

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 1, 2023



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

Засновник – Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

Журнал «Слобожанські мистецькі студії» засновано в 2023 році, виходить 3 рази на рік

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ № 25403-15343Р від 15.02.2023 року

Друкується згідно з рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Протокол № 8 від 27.02.2023 р.)

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Зав'ялова О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Члени редакційної колегії:

Бермес І. Л. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Гельмут Льюс – доктор габлітований, професор, Лейпцизький університет

Єрмоєнко А. Ю. – кандидат мистецтвознавства, професор, доцент Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Каблова Т. Б. – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

Калашник М. П. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Лігус О. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка

Савченко Г. С. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Сторонська Н. З. – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний концертмейстер кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Черноіваненко А. Д. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Чжан Сянюн – кандидат мистецтвознавства, професор, професор факультету мистецтв Північного національного університету м. Іньчуань, провінція Нінся

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

ЗМІСТ

Бірюкова Лариса Анатоліївна, Руденко Олександр Федорович, Ігнатовська Тетяна Анатоліївна Сучасні тенденції становлення китайського оперного мистецтва.....	5
Yeremenko Olha, Ustymenko-Kosorych Olena Training of musical art specialists: methodological provisions.....	9
Капран Оксана Володимирівна Аспекти впливу колірного рішення на сприйняття живописного твору.....	14
Ignatovska Oksana, Karpenko Evgen Pedagogical value of studying the creative heritage of Mykola Leontovych in classes on choral arrangement.....	18
Корякін Олексій Олексійович Роль детермінації у розвитку звукорежисерської компетенції здобувачів вищої освіти.....	23
Лі Чжи Танець і музика: синтез двох мистецтв	28
Никифоров Андрій Михайлович, Гулей Ольга Володимирівна Творчість Надії Гудилко у контексті краєзнавчої підготовки студентів мистецьких спеціальностей.....	31

CONTENT

Biriukova Larysa, Rudenko Oleksandr, Ihnatovska Tetiana Modern trends in the formation of Chinese opera art.....	5
Yeremenko Olha, Ustymenko-Kosorych Olena Training of musical art specialists: methodological provisions.....	9
Kapran Oksana Aspects of color decision influence on perception of a painting work.....	14
Ignatovska Oksana, Karpenko Evgen Pedagogical value of studying the creative heritage of Mykola Leontovych in classes on choral arrangement.....	18
Koriakin Oleksii The role of determination in the development of sound engineering competence of higher education students.....	23
Lee Zhi Dance and music: a synthesis of two arts.....	28
Nykyforov Andrii, Hulei Olha Creativity of Nadiya Gudylo in the context of local history training of art students.....	31

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ КИТАЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА**Бірюкова Лариса Анатоліївна,**кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-8601-2800**Руденко Олександр Федорович,**кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-0368-6445**Ігнатовська Тетяна Анатоліївна,**провідний концертмейстер
кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-3316-5755

У статті розглянуто історичний розвиток китайського оперного мистецтва з глибокої давнини в умовах свого часу. Актуалізовано сучасні тенденції становлення китайської опери як жанру, стилю та сюжету, що дозволяє простежити появу нових елементів у різних напрямках музично-драматичного дійства. Китайська опера пройшла тривалий шлях концептуального жанрово-стилістичного становлення, збагачений різноманітними та якісними показниками нової стилістики з перевагою аріозності, сольного та ансамблевого співу, нового оркестрового мислення свідчить про нову кристалізацію оперної драматургії на тлі національних традицій та нового композиторського мислення. Дослідження цих змін в оперному мистецтві дозволяє по-новому осмислити різні напрями жанрово-стильової концепції китайської опери та музичного театру. Висвітлено фундаментальне наукове вивчення історичного становлення китайського оперного мистецтва, значення музичного театру як органічної частини відображення в художній формі життя та побуту народу, сутнісні ознаки національного характеру і менталітету у роботах корифеїв оперного мистецтва. Розкрито проблему становлення сучасної китайської опери в контексті засвоєння європейського досвіду, виявлено вплив проєвропейської опери на жанрову та стильову особливість сучасного оперного мистецтва Китаю, яка відображає творчість свого митця у новому переосмисленні народної музики, дозволяє актуалізувати жанр, стиль, сюжет з перенесенням оперного дійства до сучасної епохи, надати відповідної метафоричності, ілюзорності, епатажу та перформенсу, виходячи за рамки твору із сакраментальною особливістю китайської опери як етнокультурного феномену.

Ключові слова: опера, оперне мистецтво, тенденція, китайська музична культура, проєвропейська опера «Дрібний сонячний дощ».

Biriukova Larysa, Rudenko Oleksandr, Ihnatovska Tetiana. Modern trends in the formation of Chinese opera art

The article examines the historical development of Chinese opera art since ancient times in the conditions of its time. Modern trends as a genre, style and plot in the formation of Chinese opera are updated; which allows us to trace the appearance of new elements in various directions of musical and dramatic action. Chinese opera went through a long path of conceptual genre-stylistic formation, the variety of opera enriched with quantitative and qualitative indicators of new stylistics with the advantage of arias, solo and ensemble singing, new orchestral thinking testifies to a new crystallization of opera drama against the background of national traditions and new composer thinking. The study of these changes in the art of opera allows us to think about different directions of the genre-style concept of Chinese folk opera and musical theater in a new way. The fundamental scientific study of the historical formation of Chinese opera art, the importance of musical theater as an organic part of the reflection in the artistic form of the life and lifestyle of the people, the essential signs of national character and mentality in the works of luminaries of opera art are highlighted. The problem of the formation of modern Chinese opera in the context of assimilation of European experience is revealed, the influence of pro-European opera on the genre and stylistic features of modern Chinese opera art is revealed, which reflects the work of its artist in a new reinterpretation of folk music, allows to actualize the genre, style, plot with the transfer of the operatic action to the modern era, to provide appropriate metaphoricality, illusoryness, outrage and performance, going beyond the scope of the work with the sacramental feature of Chinese opera as an ethnocultural phenomenon.

Key words: opera, the opera, tendency, China musical culture, pro-european opera "Sunny drizzle".

Опера – найпарадоксальніший продукт художньої творчості музично-театрального мистецтва, витоки якого можна прослідкувати навіть до античного театру, де вміло поєднувалися міфологія, декоративне мистецтво, хорівий спів, гра на музичних інструментах, сце-

нічна пластика та акторська майстерність. Тож історія китайської цивілізації, що почалася за 1500 років до нашої ери і за декілька віків пройшла величезний шлях свого розвитку, свідчить про змістову сторону музичної культури Китаю, пов'язаної з народженням прекрасного

оперного мистецтва на основі національних музичних традицій глибокої старовини [1, с. 37; 5, с. 113].

Зв'язок з історичним розвитком країни, з національними багатожанровими музичними традиціями – фольклором, народною піснею, інструментальною музикою, танцем, з традиціями європейської оперної музики розкривається нам у творчому пошуку сучасних тенденцій становлення китайського оперного мистецтва – стилях, музичних жанрах та наукових дослідженнях сьогодення. У контексті сказаного актуальним буде звернення до наукової спадщини корифеїв оперного мистецтва.

Фундаментом вивчення історичного становлення китайської опери стали праці Ма Ке, Ху Шипина, дослідження різних напрямів жанрової концепції китайської народної опери та китайського музичного театру сіцзюй розкриваються у роботах Мань Синьина, Чжоу Яна, Го Ханьчэна, Хе Юйжэня, детальний аналіз специфіки жанру китайського музичного театру зустрічаємо у роботах Хуан Йелюй, Ху Шипином, Ге Сяои, Мань Синьин, Цзюй Цихуна, Цю Ячжоу, різноманітні аспекти музично-театральної драми та їх роль у розвитку оперного мистецтва Китаю висвітлюються у працях Лян Маочуня, Цзюй Цихуна, Цю Ячжоу. Китайський композитор Цзо Чженьгуан висловлює думку про те, що в умовах сьогодення надзвичайно складно зберегти стародавнє пісенне мистецтво в умовах комп'ютеризації життя, нового ритму та гармонії сучасної музики. Широкий спектр наукових досліджень жанрово-стильових особливостей оперного мистецтва Китаю концептуально розкрито у працях Б. Асаф'єва, Л. Березовчука, С. Гончаренко, Л. Кириліної, І. Корн, О. Соколовой [6, с. 27]. З огляду на це можна констатувати зацікавленість учених історією становлення та розвитку оперного мистецтва Китаю у світовому часопросторі. Отже, метою статті є теоретичне обґрунтування сучасних тенденцій оперного мистецтва Китаю [7, с. 27].

Музичний театр Китаю є найважливішою галуззю та органічною частиною відображення у художній культурі життя народу, виразом сутнісних сторін національного характеру і менталітету. Як багьківщина однієї з найдревніших цивілізацій світу, де фізичний тип населення не змінювався впродовж п'яти тисячоліть, Китай має свою глибоку історію філософського політичного та мистецького розвитку. Серед значущих цінностей Китаю є оперне мистецтво, яке на сьогодні виступає у вигляді традиційної музичної драми, знайомої під назвою Пекінська опера, що народилася під впливом західноєвропейської опери як вершина оперної культури Китаю. Аби зрозуміти місце китайського оперного мистецтва у світовому просторі, його існування у межах нових форм світового жанрового різноманіття, звернемося до покрокового аналізу театрального життя у китайській музичній культурі [4, с. 35]. Тому відповідь про національну належність та взаємопроникнення східної та західної музичних культур, створення нового етапу діалогічного характеру співіснування традиційного мистецтва знаходимо у нових постановках театрів Но, Кабукі (Японія), Пекінській опері (Китай) тощо.

На відміну від наявної системи типових суджень, міжнародне музичне життя з її багатою палітрою есте-

тико-стильових рис указує нам на зміни театрального життя та мистецтва загалом, пов'язаного із закінченням десятирічного періоду китайської революції. Тенденція ліберальності (тенденція (від лат. *tendere* – *спрямовувати, прагнути, напрям розвитку чого-небудь, намір*) дозволяє здійснювати музичні постановки на різну тематику, використовувати засоби оперного жанру для відображення динаміки життя у різних її формах [7, с. 110].

Нині на театральному музичній сцені з безперервною зміною переживань, думок та турбот з'являється постать простої людини, розкривається її взаємодія з навколишнім середовищем, що указує на розширення жанрового діапазону китайської опери. Це дозволяє композиторам у новому форматі створити власну концепцію подальшого розвитку китайського оперного мистецтва, розкрити себе як нового творця сучасної класичної опери. Якщо у класичний період 1945–1966 років музичні постановки тяжіли до однієї з головних ліній проєвропейської чи народної опери, то починаючи з кінця 70-х років складається інша картина – поліфонічне жанрове розмаїття, що ми спостерігаємо і зараз. Таким зразком є постановка побутової драми «Зоряне світло, зоряне світло» у 1979 році на музику Фу Геньжэня, постановка музичного мюзиклу «Сучасна молодь» на музику Лю Чженьцю у 1980 року, поява концертної опери («Цюй Юань» Ші Гуаннаня) та камерної опери («Міст прощання» Чжоу Сюеші). Як бачимо, спостерігається тенденція до створення ліричного типу оперних вистав [1, с. 45; 1, с. 126].

Аналізуючи класичний період оперних вистав 1945–1966 років, відзначимо зміни в оперній музиці, своєрідну зацікавленість та тяжіння до стильових особливостей *проєвропейської* опери з її *характерними тенденціями до музично-драматичного жанру, особливостей співу, слова, сценічної дії, до композиційно-органічної цілісності* (солісти, ансамблі, хор), елементів образотворчого мистецтва (грим, костюми, декорації, світлові ефекти, піротехніка тощо). І тільки починаючи з кінця 70-х років починає складатися поліфонічна жанрова картина, що спостерігається і зараз. Слід додати, що розвиток національної опери безпосередньо пов'язаний з мобільністю життя та такими явищами, як мультиплікація, сучасна музика та засоби інформації, тобто з'являються нові орієнтири та вектори [5, с. 205; 7, с. 40].

Оцінюючи основні риси оперного мистецтва цього періоду, слід виокремити розвиток двох магістральних жанрових ліній – *народної та проєвропейської опери*. Відмінною особливістю зазначених оперних напрямів стала їх активна взаємодія як між собою, так і з новими жанрами китайського музичного театру. Хоча композитори цього часу і продовжували писати народні опери, з одного боку, старанно дотримуючись канонів цього жанру, з іншого боку, ми спостерігаємо здійснення експериментального пошуку в нових засобах сценічно-оперного вираження. Як результат, бачимо народження нових художніх робіт, таких як «Дочки партії» (1991), «Дрібний сонячний дощ» (2000), «Червоний сніг» (1999), «Полум'я та весняний вітер занапащають стародавнє місто» (2005).

Отже, новий час, вимоги сучасних тенденцій розвитку вокально-оперного мистецтва Китаю звертають нашу увагу на твори, які не належать до народних опер, однак мають певну схожість: це опера «Коханець» (1981), складена за мотивами місцевих драм провінції Ляонін з великою кількістю народних мелодій та використанням нових оперних форм, таких як арія, речитатив, ансамбль, симфонічний оркестр з абсолютною відповідністю європейським канонам оперного жанру. Це дозволяє стверджувати, що опера «Коханець» віддзеркалює сучасні тенденції оперного мистецтва в ліній проєвропейської опери, робить новий крок до діалогічного спілкування та взаємодії сучасної і народної опери [1; 3, с. 412; 6, с. 205].

Зразком розвиваючої лінії народної драми гецзюй та народної оперної лінії є опера «Сі Ши» з типовим сюжетом, побудованим на стародавніх китайських переказах. Образ Сі Ши як жінки-героїні є типовим для опер цього часу, у музичному плані «Сі Ши» відтворює стилістику цяньцзюй (традиційних драм півночі країни), основою якої є ритм, тембровий колорит, використання традиційних китайських інструментів, таких як піпа, сяо, цин. Проєвропейську оперу нагадують лише музичні та розмовні номери та форма.

Пошук глибинного шляху до аналізу жанрово-стильових особливостей нового часу в оперному мистецтві дозволяє звернутися до творчості відомих композиторів Лю Чженьцзю та Чжу Цина, які створили у 2000 році оперу «Дрібний сонячний дощ», сповнену прекрасними колоритними аріями, написаними на хунаньські та цяньські народні співи. Особливо слід зупинитися на музичному стилі. Якщо музичний стиль можна розглядати як сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично віддзеркалює естетичні погляди різних суспільних груп і передає особливість певної епохи або творчого напрямку, то оперний стиль історики трактують як найпарадоксальніший продукт художньої творчості, визначають як новий вид музично-театрального мистецтва, заснований на синтезі слова, сценічної дії та музики. Звідси музичний стиль опери «Дрібний сонячний дощ» має три особливості. Перша

особливість – це наявність широкого кола революційних народних пісень; друга особливість – це використання музичних традицій народних опер, мається на увазі стиль традиційної музичної драми під назвою баньцян. Дійсно, музичність, оригінальність форми, зміст заслуговують на особливу дослідницьку цінність цієї опери, оцінюючи її як справжній історичний прорив у світову оперну культуру [3, с. 41; 7, с. 78]. Саме стильова спадкоємність стала значущим внеском у нове оперне мислення ХХ–ХХІ століття, новим фундаментом сучасної проєвропейської китайської опери, яка відображає творчість свого митця у новому переосмисленні народної музики. Як бачимо, у змісті проєвропейських опер спостерігаємо два напрями фольклорної лінії: фольклор виступає як декор та як незмінний оригінал. І хоча до культурної революції ці лінії були самостійними, та все ж таки європейські принципи музичної драматургії суттєво вплинули на інтерпретаційний погляд на фольклор і розділили його на класичний та сучасний. Відповідно, постає питання щодо наступних змін насичення у національному китайському часопросторі, у якому повинні з'явитися твори, репертуарний багаж яких насичено фольклором та глибокими етнічними традиціями свого народу [3, с. 415; 7, с. 102].

Отже, чарівне оперне мистецтво Китаю через синтезовану єдність народу та митця, через призабуті сторінки історії стає основою взаємного збагачення національного оперного мистецтва у світовому музичному просторі. Переживаючи етап «пробудження», оперний театр Китаю виражається у пошуку сучасних тенденцій створення нового сценічного дійства у стилі, жанрі, сюжеті. Актуалізація сюжету з перенесенням оперного дійства до сучасної епохи, відповідна метафоричність, ілюзорність, епатаж, перформанс та вихід за рамки твору із сакраментальною особливістю китайської опери як етнокультурного феномену на сьогодні отримала новий погляд на свою самобутність. З огляду на вплив європейської оперної музики, її традицій, китайська опера залишається своєрідним інтерпретатором національного оперного мистецтва, проявляючись у композиторському пошуку сучасних тенденцій.

Література:

1. Березовчук Л.М. Опера як синтетичний жанр. *КНЛУ. Серія «Проблеми музикознавства»*. 1991. № 6. С. 36–92.
2. Бочарова С.А. Інтернет-сленг у сучасному суспільстві Китаю. *КНЛУ. Серія «Культура України»*. 2015. С. 45–46.
3. Ван Пейї. Опера куньюй та її художні особливості. *Торсінг плюс*. 2011. № 5. С. 41–419.
4. Сяньвей Е. Міфологічні прообрази китайської музичної драми перетворень початку ХХІ ст.: герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту опери Сан Бо «Метелик». *ХДАК. Серія «Культура України»*. 2017. № 57. С. 34–42.
5. Конфуцій: Вислови: книга пісень та гімнів. Хмельницький: «Єврика», 2001. 398 с.
6. Рудік О.М. Поняття простору у китайській мові. Функціонально-семантична структура просторово-кількісних прикметників на позначення глибини у китайській мові. *КНЛУ*. 2015. С. 377–378.
7. Чжан Лічжень. Сучасна китайська опера: історія та перспективи розвитку. *Наукова думка*. 2010. 149 с.

References:

1. Berezovchuk, L.M. (1991). Opera yak syntetychnyy zhanr [Opera as a synthetic genre]. *Center of KNLU. Serii: Problems of musicology*, № 6. P. 36–92 [in Ukrainian].
2. Bocharova, S.A. (2015). Internet-slang u suchasnomu suspilstvi Kitayu. [Internet slang in modern Chinese society]. Kyiv: *KNLU. Series: Culture of Ukraine*. No. 5. P. 45–46 [in Ukrainian].
3. Van, Peuyi (2011). Opera kuncyui ta yiyi hudozhni osoblivosti [Kuntsui opera and its artistic features]. *Torsing plus*. No. 2. P. 411–419 [in Ukrainian].

4. Ye, Syanvei (2017). Mifoepichni proobrazi kitaiskoyi muzichnoyi dramy peretvoren pochatku XXI st.: germenetichnii analiz muzichno-poetichnogo tekstu operi San Bo «Metelik» [Mythoepic prototypes of Chinese musical drama transformations of the beginning of the 21st century: a hermeneutic analysis of musical of the poetic text of Saint Beau's opera "Butterfly"]. *Kh DAK. Seriya: Culture of Ukraine*, No. 6 (57). P. 34–42 [in Ukrainian].
5. Konfutsiy. (2001). Vyslovy: knyha pisen ta himniv [Sayings: a book of songs and hymns]. «*Evrika*». 446 s. [in Ukrainian].
6. Rudik, O.M. (2015). Ponyattya prostoru u kitaiskii movi. Funkcionalno-semanticzna struktura prostoro-tilkisknih prikmetnikiv na poznachennya glibini u kitaiskii movi [Ponyattya space u kitaiskii movi. Funkcionalno-semanticzna struktura sproto-tilkisknih prikmetnikiv na poznachennya glibini u kitaiskii movi]. Kyiv: *KHLU*. P. 377–378 [in Ukrainian].
7. Zhang, Lizhen. (2010). Suchasna kitaiska opera: istoriya ta perspektivi rozvitku [Modern Chinese opera: history and development prospects]. *Naukova Dumka*, 2010. 149 s. [in Ukrainian].

TRAINING OF MUSICAL ART SPECIALISTS: METHODOLOGICAL PROVISIONS

Yeremenko Olha Volodymyrivna,

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Head of the Chair of Choreography and Musical Art
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
ORCID ID: 0000-0001-9328-1726

Ustymenko-Kosorych Olena Anatoliivna,

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Director of the Scientific-Educational Institute of Culture and Arts
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
ORCID ID: 0000-0003-4385-2118

The publication highlights the theoretical and methodological foundations of music specialists training in pedagogical universities. The essence is revealed and theoretical approaches to musical art specialists training are analyzed. It is emphasized that musical art specialists training is based on the theoretical ideas regarding the national paradigm of training musical art specialists, the humanistic basis of music education, axiological approaches to the training of musicians-pedagogues, the existential-emotional direction of art education and its acmeological orientation, as well as prognostic guidelines for professional training. The leading generalized positions regarding the defined role of the consolidation approach as the theoretical basis of the specified training are substantiated. The idea of a national paradigm for the training of art specialists has been actualized; its essence is considered from the point of view of the dialectics of the special and general in culture, which ensures socialization of future specialists. It is substantiated that assimilation of national and universal culture by pupils enhances development of their value orientations. It is emphasized that formation of national culture is also ensured by the expediency of application in the educational process at the level of artistic knowledge, along with works of world art, of national music. The essence of the existential-emotional direction of art education and its role in ensuring the emotional saturation of the educational process is revealed. It is proved that pedagogical determination of the artistic educational process must necessarily take into account both the conscious and unconscious artistic actions of the participants of the study.

Key words: specialists in musical art, consolidation approach, musical-professional, pedagogical-practical, scientific-research directions of training, national paradigm, specialists in art, existential-emotional direction of art education, national culture.

Єременко Ольга, Устименко-Косорич Олена. Підготовка фахівців з музичного мистецтва: методологічне забезпечення

У публікації висвітлено теоретико-методологічні основи підготовки фахівців музичного мистецтва в педагогічних університетах. Розкрито сутність та проаналізовано теоретичні підходи до підготовки фахівців з музичного мистецтва. Підкреслюється, що підготовка фахівців музичного мистецтва ґрунтується на теоретичних ідеях щодо національної парадигми підготовки фахівців з музичного мистецтва, гуманістичної основи музичного навчання, аксіологічних підходів до навчання музикантів-педагогів, екзистенційно-емоційного напрямку мистецького навчання та його акмеологічної спрямованості, а також прогностичних орієнтирів фахової підготовки. Обґрунтовано провідні узагальнені позиції щодо визначеної ролі консолідаційного підходу як теоретичної основи зазначеної підготовки. Актуалізовано ідею щодо національної парадигми підготовки фахівців з мистецтва; розглянуто її сутність під кутом зору діалектики особливого й загального в культурі, що забезпечує соціалізацію майбутніх фахівців. Обґрунтовано, що засвоєння вихованнями національної та загальнолюдської культури передбачає розвиток їхніх ціннісних орієнтацій. Підкреслюється, що формування національної культури забезпечується також доцільністю застосування в навчальному процесі на рівні художнього пізнання поряд із творами світового мистецтва національної музики. Розкрито сутність екзистенційно-емоційного напрямку мистецького навчання та його роль у забезпеченні емоційної насиченості навчального процесу. Доведено, що педагогічна детермінація художнього навчального процесу має неодмінно враховувати як усвідомлювані, так і неусвідомлювані мистецькі дії учасників навчання.

Ключові слова: фахівці музичного мистецтва, консолідаційний підхід, музично-фаховий, педагогічно-практичний, науково-дослідницький напрямки підготовки, національна парадигма, фахівці з мистецтва, екзистенційно-емоційний напрям мистецького навчання, національна культура.

Current modernization approaches in national education, related to the processes of globalization, expansion and deepening of international contacts, are ensured by the introduction of humanistic priorities, reliance on national principles of education development, actualization of personal and social approaches to education, observance of the principle of cultural relevance of education, achievement of an optimal balance between

cognitive, evaluative, creative spheres of students' educational activity.

A decisive role in the implementation of these tasks is played by the process of improving education in graduate school with the aim of preparing specialists who possess deep fundamental and special knowledge and are capable of independent creative activity. All this leads to the need to update a whole set of issues related to the implementation

of content and organizational measures and their theoretical and conceptual support.

The problem of professional training has found a deep and systematic embodiment in scientific literature. Namely: the methodological foundations of education as a culture-creating process are reflected in the scientific concepts of V. Andrushchenko, O. Oleksiuk, O. Shevnyuk and others; the provisions of pedagogical science regarding the problem of pedagogical professionalism are developed in the scientific works of V. Bondar, N. Huzii, I. Ziaziun, A. Kapska, O. Moroz, S. Sysoieva, and others. The leading aspects of the art specialists training are laid down by the studies of A. Zaitseva, A. Kozyr, H. Padalka, V. Orlov, O. Rebrova, O. Rudnytska, O. Khyzhna, O. Shcholokova, and others.

However, in the search for adequate requirements of the time of teaching technologies, pedagogy still has reserves in terms of clarifying the theoretical and methodological foundations of art specialists training.

The purpose of the article is to reveal the priority conceptual provisions on which the process of training musical art specialists in pedagogical universities is based.

The study used such theoretical methods as analysis, synthesis, generalization, systematization, comparison, etc. in order to reveal the essence of the phenomena under investigation.

It should be emphasized that modern theoretical and methodological approaches to training specialists in the field of art pedagogy influence the choice of pedagogical strategies and teaching methods. Given the fact that the methodological principles in the education system are understood as the most general conceptual provisions, the effect of which extends to all pedagogical activity [5, p. 42], we define the methodological principles of the specified training as a system of generalized theoretical knowledge that plays the role of leading conceptual positions, on which the process of training musical art specialists is based. Justification of methodological pluralism makes it possible to determine the leading methodological principles in the theory and practice of training specialists in the music-pedagogical profile, namely: the national paradigm of training art specialists; humanistic basis of music education; axiological approaches to teaching musicians-pedagogues; the existential-emotional direction of art education and its acmeological orientation, as well as prognostic guidelines for the specialists training.

The national paradigm of training art specialists as a dialectics of the special and general in culture ensures socialization of future specialists, their assimilation of national and universal human culture and provides for the development of their value orientations in the direction of mastering national culture, as well as application in the educational process at the level of artistic knowledge, along with works of world art, national music. As emphasized by H. Padalka, in the conditions of updating the content of higher art education, development of value orientations of future specialists in the socio-cultural sphere is impossible without a deep awareness of the national origins of artistic culture [5, p. 16].

The analysis of scientific literature proves that national guidelines in the educational process are an important condition for the socialization of future specialists, their assimilation of national and universal culture and provide for the formation of axiological experience of pupils in the national context, which enables formation of their artistic experience in such a plane, the coordinates of which are artistic values [4, p. 66–67].

The clarification of this task envisages involvement of education applicants in the conscious and purposeful coverage of examples of national culture from the standpoint of their value attitude to artistic phenomena. In addition, students' understanding of "genre-style and emotional-tonal diversity" [5, p. 67] provides a holistic pedagogical approach to mastering the national in art; introduction into the educational process of national art samples in unity with highly artistic works of world art, which is ensured by the implementation of a national-style approach to the process of teaching art disciplines in the graduate school. From these positions, scientists claim that the wide coverage of national music and systematization of musical material according to historical and stylistic features, encouragement of the educational process participants to empathic and emotional experience of Ukrainian music, implementation of comparative approaches to the cognition of national and stylistic features of musical works, introduction of elements of composer creativity on a national basis in the educational process, the main guidelines for ensuring the national-stylistic foundations of learning Ukrainian music are determined.

Therefore, development of national culture is interpreted by us as a process of ensuring mutual influence, interconnection of universal and national values, traditions, and heritage. In addition, the national culture of art specialists involves understanding of the world artistic heritage based on the artistic knowledge of the national origins of artistic images. This means that "the universal includes the individual and the national" [5, p. 66].

The study and analysis of the pedagogical heritage of education theorists and practitioners enables us to understand the humanistic basis of music education in the context of the students' value attitude formation to art, to pedagogical and scientific research activities, their ability to deeply experience human values, their embodiment in artistic images and adequate assessment of artistic achievements in the interpretation of music, the consequences of teaching activities and the results of scientific research.

Highlighting in the literature the essential features of the humanistic approach (I. Bekh, I. Ziaziun, H. Padalka, O. Rostovskyi, V. Shulhina and others) enables our attempt to identify and investigate the peculiarities of involving students of a musical and pedagogical profile in mastering humanistic orientations in the process of learning.

In the field of art education, according to H. Padalka, the principle of humanization is key, since the field of art education should involve realization of the educational potential of art. According to the scientist, humanization of art education directly affects the issues of ensuring the artistic development of pupils based on the material

of artistic works, in which human life is interpreted as the highest value. The humanistic principle of art education is implemented in the process of forming a personality capable of adequately perceiving universal values [5, p. 3–6]. The scientist emphasizes the need to develop the spiritual culture of the teacher of art disciplines as “a personal and professional quality, the essence of which is the ability to realize and create art from the standpoint of humanism, as well as dissemination of this approach in the student environment” [5, p. 6].

A. Kozyr considers humanization of education as the leading criterion for the success of the educational process at the university. Just as it is impossible to humanize a school without involving children in art at the level of subjects that develop their rational sphere, so it is impossible to humanize music and pedagogical education without developing in students an artistic-figurative vision of the world, the experience of an emotional and value attitude to works of art [3, p. 9].

The study and analysis of the pedagogical heritage of education theorists and practitioners enables us to understand the humanistic orientation of teaching education applicants as actualization of theoretical and methodological experience in the context of personality-centered training, which is ensured by the implementation of the evaluative attitude of pupils to musical phenomena from the standpoint of spiritual values, improvement of individualized forms of training, preparation of educational process participants to a dialogic interaction.

Axiological approaches to the musicians-pedagogues training are considered in the context of their spiritual culture formation, which involves expansion of students' artistic awareness, their ability to deeply experience spiritual values embodied in artistic images, the ability to independently assess life and artistic values, the ability to spiritual self-realization in artistic-pedagogical activity.

The analysis of scientific literature gives an idea of the current state of development of the problem both in general and in its individual aspects. Elucidation of issues of the content and typology of values, their importance as factors of the functioning of society from the philosophers' point of view (I. Bekh, O. Petinova, I. Ohorodnyk, M. Rusyn, M. Pidlisnyi) enables the clarification of factors that influence formation of axiological attitudes [4; 6]. The variability of the application of axiological trends in pedagogy is provided by the multifaceted and multidirectional approaches to the understanding and classification of values. Thus, spiritual values are explored in the concepts of I. Bekh, M. Pidlisnyi; the leading aspects of pedagogical professionalism through the prism of formation of its value foundations were developed in the scientific works of I. Ziaziun. The analyzed results of scientific research on musicology and psychology of artistic creativity (N. Karpenko, Z. Kovalchuk, Z. Romanets, S. Maksymenko, O. Hlavnyk) are used as the basis for substantiating the concept of the influence of various types and genres of musical art on the formation of value orientations of the individual in artistic sphere [2]. Studies of the content and main components of the value

orientations of youth in the artistic sphere (O. Oleksiuk, H. Padalka, R. Shulha) contribute to ensuring the necessary orientation of the educational process in the field of music and pedagogical education.

One of the leading methodological guidelines is the existential-emotional orientation of art education in institutions of higher education. Existential and anthropological positions of the worldview, which incorporated the most important features of Ukrainian mentality (cordocentrism, freedom, individualism, atheism, existentialism, striving for self-knowledge and self-realization) became the basis for the development of leading guidelines for artistic education from the standpoint of existence. The analysis of scientific sources enables us to understand existence as a life experience filled with emotions that activate the inner world of a person in the direction of combining the desire for self-knowledge, self-understanding with personal qualities; with emotionality.

The study of existential-emotional processes in music pedagogy is based on modern psychological theories of emotions, which consider the unity of “affect and intellect”, cognitive emotional ways of mastering reality. The theory of emotions as a special value recognizes emotions as a function of evaluating the external and internal world. Based on the concept of an individual's focus on experiencing certain emotions as a value in our research, one of the leading theoretical propositions is the opinion regarding the emotional saturation of the educational process in the master's degree in music and pedagogical profile, which is manifested in the orientation of the future specialist to certain experiences that add additional value to artistic phenomena and musical-pedagogical activities that cause them.

The above is related to the outline of the possibilities of the hermeneutic approach in art pedagogy, “which involves an emotional and value interpretation of art taking into account social and cultural traditions, as well as the subject's personal artistic-creative experience” [6, p. 63]. The hermeneutic approach in the process of training future art specialists ensures activation of the students' independent evaluative attitude to artistic images, their involvement in an imaginary dialogue with the author of the work, and identification of the personal meaning of communication with art.

Therefore, the existential-emotional direction of art education involves ensuring the emotional saturation of the educational process in the music-pedagogical master's degree training and is manifested in the future specialist's orientation to the need to actively experience artistic phenomena in music-pedagogical activities. It is proved that the pedagogical determination of the artistic and educational process must take into account both the conscious and unconscious artistic actions of the participants of the study.

An essential aspect of the theoretical foundations of the musical art masters' training in the context of education modernization is the study of its acmeological perspectives. According to A. Kozyr, implementation of the acmeological approach to the professional training

of future teachers is carried out by means of the application of acmeological educational technologies, because they contribute to the activation of the students' internal potential (the motivational-target sphere of their personality; abilities, willpower, self-awareness) as a condition for the ascent of the personality to its acme-level. The specificity of acmeology, relative to other human sciences, is that it examines the entire life and professional path of an individual. Acmeology studies the problems of improvement and correction of professional activity and assumes that a person reaches the heights of professionalism and mastery by himself, in which professional activity of an individual plays a leading role in his destiny [3, p. 118].

So, generalization of the scientific work gives reasons to state that the acmeological orientation of education involves orientation of educational-cognitive, evaluative-interpretive and creative-productive activities of master's degree students to achieve perfection in musical performance and pedagogical work, as well as effectiveness in scientific-research work. We interpret the acmeological direction of master's training as a process of forming not only their ability to optimally apply basic principles and technologies in future activities, but also a deep awareness of the general cultural experience of humanity at the personal level in the conditions of the motivation development, which orients education applicants to self-improvement. The definition of acmeological approaches is closely related to the substantiation of prognostic trends of master's training.

Prognostic guidelines for specialists training in the field of music pedagogy are applied by us in accordance with new requirements of the education development in the direction of activation of the personal and social approach, the essence of which is to ensure the professional self-realization of an individual as a member of the civil society of Ukraine.

The above-mentioned theoretical ideas are based on the provision regarding the leading role of the consolidation approach in the system of training specialists in the music-pedagogical profile. From these positions, the central link of ensuring the effectiveness of the musical art specialists training is implementation of a consolidation approach, which ensures interaction of musical-professional, pedagogical-practical, scientific-research directions of education while preserving the content of each of them. Each of these equally significant directions, characterized by its own specificity, is characterized by internal kinship and tends to complement each other, as well as to interdependence and coexistence.

We emphasize that the strategy of developing the theoretical foundations of musical art specialists training in pedagogical universities is characterized by the interpretation of the whole, which consists of equivalent, functionally determined elements. The consolidated

interaction, the principles of which we adhere to, determines in our case not a subordinate combination of training components, but a parity (not conglomerative) aspect of their functionally conditioned existence. Systematicity within this approach is determined not by the sequential dependence of components, but by their interpretation as a functionally integrated unity.

The traditional views on the provision of master's training reflect the priority, system-forming importance of the research direction. However, we note that this approach destroys the artistic foundations of specialists training of the highest educational-qualification level in the system of music-pedagogical education. Undoubtedly, if we were talking about specialists training in the field of science, or the training of teachers of scientific disciplines (physics, mathematics, biology, etc.), giving the research direction of training a dominant importance would be fully justified. However, when it comes to the training of art specialists, we consider it expedient to emphasize that professional musical training cannot be interpreted as inferior in rank, subordinated to the scientific and research priorities of the educational process. Thus, it is difficult to imagine a highly qualified specialist in the field of musical art who would not be able to perform a piece, or would be worse at demonstrating music in his own performance than giving a scientific and methodological description of performance approaches, or would be a better researcher than a performer, better at "writing" than "playing" or "singing" etc.

In addition, the pedagogical direction in the context of the holistic process of training specialists in musical art, in our opinion, also has no right to give way either to performance or research, because in the future professional activity, teaching skills are no less important than other directions of training. The above makes it possible to emphasize that the consolidation approach "cements", ensures the integrity of the system of training specialists of the musical-pedagogical profile based on the functional balance of each of the identified directions – research, pedagogical, musical.

Summarizing the positions discussed above, it is appropriate to formulate a conclusion regarding the timeliness and necessity of developing the selected problem. The article highlights the theoretical basis of musical art specialists training and its conceptual foundations. The material presented in the article proves the need for further development of the specified problem in the directions of determining ways to ensure the specialists' competitiveness in the process of professional training; specifics of students' musical-performing culture formation; methods of musical art specialists' teaching skills development; theoretical and methodological foundations of the research skills development in education applicants of artistic profile, etc.

Literature:

1. Кавалеров А.А. Найвища цінність – людина. *Перспективи*. 2001. № 3 (15). С. 28–32.
2. Карпенко Н.А. Психологія творчості : навчальний посібник. Львів : ЛьвДУВС, 2016. 156 с.
3. Козир А.В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти. Київ : Вид-тво НПУ ім. М.П. Драгоманова. 2008. 380 с.
4. Огородник І.В., Русин М.Ю. Українська філософія в іменах. Київ : Либідь. 1997. 327 с.

5. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України. 2008. 274 с.
6. Підлісний М.М. Проблеми аксіології та шляхи її вирішення : монографія. Дніпро : видавець Біла К.О. 2020. 164 с.
7. Філософія : підручник для вищої школи / за ред. В.Г. Кременя, М.І. Горлача. 3-є вид., перероб. та доп. Харків : Прапор. 2004. 736 с.
8. Сидоренко В.К., Дмитренко П.В. Основи наукових досліджень : навчальний посібник для вищих педагогічних закладів освіти. Київ : РННЦ «ДІНІТ». 2000. 259 с.

References:

1. Kavalero, A.A. (2001). Naivshcha tsinnist – liudyna [The highest value – man]. *Perspektyvy*. № 3 (15). Pp. 28–32 [in Ukrainian].
2. Karpenko, N.A. (2016). *Psykhologhiia tvorchosti* [Psychology of creativity]: navchalnyi posibnyk. Lviv: LvDUVS. 156 s. [in Ukrainian].
3. Kozyr, A.V. (2008). *Profesiina maisternist uchytelev muzyky: teoriia i praktyka formuvannia v systemi bahatorivnevoi osvity* [Professional skills of music teachers: theory and practice of formation in the system of multilevel education]. Kyiv: Vyd-tvo NPU im. M.P. Drahomanova. 380 s. [in Ukrainian].
4. Ohorodnyk, I.V., Rusyn, M.Yu. (1997). *Ukrainska filosofiiia v imenakh* [Ukrainian philosophy in names]. Kyiv: Lybid. 327 s. [in Ukrainian].
5. Padalka, H.M. (2008). *Pedahohika mystetstva (teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin)* [Pedagogy of art (theory and methods of teaching art disciplines)]. Kyiv: Osvita Ukrainy. 274 s. [in Ukrainian].
6. Pidlisnyi, M.M. (2020). *Problemy aksiolohii ta shliakhy yii vyrishennia* [Problems of axiology and ways to their solving]: monohrafiia. Dnipro: vydavets Bila K.O. 164 s. [in Ukrainian].
7. *Filosofiiia* [Philosophy]: pidruchnyk dlia vyshchoi shkoly / za red. V.H. Kremenia, M.I. Horlacha. 3-ye vyd., pererob. ta dop. Kharkiv: Prapor, 2004. 736 s. [in Ukrainian].
8. Sydorenko, V.K., Dmytrenko, P.V. (2000). *Osnovy naukovykh doslidzhen* [Basics of scientific reasearch]: navchalnyi posibnyk dlia vyshchykh pedahohichnykh zakladiv osvity. Kyiv: RNNTs “DINIT”. 259 s. [in Ukrainian].

АСПЕКТИ ВПЛИВУ КОЛІРНОГО РІШЕННЯ НА СПРИЙНЯТТЯ ЖИВОПИСНОГО ТВОРУ

Капран Оксана Володимирівна,

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0003-0505-1889

У статті розглядаються властивості кольору, на яких ґрунтується суть сприйняття кольорового складника живописного твору. З'ясовується, як за допомогою кольору і колірних поєднань створюється необхідна атмосфера в картині, формується сприйняття сюжету того чи іншого твору, як акцентується увага глядача на головному, створюється образ загальної колірної композиції, аналізуються прийоми використання кольору та їх вплив на сприйняття смислового складника сюжету.

На основі теоретичного аналізу літературних джерел розглянуто фізичні, фізіологічні, психологічні та емоційні аспекти впливу кольору на людину, які ґрунтуються на висновках низки наук і наукових дисциплін.

У статті висвітлено найважливіші складники явища колір як головного образотворчого засобу, звертається увага на роль кольорознавства як науки, що систематизує знання про природу кольору та світла, види кольорових гармоній. З'ясовуються питання, яким чином впливають на сприйняття композиції твору локальні кольори, тонова насиченість і інтенсивність кольору. Розглянуто основні характеристики кольору як інструменту, який здатен зумовити плановість у живописному творі та надати підсвідому інформацію про явища або предмети, як яскравість кольорових відтінків впливає на світовідчуття в картині, та чому теплі та холодні кольори колірної кола сприймаються в композиційному просторі роботи по-різному.

У статті порушено питання впливу колірного рішення на сприйняття емоційного забарвлення живописного твору, чому відтінки одного кольору звучать інакше в поєднанні з іншим, та як на асоціативному рівні кольорові поєднання впливають на людину фізично та психологічно.

Основною метою статті є ознайомлення з аспектами розуміння кольорового складника і видами колірних рішень, де колір розглядається як найбільш ефективний засіб створення цілісної художньої форми та гармонізації простору у візуальному мистецтві.

Ключові слова: колір, композиційний простір, живописний твір, сприйняття, художник, картина, вплив, колірні поєднання, світло, тон, глядач, атмосфера, увага.

Oksana Kapran. Aspects of color decision influence on perception of a painting work

The article examines the properties of color on which the essence of perception of the color component of a painting is based.

It is clarified how with the help of color and color combinations the necessary atmosphere is created in the picture, the perception of the plot of this or that work is formed, how the viewer's attention is focused on the main thing, the image of the general color composition is created, the techniques of color using are analyzed and their influence on the perception of the semantic component of the plot.

Based on the theoretical analysis of literary sources, the physical, physiological, psychological, and emotional aspects of the influence of color on a person are considered, based on the conclusions of several sciences and scientific disciplines.

The article highlights the most essential constituents of the phenomenon of color as the primary visual medium, and draws attention to the role of color science, as a science that systematizes knowledge about the nature of color and light, and types of color harmonies. The question of how local colors, tonal saturation, and intensity of color affect the perception of the composition of the work is clarified. The main characteristics of color as a tool capable of determining planning in a painting and providing subconscious information about phenomena or objects are considered, how the brightness of color shades affects the perception of the world in the picture, and why warm and cold colors of the color wheel are perceived differently in the compositional space of the work. The article raises the question of the color decision influence on the perception of the emotional coloring of a painting, why shades of one color sound different when combined with another, and how color combinations affect a person physically and psychologically on an associative level.

The main aim of the article is to get acquainted with aspects of the color component understanding and types of color solutions, where color is considered the most effective means of creating a coherent artistic form and harmonizing space in visual art.

Key words: color, compositional space, painting, perception, artist, picture, influence, color combinations, light, tone, viewer, atmosphere, attention.

У наш час освічена людина достатньо знає про колір та його особливості. Але не завжди зрозуміло, як за допомогою кольору і колірних поєднань створюється необхідна атмосфера в картині, як формується сприйняття сюжету того чи іншого твору, як акцентується увага глядача на головному і формується образ колірної композиції загалом. Відомо, що колір – основний інструмент у руках художника і саме завдяки йому спостерігач бачить справжній світ у двох поставлених поряд мазках фарби.

Створення мальовничого художнього твору – складний процес. Осередком смислового початку в зобра-

женні є композиційний простір картини. Натюрморт, портрет і навіть безпредметне зображення немислимі поза композицією. Через неї художник висловлює те, що зацікавило, захопило, через що він взагалі взяв у руки художній інструмент. Коли кажуть про композицію, то мають на увазі цілісність, наявність складної будови, що містить у собі конфлікт, протиріччя та, попри це, зведені до гармонійної єдності шляхом створення якісної системи поєднань між елементами [1, с. 32]. Просторова композиція являє собою розташування предметів у просторі (реальному або умовному), вона

переноситься безпосередньо на площину з урахуванням віддалення або наближення предметів. Колірна композиція визначає розташування предметів стосовно один одного з урахуванням їхнього локального кольору, тонової насиченості та інтенсивності кольору. Всі три складники утворюють загальну композицію твору і нерозривно пов'язані між собою.

Щоб досягти гармонійної єдності твору, сформулювати потрібне враження у глядача, одним з головних образотворчих засобів вибирається колір. За допомогою кольору можна привернути увагу глядача до предметів у певній послідовності: від головного до другорядного. Поряд з цим загальна кольорова композиція «відповідає» за логічне та естетичне розміщення в площині картини об'єктів, з яких складається ціле, роблячи її зміст зрозумілим і ясним. Але як правильно використовувати колір у композиції, щоб домогтися потрібного результату?

Колір, його фізична та психологічна природа цікавила людей з початку їх існування. Колір можна назвати інформацією про явища або предмети. Окремі аспекти впливу кольору, висвітленого у сучасних мистецьких дослідженнях, ґрунтуються на висновках цілої низки наук і наукових дисциплін, кожна з яких вивчає колір із різних боків. Фізика вивчає енергетичну природу кольору, фізіологія – процес сприйняття кольору людським оком, психологія – проблему сприйняття кольору і вплив його на психіку, здатність викликати різні емоції [2, с. 7].

Величезний внесок у вивчення феномену кольору і його впливу на людину внесли такі вчені, філософи, натуралісти і теоретики образотворчого мистецтва, як: Арістотель, Вітрувій, І. Ньютон, Г. Гегель, Е. Кант, Д. Клерк, В. Оствальд, О. Рунге, В. Кандінський, К.Г. Юнг, І. Іттен та багато інших. Теоретичний аналіз праць учених дає розуміння того, що поняття «колір» неможливо розглядати окремо від поняття «світло». У фізичному світі колір – це хвиля світла, яка після переробки в мозку людини приймає форму колірного відчуття. Насамперед колір – це світло, яке відбивається від поверхні предмета. Це явище намагалися зрозуміти ще з давніх часів. Піфагор припускав, що наші очі – промінь видимого світла, і саме вони дають людям можливість бачити навколишній світ. Більш наукове пояснення зародилося у XVII столітті. Саме тоді побачили світ дві основні ідеї на цей рахунок – корпускулярна теорія Ньютона і хвильова теорія фізика Гюйгенса. У хвильовій теорії, на відміну від корпускулярної, світло розглядається як хвильовий процес, подібно механічним хвилям. В основі теорії лежить принцип Гюйгенса, за яким кожна точка, до якої доходить світлова хвиля, стає центром вторинних хвиль. Теорія Гюйгенса дозволила пояснити такі світлові явища, як відображення і переломлення [2, с. 14].

Славний учений Ісаак Ньютон цікавився кольором як фізичним явищем, і присвятив своїм дослідженням велику кількість праць. Учений висунув свою теорію кольору. Йому належить гіпотеза про те, що світло – це потік матеріальних частинок, що рухаються від джерела світла з великою швидкістю, яка і є швидкістю світла. Вивчаючи природу світла і кольору, Ньютон дій-

шов висновку, що кольори природних тіл відбуваються через те, що деякі тіла відображають одні види променів, інші тіла – інші. Саме він за допомогою тригранної призми розклав білий колір сонячного променю на кольорове коло [2, с. 13].

Велику увагу вивченню кольору надавав Василь Кандінський – художник, музикант, викладач-практик і письменник-теоретик, автор книги «Про духовне в мистецтві». Він був прихильником синестезії – досить загадкового явища, яке передбачає візуалізацію логічних колірних абстракцій. Практика дозволила йому сформулювати новий погляд на колір та колірні поєднання взагалі. Майстер відчував та намагався пояснити, як у візуальному мистецтві звучить кожен відтінок кольору та як на асоціативному рівні кольорові поєднання впливають на людину фізично та психологічно, як поєднуються мистецтво та езотерика [3, с. 46].

У 1900 році фізик-теоретик Макс Планк висунув нову квантову теорію світла, згідно з якою світло є потоком певних і неподільних порцій енергії (кванти, фотони). Розвинена Ейнштейном квантова теорія змогла пояснити не тільки фотоелектричний ефект, а й закономірності хімічної дії світла і низку інших явищ. Застосування методу порівняльного аналізу дозволяє зробити висновки, що сьогодні в науці переважає корпускулярно-хвильовий дуалізм, тобто світлу приписується двоїста природа. Так, у разі поширення світла проявляються його хвильові властивості, тоді як у разі його випущення і поглинання – квантові [2, с. 17].

На підґрунті висновків учених різних часів виникла наука про колір – «кольорознавство», що систематизує знання про природу кольору та світла, основні характеристики та властивості кольору та кольорову гармонію. Будь-який хроматичний колір має кольоровий тон, яскравість і температуру. На цих трьох властивостях ґрунтується вся суть впливу кольору на глядача. Необхідно з'ясувати, що означають ці найважливіші складники явища колір.

Кольоровий тон – характеристика кольору, зумовлена становищем його у видимому діапазоні. Тобто колірний тон – це відповідність кольору одному зі спектральних кольорів, він співпадає з назвою кольору в колірному колі. Тон визначається порівнянням з наближеними кольорами – червоним, червоно-рожевим, червоно-фіолетовим, фіолетовим. Пряме його використання створює відчуття глибини або контрасту. У багатьох картинах кольоровий тон визначає плановість. Більш холодні кольори, в основному у пейзажі, йдуть на задній план і викликають відчуття простору. Теплі або гарячі підкреслюють перший план, або рух. Таким чином, тон кольору безпосередньо впливає на сприйняття твору.

Яскравість. Цей аспект дуже сильно впливає на світовідчуття в картині. Темні, або як їх ще називають кольори з низьким рівнем яскравості, надають роботі загадковий і похмурий вигляд, особливо, якщо використовуються на великих по площині об'єктах, і сприймаються на контрасті з кольорами високого рівня – світлими. Прекрасним прикладом служать роботи епохи Відродження: «Мадонна Бенуа», «Портрет Бальдассаре

Кастільоне» – чорний фон, елементи одягу в темних тонах, чорні тіні й оточення на контрасті зі світлими плямами, створюють особливу атмосферу містики і таємничості, тож не дивно, що саме цей прийом старі майстри використовували у своїх творах, щоб домогтися необхідного враження на глядача.

Рівень насиченості визначає «хрома», те, наскільки колір яскравий. Кольори з низькою хромою виглядають вицвілими, а з високою, навпаки, жвавіми та яскравими. Завдяки яскравості художник може зробити основний акцент у роботі. Якщо за задумом у картині необхідно привернути увагу до сцени або персонажу, то вигідніше зробити це за рахунок «гучного» кольору. Найяскравіший акцент, який кидається в очі, – головний герой або предмет, може привертати до себе увагу не залежно від того, на якому він перебуває плані. Оточення «головного героя» картини повинно бути «пом'якшено» за рахунок низького, більш блідого та стриманого кольорового тону. Таким чином, яскравість одного і того ж кольору може створити різні відчуття.

Потрібно зазначити, що до питання взаємодії вчення про світло та колір і теорії живопису слід підходити обережно, щоб не опинитися на шляху механічного розуміння цього зв'язку. Дослідник властивостей і характеристик кольору Іоханес Іттен писав у своїй книзі «Мистецтво кольору»: «Можна навчитися малювати, але майстром живопису треба народитися» [4, с. 21]. У цьому сенсі було б помилкою вважати, що кольорознавство, як наука про колір, відкриє таємницю мальовничого мистецтва. Кольорознавство не дасть точного рецепту творчих прийомів, а лише пояснить природні явища, пов'язані з кольорами та їх застосуванням. Проте художнику не можна спиратися на щось одне. У вивченні природи та ролі кольору в живописі необхідна координація різних наук, контакт із науковим кольорознавством, уважне спостереження за кольоровими особливостями навколишнього середовища, власне відчуття кольору, яке пов'язане з внутрішніми творчими здібностями та почуттями митця.

Результати. Живопис дає можливість повною мірою осягнути «магічні властивості» кольору, його впливу на композицію і її сприйняття. З позицій художньої творчості колір являє інтерес як образотворчий і виразний засіб. Колір – це інструмент, який має великий вплив на досягнення образності форми. Ним можна виявити масштаб, показати якийсь сенс, виділити або зробити нейтральним характер форм, значно посилити контраст.

У разі побудови композиції живописного твору одне з головних місць займає кольірне поєднання. Гармонійні кольірні поєднання справляють відчуття цілісності. Для досягнення цієї мети слід використовувати кольірне коло. Кольірне коло містить усі зміни кольору по кольірному тону і насиченості [5, с. 53]. Теплі тони оживляють композицію. Чисті кольори цієї частини спектра дуже яскраві, вони беруть на себе увагу і роблять холодні кольори не такими різкими. Одна із переваг теплих кольорів – візуально наближати. Холодні ж тони – заспокоюють. Чисті кольори холодної частини

спектра дають відчуття спокою. Важлива властивість холодних кольорів – візуально віддаляти.

Відомі такі гармонійні поєднання кольорів і відтінків: кольори, що рівновіддалені один від одного та розташовані в одній половині колірного кола (наприклад, жовтий, зелений, помаранчевий); а також протилежні кольори в колірному колі. Щоб поєднати між собою три тони, треба один із них зробити домінуючим. Два інших повинні бути в рівних співвідношеннях. Наприклад, якщо в композиції використані такі кольори, як зелений, жовтий і червоний, то один з них повинен становити 50% кольору композиції, два інших – по 25%. Крім цього, фон для такої композиції треба витримати в нейтральних тонах (білий, чорний, сірий). Або зробити так, щоб фон містив відтінок основного кольору композиції (наприклад, якщо в композиції домінує жовтий, а фон для неї – білий, то фон буде білим з жовтим відтінком). Задній фон роблять темним для світлих кольорів і світлим – для темних кольорів.

Так, жовтий колір, наприклад, візуально віддаляє, підвищує, розширює; помаранчевий – візуально наближає, потовщує; фіолетовий – візуально знижує, стискає; зелений – трохи звужує, об'єднує, врівноважує. Червоний колір наближає, обмежує, створює відчуття тяжкості; бордовий – поглиблює. Білий колір – розширює, підвищує, створює відчуття легкості і пухкості. Чорний – візуально наближає, зменшує, створює відчуття пригнічення вагою, густотою. Сірий – нічого не міняє, створює відчуття поміркованості, байдужості.

Колір не можна сприймати окремо, адже він знаходиться між іншими кольорами. Під час створення композиції враховують і розташування кольору на полотні, і напрям мазка. Залежно від того, де розташовані кольори в композиції, вони можуть справляти різне враження.

Наприклад, синій колір у нижній частині композиції здається масивним, зверху – невагомим. Темно-червоний колір зверху дає враження чогось нелегкого, невідворотного і страшного, а в нижній частині він здається заспокойливим. Жовтий колір у верхній частині композиції дає відчуття легкості і невагомості, в нижній – він наче знаходиться в ув'язненні. Одним із найважливіших завдань композиції є врівноваження кольірних мас.

Сприйняття форми предметів, їх композиційної будови характеризується багатьма особливостями, у їх числі значне місце посідає ілюзія оптичного сприйняття. Людині притаманно сприйняття ілюзій, вони зумовлені особливостями оптичного пристрою зорового апарату і психологічних процесів сприйняття. Оптичні ілюзії проявляються в уявній зміні розмірів і конфігурації предметів. Контрастні кольори у поєднанні один з одним неначе набувають додаткової яскравості, стають помітнішими. Той самий червоний колір на зеленому тлі виглядає яскравіше і чіткіше, на помаранчевому – глухо. Теплі кольори наближають предмети, холодні віддаляють, при цьому предмет, пофарбований у теплі кольори, здається більше своїх реальних розмірів, а в холодні – менше.

Візуально всі кольори на темному тлі світлішають, а на світлому – здаються більш темними. Щоб виявити справжню світлість кольору, треба розмістити його

на нейтральному тлі. Залежно від того, якого кольору тло, ахроматичні кольори набудуть різного уявного відтінку. Так, наприклад, сіра пляма на зеленому тлі набуде рожевого кольору. Тим часом хроматичні кольори в оточенні насичених кольорів змінюють свій колірний тон. Наприклад, жовта пляма на зеленому тлі буде здаватись помаранчевою, червона ж пляма – більш насиченою. Якщо взяти, наприклад, червону крапку на різному тлі, то якість червоної крапки одна й та сама, а зорове сприйняття вже різне. Особливо велику роль колір грає у досягненні образності форми. Він дає змогу розкрити сенс речей, загострити або пом'якшити характер форми.

Сприйняття кольору є важливою частиною життя людини. Це джерело інформації та почуттів із навколишнього середовища. Кольорове рішення необхідно сумлінно опрацьовувати, щоб воно максимально відповідало задуманому образу. Для того щоб правильно використати колір у разі створення композиції, треба знати його просторово-емоційні властивості. Колір твору мистецтва впливає на глядача на фізичному, психологічному та культурному рівні. Певні поєднання кольорів здатні створити необхідний настрій та «регулювати» сприйняття картини глядачем. Саме тому приділяється стільки уваги вивченню колірних складників та кольорових поєднань. Світло і колір забезпечують емоційне забарв-

лення живописних творів, допомагають розкрити задум художника, створити сприятливий настрій, зануритися в атмосферу образотворчого мистецтва.

Прояв ідейного задуму в композиції відбувається через вибір теми, сюжету, через образно-художнє бачення та втілюється в життя через образно-художнє виконання змісту, правильний вибір матеріалу та гарне володіння кольором. Колір як найбільш ефективний засіб гармонізації сприяє створенню цілісної художньої форми. Колір у композиції дозволяє зіставляти, зближувати, уподібнювати, об'єднувати, роз'єднувати, врівноважуючи та приводячи до цілісності.

Формування художнього образу твору мистецтва відбувається під впливом колірної композиції. Від задуму залежить характер колірної гами, який може бути декоративним або мальовничим, теплим або холодним. Вплив кольору полягає не в помітності окремого кольору, не в його насиченості або відкритості і не у силі окремого контрасту, а у зв'язках кольорів між собою і в їх відповідності образу, у підпорядкуванні колірних рішень всій образній структурі, починаючи з найглибших шарів змісту і закінчуючи зовнішніми елементами форми. Вплив кольору на сприйняття композиції – найважливіший елемент художньої форми, який слугує для розкриття образного змісту творів мистецтва.

Література:

1. Михайленко В.Є., Яковлев М.І. Основи композиції : навчальний посібник. Київ : Каравела, 2018. 304 с.
2. Лисиця В.Т. Колірні моделі та закони поширення світла : навчальний посібник. Харків : ХНУ імені Н.В. Каразіна, 2012. 82 с.
3. Цвіль В. Невідомий Кандинський. Київ : Києво-Могилянська академія, 2017. 192 с.
4. Іттен Й. Мистецтво кольору. Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва. Київ : Art Naas, 2022, 96 с.
5. Прищенко С.В. Кольорознавство : навчальний посібник. Київ : Кондор, 2018, 436 с.
6. Гребенюк Г.Є. Основи композиції та малюнок. Київ : Техніка, 1997, 221 с.

References:

1. Mykhailenko V.E., Yakovlev M.I. (2018) *Osnovy kompozicii [Composition basics]*. Navchalnyi posibnyk. Kyiv: Karavela. P. 304. [in Ukrainian]
2. Lisicia V.T. (2012) *Kolirni modeli ta zakony poshirennya svitla [Colors models and light spreading]*. Kharkiv: KhNU imeny Karazina. P. 82. [in Ukrainian]
3. Cvil V. (2017) *Nevidomiy Kandinskiy [Unknown Kandinskiy]*. Kyievo-Mogylanska academia. P. 192. [in Ukrainian]
4. Itten J. (2022) *Mystectvo kolyory. Sybyektyvnyi dosvid i obyektivnyi poznannya jak shlyah do mystectva [Subjective experience and objective knowledge as a path to art]*. Kyiv: ArtHuss. P. 96. [in Ukrainian]
5. Prishchenko S.V. (2018) *Kolyoroznavstvo: navchalnyi posibnuk [Color science: a study guide]*. Kyiv: Kondor. P. 436. [in Ukrainian]
6. Grebenyuk G.E. *Osnovy kompozicii ta malyunok [Basics of composition and drawing]*. Kyiv: Tekhnika. P. 221. [in Ukrainian]

PEDAGOGICAL VALUE OF STUDYING THE CREATIVE HERITAGE OF MYKOLA LEONTOVYCH IN CLASSES ON CHORAL ARRANGEMENT

Ignatovska Oksana Ivanivna,

Leading Concertmaster of the Department of Choral Conducting and Vocals
and Methods of Music Education
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
ORCID ID: 0000-0003-3995-7187

Karpenko Evgen Vitaliyovych,

Associate Professor of the Department of Stage Art,
Variety and Directing Techniques
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
ORCID ID: 0000-0002-4867-9986

The article examines the relevance of studying the work of the outstanding Ukrainian composer Mykola Leontovych. An attempt is made to prove the importance of students' awareness of the importance of the composer's innovative achievements both in the historical aspect and for the current stage of the development of Ukrainian choral art. It is emphasized that students' creative pursuits in the field of arrangement become much more effective if they have as a model works written by experienced composers who have passed many years of testing and have not lost their artistic significance to this day.

The relevance of the research lies in the need to intensify the educational process in choral arrangement classes in connection with increasing the role of independent work of the student during the distance learning period. Self-study requires carefully developed tasks, awareness of the methodology of their implementation, the presence of models on which the student could rely in his own creative pursuits. The works of Mykola Leontovych, in particular, can serve as such examples.

An intensive study of the peculiarities of form formation, harmony and melodic development of choral voices can increase the skill level of future choral conductors-arrangers. Proposed methods of studying the works of M. Leontovych, which, in the opinion of the author, can contribute to the improvement of the educational process in classes on choral arrangement.

Leontovich's innovation deserves great gratitude and respect, because it was Leontovich who managed to create such a style of choral writing that has not lost its relevance even in our time. The historical aspect of understanding the significance of Leontovych's work is able to strengthen students' incentive to more thoroughly study the composer's works and his creative methods.

Students of higher education should understand that the attention to Leontovych and his legacy both by theoretical researchers and practicing performers is due to the perfection of the musical presentation, the logical development of the material, vivid imagery, and interesting musical solutions. Researchers pay attention to choral orchestration, which is characteristic of the composer's best works. A thorough study of Leontovych's creative output should become the school without which it is impossible to raise a serious specialist.

Key words: Mykola Leontovych, choral arrangement, choral orchestration, subvocal presentation, imitation polyphony, analysis, synthesis.

Ігнатівська Оксана, Карпенко Євген. Педагогічне значення вивчення творчої спадщини Миколи Леонтовича на заняттях з хорового аранжування

У статті розглядаються питання актуальності вивчення творчості видатного українського композитора Миколи Леонтовича. Здійснюється спроба доведення важливості усвідомлення студентами значення новаторських досягнень композитора як в історичному аспекті, так і для сьогоденного етапу розвитку українського хорового мистецтва. Наголошується, що творчі пошуки студентів у галузі аранжування стають значно ефективнішими, якщо вони мають за взірць твори, написані досвідченими композиторами, які пройшли багаторічну апробацію і не втратили свого художнього значення до цього дня.

Актуальність дослідження полягає в необхідності інтенсифікації навчально-виховного процесу на заняттях з хорового аранжування у зв'язку з підвищенням ролі самостійної роботи студента в період дистанційного навчання. Самостійні заняття потребують ретельно розроблених завдань, усвідомлення методології їхнього виконання, наявності взірців, на які можна було би спиратися студентів у власних творчих пошуках. Такими взірцями можуть слугувати, зокрема, твори Миколи Леонтовича.

Інтенсивне вивчення особливостей формоутворення, гармонії та мелодійного розвитку хорових голосів здатне підвищити рівень майстерності майбутніх хорових диригентів-аранжувальників. Запропоновані методи вивчення творів М. Леонтовича, які, на думку автора, можуть сприяти удосконаленню навчального процесу на заняттях з хорового аранжування.

Новаторство Леонтовича заслуговує великої вдячності і поваги, бо саме Леонтовичу вдалося створити такий стиль хорового письма, який не втратив актуальності і в наш час. Історичний аспект усвідомлення значення творчості Леонтовича здатний посилити у студентів спонукальний мотив до більш ретельного вивчення творів композитора та його творчих методів.

Здобувачі вищої освіти мають розуміти, що увага до Леонтовича та його спадщини як дослідників-теоретиків, так і практиків-виконавців зумовлена досконалістю музичного викладу, логічним розвитком матеріалу, яскравою образністю, цікавими музичними рішеннями. Дослідники звертають увагу на хорову оркестровку, яка властива кращим творам композитора. Ретельне вивчення творчого доробку Леонтовича має стати тією школою, без якої серйозного фахівця виховати неможливо.

Ключові слова: Микола Леонтович, хорове аранжування, хорова оркестровка, підголосковий виклад, імітаційна поліфонія, аналіз, синтез.

Introduction. Studying the course of choral arrangement, students of the Institute of Culture and Arts, who have chosen the profession of choral conductor, at a certain time face the task of performing an arrangement of a Ukrainian folk song for an unaccompanied choir.

The first steps of future masters are quite difficult, because such a task contains significant elements of a composer's work and requires a clear vision of the final result of creative searches.

The teacher's explanations concern, first of all, the careful identification of the harmonic underpinnings of the melody, the gradual development of the musical material, the disclosure of the content of the song with the help of a fairly wide palette of expressive means that modern artists have in their arsenal.

It is important to emphasize that students' creative pursuits are greatly facilitated if they have as a model works written by experienced composers who have passed many years of testing and have not lost their artistic significance to this day.

Such a model can be the work of Mykola Dmytrovych Leontovych, this unsurpassed master of processing Ukrainian folk songs. Of course, a teacher cannot limit a student's erudition by focusing on the work of only one composer. However, Leontovych's work must occupy a worthy place among the names of choral composers, whose works are taken as a model in classes on choral arrangement.

N. Gerasimova-Persidska, M. Hordiychuk, N. Horyukhina, V. Dyachenko, P. Kozytzkyi, S. Lyudkevich, S. Orfeev, I. Pyaskovsky and others devoted their works to the study of M. Leontovich's work. But it should be noted that the creative heritage of the composer contains many more such facets, the study of which can be of great importance for the education of masters of choral writing.

The relevance of the study lies in the need to intensify the educational process in choral arrangement classes in connection with increasing the role of the student's independent work. Self-study requires carefully developed tasks, awareness of the methodology of their implementation, the presence of models on which the student could rely in his own creative pursuits. The works of Mykola Leontovych, in particular, can serve as such models.

Research problem. The development of choral art, as a traditional form of Ukrainian music-making, is impossible without further improvement of the training of choral conductors. Choral arrangement occupies a significant place among the professional competencies of a choirmaster. Therefore, attention to the quality of performing creative tasks in choral arrangement by students should be at a high level. Editing of a Ukrainian folk song is one of the main creative tasks performed by student choirmasters during their studies.

The purpose of the research is to justify the need to study M. Leontovych's work in choral arrangement classes in the context of performing educational tasks.

Research objectives:

– Awareness of the significance of M. Leontovych's work in the historical aspect.

– Justification of the relevance of the composer's creative achievements.

– Formation of methodological principles for studying the works of M. Leontovych in the context of performing educational tasks on choral arrangement.

Materials and methods.

1. Awareness of the significance of M. Leontovych's work in the historical aspect

Investigating the significance of Mykola Leontovych's work for the formation of professional skills and abilities of students of higher education in choral arrangement, methods of analysis, comparison, discussion, creative experiment, synthesis, etc. are used. Students conduct a comparative analysis of choral arrangements by various authors, identify characteristic musical devices, peculiarities of voice management in scores. This is how students realize the huge step that the Ukrainian folk song processing school made in connection with the work of M. Leontovych. When recommending students to explore the creative path of Mykola Leontovych, it is important to draw attention to such aspects. First of all, through persistent studies, in which the composer's desire for perfection was realized, Leontovych made a surprising leap in terms of mastering the compositional technique and gained the opportunity to create world-class choral works. The talent of the composer, his creative rise to the heights of mastery logically cause respect and trust in the composer. Secondly, it is important to realize the historical merits of Leontovych, because he is not only the author of wonderful choral arrangements, but also the first to bring the choral arrangement of a Ukrainian song to the world level.

Mykola Leontovych knew and loved folk songs well, but it must be admitted that he did not have a professional musical education, unlike Mykola Lysenko, who graduated from the Leipzig Conservatory. Leontovych had an intuitive sense of the desired choral style, but he was not confident in the fidelity of the direction of creative searches. Thus, already in his early works, the composer made attempts to use polyphony, but at the same time, as Leontovych's teacher B. Yavorskyi recalls, "he was panic-stricken" about free handling of the text: 1) repetitions, 2) fragmentations, 3) repeatedly spoken text [5, p. 18]. Classes with B. Yavorskyi allowed Leontovych to gain the creative confidence that a composer needs. For him, the question no longer arose: "Maybe it's forbidden?". During a short period of hard work, Leontovych managed to improve his creative style and composing technique to such an extent that he managed to write such a masterpiece as "Schedryk", known all over the world, even under the supervision of Yavorskyi. "M. Leontovich's choral arrangement "Shchedryk" is a real masterpiece" [4, p. 181].

Some young choirmasters exaggerate Yavorskyi's role in writing this masterpiece. Like, "Schedryk" was almost written by Yavorskyi. But Yavorskyi did not write "Schedryka", he was not given to write music of such a level. Although more than one generation of musicians is already grateful to him for the fact that he provided Leontovich's talent with a solid theoretical and practical foundation. A talented teacher, he managed to direct

the composer's creative pursuits in a fruitful direction. And it was Mykola Leontovych who managed to fill the given form and breathe life into the provided musical and expressive means. In the future, he repeatedly proved that "Shchedryk" is not random luck, but a natural result of persistent efforts, the result of which were dozens of wonderful arrangements of Ukrainian folk songs (for example, "Dudaryk", "Cossack is carried", "Pryalya", etc.). The degree of Leontovich's giftedness cannot help but surprise. At the same time, his desire for self-improvement, selfless work on the development of creative skill, which the composer spared no time and effort, is surprising.

Researchers of Leontovych's work spoke quite negatively about the choral arrangements of his predecessors. P. Kozytskyi, characterizing the designs of Mykola Lysenko, writes that the style of the designs was "too dry, intellectual, foreign-ethnographic. Pre-invented techniques appeared in it and there was no delving into the soul of the song" [4, p. 3]. Kozytsky also criticizes Ya. Stepovoy's treatments.

Of course, such an outstanding musician as Mykola Lysenko sought to reveal the meaning of the folk song in his own arrangements. But due to objective reasons at that time it was impossible. Lysenko did not manage to penetrate as deeply into the soul of a folk song as Leontovych did. Although Mykola Lysenko marveled at the sophistication of Ukrainian folk polyphony, the composer relied mainly on the traditions of Western European music in his arrangements. Less significant composers limited themselves to the harmonization of folk melodies.

Leontovych's compositional activity not only enriched the repertoire of Ukrainian choirs, but it asserted truly innovative ideas in the field of processing folk songs. Leontovych managed to implement the techniques of a real subvocal presentation, when each part is really a variant of the main melody; the composer widely introduced the couplet-variation form, which is characteristic of folk performance; Leontovych proposed the techniques of choral orchestration, which, at the same time, was perfectly combined with the great vocal performance of the choral parts.

Leontovich's innovation deserves great gratitude and respect, because it was Leontovich who managed to create such a style of choral writing that has not lost its relevance even in our time. The historical aspect of understanding the significance of Leontovych's work is able to strengthen students' incentive to more thoroughly study the composer's works and his creative methods.

2. Justification of the relevance of the composer's creative achievements

The awareness of the relevance of Mykola Leontovych's work sometimes does not come immediately to young choral conductors. The organicity of the musical fabric in Leontovych's works is a given, which is not always adequately appreciated. Inexperienced specialists sometimes confuse the naturalness of the development of musical fabric with excessive simplicity. However, one should not make hasty conclusions, the question of the relevance of Leontovych's creative heritage for modern masters of choral writing should be studied by every student. As already mentioned, Leontovich's creative achievements and the culture of his choral style were highly

appreciated by N. Gerasimova-Persidska, M. Gordiychuk, N. Horyukhina, V. Dyachenko, P. Kozytskyi, S. Lyudkevich, S. Orfeev, I. Pyaskovsky and others. Of course, the opinion of authoritative researchers, which students need to familiarize themselves with, should attract attention to the composer's works. The fact that "Schedryk" is repeatedly heard in American films and is even considered an "American song" in America also indicates that the composer's works are still relevant in our time.

The significance of Leontovych's work is not limited to the revolutionary discoveries of the beginning of the 20th century. It is difficult to find a Ukrainian choral group whose repertoire does not include works by Leontovych. Leontovych's works are performed by children's groups, amateur choirs, his compositions are performed by leading professional choirs, such as "Dumka", "Kyiv", "Khreshchatyk", "Oreya", choir named after H. Verevka, etc. Such popularity of the outstanding artist's works should also convince inexperienced musicians of the need to immerse themselves in the world of wonderful arrangements written by Leontovych.

P. Kozytskyi explains the success of Mykola Leontovych as follows: "He bowed not to the melodic pattern, but to the essence: he was looking for the song's "soul" and dreamed of reflecting it in the sound symbols of the arrangement" [4, p. 8].

The composer achieves great skill in the use of musical and expressive means, which are subordinate to the task of revealing the artistic image of the work. The composer's works still sound fresh today, they are devoid of archaism. Even the composer's simple one-part compositions, such as "Grytsyu, Grytsyu, to work", "The boat is sailing" or "Good evening, girl!" bear the stamp of a great master who was able, at first glance, with insignificant strokes, to breathe energy into the development of musical material of a short song. The variety of artistic images, the convenience of choral parts, taking into account the specifics of vocal voices – all this makes the composer's works attractive to performers. Leontovych uses the linear development of choral parts in a strange combination with a sense of the harmonic underpinning of the melody.

The composer varies choral timbres, which again and again forces us to talk about choral orchestration. The composer did not use an aleatoric technique, or something like a dodecaphonic system. However, those elements of compositional technique that Leontovych mastered a century ago are still used by choral composers today. It should be noted that not all composers manage to achieve such a unity of voices in subvocal presentation, convenience and expressiveness of voice management, variety of timbre colors in the sound of the choir.

A specialist choirmaster must go through a school of choral writing. And it is expedient to have the works of Leontovych, which are an example of the high culture of choral performance, as a model on which a young conductor should rely.

3. Methodological principles of studying the works of M. Leontovich in the context of performing educational tasks on choral arrangement

Increasing the role of the student's independent work against the background of shortening the study period requires the creation of a certain system of methods that could be effectively used both during classroom classes and by students themselves. In order for students to understand the importance of Leontovych's creative heritage in shaping the artistic and value orientations of future arrangers, it is important to thoroughly familiarize yourself with the composer's works and do not limit yourself to 1–2 scores.

The method of observation in music turns into listening and playing scores. A general positive impression can be a strong enough basis for further study of the composer's works.

The discussion method can bear fruit after the observation stage. The teacher should draw students' attention to the specifics of the sound of Leontovych's choral works – their figurative variety, expressiveness of climaxes, choral orchestration.

Further deepening requires melodic and harmonic analysis. These methods make it possible to understand the peculiarities of Leontovich's polyphony, the melodization of choral voices, the combination of smooth voice leading with expressive jumps and, at the same time, to reveal the peculiarities of the vertical development. The composer has a good sense of the harmonic underpinning of the main melody, but allows the voices to intertwine in unexpected dissonances, which, at the same time, do not contradict the figurative sphere of the work. According to the musicologist Ihor Pyaskovskiy, "Astringent harmonic consonances are formed here with the autonomous linear movement of the voices" [6, p. 130].

Singing works or individual parts from Leontovych's scores can give good results in terms of educating future arrangers. When creating his own score, the student should also sing the written parts in order to identify awkward or unclear fragments.

Analysis of Leontovych's scores allows us to reveal the peculiarities of choral orchestration. The composer not only widely uses the techniques of exclusion and inclusion of choral parts in the development of musical material, but also creates whole variations where, for example, the bass is excluded ("Rolling Star", "Pryalya"). In addition, by changing the tessitura ratios of the voices, the composer discovers one or another choral timbre during the work, the owner of which temporarily finds himself in a relatively higher tessitura.

Leontovych's choral orchestration is not instrumental, but purely vocal in nature. Because the convenience of parts for singing cannot be explained by their instrumental nature.

It is important to carefully analyze the form of Leontovych's elaborate treatments and identify means of material variation (for example, textural or timbre variation). Perfection of musical form is one of Leontovych's highest achievements.

Leontovych's vision of the form of the work is directly related to the figurative content. Even when performing homework, the composer sought to subordinate all expressive means, and form in particular, to the problem of revealing the content of the song.

Having mastered the choral arrangement, young choirmasters move on to synthesis – to creating their own

scores, the quality of which will be influenced by studying Leontovych's works. Undoubtedly, it is impossible to achieve such culture of voice management, expressiveness of choral voices, logic of linear and harmonious development as that of an unsurpassed luminary in a short time. However, such a statement of the question should not discourage the desire to master the arrangement. Processing of folk songs is a very popular genre and it is worth mastering the technique of creating such scores. Sometimes the processing of a folk song is the only way to preserve it, because folk performers are gradually disappearing, and most of the songs used by Leontovych are no longer sung by the people. But they live in the repertoire of Ukrainian choral groups. The successful processing of a folk song can be compared to the cutting of precious stones. That's why this genre is alive and arrangers should pay due attention to it.

After completing tasks on creating arrangements of folk songs, it is useful to apply the discussion method, not to limit yourself to correcting mistakes. The discussion requires great tact and benevolence, because the future masters of choral writing at the first stage of their creative journey do not yet have the confidence that allows them to argue the significance of their own creative findings. It is important to contribute to the formation of such confidence, strengthening the desire to write choral works, and the development of aesthetic taste.

The limits of the scientific article do not allow for a more thorough presentation of the arguments in favor of the study of Mykola Leontovich's work by arranging students. However, as practice shows, it is the reliance on the best examples of Ukrainian choral music, among which the works of M. Leontovych occupy a prominent place, that allows novice arrangers to acquire those valuable guidelines that will help to improve their own creative style in the future.

Discussion.

1. Carrying out a comparative analysis of choral compositions by Ukrainian composers of different times, students of higher education significantly expand their horizons regarding approaches to the processing of folk songs, harmony, voicing and form.

2. Studying the works of Mykola Leontovych draws attention to the need to create comfortable and expressive choral parts in arrangements.

3. Using the example of the works of Mykola Leontovich, students master approaches to creating a verse-variation form and building a logical development of musical material.

4. Studying examples of such masterpieces as the works of Mykola Leontovich significantly increases the motivation to master arrangement skills.

Results.

Thus, the study of Leontovych's works in classes on choral arrangement in conditions of intensification of the educational process is relevant and important. Future choirmasters must be aware of both the historical significance of the composer's work and his place in today's Ukrainian choral culture.

The perfection of Leontovych's works can be known only by carefully studying them. The first stage

of studying Leontovych's works is observation, which in the musical sphere acquires the meaning of listening, playing and singing scores. Interest in studying the creative heritage of the luminary of choral music cannot arise from those who are not familiar with his work.

Students should understand that the attention to Leontovych and his legacy both by researchers-theoreticians

and practitioners-performers is due to the perfection of the musical presentation, the logical development of the material, vivid imagery, and interesting musical solutions. Researchers pay attention to choral orchestration, which is characteristic of the composer's best works. A thorough study of Leontovych's creative output should become the school without which it is impossible to raise a serious specialist.

Literature:

1. Гордійчук М. Микола Леонтович. Видання друге. Київ : Музична Україна, 1974. 64 с.
2. Гордійчук М. Микола Леонтович. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. Спадщина майстрів*. Київ : 2007. Випуск 65. Книга третя. 148 с.
3. Дяченко В. Принципи обробки народної пісні у М. Леонтовича. *Збірка статей*. Київ : Музична Україна. 1977. 200 с.
4. Заболотний І. Основи хорознавства. Суми : ВВП «Мрія-1». 2006. 184 с.
5. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича. *Збірка статей*. Київ : Музична Україна. 1977. 200 с.
6. Орфеев С.М. Леонтович і українська народна пісня. Київ : Музична Україна, 1981. 76 с.
7. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці. *До 100-річчя Національної музичної академії імені П.І. Чайковського*. Київ : Музична Україна. 2012. 270 с.

References:

1. Hordiichuk, M. (1974). Mykola Leontovych. Vydannia druhe [Mykola Leontovych. The second edition]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 64 s. [in Ukrainian].
2. Hordiichuk, M. (2007). Mykola Leontovych [Mykola Leontovych]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P.I. Chaikovskoho. Spadshchyna maistriv. Kyiv. Vypusk 65. Knyha tretia. 148 s. [in Ukrainian].
3. Diachenko, V. (1977). Pryntsypy obrobky narodnoi pisni u M. Leontovycha [The principles of processing a folk song by M. Leontovich]. Zbirka statei. Kyiv: Muzychna Ukraina. 200 s. [in Ukrainian].
4. Zabolotnyi, I. (2006). Osnovy khoroznavstva [Fundamentals of Horology]. Sumy: VVP «Mriia-1». 184 s. [in Ukrainian].
5. Kozyskyi, P. (1977). Tvorchist Mykoly Leontovycha [Creativity of Mykola Leontovych]. Zbirka statei. Kyiv: Muzychna Ukraina. 200 s. [in Ukrainian].
6. Orfeiev, S.M. (1981). Leontovych i ukrainska narodna pisnia [Leontovych and Ukrainian folk song]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 76 s. [in Ukrainian].
7. Piaskovskyi, I. (2012). Polifoniia v ukrainskii muzytsi [Polyphony in Ukrainian music]. Do 100-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P.I. Chaikovskoho. Kyiv: Muzychna Ukraina. 270 s. [in Ukrainian].

РОЛЬ ДЕТЕРМІНАЦІЇ У РОЗВИТКУ ЗВУКОРЕЖИСЕРСЬКОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Корякін Олексій Олексійович,

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисування
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-3084-8796

Стаття присвячена конкретизації ролі детермінації у розвитку звукорежисерської компетенції здобувачів вищої освіти. У статті визначено поняття «детермінація», що введено у науковий обіг на початку ХХ століття, узагальнено зміст дефініції «детермінація» як філософської категорії на сучасному етапі розвитку філософії. Охарактеризовано кристалізацію ідеї детермінації та еволюцію змісту дефініції «детермінація» у історичній ретроспективі від поглядів Арістотеля до сучасності. Диференційовано поняття детермінізму, причинності (каузальності), взаємозв'язку та спрямованої взаємодії в категоріях філософії. Узагальнено різні підходи до змісту детермінації, які сформувалися у філософії та науці історично. Охарактеризовано розвиток детермінації на сучасному етапі, що позначається подальшим узагальненням цієї дефініції та виокремленням нових її різновидів. Визначено культурний детермінізм, який розглядається як концепція, за якою явища духовної культури відіграють певну роль у розвитку суспільства; а культура сприймається як відносно автономне утворення, незалежно від інших сфер життя. Узагальнено значення навчальних дисциплін історико-теоретичної та музикознавчої підготовки, які інтегрують детермінацію у свій зміст. Розглянуто музичне виконавство на прикладі гри та визначено подібність музики, звукорежисури та гри. Охарактеризовано існування музичного образу у виконавській інтерпретації музичних творів у дискурсі творчості. Зроблено акцент на співтворчості власне виконавця та звукорежисера, яка виникає у процесі концертного виконання музичного твору. Робиться висновок, що детермінація має напрочуд вагоме значення та відіграє важливу роль у розвитку звукорежисерської компетенції здобувачів вищої освіти та впливає як на освітній процес, так і на професійну діяльність випускників у процесі роботи за фахом.

Ключові слова: детермінація, детермінізм, звукорежисерська компетенція, звукорежисер, виконавська інтерпретація, музичне виконавство.

Koriakin Oleksii. The role of determination in the development of sound engineering competence of higher education students

The article is devoted to specifying the role of determination in the development of sound engineering competence of higher education students. The article defines the concept of "determination", which was introduced into scientific circulation at the beginning of the 20th century, and summarizes the meaning of the definition of "determination" as a philosophical category at the current stage of the development of the philosophy of science. The crystallization of the idea of determination and the evolution of the content of the definition "determination" in historical retrospect from Aristotle's views to modern times are characterized in the article. The concepts of determinism, causality, interconnection and directed interaction in the categories of the philosophy of science are differentiated. Various approaches to the content of determination, which were formed in philosophy and science historically, are summarized. The development of determination at the modern stage is characterized, which is characterized by the further generalization of this definition and the identification of new varieties of it. Cultural determinism is defined, which is considered as a concept according to which phenomena of spiritual culture play a certain role in the development of society; and culture is perceived as a relatively autonomous entity, independent of other spheres of life. The importance of historical-theoretical and musicological training disciplines that integrate determination into their content is summarized in the article. Considered musical performance on the example of a game and determined the similarity of music, sound design and game. The existence of a musical image in the performing interpretation of musical works in the discourse of creativity is characterized in the article. Emphasis is placed on the co-creation of the performer, the sound engineer and the performer, which occurs during the concert performance of a musical work. It is concluded that determination has a surprisingly significant importance and plays an important role in the development of sound engineering competence of higher education students and affects both the educational process and the professional activity of graduates in the process of working in the profession.

Key words: determination, determinism, sound engineering competence, sound engineer, performing interpretation, musical performance.

Дефініція «детермінація» (від лат. *determinatio* – обмеження, визначення) була вперше введена в науковий обіг у галузі біології німецьким ученим К. Гайдером у 1900 р. Використовується для позначення ситуації, коли одна властивість, подія, явище впливає на іншу властивість, подію, явище [3, с. 5].

Безвідносно до біології поняття «детермінація» використовується у роботах з філософських проблем теорії ймовірностей, за методами аналізу даних. Поняття

«детермінація» є ключовим у детермінаційному аналізі, де воно набуває точного формального змісту [1, с. 5].

Значення детермінізму як суттєвого компонента наукового світорозуміння, ефективного методологічного принципу дослідження робить особливо актуальним аналіз категоріального апарату вчення про детермінізм. У зв'язку з цим привертає увагу факт багатозначності самої дефініції «детермінізм» та інших пов'язаних з нею термінів.

Цілком очевидно, що в детермінізмі, мабуть, як у жодному іншому філософському вченні, чимало труднощів зумовлено «різночитаннями» у термінології. Це стосується і самого поняття детермінізму, і поняття причинності, що є важливим елементом категоріального апарату філософської теорії детермінізму. Американський історик науки Т. Кун справедливо вважає, що «аналізуючи поняття причини, історик і філософ має більш ніж зазвичай враховувати нюанси мови та вживання цього поняття» [10, с. 111]. Питання термінології в науці іноді можуть здатися несуттєвими, другорядними, але це зовсім не так, тим паче якщо йдеться про формування теорії. Без точної та однозначної мови, будь то мова науки чи мова повсякденного мовлення, неможливо ніяке знання, зокрема і філософське. Один з основоположників фізики ХХ ст. Н. Бор неодноразово підкреслював важливість «однозначного застосування» понять, необхідну «для об'єктивного опису однозначності визначень», відзначаючи труднощі пізнання, що виникають «через те, що словам іноді надається різний зміст» [9, с. 447]. Характерно, що відома еволюція поглядів Н. Бора на застосування принципу причинності в атомній фізиці (від негативного ставлення до позитивного) пов'язана, як зазначає і В.А. Фок, з питаннями уточнення термінології [9, с. 448].

Цілком особливого значення набуває детермінація у системі професійної підготовки здобувачів вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво» та у розвитку їхньої звукорежисерської компетенції, що не є предметом проаналізованих наукових досліджень та зумовлює актуальність цього дослідження.

Методологія дослідження заснована на використанні системно-аналітичного та порівняльно-історичного методів. Застосуванням системно-аналітичного методу систематизовано роль детермінації у формуванні звукорежисерської компетенції здобувачів вищої освіти у процесі професійної підготовки. З використанням порівняльно-історичного методу конкретизовано еволюцію змісту детермінації у історичній ретроспективі.

Однозначність поняття – неодмінна умова адекватності та ефективності наукової мови. Особливо це стосується категорій – найбільш загальних, фундаментальних понять. Разом із тим те чи інше визначення категорії має значення для методологічних можливостей категорії, встановлення принципів пізнання. Принципом виступає та чи інша категорія, закон чи вчення загалом у певній ситуації, що використовуються в методологічній функції як вихідне положення для проведення досліджень [7, с. 22]. Визначення категорії детермінізму є суттєвим і для з'ясування того, що розуміється в науці під принципом детермінізму. У цьому слід враховувати еволюцію поняття «детермінізм», на яку найсуттєвіше впливав прогрес природознавства.

Поняття детермінізму пройшло певний шлях розвитку, під час якого змінювався його зміст та значення. Різні значення дефініції «детермінізм», що трапляються нині у різних джерелах, пов'язані з етапами її розвитку. Крім того, цей термін вживається в природознавстві у значенні, що не збігається з розумінням детермінізму як філософської

категорії. У цій статті не стоїть мета докладно простежувати еволюцію ідеї детермінізму у філософії та науці, однак логіка наукового пошуку потребує звернути увагу лише на її характерні особливості [8, с. 33].

Сама ідея детермінації існує здавна і була широко представлена вже в античній філософії та науці, тому можна ретроспективно називати детермінізмом стародавні концепції, хоча термін «детермінізм» пізнішого походження. У середньовічній логіці під детермінацією розумівся вид логічного визначення поняття: додавання ознак до родового поняття утворення більш обмеженого за обсягом видового поняття. Логічна операція утворення менш загальних понять з більш загальних шляхом додавання до останніх деяких ознак у сучасній логіці називається детермінацією (обмеженням). Вона протистоїть зворотній операції утворення загальніших понять із менш загальних – генералізації (узагальнення) [6, с. 284].

Із XVII століття поняття детермінізму використовувалося у філософському сенсі для характеристики дійсності. Причому протягом досить тривалого часу воно використовувалося у сфері етики і означало визначеність морального вибору, зумовленість зовнішніми обставинами волі людини та її поведінки. Поняття це пов'язувалося з причинністю і протиставлялося «свободі волі». Пізніше почали говорити про детермінізм природи, і це поняття почало широко використовуватися у фізиці, біології та інших науках. Детермінізм перейшов у природознавство з філософії [2, с. 80].

Проте закріплення за поняттям детермінізму загального значення, поширення його на всі явища навколишнього світу відбулося порівняно недавно. Довгий час сфера етики залишалася головним, якщо не єдиним полем застосування поняття детермінізму. Цей факт можна вважати одним із аргументів на користь того, що поняття детермінізму та причинності (каузальності) аж ніяк не тотожні, що далі аналізуватимемо докладніше. Поняття причинності навіть тоді, коли його використовували в етиці, поряд із поняттям детермінізму застосовувалося в науках про природу, незалежно від останнього поняття. Лише пізніше почали ототожнюватися ці два поняття. І зараз у західній філософії категорія детермінізму досить часто застосовується саме в етиці, і традиційно «парною» для детермінізму категорією (як його антипод) виступає категорія свободи волі [8, с. 37].

У такий спосіб термін «детермінізм» прийшов у фізику. При цьому до змісту аналізованої категорії увійшло вчення про причинність, яке існувало у філософії. Причинність – значно більш раннє поняття, ніж детермінізм. Здавна відповіді на питання про зумовленість, визначення речей, подій, вчинків зводилися до з'ясування (реального або уявного) причин того, що відбувається. Протягом багатьох століть панувала думка, що з'ясування зумовленості речі чи події, а значить – дійсності, які містилися у міфах, було пов'язано зі встановленням причин, із вказуванням на генезу етіологічної (від грецьк. *aitia* – причина) функції міфу [1, с. 8].

У філософії Арістотеля, енциклопедичному вченні античності, було виділено чотири види причин, які

характерні для всього середньовічного знання. Це «матеріальна причина» – матерія, «формальна причина» – форма, «чинна причина» – те, що справляє зовнішню дію, та «кінцева причина», під якою малася на увазі мета. Доля кожного з чотирьох видів причин склалася в історії науки та філософії по-різному. Розвиток природознавства Нового часу (XVI–XVII століть), прагнучи наукового пояснення, що спирається на досвід, а не вербального, суто словесного пояснення залежності речей і подій, прийняло і включило до методології науки лише діючу причину. Тільки останню виявилось можливим емпірично виявити, дослідити, використовувати знання про неї у практичній діяльності.

Формальну та кінцеву причини Арістотель і особливо його середньовічні тлумачі – схоласти розуміли ідеалістично, а матерію зводили лише до пасивного субстракту речей. Це визначило зменшення видів причин у природознавстві та філософських ученнях Нового часу, представники якого займали антисхоластичні позиції.

Основоположник англійського матеріалізму Ф. Бекон, відводячи важливе місце пізнанню причин, визнавав матерію, форму, діючу та кінцеву причини, тобто аристотелівську класифікацію. Однак він не вважав за можливе застосовувати всі ці поняття для характеристики природи, різко виступаючи проти теологічного розгляду явищ природи, з погляду кінцевих причин (грецьк. *teleos* – досяг мети). Дослідження кінцевих причин, на думку Ф. Бекона, марне. Як пише Г. Гегель, «цей погляд протидіє безглуздому забобону» [10, с. 144].

«Кінцева причина» і «чинна причина» Арістотеля породили два ворогуючі напрями пояснення залежності перебігу подій. У сучасному розумінні причина – це лише чинна причина, у зв'язку з чим саме термінологічне позначення причини «чинної» виявляється зайвим.

Узагальнене розуміння детермінізму виявляє спорідненість ідей взаємозв'язку. Детермінізм як філософське вчення про залежність речей, подій, процесів від тих чинників, якими вони визначені у своєму існуванні та вимірі, які відповідають за ознаки, що характеризують їх.

Детермінізм виступає у межах однієї з глибоких концепцій діалектики – концепції взаємозв'язку всього суцього, що має велике методологічне значення. Заявляючи в одному з листів (1919 р.) про свою незгоду з песимістичною оцінкою пізнання, А. Ейнштейн писав: «Здатність ясно бачити взаємозв'язки належить до найпрекрасніших відчуттів у житті» [4, с. 152].

Детермінізм пов'язаний із положенням про загальний взаємозв'язок речей, але не тотожний йому: він виражає активну сторону взаємозв'язку. Найближче поняття детермінізму стоїть до поняття взаємодії, що характеризує механізм взаємозв'язку. Однак це різні поняття: взаємодія речей та подій становить основу їхньої детермінації, а остання – одну зі сторін взаємодії. Причому під час аналізу дії детермінації завжди виявляються чинники, що діють у певному напрямі. У цьому сенсі детермінізм постає як характеристика зв'язків спрямованої взаємодії [9, с. 450].

Сучасний етап розвитку пізнання позначається подальшою еволюцією поняття детермінізму, що відбувається у напрямі його більшого узагальнення. Виявлення того, що називається статистичною детермінацією, є фактично встановленням не нового виду чи типу детермінації, а нового способу її здійснення, нової форми реалізації. Вигляд детермінації залишився тим самим (причинність), але було виявлено, що заподіяння може існувати у формі як динамічних (однозначних), так і статистичних законів. Натепер постає питання не лише про збагачення нашого знання про різні способи детермінації (до яких додається, зокрема, розрізнення фізичного та інформаційного способів детермінації), а й виявлення різних видів і типів детермінізму. Це дозволяє говорити про другий етап розвитку вчення про детермінізм протягом життя одного покоління. Детермінізм культурний – концепція, за якою: 1) явища духовної культури відіграють певну роль у розвитку суспільства; 2) культура сприймається як відносно автономне утворення, незалежно від інших сфер життя. Детермінізм культурний характеризується, як правило, надмірно широким тлумаченням поняття «культура», під якою зазвичай розуміється «сукупність загально-розділюваних символів і значень», що включає у зміст фундаментальні суспільні ідеї та цінності, звичаї та традиції тощо [5, с. 69]. У культурі може фіксуватися спосіб життєдіяльності окремого індивіда (особиста культура), соціальної групи (наприклад, культура класу) чи всього суспільства загалом.

Однією з основних вимог педагогіки вищої школи на сучасному етапі є орієнтація на образ культури як середовища, що «росте і живить» особистість, як діалогу та взаємопородження минулих, сьогодення та майбутніх культур, тобто на культуровідповідність освіти. Ця вимога актуальна і для системи вищої освіти у галузі культури і мистецтва. Саме культуроутвореність освіти має допомогти майбутньому виконавцю, звукорежисеру чи актору уникнути професійності, що вузько розуміється.

Освітній процес у навчально-наукових інститутах культури і мистецтв позначається, як відомо, складністю та багатоаспектністю. Водночас, незважаючи на це, у ньому є сфера, зміст якої дозволяє найповніше реалізувати ідею культуроподібності освіти у процесі розвитку звукорежисерської компетенції здобувачів вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Це сфера історико-теоретичної, музикознавчої підготовки. Саме освітні компоненти історико-теоретичної підготовки (до складу якої входять такі навчальні дисципліни, як «Музичне краєзнавство», «Всесвітня історія музики», «Історія української музики», «Гармонія», «Аналіз музичних творів», «Поліфонія» та низка інших) має виконувати роль інтегруючого початку, давати цілісні та водночас диференційовані уявлення про глибинні процеси розвитку музичної культури як підсистеми художньої культури, розкривати проблеми історичної спадкоємності та поступального оновлення змісту музичного мистецтва, його виразних засобів, жанрів та форм. Іншими словами, сукупність понять, термінів,

уявленнь теоретичного музикознавства є тією науковою призмою, яка в умовах історико-теоретичної підготовки переломлює світ музичної культури.

У музичній уяві і композитора, і виконавця, і звукорежисера, і слухача однією з важливих складових частин є гра. Дослідник ролі гри в культурі Й. Хьойзінга у праці «Людина граюча» (1938 р.) зазначає: «Гра – це вільно вибрана дія або діяльність, які вибираються в умовних межах часу і простору... Мета гри – в ній самій, вона супроводжується почуттям напруги та радості та свідомістю «іншості існування», відмінного від «повсякденного життя» [4, с. 153].

Гра завжди спирається на дотримання жорстких правил, без яких вона не може існувати. І водночас у межах передбачається повна розкутість фантазії і свобода творчої самореалізації. Співвідносячи гру, звукорежисуру та музику, неважко помітити їхню подібність.

Музика будь-якого стилю завжди спирається на певний набір норм і правил, за якими наш слух визначає національну, стильову та авторську приналежність твору. З іншого боку, саме існування цих часом дуже жорстких правил і норм зовсім не обмежує композитора, не обмежує його фантазії, про що свідчить музична творчість усіх часів та народів. Сам Й. Хьойзінг був переконаний, що «закони гри діють поза нормами розуму, обов'язку та істини» і «те ж правильно для музики». Тому «в основі будь-якої музичної діяльності лежить гра... Чи є музика розваги і радості, чи прагне виражати високу красу, чи має священне літургічне значення – вона залишається грою» [4, с. 154].

Музична гра як приклад музичного виконавства зумовлена художнім образом. Початкова стадія побудови концепції художньо-образного змісту музичного твору передбачає насамперед усвідомлення виконавських завдань. Відповідно до того, що «прочитує» виконавець у нотному записі, у його уяві зароджується звуковий образ. Повноцінне художнє розкриття образного змісту музичного твору є центральною проблемою виконавського мистецтва. Музичний твір (на відміну від підсумкового продукту таких видів мистецтва, як живопис, скульптура, література) не є за своєю природою самостійно функціонуючим результатом художньої творчості. Він вручає свою долю в руки виконавця і повністю підпорядковується його прочитанню, розумінню, мистецькому смаку. Без виконавського мистецтва музика існувати не може.

Музичний образ, що звучить, є синтетичним продуктом діяльності уяви двох людських індивідуальностей – композитора та виконавця за безпосередньої участі третьої – звукорежисера. Створена композитором музика продовжує своє існування ніби самостійно. Тому така велика роль виконавця в процесі інтерпретації. Інтерпретація розкриває норму та може її порушувати. Інтерпретація – це складний процес активізації людської психіки, який, як будь-який прояв, що відображає суб'єктивні якості особистості, має невичерпну кількість варіантів реалізації. «Це особливий процес, живий і багатоликий, різноманітний за формами та способами свого існування; то він протікає у сфері свідо-

мості та переривається, не знайшовши виходу в реальність; то набуває частково адекватних собі матеріальних форм, але так і не виростає в закінчене художнє ціле; то складається стрімко і майже моментально, виливаючись у матеріальну плоть; то назріває повільно і важко, багаторазово змінюючи свою структуру та сутність» [4, с. 152].

Творчий зміст музично-виконавчої діяльності підкреслювали багато видатних музикантів. Носієм авторських намірів у акті ознайомлення з музикою є нотний запис музичного твору, який, будучи посередником між композитором та виконавцем, за допомогою знакової символіки відображає об'єктивний зміст авторського задуму та загальний напрям авторської логіки розвитку художнього образу. Слід зазначити, що нотний текст доносить до виконавця багато меж авторського задуму (форму, темп, метр, динаміку, виконавські вказівки, фразування, артикуляційні вказівки тощо). Проте ці дані вказують лише на загальний напрям розвитку музичного образу. Запис знаків агогіки, динаміки, артикуляції і навіть темпових позначень не відбиває точного авторського розуміння цих засобів виразності. Кожен елемент нотного тексту розшифровується різними виконавцями по-різному. Тому, читаючи нотний запис, виконавець та звукорежисер завжди постають перед вибором варіантів трактування музичного твору.

Варто погодитися з тим, що нотний запис є досить схематичним і дозволяє «встановити лише найважливіші риси музичного твору як системи. Безпосередньо в нотному тексті точно закріплені ті сторони авторського задуму, які матеріалізовані в звуковисотних співвідношеннях. Лише детальний розгляд музики, опора на багатий особистісний слуховий досвід та теоретичні знання допоможуть виконавцю та звукорежисеру проникнути «крізь текст у підтекст», створити план «драматичної наскрізної дії» музичного твору. Складний процес становлення виконавської концепції від моменту її зародження у свідомості у вигляді загального емоційного відчуття музики до яскраво конкретних узагальнених образів актуалізації твору вимагає від виконавця активної пошукової діяльності, в ході якої обов'язково застосовуються та вдосконалюються знання, збагачуються індивідуальні прийоми та методи роботи, поглиблюється здатність до аналітичної діяльності, що відкриває шляхи до практичних знахідок. Цей емний і багатоаспектний творчий акт цілком і повністю є відображенням творчих функціональних можливостей внутрішньослухової сфери музиканта-виконавця, що базується на її активізації і, крім здатності до передбачання логічної послідовності звучання, включає також суто виконавські компоненти, як ініціативний підхід до трактування ідейно-образного змісту музичного твору та вміння оберігати свою виконавську концепцію від нашарувань слухових штампів.

Емоційний світ виконавця, рівень його загальної та музичної культури, психологічні властивості його особистості, соціальні умови, історичний та етнічний ґрунт, на якому він виріс, – все це вступає у взаємодію з результатом його діяльності. Весь цей взаємозв'язок

та взаємодія цих явищ зумовлюється прийомами інтерпретації та детермінується у виконавську культуру, а вона своєю чергою відображає якісну сторону виконавчого твору.

У спілкуванні з результатом справжньої творчості як із чимось абсолютно новим, створеним уперше в результаті гри вільної уяви, з унікальним об'єктом духу та думки народжується співтворчість слухача (у якому, можливо, ще більшою енергією розквітає уява) з його вірним супутником – фантазією. Результат гри слухачької уяви здебільшого відомий. Він найчастіше виявляється у традиційному вигадуванні будь-яких сюжетів під акомпанемент музики. Інша форма слухачького фантазування менш предметна. Вона заснована на емоційно-інтелектуальній уяві, що стимулюється безпосередніми слуховими враженнями. З одного боку, вона зумовлена всім життєвим та розумовим досвідом і в цьому стає ніби частиною духовного існування слухача, присвоюється ним. А з іншого – таке сприйняття є продуктом вільної гри чистої уяви. Як показує практика, таке вільне фантазування за наявності певного досвіду слухання музики та деякого запасу музичних вражень дозволяє багато почути і зрозуміти у творі,

причому розуміння це буде перебувати принаймні всередині поля сенсу, окресленого його автором.

Під час концертного виступу між виконавцем, звукорежисером та слухачами відкривається канал прямого та зворотного зв'язку. У цьому сенсі детермінізм постає як характеристика зв'язків спрямованої дії.

У здобувачів вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво» традиційно існувала можливість участі у концертних виступах як усередині закладу вищої освіти, так і за його межами, а також у конкурсах виконавців, що підвищує та відточує їхню майстерність, виконавську культуру.

Детермінація посідає особливе місце у розвитку звукорежисерської компетенції здобувачів вищої освіти. Її роль вагома як у організації освітнього процесу, у якому відбувається розвиток звукорежисерської компетенції, так і у професійній діяльності випускників, які працюють за фахом. Серед найбільш актуальних напрямів подальших досліджень у окресленому напрямі акцентуємо прикладні аспекти інтеграції детермінації у зміст викладання за освітньо-професійними програмами підготовки у галузі знань 02 «Культура і мистецтво», зокрема, освітніх компонентів історико-теоретичної та музикознавчої підготовки.

Література:

1. Belnap N. Newtonian Determinism to Branching Space-Times Indeterminism in Two Moves. *Synthese*. 2012. № 188. P. 5–21.
2. Bimber B. Three faces of technological determinism. / In M.R. Smith & L. Marx (Eds.). *Does technology drive history? The dilemma of technological determinism*. Cambridge, MA : The MIT Press. 1994. P. 79–100.
3. Bishop R.C. Deterministic and Indeterministic Descriptions / In H. Atmanspacher and R. Bishop (eds.). *Between Chance and Choice*. Imprint Academic. 2002. P. 5–31.
4. Chacon R., Batres Y., & Cuadros F. Teaching deterministic chaos through music. *Physics Education*. 1992. № 27. P. 151–154.
5. Chudzicka-Czupala A., Lupina-Wegener A., Borter S., Hapon N. Students' Attitude Towards Cheating in Switzerland, Ukraine and Poland. *The New Educational Review*. 2013. № 32(2). P. 66–76.
6. Duit R., Roth W.M., Komorek M., & Wilbers J. Fostering conceptual change by analogies – Between Scylla and Carybdis. *Learning and Instruction*. 2001. № 11. P. 283–303.
7. Dupré J. *Human Nature and the Limits of Science*. Oxford : Oxford University Press. 2001. 201 p.
8. Kane R. *A Contemporary Introduction to Free Will*. New York, Oxford : Oxford University Press, 2005. 208 p.
9. Laws P.W. A unit on oscillations, determinism and chaos for introductory physics students. *American Journal of Physics*. 2004. № 72(4). P. 446–452.
10. Werndl C. *The Oxford Handbook of Philosophy of Science*. Oxford : Oxford University Press. 2016. 940 p.

References:

1. Belnap, N. (2012). Newtonian Determinism to Branching Space-Times Indeterminism in Two Moves. *Synthese*. No. 188. P. 5–21.
2. Bimber, B. (1994). Three faces of technological determinism. / In M.R. Smith & L. Marx (Eds.). *Does technology drive history? The dilemma of technological determinism*. Cambridge, MA: The MIT Press. P. 79–100.
3. Bishop, R.C. (2002). Deterministic and Indeterministic Descriptions / In H. Atmanspacher and R. Bishop (eds.). *Between Chance and Choice*. Imprint Academic. P. 5–31.
4. Chacon, R., Batres, Y., & Cuadros, F. (1992). Teaching deterministic chaos through music. *Physics Education*. No. 27. P. 151–154.
5. Chudzicka-Czupala, A., Lupina-Wegener, A., Borter, S., Hapon, N. (2013). Students' Attitude Towards Cheating in Switzerland, Ukraine and Poland. *The New Educational Review*. No. 32(2). P. 66–76.
6. Duit, R., Roth, W.M., Komorek, M., & Wilbers, J. (2001). Fostering conceptual change by analogies – Between Scylla and Carybdis. *Learning and Instruction*. No. 11. P. 283–303.
7. Dupré, J. (2001). *Human Nature and the Limits of Science*. Oxford: Oxford University Press. 201 p.
8. Kane, R. (2005). *A Contemporary Introduction to Free Will*. New York, Oxford: Oxford University Press. 208 p.
9. Laws, P.W. (2004). A unit on oscillations, determinism and chaos for introductory physics students. *American Journal of Physics*. No. 72(4). P. 446–452.
10. Werndl, C. (2016). *The Oxford Handbook of Philosophy of Science*. Oxford: Oxford University Press. 940 p.

ТАНЕЦЬ І МУЗИКА: СИНТЕЗ ДВОХ МИСТЕЦТВ

Лі Чжи,

здобувач третього освітньо-наукового ступеня спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-1371-3400

У статті охарактеризовано особливості можливого синтезу між мистецтвом танцю та музики. Для реалізації поставленої мети використано комплекс методів, зокрема загальнонаукові – аналізу, синтезу, узагальнення, систематизації, які застосовувалися для стану розробленості проблеми. Конкретно-наукові – термінологічного аналізу та інтерпретації наукової думки, що використовувалися для визначення базових понять нашої роботи. Історико-генетичний та ретроспективний аналіз, які дозволили з'ясувати окремі історичні особливості феномену дослідження. Порівняльно-зіставний аналіз, що застосовувався задля окреслення проблеми можливого синтезу між танцем та музикою.

Доведено, що танець і музика здатні до спільного, цілісного існування. Як наслідок, утворюється синтез мистецтв, під яким розуміємо органічне поєднання, взаємозв'язок, сполучення різних автономних видів мистецтва в єдину інноваційно-модернову форму, яка характеризується завершенням мистецького твору. Встановлено, що танець і музика перебувають у тісному взаємозв'язку. Танець не існує без музики. Водночас музика підсилює виразність танцю, його емоційну та ритмічну основу. Синтез танцю і музики пояснюється впливом останньої на драматургічну побудову танцювальної композиції, структура якої твориться на основі музичного твору.

Встановлено, що спільна взаємодія танцю і музики передбачає об'єднану взаємодопомогу щодо розкриття теми, ідеї, змісту, образу героїв танцювальної композиції. Результатом синтезу між танцювальним та музичним мистецтвом є виникнення музично-танцювальних форм (сюїта, пастораль, інтермедія). У роботі представлено симфонічний танець, який утворюється за рахунок окремих танцювальних форм та форм симфонічного розвитку музики і є наслідком музичного та танцювального синтезу.

Ключові слова: танець, музика, синтез, синтез мистецтв, танцювальне мистецтво, музичне мистецтво, симфонічний танець.

Lee Zhi. Dance and music: a synthesis of two arts

The article describes the features of a possible synthesis between the art of dance and music. To realize the set goal, a complex of methods was used, in particular, general scientific methods – analysis, synthesis, generalization, systematization, which were applied to the state of development of the problem. The concrete-scientific – terminological analysis and interpretation of scientific thought used to define the basic concepts of our work. The historical-genetic and retrospective analysis, which made it possible to clarify certain historical features of the research phenomenon. The comparative and comparative analysis used to outline the problem of a possible synthesis between dance and music.

It has been proven that dance and music are capable of a joint, integral existence. As a result, a synthesis of arts is formed, by which we understand an organic combination, interconnection, combination of various autonomous types of art into a single innovative and modern form, which is characterized by the completion of an artistic work. It has been established that dance and music are closely related. The dance does not exist without music. At the same time, the music strengthens the expressiveness of the dance, its emotional and rhythmic basis. The synthesis of dance and music is explained by the influence of the latter on the dramatic construction of a dance composition, the structure of which is created on the basis of a musical work.

It was established that the joint interaction of dance and music involves joint mutual assistance in revealing the theme, idea, content, image of the heroes of the dance composition. The result of the synthesis between the dance and music arts is the emergence of music-dance forms (suite, pastoral, interlude). The work presents symphonic dance, which is formed due to individual dance forms and forms of symphonic development of music and is the result of musical and dance synthesis.

Key words: dance, music, synthesis, synthesis of arts, dance art, musical art, symphonic dance.

Танцювальна культура будь-якого народу характеризується взаємозв'язком з різними видами мистецтва. Тривала історія розвитку танцювального мистецтва відзначається накопиченням спеціальних прийомів і засобів, котрі не тільки властиві зазначеному мистецтву, а й здатні до передачі різноманітної інформації, що становить зміст та емоційний заряд мистецтва танцю загалом. Танець живе у нерозривній єдності з музикою. Разом вони становлять спеціальний взаємозв'язок, синтез незалежних між собою мистецтв.

Доцільно наголосити, що проблематику синтезу мистецтв розглядають українські вчені, зокрема О. Гончарук, Н. Мочернюк, О. Рожок, В. Яромчук та інші,

які висвітлюють теоретичні аспекти та можливі шляхи взаємодії різних видів мистецтв між собою. Можливий синтез у сфері музичного мистецтва є предметом наукового пошуку С. Щитової та Т. Шевець. Водночас синтез мистецтв у танці висвітлюють: Д. Бернадська, яка в контексті синтезу мистецтв розглядає сучасну хореографію; Є. Янина-Ледовська, котра робить спробу щодо можливого синтезу різноманітних напрямів танцювального мистецтва.

Окремі аспекти проблеми синтезу танцю і музики як усередині автономного мистецтва, так і поза його межами турбують іноземних учених, а саме: Л. Бант, С. Браун, Е. Дісанаяке, С. Макгуайр, С. Халлам, П. Хіг-

гінс, М. Тіхонен та ін. Однак представлена кількість наукових праць дає підстави зауважити, що взаємозв'язок танцю і музики не був предметом цілісного дослідження.

Саме тому метою нашої статті є характеристика можливого синтезу між мистецтвом танцю та музики.

Досягнення мети дослідження здійснювалося за рахунок низки наукових методів, зокрема загальнонаукових (аналізу, синтезу, узагальнення, систематизації) та конкретно-наукових – термінологічного аналізу та інтерпретації наукової думки, історико-генетичного та ретроспективного аналізу, порівняльно-зіставного аналізу.

На основі аналізу українського педагогічного словника за редакцією С. Гончаренка [2] нами було з'ясовано, що органічне, цілісне злиття частин окремих явищ або явища, які супроводжуються виникненням нового явища чи нової його якості, характеризується як синтез. Застосування термінологічного аналізу та інтерпретації наукової думки дало можливість констатувати, що, за М. Шамоїною, синтез (від грецьк. поєднання, з'єднання) трактується як кінцевий результат інтеграції та передбачає відображення модернового явища чи об'єкта, утвореного шляхом складання та об'єднання [3].

Задля ґрунтовного з'ясування та повноцінного досягнення мети нашого дослідження доречним є розгляд дефініції «синтез мистецтв». Великий тлумачний словник сучасної української мови визначає синтез мистецтв як органічне поєднання, взаємозв'язок, сполучення різних видів мистецтва в завершений художній твір [1].

Застосування загальнонаукових методів дослідження дали підстави наголосити, що танець є окремою цілісною сутністю, яка характеризується власними формами прояву та закономірностями побутування. Останні виступають спеціальною ланкою, яка поєднує мистецтво танцю з іншими видами мистецтв, зокрема: музикою, поезією, драмою, живописом тощо. Зазначимо, що танцювальне мистецтво має свої особливості та відмінні риси. Для танцю, як і для кожного виду мистецтва, властиві окремі виразні засоби, серед яких ми виокремлюємо пластику людського тіла (рухи, пози, жести, міміка), танцювальну лексику (традиційну, образну, наслідувальну), малюнок танцю (просторову композицію танцю), музика; сценічне оформлення танцю (костюм, грим, світло, декорації). Завдяки цілісному поєднанню з музичним мистецтвом танець постає як надзвичайно виразний образ у русі, котрий наділений образотворчими проявами балетної пластики.

На основі застосування історико-генетичного аналізу нами було доведено, що танець перебуває в єдності зі словом і музикою. Поступово виокремлюючись із синкретичного мистецтва, він набув стійких форм. Як наслідок, змінювалися рухи, які піддавалися художньому узагальненню. Однак, незважаючи на свою автономність, мистецтво танцю неможливо уявити без музики, мета якої забезпечує посилення виразності танцювальних рухів, жестів, поз, а також емоційного ладу танцю загалом [4].

Танець, вміщуючи у собі різні види мистецтв, виявляє з ними своєрідну спорідненість та спільні властивості. Зазначимо, що різні мистецтва існують у танці

у втіленому вигляді. Під таким кутом зору можемо стверджувати, що сам танець є складником хореографії, яку ми розуміємо як синтетичний вид мистецтва, що об'єднує кілька видів художньої творчості (сценарій, музику, образотворче мистецтво). Фокусом такого об'єднувального синтезу є танець.

Мистецтво танцю і музики перебувають у постійному, тісному взаємозв'язку. Танцювальні рухи, їхня манера, технічне виконання не можуть існувати окремо від музики. Остання посилює виразність танцювальної пластики, надає їй емоційної та ритмічної основи.

Ми стверджуємо, що невід'ємною часткою танцю є музика. Її основа спрямовує розвиток специфічних виразних засобів танцю. Більш того, музика існує в часі, танець – і в часі, і в просторі. Під таким кутом зору зазначимо, що основою низки сюїт, сонат і навіть симфоній є танцювальна музика, яка виступає джерелом творчості кожного виконавця та балетмейстера. Музика живить автора танцювального твору натхненням, визначає атмосферу, настрій, характер майбутнього художнього образу. Крім того, вагомість музики в танці полягає і у слуховому сприйнятті. Так, під час виконання танцю музика допомагає глядачам зрозуміти його характер, емоційний стан персонажів, атмосферу танцю, обстановку, в якій він виконується, загалом поринути в його зміст.

Аналіз наукових джерел дає підстави наголосити, що синтез танцю і музики характеризується подвійністю останньої. Так, з одного боку, танець, перебуваючи в тісному зв'язку із музичним супроводом, підпорядковується закономірностям музики, яка здатна розкрити танцювальний образ. З іншого боку, вплив музичного мистецтва буде плідним, якщо він не постане у суперечку із законами драматургічної побудови танцю.

Танець і музика, виступаючи окремими, але тісно залежними одне від одного видами мистецтва, у гармонійному поєднанні створюють синтез чуттєвого та зримого образу. Цілісне відтворення останнього засвідчує той факт, що постановник-балетмейстер правильно зрозумів і відчув музичний твір. Більш того, за допомогою пластичних засобів, мови танцю відбувається розкриття образу, який закладається в музиці. Як наслідок, можемо стверджувати, що сила впливу справжнього художнього танцювального твору полягає у синтезі музики і танцю [5].

Синтез танцю та музики ми пояснюємо можливим виявленням змісту музики через танцювальний розвиток, котрий доповнює та збагачує музичне сприйняття. У пошуках стилістичних багатств та багатств гармонійних компонентів музика відіграє підвищену роль. Так, темп музики, зокрема швидкість її звучання, надає танцю визначальне значення. Він задає загальний темп танцю, його зміну, динаміку тощо.

Нами було встановлено, що результатом цілісного синтезу між танцем і музикою є поява музично-танцювальних форм, зокрема сюїти, пасторалі, інтермедії. Музика впливає на виразність інтонації танцювальної мови, яка забезпечується пластикою людського тіла. Будучи змістовною основою танцювальної дії музика

повідомляє специфічні для неї особливості драматургії. В основі танцю завжди емоційний образ, втілення стану, різних почуттів. Зіставлення та розвиток емоційних і пластичних образів, на нашу думку, можуть виражати складні відносини життя, сенс окремих подій подібно до того, як це відбувається в музиці.

Порівняльно-зіставний аналіз уможливорює зауважити, що в балетному мистецтві поширене таке поняття, як симфонічний танець. Він заснований на синтезі окремих танцювальних форм та форм симфонічного розвитку музики. Відзначимо, що симфонічний танець являє собою розгорнуті масові танцювальні композиції за участю солістів, корифеїв і кордебалету. Він побудований за аналогією з композицією та формами розвитку симфонічної музики.

Доведено, що для симфонічного танцю характерні лейттеми, лейтмотиви, контрасти та інші особливості, які властиві симфонічній музиці. Будь-який симфонічний твір характеризується змістом. Констатуємо, що чистий танець позбавлений змістової спрямованості і може відображати лише зовнішній бік музичного твору, його метроритмічну структуру. Якщо танець спрямовано на втілення думки, стилю, драматургії музичного твору, він є шляхом до прочитання симфонічної музики [6].

На основі аналізу, систематизації та узагальнення нами було встановлено, що балетна музика описує почуття, стани, характери героїв, розкриває етапи розвитку дії, багатогранні відносини, які складаються між героями. Більш того, вона містить лейтмотиви. Так, балетмейстер, перш ніж поставити спектакль або міні-

атюру, спирається не тільки на драматургічну основу сценарію, але і концентрує свою увагу на музичному матеріалі, котрий змістовно втілює та емоційно збагачує основу танцю. Як наслідок, ми можемо говорити про існування синтезу між танцем і музикою.

Значимо, що синтез мистецтв, зокрема танцю і музики, суттєво впливає на особливості вирішення окремих епізодів, характеру та форми драматургії танцювальної та пластичної дії. Крім того, єдність танцю і музики зумовлює до синтезу сценарної та музичної драматургії. Разом вони утворюють справжню драматургію танцю.

Доцільно констатувати, що через органічний синтез сценарної та музичної драматургії, їх цілісний сплав, який спостерігаємо в танці, вибудовується головний шлях балетного мистецтва. Під таким кутом зору варто наголосити, що найбільш плідним методом у разі створення нових балетів є спільна робота, синтез балетмейстера, сценариста та композитора.

Отже, висвітлюючи можливі шляхи синтезу між мистецтвом танцю та музикою, ми доходимо висновку, що танець і музика є внутрішньо спорідненими видами мистецтва. Музика є необхідною та органічною складовою частиною танцювального твору. Остання надає емоційного та образного змісту танцю. Музика впливає на драматургію, структуру та ритм танцювальної дії всієї композиції. Синтез танцю і музики полягає в тому, що зазначені два незалежні мистецтва доповнюють одне одного. Більш того, їхній синтез відбувається за рахунок взаємодопомоги щодо висвітлення теми, розкриття ідеї, змісту та образів.

Література:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В.Т. Бусел. Київ, Ірпінь. 2005.
2. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ. 1997. 640 с.
3. Шамоніна М. Принципи синтезу в архітектурі. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах* : матеріали Міжнародної наукової конференції. Київ. 2020. С. 57–59.
4. Янина-Ледовська Є. Розвиток синтезованої структури сучасного хореографічного мистецтва. *Культура України*. 2012. Випуск 36. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/27.pdf.
5. Яромчук В. Синтез мистецтв мультимедіа в контексті сучасних практик культури : автореф. дис. канд. культурології. Київ. 2012. 19 с.
6. Brown Steven, Dissanayake Ellen. The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to "Total Work of Art". *Evolutionary Sociology and Biosociology*, 2018. Volume 3. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2018.00009/full>.

References:

1. Velykyy tлумachnyy slovnyk suchasnoyi ukrayins'koyi movy [A large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language] (2005) [uklad. i hol. red. V.T. Busel. Kyiv, Irpin [in Ukrainian].
2. Honcharenko, S. (1997). Ukrainskyi pedahohichnyi slovnyk [Ukrainian pedagogical dictionary]. Kyiv. 640 p. [in Ukrainian].
3. Shamonina, M. (2020). Pryntsyipy syntezy v arkhitekturi [Principles of synthesis in architecture]. Syntez mystetstv u suchasnykh sotsiokulturnykh protsesakh: materialy Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi. Kyiv. P. 57–59 [in Ukrainian].
4. Yanyina-Ledovs'ka, Ye. (2012). Rozvytok syntezyvanoyi struktury suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva [Development of the synthesized structure of modern choreographic art]. Kultura Ukrayiny. Vypusk 36. Retrieved from: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/27.pdf [in Ukrainian].
5. Yaromchuk, V. (2012). Syntez mystetstv multymedia v konteksti suchasnykh praktyk kultury [Synthesis of multimedia arts in the context of modern cultural practices]. Avtoref. dys. kand. kulturolohiyi. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].
6. Brown Steven, Dissanayake Ellen. (2018). The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to "Total Work of Art". *Evolutionary Sociology and Biosociology*. Volume 3. Retrieved from: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2018.00009/full>.

ТВОРЧИСТЬ НАДІЇ ГУДИЛКО У КОНТЕКСТІ КРАЄЗНАВЧОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Никифоров Андрій Михайлович,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-0576-980X

Гулей Ольга Володимирівна,

заслужений майстер народної творчості України, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID 0000-0002-6501-5022

У статті розглянуто проблему краєзнавчої підготовки майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва та вчителів образотворчого мистецтва задля залучення молоді до дослідження як історичної мистецької спадщини свого народу, так і ознайомлення із сучасними тенденціями творчості провідних митців свого краю.

Метою дослідження є ознайомлення студентів із творчістю заслуженого майстра народної творчості України Надії Степанівни Гудилко, яка відроджує мистецтво художнього розпису, витинанки, вишивки та писанкарства Сумщини. Для досягнення поставленої мети було застосовано загальнотеоретичні методи наукового пізнання – аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення. Із конкретно-наукових методів нами було використано: бібліографічний задля опрацювання літературних джерел щодо вибраної теми; біографічний, за допомогою якого з'ясовано основні віхи життя та творчості мисткині. Поряд із тим культурологічний підхід було залучено для характеристики творів майстрині в галузі художнього розпису, витинанки, вишивки, писанкарства.

Розглянуто досягнення майстрині у мистецтві художнього розпису, з'ясовано їх стиль: в орнаментах майстрині домінує графічний стилізований малюнок із бароковими рослинними орнаментами та поліхромним забарвленням площин. Показано використання традиційного українського орнаменту у синтезі із поетичними елементами власного світобачення у творах витинання. Констатовано, що динаміка ліній, колорит, гармонія виконаних у своєрідній манері вишитих тамбурним швом виробів відрізняють роботи Надії Гудилко від інших майстрів вишивки.

Зроблено висновки стосовно того, що з такими митцями, як Надія Гудилко, потрібно знайомити майбутніх художників декоративного мистецтва й викладачів мистецьких дисциплін, щоб виховувати покоління, здатне цінувати, берегти і примножувати традиційне українське мистецтво.

Ключові слова: декоративне мистецтво Сумщини, Надія Гудилко, художній розпис, витинання, вишивання, писанкарство.

Nykyforov Andrii, Hulei Olha. Creativity of Nadiya Gudylo in the context of local history training of art students

The article examines the problem of local history training of future specialists in decorative and applied art and teachers of fine art in order to attract young people to the study of both the historical artistic heritage of their people and familiarization with modern trends in the work of leading artists of their region.

The purpose of the study is to acquaint students with the work of the honored master of folk art of Ukraine, Nadia Stepanivna Gudylo, who is reviving the art of artistic painting, carving, embroidery, and pysankarya of Sumy region. To achieve the set goal, general theoretical methods of scientific knowledge were applied – analysis, synthesis, comparison, generalization. Of the specific scientific methods, we used: bibliographic, to study literary sources on the chosen topic; biographical, with the help of which the main milestones of the artist's life and work are clarified. At the same time, the cultural approach was used to characterize the works of the master in the field of artistic painting, carving, and embroidery of pysankarstvo. The achievements of the craftswoman in the art of painting by N. Gudylo are considered, and their style is clarified: in the ornaments of the craftswoman, a graphic stylized drawing with baroque plant ornaments and polychrome colouring of the planes dominates. The use of traditional Ukrainian ornament in synthesis with poetic elements of one's own worldview in carving works is shown. It was established that the dynamics of the lines, the colour, the harmony of the products embroidered with the vestibule seam, made in a peculiar manner, distinguish the works of Nadiya Gudylo from other embroidery masters.

Conclusions were made regarding the fact that future artists of decorative arts and teachers of art disciplines should be introduced to such artists as Nadiya Gudylo in order to raise a generation capable of appreciating, preserving and multiplying traditional Ukrainian art.

Key words: decorative art of Sumy region, Nadiya Gudylo, artistic painting, carving, embroidery, pysankarstvo.

У ритмах орнаменту, його лініях, стилізованих мотивах відображено світогляд народу, його історія та природа, в оточенні якої він живе. Науковці єдині в думці стосовно того, що ніщо так яскраво не представляє народ, як його традиційне мистецтво. Незаперечним є той факт, що кожний вид народної образотвор-

чості, як-от: гончарство, вишивка, вибійка, витинання, гаптування, ткацтво, килимарство, писанкарство, плетіння із природних матеріалів, художня обробка дерева та металу, має свої образотворчі засоби. З позицій духовних художніх устремлінь сучасності естетико-філософська сутність традиційного українського декоративного

мистецтва осмислюється завжди заново, виявляючи естетичну цінність народного мистецтва, змістовну красу художніх образів, необхідну нині не менше, ніж у минулому. Цим визначається невичерпне джерело творчості сучасних майстрів народного мистецтва. Вважаємо, що з метою краєзнавчої підготовки майбутніх фахівців образотворчого мистецтва корисним є знайомство студентів із творчістю майстрів свого краю. Серед митців Сумщини галузі декоративного мистецтва відоме ім'я Надії Степанівни Гудилко, яка має багатий досвід у роботі з такими техніками, як художній розпис, витинанка та вишивка, дослідження якого, безперечно, сприятиме удосконаленню професійної підготовки студентів мистецьких спеціальностей.

Метою дослідження є ознайомлення студентів із творчістю заслуженого майстра народної творчості України Надії Гудилко, яка відроджує мистецтво художнього розпису, витинанки, вишивки та писанкарства Сумщини.

У роботі опрацьовано наукові мистецтвознавчі статті та матеріали літературно-публіцистичних джерел, оголошення, анонси на шпальтах обласних і всеукраїнських видань про персональні і колективні виставки творів Надії Гудилко. А також статті та рецензії провідних наукових співробітників Сумського обласного художнього музею імені Н. Онацького Л. Федевич та І. Яніної в альбомах Національної спілки народного мистецтва України щодо виставок творчих робіт за участю Н. Гудилко. Водночас у нашому дослідженні активно задіяні інтернет-джерела, що містять інформативні матеріали до предмета нашого дослідження.

Для досягнення поставленої мети було застосовано загальнотеоретичні методи наукового пізнання – аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення. Із конкретно-наукових методів нами було використано: бібліографічний задля опрацювання літературних джерел щодо вибраної теми; біографічний, за допомогою якого з'ясовано основні віхи життя та творчості мисткині. Поряд із тим культурологічний підхід було задіяно для характеристики творів майстрині в галузі художнього розпису, витинанки, вишивки, писанкарства.

Науковці єдині у думці стосовно того, що у процесі формування професійного рівня студентів мистецьких спеціальностей, майбутніх учителів образотворчого мистецтва та фахівців галузі декоративного мистецтва важливо залучати молодь до дослідження як історичної мистецької спадщини свого народу, так і ознайомлення із сучасними тенденціями творчості провідних митців свого краю [1; 2]. Крім розширення знань із практики окремих видів декоративної творчості, знайомство із творчістю народних майстрів сучасності буде корисним у виховному аспекті: для формування національної свідомості студентської молоді, небайдужості до українських традицій, прагнення використовувати надбання народного мистецтва у власних творчих роботах, щоб виразити своє ставлення до життя, дійсності. Таким чином, у контексті краєзнавчої підготовки студентів вважаємо доцільним розглянути особливості творчості майстрині декоративного мистецтва Н. Гудилко.

Варто зазначити, що в Енциклопедії сучасної України зафіксовано короткі біографічні відомості про мисткиню. Надія Степанівна Гудилко народилася 20 жовтня 1950 р. у селі Линове Путивльського району Сумської області. Л. Федевич зазначила, що у 1969 році Н. Гудилко здобула спеціальну початкову фахову освіту у Тернопільській школі декораторів-рекламознавців, довгий час працювала художником-оформлювачем у системі рекламної діяльності, з 1995 року й до сьогодні працює на посаді художника-реставратора тканин Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького [3]. Майстриня є постійним учасником виставок творів декоративно-прикладного мистецтва різних рівнів: міських, обласних, регіональних, всеукраїнських та міжнародних [4; 5; 6]. За творчі здобутки Н. Гудилко має численні відзнаки від адміністрації Сум та Сумської області [7, с. 13; 8, с. 18]. За вагомих внесок у розвиток традиційного декоративного мистецтва Сумщини мисткині присвоєно почесне звання заслуженого майстра народної творчості України у 2009 році [9].

Досліджуючи стиль художніх розписів Н. Гудилко, мистецтвознавці Л. Федевич та І. Яніна стверджують, що в орнаментах майстрині домінує графічний стилізований малюнок із бароковими рослинними орнаментами та поліхромним забарвленням площин [3; 10].

Розглядаючи результати всеукраїнського «Фестивалю писанок», котрий відбувся у рамках міжнародного етнокультурного проекту «Folk Ukraine», В. Коздровська та І. Яніна відзначили активну участь Надії Степанівни у зазначеному мистецькому заході. Дослідниці наголошують на тому, що артоб'єкт у вигляді монументальної писанки розміром 3x4 м представлений на фестивалі у Києві було виконано саме за ескізами мисткині. До розпису сумської писанки долучилися також майстрині писанкарки із Сум: керівник творчої групи В. Коздровська, Л. Ярцова, Д. Гула, а також авторка розпису. Погоджуємось із думкою В. Коздровської та І. Яніною щодо креативності композиційного вирішення монументальної писанки [12, с. 42–43]. У центральному широкому паску виробу авторка розмістила вісімнадцять зображень писанок, що символізують райони області відповідної кількості. Ці дрібні писаночки своєю чергою розписані відповідно до орнаментики і колористики, що притаманні мистецтву писанкарства кожного із районів Сумщини. Доцільно наголосити на тому, що, споглядаючи такий артоб'єкт, маємо можливість наочно простежити особливості писанкарства Сумщини. У центральній частині писанки на білому тлі зображено барвисте «дерево життя». Привертає увагу той факт, що заготовку для виробу було виготовлено на державному авіабудівельному заводі «Антонов» зі штучних матеріалів, котрі витримують будь-які погодні умови. З цією ж метою майстри застосували спеціальні фарби, виготовлені в лабораторії Сумського виробничого об'єднання «Хімпром» [13, с. 40].

Зі статті А. Ляхман відомо, що Н. Гудилко брала участь у «Фестивалі писанок» 2015 року. На півтора-метровій писанці зображено «Богиню-Берегиню» на білому тлі з невеликими писанками [14].

У повідомленні про персональну виставку Надії Гудилко 2015 року йдеться про чіткий композиційний ритм і рух, є певний настрій і відчувається мелодія щасливого життя. Поділяємо думку невідомого дописувача афіші, котрий вважає, що, синтезуючи традиційний український орнамент з поетичними елементами власного світобачення, майстриня створює свої орнаментальні «оповідання» [15]. Динаміка ліній, колорит, гармонія, виконані у своєрідній манері розписи, відрізняють роботи Надії Степанівни від інших.

Витинанки посідають особливе місце у декоративному мистецтві. Давні у своїх витоках, вони тісно пов'язані з буденним і святковим побутом народу. Папір і ножиці зробили цей вид творчості широко побутуючим, безпосереднім виявом почуттів, живої уяви, спостережливості. У витятих виробках Н. Гудилко давні мотиви і мотиви нові поєднуються в композиціях виразного ритму і живої лінії у силуетних зображеннях – «Росіяні передзвони», «Семиквітка», «Вазон двох сердець», «Стожари», «Помаранчевий вазон», «Калинове місто», «Осіньне золото», «Півники в горобині» та багато інших творів майстрині [16, с. 19]. В ажурних кольорових витинанках використано мотиви дерева життя, квітів, птахів, тварин. Спираючись на традиції, майстриня зуміла створити власний неповторний стиль, для якого

характерні легкість і лаконічність, прозорість і витонченість, виразність і граційність [3, с. 17]. Н. Гудилко також займається вишивкою у техніках гладь, хрестик, але улюблений для майстрині є тамбурний шов. Як зауважує Надія Василівна, цим швом можна вишити все, що замислив, адже зазначеною технікою працює той, хто володіє малюнком. Як стверджує І. Яніна, у 2008 році в Ялті зустрілися майстрині-вишивальниці з усіх куточків країни біля Всеукраїнського рушника національної єдності в рамках програми «Україно моя вишивана». В указаній мистецькій акції Сумщину представляла заслужена майстриня народної творчості Надія Гудилко [10, с. 8].

З давніх часів Україна славилася своїми талантами, художниками, письменниками, майстрами народної творчості, взагалі людьми, які робили і роблять великий внесок у розвиток української культури. Вважаємо, що з такими митцями, як Гудилко Надія Степанівна, потрібно знайомити майбутніх художників декоративного мистецтва і викладачів мистецьких дисциплін, щоб виховувати покоління, здатне цінувати, берегти і примножувати традиційне українське мистецтво.

Перспективи подальших розвідок вбачаємо у вивченні творчості майстрів декоративного мистецтва Сумщини та України.

Література:

1. Ганжа П. Тасмниця українського рукомісла. Київ : Мистецтво, 1996. 193 с.
2. Найден О. Орнамент українського національного розпису. Київ : Наукова думка, 1989. 79 с.
3. Федевич Л. Гудилко Надія Степанівна. *Енциклопедія сучасної України* / ред.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2016. Т. 6. URL: <https://esu.com.ua/article-24478>.
4. Майстри декоративно-ужиткового мистецтва Сумщини : Фотоальбом / ред. В.О. Садівничий. (Гудилко Надія Степанівна, с. 18, 47). Суми, 2008. 48 с.
5. Різдвяна виставка народних майстрів відкрилася в Сумах 23 грудня 2021. *Сумські дебати*. URL: <https://debaty.sumy.ua/news/culture/rizdvyana-vistavka-narodnih-majstriv-vidkrilasya-v-sumah>.
6. Золоті руки майстрів. До 30-річчя Сумського обласного осередку НСМНМУ : рекомендаційний бібліографічний список / уклад. А. Скосер, О. Халеева. Суми : Сумська міська центральна бібліотека імені Т.Г. Шевченка; відділ довідково-інформаційної роботи. 2022. 44 с. URL: <https://ru.calameo.com/read/0012729718e6db3612d54>.
7. Сумському обласному осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України – 25 років: виставка майстрів традиційного народного мистецтва Сумщини «*Кращий твір року – 2017*» (Гудилко Надія Степанівна, с. 13) / за ред. В.А. Шума, Л.К. Федевич, О.І. Кисельова. Суми : Сумський обласний художній музей імені Н. Онацького. 2017. 42 с.
8. Суцвіття талантів Сумщини: каталог робіт народних майстрів Сумської області (Гудилко Надія Степанівна, с. 18–19). Суми : ФОП Буриченко Д.В. 2020. 68 с.
9. Календар знаменних і пам'ятних дат Сумщини на 2020 рік / упоряд. О.К. Линник. Суми : Сумська обласна універсальна наукова бібліотека. 2019. 78 с.
10. Яніна І. Орнаментовані обереги родини. *Культура і життя*. 2011. № 43. С. 8.
11. «Мистецьке Диво» Надії Гудилко. Суми. 2020. URL: <http://artmuseum.sumy.ua/podii1/mistecke-divo-nadii-gudilko.html>.
12. Відродження, збереження та розвиток писанкарства на Сумщині (Образотворчий матеріал): Альбом. (Гудилко Надія Степанівна, с. 10, 37–43) / укл. В. Коздровська, Л. Ярцова. Суми. 2021. 60 с.
13. Коздровська В., Яніна І. Всеукраїнський «Фестиваль писанок». *Відродження, збереження та розвиток писанкарства на Сумщині*. 2020. С. 37–42.
14. Ляхман А. Сумська писанка у Всеукраїнському етнопроекті Folk Ukraine. Суми : КЗ Сумський палац дітей та юнацтва. 2015. URL: http://palac-s.ucoz.ua/news/sumska_pisanka_u_vseukrajinskomu_etnoproekti_folk_ukrain/2015-03-19-562.
15. У Сумах презентували осінні квіткові мелодії Надії Гудилко. У середу, 11 листопада у Сумському художньому музеї імені Никанора Онацького відкрилася персональна виставка художниці Надії Гудилко «Осінні мелодії Надії». *Агентство творчих подій*. 2015. URL: <https://creativpodiya.com/posts/48500>.
16. Лесіна Ю. Традиції, які живуть: у Сумах відроджується витинанка. *Ваш шанс*. 2005. № 5 (2). С. 19.

17. Сайт про витинанку в Україні. Сумська область. Гудилко Надія Степанівна. 2012. URL: <http://www.ukrvytnanka.com.ua/UA/sumska-obl/243-gudilko-n.html>.

References:

1. Hanzha, P. (1996). *Taiemnytsia ukrainskoho rukomysla* [The secret of Ukrainian needlework]. Kyiv: Mystetstvo. 193 p. [in Ukrainian]
2. Naiden O. (1989). *Ornament ukrainskoho natsionalnoho rozplysu* [Ornament of Ukrainian national painting]. Kyiv: Naukova dumka. 79 p. [in Ukrainian]
3. Fedevych L., Hudylyko N. S. (2016). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: entsyklopediia* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. T. 6. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-24478> [in Ukrainian]
4. Sadivnychy V. O. (2008). *Maistry dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva Sumshchyny: Fotoalbom* [Masters of decorative and applied arts of Sumy region: Photo album]. Sumy. 48 p. [in Ukrainian]
5. *Sumski debaty* (2021). *Rizdviana vystavka narodnykh maistriv vidkrylasia v Sumakh 23 hrudnia 2021* [The Christmas exhibition of folk craftsmen opened in Sumy on December 23, 2021]. *Sumski debaty*. Retrieved from: <https://debaty.sumy.ua/news/culture/rizdviana-vystavka-narodnykh-maistriv-vidkrylasia-v-sumah> [in Ukrainian]
6. Skoser A., Khalieieva O. (2022). *Zoloti ruky maistriv. Do 30-richchia Sumskoho oblasnoho oseredku NSMNMU: rekomendatsiiny bibliografichni spysok* [Golden hands of masters. To the 30th anniversary of the Sumy regional branch of the NSNMMU: recommended bibliographic list]. Sumy: Sumy City Central Library named after T.G. Shevchenko; department of reference and information work. 44 p. Retrieved from: <https://ru.calameo.com/read/0012729718e6db3612d54> [in Ukrainian]
7. Shum V. A., Fedevych L. K., Kyselov O. I. (2017). *Sumskomu oblasnomu oseredku Natsionalnoi spilky maistriv narodnoho mystetstva Ukrainy – 25 rokiv: vystavka maistriv tradytsiinoho narodnoho mystetstva Sumshchyny «Krashchyi tvir roku – 2017»* [Sumy regional branch of the National Union of Masters of Folk Art of Ukraine 25 years: exhibition of masters of traditional folk art of Sumy Oblast «Best work of the year – 2017»]. Sumy: Sumy Regional Art Museum named after N. Onatsky. 42 p. [in Ukrainian]
8. Hudylyko N. S. (2020). *Sutsvittia talantiv Sumshchyny: katalog robit narodnykh maistriv Sumskoi oblasti* [Blossom of talents of Sumy Oblast: catalog of works of folk masters of Sumy Oblast]. Sumy: FOP Burychenko D.V. 68 p. [in Ukrainian]
9. Lynnyk O. K. (2019). *Kalendar znamennykh i pamiatnykh dat Sumshchyny na 2020 rik* [Calendar of significant and memorable dates of Sumy Oblast for 2020]. Sumy: Sumy Regional Universal Scientific Library. 78 p. [in Ukrainian]
10. Ianina, I. (2011). *Ornamentovani oberehy rodyny* [Ornate family charms]. *Kultura i zhyttia*, No. 43, pp. 8. [in Ukrainian]
11. «Mystetske Dyvo» Nadii Hudylyko (2020) [«Artistic Miracle» by Nadia Hudylyko]. Sumy. Retrieved from: <http://artmuseum.sumy.ua/podii1/mistecke-divo-nadii-gudilko.html> [in Ukrainian]
12. Kozdrovska V., Yartsova L. (2021). *Vidrodzhennia, zberezhennta ta rozvytok pysankarstva na Sumshchyni (Obrazotvorchyi material): Albom* [Revival, preservation and development of pysankarst in Sumy Oblast (Illustrative material): Album]. Sumy. 60 s. [in Ukrainian]
13. Kozdrovska, V., Yanina, I. (2020). *Vseukrainskyi «Festyval pysanok»* [All-Ukrainian Easter Egg Festival. Revival, preservation and development of pysankarsi in Sumy Oblast]. *Vidrodzhennia, zberezhennta ta rozvytok pysankarstva na Sumshchyni*. pp. 37–42 [in Ukrainian]
14. Liakhman, A. (2015). *Sumska pysanka u Vseukrainskomu etnoproekti Fojk Ukrain* [Sumy pysanka in the All-Ukrainian ethnoproject Fojk Ukrain]. Sumy: KZ Sumskyi Palats ditei ta yunatstva. Retrieved from: http://palac-s.ucoz.ua/news/sumska_pisanka_u_vseukrajinskomu_etnioproekti_folk_ukrain/2015-03-19-562 [in Ukrainian]
15. Media portal (2015). *U Sumakh prezentuvaly osinni kvitkovi melodii Nadii Hudylyko. U seredu 11 lystopada u Sumskomu khudozhnomu muzei imeni Nykanora Onatskoho vidkrylasia personalna vystavka khudozhnytsi Nadii Hudylyko «Osinni melodii Nadii»* [In Sumy, the autumn flower melodies of Nadiya Gudylyko were presented. On Wednesday, November 11, the personal exhibition of the artist Nadiya Gudylyko «Autumn Melodies of Nadiya» opened in the Sumy Art Museum named after Nikanor Onatskyi]. *Ahenstvo tvorchykh podii*. Retrieved from: <https://creativpodiya.com/posts/48500> [in Ukrainian]
16. Lesina Yu. (2005). *Tradytsii, yaki zhyvut: u Sumakh vidrodzhuetsia vytnanka* [Traditions that live on: vytnanka is being revived in Sumy]. *Vash shans*, No. 5 (2), pp. 19. [in Ukrainian]
17. Сайт про витинанку в Україні. Сумська область. Hudylyko Nadiia Stepanivna (2012) [Site about vytnanka in Ukraine. Sumy region. Nadiya Stepanivna Hudylyko]. Retrieved from: <http://www.ukrvytnanka.com.ua/UA/sumska-obl/243-gudilko-n.html> [in Ukrainian]

НОТАТКИ

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 1, 2023

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Н. Кузнєцова*

Підписано до друку: 28.02.2023 р.
Формат 60x84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 4,19.
Замов. № 0423/209. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.