential, increases the scientific level of knowledge, encourages new ideas and conclusions.

A good teacher, to master his subject more deeply, gets acquainted with the scientific literature, monitors

the development of this science, studies the experience of educational work of his colleagues. Edits scientific and methodical journals.

Educational activities are carried out in the learning process, using all the opportunities of academic disciplines, as well as during extracurricular communication. It is important that each teacher realizes the importance of their educational impact on future professionals and implement this function not only through interviews, curatorial activities, but also by their own example.

The professionalism of the teacher is manifested in the ability to see the analysis of different situations and find ways to solve them. And this requires a creative approach to teaching. To perform pedagogical activities effectively, the teacher must be aware of the main components of the psychological and pedagogical structure, pedagogical actions, skills, and qualities necessary for its implementation. (Гапон, 2009: 110).

Psycho-pedagogical activity structure – a system of teacher's actions to achieve goals through solving educational problems. The following functional components are distinguished in this system (N. Kuzmina): epistemological, constructive, organizational, communicative.

Epistemological (greek word “gnostikos” means “cognitive”) component includes the study of each student individually and the whole team, the use of different methods of teaching and education, and learning guidelines. It also includes analyzing their own experience and the experience of other teachers, generalization and application of effective forms, methods and techniques in their work, self-education and self-education. The constructive component involves the selection of educational information to be communicated to students, planning own activities and behaviors to interact with students. The communicative component includes establishing pedagogical relations with those affected (recognition of moral, intellectual and political superiority as a leader and organizer), establishing proper relations with the leaders of this system (discipline, principledness, creativity), correlation of their activities with government tasks (Введенський, 2003: 12).

The psychological structure of the teacher is dynamic and changes with mastery. The teacher needs to win the audience, it depends on the relationship with students.

Pedagogical activity in higher education involves certain requirements for the teacher's personality.

1. Awareness of their civic duty – education of worthy citizens of the country and highly qualified specialists.

2. Perfect mastery of their subject. According to student surveys, the most authoritative are those teachers who know their subject well. Also, the teacher should be well oriented in related disciplines that promotes deep disclosure interdisciplinary relations, events and realities of the modern world, forming an intelligent expert.

3. Possession of teaching methods that help to make a complex task accessible, taking into account the ability of students to be interested in information, to arouse the desire to replenish their knowledge.

4. Pedagogical expression. This is such an attitude to pedagogical activity and psychological readiness for it. It is manifested in the direction of thoughts, in the manner of speaking, in behavior. Thanks to this feature, the teacher can intuitively distinguish from the environment educational facts and pedagogically convey them to students.

5. Love for students should be reasonable. The famous teacher and an artist Anton Semenovich Makarenko noted that love for students precludes unprincipled and indulgent attitude, indulgence in its weaknesses. In his opinion, demanding does not contradict love and respect for the person.

6. Erudition. In addition to knowledge of his subject, the teacher must have knowledge of philosophy, history, politics, art, modern science and technology. This will help him communicate with students on various topics.

7. Creative approach. Creativity of the teacher is first of all a choice of methods and approaches to realization of the purpose and tasks, maintenance of efficiency of educational process. As well as teaching students to independently obtain information and develop creative thinking, equipping with research skills, education of an experienced and cultured person. The teacher, who is a creative person, analyzes his own experience, studies and takes the best from others, seeks and finds new, more advanced pedagogical technologies. K. Ushinsky determined that a "teacher" lives in a teacher only as long as he studies.

8. High moral qualities. In the moral aspect, the teacher must be the one who seeks to educate their students.

9. Have emotional and volitional behavior. The teacher must be purposeful, proactive, disciplined, demanding to himself and others, to have own feelings.

10. Pedagogical observation and attentiveness. Observing students, the teacher learns about their characteristics, attitudes to learning and teachers, the relationship between them, mental states, their response to comments and assessments. It is necessary to focus on the studied topics and changing the types of tasks and tools.

11. Inspiration and intuition. Inspiration comes to the teacher due to interest in the subject of research, constant reflection, and planning goals. It is a mental state, when all areas of the psyche are involved at the same time: mind, feelings, perception. Intuition is manifested in the feeling of the right activity, in the desire for its results, in the belief that this is the way to act, and not otherwise.

12. Mastery of language and mindset. The language and the mindset of the teacher must be pedagogical, it is about clarity and logic of thought, specificity, intelligibility. The speech should be free of defects (lisp, stuttering, fast or slow pace).

13. Optimism is an integral feature of a modern teacher because it affects the effectiveness of teaching and education of students, creates positive emotions, good condition, activity, determination, excellence in their abilities.

14. Pedagogical tact. This is a professional feature of the teacher's behavior in relations to students, the ability to find the right solution in each case. The teacher needs pedagogical tact in the system of his educational influence both on the student group and on each student individually.

15. Health and appearance. The teaching profession requires a lot of nervous and physical stress, so you need constantly take care of your health. Appearance is also important. The unattractive appearance of the teacher causes a negative attitude of students to the teacher and his discipline.

The teacher's activity combines scientific, teaching, educational and methodical work, i.e., the teacher is a specialist in a particular field of knowledge: teacher, scientist and manager of personal self-improvement. Self-improvement is manifested in constant development, the desire to become better, to achieve high professional goals, to attract the respect of the student audience, to gain pedagogical authority.

The process of self-improvement and teacher development has the following stages:

The first stage is self-knowledge, the teacher analyzes his own activity and identifies shortcomings.

At the second stage there is a formation of an ideal professional image, comparison with outstanding teachers, where professional values are overestimated.

The third stage is the implementation of the self-improvement program created by the teacher. The teacher goes through self-restraint, deprivation of comfort, overcoming the negative influences that appear on the path to perfection.

At the fourth stage, as a result of the implementation of the self-improvement program, the specialist forms the life philosophy and professional credo, analyses educational, professional and life achievements and corrects the personal activity. (Бех, 2011: 10).

The fifth stage is the evaluation of the effectiveness of self-improvement work with adjustments for further work.

Constant self-improvement is an important tool for the professional development of the teacher to improve educational activities and educational and pedagogical processes.

Conclusions. The personal qualities of the teacher play an important role in the education and upbringing

of young people, because the teacher is constantly in the center of attention of students. The teacher must be a good manager, speaker, psychologist, know a pedagogical and educational process. Also, he should be an expert in his field of science and a scholar in other sciences, love students and his profession. Therefore, given all the above, it is necessary to develop the personality of the teacher: his cultural, cognitive, and spiritual spheres of activity.

BIBLIOGRAPHY

1. Бех І. Я – як джерело духовного саморозвитку особистості. *Педагогіка та психологія*. Київ, 2011. № 3. С. 5–16.
2. Введенський В. Моделювання професійної компетентності вчителя. *Педагогіка*. 2003. № 10. С. 51–55.
3. Гапон Н., Дубняк М. Вчитель очима учнів. *Вісник Львівського університету*. Серія «Педагогічна». 2009. С. 106–113.
4. Гура О. Психолого-педагогічна компетентність викладача вищого навчального закладу: теоретико-методологічний аспект : монографія. Запоріжжя : ГУ «ЗІДМУ», 2006. 332 с.
5. Затін І. Психолого-педагогічна модель особистості вчителя середньої школи. Донецьк, 2011. URL: http://vk.com/doc7983417_46930860?Хеш=86163f57coa442919a.
6. Зеер Є. Психологія професій : навчальний посібник для студентів університетів. Москва : Академічний проект ; Єкатеринбург : Ділова книга, 2003. 336 с.
7. Зимняя І. Ключові компетентності як ефективно-цільова основа компетентнісного підходу в освіті. *Ректор університету*. 2005. № 6. С. 13–29.
8. Морозов С. Особистість учителя та навчальний процес. *Сучасні підходи до проблем виховання студентської молоді*. Рівне, 2000.
9. Ворон Дж. Компетентність у сучасному суспільстві: ідентифікація, розробка та впровадження. Пер. англ. Москва : Когіто-Центр, 2002, 396 с.
10. Трафімова Г. Вчитель очима учнів. *Інновації в освіті*. 2002. № 5.
11. Фіцула М. Педагогіка середньої школи : підручник. Київ : Академвидав, 2006. 35 с.

REFERENCES

1. Bekh I. D. Ya – yak dzherelo dukhovnoho samorozvytku osobystosti. [I – as a source of spiritual self-development of the individual] *Pedahohika ta psykholohiya*. Kyiv, 2011. № 3; S. 5–16. [in Ukrainian]
2. Vvedens'kyu V. N. Modelyuvannya profesiynoyi kompetentnosti vchytelya [Modelling of professional competence of a teacher]. *Pedahohika*. 2003. № 10. S. 51–55. [in Ukrainian]
3. Hapon N., Dubnyak M. Vchytel' ochyma uchniv [Teacher through the eyes of students]. *Visnyk L'vivs'koho universytetu*. *Pedahohichna seriya*. 2009. s. 106–113. [in Ukrainian]
4. Hura O. I. Psykholoho-pedahohichna kompetentnist' vykladacha vyshchoho navchal'noho zakladu: teoretyko-metodolohichnyy aspekt: monohrafiya. Zaporizhzhya: HU "ZIDMU", 2006. 332 s.
5. Zatin I. M. Psykholoho-pedahohichna model' osobystosti vchytelya seredn'oyi shkoly [Psychological and pedagogical model of personality of a secondary school teacher] (Elektronnyy resurs). Donets'k. 2011. Rezhym dostupu: http://vk.com/doc7983417_46930860?Khash=86163f57coa442919a. [in Ukrainian]
6. Zeer Ye. F. Psykholohiya profesiy: navch. posibnyk. Dlya studentiv. universytety. Moskva: Akademichnyy proekt; Yekaterynburh: Dilova knyha, 2003. 336 s.
7. Zymnyaya I. A. Klyuchovi kompetentnosti yak efektyvno-tsil'ova osnova kompetentnisnogo pidkhdou v osviti [Key competencies as an effective and targeted basis of the competency approach in education]. *Rektor universytetu*. 2005. № 6. S. 13–29. [in Ukrainian]
8. Morozov S. O. Osobystist' uchytelya ta navchal'nyy protses [Teacher's personality and educational process]. *Suchasni pidkhdou do problem vykhovannya students'koyi molodi*. Rivne. 2000 r. [in Ukrainian]
9. Voron Dzh. Kompetentnist' u suchasnomu suspil'stvi: identyfikatsiya, rozrobka ta vprovadzhennya. za z anhlis'koyi [Competence in modern society: identification, development and implementation. for from English]. Moskva: Kohito-Tsentr, 2002, 396 s.
10. Trafimova H. T. Vchytel' ochyma uchniv [Teacher through the eyes of students]. *Innovatsiyi v osviti*. 2002. № 5 [in Ukrainian]
11. Fitsula M. M. Pedahohika seredn'oyi shkoly: Pidruchnyk. Kyiv : Akademvydav, 2006. 35 s.

УДК 378.147.091.33

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-22>**Наталія КОЛОТІЙ,**

orcid.org/0000-0002-4244-4430

старший викладач кафедри англійської мови

Чорноморського національного університету імені Петра Могили

(Миколаїв, Україна) nerra@ukr.net

РОЛЬ НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ КОМУНІКАЦІЇ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ІТ-ІНДУСТРІЇ

У статті висвітлено питання ролі невербальних засобів для збагачення та увиразнення вербальної комунікації у процесі передачі інформації під час публічних промов спеціалістів технічного профілю на прикладі представників індустрії інформаційно-комунікаційних технологій. Наголошено, що багате мовлення з умілим та свідомим використанням невербаліки завжди буде запорукою успішної реалізації фахового і творчого потенціалу та формування іміджу особистості в усіх сферах професійної діяльності, навіть у тих, які традиційно вважаються опосередковані або взагалі не пов'язані з ораторським мистецтвом. Підкреслено важливість формування та практикування відповідних навичок якомога раніше, наприклад, під час навчання у закладах вищої та професійно-технічної освіти, на спеціальних тренінгах із підвищення кваліфікації або у межах неформальної освіти та самовдосконалення. Описано основні канали та засоби невербального спілкування та їх взаємозв'язок із вербальними засобами. Наголошено на необхідності пошуку шляхів розвитку вміння поєднувати несловесні засоби спілкування зі словесними в конкретних мовленнєвих ситуаціях, а саме під час монологічного мовлення: аналітичної доповіді, звіту, презентації, публічного виступу та діалогічного і полілогічного мовлення: дискусій, диспутів, нарад, ділових переговорів тощо. Наведено приклади та проаналізовані ораторські вміння відомих представників ІТ-індустрії, а саме Стіва Джобса, який був неперевершеним оратором та вивів презентації інноваційних продуктів на новий рівень, Біла Гейтса, який одночасно є професіоналом своєї галузі і впливовим громадським діячем, та інших. Підкреслено важливість набуття знань та навичок міжкультурної комунікації, мовленнєвого етикету, комунікативної толерантності та рефлексивності для сучасних і затребуваних фахівців на сучасному глобальному ринку праці та доречного і вмілого транслювання всього вищезазначеного широкому загалу у відповідних комунікативних ситуаціях.

Ключові слова: вербальна комунікація, невербальна комунікація, професійна комунікативна компетентність, ораторське мистецтво, мистецтво презентації.

Nataliya KOLOTIY,

orcid.org/0000-0002-4244-4430

Senior Lecturer at the English Language Department

Petro Mohyla Black Sea National University

(Mykolaiv, Ukraine) nerra@ukr.net

THE ROLE OF NON-VERBAL COMMUNICATION IN THE FORMATION OF THE IMAGE OF FUTURE IT SPECIALISTS

The article highlights the role of non-verbal means for enrichment and expression of verbal communication in the process of information transfer during public speeches of technical specialists on the example of representatives of the IT industry. It is emphasized that eloquent speech with skillful and conscious use of nonverbalisms will always be the key to successful realization of professional and creative potential and formation of personal image in all spheres of professional activity, even in those traditionally considered indirectly or not related to public speaking. The importance of developing and practicing relevant skills as early as possible, for example when studying in higher and vocational education institutions, at special training courses or in the framework of non-formal education and self-improvement is considered highly important. The main channels and means of non-verbal communication and their relationship with verbal means are described. Emphasis is placed on the need to find ways to develop the ability to combine nonverbal communication with verbal in specific speech situations, namely during monologue speech: analytical report, presentation, public speech and dialogic and polylogical speech: discussions, debates, meetings, business negotiations etc. The speaking skills of well-known representatives of the IT industry are analyzed, namely Steve Jobs, who was an unsurpassed speaker and took presentations of innovative products to a new level, Bill Gates, who is both a professional and influential public figure, Steve Ballmer, the most charismatic Microsoft CEO and others. The importance of acquiring knowledge and skills of intercultural communication, speech etiquette, communicative tolerance and reflectivity for modern in-demand professionals in today's global labor market is highlighted.

Key words: verbal communication, nonverbal communication, professional communicative competence, art of public speaking, art of presentation.

Постановка проблеми. Розширення міжнародної співпраці та євроінтеграція зумовлюють потребу сучасного суспільства у людях ініціативних, які творчо мислять, володіють комунікативними вміннями і здатні до самореалізації у житті та професії. В одному із програмних документів ЮНЕСКО *Becoming enterprising: Technical guidelines* зазначено, що сучасний фахівець має реагувати на постійні соціальні зміни, а не залежати від набору вмінь і знань, здобутих під час навчання у вищому або професійно-технічному навчальному закладі. На світовому ринку праці акцент робиться на вміннях, які дозволяють вправно поводитися з інформацією – презентаційних уміннях (*Becoming enterprising*, 1994). Щоб успішно здійснювати професійну діяльність, треба знати і вміти розпізнавати невербальні засоби спілкування. Невербальні засоби є найважливішим доповненням мовної комунікації, природно вплітаючись у тканину міжособистісного спілкування. Їхня роль визначається не тільки тим, що вони підсилюють мовний вплив на комунікатора, але й тим, що вони допомагають учасникам спілкування виявити наміри один одного і роблять процес комунікації більш відкритим. Будучи носіями значної частини комунікативної інформації, невербальні засоби можуть сприяти, перешкоджати чи навіть унеможливити міжособистісне спілкування. Тому так важливо навчитися використовувати ці засоби у процесі спілкування, доповнюючи ними доречно вжиті словесні засоби, формуючи при цьому свій професійний імідж.

Аналіз досліджень. Невербальний компонент, який становить технічну сторону комунікації, став об'єктом наукового дослідження у 40–50 роках двадцятого століття. Нині вивчені такі складники невербального компонента комунікації, як: лицьова експресія (П.К. Анохін, В.О. Лабунська), жестикуляція (Л.А. Капаназе, О.А. Петрова), кінесика (Х.Х. Міккін), проксемика (Е. Холл), акустика мовлення та голосу (В.П. Морозов), пози (А. Мерабіан). Дослідження також довели можливість усвідомленого контролю особистістю власної невербальної поведінки (Н.І. Жінкін, В.О. Лабунська, Д.Н. Узнадзе та інші), яка є одним із компонентів невербальної складової частини комунікації.

Мета статті. Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених вербальним і невербальним засобам комунікації, недостатньо висвітленою є проблема формування відповідних понять і навичок у фахівців технічного профілю. Це зумовлено тим, що зазвичай науковці дослі-

джують проблему формування комунікативних навичок насамперед у представників соціально-гуманітарних спеціальностей (економістів, менеджерів, юристів). При цьому поширеною є думка, що комунікативні навички не є основними у професійній діяльності фахівців технічного профілю.

Зважаючи на сказане, метою статті є пошук ефективних шляхів реалізації проблеми розвитку навичок використання взаємопов'язаних засобів вербальної і невербальної комунікації при передачі інформації під час публічних виступів протягом навчання у закладах вищої та професійно-технічної освіти, на спеціальних тренінгах з підвищення кваліфікації або у рамках неформальної освіти та самовдосконалення.

Виклад основного матеріалу. Невербальна комунікація – це система символів, знаків, які використовуються у процесі спілкування при передачі повідомлення для більш повного його розуміння, яка певною мірою незалежна від психологічних та соціально-психологічних якостей особистості, має доволі чітке коло значень та яку можна описати як специфічну знакову систему.

Засоби невербальної комунікації відрізняються від мовних формою виявлення. Науковими дослідженнями, зокрема, доведено, що за рахунок невербальних засобів відбувається від 40 до 80% комунікації. Причому 55% повідомлень сприймається через вирази обличчя, позу, жести, а 38% – через інтонацію та модуляцію голосу. Розвиток та удосконалення в своєму спілкуванні вміння вербальної та невербальної комунікації є невід'ємною частиною розвитку особистості, що веде соціально активне життя, є професіоналом в обраній галузі. Доповідач може ретельно підготувати текст свого виступу, підібрати необхідні приклади, навести переконливі аргументи. Але якщо презентація матеріалу буде монотонною, мовець не використовуватиме можливості голосових інтонацій, пауз, жестів, не супроводжуватиме промову доречними мімічними змінами, реакцію публіки можна передбачити. Уміння вдало переконувати, представляти інтереси колективу чи організації, захищати проекти, подавати нову інформацію – це важлива складова частина успіху фахівця в будь-якій галузі чи сфері нашого сучасного життя. Знання невербальних засобів спілкування дає змогу не тільки краще розуміти співрозмовника, а й передбачати його реакцію на почуте, іноді розгадувати його наміри.

Численними дослідженнями встановлено, що невербальні засоби спілкування – це найпотужніший канал передачі інформації та основний засіб встановлення необхідного контакту з аудиторією.

Саме вони створюють атмосферу відкритості (закритості), позитивної (негативної) налаштованості, впевненості (невпевненості), зацікавленості (байдужості) і, відповідно, формують довіру (недовіру) між учасниками комунікації.

Засоби невербальної комунікації, згідно з В.О. Лабунською (Лабунська, 1986: 35–37), можна поділити на чотири системи, що в своєму складі мають групи:

1) акустичну систему становлять групи екстралінгвістики (паузи, покашлювання, сміх, позихання, плач) і просодики (тембр, висота, гучність, темп мовлення, особливості наголошування);

2) до оптичної системи належить кінесика, яка поділяється на експресію (комунікативно значущі рухи: поза, жести, міміка, хода; фізіономіка – експресія обличчя та фігури), авербальні дії (дії із предметами, тілесні рухи, стук, скрип), контакт очей (спрямованість, частота контакту, тривалість); у цю систему, згідно з Н.П. Волковою, можна включити артефакти (прикраси, манера одягатися, зачіска, косметика);

3) тактильно-кінестетична система включає такесіку (статичні та динамічні дотики, потиски рук, поплескування);

4) ольфакторна система містить набір природних та штучних запахів.

В окрему групу вчені виділяють таку складову частину невербальної інтеракції, як проксеміку, під якою розуміють дистанцію, взаємне розміщення під час спілкування.

Науковці погоджуються з такою позицією: невербальна комунікація, доповнюючи мову, допомагає правильно і вичерпно передавати, адекватно сприймати думки. Н.П. Волкова наводить дані психологів, згідно з якими 60–80% комунікації відбувається з використанням невербальних засобів; значущість у спілкуванні міміки, жестів становить 55%, інтонації – 38%, слів – 7%; більше 90% інформації у перші секунди спілкування передається невербальними засобами (Волкова, 2006: 149). Вміння володіти засобами комунікації засвідчують загальнокультурний досвід, виявляють індивідуальні особливості презентатора, оптимізують передавання, сприймання й розуміння інформації. Оскільки презентація має специфічну ціль – переконати слухача, то для успішної її реалізації мовленнєві та немовленнєві засоби впливу мають виступати у гармонії. З одного боку, під час презентацій, бесід, переговорів необхідно вміти контролювати власні рухи, власну поведінку і міміку, з іншого боку – вміти зчитувати інформацію невербальних засобів спілкування слухачів або партнерів по бесіді, тому мову невербального

спілкування необхідно вивчати всім, хто зацікавлений у позитивному і результативному впливі на співрозмовників (Моркотун, 2013: 275)

Розвитку навичок спілкування сприятимуть такі види діяльності, як проведення презентацій і виконання проектів. В основі проекту знаходиться певна проблема, для вирішення якої потрібно не лише володіти мовними знаннями, а й уміти працювати в команді з партнерами. Досить часто випускники вищих технічних закладів мають ґрунтовні знання профільних предметів, володіють аналітико-дослідницькими навичками та навичками прийняття рішень. При цьому у них спостерігається недостатній рівень розвитку комунікативних навичок та таких особистісних якостей, як: толерантність, рефлексивність, мовленнєвий етикет.

Толерантність передбачає уважне ставлення до висловлювань свого партнера у процесі комунікації, вміння слухати і допитуватися до сутності висловлювання, а також вміння донести смисл свого висловлювання партнерові комунікації. Важливою у процесі комунікативної діяльності є така особистісна властивість, як рефлексія. Рефлексивність передбачає здатність суб'єкта комунікації «стати на місце іншого», тобто представника іншої культури, а також і механізми проєкції, ідентифікації та емпатії. Саме на ці якості розраховує партнер комунікації у процесі вирішення важливих професійних питань, який хоче бачити не лише професійну майстерність співрозмовника, а й взаєморозуміння.

Техніка презентації – важлива комунікативна навичка, якої треба спеціально навчатися. Це вимагає вміння правильно відібрати, обробити та подати інформацію, адаптувати її до конкретної аудиторії, враховуючи її професійні, демографічні, соціальні, гендерні, етнічні, релігійні і культурні особливості та можливі міжкультурні розбіжності у сприйнятті інформації. Звичайно, існують так звані природжені промовці, які цим навичкам не вчилися і все ж здатні робити блискучі презентації, але, на жаль, таких меншість. Та хоча талантом оратора володіють одиниці, навчитися здійснювати якісні презентації, вміло користуючись прийомом як вербальної, так і невербальної комунікації, можуть усі. Для подолання «штучності» спілкування, налагодження взаємодії, уникнення комунікативних невдач виникає необхідність спеціального навчання використанню невербальних засобів під час проведення диспутів, тренінгів, публічних виступів та презентацій.

Дуже часто студенти ІТ-спеціальностей під мультимедійною презентацією розуміють логічно

пов'язану послідовність слайдів, об'єднану однією тематикою і загальним принципом оформлення, і концентруються на створенні слайдів, забуваючи про сам виступ перед аудиторією, важливість ефективної, професійної і навіть деякою мірою артистичної подачі матеріалу. Треба донести до студентів, що вміння створювати та подавати презентації з високою долею вірогідності може бути одним з їхніх професійних обов'язків, тому слід ще під час навчання у ВНЗ починати формувати і розвивати необхідні для цього навички. Презентації проекту передують попередня робота, під час виконання якої не тільки готується презентаційний матеріал, а й планується сам процес презентації. Мета та завдання заходу визначаються на початку проекту, тому під час його виконання варто розробити структуру презентації, план «візуальної підтримки» через фіксовану в різних формах інформацію. Непростим для учасників є планування «простору» акції, утримання інтересу до свого виступу. Обговорення проектів (робота журі, написання рецензій учасниками) є прикладами мотивації аудиторії до уважнішого сприйняття заходу. Під час презентації однієї з груп можна продовжити рольові обов'язки представників іншої групи через серію завдань, одним з яких може бути експертиза та обговорення проекту. Для цього попередньо розробляється анкета оцінювання презентації експертами. Слухачі активно реагують на промовця, коли той до них звертається, активно задають питання після презентації (Вишневецький, 1989: 52).

Сам процес презентації відбувається відповідно до розподілу ролей учасників групи, або призначається один презентатор від усієї команди. Не треба хвилюватися, що технічні засоби для проведення презентацій (мультимедійні проектори, маніпулятори з лазерною указкою, міні-проектори) можуть викликати труднощі під час користування у студентів ІТ-спеціальностей, навпаки, вони часто більш обізнані в цьому, ніж їх викладачі-гуманітарії. Впродовж усієї роботи над реалізацією проекту викладач має забезпечити відповідними видами діяльності кожного члена групи з тим, щоб кінцевий мовленнєво-предметний продукт характеризувався відповідним внеском кожного у групі.

Мету використання цієї методики можна визначити як спрямованість на професійну та соціальну адаптацію молоді, розвиток творчих здібностей студентів, самостійності мислення, вміння аналізувати та критично оцінювати інформацію через навчально-практичну діяльність та інтерактивне спілкування засобами іноземної мови.

Доречно у межах спеціальних курсів або дисциплін, пов'язаних із мистецтвом публічних виступів, окремо розглядати тему «Невербальні засоби комунікації презентатора». На факультетах комп'ютерних наук під час викладання курсу професійної української або іноземної мови в межах теми «Мистецтво презентації», підтеми «Невербальні засоби комунікації презентатора» можна почати з вивчення засобів невербальної комунікації взагалі та розвитку відповідних навичок під час виконання спеціальних вправ, а потім зосередитися на «мові тіла» під час проведення публічних виступів, подивившись та проаналізувавши презентації відомих політиків, суспільних діячів, професіоналів гуманітарних та технічних галузей, зокрема представників надзвичайно актуальної ІТ індустрії, до яких постійно прикута увага широкого загалу. Важливо об'єктивно оцінити переваги і недоліки їхнього стилю та поведінки, спробувати усвідомити, наслідувати і розвинути їхні найкращі знахідки та прийоми. Можна почати, наприклад, із презентацій Стіва Джобса, який був неперевершеним оратором та вивів презентації інноваційних продуктів на новий рівень, перетворивши їх на захоплююче шоу. Продовжити варто демонстрацією публічних виступів таких постатей, як Білл Гейтс, який вважається одним із найуспішніших публічних спікерів, оскільки вмів легко звернути увагу всього світу не тільки на нові технології, а і на гострі проблеми людства. Вартий уваги Стів Балмер з його незабутньою прощальною промовою перед співробітниками Microsoft, Павло Дуров на своєму першому публічному виступі на конференції DLD в Мюнхені, Томас Суарез – юний розробник прикладних програм, стиль презентацій якого всім нагадує Джобса, та безліч інших.

До монологічних форм професійного мовлення ІТ-фахівців можна віднести також наукові доповіді та звіти, велику частину яких виголошують на міжнародних конференціях, форумах, зборах. Зазвичай монолог адресується групі фахівців чи широкому загалу з метою впливу і переконання. Необхідно пам'ятати, що під час монологічного мовлення відбувається втрата вихідної інформації, що може сягати від 50% до 80%. Участь в означених формах мовлення вимагає від ІТ-фахівців знання і дотримання норм і правил поведінки міжкультурної комунікації. Мовленнєвий етикет регулює використання комунікантами певних мовленнєвих формул відповідно до ситуації спілкування. Система одиниць мовленнєвого етикету відображає національно-культурну специфіку спілкування певного суспільства, оскільки

вона пов'язана з прийнятими в суспільстві правилами невербальної поведінки, звичаями, традиціями носіїв мови. Етикетна поведінка допомагає виявити певні відносини і зв'язки, які існують у суспільстві, оскільки мовою етикету виражається багато фактів, що вказують на різницю у віці, соціальному статусі тощо.

Ораторському мистецтву визначних постатей в ІТ-індустрії, стилю донесення інформації і впливу на слухачів комбінації вербальних і невербальних засобів комунікації, які ретельно аналізують і пропонують практикувати і наслідувати, присвячено чимало популярних книжок та наукових робіт як науковців: лінгвістів, психологів, експертів із соціальних комунікацій, так і журналістів. Наприклад, журналіст Кармін Галло – відомий автор книг про ділову комунікацію та мистецтво презентації. Він понад 15 років пропрацював кореспондентом на каналах CNN, Fox, CNET та CBS. Перша книга з його серії про засновника компанії «Apple» Стіва Джобса, – «іПрезентація» – отримала величезну популярність, стала бестселером Wall Street Journal і перекладена 20 мовами. Переклад назви звучить як «Секрети презентацій Стіва Джобса». Але книжкові маркетологи вирішили додати до назви слово «іПрезентація» (що відразу відсилало б до продукції «Apple»: iPod, iPhone, iPad). Кармін Галло проаналізував сотні виступів Джобса на різних заходах, переважно це щорічні презентації продуктів Apple, які Стів перетворював на детально прописану театральну постановку. Розбираючи ці шоу для інноваторів і фанатів, автор доводить, що кожна людина, яка поширює свої ідеї, виступає перед аудиторією, може вільно брати і використовувати прийоми Джобса, який радив максимально зробити все так, щоб не дозволити глядачам нудьгувати, та наголошував, що під час презентацій аудиторія хоче,

щоб її інформували, навчали і розважали одночасно. Тому варто намагатися виконати всі ці три бажання, щоб повністю задовольнити своїх шанувальників. Джобс десятки разів репетирував свою презентацію, відточуючи і свою майстерність і створюючи відчуття цілковитої імпровізації. Кожен крок і рух Стіва був виважений і продуманий до дрібниць. Це одна з причин успішності й ефективності його виступів.

Також Джобс усвідомлював, що люди сприймають інформацію по-різному, тому варто продумати і реалізувати способи впливу на візуалів (основний канал – зір, тобто яскравий візуальний ряд, 40% людей), аудіалів (слух, чітка структура текстів, робота над мовою, 20–30% людей) та кінестетиків (дотик, можливість відчутти продукт у руках, помацати його, 20–30% аудиторії), адже, якщо проігнорувати хоча б одну із вищезазначених категорій, презентацію можна вважати невдалою. Джобс був справжнім майстром поєднання вербальних і невербальних засобів під час публічних виступів.

Висновки. Вміння ефективно та коректно використовувати вербальні і невербальні засоби комунікації під час публічних виступів суттєво підвищить цінність ІТ-спеціаліста як на вітчизняному, так і на міжнародному ринку праці. Вибір необхідних засобів неможливий без знання системи комунікативних заборон, етикету, врахування національних особливостей різних культур, адже невербальні засоби є найважливішим доповненням мовної комунікації, що здатні сприяти або, навпаки, перешкоджати плідному спілкуванню. Мовленнєві та немовленнєві засоби впливу на цільову аудиторію мають виступати в гармонії. Володіння засобами комунікації засвідчує загальнокультурний досвід, виявляє індивідуальні особливості промовця, оптимізує передавання, сприйняття й розуміння інформації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Becoming enterprising: Technical guidelines. Bangkok: UNESCO Principal Regional Office for Asia and the Pacific, 1994. 144 p.
2. Волкова Н.П. Професійно-педагогічна комунікація : навч. Посібник. Київ: Вид-во «Академія», 2006. 256 с.
3. Лабунская В.А. Невербальное поведение: Социально-перцептивный подход. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1986. 135 с.
4. Вишневський О.І. Діяльність учнів на уроці іноземної мови: Посібник для вчителів. Київ: Рад. школа, 1989. 224 с.
5. Лабунская В.А. Невербальное поведение: структура и функции. Ростов: Изд-во Рост. Ун-та, 1986. 130 с.
6. Колотій Н.В. Формування навичок невербальної комунікації у майбутніх ІТ фахівців під час проведення презентацій англійською мовою. Науково-методичний журнал ЧДУ ім. П. Могили «Наукові праці» вип. 311. 2019. С. 97–99.
7. Кротік Н.Л. Навчання невербального спілкування на заняттях з англійської мови у вищих навчальних закладах немовних спеціальностей. Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України. Педагогічні науки. 2010. № 3. С. 95–97.
8. Моркотун С.Б. Вербальні та невербальні засоби комунікації презентатора. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2013. № 14. С. 255–258.

9. Шилінська І.Ф. Розвиток навичок міжкультурної комунікації у майбутніх ІТ-фахівців у процесі вивчення іноземної мови. «Молодий вчений» Педагогічні науки. 2017. №10. С. 583–589.
10. Серединська І.В., Зозуля І.Є. Роль невербальних засобів у формуванні іміджу фахівця. Матеріали XLIX науково-технічної конференції підрозділів ВНТУ. 2020. URL: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/29714?show=full> (дата звернення 01.04.2021).
11. Lucas Stephen E. The Art of Public Speaking. NY: McGraw-Hill, 2011, 448 p.

REFERENCES

1. Becoming enterprising: Technical guidelines. Bangkok: UNESCO Principal Regional Office for Asia and the Pacific, 1994. 144 p.
2. Volkova N.P. Profesiino-pedahohichna komunikatsiia: [Professional and pedagogical communication]. Kyiv: «Akademiia», 2006. 256 p. [in Ukrainian]
3. Labunskaiia V.A. Neverbalnoe povedenye: Sotsyalno-pertseptivnii podkhod [Nonverbal behavior: Socio-perceptual approach]. Rostov-na-Donu. 1986. 135 p. [in Russian]
4. Vyshnevskiy O.I. Diialnist uchniv na urotsi inozemnoi movy: Posibnyk dlia vchyteliv. [Students' activities in a foreign language lesson] Kyiv: Rad. shkola, 1989. 224 p. [in Ukrainian]
5. Labunskaiia V.A. Neverbalnoe povedenye: struktura y funktsyy [Non-verbal behavior: structure and function]. Rostov-na-Donu, 1986. 130 p. [in Russian]
6. Kolotii N.V. Formuvannia navychok neverbalnoi komunikatsii u maibutnikh IT fakhivtsiv pid chas provedennia prezentatsii anhliiskoiu movoiu [The formation of non-verbal communication skills of future IT specialists during presentations in English]. Mykolaiv: «Naukovi pratsi» Petro Mohyla BNU, № 311. 2019. pp. 97–99. [in Ukrainian]
7. Krotik N.L. Navchannia neverbalnoho spilkuvannia na zaniattiakh z anhliiskoi movy u vishchikh navchalnykh zakladakh nemovnykh spetsialnosti [Teaching non-verbal communication in English classes in higher educational institutions of non-language specialties]. Visnyk Natsionalnoi akademii Derzhavnoi prykordonnoi sluzhby Ukrainy. Pedahohichni nauky. 2010. № 3. pp. 95–97. [in Ukrainian]
8. Morkotun S.B. Verbalni ta neverbalni zasoby komunikatsii prezentatora [Verbal and nonverbal means of communication of the presenter]. Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka. 2013. № 14. pp. 255–258. [in Ukrainian]
9. Shylinska I.F. Rozvytok navychok mizhkulturnoi komunikatsii u maibutnikh IT-fakhivtsiv u protsesi vvychennia inozemnoi movy [The development of intercultural communication skills of future IT professionals in the process of learning a foreign language]. «Molodyi vchenyi» Pedahohichni nauky. 2017. №10. pp. 583–589. [in Ukrainian]
10. Seredynska I.V., Zozulia I.Ie. Rol neverbalnykh zasobiv u formuvanni imidzhu fakhivtsia [The role of nonverbal means in shaping the image of the specialist]. Vynnytsya: VNTU. 2020. Retrieved from <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/29714?show=full> (accessed 01.04.2021). [in Ukrainian]
11. Lucas Stephen E. The Art of Public Speaking. NY: McGraw-Hill, 2011, 448 p.

УДК 378.141.4

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-23>**Павло КОЛЯСА,***orcid.org/0000-0002-5388-8993*

аспірант кафедри комп'ютерних технологій

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

(Тернопіль, Україна) *kolyasapavlo@gmail.com*

СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ ГРАФІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ІНЖЕНЕРІВ-ПЕДАГОГІВ

У статті обґрунтовано структурно-функціональну модель формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів засобами цифрових технологій. Для досягнення мети статті застосовано методологію, яка полягає у проведенні аналізу дослідженості проблеми педагогічного моделювання формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів у галузі цифрових технологій. На основі проведеного аналізу, визначено поняття «структурно-функціональна модель», її структуру та перспективи впровадження в навчальний процес майбутніх інженерів-педагогів. Розроблена структурно-функціональна модель формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів забезпечує активну пізнавальну діяльність студентів у процесі вивчення графічних дисциплін, формування професійних здібностей та особистісних якостей майбутніх фахівців, активізацію розвитку особистості, здатної до самоосвіти для збагачення свого освітнього потенціалу. Здійснено перевірку ефективності запропонованої структурно-функціональної моделі, впровадивши її в навчальний процес спеціальності 015.39 Професійна освіта. Встановлено, що моделі в педагогічній науці успішно застосовуються для якісного планування навчального процесу, управління пізнавальною діяльністю студентів та оптимізації структури навчального матеріалу. Для розроблення таких моделей використовують метод педагогічного моделювання як спосіб пізнання педагогічної дійсності представленої у вигляді наукової моделі, як аналогу об'єкта дослідження.

Для побудови структурно-функціональної моделі визначено її основні складові елементи, об'єднані в логічні блоки, що відповідають етапам освітнього процесу (цільовий, змістовий, організаційний, діагностично-результативний) та комплексне застосування сучасних цифрових технологій на всіх етапах. Ефективність реалізації моделі забезпечили попередньо визначені організаційно-педагогічні умови.

Встановлено, що майбутні фахівці повинні володіти інструментально-технологічними, інформаційно-аналітичними, художньо-естетичними, проектно-конструкторськими та організаційними навиками із застосуванням сучасних цифрових технологій, щоб бути готовими самостійно шукати шляхи реалізації професійних завдань та розв'язувати їх. Це дає змогу окреслити компоненти графічної компетентності, серед яких виділяємо: аксіологічний, когнітивний, праксеологічний та соціально-психологічний.

Ключові слова: графічна компетентність, структурно-функціональна модель, професійна освіта, майбутні інженери-педагоги, цифрові технології.

Pavlo KOLIASA,*orcid.org/0000-0002-5388-8993*

Graduate Student at the Department of Computer Technology

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) *kolyasapavlo@gmail.com*

STRUCTURAL-FUNCTIONAL MODEL OF FORMATION OF GRAPHIC COMPETENCE OF FUTURE ENGINEERS-TEACHERS

The article substantiates the structural and functional model of formation of graphic competence of future engineers-teachers by means of digital technologies. To achieve the goal of the article, a methodology is used, which consists in the analysis of the research of the problem of pedagogical modelling of the formation of graphic competence of future engineers-teachers in the field of digital technologies. Based on the analysis, the concept of "structural and functional model", its structure and prospects for implementation in the educational process of future engineers-teachers. The developed structural and functional model of graphic competence formation of future engineers-teachers provides active cognitive activity of students in the process of studying graphic disciplines, formation of professional abilities and personal qualities of future specialists, activation of personality development capable of self-education to enrich their educational potential. The effectiveness of the proposed structural and functional model was tested by introducing it into the educational process of the specialty 015.39 Vocational education. It is established that the models in pedagogical science are successfully used for high-quality planning of the educational process, management of cognitive activity of students and optimization of the structure of educational material. To develop such models, the method of pedagogical

modelling is used as a way of knowing the pedagogical reality presented in the form of a scientific model, as an analogue of the object of study.

To build a structural and functional model, its main components are identified, combined into logical blocks that correspond to the stages of the educational process (target, content, organizational, diagnostic and effective) and the integrated application of modern digital technologies at all stages. The effectiveness of the model was ensured by pre-determined organizational and pedagogical conditions.

It is established that future specialists must have instrumental-technological, information-analytical, artistic-aesthetic, design and organizational skills with the use of modern digital technologies to be ready to independently look for ways to implement professional tasks and solve them. This makes it possible to outline the components of graphic competence, among which we distinguish: axiological, cognitive, praxeological and socio-psychological.

Key words: *graphic competence, structural and functional model, professional education, future engineers-educators, digital technologies.*

Постановка проблеми. Розвиток педагогічної науки й інтенсивне впровадження цифрових технологій в освіті спонукає до удосконалення змісту графічної підготовки студентів, методів, засобів навчання і прийомів. Багатоаспектного використання у різноманітних галузях наукових розвідок набуває метод моделювання, що широко використовується для пояснення наукових понять у педагогічних дослідженнях. Таким чином, розв'язання окресленої проблеми потребує розроблення структурно-функціональної моделі процесу формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів засобами цифрових технологій.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Вітчизняний учений І. Новік зазначає, що моделювання слід визначати як метод практичного або теоретичного оперування об'єктом, за якого використовується допоміжний чи проміжний об'єкт, який відповідає об'єкту, що досліджується, і здатний давати в кінцевому результаті інформацію про модельований об'єкт (Новікова, 2005: 8)

Українська дослідниця Г. Козлова зазначає, що модель – це розроблений спеціальний об'єкт з метою одержання та зберігання інформації, що відображає суттєві властивості зв'язки і характеристики досліджуваного об'єкта (Козлова, 2002: 6).

Вітчизняні науковці Ю. Козак (Морзе, 2003: 5) та Л. Цвіркун (Цвіркун, 2015: 10) визначили поняття «модель» як аналог оригіналу, який відображає або імітує його основні характеристики і використовується для систематизації та дослідження, а тому модель повинна поєднувати «взаємопов'язані та взаємозалежні аспекти: мету, завдання, етапи формування проектно-конструкторської компетентності; зміст навчання, підходи, принципи, методи, прийоми, форми, засоби; розроблені педагогічні умови; комплекс графічних компетенцій тощо».

Нам імпонує думка В. Кабака, який визначив основні функції моделі як засобу наукового пізнання, до яких відніс описову функцію (систематизація емпіричних даних, адекватності та повноти опису, що є вихідною передумовою для виконання

будь-яких функцій), пояснювальну (розкриття зв'язків між фактами чи залежностями) і прогностичну (передбачення нових властивостей і відносин в модельованому об'єкті) (Кабак, 2013: 4).

Отже, на основі аналізу наукової літератури робимо висновок, що моделі в педагогічній науці успішно застосовується для якісного планування навчального процесу, управління пізнавальною діяльністю студентів та оптимізації структури навчального матеріалу. Для розроблення таких моделей використовують метод педагогічного моделювання. Моделювання у педагогіці застосовують як спосіб пізнання педагогічної дійсності представленої у вигляді наукової моделі, як аналогу об'єкту дослідження.

Мета статті полягає в обґрунтуванні структурно-функціональної моделі формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів засобами цифрових технологій.

Методологія дослідження. Для проведення дослідження здійснено аналіз дослідженості проблеми педагогічного моделювання формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів у галузі цифрових технологій. На основі проведеного аналізу визначено поняття «структурно-функціональна модель», визначено її структуру та перспективи впровадження в навчальний процес майбутніх інженерів-педагогів.

Виклад основного матеріалу. Для визначення основних компонентів структурно-функціональної моделі формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів нами проаналізовано праці Н. Брюханової (Брюханова, 2010: 1), Р. Горбатюка (Горбатюк, 2012: 2), В. Кабака (Кабак, 2013: 4), Н. Морзе (Морзе, 2003: 7), Г. Райковської (Райковська, 2007: 9), Л. Цвіркун (Цвіркун, 2015: 10) та інших науковців. Встановлено, що науковці найчастіше будують педагогічні моделі з такими складовими компонентами, як: мета і завдання; принципи, форми, методи і засоби; технології і педагогічні умови; методологічні підходи та компоненти підготовки; критерії, показники та рівні сформованості компонентів; результат.

Метою розроблення структурно-функціональної моделі є розкрити методику формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів засобами сучасних цифрових технологій, відобразити основні компоненти та взаємозв'язки між ними, вплив один на одного. Тому процес педагогічного моделювання є творчим, з урахуванням особливостей нормативних документів (Державних стандартів вищої освіти, освітніх програм) спеціальності Професійна освіта (Цифрові технології) та вимог до майбутніх фахівців цієї галузі). Завдяки аналізу цих документів визначено компоненти графічної компетентності, якими повинні володіти майбутні інженери-педагоги в галузі цифрових технологій з урахуванням впливу сучасних технологій на навчальний процес, що передбачає зміну форм організації та методів подання навчального матеріалу.

Структурно-функціональна модель формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів розроблена на основі таких концепцій, як:

- графічна компетентність – це здатність здійснювати професійну діяльність, застосовувати сучасні програмні та апаратні засоби цифрових технологій (системи автоматизованого проектування, 3d-принтери, 3d-сканери тощо) на основі здобутих графічних знань, умінь і навичок, готовність до самоосвіти та зростання свого професійного потенціалу;

- формування графічної компетентності вимагає комплексного застосування підходів та принципів навчання, що сприятиме ефективності навчання;

- зміст навчання графічних дисциплін повинен відповідати системі знань і закономірностям засвоєння матеріалу студентами відповідно до рівня сформованості зазначеної компетентності;

- виокремлення компонентів, критеріїв, показників та рівнів сформованості окресленої компетентності сприяє діагностуванню студентів у процесі їх підготовки.

Для побудови структурно-функціональної моделі визначено її основні складові елементи, об'єднані в логічні блоки, що відповідають етапам освітнього процесу (рис. 1). До таких блоків ми відносимо: цільовий, змістовий, організаційний, діагностично-результативний.

Цільовий блок передбачає постановку мети структурно-функціональної моделі та завдань навчально-педагогічної діяльності, виконання яких забезпечить досягнення зазначеної мети. Формування цільового блоку є важливим компонентом усього освітнього процесу і залежить без-

посередньо від сучасних вимог та нормативних документів.

Сформовані мета і завдання моделі процесу формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів зумовлюють необхідність вибору освітніх принципів та підходів, які дозволять якісно сформувати визначені компоненти графічної компетентності. Зазначені структурні елементи дозволяють визначити наступний, *змістовий блок* структурно-функціональної моделі.

Нами було встановлено, що майбутні фахівці повинні володіти інструментально-технологічними, інформаційно-аналітичними, художньо-естетичними, проектно-конструкторськими та організаційними навичками із застосуванням сучасних цифрових технологій, щоб бути готовими самостійно шукати шляхи реалізації професійних завдань та розв'язувати їх. Це дало змогу окреслити компоненти графічної компетентності, серед яких ми виділили: аксіологічний, когнітивний, праксеологічний та соціально-психологічний.

Формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів у галузі цифрових технологій потребує методики, яка враховує сутність та структуру цієї компетентності. Важливе значення у процесі формування графічної компетентності має зміст, який засвоюється студентами в цілісності.

Зміст графічних дисциплін потребує постійного удосконалення та доповнення матеріалом, що відповідає тенденціям майбутньої професійної діяльності студентів. Російська дослідниця Г. Сініцина зазначає, що зміст навчальної дисципліни повинен відображати рівень науково-технічного розвитку та його перспективи, мати пізнавальну спрямованість і сприяти мотивації студентів. «Це вимагає дотримання наукової системи знань і закономірностей засвоєння наукових понять студентами, відповідно до рівня сформованості їх компетентності» (Сініцина, 2003: 11).

Реалізація змісту графічних дисциплін регламентується освітніми та робочими програмами, аналіз яких сприяв виокремленню підходів, які забезпечать успішне формування графічної компетентності студентів. Тому в методологічну основу структурно-функціональної моделі покладено єдність таких підходів: інформаційного, компетентнісного, системного, особистісно-орієнтованого.

Особливості реалізації підходів розкрито в принципах навчання, які є керівними положеннями, що визначають зміст, форми та методи навчання, «це певна система основних дидактичних вимог до навчання, дотримання яких забезпечує його ефективність» (Гладуш, 2014: 3). У процесі педагогіч-

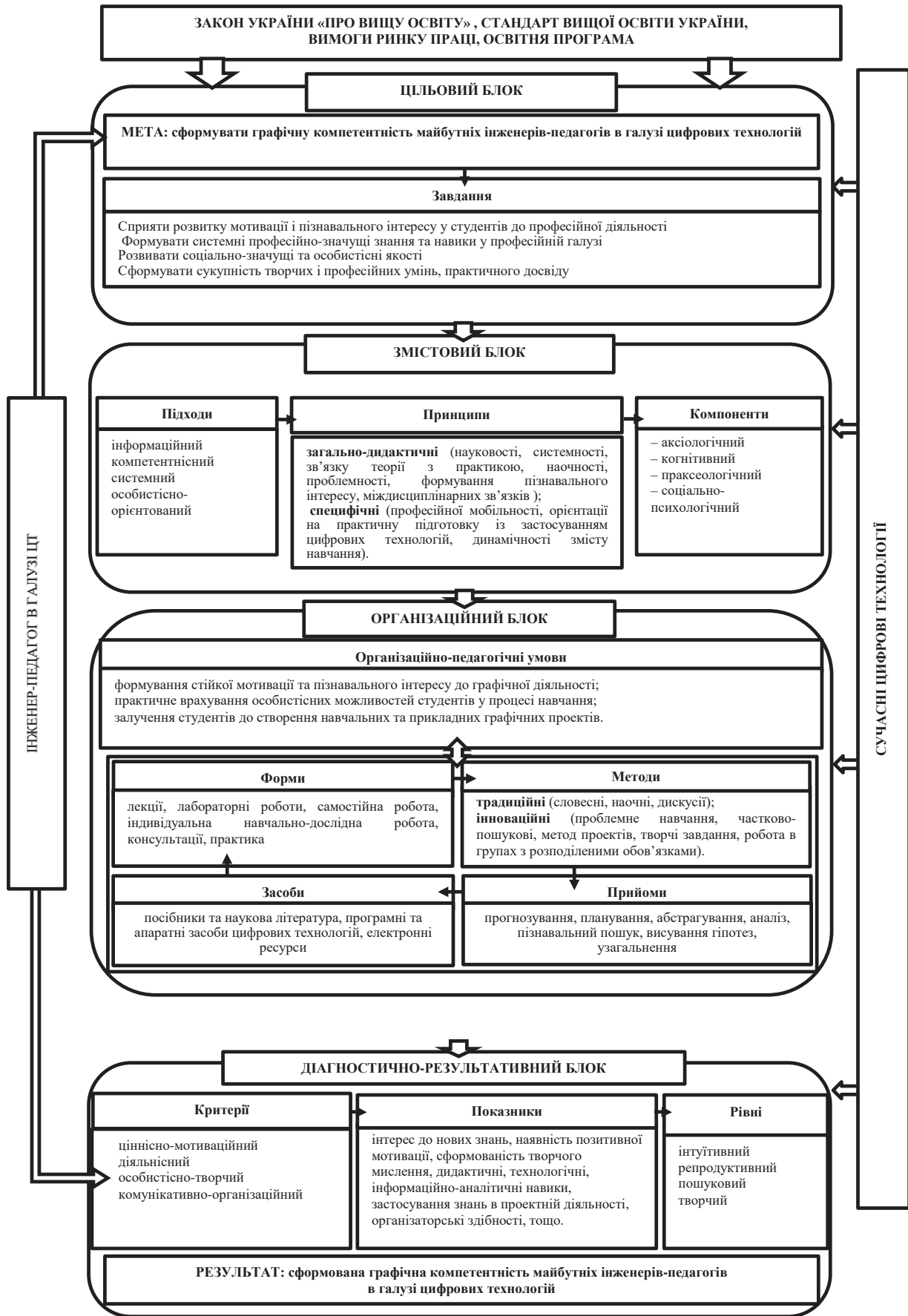


Рис. 1. Структурно-функціональна модель формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів засобами цифрових технологій

ного моделювання загально-дидактичні принципи виконують регулятивну функцію з урахуванням особливостей спеціальності.

Розробляючи структурно-функціональну модель, ми керувалися єдністю загально-дидактичних (принцип науковості, системності, зв'язку теорії із практикою, наочності, проблемності, формування пізнавального інтересу, міждисциплінарних зв'язків) та специфічних (професійної мобільності, орієнтації на практичну підготовку із застосуванням цифрових технологій, динамічності змісту навчання) принципів.

Визначені підходи і принципи навчання визначають форми, методи, прийоми і засоби навчальної діяльності для забезпечення організаційно педагогічних умов, що стануть *організаційний блок* структурно-функціональної моделі.

Відомо, що форми організації навчання регламентовані освітніми, навчальними і робочими програмами. До таких форм навчання відносяться: лекції, лабораторні роботи, самостійні та індивідуальні навчально-дослідні завдання, консультації та практика. Під час пояснення нового матеріалу на лекційних заняттях використовуємо словесні, наочні методи та проблемне навчання, що є ефективним для стимулювання студентів до навчання. Метод полягає у створенні проблеми викладачем для визначення студентами шляхів її вирішення.

Ще одним ефективним методом є дослідницький метод, який застосовуємо для організації самостійної та індивідуальної науково-дослідної діяльності. Після аналізу навчального матеріалу і постановки проблеми студенти самостійно опрацьовують наукові джерела та виконують пошукову роботу. Самостійна робота є важливим компонентом графічної підготовки майбутніх інженерів-педагогів, оскільки у навчальних програмах значна частина навчального матеріалу винесена на самостійне опрацювання.

Окреслені методи сприяють створенню проблемних ситуацій, формуванню інформаційно-аналітичних вмінь і залучають студентів до активної пошуково-пізнавальної діяльності.

Головною метою лабораторних занять є набуття студентами графічних умінь і навичок у процесі вирішення завдань традиційними та інноваційними технологіями. Виконання графічних завдань, побудова просторових моделей засобами графічних середовищ сприяє активізації пізнавального інтересу майбутніми інженерами-педагогами та забезпечує зворотний зв'язок між викладачем та студентами. Організацію такої форми навчального процесу здійснюємо за допомогою методів проекту, творчих завдань і роботи

в групах із розподіленими обов'язками. Окреслені методи навчання спонукають студентів до дискусій.

Метод дискусії передбачає колективне обговорення, під час якого майбутні фахівці висувують гіпотези, знаходять раціональні алгоритми, що дає можливість студенту довести та обґрунтувати своє бачення проблеми. Це сприяє підвищенню мотивації, розвитку здатності до аналізу та синтезу гіпотези інших, комунікативних здібностей. Лабораторні заняття дають змогу поглибити та закріпити графічні знання студентами, набути практичні вміння і навички, необхідні для виконання індивідуальних навчально-дослідних завдань, із застосуванням інноваційних методів.

Викладач виконує консультативну та координувальну діяльність, що реалізується на основі індивідуального підходу до кожного студента. Така форма навчальної діяльності використовується для поглиблення і закріплення набутих знань, їх перевірки, сприяє розвитку вмінь і навичок майбутніх фахівців, а також реалізації їхніх творчих можливостей. Набуттю практичного досвіду сприяє практики.

Отже, в процесі з'ясування форм і методів навчання графічних дисциплін майбутніх інженерів-педагогів у галузі цифрових технологій запропоновано використання *традиційних* (словесні, наочні, дискусії) та *інноваційних* (проблемне навчання, частково-пошукові, метод проектів, творчі завдання і робота в групах з розподіленими обов'язками) методів.

Для забезпечення якісного навчального процесу використовуємо такі *засоби навчання*, як: методичні посібники та наукова література, програмні та апаратні засоби цифрових технологій, електронні ресурси. Визначені методи, форми, прийоми і засоби перебувають у тісному взаємозв'язку, що дозволить забезпечити ефективну організацію навчання графічних дисциплін майбутніх інженерів-педагогів у галузі цифрових технологій.

Для перевірки ефективності запропонованих методологічних підходів, принципів, засобів, форм, методів, прийомів та організаційно-педагогічних умов використовувалися структурні елементи *діагностично-результативного блоку*: критерії, показники та рівні сформованості графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів у галузі цифрових технологій. Результатом реалізації моделі є сформована графічна компетентність майбутніх інженерів-педагогів у галузі цифрових технологій.

Ефективне функціонування структурно-функціональної моделі можливе за умов органічного поєднання усіх блоків моделі та комплек-

сного застосування сучасних цифрових технологій на усіх її етапах.

Висновки. Ефективність реалізації моделі забезпечили визначені організаційно-педагогічні умови: формування стійкої мотивації та пізнавального інтересу до графічної діяльності; практичне врахування особистісних можливостей студентів у процесі навчання; залучення студентів до створення навчальних та прикладних графічних проєктів. Вважаємо, що завдяки їх упровадженню в процес підготовки майбутніх інженерів-педагогів фахівці будуть компетентними в галузі своєї діяльності, у порівнянні з використанням традиційних освітніх технологій.

Таким чином, розроблена структурно-функціональна модель формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів забезпечує активну пізнавальну діяльність студентів у процесі вивчення графічних дисциплін, формування професійних здібностей та особистісних якостей майбутніх фахівців, активізацію розвитку особистості, здатної до самоосвіти для збагачення свого освітнього потенціалу. Здійснено перевірку ефективності запропонованої структурно-функціональної моделі впровадивши її в навчальний процес спеціальності 015.39 Професійна освіта (Цифрові технології).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюханова Н.О. Основи педагогічного проєктування в інженерно-педагогічній освіті: монографія. Харків : НТМТ, 2010. 438 с.
2. Горбатюк Р.М. Визначення готовності майбутніх інженерів-педагогів комп'ютерного профілю до професійної діяльності. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2012. Вип. 32. С. 279–283.
3. Гладуш В.А. Педагогіка вищої школи: теорія, практика, історія : навч. посіб. Дніпро, 2014. 416 с.
4. Кабак В.В. Модель підготовки майбутніх інженерів-педагогів технічного університету до професійної діяльності засобами комп'ютерних технологій. *Нова педагогічна думка : науково-методичний журнал*. 2013. Вип. 3. С. 63–66.
5. Козак Ю. Узагальнена функціональна модель діяльності інженера-педагога комп'ютерного профілю. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України : електрон. наук. фах. вид.* 2018. Вип. 1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadped_2018_1_8 (дата звернення: 12.04.2021).
6. Козлова Г.М. За технологіями активного навчання. *Вища освіта України*. 2002. Вип. 2. С. 42–45.
7. Морзе Н.В. Система методичної підготовки майбутніх вчителів інформатики в педагогічних університетах : дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.02 / Київ, 2003. 591 с.
8. Новікова В. Психолого-педагогічна готовність майбутніх учителів початкових класів до інноваційної діяльності. *Вісник Львівського університету. Сер. Педагогіка*. 2005. Вип. 19. С. 300–305.
9. Райковська Г.О. Комплексний підхід до застосування інформаційних технологій у навчанні графічних дисциплін. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету*. 2007. Вип. 1. С. 152–158.
10. Цвіркун Л.О. Дидактична модель формування проєктно-конструкторської компетентності у процесі графічної підготовки. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Вип. 1. С. 302–308.
11. Синицина Г.Н. Развитие профессиональной компетентности в проектной деятельности у студентов технических специальностей : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Москва, 2003. 187 с.

REFERENCES

1. Bryukhanova N.O. (2010) *Osnovy pedahohichnoho proektuvannya v inzhenerno-pedahohichnyy osviti* [Fundamentals of pedagogical design in engineering and pedagogical education: a monograph] : monohrafiya. Kharkiv : NTMT. 2010. 438 p. [in Ukrainian].
2. Horbatiuk R.M. (2012) *Vyznachennya hotovnosti maybutnikh inzheneriv-pedahohiv komp'yuternoho profilu do profesiynoyi diyal'nosti* [Determination of readiness of future engineers-teachers of computer profile for professional activity]. *Suchasni informatsiyni tekhnolohiyi ta innovatsiyni metodyky navchannya u pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiya, teoriya, dosvid, problemy*, 2012. Nr. 32, pp. 279-283 [in Ukrainian].
3. Hladush V.A. (2014) *Pedahohika vyshchoyi shkoly: teoriya, praktyka, istoriya* [Pedagogy of higher school: theory, practice, history]. Dnipro, 2014, 416 p. [in Ukrainian].
4. Kabak V.V. (2013) *Model' pidhotovky maybutnikh inzheneriv-pedahohiv tekhnichnoho universytetu do profesiynoyi diyal'nosti zasobamy komp'yuternykh tekhnolohiy* [Model of preparation of future engineers-teachers of technical university for professional activity by means of computer technologies]. *Nova pedahohichna dumka : naukovometodychnyy zhurnal*. Rivne : ROIPPO, 2013, Nr. 3 (75). pp. 63-66. [in Ukrainian].
5. Kozak YU. (2018) *Uzahal'na funktsional'na model' diyal'nosti inzhenera-pedahoha komp'yuternoho profilu* [Generalized functional model of computer engineer-teacher activity]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi Derzhavnoyi prykordonnoyi sluzhby Ukrainy: elektron. nauk. fakh. vyd., Ser.: Pedahohika*. Khmel'nyts'kyy: NADPSU, 2018. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadped_2018_1_8 (appeal date: 12.04.2021). [in Ukrainian].
6. Kozlova H.M. (2002) *Za tekhnolohiyamy aktyvnoho navchannya* [On the technologies of active learning] . *Vyshcha osvita Ukrayiny*, 2002, Nr. 2. pp. 42-45 [in Ukrainian].

-
7. Morze N.V. (2003) *Systema metodychnoyi pidhotovky maybutnikh vchyteliv informatyky v pedahohichnykh universytetakh* [System of methodical training of future teachers of computer science in pedagogical universities] : dys. dok. ped. nauk : 13.00.02 / Kyiv, 2003. 591 p. [in Ukrainian].
8. Novikova V. (2005) *Psykhologo-pedahohichna hotovnist' maybutnikh uchyteliv pochatkovykh klasiv do innovatsiyanoi diyal'nosti* [Psychological and pedagogical readiness of future primary school teachers for innovation]. Visn. L'viv. un-tu. Ser. Pedahohika, 2005, Nr. 19, pp. 300–305 [in Ukrainian].
9. Raykovs'ka H.O. (2007) *Kompleksnyy pidkhid do zastosuvannya informatsiynykh tekhnolohiy u navchanni hrafichnykh dystsyplin* [Complex approach to the use of information technologies in teaching graphic disciplines]. Zb. nauk. prats' Berdyans'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu, 2007, Nr.1, pp. 152–158 [in Ukrainian].
10. Tsvirkun L.O. (2015) *Dydaktychna model' formuvannya proektno-konstruktors'koyi kompetentnosti u protsesi hrafichnoyi pidhotovky* [Didactic model of formation of design and engineering competence in the process of graphic training]. Naukovi zapysky Berdyans'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu, 2015, Nr. 1. pp. 302–308 [in Ukrainian].
11. Sinitsina G.N. (2003) *Razvitiye professional'noy kompetentnosti v proyektnoy deyatel'nosti u studentov tekhnicheskikh spetsial'nostey* [Development of professional competence in project activities among students of technical specialties] : dys. ... kand. ped. nauk : 13.00.08 / Moskov, 2003, 187 p. [in Russian].

УДК 378.091.33:81.111/112

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-24>

Наталія КРАСНОВА,

orcid.org/0000-0003-1986-9083

старший викладач кафедри іноземних мов

Харківського національного університету внутрішніх справ

(Харків, Україна) natysja2005@rambler.ru

Галина СОРОКІНА,

orcid.org/0000-0001-8046-9041

старший викладач кафедри іноземних мов

Харківського національного університету внутрішніх справ

(Харків, Україна) Gallina_1012@ukr.net

Ганна БАБАК,

orcid.org/0000-0003-3124-8212

викладач кафедри іноземних мов

Харківського національного університету внутрішніх справ

(Харків, Україна) super.anna23@ukr.net

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДИЧНОГО ПРИЙОМУ «СЕНКАН» НА ЗАНЯТТЯХ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

У статті розглянуто поняття й особливості дидактичного сенкану як методу навчання та оцінювання, а також виявлено переваги його використання на заняттях з іноземної мови. Наголошено на необхідності застосування інноваційних методичних прийомів на заняттях, спрямованих на стимуляцію зацікавленості учасників навчального процесу до предмета, який вони вивчають, навичок синтезу навчального матеріалу, розвиток їхньої креативності й образності мовлення, уміння коротко та влучно висловлювати думку тощо. Проаналізовано останні дослідження та публікації педагогів-учених та розглянуто широкий спектр можливостей цього методу у вирішенні освітніх завдань. Звернено увагу на необхідність застосування на заняттях інноваційних методичних прийомів, спрямованих на стимуляцію зацікавленості учасників навчального процесу до предмета, який вони вивчають, розвиток їхньої креативності й образності мовлення, навичок синтезу навчального матеріалу та резюмування інформації, уміння коротко та влучно висловлювати думку тощо. З'ясовано, що така форма роботи сприяє оволодінню навичками пізнавальної рефлексії як усвідомлення виконаних дій і розумових процесів, їх результатів і підстав, меж свого знання й незнання, нових пізнавальних завдань і засобів їх досягнення. Розглянуто алгоритм створення дидактичного сенкану та наведено приклади англійською та німецькою мовами. Виявлено, що використання методичного прийому сенкан не тільки збагачує словниковий запас учнів, розвиває граматичні навички, але і також спонукає до самостійної пошукової діяльності та роздумів, оскільки у сенкані учні мають висловити власне ставлення до об'єкта, тобто розвивають критичне мислення. Використання запропонованого методу позитивно впливає на розвиток і вдосконалення іншомовних умінь студентів та надає їм можливості для самовираження і самореалізації засобами іноземної мови.

Ключові слова: сенкан, дидактичний сенкан, сучасні методи навчання, прийоми навчання, інноваційні технології, критичне мислення, лексичні одиниці.

Nataliia KRASNOVA,

orcid.org/0000-0003-1986-9083

Senior Lecturer at the Foreign Language Department

Kharkiv National University of Internal Affairs

(Kharkiv, Ukraine) natysja2005@rambler.ru

Halyna SOROKINA,

orcid.org/0000-0001-8046-9041

Senior Lecturer at the Foreign Language Department

Kharkiv National University of Internal Affairs

(Kharkiv, Ukraine) Gallina_1012@ukr.net

Ganna BABAK,
 orcid.org/0000-0003-3124-8212
 Lecturer at the Foreign Language Department
 Kharkiv National University of Internal Affairs
 (Kharkiv, Ukraine) super.anna23@ukr.net

THE USE OF THE METHODOLOGICAL METHOD OF “SENKAN” IN FOREIGN LANGUAGE CLASSES

The article considers the concept and features of didactic cinquain as a method of teaching and assessment, as well as the advantages of its use in foreign language classes. Emphasis is placed on the need to use innovative methods in the classroom, aimed at stimulating the interest of participants in the educational process in the subject they study, skills of synthesis of educational material, development of their creativity and imagery of speech, ability to express briefly and accurately. The latest research and publications of teachers-scientists are analyzed and a wide range of possibilities of this method in solving educational problems is considered. Attention is drawn to the need to use innovative methods aimed at stimulating the interest of participants in the subject they study, the development of their creativity and imagery of speech, skills of synthesis of educational material and summarizing information, the ability to briefly and accurately express opinions and more. It was found that this form of work helps to master the skills of cognitive reflection as awareness of actions and mental processes, their results and grounds, the limits of their knowledge and ignorance, new cognitive tasks and means to achieve them. The algorithm for creating a didactic cinquain is considered and examples are given in English and German. It was found that the use of cinquain method not only enriches students' vocabulary, develops grammar skills, but also encourages independent search and reflection, because in cinquain students have to express their own attitude to the object, for example develop critical thinking. The use of the proposed method has a positive effect on the development and improvement of students' foreign language skills and provides them with opportunities for self-expression and self-realization by means of a foreign language.

Key words: *cinquain, didactic cinquain, modern teaching methods, teaching methods, innovative technologies, critical thinking, lexical units.*

Постановка проблеми. Використання сучасних педагогічних підходів, прийомів дає змогу підвищувати пізнавальний інтерес учнів до досліджуваного предмета і підвищувати якість знань. Необхідно дотримуватися тенденції переходу від інформаційних форм до активних форм і методів навчання, які передбачають елементи проблемності, пошуку, використання резервів самостійної роботи учнів.

При цьому процес контролю й оцінювання може мати негативний вплив на мотивацію до навчання та інтерес до того чи іншого предмета. Від того, як здійснюється перевірка й оцінка знань школярів, багато в чому залежить їхня навчальна дисципліна, ставлення до навчання, а також важливі якості – самостійність, ініціативність, працьовитість. Нові стандарти сучасної педагогіки вимагають принципово нового підходу до оцінки знань, умінь і навичок студентів. Педагогічна наука перебуває в постійному пошуку інноваційних методик для задоволення навчальних потреб. Поняття інновацій у педагогіці є багатокомпонентним, адже воно «об'єднує усі ті нові й ефективні способи навчання (здобуття, передачі й продукування знань), які сприяють інтенсифікації та модернізації навчального процесу, розвивають творчий підхід і особистісний потенціал його учасників».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багато педагогів-учених розглядали широкий спектр можливостей цього методу у вирішенні освітніх завдань. Так, Л.С. Федорова визначає його ефективність у постановці теми уроку, узагальненні роботи на певному етапі заняття або вивченої теми і перевірці домашнього завдання. Проблема застосування нових підходів, методик, технологій та методичних прийомів та інше у процесі вивчення мов розглядається у працях А. Біліченко, де акцентується увага на методичній доцільності й ефективності використання методів, спрямованих на активізацію процесу пізнання, стимуляцію інтересу та підвищення мотивації студентів до вивчення іноземних мов (Біліченко, 2015: 26). Б.М. Качан у своїх роботах зосереджує увагу на креативних, когнітивних, інтерактивних методах викладання та описує моделі застосування рольових і лінгвістичних ігор в іншомовній аудиторії. (Качан, 2017: 55) Вчені у галузі педагогічної науки впевнені, що домінантою сучасного освітнього процесу має стати творча функція, що приводить до доцільності застосування методичного прийому «сенкан» у навчальному процесі.

Мета статті – показати, як прийом «сенкан» допомагає у навчанні іноземної мови, запропонувати ідеї застосування методичного прийому «сенкан» на заняттях з іноземної мови.

Виклад основного матеріалу. Нині однією з головних проблем сучасної вищої школи є падіння інтересу студентів до навчання. Сучасні викладачі намагаються змінити способи впливу на свідомість і волю учнів, переглядають способи і варіанти формування всіх видів мовленнєвої діяльності: говоріння, читання, письмо та аудіювання. Постає питання, яку форму для навчання використовувати, щоб мотиваційний потенціал був спрямований на більш ефективне освоєння освітньої програми. Тому завданнями сучасного викладача стають стимулювання мотивації вивчення мови, підвищення інформаційної ємності змісту освіти, активізація темпів навчальних дій, застосування сучасних методів навчання. Студента потрібно перш за все зацікавити, навчання слід проводити в природній формі, частіше змінювати вид діяльності, саме такий варіант навчання надає можливість не стомлюватися від одноманітних занять. Використовуючи інноваційні технології, викладачі застосовують такі прийоми, як: асоціативний ряд, опорний конспект, інтерактивна система запису для ефективного читання і роздумів, мозкова атака, групова дискусія, ключові терміни, кубик «Блума», кластери, есе, логічні ланцюжки, медіапроекти, дидактична гра, лінгвістичні карти, лінгвістичні алюзії, дослідження тексту, сенкан тощо.

У статті розглянемо використання методичного прийому «сенкан» на заняттях з іноземної мови.

Слово «сенкан» походить від французького слова «п'ять». Французькою це слово звучить як «cinquains», англійською – «cinquain», німецькою – «Senkan», російською – «синквейн».

Жанр сенкан у літературі – це мала віршована форма для фіксації емоційних оцінок і опису миттєвих вражень, відчуттів, асоціацій; невеликий за обсягом літературний твір, який характеризує тему або предмет.

Дидактичний сенкан укладається не за певною кількістю складів, а згідно зі змістовими і синтаксичними вимогами до кожного рядка. Такий твір – це п'ятирядковий неримований вірш, що складається за заданим алгоритмом з одинадцяти слів.

Цей різновид сенкану розвився у практиці американської школи з дидактичною метою як спосіб підвищення креативності учнів та як ефективний прийом розвитку образного мовлення, який дає змогу швидко отримати результат.

Цим прийомом усе частіше користуються викладачі, тому що це надзвичайно цікавий методичний прийом, який дає змогу активізувати творчу діяльність учнів із різним рівнем знань. Робота над сенканом гармонійно поєднує елементи інформаційної, діяльнійшої та особис-

тісно-орієнтованої освітніх систем. Це поєднання разом з умінням учня створювати сенкан визначає рівень розуміння теми, знання матеріалу, вміння виділяти головне і застосовувати отримані знання для вирішення нового завдання.

Використання цього прийому є дуже доцільним під час введення нової теми, як засіб активізації розумової діяльності (визначення «Асоціативного кола»), як метод оцінювання понятійного і словникового запасу, прийом технології критичного мислення, метод інтегральної освітньої технології, інструмент для синтезу й узагальнення інформації.

Алгоритм створення дидактичного сенкану доволі простий: перший рядок містить у собі одне слово (зазвичай іменник або займенник), яке позначає об'єкт або предмет, про який піде мова. У другому рядку – два слова (частіше прикметники або дієприкметники), які дають опис ознак і властивостей обраного в сенкані предмета або об'єкта. Третій рядок утворюється трьома дієсловами, що описують характерні дії об'єкта. Четвертий рядок – фраза з чотирьох слів, що виражає особисте ставлення автора до описуваного предмета або об'єкту. У п'ятому рядку – одне слово, що характеризує суть предмета або об'єкта (висновок).

Створення сенканів спонукає до набуття учнями таких умінь, як формування аналітичного підходу до сприйняття інформації, змушує мислити, порівнювати і робити висновки, а не просто відтворювати отримані відомості з теми, вчить синтезувати знання, що дає змогу більш глибоко вивчати зміст теми, виділяючи й об'єднуючи ключові ознаки предмета вивчення, розвиває усну і письмову мову: вчить лаконічно, чітко й осмислено формувати і висловлювати думку.

Спочатку треба навчити студентів складати прості сенкани, використовуючи добре знайомому лексику та граматичний матеріал.

Потім завдання та структуру сенканів можливо ускладнювати. Так, із метою відпрацювання часових форм можна запропонувати студентам змінити дієслова в сенкані відповідно до часу відбування.

Наприклад:

English:

1. Officer	1.
2. strong, responsible	2.
3. protects, serves, helps	3. protected, served, helped
4. people appreciate and respect their job	4.
5. Defense	5.

Deutsch:

1. der Polizeibeamte	1.
2. verantwortlicher, erfahrener	2.
3. dient, schützt, hilft	3. diente, schützte, half
4. Die Menschen respektieren seine Tätigkeit.	4
5. die Sicherheit	5.

Можна використовувати сенкан для постановки теми уроку. При цьому студенти бачать на дошці сенкан із пропущеним першим рядком і за змістом інших чотирьох рядків намагаються сформулювати тему сенкану (та визначити тему заняття).

Приклад:

Тема «First aid» English: (First aid) helpful, immediate. Save, help, react. Call emergency. Life.	Тема «Erste Hilfe» Deutsch: (die Soforthilfe) Wichtige, lebensrettende. Versorgen, helfen, reagieren. Man muss einen Notruf absetzen. Menschenleben.
--	---

Сенкан може бути способом перевірки домашнього завдання. Тут можливо організувати роботу таким чином: поки одні учні відповідають на питання по тексту, інші – складають по ньому сенкан. Якщо текст попередньо не був прочитаний, вірш не вийде або не відобразить деталі, оскільки сенкан вимагає повного осмислення теми.

Ще одним варіантом використання методичного прийому «сенкан» може бути узагальнення роботи за текстом. При цьому найбільш ефективною є парна організація роботи. Кожній парі дається 3–4 хвилини для складання сенкану, після чого відбувається обговорення кількох одержаних робіт із подальшим їх об'єднанням в один найбільш чіткий сенкан. Згодом кінцевий варіант використовується як опора для переказу вивченого тексту.

З метою закріплення нової вивченої лексики учням пропонується в кінці уроку згадати, які нові лексичні одиниці були вивчені по темі, та скласти сенкан із теми, використовуючи нову лексику.

Приклад:

Тема «Types of Weapon» English: Weapon. Violent, destructive. Damages, destroys, kills. It may be awful. Death.	Тема «Waffentypen» Deutsch: Die Waffe. Letale, nichttödliche. Verletzen, vernichten, töten. Das ist sehr gefährlich. Der Tod.
--	--

Під час створення сенканів однаково важливо приділяти увагу змісту та формі, саме тому він дає можливість продемонструвати знання і творчі здібності. Зазвичай цей вид діяльності подобається студентам та викликає зацікавленість, адже він дає можливість висловити свою думку, передати власне бачення і розуміння теми. Сенкан спонукає відшукувати головне та характеризувати явище коротко і влучно. До одного і того ж образу студенти складають різні сенкани залежно від того, на що вони звертають увагу у темі або у тексті.

Процес складання сенкан дає змогу гармонійно поєднувати елементи всіх трьох основних освітніх систем: інформаційної, діяльнісної та особистісно-орієнтованої. Поєднання різних систем і вміння того, хто навчається складати сенкан по тій чи іншій темі, свідчить про ступінь володіння учнем навчальним матеріалом цієї теми, зокрема, є показником того, що вивчається:

- знає зміст навчального матеріалу теми;
- вміє виділяти найбільш характерні особливості досліджуваного явища, процесу, структури або речовини;
- вміє застосовувати отримані знання для вирішення нового (для нього) завдання.

Висновки. Отже, варто зазначити, що використання методу сенкану в навчальному процесі вищих навчальних закладів, зокрема під час вивчення гуманітарних дисциплін, створює умови для розвитку самореалізації особистості та допомагає досягти високого інтелектуального розвитку студентів. Використання сенкану є дієвим засобом активізації пізнавальної та творчої діяльності студентів, який допомагає не лише організувати діалог, а й відпрацьовувати навички аналізу тексту, сприяє індивідуалізації навчання, забезпечує мовленнєвий розвиток учнів. Цей методичний прийом можна використовувати як на початку вивчення теми, так і в кінці. Використання сенкану на початку вивчення теми дає можливість побачити, які уявлення та асоціації мають студенти з певної теми, відчуті їх особистісну оцінку того чи іншого явища. В кінці вивчення теми є можливість проаналізувати рівень якості знань студентів.

Важливо розуміти, що поєднання давно перевірених традиційних методів і нових інтерактивних методів і прийомів навчання іноземної мови безсумнівно поліпшить результат, оскільки використання різних сучасних методів і засобів провокує у слухачів інтерес, підвищує мотивацію студентів до навчання, змушує по-новому поглянути на теми, які вивчаються, розкриваючи, таким чином, їхні творчі та інтелектуальні можливості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артикуца Н.В. Інноваційні методики викладання дисциплін у вищій юридичній освіті. *Інноваційні технології у вищій юридичній освіті* : зб. матеріалів міжнар. наук.-метод. конф., м. Київ, 2–8 трав. 2005 р. Київ, 2005. С. 3–26.
2. Біліченко А. Використання інноваційних методів у практичній діяльності викладача іноземної мови. *Актуальні проблеми педагогіки, психології та професійної освіти*. 2015. Т. 2. Ч. 2. С. 26–29. URL: <http://journals.uran.ua/appf/article/view/54974/51149> (дата звернення: 18.05.2021).
3. Сенкан. Вікіпедія. Вільна енциклопедія. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Сенкан (дата звернення: 18.05.2021).
4. Качан Б.М. Гейміфікація в системі новітніх технологій навчання іншомовної компетентності студентів медичних вищих навчальних закладів. *Народна освіта. Електронне наукове фахове видання*. 2017. № 2 (32). С. 55–59. URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=4865 (дата звернення: 18.05.2021).
5. Курнос Л.Б. Розвиток критичного мислення учнів на уроках англійської мови. *Таврійський вісник освіти*. 2015. № 2 (1). С. 162–167. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tvo_2015_2\(1\)_32](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tvo_2015_2(1)_32) (дата звернення: 18.05.2021).
6. Полат Е.С. Метод проектов на уроках иностранного языка. *Иностранные языки в школе*. 2009. № 2, 3. С. 37–45.
7. Шпичка Ю.О. Синквейн як прийом технології розвитку критичного мислення. *Педагогічна майстерність*. 2015. № 1 (49). С.10–14.

REFERENCES

1. Artykutsa N.V. Innovatsiyni metodyky vykladannya dystsyplin u vyshchiy yurydychniy osviti. *Innovatsiyni tekhnolohiyi u vyshchiy yurydychniy osviti*. [Innovative methods of teaching disciplines in higher legal education. Innovative technologies in higher legal education] coll. of materials of international scientific method. conf., Kyiv, May 2–8. 2005. pp. 3–26 [in Ukrainian].
2. Bilichenko A. Vykorystannya innovatsiynykh metodiv u praktychniy diyal'nosti vykladacha inozemnoyi movy. [The use of innovative methods in the practice of a foreign language teacher]. *Current issues of pedagogy, psychology and vocational education magazine*, 2015, Vol. 2. Ch. 2. pp. 26–29 [in Ukrainian].
3. Senkan. Vikipediya. Vil'na entsyklopediya. [Cinquain. Wikipedia. Free encyclopedia]. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Сенкан (access date: 18.05.2021).
4. Kachan B.M. Heymifikatsiya v systemi novitnikh tekhnolohiy navchannya inshomovnoyi kompetentnosti studentiv medychnykh vyshchykh navchal'nykh zakladiv. [Gamification in the system of the newest technologies of teaching foreign language competence to students of medical higher educational institutions]. *Public education. Electronic scientific professional publication*, 2017, № 2 (32). pp. 55–59. [in Ukrainian].
5. Kurnos L.B. Rozvytok krytychnoho myslennya uchniv na urokakh anhliys'koyi movy. [Development of students' critical thinking in English lessons]. *Taurian Bulletin of Education*, 2015, № 2 (1). pp. 162–167 [in Ukrainian].
6. Polat Ye.S. Metod proyektov na urokakh inostrannogo yazyka. [Method of projects in foreign language lessons]. *magazine Foreign languages at school*, 2009, № 2, 3, pp. 37–45 [in Russian].
7. Shpichka YU.O. Synkveyn yak pryom tekhnolohiyi rozvytku krytychnoho myslennya. [Cinquain as a method of technology for the development of critical thinking]. *magazine Pedagogical skill*, 2015, № 1 (49), pp. 10–14 [in Ukrainian].

УДК 378. 477

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-25>**Алла КРОХМАЛЬ,***orcid.org/0000-0002-9490-489X*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов*Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова
(Харків, Україна) allakrokhmal@ukr.net***Євгенія МОШТАГ,***orcid.org/0000-0002-2174-8312*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов*Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова
(Харків, Україна) evgeniamoshtagh@live.com*

РОЗВИТОК ПОТРЕБИ ПРОФЕСІЙНОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Процес євроінтеграції, що спостерігається в Україні, викликає зміни в усіх сферах діяльності людей: в економіці, інженерії, архітектурі, менеджменті, філології, педагогіці тощо. Ринок праці переповнено спеціалістами різних професій, і професія вчителя не є винятком.

З античних часів багато вчених та філософів вели дискусії, чи є професія викладача талантом від природи, чи то є надбані вміння, що прийшли зі знаннями, вміннями та навичками, які особистість отримує в процесі навчання професії вчителя. А. Макаренко став представником тих педагогів, що вважають основою педагогічної діяльності не талант, а майстерність, яка базується на кваліфікації та вміннях. На думку ж Я. Коменського, вчитель є поєднанням покликання бути вчителем та любові до своєї професії. У сучасній педагогіці питання, яким має бути викладач та які якості мають бути від природи, а які надбані з роками в процесі навчання та професійного життя, залишається одним із найважливіших у процесі підготовки майбутніх викладачів.

Звертаючись до процесу підготовки викладачів кілька десятиків років тому, можна з певністю сказати, що саме оволодіння певною мірою знань, вмінь та навичок було достатньо, щоби бути професіоналом високого рівня. Нині, враховуючи ту кількість спеціалістів різних професій, у тому числі і викладачів іноземних мов, знань, вмінь та навичок, що отримуються студентами у вищих навчальних закладах, недостатньо, щоби залишатися конкурентоспроможним спеціалістом високого рівня на ринку праці. Саме постійний процес професійного самовдосконалення протягом усього професійного життя є запорукою успішного спеціаліста високого рівня, що є конкурентоспроможним. Саме виховання навички професійного самовдосконалення є завданням викладачів ВНЗ у процесі підготовки майбутніх викладачів іноземних мов.

У статті розглянуті структура, основні етапи, елементи та підходи у формуванні професійного самовдосконалення майбутніх викладачів іноземних мов, що є необхідним у сучасному професійному житті.

Стаття доходить висновку, що викладач іноземних мов – це людина, що не лише оволоділа мовами та предметами, що пов'язані з професією викладача, але й спеціаліст, що має бути готовим до постійного професійного самовдосконалення протягом усього свого трудового шляху.

Ключові слова: талант, професійне самовдосконалення, розвиток потреби професійного самовдосконалення, викладачі іноземних мов, ринок праці, конкурентоспроможність.

Alla KROKHMAL,*orcid.org/0000-0002-9490-489X*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Foreign Languages Department
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
(Kharkiv, Ukraine) allakrokhmal@ukr.net**Yevheniia MOSHTAGH,***orcid.org/0000-0002-2174-8312*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Foreign Languages Department
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
(Kharkiv, Ukraine) evgeniamoshtagh@live.com

DEVELOPMENT OF THE NEED FOR PROFESSIONAL SELF-DEVELOPMENT OF FUTURE FOREIGN LANGUAGES TEACHERS

The process of European integration which is observed in Ukraine today encourages changes in all areas of human activity, such as: economics, engineering, architecture, management, philology, pedagogy and others. The labor market is crowded with specialists in various professions, and the teaching profession is no exception.

Since ancient times, many scientists and philosophers have been debating if teaching is natural talent or it is acquired skills that came with the knowledge, skills and abilities that a person acquires in the process of learning the teaching profession. A. Makarenko was one of those teachers who consider the basis of pedagogical activity is not talent but skill which is based on qualifications and skills. According to Ja. Komensky a teacher is a combination of vocation to be a teacher and love for his profession. In modern pedagogy, the question of what a teacher should be and what qualities should be by nature and what are acquired over the years in the process of learning and professional life, remains one of the most important in the process of training future teachers.

Having researched the process of teacher training a few decades ago, it should be noted that the certain amount of knowledge, skills and abilities acquisition was enough to be a highly-skilled professional. Today the great number of specialists in various professions, including foreign language teachers, the knowledge, skills and abilities acquired by students in higher educations are not enough to remain a competitive highly-skilled specialist in the labor market. The constant professional self-development throughout professional life is the key to a successful, highly-skilled specialist who is competitive. The task of university teachers in the process of training future foreign language teachers is the education of professional self-improvement skills.

The article has considered the structure, the main stages, elements and approaches in the formation of professional self-improvement of future foreign languages teachers which is necessary in modern professional life.

The article has concluded that a foreign language teacher is a person who has not only mastered the languages and subjects related to the teaching profession but also a specialist who must be ready for continuous professional self-improvement throughout his career.

Key words: talent, professional self-improvement, development of professional self - improvement needs, foreign language teachers, labor market, competitiveness.

Постановка проблеми. Стрімкі зміни у суспільстві впливають на зміну підходів до підготовки майбутніх спеціалістів у різних сферах діяльності. Це стосується таких сфер діяльності, як інженерія, архітектура, економіка, менеджмент, філологія та педагогіка. Якщо порівнювати підготовку спеціалістів у попередні роки, то можна з певністю сказати, що головною метою в навчальному і виховному процесі було формування базових знань та принципів із професії, яку отримують студенти. Іншими словами, вищі навчальні заклади формували у студентів певні знання та навички із професії, що вони отримують, і цього було достатньо, щоби стати успішним спеціалістом.

Нині підхід у підготовці спеціалістів високого рівня кардинально змінився – базових знань із професії вже недостатньо, щоби стати успішним спеціалістом. В епоху перенасичення спеціалістами різних сфер на ринку праці професіонал повинен не лише мати знання зі своєї спеціальності, але й залишатися конкурентоспроможним на ринку праці. Для досягнення цієї мети професіонал має постійно займатися професійним самовдосконаленням. Це стосується і підготовки майбутніх викладачів. Вищі навчальні заклади мають не лише забезпечити базовими знаннями, але й показати зв'язок споріднених предметів з їхньої спеціальності, таких як культурологія, соціологія, психологія та інші, без яких неможливо стати гідним спеціалістом, але й сформувані у них стійку потребу професійного самовдосконалення, що дозволить не лише бути гарним педагогом, але й залишатися професіоналом високого рівня на протязі всієї професійної діяльності.

Аналіз попередніх наукових досліджень і публікацій. Ідея самовдосконалення розглядається у працях М. Монтессорі, В. Сухомлинського, Л. Толстого, К. Ушинського тощо. Розви-

ток потреби професійного самовдосконалення цікавить багатьох учених на протязі останніх часів. Цю проблему досліджували та досліджують О. Безпалько, К. Волков, Р. Гариф'янов, Р. Гильмеєва, О. Главацька, Ф. Гоноболін, Л. Гордєєва, І. Донцов, С. Єлканов, Н. Заверико, А. Калініченко, А. Капська, Є. Клімов, Л. Міщик та інші.

Метою статті є дослідження необхідності потреби професійного самовдосконалення у майбутніх викладачів іноземних мов, розгляд основних етапів, елементів та підходів у формуванні професійного самовдосконалення, що є необхідним у сучасному професійному житті.

Виклад основного матеріалу. Сучасні зміни в українському суспільстві відбуваються в багатьох сферах: економіці, медицині, сільському господарстві, міському господарстві. Не винятком стали і навчальна система, починаючи з дитячих садків та закінчуючи вищими навчальними закладами. Саме тому, готуючи майбутніх викладачів іноземних мов, потрібно не забувати, що висококваліфікований спеціаліст – це спеціаліст, що не лише досконально знає предмет, що викладає, але й є професіоналом, що постійно займається самовдосконаленням із метою залишатися конкурентоспроможним на ринку праці.

З давніх часів учені та філософи задавалися питанням, чи є професія викладача талантом, що отримує людина при народженні, чи то лише результат саморозвитку та самовдосконалення викладача. Одні вчені стверджують, що вчителем-майстром можна стати, працюючи та беручи приклад із вчителів високого рівня, набуваючи таким чином вміння і навички з педагогічної майстерності. Прихильники іншої теорії вважають, що справжнім вчителем треба народитися, тобто мати природний хист до педагогічної майстерності. Прихильники цієї теорії вважають, що які б не були

знання, практика та наставники, справжній учитель – це природний талант. Але існують і прихильники третьої теорії, представником якої є видатний педагог А. Макаренко, що вважають основою педагогічної діяльності не талант, а майстерність, яка базується на кваліфікації та вміннях.

Ще з античних часів до людини, що вибирала шлях педагога, ставилися жорсткі вимоги. Ця людина повинна була мати педагогічне покликання, любити дітей, певні природні чи набуті здібності. На думку Я. Коменського, вчитель – це поєднання покликання бути вчителем та любові до своєї професії.

У своїй книзі “Народна педагогія в пользу училищ й учителей сельських” О. Духнович стверджував, що «всякий, хто посвящається в наставлення юнацтва, повинен бути вже від природи для цього обраним, бо не всякий, хто вчить і наставляє, може назватися учителем і наставником. Той, хто не має належної якості, більше шкодить людському суспільству і громадянству, ніж приносить користь». (Дахнович, 2004: 217–218) На думку українського педагога, педагогічне покликання – це один із потягів, що має людина від природи, підкреслюючи, що кожна людина має різні потяги від природи. Саме цим пояснюється, на думку педагога, той факт, що не кожна людина може мати педагогічне покликання, без якого, як вважає О. Духнович, людина не може бути здатною до навчання дітей.

К. Ушинський у свою чергу вважав, що вчитель – це людина, яка є не лише високоосвіченою особистістю, але й людиною, що має енциклопедичні знання та займається постійним самовдосконаленням.

На нашу думку, викладач – це людина, що наділена талантом педагога від природи, але, незважаючи на це, постійне професійне самовдосконалення є невід’ємною частиною в професійному становленні викладача. Саме професійне самовдосконалення дозволить не лише знайти правильні прийоми, методи та підходи в процесі викладання, але й залишатися конкурентоспроможним на ринку праці.

Термін *самовдосконалення* зустрічається в педагогічних працях багатьох учених. Л. Рувинський стверджує, що «самовдосконалення далеко не завжди має систематичний характер і здійснюється за заздалегідь встановленим планом», оскільки «характер діяльності особистості щодо виховання яких-небудь якостей або виправлення тих чи інших недоліків багато в чому обумовлюється навколишніми умовами; характер самовдосконалення залежить від внутрішнього світу

самої особистості і від специфіки його завдань». (Рувинський, 1973: 11)

О. Леонтєв стверджує, що самовдосконалення – це діяльність особистості, що спрямована на зміну себе, і саме в цьому випадку йдеться про вищий рівень самозмін. Але, на думку вченого, не всяка діяльність є самовдосконаленням, навіть якщо вона сприяє змінам особистості, не завжди має виховний характер. О. Леонтєв вважає, що разом із дією виникає розуміння мети цієї дії. «Розуміння значення дії і відбувається у формі відображення його предмету як свідомої мети» (Леонтєв, 1972: 211).

На думку Б. Рубрехта, професійний розвиток – це «досить складний процес, що має циклічний характер, людина не тільки вдосконалює свої знання, вміння та навички, розвиває професійні здібності, але може відчувати на собі і негативний вплив цього процесу» (Rubrecht Brian G., 2005)

Розвиток потреби професійного самовдосконалення являє собою процес, який є насамперед результатом зовнішнього впливу на особистість. До таких факторів можна віднести соціальні потреби, матеріальний рівень життя суспільства, можливості особистості до всебічного й професійного розвитку. Саме ці фактори формують світогляд, ідеали та інтереси людини. З часом зовнішні фактори породжують в особистості внутрішні стимули професійного самовдосконалення, що формують мету, характер, напрям поведінки. Саме ці фактори є внутрішніми факторами професійного самовдосконалення. Таким чином, можна із певністю стверджувати, що розвиток професійного самовдосконалення базується на зовнішніх факторах, які згодом стимулюють розвиток внутрішніх факторів, що сприяють професійному самовдосконаленню особистості. Виникнення потреби професійного самовдосконалення неможливе без цих двох факторів.

Самовдосконалення є важливим аспектом будь-якої професії, в тому числі і професії викладача іноземних мов. Професійне самовдосконалення викладача – це постійна робота над своїми професійними якостями, пристосування до педагогічних умов та потреб, постійне підвищення професійної компетенції. Вчені виділяють чотири основних елементи професійного самовдосконалення. А саме:

- цілісний емоційно-особистісний апарат, а саме такі індивідуальні властивості викладача, як розумові здібності, внутрішня потреба професійного самовдосконалення, волеволі здібності тощо,
- система знань та вмінь із самоосвіти, якими володіє особистість, а саме база знань, наукових

понять та їх взаємодія, розуміння та вміння співвідносити ці наукові поняття із реальністю.

– вміння працювати методично з такими інформаційними джерелами, як книги, журнали, сайти в інтернеті, телебачення, а саме вміння виокремлювати головну інформацію та працювати з нею.

– система менеджерських навичок, а саме вміння ставити мету та завдання своєї професійної освіти, вміння планувати свій час, створювати умови, що є сприятливими для професійного самовдосконалення, тощо.

Розвиток професійного самовдосконалення, на думку багатьох учених, має три основні рівні: початковий, середній та вищий. На початковому рівні самовдосконалення носить спонтанний характер, тобто студент не має конкретної мети чи розроблених шляхів самовдосконалення. Він лише сприймає інформацію із різних предметів, інколи навіть, не помічаючи міжпредметний зв'язок. Стосовно роботи з різноманітними джерелами, то студенти на цьому етапі лише навчаються працювати з ними. Сумлінне виконання завдань, що дає викладач, – головне завдання студента на початковому етапі самовдосконалення.

На середньому етапі самовдосконалення студенти вже прагнуть самостійно займатися своїм навчанням. Знання, що вони мають, уже чітко систематизовані, але на цьому етапі студенти ще не можуть простежити міжпредметний зв'язок. На відміну від попереднього етапу, студенти вже вміють ставити мету в самоосвіті, але ще не вміють розробляти шляхи досягнення цієї мети. Самоосвіта на середньому етапі вже пов'язана із соціальними вимогами, які зрозумілі для студентів. Що стосується інформаційних джерел, то студенти на середньому етапі вже вміють працювати із джерелами, але ще не вміють робити аналіз отриманої інформації.

На вищому, останньому етапі самовдосконалення студенти вже чітко розуміють соціальні вимоги професійного самовдосконалення та вміють не лише ставити мету, але й розробляти етапні шляхи досягнення цієї мети. Студенти вже вміють не лише працювати з інформаційними джерелами, але й аналізувати та синтезувати отриману інформацію, що сприяє їхньому професійному самовдосконаленню.

Професійне самовдосконалення може носити не лише усвідомлений, але й підсвідомий характер. Звісно, самовдосконалення, що відбувається свідомо, є більш ефективним. Усвідомлення професійного самовдосконалення може бути лише тоді, коли студент, що є майбутнім фахівцем, усвідомлює значущість своєї майбутньої професії. У досягненні цієї мети велику роль відіграють

вищі навчальні заклади. Саме вони мають пояснити і продемонструвати студентам, наскільки є важливою їхня професія в соціумі та наскільки важливо не лише отримати необхідні знання та навички з професії, але й постійно їх розвивати з метою утримання на ринку праці, залишаючись спеціалістом високого рівня.

Процес професійного самовдосконалення проходить декілька етапів. А саме: самопізнання, планування, реалізація цього плану, контроль та регуляція.

Самопізнання є базою для професійного самовдосконалення. Саме зі самопостереження, самоаналізу та самооцінки починається подальше планування свого професійного розвитку. Студент намагається пізнати свої вміння, знання, здібності, які він має, для свого подальшого професійного самовдосконалення. Також важливу роль відіграє пізнання своїх психологічних особливостей, що сприятимуть більш ефективному процесу професійного самовдосконалення в майбутньому.

Планування є наступним етапом у процесі професійного самовдосконалення. Студенти чітко планують етапи та послідовність самовдосконалення у професійній сфері. Саме тут вони використовують такі підходи, як самозобов'язання, розроблення особистого плану самовдосконалення та розроблення програми професійного самовдосконалення.

Після складання плану професійного самовдосконалення студент переходить до реалізації цієї програми. Звісно, треба докласти багато зусиль, щоб самостійно змусити себе дотримуватись чіткого плану, що було складено на попередньому етапі. Саме тут ми можемо говорити про самопереконавання, самонавіювання, самозачухування та навіть про самосуд та самонаказ, які використовуються у разі неправильного виконання плану або не досягнення поставленої мети.

Останній етап професійного самовдосконалення – контроль і регуляція професійного самовдосконалення. На цьому етапі йдеться про такі прийоми, як самоконтроль та самозвіт. Саме тут студенти навчаються самоконтролювати та самозвітувати у досягненні тієї чи іншої мети. Це дає можливість студентам розуміти, наскільки була досягнута мета, що поставлена на самому початку.

З погляду структури процес професійного самовдосконалення викладача іноземних мов складається з таких компонентів, як: мета, завдання, принципи, форми, методи і результат. Методи слід розглядати в тій послідовності, в якій вони з'являються у процесі професійного самовдосконалення майбутнього викладача на практиці, починаючи від виникнення потреби та бажання до

професійного самовдосконалення, до досягнення мети, що була поставлена на початку цього процесу. Ці методи такі: самопізнання, за допомогою цих методів відбувається самостереження та самоаналіз, після чого робиться самооцінка; самостимулювання, куди можна віднести самокритику та самозаохочування; самопрограмування; самовплив, саме до цих методів відносяться самоконтроль, самоінструкція, самозаохочування та інші.

Але реалізація цих методів неможлива без використання певних прийомів. А саме: прийоми, що спрямовані на використання інтелекту, прийоми, що спрямовані на використання почуттів; прийоми, що спрямовані на практичну поведінку.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, ми можемо із певністю сказати, що викладач іноземних мов – це людина, що оволоділа мовами та предметами, які пов'язані з професією викладача (методика, педагогіка, лексикологія, фонетика, міжкультурна комунікація тощо) такою мірою, що може викладати їх іншим людям. Але з метою залишатися конкурентоспроможним на ринку праці цей спеціаліст має бути готовим до постійного професійного самовдосконалення протягом усього свого трудового шляху. Саме цього, поряд із викладанням предметів зі спеціальності, мають навчати сучасні вищі навчальні заклади своїх студентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев В.И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности. Казань. Изд-во Казанского гос. ун-та, 1988. 238 с.
2. Духнович О.В. Народна педагогія в пользу училищ й учителей сельських. Хрестоматія з історії дошкільної педагогіки: Навч. посіб. К. Вища школа. 2004. С. 217–218.
3. Ігнатюк О.А. Теоретичні та методичні основи підготовки майбутнього інженера до професійного самовдосконалення в умовах технічного університету: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. д-ра пед. наук. О.А. Ігнатюк : спец. 13.00.04. «Теорія і методика професійної освіти» Х. 2010. 44 с.
4. Коменский Я.А. Великая дидактика. Избранные педагогические сочинения. М. 1955. С. 164–392.
5. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики М.: МГУ. 1972. 565 с. С. 211.
6. Педагогічна майстерність учителя : навч. посіб. За ред. В.М. Гриньової, С.Т. Золотухіної. Х. ОВС, 2006. 240 с.
7. Пирогов М.І. Питання життя. Хрестоматія з історії дошкільної педагогіки: Навч. посіб. К.: Вища школа. 2004. С. 209–211.
8. Рувинский Л.И. Теория самовоспитания М. Мысль. 1973. 144 с. С. 11.
9. Аналіз підходів визначення професійного самовдосконалення у педагогічній сфері [http://ito.vspu.net/upload/zbirniku/imad/z_30/r1/analiz_pidhodiv_vuznachenia_profesinogo.pdf]. Назва з екрану. Режим доступу: http://ito.vspu.net/upload/zbirniku/imad/z_30/r1/analiz_pidhodiv_vuznachenia_profesinogo.pdf
10. Rubrecht Brian G. Knowing Before Learning: Ten concepts students should understand prior to enrolling in a university translation or interpretation class [Electronic resource] Brian G. Rubrecht. Translation Journal. 2005. Vol. 9. № 2. Mode of access: <http://translationjournal.net/journal//32edu.htm>.

REFERENCES

1. Andreev V.Y. Dyalektyka vospytanyia y samovospytanyia tvorcheskoi lychnosti. [Andreev V.I. Dialectics of education and self-education of creative personality] Kazan. Izd-vo Kazanskoho hos. un-ta. 1988. 238 pp. [in Russian].
2. Dukhnovych O.V. Narodna pedahohiia v polzu uchylshch y uchytelei selskykh. [Dukhnovich O.V. Folk pedagogy in favor of schools and rural teachers] Khrestomatiiia z istorii doshkilnoi pedahohiky: Navch. posib. K. Vyshcha shkola. 2004. p. 217–218. [in Ukrainian].
3. Ihnatiuk O.A. Teoretychni ta metodychni osnovy pidhotovky maibutnoho inzhenera do profesiinoho samovdoskonalennia v umovakh tekhnichnoho universytetu: avtoref. [Ignatiuk O.A. Theoretical and methodical bases of preparation of the future engineer for professional self-improvement in the conditions of technical university] Dys. na zdobuttia nauk. stupenia. d-ra ped. nauk. O.A. Ihnatiuk : spets. 13.00.04. «Teoriiia i metodyka profesiinoini osvity» Kh. 2010. 44 pp. [in Ukrainian].
4. Komenskyi Ya.A. Velykaia dydaktyka. [Komenskyi Ya.A. Great didactics. Selected pedagogical works] Izbrannyie pedahohycheskye sochyneniia. M. 1955. p. 164 – 392. [in Russian].
5. Leontev A.N. Problemy razvytyia psykyky/ [Leontiev A.N. Problems of mental development] M.: MHU. 1972. 565 s. S.211. [in Russian].
6. Pedahohichna maisternist vchytelia [Pedagogical skills of the teacher] Navch. posib. Za red. V. M. Hrynovoi, S. T. Zolotukhinoi. Kh. OVS, 2006. 240 ss. [in Ukrainian].
7. Pyrohov M.I. Pytannia zhyttia. [Pirogov M.I. Questions of life] Khrestomatiiia z istorii doshkilnoi pedahohiky: Navch. posib. K.: Vyshcha shkola. 2004.p. 209–211; p. 210–211. [in Ukrainian].
8. Ruvynskyi L.Y. Teoryia samovospytanyia [Ruvinsky L.I. Theory of self-education] M. Mysl. 1973. 144 pp., p. 11. [in Ukrainian].
9. Analiz pidkhodiv vyznachennia profesiinoho samovdoskonalennia u pedahohichnii sferi. [Analysis of approaches to determining professional self-improvement in the pedagogy] [http://ito.vspu.net/upload/zbirniku/imad/z_30/r1/analiz_pidhodiv_vuznachenia_profesinogo.pdf]. Nazva z ekranu. Rezhym dostupu : http://ito.vspu.net/upload/zbirniku/imad/z_30/r1/analiz_pidhodiv_vuznachenia_profesinogo.pdf [in Ukrainian].
10. Rubrecht Brian G. Knowing Before Learning: Ten concepts students should understand prior to enrolling in a university translation or interpretation class [Electronic resource] Brian G. Rubrecht. Translation Journal. 2005. Vol. 9. № 2. Mode of access: <http://translationjournal.net/journal//32edu.htm>.

УДК 378.146:81'36:811.111:004.738.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-26>

Ларуса ЛАЗАРЕНКО,
orcid.org/0000-0002-5145-514X
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри іноземних мов
Приазовського державного технічного університету
(Маріуполь, Донецька область, Україна) lazarenkolarisapstu@gmail.com

КОНТРОЛЬ ЗНАНЬ ГРАМАТИКИ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ У СТУДЕНТІВ ТРАНСПОРТНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ПІД ЧАС ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

У статті визначено основні принципи проведення контролю знань із граматики англійської мови у студентів транспортних спеціальностей під час дистанційного навчання. Дистанційне навчання іноземних мов, зокрема граматики англійської мови, реалізується здебільшого через Інтернет-навчання, з дотриманням тих самих методичних принципів, що і під час навчання в аудиторіях. Дистанційний контроль знань граматики англійської мови вимагає дотримання таких принципів: принципу доступності, принципу посильності, принципу системності та систематичності, принципу організованості та принципу рівності оцінювання. Контроль знань має проводитися на тій самій платформі, на якій викладач працює зі студентами, Moodle чи Google Classroom, із проведенням занять у програмному забезпеченні Skype, Zoom, Google Meets. Контроль знань граматики включає контроль знань таких тем: Nouns: Countables and Uncountables, Plural of Nouns, Articles, Degrees of Comparison of Adjectives, Verb Tenses (Active and Passive), Conditionals, Direct and Indirect Speech, Modal Verbs, Pronouns. Контроль знань здійснюється онлайн із застосуванням тестів та контрольних вправ, а також в усній формі під час проведення онлайн-занять. Проведення контролю знань граматики англійської мови у студентів транспортних спеціальностей ґрунтується на таких засадах: завдання мають бути розробленими автором особисто, кожна контрольна робота онлайн має бути оригінальною та заново розробленою, варто розробити щонайменше 3 варіанти контрольної роботи, написання контрольної роботи із граматики онлайн має відбуватися лише при увімкненій камері пристрою студента, із дотриманням часових лімітів. Перевагами письмового контролю знань граматики англійської мови є чіткість та однозначність оцінювання, за умови коректно укладених завдань. Недоліками такого контролю онлайн залишається можливість академічної недоброчесності студентів.

Ключові слова: дистанційне навчання, контроль, знання граматики.

Larysa LAZARENKO,
orcid.org/0000-0002-5145-514X
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Foreign Languages
Pryazovskyi State Technical University
(Mariupol, Donetsk region, Ukraine) lazarenkolarisapstu@gmail.com

EXAMINATION OF ENGLISH GRAMMAR KNOWLEDGE OF TRANSPORT SPECIALTIES STUDENTS UNDER DISTANCE TRAINING CONDITIONS

The article defines basic principles of examination of the transport specialties students' grammar knowledge under distance training conditions. The distance training of foreign languages, particularly of English grammar, is fulfilled principally through Internet training, following the same method rules, as those applied with the classroom training. The distance training of English grammar requires the following principles: principle of accessibility, principle of affordability, principle of systemacity and regularity, principle of organization and equal assessment. The language control should be held using the same platform as for practical classes, Moodle or Google Classroom, conducting classes in the software Skype, Zoom, Google Meets. The grammar knowledge control includes the following themes: Nouns: Countable and Uncountable, Plural of Nouns, Articles, Degrees of Comparison of Adjectives, Verb Tenses (Active and Passive), Conditionals, Direct and Indirect Speech, Modal Verbs, Pronouns. The control should be held online, using tests and control tasks, as well as orally during practical classes. The control of the transport specialties students' grammar knowledge is based on the following regulations: the tasks for control should be written by the teacher and each test should be authentic, newly made for each test sitting; there should be at least three variants of the test online, the students take the test only with working camera with 180% visibility field, keeping to the strict time limits. The advantages of written online control of grammar knowledge is its preciseness and unambiguity, upon the condition of correctly prepared tasks. The disadvantage of such online control is still possibility of academic misconduct of the students, provided by online technologies.

Key words: distance training, control, grammar knowledge.

Постановка проблеми. Перехід системи вищої освіти України на дистанційну форму навчання у 2020 році у зв'язку із карантинними обмеженнями поставив багато запитань перед вітчизняними педагогами. Питання форми та змісту організації дистанційного навчання у закладах вищої освіти, зокрема спеціалізованих, вимагає вирішення. Навчання іноземної мови фахового спрямування при дистанційному навчанні набуває нового змісту, коли необхідно визначити способи організації такого навчання, а також методи контролю. Навчання граматики та лексики становлять основу для вивчення дисципліни іноземної мови, тому дуже важливо визначити основні принципи організації контролю знань дистанційно. Зважаючи на важливість вивчення іноземної мови майбутніми транспортниками, постає необхідність систематизації методів як навчання, так і контролю знань, зокрема граматики.

Аналіз джерел. Проблему дистанційного навчання та проведення контролю при ньому українські науковці почали досліджувати задовго до вимушеного переходу на дистанційне навчання у 2020 році. Так, ще 2011 року було проаналізовано системи дистанційного навчання (Демида, 2011) та застосування Інтернет-технологій при дистанційному навчанні (Моруга, 2018). Деякі автори визначають дистанційне навчання як суто Інтернет-навчання (Романенко, 2009), тоді як інші включають у це поняття не тільки Інтернет-навчання, але й інші технології, які спираються на технічні засоби навчання (Палій, 2002). У будь-якому разі значущість дистанційного навчання в організації сучасного освітнього процесу у закладах вищої освіти підкреслюється багатьма авторами (Самолук, Швець, 2013). Дистанційне навчання іноземних мов, зокрема граматики англійської мови, реалізується здебільшого через Інтернет-навчання, з дотриманням тих самих методичних принципів, що і під час навчання в аудиторіях (Тригуб, 2014). Формування граматичної англійської компетенції, зокрема студентів-економістів, відбувається шляхом навчання курсу загальної граматики та особливостей граматичної побудови текстів економічного спрямування (Котловський, 2017). Контроль граматичних знань шляхом тестування є найбільш об'єктивним способом визначення якості знань студентів (Крижанівська, 2015). Зважаючи на вищезазначене, перспективність онлайн-дистанційного навчання є очевидною, що стосується й англійської мови, а оптимальним методом контролю граматичних знань, які становлять мовний компонент вивчення предмета, є тестування.

Мета статті – на підставі проведеного аналізу літератури та власного досвіду автора визначити оптимальні форми та методи проведення контролю знань граматики англійської мови у студентів транспортних спеціальностей при дистанційному навчанні, з'ясувати основні принципи такого контролю, розробити на їхній основі систему контрольних завдань.

Виклад основного матеріалу. Контроль знань граматики англійської мови у студентів немовних (зокрема транспортних) спеціальностей відбувається через моніторинг викладачем її засвоєння; він допомагає виявити так звані «проблемні» граматичні теми, які варто вивчати більш поглиблено. Дистанційне навчання онлайн має певні недоліки, такі як технічні проблеми чи проблеми з Інтернет-зв'язком, внаслідок чого студенти можуть погано засвоювати певні граматичні теми, тому важливо систематично проводити контроль знань при дистанційному навчанні.

Дистанційний контроль знань граматики англійської мови вимагає дотримання таких принципів: принципу доступності (що включає як доступність знань, так і доступність платформи та інтернет, за якими працює студент), принципу посиленості (що особливо актуально при дистанційному навчанні), принципу системності (контроль як загальний зріз знань) та систематичності (після кожного онлайн-заняття варто проводити контроль знань), принципу організованості (контроль знань має відбуватися за чіткою схемою, графіком, із чітко визначеними студентами умовами) та принцип рівності оцінювання (визначені критерії оцінювання). Дистанційний письмовий контроль граматичних знань, зокрема якщо він проводиться онлайн, виключає принцип індивідуального підходу, оскільки оцінюється суто фактичний результат – кількість правильних відповідей. У цьому разі варто зазначити, що індивідуальний підхід можливо втілювати під час усного оцінювання, проте під час письмового він неможливий.

Контроль знань має проводитися на тій самій платформі, на якій викладач працює зі студентами: це може бути як платформа Zoom, Google Classroom (остання є особливо корисною), так і платформа навчального закладу. Оптимально, коли така платформа існує, у іншому разі платформи на кшталт Moodle чи Google Classroom цілком доречні для використання, оскільки вони забезпечують безперервний доступ до навчальних ресурсів та виконання тестового завдання в обмежених часових лімітах.

Контроль знань граматики включає контроль знань таких тем: Nouns: (Countables and Uncountables), Plural of Nouns, Articles, Degrees of

Comparison of Adjectives, Verb Tenses (Active and Passive), Conditionals, Direct and Indirect Speech, Modal Verbs, Pronouns. Контроль знань здійснюється онлайн із застосуванням тестів та контрольних вправ такого типу:

- 1) Оберіть відповідну граматичну форму із запропонованого.
- 2) Розкрийте дужки та застосуйте запропоноване слово у необхідній граматичній формі.
- 3) Заповніть проміжки запропонованими формами.
- 4) Заповніть проміжки термінами, застосовуючи їх у необхідній формі.
- 5) виправіть граматичні помилки у реченні.
- 6) Визначте, чи містить речення граматичні помилки, та виправіть їх за необхідності.
- 7) Поставте речення у запитальну чи заперечну форму.
- 8) Трансформуйте речення (однина-множина, пряма-непряма мова).
- 9) Поясніть правило застосування граматичної конструкції.
- 10) Напишіть текст на задану тему із застосуванням визначеної конструкції.

Контроль онлайн вимагає програмовості завдань, оптимальним є тестовий контроль, коли задане правильне рішення автоматично може бути перевіреною системою. Завдання на підстановку, розкриття дужок та виправлення помилок також можливо програмувати, коли коректне написання форми має збігатися із правильною відповіддю.

Також варто згадати про усний контроль знань граматики у студентів, який проводиться у вигляді опитування чи співбесіди під час проведення занять онлайн, опитування правил, спільного виконання вправ, проте такий контроль не відображає повністю рівень знань студента, оскільки студент може користуватися підказками.

Дистанційний контроль знань граматики відбувається індивідуально під час письмового контролю, індивідуально та в групах – під час усного контролю. Під час навчання онлайн контроль граматики проводиться як поточний (на кожному занятті, усний, під час виконання завдань чи перевірки домашнього завдання), підсумковий під час вивчення теми (проводиться як письмова контрольна робота чи тест онлайн) та підсумковий модульний чи семестровий (проводиться як контрольна робота чи тест онлайн).

За власним досвідом, автором було визначено такі засади проведення контролю знань граматики англійської мови у студентів транспортних спеціальностей: завдання мають бути розробленими автором особисто (аби виключити можливість

академічної недоброчесності, пошуку в Інтернет та завантаження відповідей), кожна контрольна робота онлайн має бути оригінальною та заново розробленою, варто розробити щонайменше три варіанти контрольної роботи. Щодо організаційних особливостей, то написання контрольної роботи із граматики онлайн повинне відбуватися тільки при увімкненій камері пристрою студента, з добрим освітленням та 180% кутом огляду. Час на написання роботи також має бути чітко розрахований з огляду 1 хвилини на 1 речення довжиною 15 слів. Для дотримання академічної доброчесності варто суворо дотримуватися часових лімітів при написанні роботи, що також може бути запрограмоване системою. Перед написанням контрольної роботи студентам має бути чітко пояснено, які завдання містить робота і як потрібно коректно позначати свої відповіді. Після написання та перевірки роботи викладач проводить аналіз роботи з опрацюванням студентами власних помилок. Важливо розбирати зі студентами їхні основні помилки та проводити їх подальшу корекцію.

Перевагами письмового контролю знань граматики англійської мови є чіткість та однозначність оцінювання, за умови коректно укладених завдань. Недоліками такого контролю онлайн залишається можливість академічної недоброчесності студентів. Також варто зазначити, що письмовий контроль онлайн є більш працемістким для викладача, оскільки для кожної контрольної роботи потрібно самостійно розробляти завдання тестів та контрольних робіт у щонайменше трьох варіантах.

З метою підтвердження гіпотези необхідності постійного контролю граматичних знань при дистанційному навчанні було проведено таке дослідження. Студентів транспортних спеціальностей, які вивчали англійську мову дистанційно, було розділено на дві групи у складі 14 (основна) та 12 (контрольна) осіб. В основній групі контроль граматичних знань проводився на кожному занятті у вигляді написання онлайн тесту, а також як підсумковий. У контрольній групі контроль знань проводився тільки як підсумковий. Результати підсумкового тестування знань граматики показали, що в основній групі 14,5% студентів отримали оцінку «відмінно», тоді як у контрольній групі таку оцінку отримали 11,3%, відповідно, оцінку «задовільно» отримали 54% в основній групі та 72,4% в контрольній. Це свідчить про те, що проведення систематичного контролю знань граматики англійської мови сприяло підвищенню мотивації до навчання, систематизації вивчення та кращому засвоєнню навчального матеріалу. Показовим є те, що незадовільну оцінку не отримав

жодний студент, що свідчить про високу ефективність дистанційного навчання. Вважаємо перспективним подальше дослідження проблем дистанційного навчання та особливостей проведення контролю знань іноземної мови онлайн, особливо в контексті підготовки студентів до складання міжнародних іспитів з англійської мови онлайн.

Висновки. Дистанційне навчання іноземних мов, зокрема граматики англійської мови, реалізується здебільшого через Інтернет-навчання, з дотриманням тих самих методичних принципів, що і під час навчання в аудиторіях. Контроль знань має проводитися на тій самій платформі, на якій викладач працює зі студентами: контроль знань граматики включає контроль знань основних тем граматики. Контроль знань здійснюється онлайн із застосуванням тестів та контроль-

них вправ, а також в усній формі при проведенні онлайн-занять. Проведення контролю знань граматики англійської мови у студентів транспортних спеціальностей ґрунтується на таких засадах: завдання мають бути розробленими автором особисто, кожна контрольна робота онлайн має бути оригінальною та заново розробленою, варто розробити щонайменше три варіанти контрольної роботи, написання контрольної роботи з граматики онлайн повинне відбуватися тільки при увімкненій камері пристрою студента, із дотриманням часових лімітів. Вважаємо перспективним подальше дослідження особливостей проведення контролю знань студентів з англійської мови онлайн, з урахуванням різних видів контролю, а також з огляду підготовки студентів до складання міжнародних іспитів англійською мовою онлайн.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Демида Б. Системи дистанційного навчання: огляд, аналіз, вибір. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2011. № 694: Комп'ютерні науки та інформаційні технології. С. 98–107.
2. Котловський А.М. Формування англомовної лексико-граматичної компетентності в говорінні майбутніх економістів у процесі самостійної роботи : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 – теорія та методика навчання (германські мови) : освіта / педагогіка. Тернопіль, 2017. 253 с.
3. Крижанівська О.І. Тестування як засіб активізації навчальної діяльності і спосіб вимірювання академічних досягнень студента при вивченні «Історичної граматики української мови». *Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 141, ч. 2. С. 9–63.
4. Моруга К.О., Моруга Е.А., Лимар Л.В. Деякі особливості застосування інтернет мереж при викладанні іноземної мови фахового спрямування. *Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасного ВНЗ: зб. матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ (15 берез. 2018 р.)*. Київ : КНЕУ, 2018. С. 273–276.
5. Палій О.А. Комплексне використання технічних засобів навчання для формування німецькомовної граматичної компетенції студентів (на базі англійської мови). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02. – теорія та методика навчання: германські мови. Київ : КНЛУ, 2002.
6. Романенко І.О. Шляхи організації контролю знань в системах дистанційного навчання. *Радіоелектроніка. Інформатика. Управління*. 2009. № 2. С. 127–130.
7. Самолюк Н., Швець М. Актуальність і проблемність дистанційного навчання. *Нова педагогічна думка*. 2013. № 1.1 (73). С. 193–197.
8. Тригуб І.П. Формування граматичної компетенції у студентів немовних спеціальностей ВНЗ у процесі вивчення англійської мови. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2014. №. 10 (2). С. 74–77.

REFERENCES

1. Demyda B. Systemy dystantsiinoho navchannia: ohliad, analiz, vybir [Systems of distance learning: review, analysis, choice]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivs'ka politekhnik"* [Bulletin of National University Lvivs'ka Politekhnik], 2011. No. 694 : Kompiuterni nauky ta informatsiini tekhnolohii. P. 98–107. [In Ukrainian].
2. Kotlovskiy A.M. Formuvannia anhlomovnoi leksyko-hramatychnoi kompetentnosti v hovorinni maibutnikh ekonomistiv u protsesi samostiinoi roboty : dys. ... kand. ped. nauk : 13.00.02 – teoriia ta metodyka navchannia (hermans'ki movy) : osvita / pedahohika [Formation of English lexical-grammatical competence in speaking of future economists during the process of self-preparation: thesis of candidate of pedagogical sciences: 13.00.02 – theory and methods of teaching German languages: Education and Pedagogy]. Ternopil, 2017. 253 p. [In Ukrainian].
3. Kryzhanivs'ka O.I. Testuvannia iak zasib aktyvizatsii navchal'noi diial'nosti i sposib vymiriuvannia akademichnykh dosiahnen' studenta pry vuvchenni "Istorychnoi hramatyky ukrains'koi movy" [Testing as a means of activizing educational activity and way of measuring academic achievements of a student when learning "Historical grammar of Ukrainian Language"]. *Naukovi zapysky KDPU. Serii: Pedahohichni nauky* [Scientific Proceedings of KDPU. Series: Pedagogical Sciences]. Kirovohrad : KDPU im. V. Vynnychenka, 2015. Vol. 141, part 2. P. 59–63. [In Ukrainian].
4. Moruha K.O., Moruha E.A., Lymar L.V. Deiaki osoblyvosti zastosuvannia internet merezh pry vykladanni inozemnoi movy fakhovoho spriamuvannia [Some peculiarities of using the Internet when teaching professional foreign language]. *Stratehii mizhkulturnoi komunikatsii v movnii osviti suchasnoho VNZ: zb. materialiv IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv* [Strategies of the intercultural communication in education of modern universities: proceedings of IV International scientific-practical conference, Kyiv] (15 March 2018). Kyiv : KNEU, 2018. P. 273–276. [In Ukrainian].

5. Palii O.A. Kompleksne vykorystannia tekhnichnykh zasobiv navchannia dlia formuvannia nimets'komovnoi hramatychnoi kompetensii studentiv (na bazi anhliis'koi movy) [Complex use of technical means of teaching for development of the German grammar competence of the students (on the basis of English)]. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata pedahohichnykh nauk za spetsial'nistiu 13.00.02. – teoriia ta metodyka navchannia: hermans'ki movy [Thesis for acquiring the degree of Candidate of pedagogical sciences, specialty 13.00.02, theory and methods of teaching German language]. Kyiv : Kyivs'kyi natsional'nyi lnhvistychnyi universytet, 2002. [In Ukrainian].

6. Romanenko I.O. Shliakhy orhanizatsii kontroliu znan' v systemakh dystantsiinoho navchannia [Ways of organization of the knowledge control in the distance learning systems]. Radioelektronika. Informatyka. Upravlinnia [Radioelectronics. Informatics. Management]. 2009. No. 2. P. 127–130. [In Ukrainian].

7. Samoliuk N., Shvets' M. Aktualnist' i problemnist' dystantsiinoho navchannia [Relevance and problems of distance learning]. Nova pedahohichna dumka [New pedagogical thought]. 2013. № 1.1 (73). p. 193–197. [In Ukrainian].

8. Tryhub I.P. Formuvannia hramatychnoi kompetensii u studentiv nemovnykh spetsial'nostei VNZ u protsesi vyvchennia anhliis'koi movy [Development of grammar competence of the university students of non-language specialties during studying English.] Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu [Scientific Bulletin of the International humanitarian university]. Serii: Filolohiia. 2014. No. 10 (2). P. 74–77. [In Ukrainian].

УДК 81'243:334.72

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-27>**Марія ЛИЗАК,***orcid.org/0000-0002-8171-5352*

магістр філології,

молодша наукова співробітниця

Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків із діаспорою

Національного університету «Львівська політехніка»

(Львів, Україна) *mariia.i.lyzak@lpnu.ua*

РОЗВИТОК НАВИЧОК ГОВОРІННЯ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТЕМИ «ПІДПРИЄМСТВО»

У статті досліджено тему «Підприємство» з погляду її використання як навчального матеріалу на заняттях з української мови як іноземної для розвитку навичок говоріння. З'ясовано, що зазначена тема ще не була об'єктом лінгводидактичних досліджень в аспекті навчання української мови як іноземної, що говорить про її актуальність.

Автор розвідки ставить за мету визначити специфічні особливості теми «Підприємство» в процесі вивчення української мови як іноземної і розкрити, як можна застосовувати зазначену тему у системі вправ.

Обґрунтовано доцільність вивчення цієї теми зі студентами-іноземцями. Проаналізовано ключові комунікативні ситуації для зазначеної теми. Визначено її цінність щодо поглиблення знань з української мови як іноземної на рівні B1-B2, зокрема для студентів якої спеціальності вони передусім спрямовані.

З'ясовано, що має лягти в основу вправ для розвитку говоріння у контексті зазначеної теми. Наголошено на підтемах, з якими іноземний студент ознайомлений, відповідно до Державного стандарту української мови як іноземної. Зазначено про основні компетенції, необхідні для успішної комунікації в контексті теми «Підприємство». Підкреслено значення розрізнення певних стилів мовлення і правильне використання лексики у тій чи тій ситуації.

Досліджено способи реалізації образів-стимулів для побудови псевдокомунікації, яка якнайкраще підготує студента до реальної комунікації.

Зроблено висновки, що тема «Підприємство» має лінгводидактичний потенціал і придатна для вивчення в іншомовній аудиторії, а виявлені специфічні особливості можуть стати зразками для методичних розробок із вивчення інших видів мовленнєвої діяльності.

Перспективу дослідження автор статті вбачає у розвитку теми щодо інших видів мовленнєвої діяльності її ґрунтовному дослідженні тематичних груп для організації навчального процесу.

Ключові слова: українська мова як іноземна, лінгводидактика, види мовленнєвої діяльності, говоріння, підприємство.

Mariia LYZAK,*orcid.org/0000-0002-8171-5352*

Master's of Philology,

Junior Researcher Fellow

International Institute of Education, Culture and Relations with the Diaspora

of National University «Lviv Polytechnic

(Lviv, Ukraine) *mariia.i.lyzak@lpnu.ua*

DEVELOPMENT OF SPEAKING SKILLS WHILE STUDYING THE TOPIC "ENTERPRISE"

The article explores the topic "Enterprise" in terms of its use as teaching material in the lessons of Ukrainian as a foreign language. It has been found that the topic has not been the subject of linguo-didactic research and the aspect of Ukrainian as a foreign language learning, which testifies to the relevance of the topic raised in the article.

The author aims to determine the specific features of the topic "Enterprise" in the process of learning the Ukrainian language as a foreign and reveal how to apply this topic in the system of exercises.

The advisability of learning this topic with foreign students is substantiated. We have analyzed the key communicative situations for this topic. The aim of the article is to deepen the knowledge of the Ukrainian language as a foreign one at the level of B1-B2 in particular for students who study certain specialty.

The paper analyzes the basis of exercises for speech development in the context of this topic for a foreign student to get acquainted with the State Standard of the Ukrainian Language as a Foreign one. We determined the basic competencies for successful communication in the context of "Enterprise" topics. We have emphasized on the importance of selecting certain speech styles and the correct use of vocabulary in any situation.

We have also examined the methods of implementation of the stimuli for speaking to construct pseudocommunication which will prepare the student for real speech.

In conclusion, the topic "Enterprise" has linguo-didactic potential and is suitable for teaching in a foreign language classroom. It revealed specific features and can become the sample for methodological developments of the study of other types of speech activity.

The author sees the prospect of the research in scientific and methodological explorations devoted to the works of other types of speech activity and thorough research of thematic groups for the organization of the educational process.

Key words: *Ukrainian as a foreign language, linguodidactics, types of speech activity, speaking, enterprise.*

Постановка проблеми. Сьогодні в економічній галузі розвинувся особливий тип господарювання – підприємництво. Унаслідок цього процесу актуалізувалося поняття *підприємство*, зокрема під час вивчення іноземної мови. Підприємство розуміють як окремий вид бізнесу, самостійну ініціативну діяльність на власний ризик, як-от: виробництво продукції, виконання робіт, надання послуг та заняття торгівлею, що ґрунтуються на вкладанні власних коштів та створенні нових можливостей із метою одержання прибутку (Економіка..., 2019: 7). Тема передусім є професійно зорієнтованою на студентів-економістів та бізнесменів, які вивчають українську мову як іноземну на рівні знань B1-B2.

Аналіз досліджень. Серед українських мовознавчих дослідників тема «Підприємство» в системі української мови як іноземної не є вивченою, однак актуальною, зважаючи на частку іноземних студентів економічної спеціальності, інвесторів, бізнесменів з інших країн. Зауважимо, що вивченням говоріння як виду мовленнєвої діяльності займалися багато українських та закордонних дослідників, таких як А. Барикіна, В. Бухбіндер, Н. Герета, Л. Васильєва, Д. Ізаренков, А. Клименко, Б. Лапідус, В. Павлова, В. Скалкін, Е. Сосенко, Н. Станкевич, О. Тарнопольський, О. Тележкіна, Г. Уайзер та інші. Дослідники описали говоріння як вид мовленнєвої діяльності, проаналізували методику навчання діалогічного та монологічного мовлення, дослідили категорію ситуативності, подали класифікацію вправ і вимоги до них, описали стимули, необхідні для оптимізації навчання.

Мета статті – з'ясувати специфічні особливості теми «Підприємство» у процесі вивчення української мови як іноземної і розкрити, як можна застосувати зазначену тему у системі вправ.

Виклад основного матеріалу. Тему «Підприємство» можна включати до вивчення на рубіжному й середньому рівнях володіння іноземною мовою, адже вона вимагає глибшого розуміння складних термінів, розрізнення синонімів, антонімів, і більшу увагу приділяємо їхній реалізації у формі продукування, що допустимо на цих рівнях. Відповідно до досліджень науковців, у свій вільний від сну час людина найбільше слухає (45%),

трохи менше говорить (30%) і найменше читає і пише (16% і 9% відповідно) (Seretny, 2000: 137). Зауважимо, що говоріння не є чітко відмежованим від інших видів мовленнєвої діяльності, а особливо від аудіювання. Адже під час творення діалогу обидва учасники бесіди активні, і комунікантам необхідно як говорити, так і слухати свого співрозмовника. Тож зрозуміло, що значення говоріння важко переоцінити, тому під час вивчення теми «Підприємство» значну частину навчального процесу відводимо на говоріння.

Уміння говорити означає здатність відтворити спонтанне мовлення, вступити в діалог, виступити публічно з інформацією, промовою, лекцією, торговою презентацією, прочитати вголос письмовий текст, тобто інтегрувати навички озвучування висловлювань, навички оперування лексичними одиницями й навички граматичного оформлення речень. У темі «Підприємство» говоріння важливе для ведення внутрішньої, в межах підприємства, і зовнішньої комунікації. Це також впливає на вибір стилю мовлення, адже зовнішня комунікація майже завжди стосується офіційно-ділового стилю.

Важливе місце під час навчання говоріння відводять **псевдокомунікації**, яку називають своєрідним мостом через прірву, яка виникає між навчанням і справжньою комунікацією (Костомаров, 1978: 86). Для того, щоб налагодити псевдокомунікацію студента, потрібно застосовувати відповідні техніки, методи, прийоми та умови. Зокрема, А. Серетни та Е. Ліпінська виділяють такі три умови під час навчання говоріння, які має виконати викладач:

- 1) створення атмосфери, яка знижує почуття боязні перед помилкою (наприклад, занотовувати помилки, щоб не переривати відповідь студента);
- 2) застосування еліцитації, тобто пошуку додаткового стимулу для учня (цікава тема, текст, ситуація);
- 3) допомога викладача у будь-якій продуманій формі (запитання, що спрямовують студента) (Seretny, 2000: 22).

Кожна з цих умов спрямована на те, щоби студент розвинув навички говоріння, тобто вмів вільно розмовляти, правильно використовував лексичний матеріал, зокрема на граматичному і

семантичному рівні. Студент повинен самостійно, продуктивно вирішувати завдання і бути готовим до динамічності. Саме динамічність свідчить про уміння застосовувати мовленнєві навички в різних ситуаціях спілкування.

Реалізація таких навичок необхідна для змістовної, логічної побудови монологічного й діалогічного мовлення у системі вправ. Зокрема, творення монологічного мовлення необхідне під час виступу, презентації проєкту, представлення, звіту щодо якоїсь діяльності. Натомість діалогічне мовлення використовують для активного залучення двох учасників комунікації в межах офіційно-ділового стилю мовлення (ведення розмови з керівником, дискусія щодо проблем у межах підприємства, режим питання-відповідь під час виступу чи презентації тощо.), так і розмовного (неофіційна комунікація в межах підприємства, наприклад із колегами).

Основою для творення завдань для монологічного й діалогічного мовлення є **принцип ситуативності**, який передбачає динамічність таких аспектів, як предмет розмови, обставини і завдання, що дають чіткі настанови щодо діяльності у відповідній ситуації. У межах теми «Підприємство» основою для створення комунікативних ситуацій є підтеми: «Співбесіда», «Ведення переговорів», «Зустріч із клієнтом, партнером по бізнесу чи спонсором», «Ведення по телефону ділової бесіди», «Конференція», «Маркетинг» тощо.

Тема «Підприємство» може розвиватися у безлічі комунікативних ситуацій. Наприклад, комунікативна підтема «Співбесіда». Тут складниками мовленнєвої комунікації є приміщення (*офіс*), у якому відбувається співбесіда, ієрархічні стосунки між керівником і потенційним підлеглим, який має намір зайняти певну посаду в компанії. Реалізація самого акту – це власне процес говоріння, під час якого застосовують такі елементи: *привітання; представлення учасників комунікації; розмова про посаду і вимоги до неї; досвід роботи; керівник оголошує своє рішення або просить кілька днів, щоб вирішити; прощання*.

Опис комунікативної ситуації зазвичай, подають у завданні до вправи. Наприклад, до комунікативної підтеми «Переговори» подаємо таке: *«Ви керівник фірми, який хоче розвивати свій бізнес, але для цього потрібно переконати спонсорів, що цей вклад того вартий. Затишить резюме своєї фірми: чим вона займається, чого вона вже досягла, і вкажіть, які перспективи чекають на неї в майбутньому»*. Така вправа передбачає покращення вміння творення монологічного мовлення і має часткове керування.

Деякі вправи можуть мати додаткові опори з вказівкою на те, які фрази потрібно використати в усному мовленні. Наприклад, на рубіжному рівні володіння мовою до комунікативної теми «Початок бізнесу» можна подати завдання доповнити пропуски до таких речень:

Я працюю...

Мій керівник ...

Колеги про мою працьовитість відгукуються так ...

Коли я стану власником фірми, то ...

Я хотів би займатися у сфері ..., бо ...

Якщо я спізнююсь на зустріч, то ...

На мою думку, найкращими працівниками можна назвати людей, які ...

Такі вказівки допомагають студентам краще розуміти зміст розмови, вказують на напрям перебігу розмови й допомагають розвинути навички використовувати ту чи ту лексику.

Варто також враховувати, що мовленнєвим ситуаціям властиві такі риси: *змістовність* (уміння осмислити і розкрити комунікативну тему без пустослів'я), *евристичність* (процес мовлення спрямований на пізнання чогось нового, а також на те, щоб навчити студентів самостійно вирішувати якусь проблему), *ієрархічність, певна структура* (послідовність, логічність висловлювання) (Станкевич, 2010: 53). Отже, під час створення вправ необхідно визначити тему і ролі для розмови, можна дати опори, щоб уникнути пустослів'я, і враховувати новизну теми. Якщо тема уже відома, то її краще розкривати, поглиблюючи знання шляхом вивчення нової лексики або синонімічних чи антонімічних рядів слів. Відповідно до Стандарту, студенти на рівні В1 уже загально ознайомлені з комунікативними ролями колега, «друг/подруга»; «клієнт/клієнтка», «покупець/покупчиня», працівник/працівниця, орендар/орендарка (Мазурик, 2020: 28). Студент уже частково ознайомлений із комунікативною підтемою «Робота» (зокрема знає назви професій, місця роботи, основні дії, пов'язані із професіями); «Покупки» (ознайомлений з поняттям «гроші» і найпоширенішими грошовими операціями); «Послуги» (ознайомлений з назвами організації, які можуть бути пов'язані з темою «Підприємство») (Мазурик, 2020: 31).

У процесі навчання на рубіжному й середньому рівнях студенти мають навчитися зв'язними реченнями не лише розповісти про власні вподобання чи думки щодо певної проблеми, але й аргументовано пояснити свою думку щодо нескладної теми. Наприклад, *висловити свої думки щодо якогось виду діяльності, описати, у чому полягає суть роботи у певній*

сфері діяльності, назвати і пояснити маркетингові стратегії тощо. Під час діалогу без підготовки студент може вступати в розмову на відомі теми, пов'язані з приватною, публічною, професійною та освітньою сферами життя. Такими темами можуть бути «Фінансові операції», «Оренда», «Зустріч із партнером» тощо. Проте іноді відчуває труднощі, коли намагається точно сформулювати те, що саме він хоче сказати (Мазурик, 2020: 52-88).

Для зазначеної теми пропонуємо використовувати звичні стимули для говоріння – **образ, слово і звук**. Їхнє завдання – заповнення інформаційних пробілів між співрозмовниками, заохочення до говоріння, творення ситуацій, близьких до реальної комунікації, протистояння монотонності навчання, його активізація (Станкевич, 2008: 290). Вони сприяють самостійному висловлюванню і водночас полегшують завдання.

Застосування **стимулу-образу (малюнка)** є ефективним прийомом розвитку усного мовлення з опорою на конкретну лексику. Такими засобами можуть бути фото, листівка, ілюстрація, плакат, слайд, розклад, журнальні ілюстрації, рекламні листи, фільми, до яких сформовані конкретні запитання (Станкевич, 2008: 290). До таких засобів-образів можна дібрати такі завдання: описати зміст малюнка, знайти різницю між двома малюнками, відповісти на питання щодо малюнка; тематичні малюнки для відпрацювання лексики, комунікативних мікроситуацій, правильності граматичних форм, малюнок дій (*хто що робить, хто ким працює*) тощо. Наприклад, студентів пропонують фото, на якому зображено великий стіл, за яким сидить кільканадцять людей, і, судячи з їхніх жестів, вони розмовляють. Студент має назвати цю ситуацію (*перемовини, обговорення презентації проєкту, обговорення внутрішніх справ*), а також дії, які зображено на фото (*обговорити, запропонувати, виступити*), обставини, за яких відбувається дія (*офіс і його інтер'єр*) тощо.

Прикладом завдання зі стимулом-образом є завдання *назвати й висловити своє ставлення щодо вказаних професій, зображених на ілюстрації, описати їхні переваги й недоліки, пояснити, яка професія найкраще підходить для іноземного студента*.

Ще одним засобом є **мовний стимул**, який встановлює контакт мовленнєвої взаємодії. Голо-

вну роль відіграє навчально-мовленнєва ситуація, зокрема питання-відповідь (інтерв'ю, тематичне опитування), роль за інструкцією викладача, ситуаційна комунікація, телефонна розмова, монологічна розповідь, скорочений зміст фільму чи книги (Станкевич, 2008: 291). Наприклад, розподіливши ролі, студенти розігрують ситуацію, у якій звітують керівникові про етап створення нового проєкту, виконану роботу й дії, які ще потрібно зробити; розповідають, які витрати й чистий прибуток можна очікувати. Під час цього використовують такі лексеми на позначення кадрового складу підприємства: *керівник, спеціаліст, робітник, маркетолог*, лексеми зі значенням певної дії: *звітувати, доручати, вести справи*, а також лексеми *виторг, витрати, чистий прибуток, проєкт, зустріч, термін реалізації проєкту* тощо.

Для **стимулу-звуку** можливі такі прийоми: розпізнавання звуків і розповідь про ситуацію, основою якої є звук, звукова історія, кінофільми, які передбачають такі вправи на контроль розуміння зі слуху, методичний апарат для розвитку мовлення (Станкевич, 2008: 291). Наприклад, студентам пропонують послухати телефонну розмову та зробити висновки щодо того, хто телефонує (*замовник*), кому (*секретарю*), з якої причини (*домовитися про зустріч*), які деталі розмови (*зустріч для створення партнерських відносин; зустріч із директором; погодження часу і місця зустрічі, обговорення умов зустрічі*) тощо.

Висновки. Говоріння крізь призму теми «Підприємство» є потрібним інструментом для студентів, які мають зв'язок з економічними сферами, ведуть або планують вести бізнес. Переважно метою говоріння є вдосконалити навички використання лексики, творення монологу і діалогу, поліпшити вміння вести бесіду, зокрема й у професійній сфері. Основою для створення вправ є правильно підібрані й описані комунікативні ситуації, які не лише забезпечать лексичне збагачення іноземного студента, а й допоможуть набутти впевненості у тій чи тій ситуації, пов'язаній із роботою. Тож важливо наголошувати на стилях мовлення – офіційно-діловому чи розмовному. Також під час створення вправ варто враховувати, які теми відповідно до стандарту студент уже вивчав, і поступово поглиблювати їх.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Економіка та організація підприємницької діяльності: навчальний посібник / за ред. Н.В. Сментини. Київ, 2019. 320 с.
2. Костомаров В.Г. Методическое руководство для преподавателей русского языка иностранцам. Москва, 1978. 135 с.
3. Станкевич Н. Навчально-мовленнєва ситуація у діалогічному мовленні: стратегія моделювання. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної: збірник наукових праць*. Львів, 2010. Вип. 5. С. 53–60.

4. Станкевич Н. Основні прийоми навчання говоріння в курсі української мови як іноземної. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної : збірник наукових праць*. Львів, 2008. Вип. 3. С. 289–292.
5. Seretny A., Lipińska E. ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego. – Kraków, 2000. 331 s.
6. Мазурик Д., Антонів О., Синчак О., Бойко Г. Стандартизовані вимоги: рівні володіння українською мовою як іноземною А1–С2. *Зразки сертифікаційних завдань : посібник*. Київ : ІНКОС, 2020. 186 с.

REFERENCES

1. *Ekonomika ta orhanizatsiia pidpriemnytskoi diialnosti: navchalnyi posibnyk* [The Economics and organization of entrepreneurial activity], 2019, 320 p. [in Ukrainian].
2. Kostomarov V. *Metodicheskoye rukovodstvo dlya prepodavateley russkogo yazyka inostrantsam* [Methodical guide for Russian language teachers to foreigners], 1978, 135 p. [in Russian].
3. Stankevych N. *Navchalno-movlenniiva situatsiia u dialohichnomu movlenni: stratehiia modeliuvannia* [Training speech situation in the dialog: modeling strategy]. *Theory and practice of teaching ukrainian as a foreign language*, 2011, Nr. 5, pp. 53–60 [in Ukrainian].
4. Stankevych N. *Osnoyni pryiony navchannia hovorinnia v kursy ukrainskoi movy yak inozemnoi* [Basic methods of teaching speaking in the course of Ukrainian as a foreign language]. *Theory and practice of teaching ukrainian as a foreign language*, 2011, Nr 3, pp. 289–292 [in Ukrainian].
5. Seretny A., Lipińska E. *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego* [ABC of the methodology of teaching Polish as a foreign language], 2000, 331 p. [in Polish].
6. Mazuryk D., Antoniv O., Synchak O., Boiko H. *Standartyzovani vymohy: rivni volodinnia ukrainskoiu movoiu yak inozemnoi A1–S2*. [Standardized requirements: levels of proficiency in Ukrainian as a foreign A1–S2. Examples tasks for certification], 2020, 186 p. [in Ukrainian].

Сергій МАСЛОБОЙЩИКОВ

orcid.org/0000-0002-1280-751X

заслужений діяч мистецтв України,
член-кореспондент Академії мистецтв України,
лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка,
старший викладач кафедри сценографії та екранних мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) *smasloboischykov@gmail.com*

ВСТУП У СЦЕНОГРАФІЮ (ПРОСТІР У БАГАТОСКЛАДОВОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ОБРАЗІ)

Статтю складено як путівник для викладання сценографії в Національній академії образотворчих мистецтв та архітектури. Вона являє собою стратегію викладання не тільки на перших курсах академії, а й для подальшого навчання – не тільки бакалаврам, а й магістрам, як посібник, що висвітлює позицію фахівця на модель багатоскладового драматичного образу, що є морфологічною основою сценографії, як частини загального театрального процесу. Наскрізна тема, що розглядає сценографію як мистецтво створення простору, який входить в єдиний нерозривний драматичний образ, дисциплінує напрям творчого пошуку студента, фокусує його увагу на основних питаннях драматичного твору, пов'язаних із головним конфліктом, застерігає від поверхового та ілюстративного мислення. Навчити студента мислити всією виставою (або фільмом), враховуючи власний світогляд, не обмежуючись вузьким колом суто ілюстративних завдань, творити драматичний твір у співпраці з драматургом, режисером, композитором, актором – це шлях до народження повноцінного нерозривного драматичного образу. Окрема увага приділяється створенню так званого «ігрового поля», що необхідним чином витікає зі створення ігрового простору. Такий простір створює певні умови існування актора, що не є обмеженням свободи актора або режисера, а навпаки – наповненням акторського та режисерського інструментарію, за допомогою якого розвивається дія. Створення простору пропонується розглядати як конфліктну модель взаємного тиску та впливу – світу на людину й людини на світ. Наведені приклади та цитати допоможуть студенту усвідомити теоретичні викладки та підходити до творчих завдань, вміючи ставити суттєві питання та давати на них професійні практичні відповіді.

Ключові слова: сценографія, образ, драма, конфлікт, простір, мізансцена, поведінка, ігрове поле, ігровий простір, ігровий театр.

Sergii MASLOBOISHCHYKOV,

orcid.org/0000-0002-1280-751X

Honored Worker of Arts of Ukraine,
Correspondent Member of the Ukrainian Academy of Arts,
Laureate of Shevchenko National Prize,
Senior Lecturer at the Department of Scenography and Screen Arts
National Academy of Fine Art and Architecture
(Kyiv, Ukraine) *smasloboischykov@gmail.com*

INTRODUCTION TO THE SCENE DESIGN (SPACE IN A COMPLEX DRAMATIC IMAGE)

The article was compiled as a guide for teaching scenography at the National Academy of Fine Arts and Architecture. It is a strategy of teaching not only in the first years of the academy, but also for further study – not only for bachelors but also for masters, as a textbook that highlights the point of view of the specialist on the model of multifaceted dramatic image, as the basis morphological process. A cross-cutting theme that views scenography as the art of creating a space that is part of a single inseparable dramatic image, disciplines the student's creativity, focuses his attention on the main issues of the play related to the main conflict, warns against superficial and illustrative thinking. To teach a student to think with the whole play (or film), taking into account his own worldview, not limited to a narrow range of purely illustrative tasks, to create a play in collaboration with a writer, director, composer, actor – it is the way to full-fledged inseparable dramatic image. Particular attention is paid to the creation of the so-called “playing field”, which necessarily follows from the creation of the playing space. Such a space creates certain conditions for the existence of the actor, which is not a restriction on the freedom of the actor or director, but on the contrary – the filling of acting and directing tools through which the action develops. The creation of space is proposed to be considered as a model of contradiction of mutual pressure and influence – the world on man and man on the world. The given examples and quotations will help the student to understand theoretical calculations and to approach creative tasks, being able to ask essential questions and to give to them professional practical answers.

Key words: scenography, image, drama, conflict, space, mise-en-scène, behavior, playing field, playing space, playing theater.

Постановка проблеми. «Художній образ – наша реакція на непізнаваність світу», – каже всесвітньо відомий кінорежисер Андрій Тарковський. Тобто йдеться про нашу чуттєву реакцію та насамперед на вплив світу на людину. Ми можемо говорити про статичні образи в образотворчому мистецтві, вербальні образи в літературі та образи динамічні, які розвиваються та існують у часі, такі як музика, драматичні мистецтва – театр, кінематограф.

Драматичні мистецтва, такі як театр або кінематограф, являють собою складну багаторівневу, багатоскладову структуру, що розвивається не тільки в часі, але й у просторі. Повертаючись до художнього образу, ми говоримо, що така структура відтворює процес переживання наших взаємних стосунків зі світом.

Що є будівельним матеріалом наших переживань? З яких цеглинок складається та структура, що спонукає нас до переживання. Звичайно, вона не є лише вигадкою її творців, адже в мистецтві нас хвилює те саме, що й у житті, користуючись влучним висловом Маяковського: «Театр не відбиваюче дзеркало життя, а збільшуване скло». Отже, говорячи про те, що нас у світі щось хвилює, ми зізнаємось у тому, що перебуваємо під його певним тиском. Цей вплив може бути таким, що спричиняє щастя, та здебільшого світ ставить людину у глухий кут, вимагає неможливого, ставить питання, які потрібно розв'язувати миттєво, реагувати на них свідомими вчинками, тобто певною поведінкою. У цьому сенсі ми можемо сказати, що світ створює на людину певний тиск, а переходячи на драматургічну термінологію, виявляє конфлікти існування та співіснування людини зі світом, окремої людської істоти із самим людством, самим «задумом» і «принципом» існування людини. Адже з погляду людини цей світ побудовано не зовсім справедливо, і кожна конкретна людина має до нього свої суб'єктивні претензії. Тобто ми говоримо про первісні конфлікти буття людини, які так чи інакше стають робочими цеглинами драматичного твору. Назва цієї цеглинки – *образ*. Нам не дано вичерпно розповісти про світ, у якому ми живемо, про самих себе, і цей світ ми сприймаємо в образах.

Аналіз досліджень. Найбільш цікавим і авторитетним дослідником у царині багатоскладового драматичного образу можна вважати американо-британського теоретика театру Еріка Бентлі, а його книгу «Життя драми» (Eric Bentley «The Life of the Drama»). Atheneum. – New York., 1967) – узагалі вважати енциклопедією драми, глибоким вивченням її структури та генезису. Та, безумовно, батьком усіх досліджень в естетиці ми вважаємо Арістотеля з

його «Поетикою». Практика роботи драматичного образу в театрі досить повно й цікаво викладена у книзі всесвітньо відомого театрального режисера Пітера Брука «Порожній простір» (Peter Brook «The empty space». Discus Books. – New York, 1968), а щодо практики в кіно вартують уваги книжки Роберта Маккі (Robert McKee «Story». Regan Book. – New York, 1997) та Олександра Мітти (Александр Митта «Кино между раем и адом». Подкова. – Москва, 2000). Концепція драматичного образу, розглянута через простір, блискуче викладена в книзі відомого художника сцени та педагога Данила Лідера (Данило Лідер «Театр для себе». Факт. – Київ, 2004).

Мета статті. Методика викладання сценарії у вищих навчальних закладах потребує не лише спеціальної, суто технічної фахової інформації, але й найбільш широкого вивчення аспектів багатоскладового та нерозривного, динамічного драматичного образу.

Виклад основного матеріалу. У драмі ми маємо справу з дуже специфічним образом. З таким, який складається з багатьох чинників, водночас лишаючись єдиним. У багатоскладовому драматичному творі ми спираємося на те, що найбільш дієвим образом є той, де неможливо роз'єднати всі його компоненти, таким, коли ми не можемо зрозуміти, кому саме з творців, що брали участь у створенні спектаклю чи фільму, це спало на думку: режисеру чи художнику, драматургу, композитору чи актору? Такий універсальний синтетичний образ у театрі чи кіно ми вважаємо великою вдачею та прагнемо створювати саме такі образи.

Для того щоб зрозуміти, як цей єдиний синтетичний образ виникає, варто спочатку розділити сфери відповідальності його творців. За що відповідає драматург? За що – режисер? За що – актор? За що – композитор? На ці запитання студенти дають зазвичай досить плутані та багатослівні відповіді, тоді як варто було б сформулювати це одним-двома словами, що, звичайно, не вичерпують роботи кожного з постановників, але доволі чітко визначають коло й напрям відповідальності творця.

Досить упевнено можна було б сказати, що робота драматурга починається з визначення конфлікту. Як ми вже зазначали, драматург не висмоктує конфлікт із пальця. Натхненний життєвим конфліктом, драматург трансформує його через власний спосіб переживання в певну структуру – літературний твір для театру або кіно – п'єсу або сценарій. Драматург пише діалоги, розробляє характери, дію вистави, та все ж таки головною сферою його відповідальності є *конфлікт*. Він дає життя головному руху драматичного твору.

Звичайно, не можна сказати, що робота режисера відбувається поза конфліктом. Він конфлікт розробляє та поглиблює. Він ще більше розкриває характери та розробляє дію. Тоді як усе це ще було в голові драматурга, на сцені, літературна структура через режисерські м'язи перетворюється на конкретну дію – поведінку героїв. Режисер може погоджуватись і підкорятись драматургу, полемізувати з ним, маючи своє уявлення про природу конфлікту, створюючи своєрідну поведінку героїв, а саме – мізансцену. Тобто сфера відповідальності режисера – це *поведінка* – людські стосунки, людська поведінка. Структурою поведінки є мізансцена. Її формує та розробляє режисер.

Чи можемо ми уявити собі поведінку героїв у безповітряному просторі – звичайно, можемо! Чи буде цей простір впливати на поведінку героїв? Звичайно, буде! Розмова за ґратами або в комфортабельному ресторані являтиме собою зовсім різні моделі людської поведінки. Перебування у відкритому або стиснутому просторі неодмінно нав'язує певні умови існування персонажам, коректуючи, а чи моделюючи в певний спосіб їхню поведінку. Отже, ми можемо сказати, що сферою відповідальності художника-сценографа є *простір*.

Як і метричний вимір, простір має свої звукові ознаки, адже звук – це так само характеристика простору. Як і всі інші творці, композитор має справу і з драматургічним конфліктом, і з характерами, з їхньою поведінкою, зі ставленням людей – як один до одного, так і до всього світу, з переживанням героїв, має справу і з простором. Драма не є продуктом романіста або поета, які здатні описати внутрішні переживання героїв. Про внутрішній стан героїв ми дізнаємося завдяки їхній поведінці. Та все ж таки у спектаклі, особливо в музичному, нам цей внутрішній світ може розкритися з несподіваною повнотою та глибиною, через музику. Якщо це внутрішнє переживання ми визначимо словом «інтонація», то це вже зовсім близько до слова «інтонація», а інтонація це вже, по суті, музика. Отже, сферою відповідальності композитора є *інтонація*.

Усі цеглинки нашого будівельного матеріалу, що ми описуємо, існують поки що в нашому задумі. Щоб торкнутися іншої людини – глядача, наш задум потребує живого подиху. Він прагне ожити у виставі. Таким медіатором між уявним світом і реальним, між мертвим світом і живим є актор. Усе, що ми можемо собі уявити, може залишитися нашою блідою фантазією доти, поки воно не наповниться живою плоттю та кров'ю, сльозами та сміхом живої людини – актора. Отже, сфера відповідальності актора – *анімація*, втілення життя та духу в уявні речі.

Можна говорити багато цікавого про кожен зі складників драматургічного образу, та ми мусимо зосередитися саме на роботі художника, сценографії, а саме – *просторі*.

Звичайно, ми є заручниками фізичного світу, і нічого, крім світу фізичного, ми продемонструвати не можемо. Та ми вже добре знаємо про театр або кіно, які можуть розповідати нам про життя світу внутрішнього засобами світу зовнішнього (адже нічого іншого в нас немає). І тут з'являється такий феномен драматичного мистецтва, як *роль*. Роль – це конкретна річ, яка, потрапляючи в умови ігрової дії, може набувати інших сенсів, інших значень, ставати іншою річчю. Так само як конкретний актор опинившись в умовах ігрового простору (у театрі або кіно) стає іншою людиною «персонажем», не перестаючи, однак, бути собою, так і конкретний фізичний простір може відігравати роль іншого простору – не тільки фізичного, але й внутрішнього. Так само і предмет може набувати ролі іншого предмета, видавати себе за інший, тобто перетворюватись. Саме *перетворення*, за словами Леся Курбаса, і є головним феноменом театру.

Для того щоб уявити принцип дії рольового існування в ігровому полі, хочу навести простий приклад із предметом. Візьмімо, скажімо, невеличку дерев'яну паличку або дерев'яну щіпку. Сама собою вона тільки шматочок деревини, але якщо я візьму її в руки, як зазвичай тримаю олівець, і почну удавати, ніби щось пишу нею, то в театрі для глядача це й буде олівець. Тоді ту саму паличку вставлю одним кінцем до рота, удаючи, ніби палю цигарку – то це стане цигаркою, стисну в кулак один край і замахнуся на когось – то це буде ніж. Тобто сама паличка не змінилася, але, потрапивши в ігрове поле, набула трьох різних образів, зіграла три різних ролі. Це принцип театру.

Усе це стосується й простору. Треба лише зрозуміти, які саме ролі грає простір і хто ці ролі визначає? Звідки вони беруться?

Отже, повертаючись до конфлікту, його визначення як певного тиску світу на людину, а зрештою і людини на світ, нам варто подумати про те, як цей тиск здійснюється на людину через простір?

Уявімо собі студентський гуртожиток, де в одній кімнаті можуть жити три різних особи. По-перше, найбільш невелика коробка кімнати стандартного, розрахованого за середніми нормами кубатури на людину, архітектурного проекту. У неї вже лімітований для людини простір, порівнюючи з великою залогою і взагалі з відкритим простором. Цей розмір уже певним чином впливає на людину. На яку людину? На кожному по-різному!

Є люди, які не можуть існувати в маленькому просторі, для них це загроза клаустрофобії. Вони почуваються добре у великих кімнатах або назовні й уникають дуже стислих приміщень. Є люди, яких, навпаки, лякає великий простір, які шукають собі маленькі закуточки, немов мишенята нірки. Так от уявімо собі, що в стандартну кімнату заселяються троє дуже різних за характером студентів і починають, кожний на свій лад, цей простір для себе адаптувати. Найімовірніше, і це підтверджується практикою, таке життя не буває спокійним, адже різне уявлення про простір, у якому кожному зі студентів хотілося б комфортно існувати, призводить до конфліктів. Звичайно, після деяких зіткнень люди адаптуються, вдаються до певних компромісів, та їхнє ставлення до дратівливого простору, який існує поряд, не змінюється. А це означає, що певним чином змінюється їхня поведінка. Вони не можуть не враховувати обставин свого існування у спільному просторі. Чи змінює простір поведінку людини? А сміливіше можна було б сказати: чи змінює простір людину? Так змінює. Чи змінює людина простір? Так змінює! У нашому випадку простір стандартної кімнати розділився на три частини, кожна з яких набула своїх індивідуальних характеристик залежно від того, хто її створював.

Ще приклад: уявімо собі гладеньку підлогу, по якій пройтися босоніж – велике задоволення – це вже умова для актора, яка неодмінно відіб'ється на його поведінці, а тепер уявімо, що на цій підлозі розбили якійсь великий скляний предмет і вся підлога вкрита дрібними скляними уламками. Чи зміниться поведінка актора в такому просторі? Звичайно, зміниться – йому доведеться ходити дуже обережно, вибираючи конкретний шлях, а чи обмежити свій рух певним закутком. У тому випадку, де у великій кімнаті розбили скло, залишаючи людині невеликий острівцець, у якому вона може почуватися безпечно – що саме відбулося, з погляду існування простору? Простір поділився на два простори, і для людини, яка стала заручником цього поділу, суттєво зменшився.

Тобто в наведених випадках ми можемо розглядати взаємини людини та простору як тиск, що відбувається з боку простору на людину, так і тиск людини на простір. Інакше кажучи, ми говоримо про певний конфлікт. Та як такий конфлікт стикається з конфліктом найбільш драматичного твору? Варто згадати той самий принцип ролі, що її грають і актор, і предмет, і, зрештою, простір.

Що саме ріднить маленький фізичний побутовий конфлікт із конфліктом іншого рівня, такого, де йшлося б про самі основи існування людини

і світу? Сама людина, сам герой драматичного твору, його відчуття власного існування у світі. Саме явище естетики – ніщо інше, як наша чуттєва реакція на світ. Як почуватися наш герой у стані конкретної драматичної перипетії та загалом (у цьому місці, у цій країні, у цей час, у цю епоху)? Що саме його бентежить і як він сприймає цей світ? Саме такі питання варто ставити собі перед початком роботи. Коли ми питаємо: що його бентежить? Ми маємо на увазі: які стихії в ньому самому працюють? З якими стихіями зовнішнього світу він стикається? Як ці стихії себе виявляють? Адже стихії – носії простору. Як стихія творить простір або сама являє собою простір?

«Все говорять: нет правды на земле. Но правды нет – и выше». Кажє Сальєрі в «Маленьких трагедіях» Пушкіна. І справді, чи винен Моцарт у тому, що народився генієм? Чи винен Сальєрі в тому, що народився звичайною пересічною людиною? Хто в цьому винен? Який у цьому сенс? Ми маємо справу з одним із непереможних конфліктів буття. Ми не можемо впевнено, як відповісти на ці запитання, так знайти розв'язання цього конфлікту, та ми можемо уявити собі переживання як одного героя, так і іншого! Адже нам тією чи іншою мірою знайоме відчуття перебування в цих обох стихіях буття: у стихії натхненної свободи, творчої наповненості та стихії раціонального аналізу. Ці досить умовні вербальні визначення, звичайно, нічого не говорять нам про життя тих стихій у чуттях і свідомості людини доти, доки вони не стануть художнім образом, доти, доки не з'являється митець і наповнює їхнім власним переживанням.

Та наповнити власним переживанням – це одна річ, а запропонувати це пережити глядачу, втягнути його у схожі (або свої власні щодо цього) переживання – справа інша. Чи може простір бути медіатором такого контакту з глядачем? Якщо ми вважаємо його складником синтетичного театрального образу, то неодмінно!

Візьмімо, наприклад, першу сцену п'єси «Макбет», коли з'являються три інфернальних створіння. Чому і звідки з'являється ця відьомська трійка? Що саме викликало її появу? Це зрозуміло відразу: адже в цей час іде жорстока битва серед людей. Тобто негаразд, конфлікт у людській спільноті, у людському просторі збентежив інший – пекельний простір і викликав його до життя. Він пробудився й почав висувати свої права. Ця відьомська стихія починає дедалі більше й більше завойовувати людський світ, аж поки не викликає до життя інший простір, іншу стихію – стихію спротиву, правди та гідності. Отже, говорячи про те, що в цій п'єсі змагаються три або більше стихії, ми можемо говорити

про те, що дія відбувається в трьох конфліктних просторах. Які вони, ті простори? Це вже питання майстра. Як художник відчуває ці стихії й ці простори? Що вони йому нагадують? Який життєвий досвід допоможе йому побачити ці світи? Чи стануть його асоціації або чуттєві рефлексії переконливими для глядача? Чи зможе глядач сам відчути таке завдяки художнику або ж чи зможе художник підштовхнути глядача до його власного досвіду, до його власного переживання? Чи зможе художник відкрити завісу перед таємницею буття? Чи може відчинити двері в таємну кімнату, щоб разом із глядачем зазирнути туди, а чи пройти якийсь шлях до розуміння істини?

Що саме приваблює нас у Шекспірі? Чому його п'єси вже чотири століття впевнено посідають перші рядки репертуару світових театрів? Мабуть, тому, що Шекспір зміг потрапити в саму серцевину непереборних конфліктів світу, поставити глядача перед найважливішими питаннями існування людини.

Візьмімо іншу п'єсу Шекспіра «Отелло». Чому саме Шекспір робить Отелло мавром? За світоглядом епохи Відродження це мало підкреслити дикунське походження людини (не лише мавра, а людини загалом). Отелло – це природна людина, де вирують могутні первинні людські пристрасті. Проте ці пристрасті підкорені цивілізацією. Венеційська республіка вважалася тоді ледь не найвищим гатунком людської цивілізації. Перлиною Венеції є Дездемона. Отелло закоханий у Дез-

демону, так само як і у Венеційську республіку, він служить республіці, його пристрасті приборкані, упорядковані цінностями того світу, якому він служить. Та чи цивілізація розвиває людину тільки в позитивному напрямі? Так, з одного боку, вона створює діамант краси й добродетелі – Дездемону, а з іншого – створює вишукану підступність – Яго. Дездемона та Яго – дві сторони одного й того ж світу, у якому перебуває Отелло. Отримуючи любов Дездемони, він отримує разом із нею і підступність Яго. Отримує, розведені як полюси, дві стихії, сам будучи носієм обох. Ця друга підступна стихія починає свою чорну роботу, урешті-решт, випускаючи назовні дикунську природу Отелло. До чого тут простір? Який це має стосунок до простору? Саме у присутності й боротьбі цих стихій.

Ми вже казали, що стихія – це носій простору, у якому перебуває людина. Який це вигляд має? Як це розвивається? На ці запитання кожний митець відповідає окремо, створюючи синтетичний, багатофункціональний ігровий образ драматичного мистецтва.

Висновки. Простір у драматичному мистецтві неможливо розглядати без професійних уявлень у галузі драматургії, режисури, акторської майстерності, музики. Тільки комплекс цих знань дасть змогу майбутньому сценографу наблизитися до розуміння як свого фаху, так і до всього багатоскладового та єдиного, динамічного драматичного образу, окремим складником якого є простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Сочинения: в 4-х. Т. 4 / пер. с древнегреч.; общ. ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1983. 830 с. (Филос. наследие. Т. 90). В надзаг.: АН СССР. Ин-т философии. Поэтика. С. 645–681.
2. Eric Bentley. The Life of the Drama. New York : Atheneum, 1967. 371 p.
3. Robert McKee. Story. New York : Regan Book, 1997. 601 p.
4. Peter Brook. The empty space. New York : Discus Books, 1968. 128 p.
5. Митта А. «Кино между адом и раем». Москва : Подкова, 2000. – 480 с.
6. Даниїл Лідер «Театр для себе» / упоряд. О. Островерх. Київ : Факт, 2004. 104 с.

REFERENCES

1. Aristotle. Sochinenija: V 4. T. 4 / per. s drevnegr.; obsch. red. A. I. Dovatura. M.: Mysl, 1983. 830 p. (Filos. Nasledie. T. 90). V nadzag.: AN SSSR. In-t filosofii. Poetika. P. 645–681. [Aristotle. Essayes]: in 4. V. 4 / Transl. from ancient greek.; Gen. Edition A. I. Dovatura. M.: Mysl, 1983. 830 p. (Philosophic heritage. V. 90). Academy of Sciences USSR. Inst-t of philosophy. Poetics. P. 645–681 p. [in Russian].
2. Eric Bentley. The Life of the Drama. Atheneum. New York, 1967. 371 p.
3. Robert McKee. Story. New York : Regan Book, 1997. 601 p.
4. Peter Brook. The empty space. New York : Discus Books, 1968. 128 p.
5. Mitta A. Kino mezhdudom i rajem. M.: Podkova, 2000. 480 p. [Cinema between hell and paradise]. M.: Podkova, 2000. 480 p. [in Russian].
6. Daniil Lider. Teatr dlia sebe / Uporiadnik O. Ostriverh. K.: Fakt, 2004. 104 p. [The theater for myself]. Compiler O. Ostriverh. K.: Fakt, 2004. 104 p. [in Ukrainian].

УДК 378.091.214:614.883-051
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-29>

Ірина МАХНОВСЬКА,
orcid.org/0000-0001-6835-9843
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри природничих і соціально-гуманітарних дисциплін
Житомирського медичного інституту Житомирської обласної ради
(Житомир, Україна) 120968irina@gmail.com

Ірина КРУКОВСЬКА,
orcid.org/0000-0002-8215-4972
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри природничих і соціально-гуманітарних дисциплін
Житомирського медичного інституту Житомирської обласної ради
(Житомир, Україна) irakrukovska@icloud.com

Валентина КОВАЛЕНКО,
orcid.org/0000-0001-5782-6733
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри природничих і соціально-гуманітарних дисциплін
Житомирського медичного інституту Житомирської обласної ради
(Житомир, Україна) valalexs@ukr.net

СТРУКТУРА ТА ЗМІСТОВЕ НАПОВНЕННЯ ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЇ ПРОГРАМИ ПІДГОТОВКИ ПАРАМЕДИКІВ У ЖИТОМИРСЬКОМУ МЕДИЧНОМУ ІНСТИТУТІ

У статті розглянуто необхідність підготовки бакалаврів за ОПП «Екстрена медицина» на основі компетентнісного підходу.

Збільшення кількості катастроф техногенного та природного характеру, різних аварій стало характерним для останніх десятиліть існування людства. В Україні з метою розв'язання проблем своєчасного та ефективного надання екстреної медичної допомоги й забезпечення ліквідації медико-санітарних наслідків надзвичайних ситуацій розпочато підготовку фахівців з екстреної медицини – парамедиків. Завдання парамедика – готовність до надання широкого спектра рятувальних медичних послуг на догоспітальному етапі та своєчасного безпечно-го транспортування до лікарні. Якщо співставити вимоги до парамедиків із фахівцями служби медицини невідкладних станів, то вони є суттєво вищими щодо технічних можливостей і вмінь.

Проаналізовано досвід розроблення та реалізації ОПП «Екстрена медицина» освітнього ступеня бакалавр фахівцями Житомирського медичного інституту Житомирської обласної ради. Наведено основні елементи освітньо-професійної програми, визначено вимоги до якості змісту, структури, компетентностей (загальних і спеціальних). Спеціальні компетентності мають практичний характер і можуть бути використані в професійній діяльності парамедиками в системі екстреної медицини. Послідовність вивчення навчальних дисциплін, план і графік освітнього процесу, перелік та обсяг нормативних і вибіркового дисциплін відповідають структурно-логічній схемі підготовки здобувачів вищої освіти за ОПП «Екстрена медицина» і покликані сприяти забезпеченню відповідності програмних результатів навчання запитам потенційних роботодавців (стейкхолдерів).

Документ містить усі необхідні структурні та змістові складники, базується на сучасних світових і вітчизняному освітніх стандартах, враховує вимоги практичної охорони здоров'я держави, зображає сучасні вимоги до підготовки парамедиків і відповідає запитам практичного використання.

Ключові слова: освітньо-професійна програма, екстрена медицина, парамедик, компетентнісний підхід, програмні результати навчання.

Iryna MAKHNOVSKA,
orcid.org/0000-0001-6835-9843
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer at the Department of Natural and Social-Humanitarian Disciplines
Zhytomyr Medical Institute of Zhytomyr Regional Council
(Zhytomyr, Ukraine) 120968irina@gmail.com

Iryna KRUKOVSKA,

orcid.org/0000-0002-8215-4972

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Natural and Social-Humanitarian Disciplines
Zhytomyr Medical Institute of Zhytomyr Regional Council
(Zhytomyr, Ukraine) irakrukovska@icloud.com*

Valentyna KOVALENKO,

orcid.org/0000-0001-5782-6733

*Senior Lecturer at the Department of Natural and Social-Humanitarian Disciplines
Zhytomyr Medical Institute of Zhytomyr Regional Council
(Zhytomyr, Ukraine) valalexs@ukr.net*

STRUCTURE AND CONTENT OF THE EDUCATIONAL AND PROFESSIONAL PROGRAM OF PARAMEDIC TRAINING IN ZHYTOMYR MEDICAL INSTITUTE

The article considers the need to train bachelors in the educational and professional program "Emergency Medicine" on the basis of a competency-based approach.

The increase in the number of man-made and natural disasters, various accidents has become distinctive for the last decades of human existence. In order to solve the problems of timely and effective provision of emergency medical care and ensure the elimination of medical and sanitary consequences of emergencies in Ukraine, training of specialists in emergency medicine or paramedics has begun. The task of the paramedic is willingness to provide a wide range of rescue medical services at the pre-hospital stage and timely safe transportation to the hospital. If you compare the requirements for paramedics with specialists in emergency medicine, they are significantly higher in terms of technical capabilities and skills.

The experience of development and implementation of the educational-professional program "Emergency Medicine" for a bachelor's degree was analyzed by specialists of the Zhytomyr Medical Institute Zhytomyr Regional Council. The main elements of the educational-professional program as well as the requirements to the quality of the content, structure, competencies (general and special) are determined in the article. Special competencies are practical and can be used in the professional activities of paramedics in the system of emergency medicine. The sequence of study disciplines, the plan and schedule of the educational process, the list and scope of normative and elective disciplines correspond to the structural and logical scheme of training of higher education students under the educational and professional program "Emergency Medicine" and are designed to ensure compliance of program learning outcomes with potential employers (stakeholders).

The document contains all the necessary structural and substantive components and is based on modern world and domestic educational standards, takes into account the requirements of practical health care, reflects modern requirements for the training of paramedics and meets the requirements of practical use.

Key words: *educational and professional program, emergency medicine, paramedic, competency based approach, program learning outcomes.*

Постановка проблеми. Діяльність, спрямована на збереження й зміцнення здоров'я громадян, перебуває в центрі уваги влади та є пріоритетом державної політики. Збільшення ризиків і загроз для життя під час військових операцій, загроз природного й техногенного характеру показують, що найбільш перспективним і дієвим є напрям діяльності щодо активного залучення парамедиків у цей процес. Це спонукало по-іншому підійти до підготовки кадрового складу служби ЕМД. У 2017 р. наказом МОЗ України № 918 «Про внесення змін до Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників. Випуск 78 «Охорона здоров'я» у розділі «Фахівці» було внесено кваліфікаційні вимоги для нової професії «Парамедик» (Наказ, 2017).

З 2019 р. в Житомирському медичному інституті було здійснено набір здобувачів вищої освіти бакалаврського рівня за ОПП «Екстрена меди-

цина», спеціальності 223 «Медсестринство» галузі знань 22 «Охорона здоров'я», кваліфікації «Парамедик».

Аналіз досліджень. Проблемою вивчення становлення державної служби медицини катастроф в Україні, визначення її пріоритетних завдань і вивчення досвіду надання медичної допомоги під час катастроф у США займаються такі науковці: Т.Г. Карпінська, О.Л. Мірус, В.М. Фірман, Н.М. Абашина. На їхнє переконання, «серед причин смертності третє місце належить нещасним випадкам, травмам та отруєнням. Показник смертності від нещасних випадків в Україні залишається високим і становить у середньому на рік 130–140 випадків на 100 тисяч населення. З них близько 24 % помирає в лікарняних закладах, а 76 % – на догоспітальному етапі. Цей показник залежить від своєчасного надання медичної допомоги в потрібному обсязі й у визначені терміни,

від ступеня оснащення сучасним обладнанням, своєчасного прибуття бригади «швидкої допомоги», а головне – рівня підготовки рятувальних служб із надання екстреної медичної допомоги» (Карпінська, Мірус, Фірман, Абашина, 2017).

Зарубіжний досвід державного управління екстреною медичною допомогою в надзвичайних ситуаціях вивчає Ю.О. Лермонтова. У результаті порівняльного аналізу досвіду закордонних держав щодо організації екстреної медичної допомоги в надзвичайних ситуаціях дослідниця доводить необхідність його імплементації в Україні з урахуванням національних, природно-географічних особливостей, соціально-економічних факторів (Лермонтова, 2018).

Одним із перших в Україні підготовку парамедиків розпочав Тернопільський національний медичний університет імені І. Я. Горбачевського МОЗ України. Учені університету М.М. Корда, А.А. Гудима, А.Г. Шульгай, С.Й. Запорожан у статті «Освітньо-професійна програма та технологія підготовки парамедиків у Тернопільському національному медичному університеті імені І. Я. Горбачевського МОЗ України» висвітлюють основні засади освітньо-професійної програми та технології підготовки парамедиків у закладі вищої освіти, ключові технології підготовки таких фахівців, які сприяють якісному опануванню теоретичних знань і практичних навичок із надання екстреної медичної допомоги хворим і постраждалим у невідкладному стані на місці події і на ранньому госпітальному етапі (Корда, Гудим, Шульгай, Запорожан, 2019).

Мета статті – узагальнити досвід Житомирського медичного інституту з розроблення та реалізації освітньої програми «Екстрена медицина» для першого (бакалаврського) рівня.

Виклад основного матеріалу. Освітня програма (освітньо-професійна, освітньо-наукова) – єдиний комплекс освітніх компонентів (навчальних дисциплін, індивідуальних завдань, практик, контрольних заходів тощо), спрямованих на досягнення передбачених такою програмою результатів навчання, що дає право на отримання визначеної освітньої або освітньої та професійної (професійних) кваліфікації (кваліфікацій) (Стандарт, 2018). Освітня програма регламентує мету, цілі, зміст, умови та технології реалізації освітнього процесу, оцінку якості підготовки випускника.

Профільній проєктній групі фахівців Житомирського медичного інституту Житомирської обласної ради було доручено розробити освітню програму зі спеціальності 223 «Медсестринство» спеціалізації «Екстрена медицина» з урахуванням вимог ринку праці та Стандарту вищої освіти за

спеціальністю 223 «Медсестринство» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, що затверджений наказом МОН України від 5 грудня 2018 р. № 1344 (Стандарт, 2018).

До цієї роботи було долучено адміністративний склад ЗВО, науково-педагогічних працівників, стейкхолдерів і представників Департаменту охорони здоров'я Житомирської області.

Розроблена ОПП дає змогу забезпечити якісну фахову підготовку бакалаврів за спеціальністю 223 «Медсестринство» та спеціалізацією «Екстрена медицина». Документ містить усі необхідні структурні та змістові складники, зображає сучасні вимоги до підготовки парамедиків і відповідає запитам практичного використання.

Кадровий потенціал випускової кафедри «Сестринська справа» інституту, матеріально-технічне, інформаційне забезпечення дали можливість у 2019 р. започаткувати в закладі вищої освіти ОПП «Екстрена медицина» та здійснити перший набір здобувачів вищої освіти за цією програмою.

Метою освітньо-професійної програми «Екстрена медицина» є підготовка парамедиків освітнього ступеня бакалавр, які володіють інноваційним способом клінічного мислення, фундаментальними знаннями та відповідними компетентностями, необхідними для ефективного надання ЕМД хворим і постраждалим у невідкладному стані на місці події, у процесі транспортування до лікувальної установи та на ранньому госпітальному етапі (Стандарт, 2018).

Цілями ОПП «Екстрена медицина» є формування нового покоління висококваліфікованих, компетентних, конкурентоспроможних фахівців для потреб служби ЕМД з інноваційним способом мислення, ґрунтовними знаннями, необхідними для ефективного надання ЕМД постраждалим і хворим у центрах ЕМД та клініках усіх форм власності.

Особливістю (унікальністю) програми є її спрямованість на:

- формування фахівців із новим стратегічним стилем клінічного мислення, здатних генерувати інноваційні стратегічні рішення, проводити дослідження у сфері ЕМД;
- набуття високого рівня знань і навичок із розпізнавання невідкладних станів на місці події та рятування людського життя відповідно до останніх рекомендацій світових асоціацій у сфері екстреної медицини;
- застосування спеціальних інформаційних технологій (передачу медичної інформації, застосування експертних систем і баз даних) із метою оптимізації та підвищення ефективності діагностично-лікувального процесу у сфері ЕМД;

– подальший розвиток, у межах якого можлива подальша професійна та наукова кар'єра (теоретична та прикладна) (Стандарт, 2018).

Це єдина освітньо-професійна програма в регіоні, яка забезпечує підготовку фахівців, які оволодіють системою загальнонаукових і спеціальних методів, професійними методиками та технологіями, необхідними для врятування людини в невідкладному стані на місці події, запобігання ускладненням і транспортування до профільної лікувальної установи.

Регіональний контекст відіграє вагомую роль для реалізації окресленої ОПП, адже актуальним для Житомирщини, як і для України загалом, є формування нової генерації дієвих і ефективних кадрів, готових до надання широкого спектра рятувальних медичних послуг на догоспітальному етапі та своєчасного безпечного транспортування до лікарні (Махновська, Круковська, 2017: 53).

До предметної сфери навчання ввійшли знання про будову тіла людини, його функції, патогенез поширених невідкладних станів і протоколів із медицини невідкладних станів із визначеною послідовністю організаційних і лікувальних заходів, спрямованих на врятування життя людини на місці події, запобігання ускладненням, а також надання допомоги на ранньому госпітальному етапі (Карпінська, Мірус, Фірман, Абашина, 2017: 185).

Структура програми базується на загальновідомих положеннях і результатах сучасних наукових досліджень з екстреної медицини.

Обсяг ОП у кредитах ЄКТС становить 180 кредитів, з яких 122 кредити є обов'язковими, спрямовані на формування компетентностей, визначених стандартом вищої освіти за відповідною спеціальністю та рівнем вищої освіти, 45 кредитів відводяться на дисципліни за вибором здобувачів вищої освіти. Обов'язкові освітні компоненти ОП структуровано за семестрами/роками навчання згідно з навчальним планом, розподілено за двома циклами підготовки: цикл гуманітарної та соціально-економічної підготовки, дисципліни математичної та природничо-наукової підготовки та дисципліни професійної та практичної підготовки (Стандарт, 2018).

Наступним складником освітньої програми є формування компетентностей, під якими розуміють динамічну комбінацію знань, умінь і практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадських якостей, морально-етичних цінностей, які визначають здатність особи успішно здійснювати професійну та подальшу діяльність і є результатом навчання на певному рівні вищої освіти. У процесі створення ОПП з екстреної медицини було обрано *інтегральну*

компетентність – здатність розв'язувати складні завдання та проблеми в галузі надання екстреної медичної допомоги на догоспітальному та ранньому госпітальному етапах або в процесі навчання, що передбачає застосування певних теорій і методів відповідної науки, проведення досліджень та/або здійснення інновацій і характеризується комплексністю та невизначеністю умов і вимог (Стандарт, 2018).

Також відповідно до Стандарту вищої освіти за спеціальністю 223 «Медсестринство» спеціалізації «Екстрена медицина» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти було визначено **12 загальних і 18 спеціальних (фахових) компетентностей**, серед яких: здатність оцінити місце події на наявність загроз власному життю і життю інших людей, виявити фактори, що впливають на стан та здоров'я пацієнтів, і забезпечити власну безпеку; здатність зберігати недоторканість місця події, речових доказів і взаємодіяти з іншими екстреними службами; здатність обстежити хворих і постраждалих на наявність невідкладних станів; здатність проводити медичне сортування; здатність ухвалити рішення про обсяг допомоги та госпіталізацію; здатність надати екстрену медичну допомогу у разі травм або захворювань дихальної, серцево-судинної, ендокринної, імунної, нервової систем, системи травлення та сечостатевої системи, під час психічних розладів, пошкоджень опорно-рухового апарату, дії зовнішніх факторів і пологів; здатність розраховувати дозу лікарських засобів, які вводяться пацієнту; здатність здійснювати медичні процедури та маніпуляції: інгаляції, ін'єкції; забезпечувати внутрішньокістковий і периферичний внутрішньовенний доступи; здатність виявляти та надавати допомогу під час побічних реакцій на лікарські засоби; здатність встановлювати сечові катетери, шлункові зонди, забезпечувати прохідність верхніх дихальних шляхів, виконувати декомпресійну пункцію плевральної порожнини, встановлювати назо- та орофарингіальні повітропроводи, надгортанні повітропроводи, здійснювати інтубацію трахеї та хірургічне відновлення прохідності дихальних шляхів; здатність зупиняти кровотечі прямим тиском, тампонуванням і за допомогою механічних засобів для зупинки кровотечі; здатність проводити стабілізацію хребта, стабілізацію та іммобілізацію опорно-рухового апарату та накладати пов'язки в разі травм; здатність здійснювати серцево-легеневу реанімацію, зокрема, із застосуванням дефібрилятора та дихального обладнання; здатність записувати та інтерпретувати результати електрокардіограми; здатність виконувати апаратні дослідження

і невідкладні процедури та здійснювати підготовку пацієнта до інших досліджень; здатність передавати до відділення екстреної медичної допомоги інформацію про процес надання медичної допомоги пацієнту на місці події та протягом транспортування до відділення, за потреби допомагати персоналу відділення екстреної медичної допомоги; здатність керувати спеціалізованим санітарним автомобілем екстреної медичної допомоги; здатність дотримуватися принципів медичної деонтології, забезпечувати збереження лікарської таємниці та постійно вдосконалювати свій професійний рівень (Стандарт, 2018).

Подальшим кроком щодо розроблення ОП стало визначення програмних результатів навчання. Для першого (бакалаврського) рівня ОП «Екстрена медицина» було визначено **17 програмних результатів навчання**: знати і розуміти роль та обов'язки парамедика в системі екстреної медичної допомоги; знати й розуміти анатомію, фізіологію та інші фундаментальні медичні науки, що лежать в основі спеціалізації «Екстрена медицина», на рівні, необхідному для досягнення інших результатів освітньої програми; здійснювати оцінку безпеки місця події, демонструвати забезпечення безпеки персоналу та пацієнта, застосування табельних засобів індивідуального захисту; знати й розуміти доцільне застосування сукупності навичок (умінь), медичних засобів, втручань і дій для забезпечення пацієнту/клієнту гідного ставлення, приватності/інтимності, конфіденційності, захисту його прав, фізичних, психологічних і духовних потреб на засадах транскультурального підходу, толерантної та неосудної поведінки; знати й розуміти принципи інфекційної безпеки, збереження здоров'я під час здійснення догляду, виконання маніпуляцій і процедур під час переміщення та транспортування постраждалого/пацієнта; знати групову належність затверджених лікарських засобів, особливості їх фармакокінетики та фармакодинаміки, способи введення, дозування, показання, протипоказання, взаємодію між собою, побічні ефекти, передозування та способи їх усунення, зокрема наркотиків; з абсолютною точністю продемонструвати методики введення лікарських засобів внутрішньом'язово, підшкірно, внутрішньошкірно, довенно (у периферичні і центральні вени), внутрішньокістково; продемонструвати здатність використовувати належні комунікативні навички та поведінку з пацієнтом, його родиною, колегами та персоналом медичних закладів, зокрема однією з поширених європейських мов; провести первинне обстеження пацієнтів різних вікових груп, оцінити ступінь виявлених порушень, визначити потребу в

проведенні екстрених рятувальних заходів; продемонструвати ефективно забезпечення прохідності дихальних шляхів у пацієнтів різних вікових груп із застосуванням інструментальних технік, зокрема інтубацію з оксигенацією, ручною та апаратною вентиляцією, а також хірургічне забезпечення прохідності дихальних шляхів; описати ранні ознаки загрози раптової зупинки серця (раптової зупинки кровообігу – РЗК), вказати належні кроки для лікування РЗК та продемонструвати серцево-легеневу реанімацію (на симульованому пацієнті) в дорослих відповідно до сучасних міжнародних стандартів; розпізнати РЗК у дітей, вказати належні кроки для його лікування та продемонструвати серцево-легеневу реанімацію (на симульованому пацієнті) відповідно до сучасних міжнародних стандартів; визначити критичні порушення серцевого ритму (статичні зображення та динамічні ритми на моніторі) та вказати алгоритм подальших лікувальних дій (Стандарт, 2018).

Освітній процес із підготовки парамедиків базується на основі принципів симуляційного навчання, під час якого передбачено реалізацію сценаріїв невідкладних станів із використанням симульованих пацієнтів, манекенів, муляжів. У межах реалізації українсько-швейцарського проекту «Розвиток медичної освіти в Україні» в інституті створено навчально-тренінговий центр, який містить лабораторії: клінічних навичок у сімейній медицині, клінічних навичок у фізіотерапії, симуляційної медицини, клінічних навичок, невідкладних станів дітей і підлітків, невідкладних станів дорослих, маніпуляційних технологій, комп'ютерних технологій, кімнати брифінгу, асистентську, де здобувачі вищої освіти за ОП «Екстрена медицина» під керівництвом викладачів, які переважно є спеціалістами-практиками, зокрема, з медицини невідкладних станів, проводять інтерактивне симуляційне навчання, набувають базових теоретичних знань, клінічного досвіду роботи в команді із симульованим пацієнтом, відпрацьовують окремі практичні навички (Лермонтова, 2018: 194).

Атестація випускників, що навчаються за ОП «Екстрена медицина», проводиться двома етапами:

- атестаційний екзамен, який проводиться у формі стандартизованого тестового (ліцензійного, інтегрованого) іспиту «Крок Б»;

- практично-орієнтований екзамен, а саме «Клінічне медсестринство» (у внутрішній медицині, хірургії, педіатрії), «Невідкладна медична допомога на догоспітальному етапі» (у внутрішній медицині, хірургії, педіатрії, травмах, неврології, психіатрії, наркології, за інфекційних захворюю-

вань з основами епідеміології, під час військово-медичної допомоги та медицини надзвичайних ситуацій). Атестація завершується видачею документа встановленого зразка про присудження ступеня бакалавр із наданням кваліфікації бакалавр медсестринства (Стандарт, 2018).

Висновки. Освітньо-професійна програма для підготовки парамедиків, розроблена в Житомирському медичному інституті ЖОР, увібрала в себе найкращий світовий і вітчизняний досвід рятувальної медицини, її реалізація здатна забезпечити високоякісну підготовку здобувачів вищої освіти за спеціалізацією «Екстрена медицина», що приведе до суттєвого зниження смертності хворих і постраждалих у невідкладному стані на догоспітальному і ранньому госпітальному етапах.

На думку авторів, до сильних сторін цієї ОПП можна віднести:

– академічну автономію Житомирського медичного інституту ЖОР, у стінах якого здобувачі вищої освіти мають змогу отримати повний спектр необхідних знань і навичок;

– актуальність, що визначається сучасними тенденціями ринку праці;

– обґрунтований підбір освітніх компонент, який забезпечує здобувачам отримання максимально повного комплексу необхідних компетентностей і soft skills;

– співпрацю з роботодавцями, стейкхолдерами, яка надає можливості практичної підготовки здобувачів вищої освіти, максимально наближеної до реальних умов їхньої майбутньої професійної діяльності;

– поєднання традиційних та інноваційних освітніх технологій, навчальної та дослідницької роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лермонтова Ю. О. Зарубіжний досвід державного управління екстреною медичною допомогою в надзвичайних ситуаціях. *Державне управління та місцеве самоврядування*. 2018. Вип. 4 (15). С. 191–198.
2. Корда М. М., Гудима А. А., Шульгай А. Г., Запорожан С. Й. Освітньо-професійна програма та технологія підготовки парамедиків у Тернопільському національному медичному університеті імені І. Я. Горбачевського МОЗ України. *Матеріали XVI Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Інновації у вищій медичній та фармацевтичній освіті України*. ISSN 181-2751. Медична освіта. 2019. № 3. С. 6–13.
3. Карпінська Т. Г., Мірус О. Л., Фірман В. М., Абашина Н. М. Формування та особливості державної служби медицини катастроф України та США. *Вісник ЛДУ БЖД № 7. Техногенна та екологічна безпека*. 2017. С. 183–188.
4. Махновська І. Р., Круковська І. М. Реалізація освітньої програми – запорука успіху підготовки компетентного фахівця лабораторної діагностики. *Професійна підготовка фахівців в умовах неперервної освіти: креативний підхід*. 2017. С. 50–58.
5. Стандарт вищої освіти за спеціальністю 223 «Медсестринство» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/12/21/223-medsestrinstvo-bakalavr.pdf> (дата звернення: 26.04.2021).
6. Наказ № 918 «Про внесення змін до Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників. Вип. 78 «Охорона здоров'я»». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0918282-17#Text> (дата звернення: 27.04.2021).

REFERENCES

1. Liermontova Yu. O. Zarubizhnyi dosvid derzhavnoho upravlinnia ekstrenoiu medychnoiu dopomohoiu v nadzvychainykh sytuatsiiakh. [Foreign experience of state management of emergency medical care in emergencies]. Public administration and local self-government. 2018. Vyp. 4 (15). P. 191–198 [in Ukrainian].
2. Korda M. M., Hudyma A. A., Shulhai A. H., Zaporozhan S. Y. Osvitno-profesiina prohrama ta tekhnolohiia pidhotovky paramedykiv u Ternopil'skomu natsionalnomu medychnomu universyteti imeni I. Ya. Horbachevskoho MOZ Ukrainy. [Educational and professional program and technology of training paramedics at Ternopil National Medical University named after I. Gorbachevsky of the Ministry of Health of Ukraine]. Proceedings of the XVI All-Ukrainian scientific-practical conference with international participation “Innovations in higher medical and pharmaceutical education of Ukraine”. ISSN 181-2751. Medical education. 2019. № 3. P. 6–13 [in Ukrainian].
3. Karpinska T. H., Mirus O. L., Firman V. M., Abashyna N. M. Formuvannia ta osoblyvosti derzhavnoi sluzhby medytsyny katastrof Ukrainy ta SShA. [Formation and features of the state service of disaster medicine of Ukraine and the USA]. Bulletin of LSU BJD №7. Man-caused and ecological safety. 2017. P. 183–188 [in Ukrainian].
4. Makhnovska I. R., Krukovska I. M. Realizatsiia osvitnoi prohramy – zaporuka uspikhu pidhotovky kompetentnisnogo fakhivtsia laboratornoi diahnostryky. [Implementation of the educational program is the key to the success of training a competent specialist in laboratory diagnostics]. 2017. P. 50–58 [in Ukrainian].
5. Standartu vyshchoi osvity za spetsialnistiu 223 “Medsestrynstvo” dlia pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity [Standard of higher education in specialty 223 “Nursing” for the first (bachelor’s) level of higher education] URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/12/21/223-medsestrinstvo-bakalavr.pdf> [in Ukrainian].
6. Nakaz № 918 “Pro vnesennia zmin do Dovidnyka kvalifikatsiinykh kharakterystyk profesii pratsivnykiv. Vyp. 78 “Okhorona zdorovia”” [Order № 918 “On Amendments to the Handbook of Qualification Characteristics of Workers’ Professions”. Issue 78 “Health Care”]. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0918282-17#Text> (дата звернення: 27.04.2021) [in Ukrainian].

УДК 821.161.2.09:115

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-30>**Ірина НЕБЕЛЕНЧУК,***orcid.org/0000-0003-2778-5381*

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри теорії і методики середньої освіти

Кіровоградського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти

імені Василя Сухомлинського

(Кропивницький, Україна) *nebirina@ukr.net*

КАТЕГОРІАЛЬНІ ОЗНАКИ ЧАСОВОСТІ ТА ПОЗАЧАССЯ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ ЛАНСЬКОЇ

У статті розглянуто категорії часу. Розкрито сутність лінійного та циклічного часу, розглянуто категорію часовості в добу античності, середньовіччя, класицизму, зосереджено увагу на з'ясуванні поняття «час» у працях літературознавців; показано сутність часу як категорії буття. Метою статті є з'ясування сутності категорії час, його складових частин; розкриття станів часовості в матеріальній дійсності (минуле, теперішнє, майбутнє); визначення особливостей поетичного стилю Ліни Ланської; дослідження часових ознак в її творчості та показ впливу на внутрішній стан ліричної героїні, зміну її настроїв, світовідчуття; з'ясування значення поезії на розуміння лінійного та циклічного часу й особливостей поняття «позачасся», яким оперує поетеса; дослідження категоріальних ознак позачасся та їхнього впливу на буття людини.

Час у творчості Ліни Ланської є субстанцією буття. Він є формою вираження тривалості процесів, що пов'язані та взаємодіють між собою, характеризуються послідовністю та зміною станів. Відтак час може бути лінійним, циклічним, тривалим. Ліна Ланська оперує поняттям «позачасся». Розкриваючи сутність зазначеного поняття, можемо стверджувати, що такі його складові частини, як любов, милосердя, людяність, справедливість, добро, душевність не мають часових меж, не окреслені певною епохою, не обмежені етапами життя людини, конкретними історичними подіями та часовими рамками (день, тиждень, місяць, рік).

Складовими частинами часу у творчості поетеси є так, як-от: хвилини, літа, роки, віки та інші. Символічними ознаками часу є такі: пам'ять, спомин, стежина, сон, квіток тощо.

У процесі аналітичної діяльності було зроблено висновки про те, що Ліна Ланська в розкритті особливостей часу та позачасся опирається на філософське розуміння категорії часовості, міфологічне світосприйняття, фольклорні джерела (показником є те, що поетеса застосовує вислови, крилаті фрази, фразеологізми з усної народної творчості, у яких застосовано слово «час»).

Дослідивши творчість Ліни Ланської, зазначимо, що й сама поезія є сакральною, яка є субстанцією трансцендентного – вона виходить за межі окреслених простору та часу. Вона глибинна, метафорична, образна, сповнена філософським змістом, а отже вічна, тому може стати надбанням і предметом розгляду не одного покоління.

Ключові слова: категорія, субстанція, час, лінійний час, циклічний час, часовість, позачасся.

Iryna NEBELENCHUK,*orcid.org/0000-0003-2778-5381*

Candidate of Pedagogic Sciences,

Senior Lecturer at the Department of Theory and Methodology of Secondary Education

Kirovohrad Region In-Service Teachers' Training Institute named after Vasyl Sukhomlynskyi

(Kropyvnytskyi, Ukraine) *nebirina@ukr.net*

CATEGORICAL SIGNS OF TIME AND TIMELESSNESS IN THE POETRY OF LINA LANSKA

The categories of time are considered in the article. The essence of linear and cyclic time is revealed, the category of temporality in antiquity, Middle Ages, classicism is considered, the concept of time in works of literary critics and the essence of time as a category of being is shown.

The purpose of the article is to find out the essence of the category of time and its components; to reveal the state of temporality in material reality (past, present, future); to identify the features of the poetic style of Lina Lanska; to explore the temporal features in her work and show their impact on the lyrical heroine's inner states, the change of her moods, worldview; to find out the meaning of the poetry on the exchange of linear and cyclic time and features of the concept timelessness, used by the poet; to explore the category features of timelessness and their impact on human existence.

Time in Lina Lanska's work is the substance of being. It is a form of expression of the duration of processes that are connected and interact with each other, characterized by the sequence and change of states. Therefore, time can be linear;

cyclic, long. Lina Lanska speaks in term of timelessness. Revealing the essence of the concept, we can say that its components such as love, mercy, humanity, justice, goodness, spirituality do not have time limits, are not delineated by a certain era, are not limited to the stages of a person's life, specific historical events and time frames (day, week, month, year).

The components of time in the poet's work are minutes, years, ages and others. Symbolic signs of time are memory, remembrance, trail, dream, ticket, etc.

In the process of analytical activity, it was concluded that Lina Lanska leans on philosophical understanding of the category of temporality, mythological worldview, folklore sources (an indicator is that the poet uses expressions, winged phrases, phraseologies from oral folk art, in which the word time is used) in revealing the features of time and timelessness.

Having studied the work of Lina Lanska, we note that poetry itself is sacred, which is the substance of the transcendent – it goes beyond outlined space and time. It is deep, metaphorical, figurative, full of philosophical meaning, and therefore eternal, so it can become the property and subject of consideration of more than one generation.

Key words: category, substance, time, linear time, cyclic time, temporality, in time.

Постановка проблеми. Однією з філософських категорій, яка знаходить відображення у творах літератури, є категорія часу. Зазначена категорія знаходить втілення у всіх родах літератури. Категорія часу як формозмістова субстанція твору, що надає йому цілісності, найбільш ґрунтовно описана у працях літературознавця М. Бахтіна. Науковець зазначає, що в конкретному просторі «час згущується, ущільнюється, стає художньо зримим» (Бахтін, 1975: 247).

Категорія існування часу була предметом посиленої уваги філософів античності, згодом посідає чільне місце у теоріях представників середньовіччя, ще пізніше – у працях філософів-герменевтів і літературознавців. Так, німецький філософ О. Шпенглер стверджував, що час є показником долі людини та визначає не лише її земне перебування. Час безпосередньо є виразником людської сутності, її внутрішньої субстанції, зазначаючи, що «зі словом «час» завжди було пов'язане децю особисте; те, що раніше ми позначали як своє, оскільки відчували його з внутрішньою достовірністю як протилежність чомусь чужому» (Шпенглер, 1993: 165).

Час, на переконання науковців, є показником історичної епохи, відображенням внутрішнього світу людини, її поведінковими діями на явища, стан речей, ставленням до інших етносів, виразником загальної культури. Час є культурологічною субстанцією. Час історичний впливає на розвиток суспільства, подій, на перебіг соціальних явищ. Суспільство під дією історичного часу трансформує власне світовідчуття у вигляді думок, дій, мовно-комунікативної діяльності в художній час. Відтак художній час, на переконання М. Бахтіна, допомагає зрозуміти епоху, у яку жив і творив письменник, зрозуміти авторську позицію, заглибитися у соціальні проблеми, проаналізувати твір з позиції авторського задуму.

Аналіз досліджень. Категорія часу була розглянута в працях філософів Г. Лесінга, Г. Гегеля, О. Шпенглера. Зазначена категорія є предме-

том дослідження таких літературознавців, як С. Аверінцев, М. Бахтін, Ю. Лотман, В. Топоров, Д. Ліхачов та інші. Ю. Лотман визначає час, як послідовну структуру функціонування: реальний час створення художнього твору, час прочитання художнього твору в конкретну історичну добу і час прочитання художнього твору читачем. На переконання вченого, час може існувати в реальності як відображення об'єктивної дійсності; може бути формою відображення минулих подій, тоді час написання твору не співпадає з подіями, відображеними у творі, або переносити читача в майбутнє. Час як матеріальна субстанція може бути сталим, статичним, динамічним, уповільненим, змінювальним, може стискатися або розтягуватися, а також переходити із одного стану в інший. Дослідник Д. Ліхачов зазначає, що «розвиток уявлення про час – одне з найважливіших досягнень нової літератури» (Ліхачов, 1987: 490). Оскільки історичний час сприймався крізь призму свідомості людини, переломлювався та знаходив вираження у словесно-художній формі, то виникла необхідність розглянути категорію часу у творах сучасної поетеси Ліни Ланської.

Мета статті – з'ясувати сутність категорії «час», його складових частин; вирішення питання сутності категорії «час» у добу античності, середньовіччя, класицизму; розкрити стани часовості в матеріальній дійсності (минуле, теперішнє, майбутнє); визначити особливості поетичного стилю Ліни Ланської; дослідити часові ознаки в її творчості та показати вплив на внутрішній стан ліричної героїні, зміну її настроїв, світовідчуття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ліна Ланська – сучасна чернігівська поетеса. Її творчість глибока, метафорична, образна. Дослідженням творчості Ліни Ланської займаються вчені Г. Арсенич-Баран, І. Небеленчук, В. Крупка. Так, науковець В. Крупка зазначає, що «Ліна Ланська – поетка особлива. Її лірика душі, наче загадка світобудови, – неосягнена, притягальна, бентежна. Поетичні рядки цієї самотньої

мисткині слова розкривають стільки ж, скільки й приховують...» (Крупка, 2020: 90). На переконання Г. Баран, «*поезія Ліни Ланської – це високостильні вірші, надзвичайно глибокі за своїм філософським наповненням, яскраві за художньою образністю*» (Баран, 2020: 95). З-поміж образів, які трапляються у творчості поетеси, чільне місце займає час. Це не лише категорія змінюваності, плинності, життєвої коловерті. Час має набагато глибше значення. Він вказує на циклічність, хронологію життєвого виміру ліричної героїні та на повторюваність певних подій, які виявляються не лише в зображенні соціально-побутових інтервалів, а й в описах «*повторювально часових проміжків*».

Одним із мотивів у поезії Ліни Ланської, що належить до категорії часу, є мотив сну. На переконання поетеси, сон – не лише відпочинок людини, а й переосмислення власного життєвого шляху. Життя земне людини визначає «*вервечка снів*», яка стирає грані між днем і ніччю, між святим і грішним, між одкровенням і брехнею. Саме тоді «*усе святе давно непотріб*» («*Вервечка снів – життя земне*»). Небезпеку несе так званий рожевий сон, оскільки здатен полонити розум людини, її душу, захоплювати усе її єство. У результаті людина втрачає власну волю:

Рожевий сон – сумних причасть
Фантазмагорії порожні.
Примариться у тіні кожній
Химерній, плутано-безбожній,
Відніме душу й не віддасть...

Спомин – ще один категоріальний образ часовості, який займає чільне місце в поезії. Спомини чорними круками облуплюють свідомість людини, роблять її знесиленою, безвольною, слабкою. Піддаючись споминам, людина втрачає відчуття часовості. Вона повертається в минуле, поринає в нього, живе ним, віддаляється від теперішнього. Відтак втрачає відчуття реальності: «*На пам'ять в'язано-розв'язано / Вузлів посолених дощів*».

Поетеса знаходить цікаві образи – вузли і дощі. Чим більше вузлів-спогадів, тим більше ран. Тому і «*...в'язано-розв'язано / Вузлів посолених дощів*». Минуле краде сьогодні. Якщо людина живе не теперішнім, то це не дає їй можливості розвиватися, рухатися, іти в майбутнє. Живе спогадами – живе в минулому. У такий спосіб повертається туди, де їй було затишно, комфортно, надійно. Життєвий коловир захоплює ліричну героїню, позбавляючи її волі. Інколи спогади носять інших характер і пов'язані з втратою чогось дорого та важливого або когось – матеріальних цінностей, душевного спокою, близьких людей. Тоді ще більше втрачається відчуття часу, звідси «*ста-*

резні душі» – не за віком, а за станом – життя в спогадах:

Зіщулились змарнілі, протягом
Знесилені – не полічить...
Старезних душ небесні потяги
Долають споминів корчі.

Мотив сну виникає в іншому вірші («*Боляче розписувати сни*») як «*мрево*», відгомін давнини, «*прадавні ігрища*». Тож у спогадах ліричної героїні вкотре постають сни, які «*вигулькують лукаво з-за спини*» і «*мревом незбагненності заманять*».

Колишні відчуття та почуття, минулий час, приємні події, власне які все, що минуло, не повернути, не відновити, не повторити, як стверджує Ліна Ланська. Поетеса, володіючи знаннями з філософії, стверджує ідею лінійності часу. Ця ідея була закладена ще в епоху античності, коли давні мислителі вважали, що життя людства бере початок від первісного існування до нинішнього стану та нагадує пряму, на якій знаходяться відправні точки життя людини – народження, дитинство, юність, молодість, зрілість, смерть. Ідею лінійності пізніше у працях втілить Г. Гегель, зазначаючи, що всі події розгортаються в певній послідовності та ведуть до «*визначеного кінця*». Відтак лінійність вказує на незворотність. Образом такої незворотності в поезії Ліни Ланської є розірваний квиток. Він має не лише пряме значення – проїзд у певному напрямку. Розірваний квиток – це те, що було раніше, те, що минуло, і те, що ніколи не повернеться: «*Розірваний не склеїти квиток*». У зазначених словах прихований набагато глибший зміст, ніж здається. Насправді квиток склеїти можна, однак постають запитання: «*А чи матиме квиток першочергову цілісність? Чи можна ним буде скористатися вдруге? Якщо не можна скористатися вдруге, то навіщо склеювати? Що вкладає людина у процес склеювання квитка?*» Розуміємо, що у такий спосіб людина плекає надію на повернення того, що повернути уже неможливо. Доказом слугують такі слова: «*Брудна реальність душу розрива*», які підсилюють відчуття безнадії на повернення в минуле. І далі поетеса зазначає: «*Дурному рай в чужому щасті сяє – // Своя стежина звивиста й крива*». Стежина – ще один образ, який вказує на напрям руху вперед, а відтак неможливість повернення назад.

Відображенням лінійності часу в ліриці Ліни Ланської є такі образи, як-от: *відстані, стежина, хвилини, віки, літа* (у вірші «*Крізь товщу літ*»), *кілометраж, роки* та інші: «*Прірвою сотенний кілометраж. / Відстань зітхає роками? – віками!*» («*Кома і крапка та ще й не одна*»). Часовою ознакою в зазначених рядках є

слово «відстань», яке поєднує декілька символічних значень: - субстанція життєвої дороги, - особистісний вибір, - наближеність або віддаленість від мети, - відстань між періодами життя, - шлях від мрії до її здійснення. Цікавими в аспекті визначення часовості є такі рядки: «*Зіржавлених хвилин у дзитарі / Замало, щоб за день зібрать зажинки*» («Нехай кортить беззубому скоринка»). Доволі глибока фраза у символічному значенні. Варто зауважити, що слово «іржа» багатозначне. Поетеса, досконало володіючи мовними засобами, вкладає в подане слово декілька значень. Убачаємо, глибинність образу, його символізм: втрачений час, марно проведений час, згааний час тощо. Так само можемо визначити значення слова «зажинки» – не вистачає часу, щоб щось зробити, закінчити, завершити, відтак досягнути чогось, зокрема кінцевого результату.

Одним із образів часу є «короткий день». І знову можемо бачити, що це не лише констатація дня у його часовості. Ліна Ланська показує безглуздий день, нічим не наповнений, прожитий намарно, адже він, за словами поетеси, «*заношений украй*» – одноманітний, нецікавий, буденний.

Циклічність часу обумовлена зміною пір року, життям на землі, повторюваністю явищ. Це конкретні образи. За хмарами прогляне сонце, наллється зерном колосся. Згодом його омие дощ, а далі дощитиме тривалий час. Однак «цілує Сонце Землю *поза часом*». Як стверджує Ліна Ланська, «*як не крути, ці двоє вічно разом*». Виникають такі ознаки часу, як вічність і позачасовість. Поза часом, на переконання Ліни Ланської, знаходиться «*оте крихітне ДЯКУЮ*», яке «... *кинути варто усе ж*». Поетеса переконує читачів у тому, що подяка – це ознака поваги, доброго ставлення до людей. А добро також знаходиться поза часом. Нехтувати такими «крихітними» словами не варто, адже «*хто там знає, що завтра вкоротиться – / Ніч весняна чи стомлений вік?*» Образ весни вказує на швидкоплинність життя, його минуцність, а отже це короткочасне явище. Стомлений вік – тривалість життя, його продовження, зміна поколінь. Можемо стверджувати, що у зазначених рядках час лінійний і циклічний збігаються. Слова вдячності можуть відволікти від неприємних думок, які, наче ті «сиві горлиці», не будуть «захлинатися віддалік» від плачу. Слова вдячності здатні залікувати душевну рану. Тому Ліна Ланська радить дякувати, оскільки подяка може «змережити зневагу». «Крихітне дякую» є ознакою вічності, воно поза часом. Будуть змінюватися весни, проте сказане слово вдячності залишиться в душі та пам'яті назавжди. Поетеса,

порівнюючи подячні слова зі скоринкою хліба, навіть якщо вона цвіла і гірка, стверджує: «*Порятує скоринка від голоду – / Хліб є хліб, хоч цвілий і гіркий*. Можна зробити висновки, що слова подяки в поезії Ліни Ланської набувають сакрального змісту. Вони священні, як і хліб, вічні та «не гіркнуть» від часу.

Розглянувши творчість Ліни Ланської, можемо помітити значну кількість слів, що пов'язані із часовістю: *день (дні), ніч, присмерк, світанок, завтра, післязавтра та інші*. За допомогою поетичних рядків наведемо приклади часовості: «*зів'ялий день у присмерку затих...*», «*сірі дні і здичавілі ночі*», «спізнилась ухопити неба край» (слово «спізнилась», а відтак не вистачило часу на щось важливе), «*Невидимого завтра-післязавтра, / Ще не запалена остання ватра*», «*Просточену часом і міллю, / Стареньку полатану свитку...*», «*Кажіть уже голосно й швидко, / Про нитки, недавно ще білі. А завтра ніяких не стане*», «*Забутим днем не розплатись*», «*Розкриши безпритульну самотність / У шаленстві, не завтра – сьогодні / Не залиш її вкотре саму*» та інші, яких значна кількість у поезії Ліни Ланської.

У поезії трапляються також абстрактні слова, пов'язані із часовістю, такі, як-от: *кілометражі, раптово, мить, востаннє, донині, нині, скороминуци (скороминуцих), короткий* та інші. Наведемо ознаки такої часовості: «*учепить за душу востаннє*», «*вона свята була, свята і нині*», «*короткий епізод скороминуцих свідчень*», «*приниження часи – лиш миті ефемерні*», «*криваві рани не зцілити миттю*» та інші.

Небо, земля, сонце, дощі – це те, що існувало до нас і буде існувати довго. Як явища та речі, що існують в природі вічно, так само, у позачасі існують любов, добро, вдячність. Тому поетеса боїться «спізнитись для прощення та прохань». Як уважає Ліна Ланська, варто знаходити час, щоб подякувати, попросити пробачення, сказати добре слово, адже згодом може бути пізно, а в душі залишиться біль – запізнився, не встиг, не отрималося, відкладав «на потім». Тому варто завчасно знаходити слова, адже життя, як зазначає авторка, «*не відбілити, не переписати...*».

Висновки. Дослідивши категоріальні ознаки часу та позачасся у творчості Ліни Ланської, можемо стверджувати, що поетеса послуговується філософським вченням про час. Він є матеріальною субстанцією, формою буття, яка є відображенням дійсності. Дослідник М. Будлянський слушно стверджує, що «часова прописка для поетеси якби не важлива, вона лише розмивається «нескінченністю буття» (Будлянський, 2019: 5).

Авторка опирається на міфологічну традицію в зображенні часовості. Її творчості притаманні такі ознаки міфологізму, як **синкретизм** – час не має чіткого визначення, він існує у свідомості людини та її уявленнях як зміна стану дня – *день, ніч, світло, темінь, світанок* тощо; **символізм** – час має не лише конкретне визначення (час на життя, смерті час), а й набуває ознак образу-символу – *час на прощення, вдячність, добре слово*; **генетизм** – існування історичного часу, однак важливість чогось людина розуміє, коли втрачає, – звідси звернення до спогадів, до минулого, що є набагато ціннішим, ніж теперішнє; **тотемізм** – зв'язок із тваринами, зокрема з конем (порівняння з бігом коня стрімкість, швидкоплинність, незворотність; час на земне життя, що перетікає в потойбічність), **магічність** – дії людини мають бути підтверджені словами (прощення, вдячність, добрі слова – віра поетеси в те, що такі слова здатні пом'якшити зневагу, зняти біль, відродити душу). Відтак можемо говорити про часовість, яка зумовлена внутрішнім станом людини (радісний час, натхненний час, світла година, щасливі миті тощо). Наслідуючи фольклорну традицію в зображенні часу, Ліна Ланська використовує прислів'я, приказки, фразеологіми, що пов'язані з часом, надаючи їм особистісного змісту.

Говорячи про категорію часу в поезії Ліни Ланської, варто зауважити, що всі події, настрої ліричної героїні, циклічність явищ указують на дихо-

томії: день-ніч, світло-темрява, кіптява-золото, добро-зло, життя-смерть, любов-зневага, радість-смуток тощо. У позачасі знаходяться добро, милосердя, слова вдячності, прощення, ті, які «зігрівають душу». Та і сама поезія є сакральною, вічною, невмирущою, зокрема якщо така поезія глибинна, наповнена філософським змістом, здатна наштовхувати на роздуми. Тож можемо говорити про багатогранність поезії авторки, зокрема і в зображенні часу. У науковому дослідженні «Концепт молитви як один із сенсів духовного життя людини у збірці «Цілюю твій поділ» Ліни Ланської» розкрито аспекти розуміння поезії авторки: «Щоб зрозуміти, то варто заглибитися, а щоб заглибитися – необхідно володіти відповідними знаннями з філософії, міфології, музики, літератури, власне тим, чим володіє Ліна Ланська» (Небеленчук, 2020: 221).

Предметом подальших наукових досліджень щодо визначення категорій часу та позачася в поезії Ліни Ланської можуть бути лінгвістичний аналіз окремих рядків, визначення авторського стилю в зображенні категорії часу та його складових частин, знаходження й інтерпретація фольклорних елементів щодо застосування слова «час» і його похідних, дослідження синтаксичних конструкцій, що містять ознаки часовості. Поезія Ліни Ланської вкотре переконує, що «сама вона є поезією у високому розумінні значення цього слова» (Небеленчук, 2019: 38).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран Г. В. «Молюсь... У вірі сонця блискіт»: Мова віршів-молитов збірки Ліни Ланської. *Ліна Ланська. Цілюю Твій поділ [поезії]*. Житомир. Видавець О. О. Євенок. 2020. 104 с. С. 95–99.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
3. Будлянський М. Г. Політ у глибину. *Ліна Ланська. Смарагдова скрижаль [поезія]*. Житомир. Видавець О. О. Євенок. 2019. 136 с. С. 5–6.
4. Крупка В. П. Герметизм поетичної молитви Ліни Ланської. *Ліна Ланська. Цілюю Твій поділ [поезії]*. Житомир. Видавець О. О. Євенок. 2020. 104 с. С. 90–94.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 1998. С. 14–285.
6. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Избранные работы : в 3 т. Т. 1. Л.: Худ. лит. Ленингр. отд-ние, 1987. 654 с.
7. Небеленчук І. О. «Коли ти розгортаєш «Скрижаль...». *Всесвітня література в школах України*. № 9. 2019. С. 32–38.
8. Небеленчук І. О. Концепт молитви як один із сенсів духовного життя людини у збірці «Цілюю твій поділ» Ліни Ланської. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 33, том 1, 2020. С. 221–227.
9. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории : у 2 т. Т. 1: *Геиштальт и действительность*. Москва : Мысль, 1993. 669 с.

REFERENCES

1. Baran G. V. «Molyus'... U viri sontsya blyskit»: Mova virshiv-molitiv zbirky Lini Lans'koyi. Lina Lans'ka. Tsilyuy Tvyy podil [poeziyi]. [«I pray... At the heart of the sun bliskit»: Moving the prayers of the collection of Linya Lanskoii. Lina Lanska. Tsilyuy Tvyy podil (poezi)]. Zhytomyr. Vidavets O. O. Ewenok, 2020. 104 p. pp. 95–99 [in Ukrainian].
2. Bakhtin M. M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike. Voprosy literatury i estetiki. [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on Historical Poetics. Literature and aesthetics]. M. : Artist. lit., 1975. pp. 234–407 [in Russian].

3. Budlyanskyiy M. G. Polit u hlybynu. Lina Lans'ka. Smaragdova skryzhal' [poeziya]. [Polit at Glibin. Lina Lanska. Smaragd's tablet (poezi)]. Zhytomyr. Vidavets O. O. Ewenok, 2019. 136 p. pp. 5-6 [in Ukrainian].
4. Krupka V. P. Hermetyzm poetychnoyi molytvy Liny Lans'koyi. Lina Lans'ka. Tsilyu Tviy podil [poeziyi]. [Hermeticism of the poetical prayer of Linya Lanskoi. Lina Lanska. Whole Tviy podil [poezii]]. Zhytomyr. Vidavets O. O. Ewenok, 2020. 104 p. pp. 90–94.
5. Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta. Ob iskusstve. [The structure of artistic text. About art]. SPb. : «Art – St. Petersburg», 1998. pp. 14–28 [in Russian].
6. Likhachev D. S. Poetika drevnerusskoy literatury. Izbrannyye raboty : v 3 t. [Poetics of ancient Russian literature. Selected works: in 3 vols]. Vol. 1. Leninhrad, 1987. 654 p. [in Russian].
7. Nebelenchuk I. O. «Koly ty rozhortayesh «Skryzhal'... ». [«When You Unfold the Tablet...»]. World Literature in schools of Ukraine, 2019, Nr 9, pp. 32-38 [in Ukrainian].
8. Nebelenchuk I. O. Kontsept molytvy yak odyn Iz sensiv dukhovnoho zhyttya lyudyny u zbirtsi «Tsiluyu tviy podil» Liny Lans'koyi. [The Concept of Prayer as One of the Meanings of spiritual life of a person in the collection «I Kiss Your Hem» by Lina Lanska]. Current issues of Humanitarian Sciences. Out. 33, Vol. 1. pp. 221–227 [in Ukrainian].
9. Spengler O. Zakat Yevropy: Ocherki morfologii mirovoy istorii : u 2 t. [Sunset of Europe: Essays on the morphology of world history: in 2 vols]. Vol. 1: Gestalt and reality. Moscow, 1993. 669 p. [in Russian].

УДК 378.147

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-31>

Наталя НЕСТОРУК,
 orcid.org/0000-0001-9769-4552
 кандидат педагогічних наук, доцент,
 доцент кафедри педагогіки та методики викладання
 Горлівського інституту іноземних мов
 Донбаського державного педагогічного університету
 (Бахмут, Донецька область, Україна) natasha.nestoruk@yandex.ua

Альбіна ШАРКО,
 orcid.org/0000-0001-8888-8451
 старший викладач,
 старший викладач кафедри германської філології
 Горлівського інституту іноземних мов
 Донбаського державного педагогічного університету
 (Бахмут, Донецька область, Україна) n.nestoruk@forlan.org.ua

АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ

У рамках роботи визначено, що педагогічна професія відрізняється постійною людською взаємодією, отже, навичками такту повинен володіти кожен вчитель. Такт проявляється в поведінці людини, її звичках, світогляді, мисленні, мові і навіть у зовнішньому вигляді. Компетентний, тактовний педагог повинен направляти, формувати, організовувати і підтримувати умови навчання і виховання. При цьому зберігаючи доброзичливий емоційний клімат в будь-якій ситуації. Педагогічний такт є показником майстерності педагога і відображає рівень його педагогічної культури в цілому, тому дана моральна категорія так хвилює сучасне суспільство.

З'ясовано, що педагогічний такт завжди йде поряд із педагогічною етикою. Без знання теорії моралі сьогодні не може бути повноцінною професійною підготовка майбутнього фахівця-педагога. Оскільки моральні вимоги претендують на абсолютність, незалежну обов'язковість, то однією з можливих позитивних вимог є вимога бути справедливим.

Обґрунтовано, що відсутність об'єктивності, повної справедливості у ставленні до учнів підірве моральний авторитет учителя і буде перешкоджати успіху навчання і виховання. Проте слід зауважити, що не завжди педагог у своїй діяльності чинить справедливо, почасти тому, що й сам зазнає несправедливого ставлення до себе. Хоча це не може його виправдати. Він зобов'язаний бути розсудливим, поміркованим у своїх діях, виявляти моральну стійкість, навіть мужність щодо різних форм соціальної і індивідуальної несправедливості й вміти вибирати справедливі засоби у вихованні молоді. Справедлива поведінка учителя характеризує його моральну самосвідомість, утверджує його гідність і честь.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що педагогічний такт проявляється у врівноваженості поведінки вчителя, характеризується наявністю довіри до учня, до його дій і точці зору та представляється як міра, доцільно регулююча вплив педагога на вихованця, а також вміння встановлювати необхідний стиль спілкування; зростає значення і професійної етики в регулюванні різних видів трудової діяльності, що пов'язане з процесами демократизації суспільства, а також із прагненням постійно удосконалювати професійні норми стосовно до змінних соціально-економічних відносин.

Ключові слова: педагогічний такт, педагогічна етика, мораль вчителя, стиль спілкування, здобувачі освіти.

Natalia NESTORUK,
 orcid.org/0000-0001-9769-4552
 Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
 Associate Professor at the Department of Pedagogy and Teaching Methods
 Horlivka Institute of Foreign Languages
 of Donbas State Pedagogical University
 (Bakhmut, Donetsk region, Ukraine) natasha.nestoruk@yandex.ua

Albina SHARKO,
 orcid.org/0000-0001-8888-8451
 Senior Lecturer,
 Senior Lecturer at the Department of Germanic Philology Department,
 Horlivka Institute of Foreign Languages
 of Donbas State Pedagogical University
 (Bakhmut, Donetsk region, Ukraine) n.nestoruk@forlan.org.ua

CURRENT ASPECTS OF COMMUNICATIVE STRATEGIES

It is defined withing the work that the every teacher must have tact skills. Tact is manifested in human behavior, habits, worldview, thinking, language and even in appearance. A competent, tactful educator must organize, maintain

and streamline the process and conditions of teaching environment and education, and at the same time, maintaining a friendly emotional climate in different situations. Pedagogical tact is an indicator of teacher's skills and always reflects the level of his pedagogical culture in general, so this moral category is concerned by modern society.

Pedagogical tact always goes side by side with pedagogical ethics. The professional training of a future teacher is impossible without knowledge of morality today and cannot be complete. Since moral requirements claim to be absolute, independent obligation, one of the possible positive requirements is the requirement to be fair.

It is proved that lack of objectivity and complete fairness in relation to students will reduce the moral teacher's authority and will interfere with the success in training and education. However, it should be noted that the teacher does not always behave fairly while working, because maybe he might face with unfair treatment at times. Although this cannot justify it. He must be wise and cold minded, prudent with the activity, an educator must show moral resilience, even courage in various forms of social and individual injustice, and be able to choose the right means in educating young people. The fair teacher's behavior characterizes his moral self-awareness, affirms his dignity and honor.

Thus, in conclusion it should be emphasized here that pedagogical tact is manifested in the balance of teacher behavior, characterized by confidence in the student and in his actions and point of view and is presented as a measure that appropriately regulates the teacher's influence, as well as the ability to establish the necessary communication style; the importance of professional ethics in the regulation of various types of working practice, which is associated with the processes of democratization of society, as well as the desire to constantly improve professional standards in relation to changing socio-economic relations.

Key words: *pedagogical tact, pedagogical ethics, moral teacher's, communication style, students.*

Постановка проблеми. Передача духовного і виробничого досвіду наступним поколінням людей була і залишається важливою умовою існування і розвитку суспільства і однією з його важливих функцій. Це обумовлює необхідність критично переосмислювати деякі ідеї, проблемні питання педагогіки як науки і навчальної дисципліни, шукати нові й удосконалити існуючі засоби модернізації навчання і виховання. Актуальність та важливість досліджуваної теми зумовлюється впливом педагогічного такту та етики на навчальний процес та його ефективність. Сьогодні викладач в Україні перестав виступати в ролі «передавача» навчально-професійних знань. Для того щоб навчання було ефективним, воно має бути переконливим, для цього потрібно не просто передавати знання, а й підтверджувати їх фактами, прикладами та вміти зіставляти альтернативні підходи. Вивчення аспекту впливу педагога на здобувачів освіти є особливо важливим тому що ті, кого навчають, взаємодіючи з дорослими, засвоюють способи поведінки, спілкування шляхом наслідування, в результаті якого переносять характер і особливості поведінки дорослого у своє середовище.

Аналіз досліджень. Важливими факторами впливу педагогічного спілкування на здобувачів освіти є емоційний стан обох учасників освітнього процесу. Підтвердження цьому знаходимо в педагогічній спадщині Ш. О. Амонашвілі, А. С. Макаренка, В. О. Сухомлинського, К. Д. Ушинського, С. Т. Шацького, тощо. Особливий внесок у розробку питань педагогічного такту та етики внесли В. І. Андреев, Н. М. Баранов, Д. А. Белухин, П. Ф. Каптерев, Т. В. Мішаткіна, В. Л. Ортинський, В. І. Писаренко, І. В. Страхов, І. І. Чернокозов та інші. Вони стверджували, що моральна свідомість педагога формується, по суті, також стихійно, як і будь-якого іншого члена суспіль-

ства. Сьогодні педагог засвоює норми моралі і усвідомлює цілі самовиховання, саморозвитку, самоздійснення в гуманістичній системі цінностей, проходячи звичайні етапи соціалізації: сім'я, дошкільні установи, школа, вуз. Розвиток професійної моральності в вищих навчальних закладах і на курсах підвищення кваліфікації не забезпечує постійного цілеспрямованого розвитку педагогічного такту та етики викладача в достатній мірі. Отже, виникає необхідність в аналізі змісту основних категорій педагогічної етики й такту з урахуванням сучасних глобалізаційних процесів в суспільстві сьогодення як актуальних аспектів комунікативних стратегій.

Метою статті є обґрунтування важливості оволодіння менеджером освіти педагогічним тактом та етикою, а також їх дотримання в освітній діяльності, й аналіз значимості педагогічного спілкування як педагогічного впливу на здобувачів освіти задля позитивних змін у їх поведінці під час навчально-виховного процесу.

Виклад основного матеріалу. Підвищення якості навчально-виховної діяльності передбачає створення умов, необхідних для цілеспрямованого розвитку педагогічного такту та етики вчителя. За визначенням В. Л. Ортинського, педагогічний такт – це педагогічно грамотне спілкування у складних педагогічних ситуаціях, уміння знайти педагогічно доцільний і ефективний спосіб впливу, відчуття міри, швидкість реакції, здатність швидко оцінювати ситуацію і знаходити оптимальне рішення (Ординський). К. Д. Ушинський розглядав педагогічний такт як «почуття міри, необхідне для успіху в здійсненні виховного впливу» (Ушинський, 1990: 31). У роботах П. Ф. Каптерева педагогічний такт описаний як «дієвий фактор підвищення ефективності педагогічного процесу взагалі, і як засіб підвищення рівня

майстерності індивідуального підходу, зокрема» (Каптерев, 1897: 41). У працях А. С. Макаренка з управління колективом педагогічний такт – це «вибір доцільного, здорового стилю і тону діяльності колективу, що сприяє гуманізації відносин його членів, підвищенню рівня їх загальної культури, добровільного виконання своїх обов'язків» (Макаренко, 1984: 260). Тактовну людину відрізняє вміння вести себе в колективі так, щоб не нашкодити оточуючим, не порушити їх душевний спокій, не зіпсувати їх настроїв і не змусити відчувати себе «не в своїй тарілці». Як моральна категорія такт здійснює регулювання взаємовідносин людей. В основі тактотної поведінки лежить принцип гуманізму, який передбачає повагу всіх оточуючих людей. Педагогічна професія відрізняється постійною людською взаємодією, отже, навичками такту повинен володіти кожен вчитель. Такт проявляється в поведінці людини, її звичках, світогляді, мисленні, мові і, навіть, у зовнішньому вигляді. Педагог-практик І. В. Страхов стверджує, що успішність навчально-виховної роботи багато в чому залежить від педагогічного такту. Але все ж головною ознакою педагогічного такту він вважає «знаходження міри у відносинах педагога й учнів у процесі спілкування» (Страхов, 1966: 71). Компетентний, тактовний педагог повинен направляти, формувати, організовувати і підтримувати умови навчання і виховання, при цьому зберігаючи доброзичливий емоційний клімат в будь-якій ситуації. Педагогічний такт є показником майстерності педагога і відображає рівень його педагогічної культури в цілому, тому дана моральна категорія так хвилює сучасне суспільство.

Педагогічний так завжди йде поряд з педагогічною етикою. У підручнику Н. М. Баранова «Етика: предмет і значення» знаходимо таке її визначення: етика – галузь філософських знань, наука про мораль, що осмислює, узагальнює, систематизує історію становлення і розвитку етичних теорій, концепцій, які обґрунтовували природу, суть, специфіку, функції моралі, закономірності її розвитку і функціонування, взаємозв'язок з іншими формами духовного та матеріального життя людей (Баранов). Без знання теорії моралі сьогодні не може бути повноцінною професійна підготовка майбутнього фахівця-педагога. Оскільки моральні вимоги претендують на абсолютність, незалежну обов'язковість, то однією з можливих позитивних вимог є вимога бути справедливим. Справедливість – це одна з найхарактерніших властивостей викладача. Кожен учень, якого навчає учитель, незважаючи на будь-які свої властивості, має рівні права на увагу і добре ставлення поряд з усіма іншими. Однак слід сказати, що не

завжди педагог у своїй діяльності чинить справедливо, почасти тому, що й сам зазнає несправедливого ставлення до себе, хоча це не може його виправдати. Він зобов'язаний бути розсудливим, поміркованим у своїх діях, виявляти моральну свідомість, що утверджує гідність і честь.

Такт та етика тісно взаємопов'язані одне з одним. Їхнім головним завданням є досягнення психологічного комфорту в освітньому процесі, що є необхідною умовою його ефективності. Педагогічне грамотне спілкування, що є частиною такту передбачає професійне спілкування, спрямоване на досягнення максимального освітнього результату. Педагогічне спілкування – професійне спілкування викладача зі здобувачами освіти на занятті й поза ним (у процесі навчання і виховання), що має певні педагогічні функції й спрямоване (якщо воно повноцінне й оптимальне) на створення сприятливого психологічного клімату, оптимізацію навчальної діяльності й стосунків між педагогом і тими, кого навчає, усередині учнівського колективу (Бутенко, 2004: 376). У рамках усної взаємодії слово викладача має більше переваги тоді, коли воно пройняте справжнім почуттям, яке розуміється та було проникнено життєвим досвідом. Підлітки найтонше відчують нещирість. Саме чесність виявляє ефективність слова під час вимови. Це означає, що педагог має дотримуватись базових етичних принципів викладання. Слово викладача, як і його поведінка, мають відповідати принципам педагогічного такту та етики, адже вони справляють вплив на здобувачів освіти та можуть слугувати факторами, які сприяють ефективності, або неефективності навчального процесу. Отже, постає питання: як викладач може досягти педагогічного такту та дотримуватись етичних норм? Перш за все доцільно обрати певну модель поведінки, яка передбачає просоціальну спрямованість, відкритість, неупередженість, особисту зацікавленість у добробуті інших. Така модель поведінки забезпечить як самоповагу, так і взаємоповагу суб'єктів педагогічного процесу. Наступним кроком є розробка стратегії, спрямованої на уникнення конфліктів, а якщо вже виникли, то ефективні методи їх вирішення. Викладач має повсякчас підвищувати свій професіоналізм в тому числі і в знаннях психології і бути готовим до того, що можуть виникнути конфліктні ситуації. Це передбачає цілий набір знань та навичок, якими має володіти педагог. До них належить: знання психології та зокрема конфліктології, стресостійкість, вміння відстоювати свою точку зору, але в той же час готовність йти на компроміс. Педагогічний такт та етика також передбачають вміння впливати на здобувачів освіти, але водночас знати міру. Суть полягає в умінні завоювати

та втримати авторитет. Це досягається перш за все особистою повагою до себе та здобувачів освіти. Якщо викладач не поважає себе, то буде невелика ймовірність того, що його будуть поважати інші. Отже, аби здійснювати вплив на здобувачів освіти, викладач насамперед має виховати і підтримувати повагу до себе. Окрім всього іншого, викладач має розвивати в собі швидкість реакції. Це означає оперативне реагування на подразники. Дуже важливо, щоб педагог міг проявляти емпатичний інтерес та особисте співчуття. Це буде сприяти емоційному розвантаженню, підтримуватиме гармонійну атмосферу у відносинах викладачів та здобувачів освіти. Також викладач має адекватно визначити ціннісні аспекти ставлення до себе та до інших. Необхідно чітко визначити власні принципи викладацької діяльності та сумлінно їх дотримуватись.

Безсумнівно, педагогічному спілкуванні надзвичайно важливою є установка вчителя. Саме вона завдяки багаторазовому повторенню може опосередковувати активну взаємодію здобувачів та соціального середовища. В. О. Сухомлинський вважає, що педагог високої педагогічної культури «учить розмірковувати вголос, він ділиться з юнаками та дівчатами своїми сумнівами, звертається до них за порадою, запрошує до спільних роздумів» (Сухомлинський, 1977: 323). Будь-яка зміна діяльності тих, кого навчають, відбувається при наявності викладача. Саме таким чином здобувач освіти може усвідомити зміст своїх інтенцій і пережити свої нові якості. Отже, сутність педагогічного впливу полягає в діяльності педагога

зادля позитивних змін у поведінці або психологічних характеристик здобувачів освіти. Таким чином, педагогічне спілкування з дотриманням норм педагогічного такту та етики, як актуальних аспектів комунікативних стратегій ефективного освітнього середовища, може виступати одним із методів чи засобів впливу на суб'єктів навчально-виховного процесу. Головне, що треба пам'ятати: основним фактором при постанові фрази чи промові слова є несуперечливість та зрозумілість.

Висновки за результатами дослідження, перспективи подальших розвідок у даному напрямку. У роботі було обґрунтовано важливість оволодіння менеджером освіти педагогічним тактом та етикою, а також їх дотримання в освітній діяльності. Таким чином, можна зробити висновок про те, що педагогічний такт проявляється у врівноваженості поведінки викладача, характеризується наявністю довіри до здобувача освіти, до його дій і точки зору та представляється як міра, доцільно регулююча вплив педагога на здобувача освіти, а також вміння встановлювати необхідний стиль спілкування; зростає значення і професійної етики в регулюванні різних видів трудової діяльності, що пов'язане із процесами демократизації суспільства, а також із прагненням постійно удосконалювати професійні норми стосовно до змінних соціально-економічних відносин. Подальше вивчення презентованих аспектів і впровадження позитивних результатів дослідження принесе плідні здобутки та забезпечить ефективність навчально-виховного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баранов Н. М. Етика: предмет і значення. URL : https://pidru4niki.com/81023/etika_ta_estetika/etika_predmet_znachennya#62. (дата звернення: 20.05.2021).
2. Бутенко Н. Ю. Комунікативні процеси у навчанні : підручник. Київ : КНЕУ, 2004. 383 с.
3. Каптерев П. Ф. О Саморазвитии и самовоспитании. *Образование*, 1897. № 1. С. 41.
4. Макаренко А. С. Педагогические сочинения. Москва : Педагогика, 1984. 400 с.
5. Ортинський В. Л. Педагогіка вищої школи. URL : <https://subject.com.ua/pdf/254.pdf> (дата звернення: 21.05.2021).
6. Страхів І. В. Психологія педагогічного такта. Саратов : Издат-во саратовского ун-та, 1966. 280 с.
7. Сухомлинський В. О. Слово вчителя в моральному вихованні. Київ : Радянська школа, 1977. С. 321–330.
8. Ушинський К. Д. Педагогические сочинения в шести томах. Москва : Педагогика, 1990. 528 с.

REFERENCES

1. Baranov N. M. Etyka: predmet i znachennja. [Ethics: subject and meaning]. URL: https://pidru4niki.com/81023/etika_ta_estetika/etika_predmet_znachennya#62. (data zvernennja: 20.05.2021).
2. Butenko N. Ju. Komunikatyvni procesy u navchanni : pidruchnyk. [Communicative processes in learning]. Kyjiv : KNEU, 2004. 383 s. [in Ukraine].
3. Kapterev P. F. O Samorazvytyy u samovospytanyy. [About Self-development and self-education]. *Obrazovanye*. 1897. № 1. S. 41. [in Russian].
4. Makarenko A. S. Pedahohycheskye sochynenya. [Pedagogical works]. Moskva: Pedahohyka, 1984. 400 s. [in Russian].
5. Ortynskyj V. L. Pedagoghika vyshhoji shkoly. [Pedagogy of high school]. URL : <https://subject.com.ua/pdf/254.pdf> (data zvernennja: 21.05.2021).
6. Strakhov Y. V. Psykholohiya pedahohycheskoho takta. [Psychology of pedagogical tact]. Saratov: Yzdat-vo saratovskoho un-ta, 1966. 280 s. [in Russian].
7. Sukhomlynskyj V. O. Slovo vchytelja v moraljnomu vykhovanni. [The word of the teacher in moral education]. Kyjiv : Radjansjka shkola, 1977. S. 321–330. [in Ukraine].
8. Ushynskyi K. D. Pedahohycheskye sochynenya v shesty tomakh. [Pedagogical works in six volumes]. Moskva: Pedahohyka, 1990. 528 s. [in Russian].

УДК 811.111.37.016[:003

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-32>

Світлана ПОДОЛКОВА,
 orcid.org/0000-0003-2853-5579
 кандидат філологічних наук,
 доцент кафедри іноземних мов
 Сумського державного університету
 (Суми, Україна) s.podolkova@el.sumdu.edu.ua

Олена МЕДВІДЬ,
 orcid.org/0000-0003-0723-5753
 кандидат філологічних наук,
 доцент кафедри германської філології
 Сумського державного університету
 (Суми, Україна) o.medvid@gf.sumdu.edu.ua

РОЛЬ АКАДЕМІЧНОГО ПИСЬМА В ПРОЦЕСІ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Академічне письмо завжди було важливим аспектом у процесі навчання студентів/аспірантів. Письмо ефективно розвиває вміння творчого мислення, процесуальну мотивацію, зокрема значно підвищує ефективність оволодіння іноземною мовою, відкриває кращі можливості. Академічне письмо в межах навчання англійської мови сприяє розвитку аналітичних здібностей студентів/аспірантів, дає можливість самостійно користуватися англомовними науковими джерелами, а також поширювати наукові доробки через публікаційні видання світового рівня.

У статті розглядаються різні види академічного есе та вимоги до їх правильного написання, аналізується структура та функції складових елементів есе, досліджується композиційна структура абзаців. Структура академічного есе складається із вступу, в якому є речення-теза, що визначає зміст основної частини; основної частини, яка містить аргументацію проблеми, компіляцію інших точок зору та виклад власної теорії автора. Висновок є заключною частиною, яка узагальнює теми параграфів та містить остаточний коментар або рекомендації. Композиційна структура абзацу зазвичай починається з тематичного речення, яке містить основну думку, та супроводжується допоміжними реченнями, що підтверджують основну ідею деталями, фактами, прикладами; останнє речення (заключне) пов'язане з темою параграфу або встановлює зв'язок з інформацією наступного абзацу. Така композиція дозволяє передавати інформацію найбільш ефективно. З'єднуючі слова та фрази (*linking words, logical connectors*) завжди використовуються в текстах академічного есе і класифікуються за їх функціональним призначенням у тексті. Вони реалізують когерентні зв'язки між реченнями та абзацами і допомагають студентам найкраще передати свої думки. Академічне письмо, а саме есе, вчить студентів аналізувати та вибирати корисну інформацію для подальших досліджень, розглядати ідеї з різних позицій, краще передавати концепції та отримані результати своїм цільовим читачам. Есе можна вважати також ефективною формою контролю різних мовних навичок.

Ключові слова: академічне письмо, есе, композиційна структура абзацу, вступ, основна частина, висновок, структура есе.

Svitlana PODOLKOVA,
 orcid.org/0000-0003-2853-5579
 Candidate in Philological Sciences,
 Associate Professor at Foreign Languages Department
 Sumy State University
 (Sumy, Ukraine) s.podolkova@el.sumdu.edu.ua

Olena MEDVID,
 orcid.org/0000-0003-0723-5753
 Candidate in Philological Sciences,
 Associate Professor at Germanic Philology Department
 Sumy State University
 (Sumy, Ukraine) o.medvid@gf.sumdu.edu.ua

THE ROLE OF ACADEMIC WRITING IN SCIENTIFIC RESEARCH PROCESS

Academic writing has always been of primary importance for students, especially for post-graduate students. Writing is the basis of study, so developing the skills of writing in English opens higher opportunities for them. Academic writing within the framework of English language teaching promotes the development of analytical skills of students /post-graduate

students, allows them to use English-language scientific sources and select useful information for further research, as well as disseminate scientific works through the world-class publications.

The paper considers different types of an academic essay, outlines requirements which are necessary for effective writing, analyses structure and functions of its constituent elements and examines compositional structure of paragraphs. The structure of an academic essay consists of introduction that includes thesis statement defining the content of the main part; body that presents argumentation of the problem under discussing. This part also includes compilation of other points of view and presentation of the own vision. Conclusion is the final part that summarizes the topics in the paragraphs and gives final commentary or recommendations of the writer. Compositional structure of a paragraph normally starts with the topic sentence identifying its main idea. It is followed with supporting sentences developing the main idea and giving details, facts or examples, and the last sentence (concluding) which refers to the topic at the beginning of the paragraph, or links the information with that coming up in the next paragraph. Such paragraph composition allows conveying information in the most effective way. Linking words and phrases (logical connectors) are normally used in the texts of academic essay and are classified on their functional purpose in the text. They realize coherent links between sentences and paragraphs and help students to convey their understanding best. Academic writing, namely essays, teaches students to analyze and choose useful information for further research, to look at the ideas from a different perspective, and to convey concepts and obtained results to their target readers best. An essay can be also considered an effective form of different language skills control.

Key words: academic writing, essay, compositional structure of paragraph, introduction, body, conclusion, structure of essay.

Постановка проблеми. Політичні, економічні та культурні зв'язки, зростаючий обмін інформацією в 21 сторіччі спричиняють появу спільного інформаційного суспільства та актуалізують проблему вивчення іноземної мови, зокрема англійської як мови глобалізованого суспільства, студентами та аспірантами нелінгвістичних спеціальностей. Письмове наукове спілкування дає можливість брати участь у міжнародних та національних конференціях, виходити у світ науки та досліджень, публікувати наукові праці в різних зарубіжних журналах, що мають високий рейтинг в різних наукових сферах.

Актуальність статті визначається важливістю академічного письма, зокрема академічних есе, для сучасних студентів та аспірантів, оскільки воно є значним методологічним засобом у галузі науки та освіти. Академічне письмо в межах навчання англійської мови сприяє розвитку аналітичних здібностей студентів / аспірантів, дає можливість самостійно користуватися англомовними науковими джерелами та вибирати корисну інформацію для подальших досліджень, а також поширювати наукові доробки через публікаційні видання світового рівня. Удосконалення навичок письма англійською мовою може відкрити більш широкі можливості для навчання студентів / магістрантів / аспірантів в різних країнах у майбутньому.

Мета дослідження – допомогти студентам набути навичок написання успішних академічних есе. Для її досягнення вирішуються такі завдання: розглянути різні типи есе; проаналізувати властиві їм мовні одиниці й дослідити композиційну та змістову структуру абзаців есе.

Для вирішення поставлених завдань використовувались такі **методи** дослідження:

– теоретичні (аналіз, синтез, узагальнення), що дозволило вивчити теоретичні засади дослідження;

– емпіричні (бесіди, спостереження, педагогічний експеримент), які забезпечили вивчення процесу формування комунікативної компетентності та перевірку його ефективності;

– експериментальний (апробація запропонованої методології);

– систематизація та узагальнення набутого досвіду.

Виклад основного матеріалу. Поняття «академічне письмо» дуже близьке до значення англійського терміна «наукове письмо» (academic writing). Іноземні дослідники описують «академічне письмо» як чотири «Р»: personal, product, process, practice (Swales, 2004). Науковий текст розглядається як продукт, письмова практика – як індивідуальний досвід, а саме написання – як робочий процес «пера на папері» або клавіш на клавіатурі.

Як творча продуктивна мовленнєва діяльність академічне письмо покращує ефективність навчання студентів. Воно розвиває навички творчого мислення та продуктивного письма, які базуються на рухових, зорових, мовленнєвих та слухових аналізаторах. Академічне письмо розвиває процесуальну мотивацію і відіграє більш важливу роль, ніж інші типи письма у розвитку мовленнєвої діяльності (Гарнопольський, 2008 :16).

Першим, хто започаткував жанр есе в літературі, був Мішель де Монтень (1533–1592). Він написав есе, яке охарактеризував як спробу письмово упорядкувати свої думки. Слово «есе» походить від французького «essayer», що означає «спробувати», «зробити спробу». Англійське слово має подібне значення: «проба» або «спробувати» (Громмак, 1997). Літературне есе розглядається як «невеличка проза, яка має вільну композицію, висловлює власні думки та враження щодо певної теми чи питання і не претендує на всебічне та остаточне

тлумачення теми» (Коваленко, 2012), тоді як академічне есе взагалі перевіряє здатність студентів впорядковувати в логічній послідовності свої думки й спрямоване на перевірку навичок мислення. В академічному есе автори повинні продемонструвати добре розвинене критичне мислення та детально розкрити своє розуміння проблеми. Щоб написати успішне есе, дуже важливо зосередитись на проблемі та подати думки із правильно підбраною аргументацією та прикладами.

Існує багато різних видів академічних есе. Особливий стиль та характеристики есе дуже важливі. Оволодіння ними допоможе студентам структурувати та ефективно наводити аргументи. Найпопулярнішими видами есе є такі: есе причини та наслідку (cause and effect), класифікації та розподілу (classification and division), порівняння за схожість / відмінність (compare and contrast), ілюстративне (exemplification), історичне (historical), діалектичне есе (dialectical), критичне (critical), розповідне (narrative), описове (descriptive) і т.д.

Есе причини та наслідку має показати, як його автор розуміє причинно-наслідкові зв'язки між об'єктами та явищами. Іншими словами, студент повинен описати ситуацію, виявити що її спричинило, та описати наслідки, які вона мала. Хоча існують різні типи академічного есе, їхня загальна структура та принципи, як правило, майже однакові. Структура есе зазвичай складається із вступу, основної частини та висновку. Есе причини та наслідку може мати три логічні структури. Перша з них така: кілька причин викликають один наслідок. Це вказує на результат певної проблеми та декілька причин, що приводять до неї. Друга версія містить одну причину та кілька наслідків. Відповідно описують причину, яка може привести до кількох наслідків. Третій варіант містить причинно-наслідковий ланцюг (ефект доміно). Вступ зазвичай містить першу та останню частини цієї послідовності.

Есе класифікації та розподілу, як правило, оцінює вміння учнів поділяти об'єкти (процеси, події) на класи (групи тощо) за певними характеристиками. Усі науки базуються на класифікаціях. Розуміти ціле означає розуміти його окремі частки. Таке есе має продемонструвати здатність розділити цілу одиницю на її складові частини, що сприяє новим і глибшим знанням предмета чи явища.

Щоб написати есе порівняння та контрасту, студент повинен порівняти два предмети чи явища та з'ясувати їхні спільні чи відмінні риси. У вступі автору треба обов'язково вказати критерії порівняння. Цей тип есе передбачає необхідність дотримуватися однієї із двох версій презентування думки.

Перший варіант передбачає такий порядок: речення-теза, аналіз першого об'єкта чи явища, аналіз характеристик другого об'єкта чи явища, висновок. Другий варіант: речення-теза, паралельне висвітлення подібних чи відмінних рис обох аналізованих предметів (подій), висновок.

Діалектичні есе допомагають розвивати критичне мислення. У цьому випадку більшість ситуацій складні, неоднозначні, і, крім того, одні й ті ж події можна розглядати з різних позицій. Діалектичний підхід до оцінки різних подій демонструє повагу до різних поглядів. Діалектичне мислення є найефективнішим, коли потрібно вирішувати суперечливі питання та оцінювати відмінні, часто протилежні позиції. Цей вид есе найбільш важливий, коли описують різні підходи, особливо під час вирішення наукових або технічних проблем.

В ілюстративних есе автор має надавати переконливі приклади для підтвердження своєї думки, безпосередньо пов'язаної з предметом аналізу. Кількість прикладів не важлива. Це може бути лише один приклад, але він повинен бути яскравим, переконливим, передавати суть досліджуваного явища та не повинен бути випадковим.

Критичні есе надають аналіз та критичні погляди, як правило, на наукову теорію, результати або методологічні підходи дослідження. Автор повинен описати сильні та слабкі сторони предмета. Критичні есе мають надавати не суб'єктивні погляди автора, а об'єктивні докази. Тема повинна бути досить вузькою та конкретною. Зосередження уваги на детальному аспекті аналізу допоможе знайти належні аргументи та приклади. Висновок має містити ідею, що підтверджує точку зору автора.

Особливості та структура розповідних та описових есе схожі на відомі історії та описи (Гром'ак, 1997).

Структурний аналіз вищезазначених типів есе дає можливість визначити структуру саме академічного есе, яка складається з таких компонентів: 1) заголовок – висвітлює основну проблему есе; 2) вступ містить проблему, що точно визначає зміст основної частини; 3) основна частина, що є аргументацією проблеми на основі зібраного матеріалу; ця частина включає компіляцію інших точок зору та викладення власної теорії, її обґрунтування, ілюстрації переконливих емпіричних даних, зважені та ефективні докази, логічні зв'язки між абзацами для вирішення проблем; 4) висновок надає короткий підсумок основних аргументів (Коваленко, 2012).

Хоча існують різні види академічних есе, їхня загальна структура та принципи, як правило, однакові. Перший параграф містить загальний огляд

того, про що буде йтися, та надає важливу довідкову інформацію (Sowton, 2014). Вступ зазвичай починається із загальних тверджень. Автор знайомить читача з темою. Його головна мета – привернути увагу та інтерес читачів, тому есе слід писати для конкретної аудиторії.

Найважливішим елементом є речення-теза, яка містить ідею всього есе і показує ставлення автора до теми чи проблеми дослідження. Тому у вступі треба ретельно проаналізувати проблеми, які мають бути висвітлені, або він також може містити інформацію, яка не буде детально обговорюватися в самій роботі (Тарнопольський, 2006).

Для написання правильного вступу авторам слід використовувати власні слова, уникати повтору слів у назві есе; вступ повинен містити загальну інформацію (без надання особистої думки, якщо есе цього не вимагає); стосуватися всіх питань есе; бути зосередженим лише на проблемі даного есе (без зайвої інформації) (Sowton, 2014). Наприклад: *People all over the world become closer than ever before. Goods and services that appear in a country will be immediately promoted in the others. International transfer and communication are more common. For describing this present time, they use the term: THE ERA OF GLOBALIZATION. This phenomenon affects the economic business and exerts a wide influence on society at that. The growth of the developing countries is the main cause of globalization and it brings both opportunities and disadvantages to them (1).*

Ключові слова, що вживаються на кожному структурному рівні, залежать від функції кожної структурної частини. Вступ може містити загальну довідкову інформацію, контекст або причини, що пояснюють, чому важлива тема есе, наприклад: *Globalization has been marked by the emergence of a world system created to protect the interests of capital, but it was still shocking to understand that the most important consideration for politicians was to prop up the financial system. Their defense is that, without doing so, the worst economic disaster since the 1930s would have become the worst ever... (2);* окреслити основні моменти есе: *First ... Next ... Finally ...;* мету есе — *this essay will analyze / outline / examine / discuss;* - *This essay will examine both positive and negative contributions of globalization to economic, social, political, and biotic environment in the world (3).* У вступі зазвичай використовуються такі лексичні структури, як: *it is said that, the fact is, in one word, that's why, etc.*

Основна частина повинна мати відповідну кількість основних абзаців із тематичними реченнями (topic sentences), які містять основні ідеї

тем у вступі (іноді це може бути один абзац). Це найбільша частина есе, оскільки вона описує та обґрунтовує ідею, що висловлена тезою. Кожен параграф повинен містити такі речення: головне речення (тематичне), допоміжні речення (supporting sentences), які можуть наводити конкретні приклади, та останнє речення (заклучне) (concluding) (Тарнопольський, 2006 : 29–30).

Тематичне речення передає основну думку параграфа. Це скоріше загальна, а не конкретна думка; тематичне речення не містить прикладів. Зазвичай це перше речення в абзаці, але не обов'язково. Основна ідея теми визначає зміст всього абзацу. Супровідні речення розвивають основну думку, висловлену в тематичному реченні, та містять подробиці, факти чи приклади. Коли тематичне речення стоїть на першому місці, допоміжні речення дають відповіді на запитання, які виникають у читачів після того, як вони прочитають тематичне речення. У цьому випадку останнє речення (заклучне) може або повертати читача до теми абзацу, або зв'язувати інформацію цього параграфу з наступним абзацем (Scott, 2012). Наприклад: *Globalization helps global market to consider whole world as a single market (тематичне речення). Traders are extending their areas of business by focusing world as a global village. Earlier to the 1990s, there was restriction of importing certain products which were already manufactured in India like agricultural products, engineering goods, food items, toiletries, etc. However, during 1990s there was a pressure from rich countries over World Trade Organization, World Bank (engaged in development financing activities), and International Monetary Fund to allow other countries to spread their businesses by opening trade and market in the poor and developing countries (допоміжні речення). In India the globalization and liberalization process was started in 1991 under the Union Finance Minister (4) (заклучне речення). Americanised is to make american in character or nationality (тематичне речення). Newspapers have been americanised to the extent that in Australia newspapers publish news from the U.S. This is because a lot of Australian idols fashions and commonly watched movie stars come from America and it is important for newspapers to report on these trends (допоміжні речення). Since our world is already so globalised it is easy for journalists to gather information about American trends and stars to share with the eager Australian public (5) (заклучне речення).*

Основна частина есе характеризується використанням таких лексичних одиниць: *to start / begin with, afterwards, last and the most significant*

(reason), firstly, secondly, thirdly, the next what is noteworthy, not only ... but, one more point is, etc. For example: *Globalization has affected cultures in two ways: Firstly, it has tried to homogenize the cultures. We can see this in dress pattern such as pent and shirt and to some extent in food recipes — pizza, Chinese noodles, etc. On the other hand, globalization has helped in the resurgence of local culture. This we can observe in the revival of traditional cultures and reforming of the identity (6).*

Висновок – заключна частина есе, яка узагальнює теми параграфів та надає коментар або рекомендації автора. Відповідно, висновок зазвичай містить лексичні структури типу: *in conclusion, in summary, to sum it up, as a result of this report*, і т.п. Наприклад: *As a result, the world is slowly and slowly becoming as one place. Both the media and geographical mobility feed this perception (6); Thus, increased economic linkages led to cultural influences across countries. The key agents of globalization of culture are transnational corporations, cultural and media agencies that go beyond the nation-state (6); Globalization has been a very popular issue in the world. The arguments between the drawbacks and positive effects in cultural identity and ethnic diversity have been the major discussion. In my view, I agree with the notion that local traditions are being devalued by this modernization (7) – (коментар).*

Експеримент та результати. Наші аспіранти спеціальності «Маркетинг» отримали завдання написати есе причини та наслідку. Вони повинні були виявити причини певного явища в Україні (*globalization*) та його наслідки (*Food habits in Ukraine appear to have changed*) й встановити залежність між ними. План есе мав вступ (*Globalization has significantly influenced food products and eating habits in different countries of the world*). Основна частина есе містила аналіз наслідків, спричинених впливом глобалізації на національну кухню України, та можливих результатів, до яких може призвести цей процес. У реченні-тезі говориться, що одна причина (*globalization*) викликала кілька наслідків (*eating habits have changed; frozen or takeaway meals are becoming more and more popular; people do not have to spend too much time preparing their meals*); ще один важливий наслідок – зростання популярності іноземних ресторанів та кухонь у нашій країні. Аспіранти дійшли висновку, що глобалізація мала значний вплив на харчові звички українців, що в майбутньому може завдати шкоди українським традиціям, а відповідно, і деяким галузям, як виробництва, так і торгівлі.

Перед написанням есе викладач запропонував переглянути відео на тему, близьку до теми есе (*A*

World of Food in a City), і прочитати тексти, присвячені головній темі майбутнього есе (*Turkish Treats; What Impact Has Had Globalization on Food and Eating Habits in Italy?*). За цим було запропоновано дати відповіді на складні запитання до текстів (читання між рядків), вправи, спрямовані на детальне розуміння змісту тексту (True-False) та обговорення проблемних питань. Після цього було виконано багато лексичних вправ, що збагатили словниковий запас (лексика за темою глобалізації економіки, академічні слова), та вправи із граматичними конструкціями, необхідними для написання цього есе (іменні фрази; фрази, що описують часові періоди). Також були виконані вправи, що пояснюють складність ідеї есе та написання відповідного вступу. Після написання есе дуже важливо перевірити зміст та структуру роботи. Було запропоновано два списки контрольних питань (Task Checklist, Language Checklist). Відповідно до Checklist від студентів очікували перевірити: чи правильно вони виконали вимоги до структури свого есе та чи містять всі параграфи відповідну інформацію; чи відповідає вступ всім частинам есе та містить всі його ідеї; чи є в есе приклади, що підтверджують аргументи в основній частині та відповідний висновок; чи має їхнє есе обсяг 250-300 слів. Після того як аспіранти внесли необхідні зміни до своїх есе, було запропоновано перевірити роботи на наявність мовних помилок, типових для рівня B2.

Лексичні особливості академічного письма англійською мовою характеризуються використанням характерного для академічного письма прошарку з'єднуючих слів (*linking words*), які було класифіковано відповідно до їх функціонального призначення в тексті. Наведені нижче приклади взяті з робіт аспірантів, де завданням було включати з'єднуючі слова, які використовуються в якості елементів аналізу і синтезу при описі якихось предметів, явищ, подій тощо, що притаманне академічному стилю, зокрема для:

1) переліку ідей, думок, фактів, для підрахунку та організації логічної послідовності: *firstly, secondly, finally, in addition, moreover — In addition, Ukrainian people's opportunity to experiment with foreign products was rather limited;*

2) підсилювання та зміцнення думки, а саме: *furthermore, moreover, what is more, besides. — Furthermore, pasta is now increasingly popular in our country;*

3) зазначення подібності думок, явищ, фактів: *similarly, in the same way, correspondingly, likewise, as well as. — Long-distance learning as well as face-to-face learning is the effective way of teaching;*

4) наведення прикладів, що пояснюють ідею, надають додаткову інформацію: *for example, for instance. — Italian food has some excellent dishes, for example, pizza, pasta, different pasta sources;*

5) підведення підсумків, освітлення результатів чи наслідків або узагальнення наданої інформації: *in conclusion, to conclude, thus, in brief, in a word, to summarise, in conclusion. — Thus, globalization has a significant influence on the way Ukrainian people eat;*

6) висловлення альтернативних думок, створення контрасту: *alternatively, rather, on the other hand, in contrast, on the contrary. — On the other hand, globalization can cause damage to national food traditions;*

7) зазначення результатів / наслідків, причинно-наслідкових зв'язків: *so, therefore, as a result / consequence, accordingly, consequently. — Frozen or takeaway meals have become very popular nowadays. As a result, people do not have to spend so long time preparing and making food;*

8) вказівки на очевидне, вираження певних доказів (очевидності) у тексті: *obviously, clearly, naturally. — The modernization of globalization can directly affect the cultural life of a country. Clearly, local traditions are being devalued by this modernization.*

9) акцентування певних думок, надання реальної / правдивої / несподіваної інформації: *as a matter of fact, especially, in fact, at least. — In fact, ready-made pasta sources are so popular, that sales have doubled in the last years.*

Процес написання есе має кілька етапів: 1) мозковий штурм: на цьому етапі важливо розвинути хід думки та відпрацювати достатню кількість ідей; 2) вибір: із попередніх приміток вибираються лише ті ідеї, які безпосередньо стосуються теми есе; 3) план майбутнього есе: ідеї, які можуть бути використані у вступі, основній частині та висновку, взяті з попереднього списку; основна частина (body) складається з кількох абзаців, у яких перше або друге речення містить ідею, а інші речення містять докази чи аргументи; 4) чернетка: написання есе за планом із використанням лексичних та синтаксичних засобів, типових для академічного стилю письма; 5) коректура та остаточний варіант:

письмовий твір читається дуже уважно, виправляються помилки, перевіряється логічне викладення думок. Таким чином, ключем до написання належного есе є чітке розуміння вимог, дотримання структури есе та виконання всіх етапів написання, чітке урахування часу (Grenville, 2001).

Висновки. Навчання студентів / аспірантів написанню академічного есе вимагає ретельної підготовчої роботи. Різні види есе, класифіковані за формою та стилем, потребують розвитку різних навичок, таких як: розуміння та виявлення причин та наслідків конкретної ситуації; викладення як переваг, так і недоліків певної події чи явища перед висловленням думки; окреслення проблеми та вибір конкретного та найбільш доцільного рішення; наведення розумних аргументів для переконання цільових читачів. Студенти, які пишуть академічне есе, повинні навчитися аналізувати різні точки зору та робити висловлювання на основі свого розуміння ситуації. Існують певні правила, яких необхідно дотримуватися, щоб академічне есе було ефективним. Структура есе повинна складатися із трьох частин, кожна з них має виконувати свою функцію: вступ до есе повинен ознайомити читача з головною темою, ввести основну частину есе і надати довідкову інформацію. Він також має містити речення-тезу та визначити структуру есе. В основній частині потрібно викласти свої аргументи для підтвердження тези; у висновку есе – об'єднати всі питання основної частини, висловити особисту думку щодо проблеми та зробити остаточний коментар. Необхідно також враховувати структуру абзацу. Зазвичай першим реченням абзацу є тематичне речення, що вводить тему. Воно супроводжується допоміжними реченнями, які дають додаткову інформацію. Абзац закінчується заключним реченням, яке підсумовує думку. Відмінними рисами текстів академічних есе є використання з'єднуючих слів (linking words), що висвітлюють логічні зв'язки між реченнями та абзацами, думками та фактами. Тобто процес навчання академічному письму не тільки вдосконалює навички правильного використання мовних зразків та мовленнєвої діяльності, але й розвиває розумові здібності логічного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ «Академія». 1997. 448 с.
2. Коваленко Л. Т. Тримати фокус уваги на проблемі або ще раз про готовність учнів до написання академічного есе: URL : <http://ua.convdocs.org/docs/index-41101.html> (дата звернення: 23.03.2021)
3. Тарнопольський О. Б., Кожушко С. П. Методичні засади та принципи навчання академічного письма англійською мовою у вищому мовному навчальному закладі. *Навчання англомовної академічної комунікації в Україні: проблеми та перспективи: матеріали І міжнар. наук.-практ. конф.* Львів : Львівськ. нац. ун-т ім. І. Франка. 2008. С. 15–16.
4. Тарнопольський О. Б., Кожушко С. П. *Writing Academically: A Course Book for Teaching Academic Writing in English to Students of Linguistic Tertiary Educational Institutions.* Київ : Фірма «ІНКОС». 2006. 228 с.

5. Grenville K. *Writing from Start to Finish: a Six-Step Guide*. Allen & Unwin, 2001. URL : <http://alexabe.pbworks.com/f/Writing+from+Start+to+Finish.pdf> (дата звернення: 10.04.2021).
6. Sowton Ch. *Unlock: Reading and writing Skills*. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. URL : https://assets.cambridge.org/97811076/15250/frontmatter/9781107615250_frontmatter.pdf (дата звернення: 15.04.2021).
7. Swales J. M., Feak C. *Academic writing for graduate students*. Michigan : Michigan University Press, 2004. 344 p.
8. Scott J. H. *Topic Sentences*. URL : <https://www.victoria.ac.nz/lrc/resources/academic-writing/tsent1.html> (дата звернення: 21.04.2021).

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

1. URL : <https://www.megaessays.com/viewpaper/678.html>.
2. URL : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/sep/14/>.
3. URL : <https://essayshark.com/blog/globalization-essay/>.
4. URL : <https://www.indiacelebrating.com/essay/globalization-essay/>.
5. URL : <https://prezi.com/rh3ma9d7ircd/the-globalisation-of-newspaper>.
6. URL : <http://www.yourarticlelibrary.com/essay/cultural-globalization-short-essay-on-cultural-globalization/3125>.
7. URL : <https://icesummit.org/wp-content/uploads/2016/06/Globalization-by-Guille3691-1-890x330.png>.

REFERENCES

1. Grenville K. *Writing from Start to Finish: a Six-Step Guide*. Allen & Unwin, 2001. Available at: <http://alexabe.pbworks.com/f/Writing+from+Start+to+Finish.pdf> (accessed: 10.04.2021)
2. Gromiak R. T. *Literaturoznachnyi Slovnyk-dovidnyk [Literary Dictionary]*. Kyiv: Akademia, 2006, 448 p. [in Ukrainian].
3. Kovalenko L.T. Trymaty focus na problemi abo shche raz pro hotovnist' uchniv do napysannia akademichnoho esse [To Keep Focus on the Problem or Again about the Readiness of Students to Write Academic Essays]. Available at: <http://ua.convdocs.org/docs/index-41101.html> (accessed: 23.03.2021) [in Ukrainian].
4. Scott J. H. *Topic Sentences Paragraph*. Available at: <https://www.csun.edu/~hcpas003/topic.html> (accessed: 21.04.2021)
5. Sowton Ch. *Unlock: Reading and writing Skills*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Available at: https://assets.cambridge.org/97811076/15250/frontmatter/9781107615250_frontmatter.pdf (accessed: 15.04.2021)
6. Swales J. M. *Academic Writing for Graduate Students*. Michigan: Michigan University Press, 2004. 344 p.
7. Tarnopolskyi O. B., Kozhushko S. P. *Metodychni zasady ta pryntsyipy navchannia akademichnoho pys'ma anhliis'koiu movoiu u vyshchomu movnomu navchalnomu zakladi [Methodology and Principles of Teaching Academic Writing in English Language in High Educational Institutions]. Navchannia anhlo-movnoi akademichnoi komunikatsii v Ukraini: problemy i perspektyvy [Teaching English academic communication in Ukraine: problems and prospects]*. Lviv: Lvivskyi nazionalnyi universytet imeni I. Franka, 2008, pp. 15-16 [in Ukrainian].
8. Tarnopolskyi O. B., Kozhushko S. P. *Writing Academically: A Course Book for Teaching Academic Writing in English to Students of Linguistic Tertiary Educational Institutions: Textbook*. Kyiv: Firma «INKOS», 2006, 228 p.

ЗМІСТ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Владислав КНЯЗСВ. Баянна творчість Ф. Анжеліса (на прикладі творів малої форми).....	4
Даниїла КОЛОТ. Інтеграція мультимедійних технологій у простір театру.....	10
Галина КОМАН. Декоративні елементи в архітектурі Станіславова 1920–1930-х рр.....	16
Микола КРИПЧУК. Артпроект як динамічна форма розвитку масової культури.....	22
Оксана ЛАГОДА, Владислава ГУРДІНА, Тетяна МАЛІК. Принтування в дизайні текстильних виробів.....	28
Світлана ЛИСЮК. Виконавська діяльність майбутніх педагогів дитячих музичних і спеціалізованих шкіл.....	36
Олена ЛІТОВЧЕНКО. Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави.....	41
Лю Веньшу. Ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака.....	47
Юлія МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО. Формальні елементи мистецтва в рисунку бойчукістів: лінія та площа.....	54
Ірина МАСЛОВА-ЛИСИЧКІНА. Формування святкової традиції Києва на прикладі Дня Незалежності України.....	61
Юрій МЕЛЬНИЧУК. Театр і драматургія: нові риси традиційної опозиції.....	66
Олег МИКИТЮК, Андрій ЄРЬОМЕНКО. Становлення та розвиток акордеонно-баянної освіти Буковини у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття.....	72
Віктор МИХАЛЕВИЧ. Специфіка радянської сатиричної графіки 20-х рр. ХХ століття на прикладі харківського часопису «Гаврило».....	79

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Галина ЄНЧЕВА, Людмила ГАЛІЙ, Єлена ТОМАШЕВСЬКА. Фразеологічні одиниці з топонімічним компонентом: лінгво-культурологічний та перекладознавчий аспект.....	84
Людмила ЖВАНІЯ. Особливості переосмислення образу Христа в драматургії Лесі Українки.....	92
Катерина ІВАНЧУК. Взаємодія адресанта й адресата у трансмедійному просторі.....	99
Катерина КРАВЕЦЬ. Вставлені конструкції у юридичному трилері Джона Грішема «Острів Каміно».....	104
Ольга ЛІСОВСЬКА. Ренесансний тип особистості у творчості Лесі Українки (на матеріалі драм «Одержима», «У катакомбах»).....	109
Olesia MINENKO, Yana SNISARENKO, Oksana SPIRKINA. Features of literary translation and interpretation in scientific discourse.....	114

ПЕДАГОГІКА

Олена КІН. Квінтесенція національної самосвідомості особистості.....	120
Oksana KOVALENKO, Tetyana CHERNYUK. Formation of high school teacher's professional competence.....	126
Наталія КОЛОТІЙ. Роль невербальних засобів комунікації у формуванні іміджу майбутніх фахівців ІТ-індустрії.....	132
Павло КОЛЯСА. Структурно-функціональна модель формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів.....	138
Наталія КРАСНОВА, Галина СОРОКІНА, Ганна БАБАК. Використання методичного прийому «сенкан» на заняттях з іноземної мови.....	145
Алла КРОХМАЛЬ, Євгенія МОШТАГ. Розвиток потреби професійного самовдосконалення майбутніх викладачів іноземних мов.....	150

Лариса ЛАЗАРЕНКО. Контроль знань граматики англійської мови у студентів транспортних спеціальностей під час дистанційного навчання.....	155
Марія ЛИЗАК. Розвиток навичок говоріння під час вивчення теми «Підприємство».....	160
Сергій МАСЛОБОЙЩИКОВ. Вступ у сценографію (простір у багатоскладовому драматичному образі).....	165
Ірина МАХНОВСЬКА, Ірина КРУКОВСЬКА, Валентина КОВАЛЕНКО. Структура та змістове наповнення освітньо-професійної програми підготовки парамедиків у Житомирському медичному інституті.....	170
Ірина НЕБЕЛЕНЧУК. Категоріальні ознаки часовості та позачася в поезії Ліни Ланської.....	176
Наталя НЕСТОРУК, Альбіна ШАРКО. Актуальні аспекти комунікативних стратегій.....	182
Світлана ПОДОЛКОВА, Олена МЕДВІДЬ. Роль академічного письма в процесі наукового дослідження.....	186

CONTENTS

ART STUDIES

Vladyslav KNIAZIEV. F. Angelis' button accordion oeuvre (small pieces of music).....	4
Danyila KOLOT. Integration of multimedia technologies into theater space.....	10
Halyna KOMAN. Decorative elements of the Stanislaviv's architecture of 1920–1930s.....	16
Mykola KRYPCHUK. Art project as a dynamic form of mass culture development.....	22
Oksana LAHODA, Vladyslava HURDINA, Tetiana MALIK. Printing in the design of textile products.....	28
Svitlana LYSYUK. Performance activities of future teachers of children's music and specialized schools.....	36
Olena LITOVCHENKO. Artistic image as a synthesis of components of choreographic performance.....	41
Liu Wenshu. Ideological-worldly and image-thematic priorities of the compositional work of Volodymyr Runchak.....	47
Yuliya MAYSTRENKO-VAKULENKO. Formal elements of art in drawing of the Boychukists: line and plane.....	54
Iryna MASLOVA-LYSYCHKINA. The formation of celebrations tradition in Kyiv on the example of Independence Day of Ukraine.....	61
Yuriy MELNYCHUK. Theater and dramaturgy: new features of the traditional opposition.....	66
Oleg MYKYTIUK, Andrii YEROMENKO. The formation and development of the accordion-bayan education in Bukovina the second half of the XX – beginning of the XXI century.....	72
Viktor MYKHALEVYCH. The specifics of Soviet satirical graphics of the 1920s on the example of the Kharkiv magazine "Havrylo".....	79

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Halyna YENCHEVA, Liudmyla HALII, Yeliena TOMASHEVSKA. Phraseological units with toponymic component: linguocultural and translation aspects.....	84
Liudmyla ZHVANIA. Features of rethinking the image of Christ in the dramas of Lesya Ukrainka.....	92
Kateryna IVANCHUK. Interaction of the sender and the addressee in the transmedia space.....	99
Kateryna KRAVETS. Inserted constructions in the legal thriller «Camino Island» by John Grisham.....	104
Olha LISOVSKA. The renaissance type of personality in the creativity of Lesia Ukrainka (on the materials of dramas 'Oderzhyma' and 'U katakombah').....	109
Olesia MINENKO, Yana SNISARENKO, Oksana SPIRKINA. Features of literary translation and interpretation in scientific discourse.....	114

PEDAGOGY

Olena KIN. The quintessence of national self-consciousness of personality.....	120
Oksana KOVALENKO, Tetyana CHERNYUK. Formation of high school teacher's professional competence.....	126
Nataliya KOLOTIY. He role of non-verbal communication in the formation of the image of future IT specialists.....	132
Pavlo KOLIASA. Structural-functional model of formation of graphic competence of future engineers-teachers.....	138
Nataliia KRASNOVA, Halyna SOROKINA, Ganna BABAK. The use of the methodical method of "senkan" in foreign language classes.....	145
Alla KROKHMAL, Yevheniia MOSHTAGH. Development of the need for professional self-development of future foreign languages teachers.....	150

Larysa LAZARENKO. Examination of English grammar knowledge of transport specialties students under distance training conditions.....	155
Mariia LYZAK. Development of speaking skills while studying the topic “Enterprise”.....	160
Sergii MASLOBOISHCHYKOV. Introduction to the scene design (space in a complex dramatic image).....	165
Iryna MAKHNOVSKA, Iryna KRUKOVSKA, Valentyna KOVALENKO. Structure and content of the educational and professional program of paramedic training in Zhytomyr Medical Institute.....	170
Iryna NEBELENCHUK. Categorical signs of time and timelessness in the poetry of Lina Lanska.....	176
Natalia NESTORUK, Albina SHARKO. Current aspects of communicative strategies.....	182
Svitlana PODOLKOVA, Olena MEDVID. The role of academic writing in scientific research process.....	186

НОТАТКИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК:**

**Міжвузівський збірник наукових праць молодих
вчених Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES:**

**Interuniversity collection of Drohobych
Ivan Franko State Pedagogical University
Young Scientists Research Papers**

**ВИПУСК 38. ТОМ 2
ISSUE 38. VOLUME 2**

Редактори-упорядники

Микола Пантюк

Андрій Душний

Іван Зимомря

Здано до набору 28.06.2021 р. Підписано до друку 06.07.2021 р.

Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 23,02. Зам. № 0721/259. Наклад 300 прим.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (048) 709 38 69,

+38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6424 від 04.10.2018 р.