



**КОМУНАЛЬНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
"УЖГОРОДСЬКИЙ КОЛЕДЖ КУЛЬТУРИ І  
МИСТЕЦТВ" ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ**

**МАТЕРІАЛИ НАУКОВО-ПРАКТИНОЇ  
КОНФЕРЕНЦІЇ  
«СИНТЕЗ МИСТЕЦЬКОЇ НАУКИ, ОСВІТИ  
ТА ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНІ ТА  
ГЛОБАЛЬНОМУ КУЛЬТУРНОМУ  
ПРОСТОРИ»**

**11-12 КВІТНЯ 2019**

**УЖГОРОД**

КОМУНАЛЬНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«УЖГОРОДСЬКИЙ КОЛЕДЖ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ»  
ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

Матеріали науково-практичної конференції  
**«Синтез мистецької науки, освіти та творчості  
в Україні та глобальному культурному  
просторі»**

*11-12 квітня 2019 року*

Ужгород

Матеріали науково-практичної конференції «Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі». – 11-12 квітня 2019, Ужгород, Україна. - УжККіМ – 127с.

*Комунальний вищий навчальний заклад «Ужгородський коледж культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради*

88009, м. Ужгород,

вул. Минайська, 38/80

тел. +38 (0312) 66-21-80

e-mail: **uzhgorodkkm@gmail.com**

## ЗМІСТ

<b><u>Передмова</u></b>	<b>5</b>
<b><u>Шетеля Н.І.</u></b> <b><u>Культурний простір Закарпаття: завдання створення та управління</u></b>	<b>6</b>
<b><u>Льганаєва В.О.</u></b> <b><u>Соціальні комунікації в процесі формування культурного простору сучасності</u></b>	<b>13</b>
<b><u>Апшай В.Ф.</u></b> <b><u>Культурний простір в філософській парадигмі</u></b>	<b>21</b>
<b><u>Телеп О.А.</u></b> <b><u>Комунікаційний процес у медіа просторі регіону: вимоги теорії та практики</u></b>	<b>27</b>
<b><u>Апшай М.В.</u></b> <b><u>Підвищення рівня технологічності організації контролю навчальної діяльності студентів</u></b>	<b>33</b>
<b><u>Андрійцьо В.М.</u></b> <b><u>Августин волошин і український театр на Закарпатті</u></b>	<b>38</b>
<b><u>Чепелюк О.Д.</u></b> <b><u>Театральний триптих столиці карпатської України (1934 – 2019): традиції, пошуки</u></b>	<b>50</b>
<b><u>Федака П.П.</u></b> <b><u>Традиційна народна пісенна творчість українців Закарпаття у дослідженнях Філарета Колесси</u></b>	<b>63</b>

<b>Онищенко К.М.</b> <u>Деякі особливості остинатної драматургії у музиці ХХ століття (на прикладі першої частини хорової симфонії «передзвони» В. Гавриліна)</u>	73
<b>Матейко М.М.</b> <u>«Ярослав Барнич – автор невмирущої пісні «Гуцулка Ксеня», несправедливо забутий український композитор, проте музична легенда світової слави. Корифей театру Срібної Землі»</u>	81
<b>Лихтей М.М.</b> <u>Презентація фортепіанних творів композиторів Закарпаття</u>	88
<b>Карбованець О.О.</b> <u>Методика роботи з хоровим колективом у закладі віщої освіти</u>	99
<b>Ленарт Л.Д.</b> <u>Розвиток цимбального мистецтва на закарпатті</u>	103
<b>Меддєсшї А.</b> <u>Класичний танець як засіб формування виконавської культури</u>	109
<b>Драгула Т.М.</b> <u>Сучасна хореографія як засіб саморозвитку особистості</u>	116
<b>Пукман К.</b> <u>Танець, як форма комунікації . Соціокультурна природа українського танцю</u>	122

## **Передмова**

*До збірки включено матеріали першої в Україні науково-практичної смарт-арт конференції, що поєднала образотворчі презентації, майстер-класи і традиційні академічна доповіді та тези доповідей. Тематика представлених матеріалів охоплює головні аспекти створення та управління культурним простором Закарпаття в його теоретичному, комунікаційному, освітньому та мистецькому напрямках. Сподіваємось, що учасники конференції відкрили для себе нові факти про джерела духовної спадщини Закарпаття, про видатні творчі постаті регіону, про зв'язки учнів та вчителів, що презентують сьогодні культурні досягнення діячів культури, мистецтва, освіти, науки. Тому, яким буде наш культурний простір, що ми будуюмо загальним зусиллями, як надихаємо один одного і як використовуємо творчий потенціал залежить від нас.*

## КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР ЗАКАРПАТТЯ: ЗАВДАННЯ СТВОРЕННЯ ТА УПРАВЛІННЯ

*Розглядаються структура та стан сучасного культурного простору регіону. Визначаються головні напрями створення та управління культурним простором що буде працювати на імідж регіону. Накреслюються завдання, що вимагають посилення спільних зусиль всіх учасників культурного процесу.*

**Ключові слова:** культурний простір, структура, напрями розвитку, імідж регіону, Закарпаття.

Введення до наукового и соціально-культурного обігу поняття «культурний простір» зумовлено новими процесами, що визначають розвиток сучасного суспільства. До них, в першу чергу, відносяться процеси глобалізації суспільства і віртуалізації суспільних відносин. В законодавчих документах України культурний простір розуміється як сфера, у якій провадиться культурна діяльність та задовольняються культурні, інформаційні та дозвіллеві потреби громадян, що охоплює, зокрема, радіо і телебачення, періодичні друковані видання та книговидавничу продукцію, ринок культурних благ, а також культурно-мистецьке середовище (Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI). Вже це дає нам привід звернутися до розгляду культурного простору Закарпаття з професійної точки зору менеджменту соціально-культурної діяльності. Як відомо, до нього відносяться всі напрями

діяльності, зокрема основні з них: організація культуро творчого процесу, управління і підготовка фахівців, які забезпечують сьогодні і будуть підтримувати і розвивати всі форми і процеси культурного простору регіону.

Культурний простір постає сьогодні як множина середовищ де відбувається діяльність професіоналів, метою яких є створення іміджу регіону як невід'ємної частини національного, Європейського і світового культурного простору. Культурний простір Закарпаття не обмежується тільки географічними особливостями або територіальними обмеженнями. В ньому містяться також певні культурні середовища міст, селищ та поселень. Крім того в ньому знаходяться етнокультурні осередки, що відрізняються своїми семантичними, ментальними, міфологічними ознаками. Все це ускладнює визначення пріоритетів щодо систематики культурного простору регіону та її використання у відповідних програмах розвитку, освіти і просвітництва. Але ці питання можуть бути вирішеними тільки загальними зусиллями всіх соціально-культурних установ регіону, зокрема закладів культури і мистецтв. Потрібна лише загальна згода до цих дій всіх структур і органів управління соціально-культурною сферою. В умовах інтеграції до Європейського культурного простору потрібно не тільки опікуватися внутрішньо регіональними питаннями, але й передбачати питання, що постають в цьому контексті. Мається на увазі те, що потрібно

враховувати стан і тенденції розвитку культурного простору країн Європейського союзу.

Тому, важливим напрямом відбудови культурного простору Закарпаття залишається підвищення цілеспрямованості соціально-культурного управління та залучення сучасних методів менеджменту культури. Потрібно враховувати новітні досягнення теорії, методології, методики управління суспільними об'єктами, що визначаються новими просторовими параметрами. Головними аспектами цього процесу є суспільні стосунки і відображення дійсності.

У структурі культурного простору фахівці виділяють духовну, соціальну та технологічну складові. Якщо виходити з аналізу та оцінок стану культурного простору Закарпаття, то ми можемо відзначити певну нерівність розвитку згаданих середовищ культурного простору регіону. Одразу ж виявляються їх певне відставання в технологіях культуротворчої діяльності, в інтеграції соціально-культурних установ території, в обмеженості соціально-культурних технологій, що використовуються в закладах культури і мистецтв. Це, як звісно, є наслідком недостатнього фінансування культури і відставання загального стану соціально-культурної інфраструктури регіону. Не можна на далі залишати це питання без вирішення, оскільки масові мистецтво і культуру регіону взагалі не можна уявляти без відео- и аудіотехніки, комп'ютерної техніки, безперешкодного доступу до ресурсної медіа бази регіону, країни і

світу. Ми маємо враховувати також нові форми мистецтва, що з'являються на основі медіа технологій і потребують фахівців, творчих виконавців і менеджерів нового покоління

Будемо сподіватися, що ці питання отримують більшої уваги, особливо, як що професіонали сфери і управління галуззю згуртуються навколо питань культурного простору регіону і обласного центру Закарпаття – м. Ужгород. Вважаємо, що на це нас настроює також і розширення культурного обміну і співробітництва за умов національних і субрегіональних культурних систем європейських держав.

Культура ще не набула значення найважливішого сектору з боку капіталізації соціально-культурної діяльності, що має стійку тенденцію у світовому культурному просторі. Для регіону це відкриває певні перспективи для поширення соціально-культурного підприємництва і покращення соціально-економічної ситуації. Індустрія розваг, що містить у собі різні форми масової культури, в значній мірі може доповнюватися існуючими формами традиційних мистецьких практик Закарпаття. Історично виправданим і таким, що відповідає тенденціям національної ідентифікації людини, являється співіснування різних етно-національних форм презентації духовно-естетичних надбань жителів нашого регіону.

Сьогодні культурно-історичний складає величезну творчу базу не тільки для представництва культури регіону в світі, але і

для наповнення виховання і освіти підростаючого покоління в Закарпатті, налагодження зв'язків поколінь. Постає важливий напрям відокремлення, збереження, розвитку і засвоєння всього різноманіття культурно-мистецьких практик і встановлення духовних корінь населення регіону. Все це має відбуватися в системному вигляді, а також становити об'єкти культурно-проектної діяльності та управління. Для реалізації завдання нам потрібно налагоджувати стійкі контакти і формувати короточасні культурно-мистецькі і комплексні соціально-культурні проекти різного спрямування.

Одним з параметрів культурного простору є комунікаційний зв'язок всіх учасників культурного простору. Це питання не тільки ПР діяльності, це питання підвищення ролі творчості і співтворчості в усіх складових частинах культурного простору, питання підвищення ролі суб'єкту культури і мистецтва. Від вирішення цього завдання залежить якість соціально-психологічних станів учасників культури творчого процесу і населення, що є споживачем культурних продуктів та послуг. Необхідно пам'ятати, що у культурному просторі відбуваються не тільки матеріальні процеси обміну культурними продуктами, але створюються умови обміну і сприйняття духовних цінностей, етичних та естетичних зразків засвоєння дійсності. Тут ми можемо відшукати необхідні драйвери формування культурного простору регіону та джерелами формування мистецького іміджу Закарпаття,

що додають чуттєво-образних форм його духовної спадщини, що включають основні мистецькі форми: танок, музику, їх комбінації у різних формах, театр, твори художнього мистецтва, ремесла. Ставлення до них на теренах регіону та у ближньому зарубіжжі неоднозначно.

Тому варто звернути увагу ще на один напрям розвитку культурного простору регіону – формування попиту на продукти та послуги культурно-мистецької діяльності. Постає завдання поєднання всіх складових соціально-культурного менеджменту: виробничого менеджменту, маркетингу та фінансового менеджменту у процесі створення, розповсюдження і споживання продуктів та послуг сфери культури і мистецтв. Зазначимо, що маркетинг в культурному просторі регіону потребує професійного втручання і аналітики. Це завдання може стати місцем консолідації зусиль та започаткування науково-аналітичної співпраці закладів підготовки кадрів культури і мистецтв і органів місцевого самоврядування.

Звернемо увагу на проблему соціально-культурного дизайну регіону. Він відноситься до нових напрямів соціально-культурної діяльності і набуває великого значення з огляду на необхідність керованого впливу на культурний ландшафт регіону. Важливо підняти питання і шукати шляхи взаємодії представників економічної, підприємницької сфер, громадськості та професійних об'єднань. Вони мають залучатися до створення єдиного

інформаційного поля культури на основі діалогу та виконанні спільних соціально-культурних та мистецьких проєктів. Крім того, це може стати стимулом підвищеної уваги до культурно-мистецьких напрямів освіти в регіоні, що відповідають новим тенденціям організації і управління культурним простором як цілісної частини соціального простору Закарпаття.

Таким чином, проблема формування культурного простору Закарпаття потребує зміни поглядів на сталі підходи до питань розвитку сфери культури і мистецтв. Культурний простір Закарпаття складається із множини культурних середовищ, що мають бути вивченими і включеними до єдиної системи соціального простору регіону на правах рівних до інших складових. Саме культурний простір відтворює ментально-архітипічну «матрицю» духовності населення регіону і країни в цілому і позначається на його соціально-культурному іміджу в цілому.

## СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОСТІ

***Анотація.** Матеріал доповіді присвячено просторовому погляду на розвиток соціальної комунікації та інтеграції соціально-комунікаційних системи суспільства до глобального культурного простору. Встановлюється взаємозалежність формування системи соціальних комунікацій і культурного простору як нового якісного етапу розвитку суспільства.*

***Ключові слова:** соціальна комунікація, система соціальних комунікацій, культурний простір, процеси, механізми формування.*

Соціально-культурне значення комунікації виявилось у широкому інтересі до неї як гуманітарних так і у природничих науках. Концепт «комунікація» щільно увійшов в тканину наукових досліджень і концептуалізації, що також позначилося на лінгвофілософській ситуації в науці і науковому пізнанні [1]. Різні виміри вивчення феномену комунікація у філософії, лінгвістиці, соціології, інформатиці та множині спеціально-теоретичних дисциплін (когнітивна психологія, соціо-лінгвопсихологія, теорія дискурсу) склали необхідні умови інтегративного погляду і теоретизації в сфері соціальних комунікацій. Підстави для цього також були забезпечені практикою впровадження комунікаційних технологій у різних сферах соціальної діяльності.

К поч. 90-х рр. ХХ ст. соціальні комунікації завершили свій системний розвиток і досягли рівня інституалізації соціально-

комунікаційної системи суспільства. Відповідно до лінійної логіки розвитку систем, це сталося за схемою: виникнення --> становлення (феноменологія) --> функціональне розмаїття (диверсифікація) форм і функції, структур, напрямів діяльності --> розвиток (інституалізація) --> трансформація. За принципами інтегрально-циклічного уявлення про інституалізацію, вона відбулася за певними етапами трансформаційних змін соціально-комунікаційної діяльності, набираючи кількісні і якісні ознаки посилення взаємодії між організаційно-функціональними, структурними, технологічними, предметними змінами. Теорія циклічного розвитку систем стала додатковим інструментом встановлення інституалізації системи соціальних комунікацій. Медіа технології відкрили завершальний трансформаційний етап розвитку системи соціальних комунікацій. Лінійність соціальної комунікації, що раніше долалася диверсифікованим (дифузним) устроєм комунікаційних каналів, засобів та знарядь праці, отримала додаткових рис завдяки розкриттю багаторівневості соціально-комунікаційної системи і багато вимірності когнітивно-психологічної складової комунікаційного процесу. Медіапсихологічні, соціально-психологічні, комунікаційні дослідження останніх років розкривають інтуїтивно-когнітивні механізми формування людської свідомості, що спираються на початкові стани чуттєво-емоційного інформаційного обміну людей, а також через його мультисенсорні форми штучних засобів

розширення можливостей взаємодії і підтримки відносин в людській спільноті.

Яскравим прикладом такого положення є сигнальна і знаково-символьна природа однієї з підсистем соціально-комунікаційної системи суспільства – соціальної пам'яті. Це підтверджується сучасною лінгвістикою, психологією, що визнають наявність загальнолюдських механізмів символічного відображення дійсності. До них відносяться різні форми зовнішньої фіксації, передачі і розповсюдження у зовнішніх для біологічного організму людини, яка одна із всіх живих істот здатна створювати штучні засоби тиражування, трансляції, перетворення інформації на документалізоване знання, а також використовувати різні засоби образно-емоційних форм мистецтва. Інформаційна складова суспільної взаємодії вже включена до системного розгляду трансформаційного процесу соціальної комунікації, а також встановлена обмеженість розуміння комунікації як обміну інформацією.

Накреслимо ланцюг відповідних форм суспільної взаємодії, що виходить з історії становлення системи соціальних комунікацій: Зв'язок – з'єднання / Контакт – взаємозв'язок/ Сплікування – взаємообмін, повідомлення – взаєморозуміння – взаємозалежність / Комунікація — взаємовплив – перцепція, взаємопроникнення – емпатія, єдність мети – взаємодія, со-дія. Цей ланцюг входить до структури будь якої діяльності і суспільної

взаємодії у будь якій суспільній сфері і позначає всі історико-культурні етапи коеволуційної циклічності розвитку базових складових у механізмі розвитку суспільства як цілісності. Смыслозмістовне наповнення всіх елементів ланцюга, розгортання якого теж знаходиться під впливом універсальних законів призвело суспільство в його культурно-просторовому вигляді до інтеграційної стадії існування.

Всі ці можливості соціальної комунікації утворюють медіа простір сучасного суспільства і в наш час інтегровані у загальний культурний простір глобального суспільства. Культурний простір завдяки соціальним комунікаціям поєднав у собі всі попередні культурні форми у вигляді фізичної, міфологічної, релігійної, наукової, інформаційної та комунікаційної реальностей, що змінюють одна одну. Суспільство набуло якісно нових характеристик, що прямо не визначаються простою раціоналізацією. Вперше в історії розвитку людства складається фактична можливість зміни традиційних регуляторів суспільного життя, коли замість. Матеріальних цінностей і середовищного комфорту найголовнішими стають зв'язки і стосунки між людьми. Додамо, що відчуття як вища реакція на оточуючий людину світ природно увійшла у тканину медіа простору як інтегрованої частини глобального культурного простору людства.

В суспільній взаємодії перш за все встановлюються ті ж самі види універсального зв'язку, що притаманні будь яким іншим

системам. До цього можна віднести зв'язки відносин по горизонталі (або синергетичний зв'язок) і по вертикалі (зв'язок якості), а також зв'язки взаємодії(координації), зв'язки породження (генетичні), зв'язки побудови (структурні), зв'язки функціональні, зв'язки розвитку, зв'язки управління (О. Старіш). Еволюція суспільства у вигляді сучасної цивілізації отримує системної якості відповідно до універсальних законів розвитку Універсуму, тому суспільство і людство єдиної глобальної цивілізації не може ігнорувати необхідність і уникати свідомого вибору досягнення певного рівня відповідності цим законам. Створення необхідних умов взаємодії соціальних суб'єктів на всіх рівнях суспільної організації і в різних ситуаціях з однаковою і достатньою повнотою закладено в природі соціальної комунікації.

Культурний простір як що прийняти думки нової концептуалізації стану суспільства скеровує нашу увагу на нових просторових параметрах дослідження феноменів, зокрема самого культурного простору і його складових, засобів і процесів, а також наслідків цих процесів [4]. Нові параметри – просторова геометрія, множина світів, границі, конструкти будови простору і свідомості, мова як світ, тощо. Граничність, ще один аспект розгляду комунікації з точки зору її суспільної функції це подолання граничності соціально-психологічних станів суб'єктів суспільної дії. Головними аспектами вивчення в цьому напрямку є соціальна взаємодія індивідів, а також те, як досягаються або здійснюються

узгоджені дії між людьми. Становлення сфери взаємодії відбувалося паралельно розвитку суспільства і людини в ньому. Так почав складатися комунікаційний простір в нашому сучасному розумінні. З початку «простором» зв'язку з природою ще залишався «світ» і «космос», або універсам.,– «світ як обжите місце» – світ – Всесвіт, Універсум [2, с.4, с.6, с.11 ]. Але, як підкреслюю Ю. Степанов, вже стоїки Стародавньої Греції розрізняють поняття «світ» – світ як все, світ як ціле [2, с 12]. Розрізнення світу і універсаму (як ціле – Цицерон) засвідчується в XVII ст. у працях Г. Лейбница , Б.Паскаля [там само]. У просторі культури сучасності всі світи збігаються в ньому, але сам простір культури долає всі межі між людьми завдяки встановленню якісно нових відносин, що робить їх безмежними.

Складаються умови формування нової парадигми та дискурсів суспільного розвитку, в основі яких головними конструктами є «взаємопов'язаність», «взаємозумовленість» и «взаємозалежність». Крім того, взаємозв'язок є універсальним принципом розвитку. «Нова оптика» людства означає зміну вектора нашого погляду та фокусу цілей з того, що «бачать мої очі» і обирають те, що добре для «мого Я», на те що добре для інших, для ближніх, для Миру, що стають моїм «Я». Нові можливості сприйняття дійсності та всієї реальності буття Людини потребує оновлення виховання та освіти, засвоєння нових когнітивних конструктів Буття та моделей поведінки у

інтегрованій дійсності життя та розширення меж реальності. Поширення візуалізації світу в умовах медійного середовища культури відкривається новою семантикою сприйняття цілісності всіх можливих світів, інтегратором яких виявляється сама людина.

Сьогодні ми можемо скористатися новою методологічною ситуацією і станом наукового опанування різних аспектів вивчення соціальної комунікації і практик використання всіх видів соціальної комунікації в суспільстві задля досягнення необхідного стану когерентності систем Суспільство і Людство. Соціальна комунікація як вища форма взаємодії між людьми, що із потенціалу перетворює на ресурс (силу), що скеровує людство до нового стану, що робить його системою. Виникає взаємна нелінійна послідовність спіральної форми, що циклічно розширюється від первинного зв'язку на основі сигналу, знаку, символу, тотему – контакту – спілкування до сучасної мультимодальної медіа комунікації.

Склалася можливість інтегрувати уяви культурного простору що можна дорівнювати соціальному простору життя людини. Важливо, що сучасна наука, філософія і комплекси природничих, технічних, гуманітарних наук поступово набувають духовну інтерпретацію життєвого простору людей, культурного простору суспільства, оскільки підкорення його розвитку тільки науково-технічному прогрес та його егоїстичного спрямуванню, загрожує життю людської популяції планети.

ДЖЕРЕЛ:

1. Шкода В.В. Оправдание многообразия. Харьков, 1990.
2. Степанов Ю. Пространство и мири – «новій», «воображаемій», «ментальний» и прочне//Философия языка: в границах и вне границ. Т.2, с.3 – 18

## КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР В ФІЛОСОФСЬКІЙ ПАРАДИГМІ

*Ставиться питання необхідності розширення меж між наукового аналізу і синтезу розуміння феномену «культурний простір». Висловлюється думка, що філософствування відносно нових ознак життєвого простору людей, філософія отримує новий поштовх до свого переформатування. Ставиться питання консолідованих зусиль по оновленню програм викладання «Філософії культури», «Культурології». Синтез знань про просторово культурні параметри суспільного життя вважається новою парадигмою філософії.*

**Ключові слова:** *філософія, культурний простір, культурна універсалія, цивілізаційне Буття, парадигма.*

Увага до культури стала визначним фактом кінця ХХ ст., оскільки множина суспільних трансформацій поставила маже всі сфери, що утворювали культурний простір життєвого світу людей в один рівень. І всі вони перебували у кризовому стані через протиріччя, непорозуміння, боротьбу інтересів, багато полюсність думок та невідповідність стратегій розвитку суспільства, що пропонувалися. Розмови йшли про кризу філософії, оскільки, вона, мовляв би, не виправдовує сподівань суспільства, бо втратила світоглядний вплив на діючого суб'єкта, якій керується тільки інтересами отримання благ і комфорту. Культура як цілісність постає «соломинкою», що раде спасає філософію як науку життя. В наш час вперше за багато століть культура отримала шанс зрівнятися по важливості серед сферою науки, економіки, навидь

релігії. Це пояснюється виникненням розуміння культури як цілісності, як цілісної системи соціокультурної діяльності людей, де перетинаються і стають взаємозалежними всі складові суспільства. Саме така цілісність завдячує утворенню культурного простору суспільства.

Глобальність культури відповідає глобальності суспільства і глобальності цивілізації. Навидь роздуми про суперечливі ставлення до розуміння понять «культура» і «цивілізація» (Тойнбі) не завадили дослідникам у пошуках шляхів вивчення нових феноменів та їх пояснення. На цій основі постає важливість враховувати нові тенденції філософствування в процесі викладання навчальних курсів «Культурологія», «Філософія культури». На нашу думку, це відкриває певні можливості конвергенції навчального матеріалу в умовах нових вимог до самонавчання студентів. Завданням викладачів стає допомога студентам в орієнтації у постійно зростаючому потоці наукової і навчальної інформації. Тому ми вбачаємо за потрібне зосередитися на де яких вагомих питаннях щодо просторового погляду на культуру.

Звернення філософії до просторового розгляду простору як універсального коду культури стало ознакою нового екзистенціального стану суспільства. Виникла нова пізнавальна ситуація, що в якій з'являються нові форми культури, зв'язки між ними. Саме вони утворюють новий простір Буття в потенційній

потреби філософського осмислення. Цінність звернення філософії до культурного простору підіймає наукову рефлексію на новий рівень, тому що дозволяє охопити всі наукові підходи і, головне підіймає питання нового духовного значення культурного простору. Традиційний світ Буття людини розглядається в культур філософській парадигмі виходячи з дії залежності явищ у просторі Універсуму. Що відкриває нові перспективи пізнання існування людини у її біологічній та соціальній площині. Культурні універсалії визнаються гуманітарною наукою як типові аспекти життя, що проявляються у всіх відомих суспільствах як загальні явища, що притаманні всім людським культурам на всіх етапах розвитку. Так, однією з універсалій культури стає «культурний простір».

Сучасний культурний простір є утворенням, що має свою структуру, властивості, процеси функціонування й розвитку, що відповідають умовам сучасного суспільства. Крім глобальності, ми маємо враховувати порушення балансу в традиційній системі універсальних цінностей, коли національне переважувало загальнолюдське. При всій необхідності збереження національних, як і етно-національних цінностей, загальнолюдські цінності визначають сьогодні перспективу встановлення дружніх та толерантних відносин між народами. Цінність життя, добробуту, захищеності, здоров'я складають загальні вимоги до життєвого простору людей. Культура співіснування у глобальному світі

вимагає відповідного ставлення до них будь де на планеті. Проблеми, що можуть виникати в площині цінностей і поведінки людей можна спостерігати у різних регіонах світу, зокрема в Європі. Система загальнолюдських цінностей опосередковує сьогодні формування суспільної свідомості глобального суспільства і забезпечує на національній основі ідентифікацію людини у глобальному культурному просторі. Вона формує основи етики суспільного життя в багато культурному просторі сучасності.

Сучасний культурний простір є наслідком нової епохи медіа культури, що будується на міжкультурних зв'язках і діалозі культур. Культурний простір сприймається як символ нової культури встановлення взаєморозуміння. Інформаційні, мовні, комунікаційні аспекти міжкультурного діалогу можливі тільки за умов подолання меж що традиційно відділяли один народ від іншого, розділяли країни границями, що вже не стримують потоків людей, які мігрують по при всі норми і правила офіційної державної і міждержавної політики. Культурний простір завдяки сучасним медіа вже подолав межі «руху думок» що зберігаються, розповсюджуються, отримують вільного доступу в комунікаційних магістралях суспільства.

Культурний простір з практичної сторони питання має велике значення тому, що робить всіх жителів цього простору партнерами по стратегічному вибору найближчих до загальнолюдських

цінностей своїх життєвих світів, дає змогу перетинати не тільки просторові межі різних культур, але й поєднувати різні культурні середовища, що інтегрують до єдиної планетарної цивілізації. Уявляється, що філософствування коло культурного простору створює умови для переформатування самої філософії, що є позитивним фактом структурування філософії та її наближення до культурно-цивілізаційних запитів суспільства. Цього вимагає час, який теж розчинюється у просторі сприйняття реальності і відчуття сучасного життєвого простору як потенційно безмежного.

Таким чином, розгляд тільки кількох аспектів флотування культурного простору як об'єкту філософського аналізу, націлюють на відповідне використання філософського синтезу і використання його результатів для виконання необхідного представлення результатів в процесі викладання дисциплін культурологічного спрямування. Виникає ситуація поглиблення теоретичної концептуалізації досягнень соціально-гуманітарних наук культурології, глобалістики, семіотики, естетики, соціології, психології, соціальної інформатики на єдиній основі філософського знання, методологічно готового до широких міждисциплінарних узагальнень. Такий синтез ми вважаємо парадигмою розвитку філософії простору культури як цілісного стану культури, що об'єднує у собі на рівних правах всі існуючі на цей час культури, культурні форми, цінності і смисли. Завдяки інформаційно-комунікаційним технологіям, що вже увійшли до

повсякденного життя людей і не обмежуються лише професійними сферами. До речі, викладач філософських дисциплін повинен володіти інформаційними технологіями і технологіями соціальних мереж, щоби налагоджувати необхідний діалог зі студентами, пропанувати нові технології навчання та самонавчання студентів. Стає більш зрозумілим, що завдяки інформаційній складовій культурного простору, він стає новим символом, що потребує подальшого вивчення.

## КОМУНІКАЦІЙНИЙ ПРОЦЕС У МЕДІА ПРОСТОРИ РЕГІОНУ: ВИМОГИ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

*Розглядаються основні аспекти теорії та практики використання можливостей соціальних комунікацій у розвитку медіа простору регіону. Особливості сучасної системи соціальної комунікації пов'язуються зі змінами у комунікаційному процесі.*

**Ключові слова:** система соціальних комунікацій, комунікаційний процес, теорія, практика, медіа простір.

Медіапростір є особливою частиною культурного простору регіону. В ньому відбуваються процеси генерування, представлення та використання суспільної інформації, що є необхідною умовою розвитку території та її мешканців. Поява мультимедійних технологій не тільки призвели до інтеграції засобів подання інформації в каналах соціальної комунікації, але й зумовили значні зміни у звичних умовах взаємодії між комунікаторами. [1]. Система комунікації набуває не тільки нових технічних форм, але і складається із багатьох засобів взаємодії, що робить її не тільки нелінійною, але впливає на характеристики учасників комунікаційного процесу. Медійний простір сучасного суспільства поєднує різні середовища, що утворюються завдяки розвитку комунікаційних відносин в різних сферах суспільного життя. Відомо, що комунікація в нових умовах відбувається за участі значно більшої кількості комунікаторів, комунікація вийшла

за межі міжособистісної взаємодії. Тому актуальним є формування загального розуміння змін та вимог до використання комунікаційних процесів у створенні регіонального культурного простору.

Базовим компонентом медіа простору є система соціальних комунікацій. Розуміння їх ролі та впливу на розвиток національних сегментів медіа простору ставить питання пошуку моделей організації комунікаційного процесу, зокрема на рівні регіональних територій. Крім теоретичного значення розв'язання питань налагодження ефективних стосунків між всіма учасниками комунікаційного процесу існує велика потреба в отриманні практичних рішень. Головне призначення останніх – це розроблення стандартних підходів до організації спілкування і комунікації між всіма учасниками соціально-культурного простору, зокрема у Закарпатській області.

Звісно, що у системі комунікаційних зв'язків відбулися значні зміни завдяки стрімкому прогресу в сфері інформаційно-технологічного забезпечення інформатизації і медіатизації суспільного життя. Але існують також інші фактори, зокрема ті, що пов'язані із загальнонауковою методологією питань і стилем управління соціально-комунікаційною сферою. Отже зростає необхідність враховувати рівень розвитку об'єкту в його культурному середовищі, до якого ми відносимо певний регіон (нашому випадку – Закарпаття). Для того, щоб цілеспрямовано

діагностувати стан системи соціальних комунікацій регіону, необхідно прийняти положення, що: по-перше, соціальні комунікації залежать від соціально-економічного стану регіону і потребують для програм свого розвитку збагачення техніко-технологічних ресурсів системи соціальних комунікацій; по - друге, підтримка функціональної рівноваги в системі потребує зосередження уваги на взаємодії між всіма учасниками комунікаційного процесу у відповідності до виконання ними конкретних завдань регіонального розвитку; по-третє, для досягнення цілей розвитку системи соціальних комунікацій регіону необхідно спиратися на ресурсозабезпечуючі підходи до моделювання та управління функціонуванням та підвищенням ефективності комунікаційних процесів.

Задля забезпечити досягнення певних практичних результатів, необхідно підвищувати рівень змістовного наповнення науково-професійних та адміністративно-управлінських каналів соціальних комунікацій. В цьому напрямі важливим є досягнення певного рівня розуміння ситуації, її характеристик у параметрах, що відповідають новим тенденціям становлення регіонального медіа простору, а також розширення мас медійних форматів обміну досвідом роботи представників різних соціально-комунікаційних структур, органів управління та населення.

Трансформація комунікаційного процесу, що зумовлена соціально-культурними контекстами життя регіону викликає

актуалізацію діяльності всієї системи соціальних комунікацій. Участь регіональних ЗМІ є дуже важливим фактором не лише розвитку соціально-комунікаційного процесу, але і змін у соціальному контексті. Особливих практичних аспектів питань комунікативного процесу вносять технології соціальних мереж, що стали вже масовим засобом зв'язку та обміну інформацією. Технології візуалізації інформації також створюють нові вимоги до комунікативного процесу та його використання у соціально-культурному просторі. Загалом можна сказати, що настав вже час комплексного використання як можливостей всіх комунікаційних каналів для презентації потрібної регіону суспільної інформації. Нові умови здійснення комунікаційного процесу зумовили появу нових параметрів, що поєднали у собі традиційно розділені засоби комунікації. Про зміну параметрів може свідчити те, що при зберіганні всіх можливих і досить вивчених складових комунікаційного процесу, виникає певна зміна пріоритетів на відміну від звичної комунікаційної ситуації.

Найважливішою проблемою комунікаційного процесу на сьогодні є вплив на свідомість на різних рівнях: особистісному, груповому, масовому. Дослідники вже зробили значний внесок у вивчення цих впливів. Зокрема, українські науковці В. Різун, О. Холод розглядають ці процеси [2, 3]. Тому важливим є посилення питань зворотного зв'язку комунікаторів задля загального покращення взаємин у комунікативному процесі та взаємодії. Крім

того, важливість підвищення теоретичного знання теорії соціальних комунікацій, зумовлена тим, що нові підходи, зокрема соціально-інжинірингова концепція соціальної комунікації відкриває необхідні теоретичні можливості процесу комунікації та визначення певної закономірності побудови різних комунікаційних моделей в конкретних комунікаційних ситуаціях [4]. Ми отримуємо можливість не лише для проектування та конструювання комунікаційного процесу, але і для створення, прогнозування, адаптації та реалізації комунікаційних процесів в умовах сучасного медіа простору.

Таким чином, включення питань теоретичних та практичних засад підвищення ефективності комунікаційного процесу в регіоні відповідає вимогам часу. Теорія питань потребує не лише обміну професійною інформацією, але і досвідом вирішення питань використання комунікативних ресурсів, їх збагачення за рахунок впровадження новітніх технологій та методів використання, встановлення стійких зв'язків на рівні всіх учасників системи соціальних комунікацій регіону.

## ДЖЕРЕЛА

1. Pisarek W. Wstęp do nauk o komunikowaniu, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne. Warszawa 2008. 344 s.

2. Різун В.В. Теорія масових комунікацій: підруч. для студ.галузі 0303»журналістика та інформація»/В.В. Різун. К.: Видавничий центр «Просвіта», 2008. 260с.

3. Холод О.М. Теорія інмутації суспільства: монографія /О.М. Холод. К., КиМУ, 2010б. 346 с.

4. Почепцов Г. Г. Коммуникативный инжиниринг: теория и практика / Почепцов Г. Г. М. : Альтерпрес, 2008. 407 с.

## ПІДВИЩЕННЯ РІВНЯ ТЕХНОЛОГІЧНОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ КОНТРОЛЮ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ

*Відзначається важливість підвищення технологічного рівня процесу контролю знань студентів. Умовою нових вимог до контролю знань стає інформатизація і розвиток доступності соціальних мереж. Тести стають об'єктом нової технологізації.*

**Ключові слова:** *контроль навчальної діяльності, інформатизація освіти, тести, зв'язок учасників навчального процесу.*

Новий етап у розвитку дидактичної системи навчання, яка синтезує компонент контролю навчальних здобутків студентів, тісно пов'язаний із мережевими технологіями. З удосконаленням Інтернет – технологій освітнього призначення з'явилися нові педагогічні інструменти, які можуть бути використані як для дистанційного синхронного або асинхронного навчання, так і для стаціонарного. Створення системи якісного оцінювання навчальних здобутків студентів – одне з найосновніших завдань у галузі реформування і модернізації вищої освіти. Відомо, що у чинній системі оцінювання знань особливе місце посідає тестування навчальних досягнень студентів. Така напряму постановка проблеми повністю вписується до напрямів покращення якості вимірювання знань студентів в умовах розвитку медіапростору освіти [1].

**Тестування як метод** оцінювання відповідності особової моделі знань студентів, можливості її співставлення із експертною моделі знань вже добре сприйняті педагогічною наукою і практикою [2]. Головна мета тестування - виявлення невідповідності засвоєння знань учнів та виявлення рівня їх невідповідності. Тестування проводиться за допомогою спеціальних тестів, що складаються з певного набору завдань та завдань, що мають певну шкалу значень. Як зазначають дослідники, тестування орієнтує викладача на визначення (вимір) рівня (ступеня) засвоєння певних аспектів(частин) змісту навчання. Тести мають відповідати таким вимогам: бути короткотривалими, однозначними, правильними, інформативними, відносно короткими, зручними для обробки результатів, стандартними, відповідати віковим особливостям студентів. За способом виконання розрізняються вибіркові і конструйовані тести.

Викладач, який вирішив скористатися тестовими методом, може самостійно створити тест. Спираючись на власний досвід такої роботи радимо уніфікувати тестові матеріали і технології тестування зі збереженням можливості для кафедр самостійного вибору, доповнення тестових завдань і вдосконалення технологій, що відбивають специфіку і можливості кожної кафедри. Використання в процесі підготовки тестів сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, наприклад, соціальних мереж, значно підвищує привабливість тестування для студентів. Позитивним психологічним моментом при цьому є можливість індивідуальної

роботи студентів у найбільш зручному для них темпі, атмосфері доброзичливості й комфорту. Тому треба завжди пам'ятати, що тестові оцінки мають відносний характер. Вони вказують лише на місце, яке посідає досліджуваний (студент) щодо відповідної норми. Тому, є важливим крім обов'язкового дотримання норм тестування, викладач завжди має можливість урізноманітнення форм і змісту тесту.

Сучасний етап розвитку освіти в нашій країні можна назвати перехідним від традиційних форм навчання до пошуку нових, більш ефективних. Нині важливо створити якісно нову модель системи контролю, яка б дала змогу об'єктивно оцінювати знання, уміння й навички студентів, уникаючи суб'єктивізму.

Перед викладачем стоїть завдання організувати навчальний процес так, щоб забезпечити гнучкість, послідовність, системність контролю знань в процесі навчання протягом всього навчального року. Використання новітніх соціально-інформаційних технологій створює для цього необхідні умови. Використання інформаційно-комунікаційних технологій замість письмового тестування дає додаткові можливості щодо управління формуванням тестів з банку створених завдань, автоматичної перевірки результатів. Крім того, важливим елементом технології соцмереж є постійна можливість підключення до електронних ресурсів Інтернет, що дає змогу студентам самоперевірки своїх знань, та отримання

оперативної допомоги викладача у процесі самоконтролю своїх знань.

Таким чином, підвищення технологічності тестування дозволяє зробити його органічним елементом комунікації студента і викладача, або учня –учителя. Тест стає формою постійного зворотного зв'язку між ними. З'являються умови більш комфортної навчальної атмосфери, у якій підвищується зацікавленість студентів у засвоєнні навчального матеріалу, покращуються зв'язки учасниками навчальної комунікації. У викладача з'являється інструмент додаткового управління та підвищення якості навчального процесу, знімання напруженості фіксованих строків проведення міжсесійних та сесійних тестів.

## ДЖЕРЕЛА

1. Медіакомпетентність фахівця : кол. монографія / Г. В. Онкович, Ю. М. Горун, В. О. Кравчук, Н. О. Литвин, І. В. Костюхіна, К. А. Нагорна ; за наук. ред. Г. В. Онкович ; НАПН України, Ін-т вищ. освіти. Київ : Логос, 2013. 286 с.

2. Щєбликіна Т. А., Тестування як метод вимірювання якості навчальних досягнень студентів педагогічних спеціальностей// Наукові праці. Педагогіка Випуск 234.

3. Лаута О.Д. Проблема інформатизації та комп'ютеризації освітньої галузі // О.Д. Лаута, А.Стельмашук. Вісник Харківського

національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», випуск №56, С.26-30.

*Андрійцьо В.М.  
кандидат мистецтвознавства,  
заслужений працівник культури*

## **АВГУСТИН ВОЛОШИН І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА ЗАКАРПАТТІ**

*Майже вся історія українського театру 20-30 років ХХ століття пов'язана з іменем Августина Волошина. Видатний педагог, учений, філолог, журналіст, просвітитель, драматург, релігійний і державний діяч, з особливою увагою відносився до народного мистецтва, в тому числі національного театру.*

**Ключові слова:** *драматургія, актори, глядач, театр.*

Феномен постаті Августина Волошина політичного, державного і культурологічного діяча українського націотворення, а також організатора національного театру на Закарпатті... цієї важливої інституції, без котрої народне життя не може розвиватися, спонукає до широкого наукового дослідження [1.с.235]

**Мета і завдання.** Через призму організації першого на Закарпатті українського професіонального театру Руського театру Товариства “Просвіта” в Ужгороді (1921-1929) — окреслити роль і місце Августина Волошина в контексті українського руху першої половини ХХ ст..

**Об'єкт дослідження.** Руський театр Товариства “Просвіта” в Ужгороді (1921-1929)( далі Руський театр) і його значення у відродженні замулених джерел української культури району.

**Методи дослідження.** Історичний, біографічний, типологічний, герменевтичний з елементами системно-структурного аналізу.

Практичне значення одержаних результатів визначається новизною та комплексним підходом до висвітлення вказаної проблеми, можуть бути використані при написанні наукових праць, при розробці розділу культурологічного або історико-театрального курсу підручників, навчальних програм, спецкурсів новітньої української історії.

**Джерела дослідження.** Монографія Ю.-А.Шерегія (1907-1990). Нариси історії українських театрів Закарпатської України до 1945р. (1993). Монографія Г.Ігнатовича (1898-1978) “Від гасниці до рампи” (написана 1971р., віддрукована 2008р). Збірник статей, рецензій, нарисів М.Баглая (1932-2003) ”Із театром – сорок років” (1997). Матеріали: Державного архіву Закарпатської області (ДАЗО), Закарпатського краєзнавчого музею (ЗКМ), протоколи засідань Головного відділу Товариства “Прсвіта” (бібліотека “Просвіти”)

**Структура дослідження.** Становлення сталого театру. Перехід на професіональну основу та освоєння естетики сценічного реалізму українських корифеїв. Європеїзація Руського театру. Занепад та відродження українського театру.

“Про українську культуру на Закарпатті, – писав В.Гренджа-Донський, – можна говорити почавши від 9 травня 1920року, коли

засновано “Просвіту”, яка мала розпочати широку культурно-освітню діяльність. Головою “Просвіти” було обрано адвоката Юлія Бращайка, заступником голови, та головою театральної комісії Августина Волошина. Головне завдання комісії — створення на Закарпатті професіонального українського театру.

Із світової практики відомо, що більшість професіональних театрів створювались на базі аматорських драматичних гуртків, Мукачеві, Ужгороді драматичний гурток при “Руському культурно-просвітньому комітеті” у липні 1920р. зіграв п'ять вистав: “Наталка Полтавка” І.Котляревського”, “На перші гулі” С.Васильченка”, “Жартівниця” М.Альбіковського, “Панна штукарка” О.Володського.

20 липня 1920року на засіданні Головного віділу “Просвіти” І.Панькевич підняв питання про фінансову допомогу гурткові. Віділ прихилився до його просьби, при умові, що гурток виступить як секція театрального товариства “Просвіти” [7;1,с.6-8]

Подальший крок створення сталого театру слід розглядати у зв'язку з перебуванням на Закарпатті в кінці липня 1920р. Товариства “Кобзар”, - як частини колишньої Української Республіканської Капели, керованої Олександром Кошицем. Капеляни разом з драматичним гуртком “Просвіти” організували декілька концертів і вистав, що дало підстави місцевій пресі зробити такі заяви” “Ми свідомі ваги такої національної інституції, як театр, радо вітаємо його уродини й зі щирого серця желаємо

йому , щоб він якнайскоріше приступив до праці”.[4.с.50]

23 вересня 1920року на засіданні Головного виділу “Просвіти” “Справу основи сталого театру в Ужгороді дає під дискусію голова “Просвіти” доктор Юлій Бращайко”.

Злиття драматичного гуртка “Просвіти” з музично-драматичним товариством “Кобзар” в сталий колектив вимагало відповідної процедури. Тому згідно поданих заяв вісімнадцять членів “Кобзаря”, 7 грудня 1920року вступають у членство “Просвіти”. А вже 27 грудня 1920року, до порядку денного Головного виділу “Просвіти” внесено питання: “Про організацію в Ужгороді українського професіонального театру”. [7;15,с.28]

В протоколі записано: “Присутні О.Волошин, д.Гаджега, Штефан, Стрипський, М.Бращайко, Панькевич, Творидло”. Засідання відкрив А.Волошин словами : “Переїдемо до найважливішої справи порядку денного, до театру. Поручено п.Миронові Стрипському і п.Дівничові, якого запрошено на засідання як протоколянта, виробити правильник театру. О.Волошин здав звіт із переговорів з городською радою в справі найму городського театру. Стало на тім, що наш театр буде мати право кожного тижня одного дня до салі. П.Губернатор, в якого був завізований в справі підпори до театру О.Волошин, радив зробити обширену просьбу до празького правительства з бюджетом, виказом на яку публіку та доходи ми чинимо. Запрошені на засідання члени управи товариства “Кобзар” заявили через п(ана)

Кирчева, що всі члени згаданого товариства ставляться без ніяких умов “Просвіти” до розпорядиміста” [ 7;15,с.30]

Надалі А.Волошин наголошує, що театр може штуками на провінції відіграти важливу культурну роль. І далі: “Сюди хотів би приїхати Микола Садовський, так само міг би приїхати з Відня б(увший) директор Національного театру в Києві Крживецький <...> На внесення Творидла рішає Виділ, що театр буде мати назву “Руський театр Товариства “Просвіти” в Ужгороді <...>. На членів театральної комісії вибрано о(тця) Волошина, д(октора) Бірчака і Приходька. Протоколи підписали: А.Волошин (голова засідання), та д-р І.Панькевич (секретар).[Там само]

До відкриття Руського театру яке відбулося 15 січня 1921 року, були підготовлені запрошення і програми свята, які включали промову голови театральної комісії Августина Волошина, та виставу народної драми М.Старицького “Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці”. Преса писала: “Свято почалося виступом голови театральної комісії Августина Волошина, який епіграфом до своєї промови обрав слова Т.Шевченка - “Наша дума, наша пісня не вмре, не загине...” І далі: “Підкарпатська Русь, - іде навістрічу золотому серцю, сонцю правди, свободи і цивілізації. Ласкою Всемудрого Творця викотився уже возик нашого народного життя з-під темної, солом'яної стріхи. Дорогу сего возика на початку прикриває ще густий мрак, що із ночі нашої близької минулості здіймається над нашою землею. Но через темний морок

уже пробивається світло нового дня, простягається довга дорога до науки і мистецтва, і на сій дорозі не єсть часу оглядатися, а треба робити, іти далі, бо з днем і сонце піднімається вище і вище, завдає все новішу задачу, і коли завчасно не обробимо ниви душ і сердець, тогди пропаде для нас благотворна теплота сонця. І на цій дорозі повинна піднятися така культурна інституція, як театр, який має малювати, тоту ліпшу, цивілізовану, народну буручність. <...> Се робимо ми днесь: кладемо основний камінь під будову нашого руського театру”. Наш народ любить театр, про це свідчить багатство народної літератури, віфлеємських ігор, містерій і п'єс для молодежи, се доказує той факт, що всередині минувшого століття, коли ледве лиш указувалася задля свободи, тут , в Ужгороді, дораз зачалися вистави Духновича і Коритнянського <...> і скоро рознеслася і у нас слава першого руського драматурга Івана Котляревського, автора “Наталки Полтавки”.

А.Волошин чітко бачить єдність українського народу на широких просторах Наддніпрянщини, Галичини і Закарпаття”. <...> Руський театр має бути храмом, котрий проповідує правду, чистоту обичаїв, благородні ідеали культурної життя, має бути школою”. [1,с.237]

Сподіваючись на успішне виконання поставленої пере Руським театром високої культурної місії та його підтримки з боку української громадськості Закарпаття, Августин Волошин завершує свою промову такими словами: “От імені виділу

“Просвіти” і театральної комісії сердечно вітаю вас і откриваю отсим перший руський театр і вручаю єво ревній і одушевленій підпорі всіх щирих друзів нашого народу і нашої “Просвіти” і передаю його в опіку руському народові Підкарпатської русі”. [1,с.237]

Після виступу-вітання А.Волошина почалася вистава народної драми “Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці” за п'єсою М.Старицького. Показ був успішним. М.Бращайко писав: “ лунала наша чарівна пісня, пливло наше милозвучне слово. <...> Нам, що бачили щось подібне перший раз, було воно так прекрасне, так чарівне, що сей вечір не можна забути” [2,с.140]

Невдовзі Головний виділ “Просвіти” створив першу управу руського театру. Роман Кирчів — управитель, Михайло Біличенко – режисер, Марія Дніпрова -Приємська -режисер, Остап Вахненин – адміністратор, Олекса Приходько-диригент оркестру. Всі вони виконували і акторські функції. У першій трупі було десять чоловіків-акторів, дев'ять жінок-акторок та три чоловіки з помічних сил. Їх рівень музично-вокальної підготовки дозволяв працювати в музично-драматичному жанрі з репертуаром” “Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці” М.Старицького, “Невольник” М.Кропивницького, “Безталанна” І.Карпенка-Карого, “Украдене щастя” І.Франка.

Головний виділ “Просвіти” обговорюючи проект статуту Руського театру, не обходить і фінансового питання: “Рішено

вислати делегацію до Праги в цілі зібрання фондів для театру. В склад делегації мають ввійти доктор Бращайко, отець Волошин і Кирчів”. [7;18,с.40]

Поїздка до Праги дала позитивні результати. Міністерство народної освіти виділило на театр кошти з фонду Масарика. Реквізит і театральні костюми та бібліотеку були закуплені в колишньому таборі військовополонених у Фрайштаті. (Австрія)

1 квітня 1920 року в Руському театрі настала зміна. Головний відділ “Просвіти” доручив мистецьке керівництво Руського театру Борисові Крживецькому, колишньому директорові Державного драматичного театру в Києві (1918). Репертуар театру і на далі будується на основі української класичної драматургії, включивши і п'єсу чеського драматурга Алоїза Їрасека “Батько”.

За період від 15 січня – показу вистави “Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці” по 28 серпня 1921 року — прем'єри “Батько”, Руським театром було виставлено 25 п'єс (не однакових за розміром і за художньою якістю). Місцева преса, за ініціативи А.Волошина, публікує перші театральні рецензії, – закладаючи підвалини театральної критики на Закарпатті, а з 1923 року в щоденнику “Русин”, який редагував В.Гренджа-Донський вводить рубрику “Театр і іскуство”

У серпні 1921 року біля керма Руського театру постає Микола Садовський. У контракті М.Садовського із “Просвітою” на дворічну (1921-1923) співпрацю, одним із пунктів за ініціативою

А.Волошина, було зазначено про організацію курсової підготовки, для поповнення акторського складу Руського театру з числа місцевої молоді. Першу трьохмісячну курсову підготовку було урочисто відкрито 20 березня 1922 року, де голова “Просвіти” Ю.Брацайко говорив про освітню роль театру, М.Садовський про освітнє значення народної мови у піднесенні культурного рівня закарпатців, А.Волошин наголосив на завдання курсу ”... виплекати з тутешніх молодих людей почуття краси драматичної штуки і вміти вести театр”[3.с.175]

М.Садовському за короткий час вдалося сформувати першу професійну трупу, визначити головним музично-драматичний напрям театру, освоїти з акторським складом естетику сценічного реалізму, на сцені і в оточенні театру звучала українська літературна мова, що зумовило йому роль епіцентру у національному відродженні краю.

Європеїзація Руського театру розглядається за допомогою системно-семіотичного методу діяльності в параметрах художнього керівництва О. Загаровим (1923-1925)р., як освоєння принципів психологічного реалізму з естетикою європейського модернізму. Де висунуто нову концепцію театрального-виробничого календаря – співіснування ліній драматичного і оперно-оперетково драматичного світового репертуару. З'являються твори: К.Гольдоні, Ж-Б.Мольєра, А.Стрінберга, Г.Гауптмана, Г.Ібсена, Б.Сметани, Ш.Гуно, Й.Штрауса, Є.Кальмана, Ш.Галеві, та інших.

Але якщо у Руському театрі з підбору європейського репертуару був широкий вибір, то творів на місцеву тематику майже не було. Тому А.Волошин вносить на одне із засідань Головного віділу питання: “Оголосити конкурс на літературні твори, в тому числі на творчу драму в 1-3 актах. Драми мають бути написані народною мовою і мусять бути оригінальними. Премії за одноактівку – 500к.ч., за триактівку – 1000 к.ч.. Термін -01.05.24р.” [5;2,с.29]

В березні 1924 року ужгородська громада відзначила 50-річчя директора учительської семінарії А.Волошина. Дирекція Руського театру та Головний віділ “Просвіти” вирішив поставити до цієї дати оперу М.Аркаса “Катерина”, прем'єра якої відбулася 17 березня 1924 року. Перед початком вистави ювіляра привітав голова “Просвіти” Ю.Бращайко, від Руського театру О.Загаров, від інтелігенції – В.Гренджа-Донський .

На початку квітня 1924року Ужгород сколихнула ще одна прем'єра. Вшановуючи пам'ять Т.Шевченка, Руський театр за рекомендацією А.Волошина показує “Гайдамаки” в інсценізації Л.Курбаса.

В 1925 році Європу спонукала економічна криза, що відбилося і на творчій діяльності Руського театру, державні субсидії для якого щорічно скорочувалися, що негативно вплинуло на подальший розвиток творчого життя театру. У сезонах 1925-1929 роках директорські (управлінські) і режисерські функції

виконували: О.Левитський, М.Певний, Ф.Базилевич, Г.Совачева, М.Аркас

За власним висловом Ф.Базилевича, ніякого творчого зростання вцей час у мистецтві Руського театру не було. Театр поступово опускався до занепаду, а відтак кінцем 1929 року - ліквідації.

За дев'ять років творчого життя Руський театр зіграв 152 прем'єри, показав населенню Закарпаття біля 1200 вистав.

В 1932-1933 роках М.Аркас разом з А.Волошином роблять відчайдушні спроби відродити український професіональний театр на Закарпатті. Спочатку відкривають “Дружество Руський театр” якому з пропозицією А.Волошина “Просвіта” передає в спадок костюми, декорації та бібліотеку. Театр випускає декілька прем'єр. Серед них драму В.Винниченка “Чорна пантера і Білий ведмідь”.

В 1934 році, вони згуртовують новий театральний колектив “Руський театр імені Миколи Карповича Садовському”. Та зусилля М.Аркаса та А.Волошина виявилися марними, бо Чехословацький уряд не був зацікавлений у фінансовій підтримці українських колективів. І тільки 1938 році на базі аматорського драматичного гуртка “Нова Сцена” в м. Хуст вдалося організувати колектив, який офіційно 26 листопада 1938 року був оголошений прем'єр-міністром Августином Волошином “Національним театром Карпатської України”.

Серед історичних передумов становлення і розвитку

українського театру на Закарпатті на передньому плані-національна ідея, яка століттями зберігала віру і належність до української нації спалахнувши на ґрунті національного відродження в Українській Народній Республіці (УНР) та Західно-Українській Народній Республіці (ЗУНР), злучених в 1919р., в одну державу і проникли на Закарпаття.

**Чепелюк О.Д.**

Керівник літературно-драматургічної частини  
Закарпатський обласний театр  
драми та комедії

## **ТЕАТРАЛЬНИЙ ТРИПТИХ СТОЛИЦІ КАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ (1934 – 2019): ТРАДИЦІЇ, ПОШУКИ**

*Вперше в науковий обіг вводяться поняття співіснування і взаємозв'язок між різного рівня професіонального й аматорського театру з питань збереження національних традицій, творчих надбань, нових пошуків у просторі і часі новітнього українського театру.*

**Ключові слова:** *драматургія, репертуар, актор, глядач, традиції, пошук.*

**Мета і завдання:** розкрити характер складових українського театрального руху у м. Хусті – т.зв. столиці Карпатської України – в просторі різних історичних епох (триптих), окреслити його місце в контексті українського загальнонаціонального театрального процесу.

**Об'єктом дослідження:** процес становлення та утвердження, пошуки, знахідки театрів в реалізації національної ідеї розвитку культури в соціологічному та мистецькому контексті часу в невеликому районному центрі Закарпаття – м. Хуст.

**Предмет дослідження:** творче життя першого державного театру Закарпаття – національного театру Карпатської України

«Нова сцена», аналіз підбору репертуару, художнього рівня показу вистав і його вплив на подальшу роботу – народного театру ім. В. Майданного та Закарпатського обласного театру драми та комедії.

**Методи дослідження:** Культурно-історичний, порівняльно-історичний, біографічний, ретроспективний, системний.

**Наукова новизна:** Введено принципово нове положення предмету дослідження формату «триптих». Зібрано та опрацьовано архівні документи, газетні та методологічні особливості мистецьких керівників театрів, проаналізовано внутрішній зв'язок у різному часовому просторі між ними.

**Практичне значення одержаних матеріалів:** повернення незаслужено забутих імен визначних діячів української культури Закарпаття в контексті новітньої історії українського театру, спонукання нової генерації митців для продовження та пошуків до створення театру як епіцентру національної культури.

## **I. «Нова сцена» – перший професійний державний театр м. Хуста**

Першим українським театром на Закарпатті був Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921 – 1929рр.). Основу репертуару складала твори української класичної драми. З вересня 1921 року Руський театр під керівництвом М.Садовського (1921-1923рр.) переходить на професіональну основу, освоюючи

естетику сценічного реалізму. Музично-вокальна підготовка акторів дозволяла театру працювати в музично-драматичному жанрі. До масових сцен залучалися учні навчальних закладів, які в майбутньому продовжили свою участь в аматорських та професіональних театрах Закарпаття [2;10].

В 1923 – 1925 роках Руський театр очолив О.Загаров, якому вдалося закріпити в його репертуарі співіснування драматичних й оперних світових постановок, на засадах принципів модернізму, лінію якого разом з естетикою сценічного реалізму (М.Садовський) надалі сповідували театри Закарпаття, в тому числі і «Нова сцена».

Засновниками театру «Нова сцена» були брати Юрій-Августин та Євген Шерегії – уродженці Закарпаття із с.Дусино Свалявського району, які брали активну участь у масових сценах вистав Руського театру.

З 1927 року Ю.-А. Шерегій, навчаючись у Карловому університеті (Прага), керує аматорським театром «Верховина», що складався із закарпатських студентів. Протягом 1927-1930рр. було підготовлено 14 прем'єр, більшість яких показано як у Празі, так і на теренах Закарпаття. В 1931 році студенти об'єднуються з аматорами ужгородського театрального гуртка «Веселка», основу якого складало вчительство. Саме за участі вчителів Великого Бичкова та Хуста організовується драматична секція при «Пласті»,

а в 1936 році при філії товариства «Просвіта» – театральна спілка під назвою «Український театр «Нова сцена» в м.Хусті [3;58].

На перших порах «Нова сцена» була на правах пересувного театру, котрий, як популяризатор кращих зразків української і світової класики, проводив серед населення велику просвітницьку роботу, а в сезоні 1938-39рр. повністю переходить на професійну основу [2;55].

27 листопада 1938 року на урочистому засіданні уряду Карпатської України на чолі з прем'єр-міністром А.Волошином «Нову сцену» було оголошено «Національним театром Карпатської України» з повним державним фінансовим забезпеченням згідно зі штатним розписом. Творче ядро театру було таким: режисери – М.Аркас, Ю.-А.Шерегій; диригент – Є.Шерегій; балетмейстер – В.Лібовицький; художники – М.Пушинська, М.Михалевич. Акторський склад: 21 особа (11 жінок, 10 чоловіків). Технічний персонал – 5 осіб. Репертуар: «Наталка Полтавка» І.Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Чорноморці» М.Лисенка, «Сорочинський ярмарок» (за М.Гоголем), «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю» М.Старицького, «Пошилися в дурні» М.Кропивницького, «Хмари» О.Суходольського, «Нахмарило» Б.Грінченка, «Запорозький скарб» К.Ванченка-Писанецького, «Над Дніпром» О.Олеся, «Як сади зацвітуть» В.Гренджі-Донського.

«Нова сцена» також пов'язана з великим обсягом драматургічної спадщини Ю.Шерегія. Саме тут почалося сценічне життя драматичних творів: «Нова генерація» (1929), «Голодний» (1934), «Слово і серце» (1934), «Бен-гур» (1936), «Діти ХХ століття» (1938), «Часи минають» (1938).

Великим успіхом користується у глядачів комічна опера «Флірт і кохання», «Танго для тебе» із музикою Є.Шерегія. Останньою п'єсою Ю.-А.Шерегія, яка побачила світло рампи в театрі «Нова сцена», була «Часи минають» - «драматичні картини про відродження Карпатської України у трьох діях з прологом і епілогом» [2; 56].

На 15 березня 1939 року була запланована прем'єра «Гайдамаків» (за поемою Т.Шевченка) в інсценізації і постановці В. Лібовицького, яка через воєнні протистояння у Хусті так і не відбулася. Трагічна доля Карпатської України спіткала і театр «Нова сцена», який на той час був на правах першого державного професійного українського театру в історії Закарпаття. Частина акторів було заарештовано, частина емігрувала. Ті, що залишилися, разом із Євгеном Шерегієм організували театральний колектив, який поповнювався молоддю. Із конюшини «Левенте» (теперішній Закарпатський обласний театр драми та комедії) спорудили актову залу, сцену, провели електрику і згодом зіграли комедію С.Васильченка «На перші гулі». Разом з тим Є.Шерегію вдалося укомплектувати оркестр у складі 16 чоловік, що зумовило

появу в репертуарі музичних вистав: «Запорожець за Дунаєм», «Пошилися в дурні», «Наталка Полтавка». Та згодом Є.Шерегія було запрошено у Закарпатський музично-драматичний театр, що створювався в Ужгороді, а хустські аматори продовжували свою діяльність аж до кінця 50-х років [2;69].

## **II. Народний театр ім.Всеволода Майданного**

У 1959 році театральний гурток у Хусті очолив випускник Дніпропетровського театального училища Всеволод Леонтійович Майданний, якому вдалося відродити постановки багатьох вистав. Першою була драма «Дай серцю волю, заведе в неволю» М.Кропивницького у супроводі малого симфонічного оркестру під керівництвом Ольги Морозової – концертмейстера Руського театру та «Нової сцени». Декорації до вистави готував Юрій Герц, хор і танці – колишній балетмейстер «Нової сцени» Марія Петрашко. Прем'єру сприйняли хустяни із захопленням, згадуючи незабутні вистави «Нової сцени»[1;14].

В.Майданний керував хустським народним театром впродовж 40 років, здійснивши постановки більше 50 прем'єр, в основному з української класичної драматургії. Разом з тим, як це було і в «Новій сцені», намагався поповнити репертуар театру творами місцевих авторів (комедії О.Сливки та ліричну драму В.Андрійця «Карпатський чардаш»).

У 1962 році колегія Міністерства України присвоїла драматичному колективу Хустського будинку культури звання “Самодіяльний народний театр”.

По смерті В.Майданного 1999 року творчу групу артистів очолив режисер Сергій Гержик, який гідно продовжив почату справу свого попередника. З 2004 по 2016рр. режисером театру ім. В. Майданного стає відомий у краї артист, режисер Василь Чорей. У репертуарі колективу нараховувалось більше сорока драматичних творів, найпопулярніші серед яких: “Князь Богдан” В.Гренджі-Донського; “На хуторі біля Диканьки” М.Гоголя; “Джерга”, “Бородате непорозуміння” О.Сливки; “По ревізії” М.Кропивницького, “Кайдашева сім’я” І.Нечуя-Левицького; “Чарівна липка”, “А в Карпатах фіглюють” С.Гержика (за мотивами народних казок).

Почесними акторами художнього колективу стали Марія Петрашко, Христина Майданна, Михайло Урдинець, Василь Чорей, Іван Євчак, Юлія Рєпіна, Іван Юрчак та інші. Та наразі трупа все більше поповнювалася здібною молоддю, яка активно долучалась до сценічної роботи [1;82].

Театр серйозно проймався проблемами відродження української культури, підносив значення рідної мови, намагався донести до глядачів найцінніші скарби національної спадщини, ознайомлював громадськість регіону з найкращими надбаннями закарпатських драматургів.

З 2001 року започатковано обласний фестиваль драми і художнього слова ім. В.Майданного, який традиційно відкривається покладанням квітів до пам'ятного знаку засновника театру.

У 2016 році народний театр ім. В. Майданного очолила випускниця Ужгородського коледжу мистецтв Наталя Щадей. У листопаді колектив народного театру взяв участь у театральному фестивалі-конкурсі самодіяльних народних колективів ім. В. Майданного постановкою п'єси О.Сливки «Срна», у якому посіли 2ге місце.

Після затяжної творчої паузи у Хустського народного театру відкрилося друге дихання. У 2018 році під керівництвом відомого театрознавця, колишнього актора народного театру Майданного, драматурга Василя Андрійця вийшла п'єса-притча під назвою “Мараморош – центр Європи”, що на обласному фестивалі аматорських колективів отримала Диплом у номінації «Краще виконання твору сучасного автора».

### **III. Закарпатський обласний театр драми та комедії**

Наступна складова триптиху – творча діяльність Закарпатського обласного театру драми та комедії в Хусті, яка розпочалась у вересні 2017 року з переведення театру з Мукачева до Хуста.

Для закладання цеглинка новоствореного театру вирішили взяти народну оперу «Наталка Полтавка» (І.Котляревського, муз. М.Лисенка). З Києва було запрошено режисера-постановника – заслуженого діяча мистецтв Сергія Архипчука. В ході роботи над першою прем'єрною виставою виникла необхідність ввести для кращої підготовки акторів студійні заняття: з акторської майстерності, сценічної мови, вокалу та хорового співу, хореографії, сценічної пластики та руху, історії театру тощо.

За задумом режисера-постановника Сергія Архипчука, варіант постановки «Наталки Полтавки» повністю відходить від традиційної соціально-побутової п'єси із властивим зображенням українського села, народного вбрання, змушуючи заглянути у суть конфлікту, який міг відбутися будь-коли і будь-де. «Це максимально делікатне осучаснення класики, коли важливо показати насамперед не букву твору, а його живий дух. Вистава насичена десятками символів, які ведуть думку досить далеко від доби І.Котляревського – аж до нашої сучасності», - зазначає театральний оглядач, професор Сергій Федака [4; 1].

Прем'єру було зіграно 17 лютого 2018 року. До художньо-постановчої групи входили: сценограф – Ігор Білецький, музичний керівник – Марія Волошин, керівник оркестру – Олександр Локотош, художник по костюмах – Лариса Гончарова. Ролі виконували: Наталка Полтавка – заслужена артистка України Мирослава Рибчук, Петро – Василь Снітар, Возний – Анатолій

Барна, Виборний – Олександр Анишинець, Терпилиха – Олеся Чепелюк, Микола – Василь Бабич.

Преса дала позитивну оцінку прем'єрі, зазначаючи, що Хуст повертає собі славу театрального містечка, продовжуючи добрі традиції зачинателів хустського театру братів Шерегіїв.

Музичне дійство «Наталка Полтавка» було успішно зіграно на театральному фестивалі «Коломийські представлення» та майже у всіх районних центрах нашої області. Всього – 26 разів.

Друга вистава казка-мюзикл «Червона Шапочка» для сімейного перегляду пронизана карпатськими мотивами та елементами фольклору. Автор – Л. Полтава, музика – В. Безкорвайного. Режисер-постановник – С.Архипчук, сценографія – Н. Клисенко. Відомий театральний оглядач, професор Сергій Федака назвав цю виставу «феєричним коктейлем-міксом зорових і звукових образів з пахощами альпійських лугів та звуками трембіти» [5;1].

Вже за короткий термін театр здійснив ще дві постановки під керівництвом режисера з Житомирського театру В'ячеслава Давидюка: веселу дитячу казочку «Пригоди іграшкового Робота» (автор – заслужений артист України Станіслав Лозовський) та театралізований концерт «Кришталь душі» (автор сценарію – О.Чепелюк), які відрізнялися від попередніх вистав чудовими акторськими роботами та яскравими костюмами (художник-

модельєр – Оксана Дорошенко), що сприймались аудиторією дуже палко.

Продовжуючи кращі традиції своїх попередників, а саме – висвітлення тематики рідного краю, Закарпатський обласний театр вирішив підготувати виставу до 80-річчя створення Карпатської України, яку спеціально для хустського театру написав закарпатський драматург Олександр Гаврош – «Останнє танго в Хусті» (режисер-постановник В.Давидюк), прем'єра якої відбулася 14 березня 2019 року. Вистава насичена піснями, музичними номерами у супроводі оркестру, кількома танцювальними номерами (балетмейстер Валерій Кіш), а також стилізована під кінець 30-х років минулого століття (сценографія Ігоря Білецького). Разом із прем'єрою вистави відбулося і відкриття оновленого після реконструкції театру: розкопано оркестрову яму, оновлена театральна зала, добудований адміністративний корпус та театральні кімнати.

У найближчих планах театру – поставити дитячу виставу, а також комедію М.Кропивницького «Пошились у дурні», робота над якими вже розпочалася.

### **Висновки**

Простеживши історію розвитку театрального мистецтва у столиці Карпатської України – м. Хусті – можна зробити такі висновки:

– вагому роль на шляху до створення професійного театру в Хусті зіграла поява аматорського театру, театральних гуртків тощо;

– важливим дотриманням традиції всіх трьох театрів Хуста став репертуар, який базувався на п'єсах українських класиків. Таким чином, закладалися духовні підвалини для розвитку української культури;

– театр, як вид мистецтва, який відображає дійсність у художніх сценічних образах, має велике значення для підтримки національного відродження хустян, адже є одним із джерел культурного життя населення;

– Як продовження традицій, закладених ще з появи театру «Нової сцени» та Народного театру ім. В. Майданного, Закарпатський обласний театр драми та комедії в основу свого репертуару вибирає твори української національної драматургії та сучасних авторів, а також охоче поповнює їх музичними творами із залученням оркестру;

– Разом з тим театр наполегливо працює над створенням своєрідного репертуару на місцеву тематику, що є важливим у контексті розвитку новітнього українського театру.

## ДЖЕРЕЛА

1. Андрійцьо Василь. Доля світла, тополина...: Нариси з історії Хустського народного театру ім.В.Майданного. – Ужгород: Гражда, 2009. – 112 с.

2. Андрійцьо Василь. Нова сцена: театр Карпатської України. – Ужгород: Гражда, 2006. – 126 с.

3. Габорець Василь. Служителі Мельпомени: статті, нариси. – Ужгород: Гражда, 2015. – 140 с.

4. Федака Сергій. Наталка-Хустянка. Закарпаття онлайн. Блоги. /29.12.2017

5. Федака Сергій. Нова прем'єра Хустського театру: "Червона Шапочка у Карпатах". – інтернет-видання: Голос Карпат /13.10.2018

## ТРАДИЦІЙНА НАРОДНА ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

*В роботі аналізується дослідження традиційної пісенної творчості українців Закарпаття найвидатнішим українським вченим-музикознавцем, академіком АН УРСР Філаретом Колесою.*

**Ключові слова:** *етногенез, народна культура, пісенна творчість, музикознавство, Філарет Колесса.*

Тези мають на меті спонукати музикознавців та фольклорні колективи в умовах глобалізації та процесу інтенсивної денационалізації культурної спадщини українців Закарпаття до переосмислення напрацювань Філарета Колесси в контексті нових культурних викликів.

Дослідження традиційної культури українців Закарпаття завжди відзначалося особливою актуальністю. Ця найзахідніша частина українського етносу, перебуваючи упродовж понад восьми століть у складі чужих політичних утворень, привертала увагу вчених насамперед у двох аспектах, а саме: 1) з початку етногенезу та етнічної історії корінного населення; 2) у зв'язку із своєрідністю

народної культури та тривалою консервацією у ній давніх елементів і явищ, витоки яких сягають до традицій Київської Русі.

У цьому контексті, одним з вагомих джерел була і залишається народна пісенна творчість українців краю, дослідження якої у 20-і – 30-і роки ХХ століття присвятив ряд ґрунтовних наукових праць визначний український вчений, основоположник українського етнографічного музикознавства, аналітичної методики вивчення пісенної ритміки, дослідження музичних діалектів України, в тому числі Закарпаття, найвидатніший і найзазаслуженіший за загальним визнанням відомих європейських вчених-музикознавців, у слов'янському світі музичних етнографів академік АН УРСР Філарет Михайлович Колесса (1871 – 1947).

Серед поважних наукових праць вченого слід виділити його статті, опубліковані в кількох річниках Наукового збірника товариства «Просвіта» в Ужгороді: «Народні пісні з південного Підкарпаття» (1923), «Старовинні мелодії обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті (1938), цінність яких не тільки в тому, що в них докладно проаналізовано широкий пісенний матеріал, зібраний дослідником у 1910, 1912, 1929 роках у багатьох селах Закарпаття, а й зроблено важливі висновки у зв'язку з етногенезом та етнічною історією Закарпатців [4, с.112; 5с.64,67

Кілька ґрунтовних статей у збірнику надрукував визначний дослідник українського і загальнослов'янського музичного

фольклору, основоположник українського етнографічного музикознавства, збирач і дослідник пісенних скарбів українців Закарпаття Філарет Колесса.

Виняткова заслуга Ф.Колесси у дослідженні музичних діалектів України, в тому числі й Закарпаття. Своїми ґрунтовними працями «Народні пісні з південного Підкарпаття» (1923), «Народні пісні з Галицької Лемківщини» (1929), «Старинні мелодії обрядових пісень [весільних і колядок] на Закарпатті» (1934), «Народні пісні з Підкарпатської Русі» (1938), «Народна музика на Поліссі» (1939) він фактично заклав фундамент наукового вивчення фольклорно-музичних діалектів України. Три з названих праць стосуються народних пісень нашого краю, містять не тільки обширний фактичний матеріал, але й важливі висновки, тому заслуговують на те, аби про них сказати більше.

У статті «Народні пісні з південного Підкарпаття» Ф.Колесса проаналізував стан запису українських народних мелодій на терені Закарпаття, звернувши увагу на те, що збірки пісень, які вийшли в останній чверті XIX – на початку XX ст. (Я.Головацкий. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. — Москва, 1878; Г.А. Де Воллан. Угро-русские народные песни. — Записки императорского русского географического общества, Т.ХІІІ, вып. 1, 1885; М.Врабель Угро-русски народні співанки, Т.1. — Будапешт, 1901; І.Верхратський. Знадоби для пізнання угорських говорів. — Записки НТШ, 1901, Т.ХLIV), подають тільки

самі тексти, а це — лише половина пісні, друга половина — це мелодія і ритм, які є душею усякої пісні. Тим-то й були зумовлені поїздки вченого в села Ужанщини (1910р.) і Пряшівщини (1912р.), наслідком яких стала згадана збірка пісень (з передмовою), поміщена в II-ому річнику Наукового збірника товариства «Просвіта» в Ужгороді. Збірка нараховує 153 (з варіантами — 160) мелодії українських пісень з Ужка, Волосянки, Лютої, Кострина Березнянського округу Ужанської жупи, Тварожця і Цигелки Бардіївського округу Шаришської жупи. Мелодії пісень дослідник записував частково за допомогою фонографа, частково вів нотний запис безпосередньо з голосу народних співців. Зібравши у надзвичайно короткий час значну кількість народних пісень, Ф.Колесса дав високу оцінку зібраного матеріалу і всього закарпатоукраїнського пісенного фонду. Він писав: «Коли протягом двох коротких екскурсій, що тривали разом 7 днів, повелося мені записати таке значне число пісень, то се показує наглядно, що південне Підкарпаття по багатству пісенних текстів і мелодій не то що стоїть позаду інших частей української етнографічної території, але декотрі з них навіть перевищує під тим оглядом, — особливо галицьку Бойківщину та Гуцульщину. З поміж галицьких гірняків хіба лиш лемки багатством пісенних мелодій дорівнюють закарпатським Русинам» [1, с. 123].

Ф.Колесса ретельно дослідив ритміку і мелодичну будову українських пісень Закарпаття, зокрема старовинних колискових,

баладних, весільних, обжинкових, собіткових, гаївок, колядок, і зробив важливі наукові висновки: «Українські народні пісні південного Підкарпаття по своїм мелодичним і ритмічним признакам найближчі до пісень галицьких лемків, так само як і говори лемків по обох боках Карпат тісно споріднені з собою, творять одну діалектичну групу. Та хоч діалект лемків своїми фоно- й морфологічними особливостями, лексикою й наголосами в порівнянні з іншими українськими говорами розмірно найдальше відбігає від осередніх груп діалектів по Дністрові і Дніпрові, — все ж таки ніхто не стане оспорювати його ж приналежності до спільного українсько-руського пня. Те саме можна сказати про лемківські пісні: серед пісенної творчості українського народу вони творять окрему групу, що різко визначається своїми особливими признаками в мелодиці й ритміці, — та ніхто не може заперечити, що се лиш дуже характеристична відміна українського пісенного типу. Лемківські пісні якнайтісніше споріднені з українськими піснями, записаними на Подніпров'ю, споріднені не лиш своєю музичною формою, але також і змістом» [1, с. 140–141]. На доказ сказаного дослідник наводить слова й мелодії пісень. Наприклад, пісня з Кострина:

*Яворе, яворе, де з тебе конарі,  
ей, де з тебе конарі?  
Обрубали хлопці, обрубали хлопці,  
ей, собі на бітарі.*

*Яворе, яворе, де з тебе листочки,  
ей, де з тебе листочки?*

*Оборвали дівки, оборвали дівки,  
ей, собі на віночки.*

Або колискова з цього ж села:

*Колисочко нова з жовтого явора,  
ей, з жовтого явора.*

*Я в тобі колишу, я в тобі колишу  
білого сокола.*

Звертає дослідник увагу на так звані собіткові пісні, їх співали в ніч напередодні свята Купала (Яна). У них помітні веснянкові мотиви про тонення дівчини, висміювання хлопців і т.п., та є згадка про палення субіткових вогнів і спалювання посвяченого зілля.

В іншій статті — «Старинні мелодії обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті», надрукована в Науковому збірнику т-ва «Просвіта» за 1933–34 рік (річник X, Ужгород, 1934) — продовжено тему попередньої [2]. Крім двох згаданих експедицій у 1910 і 1912 рр., матеріали яких склали основу аналізованої вище статті, вчений у 1929 р. здійснив третю подорож у Закарпаття — в села Ужанщини (Раково Перечинського, Невицьке, Горяни, Радванка Ужгородського округу), де записав 150 пісень з мелодіями. Крім цього, дослідник занотував 4 мелодії в с. Керестур (Бачка), що їх йому наспівав Гаврило Костельник, а

також використав дві рукописні збірки Михайла Роццахівського: першу, з мелодіями, записаними в східній Мараморощині (Ясіня, Рахів, Бичків, Руська Мокра, Дубове, Калини) і в південній частині Ужанщини (Ворочево, Радванка, Комарівці, Дубрівка) — всього 77 пісень, другу — з архіву товариства «Просвіта» в Ужгороді — з мелодіями 14 пісень, записаними у селі Радвань Гуменського повіту Земплинської жупи. Таким чином, зібраний матеріал склав понад 400 пісень, аналіз яких дозволив дослідникові зробити аргументовані висновки.

Ведучи мову про українську етнографічну територію Закарпаття, що простягнулася від підніжжя Татр до Чорногорського масиву, вчений підкреслює, що закарпатські українці, віками відірвані від материнського лона, відмежовані гірськими хребтами і державними кордонами, піддані словацьким, угорським і румунським поневолюючим впливам, втратили чимало своїх давніх етнографічних ознак, особливо на західних і південних окраїнах. Незважаючи на це, основний пісенний фонд Закарпаття залишився значною мірою той самий, що у східній Галичині, Подніпров'ї та інших частинах української етнографічної території [2, с. 121]. «Ця спільність особливо помітна в найдавніших обрядових піснях, які засвідчують прадавню культурну спадщину українців. Цінні дані щодо цього знайшов дослідник не тільки у текстах, але і в мелодіях народних пісень. Детально проаналізувавши мелодії обрядових пісень

Закарпаття і порівнявши їх з обрядовими піснями інших регіонів України, Ф. Колесса стверджував: «Впадає в вічі велика згідність варіантів, записаних на далеких від себе землях, відмежованих через сотки міст державними кордонами, як Закарпаття і Київщина, Холмщина та галицька Лемківщина, це засвідчує безперечно про давнину цих мелодій та про надзвичайну тривкість і консервативність народної традиції» [2, с. 135].

Наприкінці статті вчений зробив дуже важливий висновок: «Обговорені взірці старинних українських мелодій на Закарпатті показують, що варіанти одного типу, розкинені на величезних просторах — від Попраду, Буга, Прип'яті аж ген поза Дніпро, сходяться й покриваються з собою подекуди аж до подробиць (*підкреслення Ф. Колесси*); це проречисте свідoctво культурної єдності всіх частин українського народу і старанності українських обрядових пісень та зв'язаних із ними мелодій. Ся згідність дозволяє догадуватися, що обговорені мелодичні взірці прийшли на Закарпаття і одомашнилися тут разом із українськими поселенцями» [2, с. 147].

Третя ґрунтовна стаття Ф. Колесси «Народні пісні з Підкарпатської Русі (мелодії і тексти)» поміщено у Науковому збірнику за 1938 рік [3].

У статті подано вступне слово, у якому зазначено місцевості збирання пісень у 1929 р., принципи поділу пісенного матеріалу та особливості мелодій, а також констатовано, що пісні з південної

частини Ужанщини і тим більше Земплинщини виявляють у текстах, мелодіях і навіть у доборі пісенного репертуару близьке споріднення із піснями, записаними на галицькій Лемківщині та що по обох боках західних Карпат лемківський говір покривається з лемківським музичним діалектом [3, с. 49–53]. Наведено місцевості, в яких записано пісні (Ужгород, Горяни, Радванка, Невицьке Ужгородського, Раково Перечинського, Королево Севлюського, Радвань Межилабірського округів, Керестур-Бачка в Югославії), прізвища співців, від яких зроблено записи, бібліографію видань народних пісень, з яких приведено варіанти і паралелі до мелодій і текстів, подано мелодії і тексти обрядових пісень (1. колядок; 2. веснянок; 3. весільних і ладканок; 4. обжинкових; 5. хрестильних і приколискових) та світських пісень десяти різних музичних розмірів, а також перелік усіх 130 пісень [3, с. 53–149].

Крім сказаного, актуальність і непроминуше значення праць Філарета Колесси, полягає і в можливості практичного використання зібраних і покладених ним на ноти безцінних фольклорних зразків минулого у наш час: у репертуарах хорових колективів, жіночих і чоловічих вокальних ансамблів, окремих виконавців.

## ДЖЕРЕЛА

1. Колесса Філарет. Народні пісні з південного Підкарпаття: Тексти и мелодії із вступною розвідкою // Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді. – Річник II. – Ужгород, 1923. – С. 122–142 (стаття); С. 1–75 (додаток — тексти і мелодії).

2. Колесса Філарет. Старинні мелодії обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді. – Річник X. – Ужгород, 1934. – С. 121–152.

3. Колесса Філарет. Народні пісні з Підкарпатської Руси (мелодії і тексти) // Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді. – Річник XIII–XIV. – Ужгород, 1938. – С. 49–149.

4. Федака Павло. Філарет Колесса і Закарпаття // Календар Просвіти на 1996 рік. – Ужгород: Закарпатське крайове товариство «Просвіта»; 1996. – С. 112 – 115

5. Федака Павло. Історія етнографічного вивчення Закарпаття в українській крайовій періодиці другої половини XIX – першоїполовини XX ст. – Ужгород: вид-во «Гражда», 2008.

**ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ОСТИНАТНОЇ ДРАМАТУРГІЇ У  
МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОЇ  
ЧАСТИНИ ХОРОВОЇ СИМФОНІЇ «ПЕРЕДЗВОНИ»  
В. ГАВРИЛІНА)**

*У статті розглядається остинато як конструктивний та семантичний засіб у першій частині хорової симфонії «Передзвони» В. Гавриліна. У результаті аналізу зроблено висновок, що головним чинником розвитку музичної драматургії даного твору є остинато як спосіб накопичення ритмоенергії. Остинато показано як одна з провідних конструктивно-семантичних формул музики ХХ століття, що є перспективним з точки зору вивчення семантики та формотворення музики ХХ століття.*

**Ключові слова:** *остинато, ритмоенергія, музична драматургія, семантика, музика ХХ століття.*

Остинатність є однією з типових ознак музики ХХ століття. Цей різновид повторення є надзвичайно поширеним як основа побудови форми, засіб музичної виразності, естетичний чинник. В ХХ столітті в зв'язку з безпрецедентним для історії музики ускладненням музичної мови, остинато, яке до того було невіддільним від власних стереотипних форм та жанрів, набуває нового значення. Це обумовлює об'єктивну необхідність дослідження його характерних рис як одного з різновидів повторення у історичній та смисловій динаміці музики ХХ століття.

Одним з яскравих творів, в основі образно-семантичного строю та конструктивної моделі якого знаходиться остинато, є перша частина хорової симфонії «Передзвони» В. Гавриліна. «Передзвони» - хорова симфонія-дійство для мішаного хору, солістів, читця, гобоя та ударних, написана у 1988 році і є етапним твором композитора. 1 частина її грандіозної 20-частинної побудови називається «Весело на душі» і накладає відбиток на образний стрій усієї композиції. В. Гаврилін так висловився про «Весело на душі»: « з точки зору драматургії – цей номер зв’язує твір у щось цілісне. Він має бути похмурим, жорстоким, темп дещо стрімкий, а коли широке детаще – то на кожну восьму – гімнічним. Навіть можна пожертвувати словами, але виграти штрих» [4, с. 359].

Форма «Весело на душі» визначається як синтез поліостинатної [1] і тричастинної, з динамічною репризою та розвиненою кодою. Протягом усього твору витримано незмінний ритмічний малюнок малого барабану. Увесь твір – окрім коди - будується на комбінації остинатних та поліостинатних епізодів. Музичний та словесний матеріал остинатних елементів відмінний у крайніх та середньому розділах, утворюючи таким чином тричастинну побудову.

Крім остинато, при побудові драматургії першої частини «Передзвонів» використовується протиставлення остинатності та декламаційності, причому контрастні до остинатних епізоди не

нашаровуються, як завжди при таких, а перебивають, зупиняють стрімкий вал остинатного руху, який потім знову і знову невідворотно відновлюється. Наприкінці цей нестримний рух таки зупинено, але тому, що досягнуто логічного завершення страшного шляху:

У відображенні музичних образів «Весело на душі» В. Гавриліна продовжує драматургічні традиції М. Мусоргського та Д. Шостаковича, коли назва та жанрове окреслення твору (або його частини) повністю суперечать музиці. При цьому смислове зміщення відбувається у зловісну, інфернально-гротескную площину. «Весело на душі» - образ пекельного поїзда, який під хвацькі неприродні веселощі його пасажирів мчить до страшного завершення свого шляху. Текст коди: «В ад ворота открываются, негасимы свечи там горят, ни тепла от них ни холода» сприймається як логічний фінал і кульмінація твору. «Весело на душі» викликає цілий ряд образних та драматургічних паралелей, а також певні аналогії засобів їх музичного втілення. Так, наприклад остинатна фігура у виконанні малого барабану при зображенні невпинного та неблаганного, обов'язково з негативним підтекстом, руху, властива подібним епізодам творчості Д. Шостаковича. Тобто очевидно, що сухий, тріскучий барабанний звук у поєднанні з остинатним рухом служить для передавання образу лиховісної, смертоносної бездушності. Крім того, у кульмінаційному розділі додається сухий цокіт по коробочці, яка

виконує свій остинатний ритмічний малюнок. У цьому ж розділі перед генеральним кульмінаційним «валом» і наступним «розвалом» остинатної конструкції відбувається тональний зсув d-moll - fis-moll, що породжує аналогію з «Болеро» М Равеля, де в аналогічний момент відбувається перехід C-dur – Es-dur.

Остинатні та декламаційні епізоди у творі є чітко організованими драматургічно і тонально. Одна з основоположних рис стилю В. Гавриліна – фольклорність - тут породжує ряд мінімалістичних елементів, які органічно сплітаються у пульсуючий, нервовий потік. При цьому перебивання остинатного руху вигуками «Весело!», вокалізом-стогоном «А-а-а...» та напівречитативними репліками «Сили небесны...» не руйнують невпинне рухове стремління, не зважаючи навіть на зміни розміру. У цьому головна особливість функціонування остинатності у першій частині «Передзвонів». Зупинимося на цьому більш докладно.

«Весело на душі» налічує 253 такти, з них остинатним побудовам віддано 144, мелодекламації у дусі заспівів народних пісень – 109. Взаємодія остинатних і декламаційних елементів має риси симфонічного мислення: кожен з них у процесі розгортання з одного боку, розвивається сам по собі, з іншого – їх взаємодія також переживає еволюцію, перехід у нові стани.

Вступ закладає загальний характер звучання, починається ритмоформулою малого барабану, яка проходить постійно в остинатних епізодах.

The image shows a musical score for three parts: Tenor (T.), Bass (B.), and Tambourine (T-ro). The Tenor part consists of two staves with lyrics "Хо-дом!" and "Во-дом!". The Bass part also consists of two staves with lyrics "Во-дом!". The Tambourine part is a single staff with a rhythmic pattern. Dynamics "f" are marked above the Tenor part and below the Bass part.

Енергійні вигуки «Ходом! Водом!» наприкінці виростають у кульмінацію всієї частини: низхідні мелодичні ходи на широкі інтервали, тональна та ладова нестійкість і відчайдушне скандування перед заключним розділом. Таким чином, цей вигук, що символізує рух, стає смисловим обрамленням, імпульсом до початку і завершення пекельного шляху. З т. 16 у музичну тканину влітається інший остинатний елемент: ритмоформула зі словами «Ток, ток, током» у перших тенорів та басів з одночасним дублюванням ритму в партії литавр.

Цей елемент демонструє «проростання» у передкульмінаційному розділі (тт. 112 - 137). І, нарешті, на слова «Весело на душе» вступає в дію основний ритмічний елемент, який надалі домінує за рахунок упізнаваності та акцентування порівняно з іншими.

Музична партитура з вокальними лініями та акордовими супроводами. Лірика: Весе́ло на ду́ше, весе́ло на ду́ше, весе́ло на ду́ше,.

З числа, мелодекламаційних епізодів можна виділити три, які періодично перебивають остинатний рух, але потім він відновлюється з новою силою, не дивлячись навіть на зміну розміру. Це однотактовий мотив «Весело» (3/4, тт. 41, 58, 74, 87, 104, 159, 176), чотиритактовий розспів «А-а-а» (тт. 58-51, 94-97, 166-169) та семитактовий «Силы небесны» (тт. 59-65, 105-111), який ближче до завершення розвивається та з'єднується із кульмінаційним «Ходом! Водом!» (тт. 177-203).

Остинато у даному творі В. Гавриліна використано у двох іпостасях. Перша – як носій фольклорного елемента [2], генезис якого у магічно-релігійних функціях фольклору (це виражено у середньому розділі, при переході до репризи на словах «клубок тоне, нитка доле»). Друга іпостась – остинато як виразник бездушності, механістичності – у крайніх розділах. Крім того, у крайніх розділах виходить на перший план особливість остинатних побудов, яка є типовою для музики ХХ століття, а саме їх смислове «подвійне дно», семантична глибина і багатозначність. У

першій частині хорової симфонії це виражається у постійно повторюваних словах «весело на душі», у той час як музичні параметри протилежний зміст і емоцію. Це враження від основної частини знаходить логічне підтвердження у коді.

Таким чином, головним рушієм музичної драматургії I частини хорової симфонії «Передзвони» є остинато як виразник накопичення ритмоенергії [3]. Крім того, використовується поліостинатність як спосіб побудови форми, що виражено у переплетенні коротких остинатних елементів у середньому розділі. Така багатоконпонентна структура гранично яскраво підкреслює смислове навантаження, емоційний заряд твору, який є початком масштабного циклу, і накладає відбиток на усе його подальше звучання, заряд експресії невідворотності, притаманної остинатним та поліостинатним побудовам, які є носієм ритмоенергії руху.

Отже, на прикладі I частини «Весело на душі» з хорової симфонії «Передзвони» В. Гавриліна нами показано остинато як одна з провідних конструктивно-семантичних формул музики XX століття. Даний ракурс теорії остинатності є перспективним з точки зору вивчення синтезу рушійних механізмів формотворення та семантичних характеристик у музиці XX століття.

## ДЖЕРЕЛА

1. Заднепровская Г. В. Новое претворение принципа остинатности в музыке XX века : На примере творчества композиторов бывшего СССР в 60-80-е годы: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1999. 200 с.: илл.

2. Онищенко К. М. Остинато як різновид повтору: історико-теоретичні аспекти функціонування // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. №1 (19). 2008. С. 8–13.

3. Онищенко К. М. Остинато та остинатність у системі процесів музичної діяльності XX століття // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури: Зб. наук. праць. Вип. XX. К.: Міленіум, 2008. С. 147–154.

4. Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2009. 616 с.: ил., портр., нот.

**Матейко М. М.**

*викладач вокалу, голова  
циклової комісії народного  
пісенного мистецтва та  
музично-теоретичних  
дисциплін, УжККіМ*

**«Ярослав Барнич – автор невмирущої пісні «Гуцулка  
Ксеня», несправедливо забутий український  
композитор, проте музична легенда світової слави.  
Корифей театру Срібної Землі»**

Серед творців музики, які працювали в театрі Срібної Землі з часу його заснування в місті Ужгороді, помітною є постать талановитого оперного режисера, видатного майстра нової вітчизняної оперети, геніального творця танго Ярослава Барнича – автора невмирущої пісні «Гуцулка Ксеня», яка ластівкою злетіла над Карпатами близько 1932—1933 років і досі продовжує чарувати мільйони українців усього світу, котрі вважають її народною і з великим задоволенням виконують як на різноманітних святкових дійствах, так і просто в час дозвілля.



Народився Ярослав Васильович 30 вересня 1896 року в селі Балинці тепер Снятинського району, що на Івано-Франківщині, в сім'ї директора школи.

[До змісту](#)

Музичні здібності проявив досить рано, вчився грати на скрипці, співав у хорі, пробував komponувати музику. Про свої дитячі роки він пізніше напише: «Ще учнем гімназії в Коломиї я виявив хист до музики і в третьому класі, організувавши оркестр із своїх товаришів, диригував «Наталкою Полтавкою».

Після закінчення гімназії (іспит склав у Відні 1915 року) та Львівського вищого музичного інституту ім.Лисенка (1924) талановитий молодий музикант розгорнув бурхливу творчу та громадську діяльність:

1914 року добровольцем вступив до легіону Українських січових стрільців, де організував смичковий квартет і часто виступав з ним .

Працював диригентом Українського театру товариства «Бесіда» у Львові (1916), згодом диригував хором «Боян» у Станіславі, вчителював у Самборі та Коломиї, а з 1917 по 1924 рік працював диригентом Руського народного театру міста Львова.

Отримавши добрі навички оперної режисури та оркестрового диригування, Ярослав Барнич погодився на пропозицію тодішнього керівництва товариства «Просвіта» в Ужгороді — він увійшов до дирекції створеного в 1921 році та виплеканого геніальними Миколою Садовським і Олександром Загаровим українського драматичного колективу.

Отже, після тимчасового дисидентства Карла Моора молодий театральний колектив отримав композитора Ярослава

Барнича, який очолив всю музичну частину театру міста над Ужем, що, безперечно, мало позитивний вплив на подальшу діяльність молодого творчого колективу.



За публікаціями місцевої та зарубіжної преси 1924—1925 років «Руський театр товариства «Просвіта» в Ужгороді став доволі помітним серед найкращих театрів Європи — за сезон колектив зіграв 119 вистав, зокрема, опери та оперети Миколи Аркаса «Катерина», Миколи Старицького «Циганка Аза», Йогана Штрауса «Циганський барон», Імре Кальмана «Королева чардашу», Петра Ніщинського «Вечорниці», Берджіха Сметани

«Поцілунок» та «Продана наречена», Станіслава Монюшка «Галька», Шарля Гуно «Фауст», Жака Оффенбаха «Заручини при лампасах» та інші.

Пізніше театрознавець Юрій-Августин Шерегій, аналізуючи побачену ним на початку 1925-го прем'єру вистави Й.Штрауса «Циганський барон», писав:

«Вистава головно з музикального боку була бездоганною. Душею вистави став новий диригент Ярослав Барнич, серйозний музикант, мистець, диригує ритмічно, тримає вкупі ансамбль. Декілька сцен трохи прискорив, але випродукував гармонійну виставу».

Особливий успіх випав на долю опери «Фауст», переклад тексту якої з німецької мови на українську успішно зробив Ярослав Барнич. За час роботи в Ужгороді він зробив ще кілька подібних перекладів, зокрема, разом із незабутнім поетом Срібної Землі Василем Гренджею-Донським він здійснив переклад оперети «Пташник з Тиролю» К.Целлера, прем'єра якої відбулася в 1926 році.

Згодом він повернувся в Україну і працював на відповідальних посадах у театрах Галичини, зокрема, керував симфонічним оркестром у Станіславі (нині Івано-Франківськ), вчителював у Самборі та Коломиї, а з 1939 по 1941 рік працював диригентом оркестру Львівського оперного театру. Він один із засновників Гуцульського ансамблю пісні і танцю (1940), у 1944—

1949 роках жив і працював у Німеччині, а відтак емігрував до США, де 15 років був художнім керівником і диригентом Українського хору ім.Т.Шевченка (Клівленд).

Навколо авторства пісні «Гуцулка Ксеня» ще й сьогодні точаться суперечки — в радянські часи тодішній голова композиторської організації краю незаслужено приписав її самодіяльному композиторові Роману Савицькому. Ярослав Барнич після 1949 року перебував у еміграції в США і в комуністичному середовищі вважався націоналістом, колишнім активним членом УПА.

Одним із перших українських дослідників, хто повернув добре ім'я авторові пісні «Гуцулка Ксеня», був лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України, професор Прикарпатського університету ім.В.Стефаніка Степан Пушик, який матеріалом «Хто написав «Гуцулку Ксеню?», надрукованим у газеті «Молодь України» за 18 січня 1990 року, довів фактично вкрадене авторство від композитора Я.Барнича.

Навколо авторства пісні «Гуцулка Ксеня» в наш час виникло багато різноманітних версій і домислів. Очевидно, у свій час вона мала кілька подібних мелодій і дещо змінених текстів, написаних різними авторами Галичини, але найбільш відомий її варіант, без сумніву, належить Я.Барничу. За спогадами племінниці композитора Олени Вергановської, ця чудова пісня-танго була написана 1932—33 рр. у Коломиї. У місцевій гімназії в

ті роки навчалася красуня-гуцулка, котра, мабуть, дуже приглянулася авторові, який у такий спосіб увіковічив її ім'я. Це підтвердили й інші сучасники Я.Барнича (Галина Грабець, Надія Біль, Зеновія Гоянют, Володимира Пригроцька та інші).

А в 1990 році ще одна учениця композитора Галина Синьківська послала дослідникові біографії Ярослава Барнича, відомому українському письменникові, громадсько-культурному діячу, професору Прикарпатського університету ім.В.Стефаника Степанові Пушику лист, в якому оприлюднила трохи іншу версію. Вона писала, що прототип «Гуцулки Ксені» Ксенія Кленовська (донька священика із села Небилів) — навчалася з нею у семінарії сестер-василіанок у Станіславі. Ярослав Барнич часто зустрічався з ними, бо був закоханий у дівчину і написав на її честь пісню. Як їхній вчитель, він часто приходив до них у гуртожиток і з великим задоволенням слухав виконання «Гуцулки Ксені», яку вони співали дуєтом під фортепіанний акомпанемент Ксенії Кленовської.

Яскравим талантом та натхненною працею на ниві мистецтва композитор завоював широке визнання і повагу в українців усього світу. Так, у 1966 році діаспора США широко відзначила 70-річчя Ярослава Барнича – йому було вручено «Золоту баулу» із слонової кості із золотим окуттям. Свої вітання-благословення йому надіслали Папа Римський Павло VI та глава Української греко-католицької церкви Йосип Сліпий.

«Концерт 300 співаків і 80 музикантів Вінніпезького симфонічного оркестру був такий успішний, що міська управа присуджує Я.Барничу звання Почесного громадянина міста».

Найбільш відомі твори митця: оперети «Дівча з маслозаводу» (1932), «Шаріка» (1934), «Пригоди у Черчі» (1936), «Гуцулка Ксеня» (1938, лібрето і музика автора, тексти до більшості пісень написав професор гімназії в Коломиї Д.Николишин), а також інструментальна, камерно-інструментальна та вокальна музика і музика до театральних вистав.

Останньою роботою митця була п'єса-казка «Чарівна сопілка», яку після смерті композитора на прохання його дружини Ярослави дописали: слова — Л.Полтава, музику — Б.Сарамага та Ю.Овчаренко.

Шанувальники ліричної української пісні Срібної Землі, зокрема і колектив Закарпатського українського облмуздрамтеатру імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв пишуться тим, що в театрі міста над Ужем працював такий талановитий митець, як Ярослав Барнич.

## **ПРЕЗЕНТАЦІЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ ЗАКАРПАТТЯ**

Доповідь присвячена презентації історичних періодів творчості видатних закарпатських композиторів та становленню та формуванню музичної культури на Закарпатті.

**Ключові слова:** композитори Закарпаття, фортепіанне мистецтво, музична культура,

Актуальне завдання доповіді з презентацією включають максимально достовірно висвітлити історичний період життя і творіння закарпатських композиторів, відкриття забутих чи замовчуваних сторінок нашої музичної історії, відображення сучасного стану закарпатської музичної культури. Важливим джерелом збагачення музичної освіти, постають дослідження про творчий доробок закарпатських композиторів, саме фортепіанної творчості і введення їхніх творів до навчального процесу.

Художні фортепіанні твори закарпатських композиторів наповняють наші серця яскравими емоціями, активізують творчопізнавальну діяльність, стимулюють розвиток творчих задатків, допоможуть розкрити естетичні та духовні цінності людини, особистості.

Головні тези доповіді:

- збагачення арсеналу теоретичних відомостей та творчими здобутками в жанрі фортепіанної музики композиторів нашої закарпатської землі;

- стильове і жанрове розмаїття музичного матеріалу(фортепіанних творів композиторів Закарпаття);

- поповнення та розширення фортепіанного репертуару закарпатських композиторів;

- оновлення нотного видання окремих закарпатських композиторів;

- взаємозв'язок сольних інструментів, хорового співу з фортепіанним супроводом (акомпанементи);

- співпраця з іншими цикловими комісіями та їх міжпредметний зв'язок;

Фортепіанна творчість закарпатських композиторів талановита, багатогранна, має свій особливий стиль. І кому, як не нам, закарпатським музикантам вивчати, презентувати саме твори композиторів нашої рідної закарпатської землі.

Музична культура Закарпаття є дуже важливою ланкою в історико-музикознавчому комплексі загальноукраїнських культуро творчих процесів.

Професійна музична культура Закарпаття розвивалася під впливом складних історико-політичних обставин і тому є однією з наймолодших в Україні. Це зумовлено тим, що Закарпаття до другої половини ХХ століття було у складі різних держав

(Угорщини, Трансільванії, Австро-Угорщини, Чехословаччини), і лише після Другої світової війни було приєднане до України. Це було пов'язане із відсутністю місцевих професійних навчальних закладів (вищу освіту музиканти Закарпаття здобували у Празькій і Будапештській консерваторіях).

Закарпатський край подарував не лише українській, а й світовій музичній скарбниці цілу плеяду видатних виконавців та композиторів, які виявили яскравість та індивідуальність обдарування у різних жанрах та виконавських сферах, серед яких особливе місце належить фортепіанній творчості. Серед них Зігмунд Лендел, Емілій Кобулей, Дезидерій Задор, Іштван Мартон, Микола Попенко, Володимир Волонтир, Євген Станкович, Віктор Теличко та інші.

Становлення та формування музичної культури на Закарпатті відбувалося на початку ХХ століття. Найвідомішим педагогом, піаністом, музикознавцем і композитором був Зігмунд Лендел (1892-1970). Саме завдяки композиторській творчості З. Лендела на Закарпатті відбулося перше професійне поповнення педагогічного репертуару в початковій музичній освіті. Дитячі фортепіанні п'єси «Пастораль», «Маленька фантазія», етюди, поліфонічні п'єси та інші були спеціально написані для учнів його приватної музичної школи.

Серед найкращих учнів З. Лендела був Дезидерій Задор (1912-1985) – фундатор професійної музичної культури Закарпаття.

композитор, піаніст, диригент, педагог, фольклорист – перший директор Ужгородської дитячої музичної школи та музичного училища, перший художній керівник Закарпатської філармонії, згодом-професор Львівської державної консерваторії імені Миколи Віталійовича Лисенка, заслужений діяч мистецтв України, голова управління Львівської організації Спілки композиторів України.

Музика Дезидерія Задора яскраво і самобутньо передає невимовну красу Карпат і людей, що споконвіку тут живуть і творять. Вона є зразком органічного синтезу кращих традицій європейської, російської, української професійних композиторських шкіл XIV-XX століть з неповторною музичною лексикою численних народів Карпат.

Вся музика Д.Задора поєднує в собі риси романтичного напрямку і національні музичні традиції Закарпаття, що створює неповторний колорит його творів, у яких композитор передає глибокі роздуми і картини барвистої гірської природи Карпат, образи народних свят і яскраві портрети людей рідного краю.

Душею музичного життя Закарпаття, його активним будівничим, який створив перший в Ужгороді дитячий струнний оркестр був Емілій Дмитрович Кобулей (1929-2004) - піаніст, теоретик, композитор, педагог згодом доцент кафедри теорії музики Львівської державної консерваторії імені М.В.Лисенка.

Музика Е. Кобулея написана з любов'ю і захопленням. Вона щира, лірична, колористична, у ній відчувається справжній талант і майстерність.

Творчий доробок Е. Кобулея, як музикознавця, дослідника, публіциста, піаніста-педагога, на жаль, зафіксований не повністю.

26 грудня 1994 року відділом юстиції Закарпатського облвиконкому був зареєстрований Закарпатський осередок Спілки композиторів України. Збулась мрія Дезидерія Задора, Іштвана Мартона – в Закарпатті почав діяти осередок професійних композиторів. Символічним є факт, що першим головою осередку став перший учень Д. Задора по композиції Іштван Мартон.

Третій проект-багатотомна антологія «Музика срібної землі», приурочена до 25 річчя творчої діяльності Закарпатської організації Національної Спілки композиторів України. Проект багатотомного двомовного видання буде реалізовано упродовж 2017-2023 рр. Антологія буде складатися з семи томів за принципом жанрового поділу: твори для дітей та юнацтва, вокальні твори, хорові твори, камерно-інструментальні твори, симфонічні твори.

Іштван Мартон (1923-1996) – фундатор професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини 20 століття, композитор, педагог, музично-громадський діяч, член спілок композиторів СРСР, України, Угорщини, заслужений діяч

мистецтв України, стипендіат Верховної ради України, перший лауреат премії імені Д. Задора.

Завдяки заняттям по композиції з Іштваном Мартоном, професійними композиторами стали Євген Станкович, Анатолій Затін, Катерина Ендрик, Володимир Волонтир, Віктор Теличко та інші

Музика композитора вирізняється ясністю музичного викладу, стрункністю форми, свіжістю гармоній, поєднанням класичної врівноваженості і романтичної піднесеності, особливої поетичності.

Зараз маємо змогу познайомитися з «Вечірню піснею» І. Мартона у виконанні інструментального ансамблю «Субіто» під керівництвом Євгена Володимировича Цанько, супровід фортепіано – Мирослава Лихтей.

Іштван Мартон – автор понад 400 музичних творів різних за жанрами. Твори композитора видані в Росії, Україні, Угорщині, Великій Британії, записані у фонд українського і угорського радіо. Пізні його твори для фортепіано написані в характері пізньоромантичного стилю з елементами імпресіоністичного звучання

Ансамбль в чотири руки «Вальс» Іштвана Мартона прозвучить у виконанні викладачів-піаністів Аеліти Шпішак та Мирослави Лихтей.

Писав фортепіанні твори і Микола Якович Попенко (1930-2016) – творчий доробок якого налічує понад 500 тематичних творів різних жанрів. Це безперечно відомий Закарпатський композитор, талановитий піснетворець, хоровий диригент, педагог, заслужений артист України, почесний голова Закарпатської організації Національної ліги українських композиторів.

Його фортепіанні п'єси займають визначне історичне місце в виконавській майстерності викладачів піаністів коледжу. Вони прозвучали вперше на телебаченні м. Ужгорода, присвячені семи десятиріччю з дня народження Миколи Яковича Попенка. В майбутньому ці фортепіанні п'єси потрібно оновити та редагувати нотним виданням та презентувати на сценах музичних шкіл та коледжів. Нещодавно мною проведений цікавий музичний захід «Концерт-лекція фортепіанних музичних творів композиторів Закарпаття».

До презентації фортепіанних творів закарпатських композиторів були включені 13 найбільш колоритних та характерних п'єс: «Пастораль» З. Лендела, «Танок Міккі» та «Прелюд» Е. Кобулея, «П'єса» І. Мартона, «Фуга» та «Прелюдія» В.Волонтира, «П'єса» В.Теличко, ансамблі в 4 руки: «Вальс» І.Мартона, «Про Румунію» В.Теличко, акомпанементи: «Ой, зацвіли фіалоньки» для флейти з фортепіано, «Гаданочка» для скрипки з фортепіано Д.Задора, II частина «Весна» із хорової

сюїти В. Волонтира для вокального дуету в супроводі фортепіано, «Назбирала м'яти» О. Худи – вокальний дует в супроводі фортепіано.

Незабутні враження також залишило спілкування з видатним композитором сьогодення нашого краю Володимиром Волонтиром – відомим яскравим музикантом, диригентом, педагогом, членом Національної спілки композиторів України, заслуженим діячем мистецтв України, лауреатом Всеукраїнської премії імені В. Косенка, лауреатом премії імені Д. Задора, нагородженням почесною відзнакою Національної музичної академії України «Орден за видатні досягнення в музичному мистецтві» і почесним громадянином міста Мукачева.

Незмінний художній керівник і директор заснованих ним в Мукачеві хору хлопчиків та юнаків і хорової школи-однієї з перших в Україні, яка презентувала хорове мистецтво України в 20 країнах Європи, веде і зараз активну концертну діяльність. Колектив лауреат багатьох міжнародних конкурсів і фестивалів. Володимир Волонтир – композитор сучасного типу мислення.

Його «фуга» в старовинному стилі прозвучить зараз у виконанні студентки першого курсу хорового відділу Емілії Ферко.

Фортепіанна творчість Володимира Волонтира пройнята мелодизмом, користується великим авторитетом серед музикантів, вона часто звучить на сценах музичних закладів.

Друга частина сюїти для дитячого хору «Весна» прозвучить дуєтом студентів хорового відділу Емілії Ферко та Ніколетти Черняк під супровід фортепіано студентки третього курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» Комунального вищого навчального закладу «Ужгородський коледж культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради Вероніки Ленарт.

Традиції Д. Задора та Іштвана Мартона продовжує сучасний закарпатський композитор, піаніст, педагог Віктор Теличко (1957р.) – заслужений діяч мистецтв України. Нині голова закарпатського осередку Спілки композиторів України, лауреат премії імені В. Косенка, Д. Задора та братів Шерегіїв, викладач-методист Ужгородського державного музичного училища імені Д. Задора, доцент Мукачівського державного університету.

Саме завдяки Віктору Теличко музичне життя Закарпаття досягло свого найвищого рівня. На даний момент творчий доробок В. Теличко нараховує понад 100 різних за формою та жанрами творів.

Мініатюра «П'єса» є яскравим прикладом багатогранності творчої особистості В. Теличка, яка має пісенний, ліричний характер, надзвичайно гарна і хвилююча, чітко вкладається в речення і періоди та є типовою для стилю Теличка. Вона зараз прозвучить у виконанні студентки першого курсу естрадного відділу Аліни Буцько.

Віктор Теличко на протязі 2014-2016 рр написав «Дитячий альбом» для фортепіано,присвятивши його онучкам Ангеліні та Анні.

Неможливо уявити наш край без Карпат,гірських річок,без пісні,танцю. Поєднання звучання фортепіанної музики румунського танцю Віктора Теличка з танцем-буде приємно цікавим видовищем у виконанні студентів хореографічного відділу Ренати Софілканич та Міклоша Дана, які станцюють нам хореографічну сценку під супровід ансамблю в чотири руки «Про Румунію» Віктора Теличка,який заграють викладачі Аеліта Шпішак та Мирослава Лихтей.

Фортепіанна музика композиторів Закарпаття цікава, багатогранна, тому вимагає детальної, кропіткої роботи над звуком, гармонією, ритмом, динамікою, гнучкою агогікою, різноманітність фактурних засобів, тонке відчуття педалізації. Відчуття пауз, цезур допомагають відчутти і передати моменти « дихання» мелодії творів. Ця надзвичайна музика корисна для виконання в тому, що розвиває у студентів не тільки технічні навички, але й глибокі роздуми, пошук, фантазію мислення для передачі характеру та художнього образу того чи іншого твору.

## **ДЖЕРЕЛА**

1. Грін О.О Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття: історичний аспект/ О.О.Грін –

Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004.- 160с.

2. Микуланинець Л.М. Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині ХХ століття/ Л.М. Микуланинець // Мистецтвознавчі записки: зб.наук.праць.-Вип.15,-К:Міленіум, 2009.-С.184-188.

3. Олашин А.В. Історія Закарпаття/Олашин А.В. – Мукачево,1992 – 212 с.

4. Оленич К.Композитор Віктор Теличко/К.Оленич // Професійна музична культура Закарпаття: епати становлення, Вип.1.- Ужгород,2005. – С. 168-178.

5. Росул Т.І. Музичне життя Закарпаття 20-30х років ХХ століття: монографія.- Ужгород: Полі Прінт, 2002. – 208 с.

## МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ У ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

*Розглянуто особливості учителів музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорової підготовки. Зауважено необхідність підготовки фахових методичних рекомендацій для роботи зі студентами.*

**Ключові слова:** методика роботи з хором, компетентнісний підхід до підготовки фахівців, диригентсько-хорова підготовка,

У сучасних умовах розвитку суспільства набув актуальності і поширення компетентнісний підхід до підготовки фахівців в системі вищої професійної освіти. Формування фахової компетентності учителів музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорової підготовки має свої особливості. Вони зумовлені комплексним характером їх майбутньої діяльності, у якій органічно поєднуються загальна професійна (педагогічна) і спеціальна, фахова складова як здатність до музично-виконавської діяльності.

Фахова компетентність учителів музичного мистецтва, які здобувають диригентсько-хорову підготовку, безпосередньо відображає зміст і характер їхньої професійної діяльності – музичне виховання і розвиток школярів засобами вокально-хорового співу. Студенти мають набути саме у процесі

диригентсько-хорової підготовки завдяки опануванню комплексу диригентсько-хорових дисциплін теоретичного і прикладного характеру. Фахова компетентність учителів музичного мистецтва, які здобувають диригентсько-хорову підготовку, охоплює комплекс компетентностей – предметних (здійснювати виховання школярів на основі набутих педагогічних знань і умінь) і фахових (музичний розвиток школярів засобами вокально-хорового співу).

Доповідь підготовлено для методичного забезпечення дослідження курсу методики роботи з хором, спрямованого на підготовку високо-професійних учителів музичного мистецтва, які володіють необхідними теоретичними знаннями і практичними навичками роботи із школярами на уроках музичного мистецтва та у позаурочний час. Він тісно пов'язаний з іншими дисциплінами циклу диригентсько-хорової підготовки: диригуванням, сольфеджіо, гармонією, постановкою голосу, хорознавством, хоровим класом. Вивчення курсу передбачає володіння програмним обсягом знань із загальної педагогіки, музичної педагогіки, історії української музики.

Мета курсу – підготувати майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-хорової роботи з дітьми у загальноосвітніх закладах; зокрема, сформувані здатності: виявляти музичні здібності школяра для подальшої роботи з ним засобами музики і співу над його музичним розвитком; застосовувати під час уроків з музичного мистецтва відповідну методику роботи над розвитком

музичних здібностей школярів; розкривати перед школярами особливості вокально-хорового твору; досягати мети і завдань навчальної і творчої роботи з окремим учнем (співачом хору), групою учнів (хоровою партією), з хоровим колективом; здатність коригувати недоліки в музичному розвитку дітей; добирати навчальний репертуар з урахуванням вікових особливостей; аналізувати й інтерпретувати вокально-хоровий твір у процесі його виконання з хоровим колективом.

Завдання курсу: – засвоїти методику розвитку вокально-хорових та слухових навичок у дітей; – розглянути класифікацію дитячих хорових колективів; – опанувати методику постановки дитячого голосу; – набути навичок роботи над елементами хорової звучності (строєм, ансамблем, дикцією тощо); – засвоїти принципи добору навчального та концертного репертуару для дитячого хору; – засвоїти методику аналізу хорового твору (музично-теоретичного, вокально-хорового, виконавського); – оволодіти методами вивчення вокально-хорового твору із школярами; – оволодіти методикою проведення репетицій з дитячим хоровим колективом; – засвоїти характеристику основних жанрових зразків вокально-хорової музики. Основні компоненти вокально-ансамблевої техніки викладені з дотриманням принципів послідовності, поступовості опанування ними. Наведено класифікацію співацьких голосів, розкрито основні вимоги до роботи над співацьким диханням, звукоутворенням і

звуковеденням, дикцією, інтонуванням, над досягненням різних видів ансамблю, викладено принципи аналізу вокально-хорового твору, наведено план аналізу хорової партитури як одного з методів вивчення хорового твору.

## **РОЗВИТОК ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАКАРПАТТІ**

Анотація

Ключові слова

На сучасному етапі велике значення у підготовці професійних музикантів-цимбалістів на Україні має чітка структура їх навчання у всіх закладах спеціальної освіти – мистецька школа, коледж, академія (університет); а також тісний зв'язок між цими закладами, їх викладачами, які ведуть класи цимбалів, працюють з учнями і студентами, готують навчальні програми і фахові методичні розробки, пропагують цимбальне мистецтво на концертних майданчиках.

Закарпатський осередок української цимбальної школи, де з 1989 року я працюю, станом на сьогодні - це Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора і Ужгородський коледж культури і мистецтв. На теренах Закарпаття, а саме, в Ужгородському, Перечинському, Свалявському, Берегівському, Виноградівському, Тячівському і Рахівському районах працюють 12 мистецьких шкіл, де є класи цимбалів. Кращі випускники-цимбалісти цих шкіл систематично поповнюють ряди студентів

мистецьких коледжів обласного центру Закарпаття - міста Ужгорода, де здобувають під моїм керівництвом спеціальну освіту.

Найбільшою проблемою для розвитку цимбального шкільництва на Закарпатті, яка донедавна не мала радикального вирішення, була відсутність якісних музичних інструментів - цимбалів. Але, завдяки тісній співпраці з цимбалістом-віртуозом, професором Львівської Національної Музичної Академії імені М.В.Лисенка, народним артистом України Тарасом Бараном, який налагодив випуск концертних цимбалів системи «Шунда» на фабриці музичних інструментів «Трембіта» у Львові, за останній час нам вдалося придбати для навчальних закладів Закарпатської області більше 10 нових цимбалів. Також стаціонарні концертні цимбали «Трембіта» з'явилися у Закарпатській обласній філармонії, що дає можливість користуватися ними при потребі виконавцям-цимбалістам, які приїжджають з концертами на гастролі в Ужгород.

Велику допомогу у забезпеченні навчальних закладів Закарпаття концертними цимбалами надає також керівник оркестру Угорського державного народного ансамблю Іштван Пал «Салонна», уродженець села Вишково Хустського району Закарпатської області, який нині живе і працює в Будапешті, але не забуває свій рідний край – виступає зі своїм колективом на концертних майданчиках Закарпаття і України, проводить майстер-класи, конференції. За його активного сприяння вдалося

завезти у мистецькі школи нашого краю для використання у навчальному процесі кілька дуже якісних цимбалів угорської фірми «Богак», а також – сучасні концертні цимбали, які виготовив будапештський майстер Нодь Акош.

Варто також відзначити, що за останній час зявилося багато творів для цимбалів, написаних сучасними закарпатськими композиторами. Продовжуючи традиції своїх земляків – Дезидерія Задора і Йозефа Базела, які творили цимбальну музику, член Закарпатського осередку Національної спілки композиторів Роман Меденці написав Концерт – фантазію пам'яті Д. Задора для фортепіано, цимбалів і симфонічного оркестру, прем'єра якого відбулася в м.Ужгороді у жовтні 2013 року, а я став першим виконавцем партії солюючих цимбалів.

Трохи згодом, у 2014 році, відбулася ще одна прем'єра – разом з камерним оркестром Закарпатської обласної філармонії я виконав Концертну фантазію «ASH-ROCK» («Аш-рок»), написану для солюючих цимбалів і камерного оркестру. Автором цього твору є голова Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України Віктор Теличко. «ASH-ROCK» неодноразово виконувався у Києві, Львові. А симфонічна версія цього твору вперше прозвучала у жовтні 2018 року в Ужгороді на відкритті фестивалю «Музичне сузір'я Закарпаття», у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (художній керівник і головний

диригент – Володимир Сіренко) та автора цих рядків. Треба додати, що в програмі заключного концерту фестивалю «ASH-ROCK» також був виконаний мною, але вже у супроводі симфонічного оркестру Закарпатської обласної філармонії (художній керівник і головний диригент – Вікторія Свалявчик-Цанько).

Моя педагогічна діяльність завжди була пов'язана з активним концертуванням – як соліста, так і музиканта-цимбаліста у складі різних колективів. Це допомагало мені виховувати і навчати студентів на своєму прикладі. За час своєї роботи на посаді викладача Ужгородського державного музичного училища (нині - Ужгородський музичний коледж імені Д.Є.Задора) і Ужгородського коледжу культури і мистецтв більше 20 студентів-цимбалістів під моїм керівництвом здобули спеціальну мистецьку освіту. Більшість з них продовжила навчання у вищих мистецьких навчальних закладах. Частина студентів здобула повну вищу освіту під моїм керівництвом, навчаючись на Ужгородському заочному факультеті Київського національного університету культури і мистецтв, який донедавна працював на базі Ужгородського коледжу культури і мистецтв. Серед кращи – випускник Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є.Задора Михайло Кужба, лауреат I премії Міжнародного конкурсу «Срібний дзвін» (м.Ужгород, 2002 рік), який закінчив Львівську Національну Музичну Академію імені М.В.Лисенка, а

зараз є одним з провідних цимбалістів-виконавців у м.Харкові, організатором міжнародного фестивалю «Світ цимбалів» (2010-2017 р.р.); а також співавтором Програми для мистецьких шкіл із спеціального класу «Цимбали» (2015 рік), яка рекомендована Державним науково-методичним центром змісту культурно-мистецької освіти України для здійснення навчального процесу в мистецьких школах. Варто також відмітити випускників Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є.Задора Андрія Менджула – лауреата I премії Всеукраїнського дитячо-юнацького конкурсу української музики «Бурштинові нотки» (м.Рівне, 2013 рік); Костя Евелін – дипломантку Першого міжнародного конкурсу-фестивалю мистецтв "Stankovych fest" (с.Поляна, 2017 рік), випускників Ужгородського коледжу культури і мистецтв і Київського національного університету культури і мистецтв Йосипа Югаса, Валерію Сай, Ніну Думніцьку, Оксану Краснянську.

Беручи до уваги вищенаведені факти, можна сміливо говорити про суттєві позитивні зрушення у цимбальному мистецтві Закарпатської області – найзахіднішої з усіх областей України, де за останній час спільними зусиллями педагогів, композиторів, науковців і меценатів зроблено дуже багато для популяризації цимбалів серед широкого мистецького загалу. Хочеться вірити, що в майбутньому ця робота буде успішно продовжуватись, і наше

Закарпаття завжди буде гордитися своїми талановитими музикантами-цимбалістами.

*Аніта Меддєши  
викладач хореографічних дисциплін  
школи мистецтв м. Берегово  
студентка магістратури  
ПВНЗ «ЄВРОПЕЙСЬКИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ»*

## **КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

*У статті розглянуто місце класичного танцю у хореографічному мистецтві та його значення як важливого компоненту у хореографічній освіті. Визначено місце класичного танцю у формуванні творчої особистості учнів школи мистецтв. Розуміння мистецтва – це творчий процес співпереживання та інтерпретації, що носить активно діалогічний характер і дає змогу особистості не тільки прилучатися до культурних цінностей, а й самовизначатися у світі культури, включатися в її творення, удосконалюючи власний духовний світ.*

**Ключові слова:** *класичний танець, формування творчої особистості, балет, музика, хореографія.*

*Постановка проблеми.* Класичний танець – це система рухів, покликана зробити тіло дисциплінованим, рухливим естетично красивим, перетворює його в чуйний інструмент, слухняний волі балетмейстера і самого виконавця. Він створився з тих пір, як балет став рівноправним жанром музичного театру, який формувался шляхом довгого та ретельного відбору, відшліфовування різноманітних виразних рухів і положень

людського тіла. Він вдосконалив досягнення різних, починаючи з глибокої давнини, народних танців, пантомімних дій-мистецтва мімів та жонглерів, та побутові рухи. Класичний танець основа і головний виражальний засіб, ґрунт для становлення і професійного вдосконалення виконавського та балетмейстерського мистецтва, виховання майбутніх артистів. Система класичного танцю це велика гармонія поєднання рухів з класичною музикою. Пізнаючи класичний танець, ми пізнаємо хореографічне мистецтво в цілому, необхідне для того, щоб створити зі звичайного перехожого тіло танцівника. Саме на уроках класичного танцю в хореографічних колективах здійснюється постановка, зміцнення і подальший розвиток усього рухового апарату дітей. Учні, які займаються класичним танцем, добре розвиваються фізично, набувають струнку поставу, красиво і легко рухаються. Одне з основних завдань, що стоять перед викладачем хореографії – пробудити справжній інтерес до класичного танцю, долучити учнів до його краси. Педагог на уроках не тільки вчить, а й виховує учнів естетично. Класичний танець користується великою популярністю в усьому світі, так як це основа будь-яких видів танців і система виразних засобів хореографічного мистецтва. На цьому уроці осягаються тонкощі балетного мистецтва. Навчання класичному танцю включає в себе: вивчення основних позицій рук, ніг і постановки корпусу, ознайомлення з професійною термінологією, історією розвитку балету, постановку маленьких класичних форм:

етюдів, адажію, варіації. Неодмінні умови класичного танцю: виворітність ніг, великий танцювальний крок, гнучкість, стійкість, обертання, легкий високий стрибок, вільне і пластичне володіння руками, чітка координація рухів, витривалість і сила. Поділ на елементи, систематизація та відбір рухів послужили основою школи класичного танцю. Вона вивчає групи рухів, об'єднаних загальними для кожної групи ознаками: група обертань (pirouette, tour, fouette), група присідань (plie), група положень корпусу (attitude, arabesque). В основі навчальної танцювальної підготовки учня лежить система підготовчих вправ класичного танцю. Навчання класичному танцю - особлива форма навчання, де знання тут же втілюються в практику: пояснення, демонстрація, виконання. Для педагога важливо побудувати навчання учнів на їх активній участі. Перед першим заняттям педагог повинен розповісти про риси виразності класичного танцю, про обов'язкову узгодженість рухів. Заняття класичним танцем найбільш важкі, вимагають великих фізичних і психологічних зусиль, часу і праці. Для досягнення позитивного результату, педагогу необхідно пробудити в учнях вогник творчого змагання та ініціативи. Атмосфера позитивного емоційного настрою від занять досягається не тільки від успішно виконаного завдання, приємної втоми від уроку, відчуття своєї сили, а й від майстерності викладача.

На уроках класичного танцю виховується музикальність учнів - здатність слухати музику. Важливим є не просто творчий розвиток особистості, а виявлення й розкриття її неповторності та унікальності, становлення її, як яскравої творчої індивідуальності. Саме класичний танець, впливає на формування сценічної культури, яка не завжди знаходиться на належному рівні у самодіяльних колективах.

Балет з'явився в епоху Відродження зародився у XVI столітті при князівських дворах Італії і в міру того, як росла його популярність і удосконалювалася техніка виконання, поширювався по всій Європі, а в подальшому завоював також Північну та Південну Америку, Азію і Австралію. Протягом більшої частини XVIII століття балет розвивався переважно в Італії, на початку XIX століття балетними труппами прославилася Франція, а пізніше Росія.

Балет - вид театрального мистецтва, де основним виразним засобом служить так званий «класичний», що склався історично, підлеглий суворому кодексу правил танець. [2, с. 10]

Формування будь-якого світогляду не може вважатися закінченим, якщо не сформовані естетичні погляди. Без естетичного ставлення світогляд не може бути справді цілісним, здатним об'єктивно і у всій повноті охопити дійсність. В останні роки зросла увага до естетичного виховання, як найважливішого засобу формування ставлення до дійсності, засобу морального і

розумового виховання, тобто як засобу формування всебічно розвиненої, духовно багатой особистості. Жоден урок класичного танцю не позбавлений чіткої методики проведення уроку і його планування. Передусім, слід знайти метод викладання, створюючи який необхідно спиратися не лише на свій досвід, почуття стилю, теоретичні знання, але і враховувати, що вимагає життя від мистецтва танцю. Одним з основних шляхів вирішення цієї проблеми є спрямованість утворення на гуманізацію, яка, збагачуючи педагогічний процес, сприяє інтеграції учбово-пізнавальної діяльності учнів.

У класичному танці, зокрема, спеціальних методів викладання немає, і початкуючому педагогові необхідно адаптувати наявні в педагогіці методи навчання з метою виявлення найбільш ефективних. Висока техніка виконання рухів може бути досягнута лише в результаті послідовної і систематичної підготовчої навчальної роботи. Щоб бути гарним та виразним, рух має бути правильним, вільним, невимушеним. Оволодіння танцювальними рухами дається лише в процесі систематичного тренування, тіло учнів набуває стрункість, стає більш міцним і гнучким, а рухи - гармонійними та завершеними.

В основі навчальної танцювальної підготовки учня школи естетичного розвитку лежить система підготовчих вправ класичного танцю [3, с.7]. Він вважається головним у процесі підготовки виконавців. І це закономірно, оскільки класичний

танець і його школа є єдиною всеосяжною системою виховання людського тіла, яка існує вже більше чотирьохсот років. Екзерсис, заснований на класичному танці, давно довів право на перше місце в освоєнні техніки виконання рухів танцювального мистецтва [1, с.3]. Ця система є найбільш розробленою, стрункою та продуктивною. Вправи класичної системи послідовні, кожна з них має свою певну задачу. *Висновки.* Класичний танець -- це канонізована система виразних засобів хореографічного мистецтва, яка заснована на принципі поетично-узагальненого трактування сценічного образу; розкриття емоцій, думок та почуттів засобами пластики». Загальна техніка, форма цієї системи складалася протягом довгого часу, відповідаючи вимогам певної епохи та національним особливостям кожного народу. Неодмінні умови класичного танцю: виворітність ніг, великий танцювальний крок, гнучкість, стійкість, обертання, легкий високий стрибок, вільне і пластичне володіння руками, чітка координація рухів, витривалість і сила. Хореографічне виховання як складова загальної освіти формує творчу особистість, що здатна сприймати та розуміти мистецтво. Хореографічне виховання дитини не можна собі уявити без піклування про її фізичний розвиток. Танцюрист, який легко володіє тулубом та легко координує рухи, завжди досконало розкриває зміст танцю.

## ДЖЕРЕЛА

1. Барышникова Т. Азбука хореографии \Издательство:СПб.: "ЛЮКСИ", "РЕСПЕКС":1996., - 256с

2. Белов М. Эстетическое воспитание средствами хореографического искусства. М.: - 1953. - 46с.

3. Мориц В., Тарасов Н., Чекрыгин А. Методика классического тренажа. Учебное пособие. М.-Л., 1940.- 237с.

Драгула Т. М.  
студентка магістратури  
ПВНЗ «ЄВРОПЕЙСЬКИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ»

## СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ САМОРОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

*Аналізується проблема саморозвитку особистості за допомогою хореографії. В сучасних умовах на перший план виступають питання швидкої та гнучкої адаптації особистості до швидко змінюваних умов розвитку соціальних відносин. Саме процеси успішної адаптації особистості, перш за все, характеризують рівень саморозвитку суб'єкту. Сучасна хореографія існує як популярне мистецтво, що сприяє розвитку особистості.*

**Ключові слова:** здібності, сучасна хореографія, особистість, саморозвиток особистості.

Постановка проблеми. Людина – це багатогранна особистість, яка володіє певним набором різних здібностей, залежно від індивідуально-психологічних особливостей. У першу чергу необхідно розрізняти природні здібності та специфічні людські здібності, що мають суспільно-історичне походження.

Загальні здібності включають ті, якими визначаються досягнення людини в різних видах діяльності. Аналіз проблеми розвитку творчих здібностей багато в чому буде визначатися тим змістом, який ми вкладатимемо в це поняття. Дуже часто в буденній свідомості творчі здібності ототожнюються із здібностями до різних видів художньої діяльності, з умінням

красиво малювати, пластично відтворювати рухи відповідно емоційному стану, створювати музику, складати вірші. Творчі здібності є сплавом багатьох якостей. І питання про компоненти творчого потенціалу людини залишається до цих пір відкритим, хоча зараз існує декілька гіпотез, що стосуються цієї проблеми. Багато психологів зв'язують здібності до творчої діяльності, перш за все з особливостями мислення. Зокрема, відомий американський психолог Гілфорд, що займався проблемами людського інтелекту, встановив, що творчим особистостям властиве так зване дивергентне мислення [6].

Проблема саморозвитку особистості з давніх часів хвилює людство. Проблема творчості у психології є набагато більше дослідженою, про що свідчить наявність різноманітних авторських концепцій творчості, представлених в результаті досліджень відомих психологів Лева Семеновича Виготського, Якова Олександровича Пономарьова, Валентина Олексійовича Моляко [4]. У роботах О.Л. Музики та , Наталії Федорівни Портницької підкреслено роль рефлексії у розвитку творчих здібностей у різні вікові періоди. Музика О.Л. визначає рефлексію творчих здібностей як один із центральних компонентів суб'єктних цінностей особистості, що бере участь у регуляції творчої діяльності. [5] Однак, недостатньо вивченою залишається проблема усвідомлення саморозвитку особистості у різних видах творчої діяльності.

Феномен творчості притягував увагу мислителів різних епох розвитку світової культури. Про глибокий інтерес до зазначеного феномену свідчить незгасаюче прагнення науковців до спроб створити «теорію творчості», її систему впливу на широкий спектр саморозвитку особистих якостей людини, хоча у більшості випадків творчість розглядалася на рівні поверховості явищ, часто фантастично, іноді ідеалістично [7, с.4].

Мета статті. Виділити фактори впливу сучасного хореографічного мистецтва на формування самосвідомості та загального саморозвитку особистості. Сучасна хореографія зароджується шляхом змішання різних танцювальних стилів і напрямків, які розвивалися протягом ХХ століття, вона існує як єдине ціле танцювальних композицій хореографів й професійних театрів, та на побутовому рівні. Американський хореограф Марта Грехем визначала танець як справжній вияв глибоких почуттів, стверджувала, що вивільняється свідомість через рух тіла. Антрополог Джоан Кеалінохомоку дає наступне визначення: «танець – це тимчасовий, скороминущий спосіб експресії, що відбувається в заданій формі і стилі за допомогою рухів тіла» [8].

В даний час в умовах інтенсивних і глобальних змін, людство шукає шляхи виходу з кризових і конфліктних ситуацій [2].

На перший план виступають питання швидкої і гнучкої адаптації особистості до швидко мінливих умов, що характеризується рівнем саморозвитку особистості [1].

Самосвідомість розвивається при активній взаємодії людини зі світом, участі у певній діяльності, залежить від найближчого соціального оточення, від рівня самооцінки і мотивації досягнень, наявності чи відсутності життєвої перспективи, лінії часової перспективи. Таким чином, хореографічні здібності можна визначити як спеціальні, творчі які поєднують у собі музичне, естетичне і хореографічне сприймання, переоцінку твору і ініціативний компонент - вміння вносити зміни у структуру танцю. Відповідно до положень сучасної психології хореографічні здібності розвиваються за закономірностями розвитку здібностей в цілому, тобто вимагають включення у хореографічну діяльність. Структура хореографічних здібностей включає загальні та спеціальні компоненти. До загального у хореографічних здібностях відносять когнітивні компоненти (розуміння матеріалу, його осмислення, образне мислення), особисті якості (емпатія, вольові якості), здатність до творчості.

Спеціальними вважаються акторські здібності та психомоторні характеристики. однією з головних рис хореографічних здібностей є своєрідність танцювальної мови хореографа, вміння перевтілитися на сцені, вжитися в музику, в образ. Здібності - це комплексне явище, яке включає єдність інтелекту, творчого компонента та мотивації. Продуктивна увага включає зосередження уваги, сприймання впливів середовища, пам'ять. Образ предмета, що сприймається, завжди складається з чуттєвого враження (вплив

уяви (фантазії) і деякого суб'єктивного доповнення, що виражає досвід людини. Фантазія неможлива без пам'яті. Чим більше матеріалу дає пам'ять, тим більше можливостей відкривається для комбінаційної роботи фантазії. Образ створений за допомогою фантазії, як правило емоційно забарвлений, істотні відношення всередині створеного матеріалу встановлює мислення [3].

Групова виконавська діяльність у хореографії передбачає мінімальний рівень творчості, оскільки вимагає узгодженості та синхронності дій. Тоді як дії постановника передбачають включення творчості як основи діяльності.

Аналіз наукових джерел свідчить, що хореографічна обдарованість характеризується такими показниками, як точність і узгодженість рухів, артистизм, здатність до інтерпретації і вміння відчувати, до креативного мислення, розширює вміння фантазувати і прагнення реалізувати власні замисли. Основним чинником саморозвитку є усвідомлення власних здібностей і можливості їх розвитку у творчій діяльності, ціннісне ставлення до діяльності, показниками якої є орієнтація на процес створення нової композиції, прагнення творчого пошуку у всіх видах діяльності, постійне вдосконалення власних здібностей, усвідомлення можливостей розвитку здібностей, а також сприймання кожної хореографічної композиції як цінної, унікальної.

## ДЖЕРЕЛА

1. Богачева Т.Г. К вопросу о коммуникативной социальной компетентности // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2011. – № 3. – С. 6–12
2. Власюк Н.Н. Образование как фактор адаптации общества к устойчивому развитию: методологические основания проблемы // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2011. – № 4. – С. 7–15.
3. Гильбух Ю. З. Внимание одаренные дети. - М. 6 Знание, 1991.- 80 с.
4. Моляко В.О. Творчість і особистість// Здібність, творчість, обдарованість:теорія, методика, результати досліджень/ О. Моляко, О. Музика. - Житомир. - 2006. - С.259-269
5. Музика О.Л., Портницька Н.Ф. Розвиток творчої спрямованості особистості в дошкільному віці// Обдарована дитина. – 2007. - № 7. – С.50
6. Пономарев Я. А. Психология творчества. М., 1976. С. 213—226
7. Турбан В. Етико-психологічні виміри обдарованості// Психологія і суспільство. – 2007. - № 4. – С. 123-127
8. John Blacking, Joann W. Kealiinohomoku The Performing arts: music and dance. – Walter de Gruyter, 1979. – 344 p.

Пукман К.  
студентка магістратури  
ПВНЗ «ЄВРОПЕЙСЬКИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ»

## ТАНЕЦЬ, ЯК ФОРМА КОМУНІКАЦІЇ . СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРИРОДА УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ

*Розглядається роль танцю в процесі соціалізації особистості та його сприяння повноцінному осягненню людиною світу культури.*

**Ключові слова:** танець, комунікація, соціальний танець.

**Постановка проблеми.** Актуальність для людини безпосереднього соціального середовища і її залежність від соціально-політичного середовища призводить до того, що вимушеність і готовність до поведінки, спрямованої на збереження (відновлення) безпосереднього соціального середовища, припускає зміну, радикальну трансформацію чи руйнування соціально-політичного середовища, що якраз і діагностується як зростання соціальної напруженості. Природою закладено так, що кожна людина відчуває природну потребу вільно рухатися, таким чином проявляти і виражати себе, взаємодіяти з іншими людьми і світом. Цінними є індивідуальні способи самовираження, вираження своїх емоцій, почуттів, поглядів через рухи.

Осмислення танцю, як форми комунікації в соціокультурному просторі досі не отримало належного висвітлення, незважаючи на те, що інформативна функція властива йому спочатку і є невід'ємною частиною природи хореографічного мистецтва. Поряд з великою кількістю мистецтвознавчих праць по танцю А. Дункан, І. Моїсеєва, В. Захарова М. Бежара, Л. Блок, Ю.Станішевського та ін, досліджень в галузі історії та техніки танцю, І. Биховської, С. Леонової, М. Матвейчук, М. Мерло-Понті, Н. Чілікіної, М. Мосса, та ін. практично неопрацьовані є культурологічний підхід до нього. Як справедливо зазначав російський дослідник танцю початку ХХ століття С.М. Худеков, в той час, як всім видам мистецтва, живопису, музиці, скульптурі приходила на допомогу наука, роз'яснює їм їх завдання і ті шляхи, за якими вони повинні були слідувати в подальшому своєму розвитку, одна тільки хореографія стояла особняком.

Якщо подивитися на історію і первісне призначення танцю, то танець з самого початку був способом пізнання себе, інших і світу, способом самовираження, комунікації і зцілення. Комунікація – це необхідна умова існування людського суспільства та природних спільнот. Детальніше про це можна прочитати в статті «Танцювально-рухова терапія: тіло як дзеркало душі» Бірюкової І.В: «У первісних людей ще до появи мови, рух і жести були засобом комунікації. І в перших людських громадах танець був одним з головних складових громадського життя: як

індивідуальний спосіб вираження (страху, печалі, радості і т.д.), так і спосіб передачі культурної спадщини. До сих пір в племенах аборигенів замість питання: "З якого ти племені?" запитують: "Який танець ти виконуєш?" [1].

Термін «комунікація» (від лат. Communicatio) з'явився в науковій літературі на початку ХХ століття. Один з основоположників американської соціології Чарльз Кулі вважав, що «під комунікацією розуміється механізм, за допомогою якого стає можливим існування і розвиток людських відносин - все символи розуму разом зі способами їх передачі в просторі і збереження в часі. Вона включає в себе міміку, спілкування, жести, тон голосу, слова, писемність, друк, залізні дороги, телеграф, телефон і найостанніші досягнення по завоюванню простору і часу. Чіткої межі між засобами комунікації та іншим зовнішнім світом не існує. Однак разом з народженням зовнішнього світу з'являється система стандартних символів, призначена тільки для передачі думок, з неї починається традиційний розвиток комунікації» [3].

**Мета:** виявлення соціокультурної природи українського танцю, пошук шляхів збереження національного хореографічного мистецтва.

Танець супроводжував всі ритуали (народження, весілля, смерть і т.д.), всі свята і торжества, події повсякденного життя (полювання, риболовля та ін.), військові походи. Саме в танці

люди передавали своє ставлення до невідомого і непізнаного, до природи, висловлювали свій зв'язок із всесвітом, з богами і духами. Ці танці отримали класифікацію побутові обрядові . Побутові танці беруть свій початок у хороводах, які є основою української народної хореографії. Вони були невід'ємною частиною щоденного життя народу. Їх виконували на масових вечорах, гулянках тощо. Оптимізм, радість, нестримні веселощі – ці риси вдачі української культури стали основою численних національних танців.

На жаль, на сьогоднішній день майже не виконуються ці танці а повсякденному житті. Але деякі традиції збереглися. Одним з найбільш поширеним видом обрядових танців до сих пір в Україні залишається перший танець молодих на весіллі. Це яскравий, особливий момент весілля. Він поєднує в собі миті радості та краси, спогади про першу зустріч та ніжні почуття наречених.

На Закарпатті популярним на весіллі є танець нареченої або ще його називають «Менюесонь». Ця традиція прийшла до нас з давніх здавен, має угорське коріння. Він виконується на кінці весілля і несе з собою чималенький зміст. Молода дівчина прощається зі своїм незаміжнім життям, танцюючи з гостями. Кожний, хто хоче приєднатися до запального танцю, повинен спершу викупити його. Вони кидають гроші в корзинку і танцюють з молодою по черзі. Танець триває від 30 хвилин до 1

години ( інколи навіть 2год.) Вважається, що своїм танцем наречена заробила першу зарплатню, в якості дружини і внесла в сімейний бюджет. По закінченню всі незаміжні жінки та дівчата утворюють коло і водять хоровод, молода в центрі з мамою. Мама знімає фату своїй дочці, і та прощається з батьківським домом, з дівочим життям. Потім в коло входить свекруха(мати нареченого) і зав'язує нареченій весільну хустку, таким чином приймає її в нову сім'ю і від цього моменту, по традиції, дівчина стає дружиною. Закінченням танцю є хоровод незаміжніх дівчат навколо молодої, яка по черзі кличе до себе кожную з дівчат, одіває їй на волосся фату і разом кружляють, виконуючі повільні танцювальні кроки. Це означає, що неодмінно всі дівчата в майбутньому щасливо вийдуть заміж. Існує повір'я: на кого першу молода прикладе фату, та і одружиться першою.

Існує багато так званого, маловідомого фольклору, який виховує любов та пошану молоді до обрядів та традицій нашого народу. І саме через рухи, жести, танці наші предки змогли до нас донести традиції нашої країни.

**Висновки.** Закладені в танці соціокультурні орієнтації (як тілесні, так і духовні) дозволяють йому грати істотну роль в процесі соціалізації особистості, сприяючи повноцінному осягнення світу культури. Тому танець займає важливе місце в процесі національно культурного виховання молоді в суспільстві.

## ДЖЕРЕЛА

1. Бирюкова И. В. Основные жизненные темы: Методическое пособие по танцевально-двигательной терапии / И. В. Бирюкова, М. А. Бебик ; составитель Е. А. Чудина. – М. :Институт практической психологии и психоанализа, 2005. – 285 с.

2. Бирюкова И. В. Танцевально-двигательная терапия: тело как зеркало души/ И. В. Бирюкова // Журнал практической психологии и психоанализа. – М., 2001. – № 1-2.

3. Кули Чарльз. Общественная организация // Тексты по истории социологии XIX-XX веков. Хрестоматия. М.: Наука, 1994. - С. 379.

