



«TK MEGANOM»

ISSN 2520-7474

PARADIGM OF KNOWLEDGE

Multidisciplinary
Scientific Journal

№ 5 (31)

Muscat 2018

ISSN 2520-7474

DOI 10.26886/Paradigm.2520-7474.5(31)2018

**SCIENTIFIC JOURNAL
PARADIGM OF KNOWLEDGE**

**No. 5(31), 2018
November, 5**

FOUNDER: CENTER FOR
INTERNATIONAL COOPERATION
TK MEGANOM, LLC

WAS FOUNDED IN 2014

IT IS ISSUED SIX TIMES A YEAR

<http://naukajournal.org/index.php/Paradigm/>

Edition address: PO Box 2910

Ruwi, PC 112 Sultanate of Oman

Edition e-mail: paradred@gmail.com

Phone: +96894767267

© Center for international scientific
cooperation TK Meganom, LLC

Reprint of materials without the written permission of edition forbidden

Editorial Board:

The Editor-in-chief Valery Kornienko, Doctor of Political Science, Professor

Economical Sciences

- G. Bashnyanin, Doctor of Economical Sciences, Professor, Head of the Department of Economics, Lviv Commercial Academy;
- Y. Barsky Doctor of Economical Sciences, Professor, Lutsk National Technical University;
- N. Shvets, Doctor of Economical Sciences, Professor, Director of Institute of Banking Technologies and Business "University of Banking";
- A. Shevchuk, Doctor of Economical Sciences, Professor, Novovolynsk Research-Education Institute of Economics and Management Ternopil National Economic University;
- N. Vdovenko, Doctor of Economical Sciences, Associate Professor, National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine;
- T. Zahorna, Doctor of Economical Sciences, Professor, Makiyivka Economic and Humanitarian Institute;
- V. Hrapkina, Doctor of Economical Sciences, Associate Professor, Makiyivka Economic and Humanitarian Institute;

Historical Sciences

- V. Orehovsky, Doctor of Historical Sciences, Professor, Chernivtsi Institute of Trade and Economics, Kyiv National University of Trade and Economics;

- M. Yuriy, Doctor of Historical Sciences, Professor, Chernivtsi Institute of Trade and Economics, Kyiv National University of Trade and Economics;
- O. Bezarov, Doctor of Historical Sciences, Chernivtsi Institute of Trade and Economics, Kyiv National University of Trade and Economics;
- L. Tsyganenko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Izmail State Humanitarian University
- I. Roebuck, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv National Medical University;
- K. Nikitenko, Doctor of Historical Sciences, Lviv National Academy of Arts;
- I. Datskiv, Doctor of Historical Sciences, Professor, Ternopil National Economic University;
- N. Cotsur, Doctor of Historical Sciences, Professor, Gregory Skovoroda Pereyaslav-Khmelnytsky State Pedagogical University;

Philosophical sciences

- Alatoom Mohammad Fayiz Ahmad, Doctor of Philosophy;
- M. Chikarkova, Doctor of Philosophy, Professor, Yu. Fedkovych Chernivtsi National University;
- O. Andriyenko, Doctor of Philosophy, Professor, Donetsk National University;
- P. Dulyan, Doctor of Philosophy, Mikolaiv National University;

Political Sciences

- V. Kornienko, Doctor of Political Sciences, Professor, Academician of the Ukrainian Academy of Political Science, Vinnytsia National Technical University, President of the Association "Analitikum"
- O. Tkach, Doctor of Political Sciences, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv;
- S. Denysyuk, Doctor of Political Sciences, Associate Professor, Vinnytsia National Technical University;

Pedagogical Sciences

- Y. Belmaz, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy; Academy;
- K. Vlasenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Donbass State Engineering Academy;
- R. Prima, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Lesya Ukrainka Eastern European National University;
- V. Kozhevnikov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Makiyivka Economic and Humanitarian Institute;
- O. Tarnopolskyi, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Doctor of Pedagogical Sciences, Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk;
- I. Poluboiaryna, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts;

Psychological Sciences

- I. Volzhentseva, Doctor of Psychological Sciences, Professor, Gregory Skovoroda Pereyaslav-Khmelnytsky State Pedagogical University;
- S. Simonenko, Doctor of Psychological Sciences, Professor, K. D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University;
- Murat Eliozy, Associate Professor, Ondokuz Mayis University, Yasar Dogu Faculty Of Sport Sciences, Samsun, Turkey;

Medical Sciences

- M. Lebedyuk, Doctor of Medical Sciences, Professor, Head of the Department of Dermatology and Venereology, Odessa National Medical University;

- V. Bocharov, Doctor of Medical Sciences, Medical center "ORTO DENT", Odessa, Ukraine;
- V. Bocharova, PhD in Medical Sciences, Odessa National Medical University;
- L. Kuts, Doctor of Medical Sciences, Associate Professor, Head of the course of dermatovenerology, clinical immunology, allergology, Medical Institute of the Sumy State University;
- L. Zubkova, Doctor of Medical Sciences, Medical center "ORTO DENT", Odessa, Ukraine;
- V. Gladchuk, Doctor of Medical Sciences, «Hladchuk Medical Aesthetic Center», Kiev, Ukraine;
- K. Kolyadenko, Doctor of Medical Sciences, Associate Professor, O. O. Bogomolets National medical University, Kiev, Ukraine;
- G. Peklina, Doctor of Medical Sciences, Professor, Odessa Medical Institute International Humanitarian University;

Technical Sciences

- W. Wójcik, Doctor of Technical Sciences, Professor, Lublin University of Technology;
- V. Baranowski, Doctor of Technical Sciences, Professor, Ternopil National Technical University;
- V. Gogo, Doctor of Technical Sciences, Professor, Donetsk National Technical University;
- Alatoon Mohammad Fayiz Ahmad, PHD in Engineering Sciences,

Juridical sciences

- I. Krinitsky, Doctor of Law, Professor, Research Laboratory number 1, Research Institute of Finance;
- A. Gumin, Doctor of Law, Professor, Training and Research Institute of Law and Psychology, National University "Lviv Polytechnic"

Art

- P. Crul, Doctor of Art, Professor, V. Stefanik Prikarpatyky University;
- O. Sizova, Doctor of Art, Professor, P. Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts;
- Doctor of Art, Professor, Katerina Stanislavska, National Academy of Leaders Culture and Arts;
- N. Prokopova Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Dean of the Faculty of Directing and Actor Art, Kemerovo State Institute of Culture;
- R. Kvaratskhelia Doctor of Art, Caucasus International University;
- A. Puchkov, Doctor of Art, Professor, Boris Grnchenko Kyiv University;
- E. Kushch, PhD in Art, National Academy of Leaders Culture and Arts;
- O. Badalov, PhD in Art, Chernigov Institute of Arts and Cultural Management of the National Academy of Culture and Arts;

Geographical Sciences

- L. Ilyin, Doctor of Geographical Sciences, Professor, Head of the Department of Tourism and Hospitality Lesya Ukrainka East-European National University;

Ulrichsweb™ Global Serials Directory



DOI (Digital object identifier)



Publishing house is a member of CrossRef



Indexing:

CORE



WORLDCAT



BIELEFELD ACADEMIC SEARCH
ENGINE



RESEARCHBIB



CITEFACTOR



GOOGLE SCHOLAR



I. PEDAGOGICAL AND PSYCHOLOGICAL SCIENCES

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.1

UDC: 378.147.88

PROFESSIONAL FORMATION OF THE FUTURE TEACHER IN THE EDUCATIONAL PROCESS AT THE EXPENSE OF PEDAGOGICAL PRACTICE

I. Kamenska, PhD in Agricultural Sciences

SHEI «Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical
University», Ukraine, Kyiv region, Pereiaslav-Khmelnytskyi town

The article deals with topical issues of professional training of future teachers. The essence of the concepts of «self-development» and «self-improvement» was revealed, the significance of pedagogical practice as a factor of professional self-development and self-improvement of the future teacher was substantiated.

It was revealed that effective preparation of participants in the educational process in educational institutions is possible due to the strengthening of the practical orientation of students' training. That is, pedagogical practice is the initial stage in the system of professional training, the first part of the practical mastering of the pedagogical profession. It promotes the deepening and systematization of knowledge gained by students in the process of studying specialized disciplines, as well as the development of information competence of future professionals. Pedagogical practice provides a combination of theoretical training of students with their practical pedagogical activity in the conditions of educational institutions of different types and promotes the formation of a creative attitude towards future professional activities, deepening and systematization of the knowledge gained by students in the process of theoretical training; self-development and self-improvement

of future teachers. In this period, the foundations of professional activity of future specialists are laid, professional qualities are formed, the ability to self-development, self-realization and interest in the future profession are revealed.

It is established that proper organization of pedagogical practice contributes to professional growth of the future teachers, development of abilities, allows to create external and internal conditions for self-development of the student. Thus, continuous self-education and self-improvement are the only way that allows a modern educator to become a real professional, to develop professional competence.

Keywords: professional competence, self-development, self-improvement, pedagogue, educational process.

I. Каменська, кандидат сільськогосподарських наук, Професійне становлення майбутнього педагога у навчальному процесі за рахунок педагогічної практики / ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», Україна, Київська обл., м. Переяслав-Хмельницький

В статті розглянуто актуальні питання професійної підготовки майбутніх педагогів. Розкрито суть понять «саморозвиток» та «самовдосконалення», обґрунтовано значення педагогічної практики, як чинника професійного саморозвитку та самовдосконалення майбутнього педагога.

З'ясовано, що ефективна підготовка учасників освітнього процесу у закладах освіти можлива за рахунок посилення практичної спрямованості навчання студентів. Тобто, педагогічна практика – це початковий етап у системі фахової підготовки, перша ланка практичного засвоєння педагогічної професії. Вона сприяє поглибленню і систематизації знань, отриманих студентами в процесі вивчення профільних дисциплін, а також

розвитку інформаційної компетенції майбутніх фахівців. Педагогічна практика забезпечує поєднання теоретичної підготовки студентів з їх практичною педагогічною діяльністю в умовах навчальних закладів різних типів і сприяє формуванню творчого відношення до майбутньої професійної діяльності, поглибленню та систематизації знань, одержаних студентами в процесі теоретичного навчання; до саморозвитку та самовдосконалення, майбутніх педагогів. В цей період закладаються основи професійної діяльності майбутніх фахівців, формуються професійні якості, розкривається здібність до саморозвитку, самореалізації та інтерес до майбутньої професії.

Встановлено, що правильна організація педагогічної практики сприяє професійному росту майбутніх педагогів, розвитку здібностей, дозволяє створити зовнішні та внутрішні умови для саморозвитку студентів. Таким чином, постійне самовиховання та самовдосконалення – єдиний шлях, який дозволить сучасному педагогу стати справжнім професіоналом, розвинути професійну компетентність.

Ключові слова: професійна компетентність, саморозвиток, самовдосконалення, педагог, навчальний процес.

Постановка проблеми. Трансформаційні процеси, що відбуваються у сьогоденні ставлять нові вимоги до якості праці та рівня кваліфікації педагогічних кадрів професійної освіти.

Сучасні розробки технологій та соціально-економічні зміни разом із інтенсивними інформаційними потоками стимулюють педагогічну теорію та практику до більших зусиль у пошуках ефективних способів розвитку інтелектуальних здібностей та особистих якостей студентської інженерії [12, с. 33].

Сутність підготовки майбутнього фахівця полягає у формуванні системи знань і якостей особистості, необхідних для виконання різних функцій професійної діяльності. Професійний розвиток (зокрема саморозвиток) тісно пов'язаний з особистісним розвитком. У цьому контексті актуальною є проблема створення умов для професійного саморозвитку майбутніх фахівців [4].

Компетентний фахівець конкурентоздатний на ринку праці лише в тому випадку, якщо він вільно володіє своєю професією та орієнтується в суміжних галузях діяльності, професійно мобільний, здатний до саморозвитку, самореалізації, є соціально-відповідальною, творчою особистістю, яка відповідає пріоритетним і перспективним запитам економіки держави [2].

Завжди є потреба суспільства в освічених, компетентних, творчих працівниках, які вміють швидко і оперативно реагувати на зміни в професійному середовищі та самостійно навчатися протягом усього життя.

Н. Уйсімбаєва зазначає, що суспільство нині потребує кваліфікованих фахівців спроможних до активного сприйняття нового, до безперервного особистісного та професійного самовдосконалення. Тому, сучасна вища школа поряд з якісною професійною підготовкою передбачає всебічний розвиток особистості кожного студента спроможного до особистісного розвитку. Педагогічна діяльність є тим особливим видом діяльності, що поєднує організаційну, дослідну і творчу діяльність. Отже, у сучасних умовах педагог повинен бути спроможним до активного сприйняття нового, до безперервного особистісного та професійного самовдосконалення [7].

Саморозвиток майбутнього педагога та професійне самовдосконалення є предметом вивчення багатьох вітчизняних науковців: Л. Сущенко, А. Деркач, М. Костенко, І. Склярєнко,

О. Прокопової, Г. Селевко, М. Бахтіна, В. Біблера, М. Бердяєва, І. Донцова, Т. Шестакової. Н. Уйсімбаєва. Проте, проблема професійного саморозвитку та самовдосконалення майбутніх фахівців під час їх практичної підготовки залишається мало дослідженою та набуває в наш час особливої актуальності.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати особливості професійного становлення майбутнього педагога у навчальному процесі за рахунок педагогічної практики, та визначити вплив педагогічної практики на здібність студентів до саморозвитку.

Завдання дослідження: 1) розкрити суть понять «саморозвиток» та «самовдосконалення»; 2) обґрунтувати значення педагогічної практики, як чинника професійного саморозвитку та самовдосконалення майбутнього педагога професійного навчання.

Методи та методики дослідження. Для досягнення мети було використано комплекс теоретичних методів: теоретичний аналіз науково-педагогічної літератури, вивчення навчально-методичних, програмних і нормативних матеріалів, аналіз періодичних видань з метою визначення сутності основних понять, виявлення сучасного стану досліджуваної проблеми та можливостей у її вирішенні; вивчення і узагальнення педагогічного досвіду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Суть понять «самоосвіта» й «саморозвиток» закладено в коренях даних слів: людина сама себе навчає, сама себе розвиває. Самонавчання та саморозвиток – найбільш ефективні способи самовдосконалення особистості.

Саморозвиток – це усвідомлений та керований особистістю процес, в результаті якого відбувається удосконалення фізичних, розумових і моральних можливостей людини, розкривається її індивідуальність. Найважливіший чинник саморозвитку особистості є

самопізнання, на основі якого людина має можливість самовизначатися у своїй діяльності, займатися власним самовдосконаленням та реалізувати на практиці свої особистісні можливості.

Самовдосконалення, як діяльність і вища форма активності особистості є своєрідним соціальним досвідом. На думку Н. Уйсімбаєвої самовдосконалення має соціальну природу, оскільки, саме у процесі соціалізації індивід засвоює цінності, культурні образи, формує ті якості, які вважає прийнятними для свого соціального оточення. Самовдосконалення, виникає в результаті активної взаємодії із навколишнім середовищем і забезпечує нову сходинку в розвитку особистості. Самовдосконалення, як соціальний процес базується на вимогах суспільства та професії до особистості фахівця [8].

Специфіка роботи педагога вимагає постійного саморозвитку та творчого натхнення. Сучасний вчитель повинен знати нові підходи до організації процесу навчання, використовувати в педагогічній практиці інноваційні технології [1]. Постійне самовиховання та самовдосконалення – єдиний шлях, який дозволить сучасному педагогу стати справжнім професіоналом, розвинути професійну компетентність.

Самовиховання – це систематична і свідомо діяльність людини, спрямована на саморозвиток і формування своєї базової культури. Самовиховання покликане зміцнити і розвинути здатність до добровільного виконання зобов'язань, як особистих, так і заснованих на вимогах колективу, формувати моральні почуття, необхідні звички поведінки, вольові якості. Самовиховання – складова частина і результат виховання та всього процесу розвитку особистості.

Саморозвиток майбутнього вчителя – це процес усвідомленого цілеспрямованого розвитку себе як педагога, який включає самостійне вдосконалення своїх знань, умінь, особистісних і професійних якостей, що забезпечують особистісне зростання та ефективність професійної діяльності [7].

Планування особистого розвитку – процес, керований студентами, в якому вони беруть участь, щоб покращити свої здібності, робити обґрунтовану, чітку, справедливую та чесну оцінку власного досвіду навчання. Навчальний процес повинен поступово заохочувати і дозволяти студентам брати на себе відповідальність за планування та оцінку можливостей навчання, щоб розвинути сильні сторони та подолати нинішні слабкі сторони – розвиток критичного самоусвідомлення. Це має бути частиною комплексного підходу до навчання протягом усього курсу вищої освіти [9].

Навчання молоді, у вищій школі – це час самовдосконалення особистості [13].

C. Scott зазначає, що сучасні студенти є активними вихованцями, а не глядачами [14]. Вони вважають себе учасниками створення інформації та нових ідей [10]. Відповідно, навчання в двадцять першому столітті базується на трьох педагогічних принципах – персоналізація, участь та продуктивність [11]. Ця основа дозволить вивчати справжні реальні контексти, здійснювати проекти від початку до кінця, а також вирішувати проблеми, коли вони виникають, що є потужними стратегіями навчання [14].

B. Trilling & C. Fadel акцентують увагу на тому, що на етапах еволюції суспільства, освіта має чотири універсальні ролі. Вона дає суспільству роботу, розвиває особисті таланти, дає змогу виконувати громадські обов'язки, зберігає наші традиції та цінності. Це «великі очікування» на великі прибутки, які ми хочемо отримати від наших

інвестицій в освіту. Ці чотири ролі залишаються незмінними протягом усього часу [15].

Одним із основних завдань вищої освіти – сформувати у майбутніх фахівців здібність перетворювати здобуті в навчальному процесі теоретичні знання на професійні функції. Саме теоретична та практична підготовка студентів є ресурсом для формування професійної компетентності та кар'єрного зростання майбутніх фахівців [3].

Відповідно, ефективна підготовка учасників освітнього процесу у закладах вищої освіти можлива за рахунок посилення практичної спрямованості навчання студентів. Педагогічна практика – це початковий етап у системі фахової підготовки, перша ланка практичного засвоєння педагогічної професії. Вона сприяє поглибленню і систематизації знань, отриманих студентами в процесі вивчення профільних дисциплін, а також розвитку інформаційної компетенції майбутніх фахівців. Педагогічна практика забезпечує поєднання теоретичної підготовки студентів з їх практичною педагогічною діяльністю в умовах навчальних закладів різних типів і сприяє формуванню творчого відношення до майбутньої професійної діяльності, до поглиблення та систематизації знань, одержаних студентами в процесі теоретичного навчання; до саморозвитку та самовдосконалення, майбутніх педагогів. В цей період закладаються основи професійної діяльності майбутніх фахівців, формуються професійні якості, розкривається здібність до саморозвитку, самореалізації та інтерес до майбутньої професії.

Для студентів четвертих курсів спеціальності «Професійна підготовка (Охорона праці)» педагогічну практику організовано з метою професійного становлення майбутнього педагога, здатного на високому рівні організовувати навчально-виховний процес у закладах

освіти; набуття студентами практичного досвіду та готовності до використання сучасних педагогічних технологій та нових інформаційних засобів навчання, досвіду застосування теоретичних знань у практичній діяльності, самостійності прийняття рішень під час професійної діяльності; поглиблення та систематизації знань, саморозвитку та самовдосконалення майбутніх педагогів; формування творчого відношення до педагогічної діяльності.

Основними завданнями практики є:

Методичні:

- формування у студентів:
 - бажання і уміння методично правильно формувати процес теоретичного та практичного навчання;
 - вироблення умінь практичного і творчого застосування здобутих знань;
 - загальнокультурної, технологічної, комунікативної і соціальної компетентностей на основі засвоєння системи знань про основи охорони праці в системі освіти, людину, суспільство, виробництво, оволодіння засобами пізнавальної і практичної діяльності;
 - забезпечення умов для їх життєвого і професійного самовизначення;
 - готовності до свідомого вибору і оволодіння майбутньою професією;
 - моральної відповідальності з розвиненим естетичним і етичним ставленням до навколишнього світу і самої себе.

Пізнавальні:

- вивчення напряму діяльності закладу освіти, його завдань і функцій;
- вивчення роботи професійно-технічного закладу освіти, його спеціальних підрозділів;

- ознайомлення з сучасними методами, формами та засобами навчання в галузі майбутньої професії, з досвідом роботи фахівців за спеціальністю;

- ознайомлення з роботою навчальних (методичних) кабінетів, спеціалізованих лабораторій.

Практичні:

- закріплення у виробничих умовах теоретичних знань, що були отримані при вивченні спеціальних дисциплін в процесі навчання;

- поглиблення і розширення теоретичних знань із спеціальних і психолого-педагогічних дисциплін на основі практичних навичок;

- оволодіння сучасними технологіями навчання;

- придбання практичних навичок та освоєння передового педагогічного досвіду;

- набуття навичок планування основних видів навчальної роботи викладача практичного навчання; досвіду організації та проведення виховної та позакласної роботи;

- закріплення вміння проводити навчальну роботу з групою та окремими учнями з врахуванням їх вікових і індивідуальних особливостей;

- формування професійно-педагогічної ерудиції, комунікативної культури майбутніх майстрів виробничого навчання в галузі охорони праці;

- формування морально-етичних якостей майстра виробничого навчання в галузі охорони праці навчально-виховного закладу, індивідуального творчого стилю педагогічної діяльності, потреби в самоосвіті;

- закріплення вміння аналізу навчального та виховного процесу;

- вдосконалення вмінь проводити методичну роботу з професійної підготовки учнівської молоді;

- закріплення свого покликання до педагогічної професії шляхом саморозвитку та самовдосконалення.

Педагогічна практика формує у здобувачів освіти професійні уміння, вчить приймати самостійні рішення при виконанні конкретної роботи в умовах професійно-технічних навчальних закладах, спонукає до саморозвитку. У майбутнього педагога виникає потреба самостійно поповнювати свої знання і творчо застосовувати їх в своїй професійній діяльності.

Педагогічна практика підвищує професійний і загальнокультурний рівень та педагогічну майстерність майбутнього педагога, сприяє розвитку здібностей, дозволяє створити зовнішні та внутрішні умови для саморозвитку студента.

Висновки. Виховання у майбутніх педагогів прагнення до постійного особистісного саморозвитку та самовдосконалення – це одна із умов професійного становлення компетентного фахівця. Навчальний процес, завдяки теоретичній та практичній підготовці, дозволяє створити зовнішні та внутрішні умови для саморозвитку та самовдосконалення студента.

За рахунок професійно-практичної підготовки у здобувачів вищої освіти формується практичний досвід приймати самостійні рішення при виконанні конкретної роботи в умовах майбутньої професії.

Нами розкрито суть понять «саморозвиток» та «самовдосконалення», обґрунтовано значення педагогічної практики, як чинника професійного саморозвитку та самовдосконалення майбутнього педагога, здійснено аналіз наукових джерел.

Література:

1. Багно Ю. *Практика в літніх оздоровчих таборах як засіб формування педагогічної компетентності майбутніх вчителів.* / Ю.

Багно // Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький педагогічний університет імені Григорія Сковороди»: збірник наукових праць. – 2013. – Вип. 28(II). – С. 19-23.

2. Белова Ю. Ю. Модель професійної компетентності майбутнього інженера машинобудівної галузі. / Ю. Ю. Белова // Збірник наукових праць Бердянського педагогічного університету (Педагогічні науки). – 2012. – №4. – С. 33-38.

3. Каменська І. С. Проблеми формування професійної компетентності майбутніх інспекторів з охорони праці під час їх практичної підготовки. / І. С. Каменська, Ю. В. Великдан // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Серія: Педагогічні науки. – 2015. – Вип. 124. – С. 160-162.

4. Ковальчук В. А. Професійний саморозвиток фахівця як педагогічна проблема / Ковальчук В. А. // Професійний саморозвиток майбутнього фахівця: монографія: за ред. В. А. Ковальчук. / Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. – С.10-19. Режим доступу: http://eprints.zu.edu.ua/12996/1/Konovalchuk_monografiya.pdf (Дата звернення 06.11.2017).

5. Менеджмент в управленні школою. Под ред. Т. И. Шамоной. – М.: МИП «НВ Магистр», 1992. – 232 с.

6. Рогов Е. И. Настольная книга практического психолога в образовании: учебн. пос. / Рогов Е. И. – Москва: ВЛАДОС, 1996. – 529 с.

7. Уйсімбаєва Н. В. Особистісне самовдосконалення як форма усвідомленого саморозвитку майбутнього вчителя. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.kspu.kr.ua/ua/ntmd/konferentsiy/2-mizhnarodna-internet-konferentsiya-2014/section-3/1266-osobistisne-samovdoskonalennya_yak_forma_usvidomlenogo_samorozvtku_majbutnogo_vchitely (дата звернення 06.11.2017).

8. Уйсімбаєва Н. В. Проблеми особистісного самовдосконалення майбутнього вчителя у системі професійної освіти. [Електронний ресурс] / Н. В. Уйсімбаєва // *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. – 2015. – III (26), Issue: 50, – p. 60-71. Режим доступу:
http://seanewdim.com/uploads/3/2/1/3/3213611/uisimbaeva_n.v._the_problems_of_personal_self-perfection_of_future_teachers_in_the_system_vocational_education.pdf (дата звернення 12.10.2017).
9. Houghton, W. & Maddocks, A. (2005) *Engineering Subject Centre Guide: Personal Development Planning for Engineering Students January 2005* / Published by The Higher Education Academy – Engineering Subject Centre. p. 20. Retrieved October 12, 2017 from: <http://www.heacademy.ac.uk/system/files/personal-development-planning.pdf> [in English].
10. Leadbeater C. (2008). *What's Next? 21 Ideas for 21st Century Learning*. London, The Innovation Unit. Retrieved October 2, 2018 from: <http://charlesleadbeater.net/wp-content/uploads/2010/01/Whats-Next-21-ideas-for-21st-century-learning.pdf> [in English]
11. McLoughlin, C. and Lee, M.J.W. (2008). *The three p's of pedagogy for the networked society: personalization, participation, and productivity*. *International Journal of Teaching and Learning in Higher Education*, Vol. 20, No. 1, pp. 10-27. Retrieved September 25, 2018 from: <http://www.isetl.org/ijtlhe/pdf/IJTLHE395.pdf> [in English]
12. Mikhnenko, G. & Absaliyeva, Y. (2018) *The formation of intellectual mobility of engineering students through integration of foreign language education and professional training*. *Advanced Education*, 9, 33-38. doi: 10.20535/2410-8286.121057 [in English]

13. Ridley, M. (2012) *Student Development (A Personal View)* Retrieved November 11, 2017 from: <http://www.orion.on.ca/news-events/blog/student-development-a-personal-view/> [in English]
14. Scott, C.L. (2015) *THE FUTURES of LEARNING 3: What kind of pedagogies for the 21st century? UNESCO Education Research and Foresight, Paris. [ERF Working Papers Series, No. 15.]* p. 21. Retrieved September 25, 2017 from: <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002431/243126e.pdf> [in English]
15. Trilling, B. and Fadel, C. (2009) *21st Century Skills: Learning for Life in Our Times*. San Francisco, Calif., Jossey-Bass/ John Wiley & Sons, Inc. p. 243. Retrieved June 25, 2017 from: <http://yasamboyuogrenme.wikispaces.com/file/view/21st+CENTURY+SKILLS.pdf> [in English]

References:

1. Baghno Ju. *Praktyka v litnikh ozdorovchykh taborakh jak zasib formuvannja pedaghoghichnoji kompetentnosti majbutnikh vchyteliv.* / Ju. Baghno // *Ghumanitarnyj visnyk DVNZ «Perejaslav-Khmelnycjkyj pedaghoghichnyj universytet imeni Ghryghorija Skovorody»*: zbirnyk naukovykh pracj. – 2013. – Vyp. 28(II). – S. 19-23.
2. Belova Ju. Ju. *Modelj profesijnoji kompetentnosti majbutnjogho inzhenera mashynobudivnoji ghaluzi.* / Ju.Ju. Belova // *Zbirnyk naukovykh pracj Berdjansjkogho pedaghoghichnogho universytetu (Pedaghoghichni nauky)*. – 2012. – № 4. – S. 33-38.
3. Kamensjka I. S. *Problemy formuvannja profesijnoji kompetentnosti majbutnikh inspektoriv z okhorony praci pid chas jikh praktychnoji pidghotovky.* / I. S. Kamensjka, Ju. V. Velykdan // *Visnyk Chernighivsjkogho nacionaljnogho pedaghoghichnogho universytetu imeni T. Gh. Shevchenka. Serija: Pedaghoghichni nauky.* – 2015. – Vyp. 124. – S. 160-162.

4. Kovaljchuk V. A. *Profesijnyj samorozvytok fakhivcja jak pedaghoghichna problema* / Kovaljchuk V. A. // *Profesijnyj samorozvytok majbutnjogho fakhivcja: monohrafija: za red. V. A. Kovaljchuk.* / Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2011. – S. 10-19. Rezhym dostupu: http://eprints.zu.edu.ua/12996/1/Konovalchuk_monografiya.pdf (Data zvernennja 06.11.2017).
5. *Menedzhment v upravlenyy shkoloj.* Pod red. T.Y. Shamovoj. – M.: MYP «NB Maghystr», 1992. – 232 s.
6. Roghov E. Y. *Nastoljnaja knygha praktycheskogho psykhologha v obrazovanny: uchebn. pos.* / Roghov E.Y. – Moskva: VLADOS, 1996. – 529 s.
7. Ujsimbajeva N. V. *Osobystisne samovdoskonalennja jak forma usvidomlenogho samorozvytku majbutnjogho vchytelja.* [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.kspu.kr.ua/ua/ntmd/konferentsiy/2-mizhnarodna-internet-konferentsiya-2014/section-3/1266-osobistisne-samovdoskonalennya-yak-forma-usvidomlenogo-samorozvitu-majbutnogo-vchitely> (data zvernennja 06.11.2017).
8. Ujsimbajeva N. V. *Problemy osobystisnogho samovdoskonalennja majbutnjogho vchytelja u systemi profesijnoji osvity.* [Elektronnyj resurs] / N.V. Ujsimbajeva // *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology.* – 2015. – III (26), Issue: 50, – p. 60-71. Rezhym dostupu: http://seanewdim.com/uploads/3/2/1/3/3213611/uisimbaeva_n.v._the_problems_of_personal_self-perfection_of_future_teachers_in_the_system_vocational_education.pdf (data zvernennja 12.10.2017).
9. Houghton, W. & Maddocks, A. (2005) *Engineering Subject Centre Guide: Personal Development Planning for Engineering Students January 2005* / Published by The Higher Education Academy – Engineering Subject Centre. p. 20. Retrieved October 12, 2017 from:

<http://www.heacademy.ac.uk/system/files/personal-development-planning.pdf> [in English].

10. Leadbeater C. (2008). *What's Next? 21 Ideas for 21st Century Learning*. London, The Innovation Unit. Retrieved October 2, 2018 from: <http://charlesleadbeater.net/wp-content/uploads/2010/01/Whats-Next-21-ideas-for-21st-century-learning.pdf> [in English]

11. McLoughlin, C. and Lee, M.J.W. (2008). *The three p's of pedagogy for the networked society: personalization, participation, and productivity*. *International Journal of Teaching and Learning in Higher Education*, Vol. 20, No. 1, pp. 10-27. Retrieved September 25, 2018 from: <http://www.isetl.org/ijtlhe/pdf/IJTLHE395.pdf> [in English]

12. Mikhnenko, G. & Absaliyeva, Y. (2018) *The formation of intellectual mobility of engineering students through integration of foreign language education and professional training*. *Advanced Education*, 9, 33-38. doi: 10.20535/2410-8286.121057 [in English]

13. Ridley, M. (2012) *Student Development (A Personal View)* Retrieved November 11, 2017 from: <http://www.orion.on.ca/news-events/blog/student-development-a-personal-view/> [in English]

14. Scott, C.L. (2015) *THE FUTURES of LEARNING 3: What kind of pedagogies for the 21st century?* UNESCO Education Research and Foresight, Paris. [ERF Working Papers Series, No. 15.]. p. 21. Retrieved September 25, 2017 from:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002431/243126e.pdf> [in English]

15. Trilling, B. and Fadel, C. (2009) *21st Century Skills: Learning for Life in Our Times*. San Francisco, Calif., Jossey-Bass/ John Wiley & Sons, Inc. p. 243. Retrieved June 25, 2017 from: <http://yasamboyuogrenme.wikispaces.com/file/view/21st+CENTURY+SKILLS.pdf> [in English]

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.2

UDC 373.51.001.63

**ACTIVITY AS FACTOR OF PROFESSIONAL SELF-
ACTUALIZATION DEVELOPMENT OF PERSONALITY**

R. O. Liashenko, PhD in Pedagogical Sciences

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University,
Ukraine, Kropyvnytskyi

The article deals with the main approaches of the psychological-pedagogical paradigm to the definition of the content and structure of the category of activity. The main ideas of significant researches on the direction of studying the professional self-actualization of personality and its aspects, in particular, its interrelation with the determining role of activity in the development of personality have been highlighted. It has been proved that the phenomenon of activity is one of the defining factors for effective development of professional self-actualization of the personality, a level of its development and the hierarchy of actions types, which at successively changing stages of personality development become dominant for successful solving of professional tasks.

Keywords: professional self-actualization, personality, activity, self-development, individual.

Кандидат педагогічних наук, Ляшенко Р. О. Активність як фактор розвитку професійної самоактуалізації особистості / Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка.

В статті досліджено основні підходи психолого-педагогічної парадигми до визначення змісту і структури категорії активності. Висвітлено основні ідеї вагомих досліджень з напрямку вивчення професійної самоактуалізації особистості та її аспектів, зокрема її

взаємозв'язку з визначальною роллю активності в розвитку особистості. Доведено, що феномен активності є одним з визначальних факторів ефективного розвитку професійної самоактуалізації особистості, рівнем її розвитку та ієрархією видів діяльності, які на послідовно змінних етапах розвитку особистості стають панівними для успішного розв'язання професійних завдань.

Ключові слова: професійна самоактуалізація, особистість, активність, саморозвиток, індивід.

Introduction. The study of the peculiarities of professional self-actualization development of a person requires the study of the content of objective and subjective factors that determine it and necessarily interact with each other. The modern humanist paradigm of education sees the way to the disclosure of the unique potential abilities of a person (to think independently and creatively, to act in non-standard situations professionally and humanely) in the individualization of the educational process in which, the one who studies, acts as an active agent of transformative activity and whose subjective perception of reality, in which this activity takes place, is of priority in relation to its products and the results of the development.

The scientific works comprehensively consider the peculiarities of the development and formation of a creative, socially active personality (V. A. Kan-Kalik, S. O. Sysoev, R. V. Tkach, T. I. Sushchenko, N. V. Kichuk, and others), the possibilities of self-regulation, self-development, self-actualization and self-actualization (K. A. Abulkhanova-Slavskaya, L. I. Antsiferov, V. P. Zinchenko, O. A. Konopkin, L. A. Korostyleva, D. A. Leontiev, V. I. Slobodchikov, V. V. Stolin, G. Goldstein, E. E. Vakhromov, A. Maslow, K. Rogers, E. Fromm, etc.).

The purpose of the article is to investigate the main approaches of the

psychological and pedagogical paradigm to the definition of the content and structure of the category of activity, to highlight the main ideas of significant studies in the direction of studying the professional self-actualization of the individual and its aspects, in particular, its relationship with the determining role of activity in the development of personality.

The analysis of scientific literature on the problem "self" makes it possible to assert that the statement of N. R. Bitiaginova that "the phenomenon of self-development remains undiscovered at the stages of adult development" is also relevant today. Most researchers, even if the ontological aspect of the problem of self-realization is not the subject of their special consideration, emphasize its significance in general and the importance of separate age periods in human life from the point of view of the position of this phenomenon [2, p. 3].

The life self-determination of youth who is studying is a complex scientific problem that has a philosophical, sociological, psychological and pedagogical aspect. It is reasonable here to agree with G. P. Nikov, who states, "... a more complicated and responsible in the life of the growing generations is the period when their education is completed under the guidance of adults, and they step on an independent path. This means that the life under the care of the elderly is over, the degree of freedom of young people, their independence in decision-making is expanded; they enter into a time of social maturity ... "[11, p.58].

S. D. Maksymenko considers self-realization as a natural and totally general property (quality) of each person. The need for self-realization is defined as the source of the activity of the individual, which, in particular, determines those activities in which this need will be met in the specific conditions of life [8]. Understanding self-actualization as the ability created during the formation of personal qualities based on natural instincts of human, is presented in the study of J. G. Dolinska [5].

Another aspect of activity characterizing the construction of a life strategy is primarily related to initiative and responsibility. A significant amount of scientific research is devoted to the study of the individual characteristics of certain types of social activity, such as professional, educational activities, cognition and communication. The result of these studies is a description of various individual-typological styles of features of activity, cognition, communication.

The main content of the principle of self-development of personality, according to V. O. Tatenko, lies in the fact that the internal (the subject) acts through the external and, thus, changes itself and external [15, p. 308]. Within this principle, the author reveals the technologies of actualization of the subjective potential of the individual [16, 17]. The supreme and most significant mechanism of self-realization of personality in life is a strategy of life, that is, bringing life in line with one's personality. The strategy of life is an integration, a generalization in the life of what is essential to a given person, and a generalization of what is actually irrelevant to one in reality. Strategy is the realization of life as a system that has an individual character. The strategy is to interact with life during its implementation. It can be a higher vital ability of the individual as its subject, where there integrate the following life's abilities - consciousness, activity (initiative and responsibility) and organization of time. It is these higher (global) vital abilities that integrate into the overall ability to build a strategy [1]. The strategy combines personality, individuality, and subject.

Understanding the problem of self-actualization of the individual as an internal way of self-development, adequate for a person endowed with consciousness, can be considered immanent, invariant feature inherent in all nature, and not just the nature of human. However, considered at the same time that there is a cultural-historical range within which the transition from the problem of self-actualization as a concomitant

phenomenon is carried out as a compulsory component of any interaction of the system with the environment to the problem of self-actualization as a conscious mode of existence of the individual. Only then self-actualization, but also, accordingly, the problem of self-actualization begins to determine the way of life of the individual, and the multidimensional world of person becomes in one's value coordinates the space for self-realization, self-implementation and self-creation", emphasizes E. V. Galazhynskyi [3, p. 41].

Investigating the self-actualization of the personality of would-be psychologists in teaching and professional activity, N. Starninska understands it as "a continuous dynamic process of actualization and development of potential opportunities of the subject of learning, which ensures the formation of socio-psychological adaptability and reflexivity, which is accompanied by the formation of professional identity and expressed tendency toward productive personality and professional self-change "[14, p.67].

A. Derkach and E. V. Saiko [4], developing the problems of acmeological development, determine the phenomenon of self-actualization as a need for the implementation of their abilities and talents, creative potentials, etc.

In general, the self-actualization can be understood in different aspects: dynamically, as a process of identifying or stimulating internal conflicts of self-development, understanding and solving of existential problems, which leads to the transition of individual, personality and subjective qualities of a person from the potential to the actual state, that is, to their self-development, and thus ensuring the beginning of a new stage of self-realization; in the content plan - as an integrative personal quality that ensures the person's readiness and ability to overcome internal contradictions in the process of self-development, mobilize their

acmeological resources for the creative implementation of life plans and programs and the effective solution of personal and professional tasks.

Summarizing different views of scientists on this problem, it can be observed that most of them see the problem of self-actualization and self-actualization as particularly important, as it is associated with the self-actualization of a person; there is a need to consider the features of the combination of internal stimuli and external conditions of self-development.

Consequently, self-actualization can be regarded as a specific type of integrative personal competence, that is, as an integrative personal quality that mediates all kinds of purposeful activity of a person, allows it to act independently and responsibly, provides the formation of a productive life activity algorithm and provides an increase in its efficiency.

Therefore, G. S. Sullivan considers personality as an energy system whose activity reduces stress [12]. One of the components of the personality is dynamism - stable patterns of transformed energy. An important dynamism associated with interpersonal relationships is the dynamism "I" or the system "I".

The explanation of the phenomenon of activity, as a rule, is carried out in terms of autonomy, spontaneity, self-satisfaction, initiative, etc. Any detection of activity takes place in a certain environment. In this connection, there are two approaches to the use of the term "activity" and, accordingly, its two values: as a creative party of any process of interaction or action, which is conditioned by the internal nature of the object; as a process, the peculiarity of which is determined, first of all, by the internal determination of the object, its self-assertion, that is, the internal determination dominates the external.

Activity in the second sense is inherent only in living systems. Therefore, there are no absolutely active or absolutely passive processes,

any of them is the result of external and internal reasons. A way of resolving the contradictions between them is the reflection. The progressive solution of contradiction causes an increase in the proportion of the internal condition of the object and lies not in the spontaneous growth of the object's self, its maturing inside as a closed whole, but in the transfer of external factors to the inside, by their reflection and fixation in more complex forms of the inner organization. "Reflection is the mechanism by which an organism transforms external determinants into moments of self-determination" [7, p. 141].

Personality activity is a unity of reflection of the expression and realization of external and internal tendencies in society. The active person is most capable of demonstrating a valuable way of modeling the content of socially meaningful activity, communication and behavior, in which the person acquires the possibility of independent existence as a system in the interpersonal space. In the process of development of activity, the person performs an active search, creates and transforms the conditions of satisfaction of socially important needs in accordance with the personal position, its values and requirements applied to it. Hence, personal activity is a personal way of comparing oneself with others, determining one's position.

A. Maslow [9, 10] names significant personality characteristics – effective perception of reality and comfortable relationship with it; acceptance of oneself, others, of nature; spontaneity, simplicity, ingenuousness; servicing; denial, need for union; autonomy, independence from culture and environment, freedom and activity; a fresh look at things; mystical and higher excitement; a sense of community; deep interpersonal relationships; democracy; the ability to distinguish means from the purpose, good from evil; philosophical sense of humor; creativity; leadership in life of everyday values.

The notion of self-realization by E. Fromm [18] implies the presence of productive activity associated with satisfaction of a number of needs: in establishing ties, capture, unity with the world; in transcendence, which is connected with the feeling of freedom and its own significance; in the roots as an ability to feel part of the world; in identity with oneself and others; in the system of orientation, necessary for the possibility to act purposefully.

The activity serves the most complete development of the inner world of the individual. An important indicator of a high level of activity is the correspondence of conscious, purposeful, active and creative attitude of the person to the activity. The quality of the individual's activities in the environment of one's life is manifested in social activity. Demonstration of social activity of the individual consists in transformation and self-activity in all spheres of social life. On the basis of this self-determination, self-expression, self-affirmation, self-government and self-education of the individual are formed.

As V. F. Safin rightly observes, responsibility is a determining and systematic sign of individual self-determination. He emphasizes: "... an individual who self-determined is an entity that knowingly and continuously compares one's own purpose with the aim of a group, a society that is able to actively defend one's ideals. Thus, self-determination is a process, which is a relatively independent stage of socialization, the significance of which consists in the formation of an awareness of the purpose and content of life, of the readiness for independent life through the correlation of one's desires, the qualities, possibilities and requirements applied to it by the surrounding people and society "[13, p.151]. V. Safin also believes that "the higher level of responsibility, as the leading moral property, is a concept that is directly related to the outlook of the individual. It has a connection with such moral concepts as humanism, patriotism, honesty, initiative, discipline, conscientiousness, hard work, creative activity, ability

to act, reasonable self-restraint "[13, p.115].

The emergence of internal responsibility, its transformation into the social quality of a person depends on the activity and self-determination of a person, its psychological and intellectual features. According to S. Kulikovskiy's characteristic "As human activity, responsibility is possible only in the society, only on the objective basis of relations between people and therefore, it is initially social in nature" [6, p.11].

The category of activity is often associated with the category of reflection and discussed about the activity of mental reflection, activity of consciousness. Some authors believe that activity is an attribute of reflection in wildlife and social life; others regard activity as an independent attribute of the psyche, of consciousness, along with an attribute of reflection. The activity of mental reflection can be manifested in phenomena of different nature and different levels, as intrinsically psychic (from feeling to the outlook), and in internal discoveries (from simple motor reactions to complex social behavior, activities, and practices).

Conclusions. Personal activity reflects the contradiction and unity of social and individual human needs. In activity, the focus is on serving the interests of society, the professional community, forming the acquisition of knowledge needed to engage in active work. The phenomenon of activity is one of the defining conditions for effective development of professional self-actualization of the personality, a level of its development and the hierarchy of actions types, which at successively changing stages of personality development become dominant for successful solving of professional tasks.

Література:

1. Абульханова К. А. *Стратегия жизни* / К. А. Абульханова. – М.:Мысль, 1991.

2. Битягинова Н. Р. Проблема саморазвития личности в психологии: Аналитический обзор / Н. Р. Битягинова. – М.: МПСИ: Флинта, 1998.
3. Галажинский Э. В. Системная детерминация самореализации личности: Дисс. ... д-ра психол. наук / Э. В. Галажинский. – Томск, 2002.
4. Деркач А. А. Развитие в акмеологии и акмеологическое развитие в структуре онтогенеза / А. А. Деркач, Э. В. Сайко // Мир психологи. – 2007. – №2. – С.43-55.
5. Долінська Ю. Г. Самоактуалізація особистості майбутнього психолога у процесі професійної підготовки: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Долінська Юлія Георгіївна. – К., 2000. – 200 с.
6. Куликовский С. В. Формирование социально-политической ответственности личности: автор, дисс. на соискание научной степени канд. филос. наук.: С. В. Куликовский. – КГУ им. Т.Г. Шевченко. – К., 1989. – 22 с.
7. Ляхова Л. Н. Отражение и активность материи / Л. Н. Ляхова – Саратов, 1979.
8. Максименко С. Д. Психологія особистості: Підручник / С. Д. Максименко, К. С. Максименко, М. В. Папуча. – К.: ТОВ «КММ», 2007. – 296 с.
9. Маслоу А. Мотивация и личность / А. Маслоу. – СПб.: Евразия, 1999. – 479 с.
10. Маслоу А. Психология бытия: Пер. С англ. – М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1997.
11. Ников Г. П. Жизненное самоопределение как педагогическая проблема / Г. П. Ников // Вопросы самоопределения личности и ее активность.– Уфа, 1985. - С.58-64.

12. Салливэн Г. С. Межличностная теория психиатрии / Г. С. Салливэн // История зарубежной психологии / [ред. П. Я. Гальперин, А. Н. Ждан]. – М., 1986. – С. 172–185.
13. Сафин В. Ф. Проблема самоопределения личности педагога / В. Ф. Сафин // Формирование социальной активности личности учителя: Межвуз. Сб. научных трудов / под ред. В. А. Сластенина. – Московский государственный: пединститут им. В. И. Ленина. - М., 1982. – С. 148-153.
14. Старинська Н. В. Особливості самоактуалізації майбутніх психологів у процесі професійної підготовки / Наталія Володимирівна Старинська. – Київ: "Інтерсервіс", 2015. – 178 с.
15. Татенко В. А. Психологические стратегии и технологии актуализации субъективного потенциала человека / В. А. Татенко // Психологія на перетині тисячоліть: Матеріали П'ятих Костюківських читань (1999 р.). В 3-х т. – К., 1999. – Т.3.
16. Татенко В. А. Психология в субъектном измерении: Монография / В. А. Татенко. – К.: Видавничий центр „Просвіта”, 1996. – 404 с.
17. Татенко В. А. Субъект психологической активности: поиск новой парадигмы / В. А. Татенко // Психол. журнал. – 1995. – Т. 16, № 3. – С. 64–70.
18. Фромм Э. Иметь или быть / Э. Фромм. – М., 1986.

References:

1. Abulkhanova K. A. Strategiya zhizni / K. A. Abulkhanova. – М.: Mysl, 1991.
2. Bityaginova N. R. Problema samorazvitiya lichnosti v psikhologii: Analiticheskiy obzor / N. R. Bityaginova. – М.: MPSI: Flinta, 1998.
3. Galazhinskiy E. V. Sistemnaya determinatsiya samorealizatsii lichnosti: Diss. ... d-ra psikhol. nauk / E. V. Galazhinskiy. – Tomsk, 2002.

4. *Derkach A. A. Razvitie v akmeologii i akmeologicheskoe razvitie v strukture ontogeneza / A. A. Derkach, E. V. Sayko // Mir psikhologi. – 2007. – №2. – S.43-55.*
5. *Dolinska Yu. H. Samoaktualizatsiia osobystosti maibutnoho psykhologa u protsesi profesiinoi pidhotovky: dys. ... kand. psykhol. nauk: 19.00.07 / Dolinska Yuliia Heorhiivna. – K., 2000. – 200 s.*
6. *Kulikovskiy S. V. Formirovanie sotsialno-politicheskoy otvetstvennosti lichnosti : avtor, diss. na soiskanie nauchnoy stepeni kand. filos. nauk.: S. V. Kulikovskiy. – KGU im. T.G. Shevchenko. – K., 1989. – 22 s.*
7. *Lyakhova L. N. Otrazhenie i aktivnost materii / L. N. Lyakhova – Saratov, 1979.*
8. *Maksymenko S. D. Psykholohiia osobystosti: Pidruchnyk / S. D. Maksymenko, K. S. Maksymenko, M. V. Papucha. – K.: TOV «KMM», 2007. – 296 s.*
9. *Maslou A. Motivatsiya i lichnost / A. Maslou. – SPb.: Yevraziya, 1999. – 479 s.*
10. *Maslou A. Psikhologiya bytiya: Per. S angl. – M.: Refl-buk; Kiev: Vakler, 1997.*
11. *Nikov G. P. Zhiznennoe samoopredelenie kak pedagogicheskaya problema / G. P. Nikov // Voprosy samoopredeleniya lichnosti i ee aktivnost.– Ufa, 1985. - S.58-64.*
12. *Salliven G. S. Mezhlichnostnaya teoriya psikhiiatrii / G. S. Salliven // Istoriya zarubezhnoy psikhologii / [red. P. Ya. Galperin, A. N. Zhdan]. – M., 1986. – S. 172–185.*
13. *Safin V. F. Problema samoopredeleniya lichnosti pedagoga / V. F. Safin // Formirovanie sotsialnoy aktivnosti lichnosti uchitelya: Mezhvuz. Sb. nauchnykh trudov / pod red. V. A. Slastenina. – Moskovskiy gosudarstvennyy: pedinstitut im. V. I. Lenina. - M., 1982. – S. 148-153.*

14. Starynska N. V. *Osoblyvosti samoaktualizatsii maibutnikh psykhologiv u protsesi profesiinoi pidhotovky* / Nataliia Volodymyrivna Starynska. – Kyiv: "Interservis", 2015. – 178 s.
15. Tatenko V. A. *Pikhologicheskie strategii i tekhnologii aktualizatsii subektivnogo potentsiala cheloveka* / V. A. Tatenko // *Psikhologiya na peretini tisyacholit: Materiali P'yatikh Kostyukivskikh chitan (1999 r.)*. V 3-kh t. – K., 1999. – T.3.
16. Tatenko V. A. *Psikhologiya v subektnom izmerenii: Monografiya* / V. A. Tatenko. – K.: Vidavnychiy tsentr „Prosvita”, 1996. – 404 s.
17. Tatenko V. A. *Subekt psikhologicheskoy aktivnosti: poisk novoy paradigmy* / V. A. Tatenko // *Psikhol. zhurnal*. – 1995. – T. 16, № 3. – S. 64–70.
18. Fromm E. *Imet ili byt* / E. Fromm. – M., 1986.

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.3

UDC: 343.2:37.035:343.91-053.6

**THE ACT OF UKRAINE «ON PROBATION» AS THE PROSPECT OF
FURTHER DEVELOPMENT OF SOCIAL EDUCATION OF JUVENILE
OFFENDERS**

Y. Plisko, PhD in Pedagogical Sciences

Donbas State Pedagogical University, Ukraine, Sloviansk

The article is devoted to the theoretical rationale for the use of the Act of Ukraine «On probation» in the practice of social work with juvenile offenders. It has been identified the basic concepts of probation, the peculiarities of social and pedagogical work concerning juvenile pursuant to the Act of Ukraine «On probation». It has been characterized the principles of public policy for prevention about a child, specified functions

of probation service and its main tasks. It has been justified the practicality and humaneness of the usage of alternative punishments unconnected with imprisonment of minors. On the example of international experience it has been shown the feasibility of using probation services in prison and after-care practice of education. It has been specified the priority of the further development of social work with juvenile offenders in Ukraine in the XXI century.

Key words: alternative punishment, juvenile offenders, probation, social education, re-socialization.

кандидат педагогічних наук, Пліско Є. Ю, Закон України «Про пробацію» як перспектива подальшого розвитку соціального виховання неповнолітніх правопорушників / Донбаського державного педагогічного університету, Україна, Слов'янськ.

Стаття присвячена теоретичному обґрунтуванню доцільності використання Закону України «Про пробацію» в практиці соціальної роботи із неповнолітніми правопорушниками. Виявлено основні концептуальні положення пробації, особливості соціально-педагогічної роботи щодо неповнолітніх за Законом України «Про пробацію», охарактеризовані принципи державної превентивної політики стосовно дитини, зазначено функції служби «пробації» та головні її завдання. Обґрунтовано практичність та гуманність використання альтернативних покарань непов'язаних з позбавленням волі неповнолітніх. На прикладі зарубіжного досвіду наведено доцільність використання служби пробації у пенітенціарній та постпенітенціарній практиці виховання. Визначено пріоритет подальшого розвитку соціальної роботи із неповнолітніми правопорушниками в Україні у XXI столітті.

Ключові слова: альтернативне покарання, неповнолітні правопорушники, пробація, ресоціалізація, соціальне виховання.

Постановка проблеми. Характерною особливістю розвитку державної системи виховання неповнолітніх правопорушників, сьогодні, все більше стають спроби створення альтернативних способів регулювання дитячої злочинності, які взаємодіють з навчально-виховною практикою та виступають подальшою перспективою розвитку вітчизняної соціально-педагогічної роботи.

З урахуванням зацікавленості значної кількості вітчизняних та зарубіжних теоретиків і практиків соціально-виховної роботи, а також сформованого у суспільстві демократичного ставлення до неповнолітнього, перевага в превентивній роботі надається ресоціалізуючим комплексам соціально-педагогічної практики із застосуванням альтернативних покарань не пов'язаних з позбавленням волі неповнолітнього.

Дотримання *«прав неповнолітніх»* визначає реалізацію положень Закону України Про загальнодержавну програму «Національний план дій щодо реалізації Конвенції ООН про права дитини», Закону України «Про охорону дитинства», Концепції розвитку кримінологічної науки в Україні на початку XXI століття, рекомендацій Координаційного бюро з проблем кримінології Академії правових наук України та Кримінологічної асоціації України. А, також Указу Президента України від 24 травня 2011 р. «Про Концепцію розвитку кримінальної юстиції щодо неповнолітніх в Україні» [6], що передбачає створення служби пробації для дітей.

Організаційно-функціональна структура державного управління вітчизняною пенітенціарною системою характеризується відсутністю з'єднувальної ланки між виконанням кримінальних покарань та соціальною роботою з правопорушниками [7, с. 4]. Тому, варто наголосити, що розвиток Закону України «Про пробацію» в якості інноваційної моделі соціально-виховної роботи із засудженими та

особами притягнутими до покарання є перспективним і потребує детального розгляду.

Аналіз останніх досліджень. Питання конституційного впровадження служби пробації у практику соціальної роботи із неповнолітніми, підіймали: В. Дрьомін, Р. Коваль, Г. Овчарова, М. Панасюк, О. Стефанов, Ю. Чакубаш, Д. Ягунов.

Багато наукових праць присвячено дослідженню основам соціально-педагогічної роботи із неповнолітніми за прерогативами прийнятого закону: «Інститут пробації в Україні: історичний досвід і сучасний стан» (О. Ткачова, 2016), «Служба пробації в Україні: проблеми впровадження в систему кримінальної юстиції» (М. Маршуба, 2016), «Позитивні моменти розвитку служби пробації в Україні» (С. Сімакова, 2017), «Пробація як пріоритетний напрямок розвитку кримінально-виконавчої політики України» (О. Богатирьова, 2012), «Реалізація персоналом органів пробації соціально-виховної роботи із засудженими, які перебувають у неї на обліку» (Л. Олефір, 2017) та інші.

Підґрунтям нашого дослідження стали наукові праці: О. Богатирьової – «Пробація в Україні: гуманізація державної політики у сфері виконання кримінальних покарань» [1], В. Кващук та В. Кирилюка – «Роль служби пробації у перевихованні неповнолітніх правопорушників» [2], В. Маленти – «Профілактична робота з неповнолітніми, які перебувають на обліку в кримінально-виконавчій інспекції, проблеми, деякі шляхи вирішення» [3], Н. Орловської – «Проблеми протидії злочинності неповнолітніх» [5], Н. Юзікової – «Злочинність неповнолітніх: особливості, сучасні тенденції та заходи запобігання і протидії їй» [8], Д. Ягунова – «Служба пробації: концепція, засади діяльності, організаційна структура» [9].

На початку свого розвитку й впровадження у практику соціально-виховної роботи, система пробації підлягає ретельному дослідженню, виявленню привілеїв у вихованні осуджених, в тому числі – неповнолітніх, визначенні її недоліків та пошуку шляхів вдосконалення.

Метою дослідження є проведення теоретичного аналізу Закону України «Про пробацію» та обґрунтуванні його доцільності використання в практиці соціально-педагогічної роботи із неповнолітніми правопорушниками.

Виклад основного матеріалу статті. Закон України «Про пробацію», який ми розглядаємо як *перспективу подальшого розвитку соціально-педагогічної роботи із неповнолітніми правопорушниками*, був прийнятий 5 лютого 2015 року на засіданні пленарної сесії Верховної Ради України.

У Рекомендаціях CM/Rec (2010) 1 Комітету міністрів державам – членам про Правила Ради Європи про пробацію (прийнята Комітетом міністрів Ради Європи 20.01.2010 р.), пробація розуміється як постпенітенціарний контроль, який полягає у передачі особи, яка відбула покарання, під нагляд спеціалізованого органу – служби пробації. Окрім цього, пробація передбачає надання інформації та консультацій суду та іншим органам, які приймають рішення, а також надання їм допомоги у винесенні обґрунтованого та справедливого вироку, проведення заходів відновного правосуддя, надання допомоги жертвам злочинів. Стосовно неповнолітніх у компетенцію служби пробації входить здійснення передбачених законом заходів – виховання, нагляду, контролю, надання допомоги, що переслідують мету соціальної адаптації дитини [5, с. 56].

У законопроекті № 1197-1 «Про пробацію» зазначено, що *пробація – це система наглядових і соціально-виховних заходів, які*

застосовуються за рішенням суду і відповідно до закону до осіб, яких притягнуто до кримінальної відповідальності, та забезпечення суду інформацією, що характеризує особу, яка притягається до кримінальної відповідальності (Проект Закону України «Про пробацію» № 1197-1 від 03.01.2013).

Метою впровадження Закону України «Про пробацію», полягає в додержанні системи наглядових та соціально-виховних заходів спрямованих на ресоціалізацію неповнолітніх осіб, що скоїли злочин.

До основних концептуальних положень пробації, ми відносимо наступне:

Першою та головною складовою поняття «пробація» є умовне незастосування покарання у виді ув'язнення для окремих злочинців. Причому в першу чергу йдеться про осіб, вина яких у скоєні злочину доведена судом у встановленому законом порядку, хоч у деяких країнах існує практика винесення апробаційних ордерів щодо осіб, які не були визнані злочинцями відповідно до загальних кримінально-процесуальних норм. Тобто ми можемо говорити у деяких випадках про умовне: а) призупинення провадження по справі; б) невинесення вироку; в) незастосування покарання;

По-друге, пробація – це метод, що застосовується судом в залежності від обставин. Управління системою кримінальної юстиції потребує вивчення не тільки злочину, але й злочинця, тому суд на вибірковій основі може надавати певним особам можливість виправитися саме в умовах вільного суспільства. Це означає, що певні злочинці можуть вважатися придатними до пробації, а певні – ні;

По-третє, пробація у будь-якому разі передбачає нагляд за злочинцем та проведення соціальної роботи з ними. Це, в свою чергу, зумовлює не формальний юридичний процес, а встановлення персональних відносин між офіцером пробації та пробаціонером;

По-четверте, апробаційний нагляд має бути відділеним від поліцейського нагляду [9, с. 21].

Зазначений вище *«офіцер пробації»*, – є педагог, соціальний педагог, соціальний працівник, психолог, завдяки якому покарання втрачає необхідність та свою спрямованість. Відокремлення поліції від органів, що виконують кримінальні покарання, є одним з фундаментальних принципів побудови пенітенціарної системи демократичної, соціально орієнтованої держави. ООН ще у 1950 р. наголошувала, що апробаційний нагляд має бути відділеним від поліцейського нагляду [9, с. 42–43]. Тому, головною функцією офіцера пробації є виконання альтернативних покарань та надання соціальних послуг правопорушникам [9, с. 42], а також здійснення контролю з проведення соціальної роботи із засудженими у будь-яких пенітенціарних та соціально-психологічних центрах надання допомоги.

Як бачимо, ідея в організації та здійсненні соціально-педагогічних заходів пробації над неповнолітнім правопорушником, має свою перевагу в індивідуальній роботі з дитиною, його супроводі, проведенні реабілітаційних заходів ресоціалізуючого спрямування, і безпосередньо – в максимальній відмові від покарання (наприклад – шляхом примусових виправних робіт або випробувальним терміном).

Закон України «Про Пробацію» визначає правові основи організації та діяльності служби пробації, її завдання, функції та повноваження, основні засади здійснення соціальної та виховної роботи з особами, які вчинили злочини невеликої та середньої тяжкості [7, с. 54], що притаманне характеристиці соціального портрету неповнолітнього правопорушника.

Закон України «Про пробацію» передбачає засади соціально-педагогічної роботи із неповнолітніми правопорушниками віком від 14

до 18 років. Віддаючи перевагу альтернативним покаранням застосовуваних до неповнолітніх, в системі соціального виховання, здійснюється «пробаційний нагляд», що включає комплекс наступних заходів: контроль за поведінкою засудженого неповнолітнього; соціальна й психологічна допомога; робота з профілактичних та виховних заходів, яку здійснює працівник пробації (офіцер пробації) а не представник органу внутрішніх справ.

Законом України «Про пробації», визначаються особливості соціально-педагогічної роботи щодо неповнолітніх:

1. У спрямуванні заходів пробації щодо неповнолітніх робиться акцент на: *забезпечення їх нормального фізичного і психічного розвитку; профілактику агресивної поведінки; мотивацію позитивних змін особистості; поліпшення соціальних стосунків;*

2. Досудова доповідь про обвинуваченого неповнолітнього додатково повинна містити: *інформацію про вплив криміногенних факторів на поведінку; рекомендації щодо заходів, спрямованих на мінімізацію ризику вчинення повторних кримінальних правопорушень;*

3. Соціально-виховна робота з засудженими неповнолітніми може проводитися із залученням батьків або їх законних представників. Заходи пробації реалізуються у взаємодії з органами і службами у справах дітей, спеціальними установами та закладами, які здійснюють їх соціальний захист і профілактику правопорушень;

4. Пробаційні програми щодо засуджених неповнолітніх реалізуються разом із центральним органом виконавчої влади, що формує державну політику у сфері соціальної політики [4].

До основних функцій «пробації» в застосуванні її при роботі з неповнолітніми, ми відносимо: підготовка досудових доповідей про неповнолітнього, що скоїв злочин; профілактичне навантаження на

«засудженого»; проведення соціально-педагогічної роботи, спрямовану на встановлення альтернативних, не пов'язаних з позбавленням волі, покарань; здійснення нагляду, соціально-педагогічного й психологічного супроводу за неповнолітніми, до яких застосовано пробацію; призначення судом, певного випробувального терміну та його контроль службою пробації; організація взаємодії між собою органів державної влади та місцевого самоврядування. Все за ради демократичного повернення правопорушника до суспільних норм, з дотриманням міжнародних та державних прав й інтересів неповнолітнього.

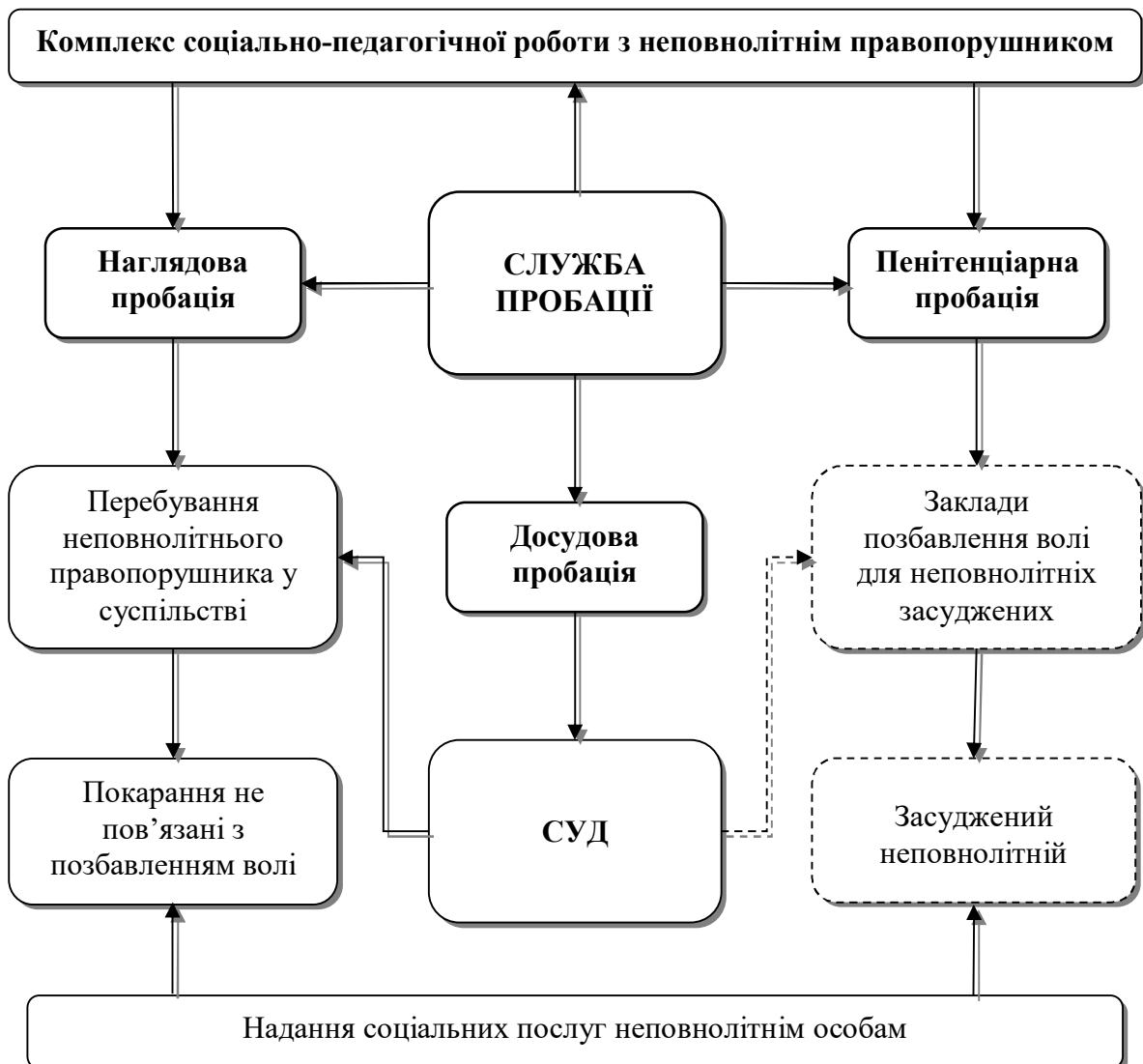


Схема 1. Служба пробації в застосовуванні у соціально-виховній роботі із неповнолітніми правопорушниками

Схематично відобразивши організацію роботи «пробації» (Схема 1), бачимо, що перебування неповнолітнього правопорушника у закладах позбавлення волі відходять на другий план, поступаючи перебуванню неповнолітнього у здоровому соціумі, але, безпосередньо, під наглядом офіцера пробації.

Як було вище зазначено, Законом України «Про пробацію» передбачається проведення соціально-виховної роботи з неповнолітніми, здійснення нагляду та супроводу. Більш того, органами пробації реалізуються пробаційні програми, призначені за рішенням суду, що передбачають комплекс заходів ресоціалізуючого напрямку: корекція поведінки неповнолітнього та формування позитивних поглядів.

Як зазначають В. А. Кирилюк та В. А. Кващук: «Під час проведення виховної та соціальної роботи з дитиною, що вчинила злочин потрібно висвітлювати роль громадянина у суспільстві, пояснюючи, що громадянин повинен дотримуватись норм та правил, які встановлені державою, недотримання чи порушення яких несе за собою відповідальність. В бесіді важлива доброзичливість, повага та стриманість офіцера пробації щодо неповнолітнього, що забезпечить відкритість розмови і порозуміння, адже малолітній злочинець ще не розуміє можливих наслідків його протиправної поведінки, і головною метою психологічної роботи є пояснення цих наслідків та обґрунтування думки якої шкоди приносять такі вчинки дитині та суспільстві. Також важливо підвищувати роль сім'ї та громадськості у процесі виховання дітей шляхом надання правової, консультативної й іншої інформаційної допомоги дітям, їх батькам та особам, які виконують обов'язки щодо їх виховання. Для цього майбутній службі пробації потрібні кваліфіковані психологи, які будуть працювати з неповнолітніми злочинцями, проводити з ними бесіди і підтримувати

на шляху до їх виправлення. Саме робота з психологами допоможе більшості дітей виправитись і змінити своє життя та майбутнє. Але, крім фахівців, зацікавленими у виправленні повинні бути ще й батьки. Нажаль, діти скоюють злочини ще й тому, що мають негативний приклад від батьків, які також є не законослухняними громадянами, зловживають алкоголем та наркотичними речовинами і, відповідно, не займаються вихованням своїх дітей, не спілкуються з ними на важливі теми, які б могли допомогти зрозуміти яку шкоду завдають суспільству скоєні ними правопорушення» [2, с. 67–68].

Статистика правопорушень, в останні роки вказує на зростання підліткової злочинності, тяжких і особливо тяжких злочинів, підліткова злочинність має тенденцію до збільшення структури організованих злочинних груп неповнолітніх. Так станом на початок 2014 року (до прийняття Закону «Про Пробацію») в кримінально-виконавчій інспекції стояли на обліку 3 тисячі 232 неповнолітніх з 129 тисяч 462 всіх засуджених до кримінальних покарань, не пов'язаних з позбавленням волі, та адміністративних стягнень. Існує тенденція до зниження порогу мотивації при скоєнні злочинів – часто привід є невагомим, або його може взагалі не бути. Дана особливість є однією з найбільш характерних для груп неповнолітніх злочинців і супроводжується виключною жорстокістю та цинізмом. Злочинність неповнолітніх в більшості супроводжується немедичним вживанням наркотиків, пияцтвом, проституцією, поширенням венеричних хвороб, СНІДу. Спостерігається об'єднання неповнолітніх з дорослими злочинцями, які стають керівниками, порадиниками і навіть співвиконавцями злочинів, що зумовлює збільшення складу криміногенної групи та залучення неповнолітніх до більш тяжких злочинів. У злочинних угрупованнях неповнолітніх збільшується питома вага дівчат та їх участь у тяжких злочинах (розбійницьких нападах, зґвалтуваннях і

навіть вбивствах). Кримінальні групи досягають кількох десятків членів, з міцною дисципліною й ієрархією, плануванням злочинницької діяльності та розподілом обов'язків. Відсутність зовнішніх атрибутів успішності (телефон, ноутбук, велосипед та інше) та неможливість придбати у законний спосіб, штовхають неповнолітнього до скоєння злочину [3, с. 89].

Служба пробації спрямовує свою діяльність в першу чергу саме на соціальну адаптацію засудженого, пристосування його до конкретних життєвих умов, подолання проблем, що мають асоціальне коріння. Таким чином, модель пробації є альтернативою позбавлення волі та може бути ефективно реалізована щодо неповнолітніх засуджених шляхом практичного включення її у план роботи з неповнолітнім соціально-педагогічних та виховних заходів, залучення до системної роботи навчально-виховних закладів, де неповнолітній постійно навчається (школи, училища, технікуми), проведення комплексної роботи з сім'єю неповнолітнього та інше [2, с. 69].

Перебування під інтенсивним контролем працівника служби пробації та насиченість реабілітаційних заходів дасть можливість зменшити ризики скоєння неповнолітнім повторних протиправних дій та інших асоціальних вчинків. У разі забезпечення індивідуального підходу до неповнолітнього та встановлення довірливих відносин з офіцером пробації, у нього формується мотивація щодо зміни свого життя, подолання існуючих проблем, право слухняної поведінки в суспільстві. Саме служба пробації зможе надати неповнолітнім необхідну підтримку, яка буде запорукою їх виправлення, самостійного загальноприйнятого соціально-нормативного життя в суспільстві, і тим самим убезпечить суспільство від скоєння повторних злочинів [2, с. 69].

Впровадження пробації в систему соціально-виховної роботи з неповнолітніми правопорушниками, в якості альтернативи позбавлення волі, є кроком демократичного ставлення до неповнолітніх осіб. На ряду з багатьма європейськими країнами, Закон України «Про пробацію» набуває своєї актуальності маючи значну перевагу у вигляді економічної рентабельності, соціально-педагогічної результативності, набутті безпеки всього суспільства завдяки ресоціалізації засудженого «для суспільства».

Головним завданням служби пробації, повинно стати комплексне надання соціальних, соціально-педагогічних, психологічних й навіть економічних послуг неповнолітнім, призначених до «альтернативного» покарання. Ці послуги спрямовані на супровід, допомогу та контроль у сфері навчання, освіти, охорони здоров'я, соціально-психологічної допомоги, працевлаштуванні неповнолітнього. Тому, у сучасній літературі пропонується створення служби пробації за західними зразками. У цьому випадку варто наголосити на необхідності впровадження розділеної системи пенітенціарного управління принаймі на регіональному рівні [9, с. 48].

О. І. Богатирьова, в своєму дослідженні «Пробація в Україні: гуманізація державної політики у сфері виконання кримінальних покарань», зазначає: «Створення нині вітчизняної системи пробації може обумовити важливі позитивні результати, у тому числі підвищення ефективності виконання покарань та інших кримінально-правових заходів, не пов'язаних із позбавленням волі, зниження рівня рецидиву злочинів серед засуджених, реальну економію бюджетних коштів. Аргументовано, що застосування позитивного зарубіжного досвіду реалізації пробації в українській правовій системі надасть змогу не лише здійснити гуманізацію державної політики у сфері виконання покарань, а й виконати окремі зобов'язання, взяті Україною

перед Радою Європи, та вжити конкретних заходів щодо її євроінтеграції, оскільки встановлено, що пробація несе у собі ті стандарти поведінки із правопорушниками, які дозволяють дійсно виправляти засуджених, допомагати їм ставати законослухняними, запобігати вчиненню ними нових злочинів, певним чином їх карати, але не відправляти до пенітенціарної установи» [1, с. 21].

Висновок. За умовою реалізації соціально-педагогічної роботи з неповнолітніми правопорушниками на підставі Закону України «Про пробацію», прийнятого Верховною Радою України 5 лютого 2015 року, маємо спрогнозувати високу ефективність запобігання злочинності серед неповнолітніх осіб, вдале практичне застосування альтернативних покарань (не пов'язаних з позбавленням волі неповнолітніх), розвиток нормативно-правової та законодавчої бази України щодо неповнолітніх, розширення компетенцій соціальних працівників і педагогів у виправному процесі дітей-правопорушників, а також формування нової вітчизняної концепції соціально-педагогічного виховання неповнолітніх злочинців заснованої на дотриманні міжнародних постанов.

Література:

- 1. Богатирьова О. І. Пробація в Україні: гуманізація державної політики у сфері виконання кримінальних покарань: автореф. дис. ... д-ра юрид. наук: 12.00.08 / Харківський національний університет внутрішніх справ, Міністерство внутрішніх справ України. Київ., 2014. с. 36.*
- 2. Квашук В. А., Кирилюк В. А. Роль служби пробації у перевихованні неповнолітніх правопорушників. Сучасний стан та перспективи розвитку кримінально-виконавчої інспекції: матеріали круглого столу (Київ, 19 лютого. 2014 р.). Київ: Державна пенітенціарна*

служба України, Інститут кримінально-виконавчої служби, 2014. С. 66–70.

3. Малента В. С. Профілактична робота з неповнолітніми, які перебувають на обліку в кримінально-виконавчій інспекції, проблеми, деякі шляхи вирішення. Сучасний стан та перспективи розвитку кримінально-виконавчої інспекції: матеріали круглого столу (Київ, 19 лютого. 2014 р.). Київ: Державна пенітенціарна служба України, Інститут кримінально-виконавчої служби, 2014. С. 89–91.

4. Опис моделі пробації визначеної Законом України «Про пробацію»: Державна кримінально-виконавча служба України. Дата оновлення 13.04.2016. URL:

<http://www.kvs.gov.ua/peniten/control/main/uk/publish/article/829426;jsessionid=AE47D7F67E4D8FA08DC423B3B705AC2D> (дата звернення: 31.03.2018).

5. Орловська Н. А. Проблеми протидії злочинності неповнолітніх: навчально-методичний посібник. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет. 2015. 76 с.

6. Про Концепцію розвитку кримінальної юстиції щодо неповнолітніх в Україні, затверджена Указом Президента України від 24 травня 2011 року № 597/2011. URL:

<http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/597/2011> (дата звернення: 18.06.2018).

7. Проект Закону України «Про пробацію» / вступн. стаття та аналітичні матеріали Д. В. Ягунова. Одеса: Фенікс, 2009. 68 с.

8. Юзікова Н. С. Злочинність неповнолітніх: особливості, сучасні тенденції та заходи запобігання і протидії їй: монографія. Дніпро: Біла К.О., 2016. 510 с.

9. Ягунов Д. В. Служба пробації: концепція, засади діяльності, організаційна структура: конспект лекцій. Одеса: ОРІДУ НАДУ, 2006. 76 с.

References:

1. Boghatyrjova O. I. *Probacija v Ukrajinі: ghumanizacija derzhavnoji polityky u sferi vykonannja kryminaljnykh pokaranj: avtoref. dys. ... d-ra juryd. nauk: 12.00.08 / Kharkivskyj nacionaljnyj universytet vnutryshnikh sprav, Ministerstvo vnutryshnikh sprav Ukrajinj. Kyjiv., 2014. s. 36.*
2. Kvashhuk V. A., Kyryljuk V. A. *Rolj sluzhby probaciji u perevykhovanni nepovnolitnikh pravoporushnykiv. Suchasnyj stan ta perspektyvy rozvytku kryminaljno-vykonavchoji inspekciiji: materialy krughlogho stolu (Kyjiv, 19 ljutogho. 2014 r.). Kyjiv: Derzhavna penitenciarna sluzhba Ukrajinj, Instytut kryminaljno-vykonavchoji sluzhby, 2014. S. 66–70.*
3. Malenta V. S. *Profilaktychna robota z nepovnolitnymi, jaki perebuvajutj na obliku v kryminaljno-vykonavchij inspekciiji, problemy, dejaki shljakhy vyrishennja. Suchasnyj stan ta perspektyvy rozvytku kryminaljno-vykonavchoji inspekciiji: materialy krughlogho stolu (Kyjiv, 19 ljutogho. 2014 r.). Kyjiv: Derzhavna penitenciarna sluzhba Ukrajinj, Instytut kryminaljno-vykonavchoji sluzhby, 2014. S. 89–91.*
4. *Opys modeli probaciji vyznachenoji Zakonom Ukrajinj «Pro probaciju»: Derzhavna kryminaljno-vykonavcha sluzhba Ukrajinj. Data onovlennja 13.04.2016. URL: <http://www.kvs.gov.ua/peniten/control/main/uk/publish/article/829426;jsessionid=AE47D7F67E4D8FA08DC423B3B705AC2D> (data zvernennja: 31.03.2018).*
5. Orlovjska N. A. *Problemy protydiji zlochynnosti nepovnolitnikh: navchaljno-metodychnyj posibnyk. Odesa: Mizhnarodnyj ghumanitarnyj universytet. 2015. 76 s.*

6. *Pro Konceptiju rozvytku kryminaljnoji justycji shhodo nepovnolitnikh v Ukraini, zatverdzhena Ukazom Prezydenta Ukrainy vid 24 travnja 2011 roku № 597/2011. URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/597/2011> (data zvernennja: 18.06.2018).*
7. *Proekt Zakonu Ukrainy «Pro probaciju» / vstupn. stattja ta analitychni materialy D. V. Jaghunova. Odesa: Feniks, 2009. 68 s.*
8. *Juzikova N. S. Zlochynnistj nepovnolitnikh: osoblyvosti, suchasni tendenciji ta zakhody zapobighannja i protydiji jij: monoghrafija. Dnipro: Bila K.O., 2016. 510 s.*
9. *Jaghunov D. V. Sluzhba probaciji: koncepcija, zasady dijalnosti, orghanizacijna struktura: konspekt lekcij. Odesa: ORIDU NADU, 2006. 76s.*

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.4

UDC: 152+155.5+153.1+152.26+155.4

CREATIVITY AS THE PERFORMANCE OF VISUAL INTELLIGENCE AND ITS DEVELOPMENT

S. M. Symonenko, Doctor of Psychology, Professor

I. V. Rozina, PhD in Psychological Sciences, Associate Professor

State Institution «South Ukrainian national pedagogical university after K.
D. Ushynsky», Ukraine, Odessa

The actual problem of studying creativity as properties of visual thinking and development of its procedural and substantive characteristics is considered. By visual creativity, we mean the empirical characteristic of visual thinking, which is related to its creative function and is aimed at creating new visual images, symbols, models through visualization operations based on verbal and visual stimuli. The processual

components of visual and thinking creativity are the activity of hypothesizing, productivity, visual originality.

The relevance of the study is related to the need to study visual thinking as one of the mechanisms of creativity in various fields of human activity, which is not sufficiently studied and requires a more in-depth study, in particular, one of its main properties - visual creativity and its development. The purpose of our research is to study the visual creativity and development of its procedural and substantive characteristics. By visual creativity, we mean the empirical characteristic of visual thinking, which is related to its creative function and is aimed at creating new visual images, symbols, models through visualization operations based on verbal and visual stimuli. The general methodology of empirical research includes the following methods, observation, analysis of product activities, the method of P. Torrance's test; U. Ave-Lallemant's "Stars and Waves" Graphic Test and the methods of mathematical statistics, the Student's t-test, the correlation analysis, and others. The research sample was 125 adolescents aged 10 to 14 years (25 students in each age group).

The analysis of the results of the empirical research has shown that the age of 10 and 13 is favorable for the development of both procedural and content characteristics of visual creativity.

The obtained results allow us to make a generalization that the development of content components of visual creativity occurs in parallel with the development of its procedural characteristics. Both content and procedural components have in their development both favorable periods and periods of decline, which coincide in time, but there is a clear tendency towards their development in adolescence and the formation of visual-thinking creative strategies.

Key words: visual thinking, visual creativity, procedural characteristics, hypothesizing activity, performance, visual originality, content characteristics

доктор психологічних наук, професор, Симоненко С. М., кандидат психологічних наук, доцент Розіна І. В. Креативність як властивість візуального мислення та її розвиток/ Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Україна, Одеса

Розглянута актуальна проблема вивчення креативності як властивості візуального мислення та розвитку її процесуальних та змістових характеристик. Під візуальною креативністю ми розуміємо емпіричну характеристику візуального мислення, що пов'язана з його креативною функцією і спрямована на створення нових наочних образів, символів, моделей за допомогою операцій візуалізації на основі вербальних та візуальних стимулів. Процесуальними компонентами візуально-мисленнєвої креативності є активність висування гіпотез, продуктивність, візуальна оригінальність.

Актуальність дослідження пов'язана з необхідністю вивчення візуального мислення як одного з механізмів творчості в різних галузях людської діяльності, що є недостатньо вивченим і потребує більш глибокого дослідження, зокрема, однієї з його основних властивостей - візуальної креативності та її розвитку. Метою нашого дослідження є вивчення візуальної креативності та розвитку її процесуальних та змістових характеристик. Під візуальною креативністю ми розуміємо емпіричну характеристику візуального мислення, що пов'язана з креативною функцією візуального мислення і спрямована на створення нових наочних образів, символів, моделей за допомогою операцій візуалізації на

основі вербальних та візуальних стимулів. В загальну методику емпіричного дослідження увійшли такі методи, як спостереження, аналіз продуктів діяльності, методика П. Торренса, методика У. Аве-Лаллемант, Графический тест «Звезды и волны». Та методи математичної статистики, Критерій Ст'юдента, кореляційний аналіз та інші. Дослідницьку вибірку склали 125 підлітків віком від 10 до 14 років (по 25 учнів в кожній віковій групі).

Аналіз результатів емпіричного дослідження показав, що сприятливим для розвитку як процесуальних, так і змістових характеристик візуальної креативності є вік 10 та 13 років.

Одержані результати дозволяють зробити узагальнення про те, що розвиток змістових компонентів візуальної креативності відбувається паралельно із розвитком її процесуальних характеристик. Як змістові так і процесуальні компоненти мають у своєму розвитку як сприятливі періоди, так і періоди спаду, які співпадають у часі, але є чітка тенденція до їх розвитку у підлітковому віці та становлення візуально-мисленнєвих творчих стратегій.

Ключові слова: візуальне мислення, візуальна креативність, процесуальні характеристики, активність висування гіпотез, продуктивність, візуальна оригінальність, змістові характеристики

Актуальність дослідження пов'язана з необхідністю вивчення візуального мислення як одного з механізмів творчості в різних галузях людської діяльності, що є недостатньо вивченим і потребує більш глибокого дослідження, зокрема, однієї з його основних властивостей - візуальної креативності та її розвитку. Метою нашого дослідження є вивчення візуальної креативності та розвитку її

процесуальних та змістових характеристик. Під візуальною креативністю ми розуміємо емпіричну характеристику візуального мислення, що пов'язана з креативною функцією візуального мислення і спрямована на створення нових наочних образів, символів, моделей за допомогою операцій візуалізації на основі вербальних та візуальних стимулів.

Однією з основних функцій візуального мислення, на наш погляд, є креативна функція. Оскільки візуально-мисленнєвий образ (образ-концепт) є не відображеним, а створеним образом [1], це припускає наявність елементів творчості в його творенні. Наочність означеного образу належить не до сфери репродукції об'єкта в його чистому вигляді, а до сфери реконструкції і конструювання (моделювання, перетворення, трансформацій) об'єкта.

У працях як зарубіжних авторів (Арнхейм Р., Вертгеймер М., Зинченко В. П., Мунипов В. М., Гордон В. М., Вергілес Н. Ю.), так і вітчизняних дослідників (Моляко В. О., Симоненко С. М., Вовнянко Т. А., Грек О. М.) відзначається зв'язок візуального мислення з процесами творчості в різних галузях людської діяльності. Так, зокрема, Арнхейм Р., розглядаючи становлення різних художніх напрямків у візуальному живописі, стверджує, що "...образотворче мистецтво – це квінтесенція візуального мислення" [2]. Якщо розглядати приклади створення наукових концепцій, то зміст їх стає видимим як для широкої аудиторії, так і для самого творця через створення концептів чи моделей, що найповніше розкривають сутність саме завдяки здатності образів-концептів "значення робити видимим"[1].

Завдяки креативності візуально-мисленнєвих образів стає можливим одержання інформації про структурно-просторові і часові характеристики можливих світів шляхом наочно-образного

перетворення схематичних зображень предметів і способів дії з ними, шляхом створення за допомогою візуалізації таких продуктів візуального мислення, як конструкцій, схем, макетів, картин, скульптур, що не існують у природі і соціумі, але завдяки візуалізації можуть бути матеріалізовані тобто опредмечені в реальному просторі і часі у “новий штучний об’єкт іншої природи” , або ж є ідеальним планом, проміжним етапом в одному з проєктів реалізації задуму [2].

Необхідно відзначити, що саме поняття візуалізації (у нашому розумінні) припускає певну креативність суб’єкта діяльності. Ця індивідуальна інтерпретація тих чи інших явищ, їхньої внутрішньої суті в наочних образах є творчим процесом, процесом створення індивідуальної картини світу в наочних образах, у проєктуванні, ідеї задумів, реалізації.

Виходячи з фундаментального принципу активності психічного відображення (Виготський Л. С., Леонтьєв О. М., Смирнов С. Д., Асмолов О. Г. та інші), будь-який психічний образ є продуктом активності суб’єкта, що творить, тобто, навіть у відношенні перцептивного образу акцент із проблеми стимулу переноситься «всередину» суб’єкта. Леонтьєв О. М. визначив активність суб’єкта як внутрішню передумову саморуху діяльності та її самовираження. У структурі психічного образу, згідно з Леонтьєвим О. М., поряд із предметним значенням наявний особистісний смисл, який є свого роду трансформатором перекладу предметного значення. Завдяки особистісному смислу відбувається розпредмечення зовнішнього світу, що Зінченко В. П. образно називає “світ-текст” [1]. Людина витягує зміст із світу-тексту, перекладає його на свою мову предметних, вербальних, операціональних чи візуальних значень. Цю процедуру він називає означуванням смислу. Означування смислу, побудова знаку і “розміщення” його між собою і світом – це і є

Культура, - вважає автор. Підвищуючи нашу загальну культуру, ми підвищуємо нашу здатність “бачення сутності речей”, здатність до “єдності (бачення) поглядів” як “взаєморозуміння” [1].

Креативна функція візуально-мисленнєвого образу визначається уже тим, що образ світу суб'єкта “при всій його неповноті і можливій неадекватності оригіналу надлишковий у тому розумінні, що містить у собі те, що не трапилось і містить навіть те, чого не може бути ніколи” (за Зінченко В. П.). Виходячи з цього, можна припустити, що образ-концепт як творіння також має надлишкове число ступенів свободи стосовно образів чуттєвого відображення. Образ світу, створюваний людиною, є не тільки повнішим, глибшим, ширшим, аніж це потрібно для вирішення повсякденних життєвих задач, він є принципово іншим, аніж відображений у ньому світ. Завдяки відображеній в образі дії, образ стає знаком, чи, (за Зінченком В. П.), “практичним концептом”, “ручним поняттям”, що породжує “невербальне внутрішнє слово” [1, с.136]. У зв'язку з цим, виникає питання про присвоєння думки, змісту через образ. Бахтін М. М. розглядає наступну послідовність у присвоєнні слова, знань, символів, образів тощо: чуже, чуже-своє, своє-чуже, своє. Через цей механізм відбувається присвоєння культури загалом, “яка стає своєю культурою”. При цьому, однією з характеристик індивідуальності, є “своє слово в культурі” [1, с.141]. На наш погляд, цю думку Бахтіна М. М. можна трактувати досить широко, зважаючи на різні види діяльності людини, це відноситься не тільки до слова, але і до інших продуктів діяльності людини, і зокрема, до “образів створених”, тобто візуальних образів.

Візуальний образ може бути афективно забарвленим, суб'єкт діяльності наповнює його суб'єктивним смислом (індивідуальним баченням), що знаходить своє вираження як у суб'єктивній семантиці образу (смислу), так і в особливостях його створення

(операціональний компонент). Таким чином, афективне ставлення до створюваного візуального образу тісно пов'язане з особистісним смислом останнього й обумовлює його.

Смисл, на відміну від значення, схоплюється нами комплексно, симультанно. Тому нерідко сприймання і розуміння проблемності якоїсь ситуації виникає миттєво, навіть без попередньої побудови її образно-концептуальної моделі. Отже, виходячи з цього, ми можемо розглядати симультанність як важливу властивість візуального образу. Означена властивість візуального образу дає нам перспективу одержання більшої кількості інформації, аніж при дискретному її отриманні. Інформація може передаватися через візуальні образи, візуальні знаки, візуальні символи, просторово-часові моделі і схеми. У процесі візуальної комунікації ми можемо пізнавати мову глибинних структур (пластів) образу світу, починаючи від структур свідомості до структур несвідомого [4].

Креативність візуально-мисленнєвого образу забезпечується в певній мірі його амодальністю. Шерєг дослідників Артем'єва О. Ю., Петренко В. П., Шмельов О. Г. та інші) основу амодальності візуального образу вбачають у глибинних мовних, семантичних структурах. Таким чином, постає питання про структурну подібність моторної, візуальної і вербальної мов опису світу, але, на сьогодні немає прямих доказів такої структурної подібності. Зінченко В. П. [1] вважає, що в основі амодальності візуального образу лежить мова моторних програм, що виконує також функцію транслятора при перекладі інформації з вербальної мови на мову візуальних образів чи інші мови, які існують у просторі мов, повний набір яких, на думку вченого, ще невідомий. Більше того, під час цього перекладу знання не тільки не губляться, але й відбувається їх приріст, вони набувають нових форм, вважає автор. Можна припустити, вважає вчений, що

порівнюються між собою не різномодальні образи, а моторні програми. Зорова система дає імпульс до формування образу-плану потрібної дії, а кінестетична система формує моторну програму, яка визначається ситуацією дії. Їх зіставлення виявляється можливим, оскільки вони виражені однією мовою [3].

Отже, ми бачимо, що подібність візуальних і вербальних мов констатується на рівні моторних програм, що цілком узгоджується з діяльнісним підходом до розуміння процесів психічного відображення.

Дослідження Беспалова Б. І. також підтверджують тісний зв'язок моторики з зоровим образом [3]. На думку вченого, візуальний образ не статичний. Він дихає, змінюється, збіднюється, збагачується, перебудовується у власних інтересах і в інтересах регульованого ним руху, дії. Стосовно його динаміки введені терміни “оперування”, “маніпулювання образом”. Встановлено подібність структур мануальної і візуальної моторики (рухів ока) у розв'язанні задач наочно-дієвого і візуального мислення.

Виходячи з цього, можна зробити висновок про те, що властивість амодальності дає підставу вважати візуальний образ, порівняно з перцептивним образом, більш складною формою психічного відображення.

Креативність візуального мислення ґрунтується також на тому, що той самий об'єкт, та сама предметна ситуація, реальність, актуальна чи шукана цілісність, може бути прототипом величезної кількості різних моделей чи моделювальних уявлень. Таким чином, творча (креативна) функція візуального мислення реалізується в створенні моделей (наприклад, складних проблемних ситуацій, завдяки яким (моделям) їх розв'язання стає видимим, образів-концептів, візуальних знаків, символів, а також різних артономічних форм.

Важливу роль візуальне моделювання виконує у теоретичному мисленні. Моделі чи моделювальні уявлення як головні засоби теоретичного мислення., можуть бути виражені найрізноманітнішими мовами. Виділяють наочно-образні, вербально-описові, знакові, символічні, концептуальні, а також можуть мати і фізичну подобу оригіналу і відображати різні види предметної діяльності. Їх умовно називають первинними моделями [3].

До вторинних моделей відносяться так звані “моделі моделей.” Зокрема, мова може . розглядатися як модель дійсності, але разом з тим існують і моделі мови, тобто вторинні моделюючі уявлення (образ-концепт). Таким чином, під моделлю розуміють функціональне гомоморфне перенесення (відображення) частини зовнішнього світу на систему понять (зображень, візуалізованих картин, символів, знаків). Це відображення не є ізоморфним, тобто взаємно однозначним, однак воно зберігає істотні зв'язки між елементами зовнішнього світу чи первинної моделі. Остання властивість дозволяє моделі бути не тільки описовою, але і виконувати функцію передбачення [4].

На наш погляд, необхідність вивчення візуальних мовних систем є очевидною, оскільки дає можливість більш глибокого розкриття людської індивідуальності, багатогранності її творчого потенціалу.

Візуально-мисленнєвому образу властива антиципація в наочній формі, що є підґрунтям випереджального відображення дійсності, продукування раніше невідомих сутностей. Ця здатність наочності візуально-мисленнєвого образу є сполучною ланкою між відомим і невідомим. Завдяки візуальним образам ми можемо намалювати картину кінцевого результату своїх досліджень, тобто здійснити прогнозування [4]. Оскільки специфікою візуального образу є домінування раціонального над чуттєвим, то у візуальному образі

простежується логічний зв'язок між минулим (несе в собі момент суб'єктивності) і майбутнім (від міри суб'єктивності залежить міра його реальності).

Наявність оперативних компонентів у наочних образах дозволяє образам трансформуватися в перцептивно-моторні схеми і виконувати функцію регуляції поведінки з урахуванням зовнішніх обставин, відповідних їм мотиваційних і цільових аспектів діяльності (наочного образу-мети) [3].

Специфіка візуального мислення полягає в тому, що візуальний образ у своїй наочності здатний ефективно відображати практично будь-які категоріальні відносини реальності: це просторово-часові, атрибутивні, каузальні, телеологічні, екзистенціальні й інші (за Ітельсоном Б. І.). Він робить їх “видимими”, втілюючи у просторово-часовій структурі, трансформуючи у динамічні моделі, які відповідають певному рівню візуальної креативності.

Наочні образи мають величезну інформаційну ємність. У них знаходить місце інформація про просторово-часові, динамічні, колірні і фігуративні характеристики предметів. Вони є багатовимірними, багатокатегоріальними, а також амодальними. В образах відбиваються не тільки фундаментальні перцептивні категорії, але і відношення між ними, як у рамках однієї категорії, так і інтермодальні відношення. Порівняно зі слуховими і руховими образами вони характеризуються суб'єктивною симультанністю, що дозволяє миттєво “схоплювати” відношення між елементами реальної або уявної ситуації. До таких образів можна віднести образи планетарної моделі атома, подвійної спіралі генетичного коду, генома культурного і духовного розвитку – семіосфери [1; 4], тощо.

Виходячи з основних положень стратегіально-семантичного підходу до вивчення візуального мислення [4; 5], ми розглядаємо

візуальні образи як культурно опосередковані, що мають знакову природу і водночас вони завжди індивідуально опосередковані особистісними смислами. Провідними чинниками розвитку візуального мислення є загальна “картина світу” як інтегруюча частина ментальності, властива певному суспільству, та індивідуальний “образ світу” суб’єкта, який формується в процесі розпредмечування ним цієї “картини світу” та опредмечування навколишнього світу. Ці чинники визначають візуально-мисленнєві стратегії, які є індивідуальними механізмами створення образу-концепту, візуальної креативності.

Візуально-мисленнєва стратегія розглядається нами як система індивідуально та особистісно усталених тенденцій до використання способів і прийомів трансформації та суб’єктивно-семантичної інтерпретації образу-концепту, що може реалізовуватися як на усвідомлюваному, так і на неусвідомлюваному рівні, яка є індивідуально-особистісно та діяльнісно обумовленою, функціонально усталеною і реалізується в процесі творення візуально - мисленнєвого образу при розв’язанні тих чи інших творчих задач. Все це робить візуально-мисленнєві образи неповторними та креативними за своєю природою.

Дослідження візуально-мисленнєвої креативності дає нам можливість поглибити наше уявлення про візуальне мислення як продуктивну діяльність та її механізми, що є підґрунтям індивідуальної неповторності та креативності при розв’язанні творчих задач.

Метою нашого емпіричного дослідження є виявлення особливостей розвитку процесуальних та змістових характеристик візуальної креативності у підлітковому віці. Структурними компонентами візуально-мисленнєвої креативності є активність

висування гіпотез, продуктивність, візуальна оригінальність.

Чому саме було обрано підлітковий вік. Виходячи з досліджень Симоненко С. М. [6] саме підлітковий вік є сенситивним для розвитку візуального мислення, його змістових та операційних компонентів та його креативної функції. При обранні методик для дослідження враховувались їх валідність і надійність, відповідність віку досліджуваних, діагностична спроможність в отриманні кількісних і якісних показників діагностованого явища.

Для вивчення процесуальних компонентів креативності було взято окремі показники (активність висування гіпотез, продуктивність, вербальна оригінальність, візуальна оригінальність) Тесту П.Торренса. Методика „Зірки та хвилі” У. Аве-Лаллемант [7] дозволяє розглянути змістові характеристики креативності.

Всього було обстежено 125 підлітків віком від 10 до 14 років, а в кожному віковому групі входила однакова кількість досліджуваних (25 осіб). Результати дослідження піддавалися кількісному та якісному аналізу.

Розглянемо показники активності висування візуальних гіпотез.

Таблиця 1

Варіативність індивідуальних оцінок за показником активності висування візуальних гіпотез

	Групи досліджуваних				
	10 років	11 років	12 років	13 років	14 років
Варіативність	9-41	10-40	11-37	8-39	8-40
Різниця	32	30	26	31	32

Аналіз результатів первинних даних (табл.1.), показав, що варіативність індивідуальних оцінок за показником активності висування візуальних гіпотез у підлітків 10 років становить від 9 до 41

балів. Надалі спостерігається зменшення діапазону варіативності: в 11-річних він становить від 10 до 40 балів, в 12-річних – від 11 до 37 балів. Натомість у старших підлітків 13 і 14 років ми спостерігаємо його збільшення: відповідно від 8 до 39 балів і від 8 до 40 балів.

Розглянемо динаміку показників активності висування візуальних гіпотез в різних вікових групах досліджуваних.

Таблиця 2

Показники активності висування візуальних гіпотез

	Групи досліджуваних				
Вік	10 років	11 років	12 років	13 років	14 років
Бали ($X_{\text{сер.}}$)	25,20	22,68	22,32	24,90	20,42

Наведені у таблиці 2 дані засвідчують достатній рівень розвитку активності висування візуальних гіпотез, показники якої змінюються відповідно віку досліджуваних. Однак, ці зміни мають неоднорідний і стрибкоподібний характер. Зниження продуктивності перцептивно-мисленнєвої сфери відбувається в 11-12 років, де вона дорівнює відповідно 22,68 і 22,32 бали (у 10-річних підлітків продуктивність є більшою і становить 25,20 бали). У 13-річних підлітків ми спостерігаємо зростання рівня активності висування візуальних гіпотез до 24,90 балів, після чого відбувається наступне його зниження до 20,42 балів у 14-річних.

Таблиця 3

Значущість відмінностей показників активності висування візуальних гіпотез

	Групи досліджуваних, що порівнюються			
Вік	10/11р.	11/12 р.	12/13 р.	13/14 р.
p	0,315	0,863	0,045	0,034
Підвищення оцінок	Незнач.	незнач.	знач.	Знач.

Результати перевірки отриманих даних показали (табл.3), статистично значущими виявилися відмінності між показниками підлітків 12 і 13 років ($p = 0,045$), а також підлітками 13 і 14 років ($p = 0,34$). Зміни в оцінках інших груп досліджуваних виявилися статистично незначущими.

Показник оригінальності назви виявляє креативний потенціал процесів вербально-образної трансформації, тобто визначає міру оригінальності вербалізації створеного образу.

Таблиця 4

Варіативність індивідуальних оцінок за показником вербальної оригінальності

	Групи досліджуваних				
	10 років	11 років	12 років	13 років	14 років
Варіативність	0-30	0-14	0-19	0-23	0-21
Різниця	30	14	19	23	21

Як бачимо з даних наведених у табл.4, варіативність індивідуальних оцінок в 10-річних підлітків коливається від 0 до 30 балів. В 11 - річних підлітків ми спостерігаємо його різке зменшення від 0 до 14 балів, різниця - 14 балів, після чого відбувається його поступове розширення від 0 до 19 балів в 12-річних, від 0 до 23 балів - 13-річних. В 14-річних підлітків ми спостерігаємо зменшення діапазону варіативності від 0 до 21 балів, що попередньо може свідчити про зниження рівня вербальної оригінальності в даному віці.

Перевірка відмінностей кількісних показників оригінальності назви в різних вікових групах, результати якої наведено у табл.5, підтвердила статистично значущу достовірність розрізнення результатів підлітків 12/13 років ($p = 0,018$) і підлітків 13-14 років ($p = 0,029$). Це дозволяє говорити про якісне зростання креативного

потенціалу процесів вербалізації старших підлітків порівняно з молодшими, оскільки у 10-11 років спостерігали деяке уповільнення у розвитку даної можливості.

Таблиця 4

**Значущість відмінностей за показником вербальної
оригінальності**

	Групи досліджуваних, що порівнюються			
Вік	10/11р.	11/12 р.	12/13 р.	13/14 р.
р	0,787	0,739	0,018	0,029
Підвищення оцінок	незнач.	незнач.	знач.	Знач.

Показник візуальної оригінальності дозволяє визначити креативний потенціал процесів візуальної трансформації, здатність до створення нестандартного образу.

Таблиця 5

**Варіативність індивідуальних оцінок за показником візуальної
оригінальності**

	Групи досліджуваних				
	10 років	11 років	12 років	13 років	14 років
Варіативність	2-40	0-27	2-29	0-56	3-34
Різниця	38	27	29	56	31

Як бачимо з даних, наведених у табл. 5, варіативність індивідуальних оцінок в підлітковому віці має неоднозначний характер. В 10-річних підлітків її діапазон коливається від 2 до 40 балів, натомість в 11 років спостерігається різке зменшення діапазону від 0 до 27. Надалі відбувається поступове збільшення варіативності від 2 до 29 балів – в 12-річних і від 0 до 56 балів – в 13-річних. Порівнюючи з 13-річними підлітками, в 14-річних ми бачимо різке

зниження варіативності від 3 до 34 балів. Це дозволяє нам дійти висновку, що в підлітковому віці розвиток візуальної креативності відбувається нерівномірно. Зниження креативного потенціалу процесів візуалізації виявляється в окремих досліджуваних в 11-12 і 14 років, в той час як у 10 і 13 років ми спостерігаємо позитивні зрушення у її розвитку.

Розглянемо дані, які виявляють динаміку розвитку візуальної оригінальності.

Таблиця 6

Показники візуальної оригінальності

	Групи досліджуваних				
Вік	10 років	11 років	12 років	13 років	14 років
	8,92	9,88	9,72	12,59	13,76

Як бачимо з табл. 6, для досліджуваних є характерним досить високий креативний потенціал візуальної креативності. Крім того, наведені дані дозволяють говорити про онтогенетичний характер її розвитку, про що свідчить збільшення оцінок від 8,92 балів в 10-річних підлітків до 13,76 балів в 14-річних. Зауважимо, що зростання візуальної оригінальності дещо уповільнюється в 12 років, оскільки її значення є меншим за результати 11-річних підлітків.

Таблиця 7

Значущість відмінностей за показником візуальної оригінальності

	Групи досліджуваних, що порівнюються			
Вік	10/11р.	11/12 р.	12/13 р.	13/14 р.
p	0,593	0,928	0,027	0,022
Підвищення оцінок	незнач.	незнач.	знач.	знач.

Перевірка достовірності відмінностей оцінок досліджуваних в різних вікових групах за t-критерієм (табл.7) дозволила виявити статистичну значущу різницю між результатами підлітків 12/13 років ($p = 0,027$) і 13/14 років ($p = 0,022$). Натомість у підлітків 10/11 і 11/12 років ми спостерігаємо уповільнення здатності створювати оригінальні візуальні образи. Виходячи з цього, ми можемо говорити, що у 12-14 років відбуваються позитивні зрушення у розвитку процесів візуальної трансформації та оригінальності створюваних образів.

Для більш глибокого вивчення динаміки розвитку креативності в різні вікові періоди ми здійснили кореляційний аналіз взаємозв'язків між показниками методики П. Торренса. Важливими для аналізу міжструктурних зв'язків креативності в підлітковому віці можуть стати дані про кількість значущих кореляцій у кожному віковому періоді (табл.8).

Таблиця 8

Кількість значущих коефіцієнтів кореляції у кожному віковому періоді

	Слабкий	Середній	Високий	Найвищий
10 років	3	5	1	1
11 років	1	3	6	1
12 років	1	7	1	1
13 років	1	6	1	2
14 років	1	1	7	2

Проведений аналіз значущості кореляційних зв'язків між показниками є підставою для висновку про зміцнення зв'язків між показниками креативності, а також свідчить, що починаючи з 11 років

структура креативності стає більш цілісною, але необхідно зауважити, що 12-річний вік є критичним у розвитку структури креативності.

Детальний аналіз динаміки розвитку продуктивності показує, що він має неоднозначний характер. Виявлено якісне зростання показників візуальної продуктивності у віці 12/13 років, що свідчить про суттєвий ріст можливостей креативної сфери підлітків, пов'язаних з активністю висування візуальних гіпотез. Уповільнення розвитку даної можливості зафіксовано у віці 11-12 років. Виявлено суттєве зниження продуктивності у віці 13/14 років, що дозволяє розглядати даний віковий період як критичний у розвитку активності висування візуальних гіпотез.

Зафіксовано найбільший діапазон індивідуальних оцінок за показником вербальної креативності 13-14-річних підлітків, що свідчить про розширення креативного потенціалу процесів семантизації візуальних вражень. Виявлено, що динаміка зростання результативності досліджуваних за даним показником вирізняється онтогенетичними закономірностями розвитку. Якісне зростання креативного потенціалу процесів вербалізації відбувається з 12 до 14 років, в той час як у віці 10-11 років відбувається уповільнення його розвитку. Провідною ознакою старшого підліткового віку (12-14 років) є інтенсивний розвиток процесу вербалізації візуальних вражень та суттєве зростання оригінальності їх семантичної інтерпретації.

Виявлено найбільший діапазон варіативності індивідуальних оцінок з візуальної оригінальності у 10 та 13 років, що засвідчує зростання креативного потенціалу візуальної трансформації. Суттєве зростання оригінальності візуальних трансформацій є характерним для старших підлітків від 12 до 14 років, може свідчити в певній мірі про початок становлення індивідуальних візуально-мисленнєвих стратегій в творчій діяльності [7].

Звернемося до аналізу змістових характеристик креативності, діагностика яких проводилася за допомогою методики „Зірки та хвилі” Урсули Аве-Лаллемант [1]. Досліджуваним давалася інструкція намалювати „Зоряне небо над хвилями”. Важливим елементом у малюнку є те, чи зображує учень тільки зірки і хвилі, чи намагається надати малюнку вид цілісного зображення. Виконання методики не обмежується у часі, і вона надає свободу у вираженні індивідуального „бачення”, що є однією з необхідних умов прояву креативних здібностей.

Для нас цікавим у методиці є показник візуальної оригінальності. Для цього ми використовували виділені автором методики, п’ять способів рішення тестового завдання, за допомогою яких можна визначити рівень візуальної креативності. *Формальне* рішення – малюнок є швидше декоративним, аніж змістовним, в ньому відсутні будь-які додаткові деталі. *Предметне* рішення характеризується реалістичністю зображення, у малюнку відсутнє естетичне осмислення поставленого завдання і прагнення зобразити щось прекрасне. *Емоційне* рішення вирізняється особливою емоційною атмосферою, яка найчастіше притаманна малюнкам зоряного неба і моря. Емоційне рішення найчастіше проявляється в малюнках, які мають образне вирішення. *Образне* рішення передбачає цілісне наочне зображення зірок над хвилями. Малюнки цього типу вирізняються тенденцією до обміркованої організації елементів простору, додаванням барвистих деталей, спостерігається бажання надати закінченого вигляду малюнку, у сюжеті якого кожна деталь має своє логічне призначення. *Смислове* рішення є найвищим показником візуальної креативності, оскільки зображення характеризується смисловим змістом і прагненням передати певну ідею.

Потрібно відзначити, що способи рішення часто поєднуються між собою. Так смислове рішення може бути *образно-смисловим* або *емоційно-образним*; предметне рішення може сполучатися із *формальним* підходом у вирішенні завдання.

Проведене дослідження змістових характеристик креативності дозволяє зробити низку висновків щодо особливостей їх розвитку та зв'язку з процесуальними характеристиками.

Виходячи з аналізу результатів 10-річних підлітків, для них є характерним прагнення осмислено підійти до поставленого завдання в міру своїх можливостей. Всі елементи об'єднуються у цілісну композицію і сповнені емоційною атмосферою за рахунок додавання яскравих елементів. Натомість в 11-12 років спостерігається зниження показника емоційно-забарвлених смислових рішень через різке збільшення предметно-формальних способів вирішення завдання, який характеризується надмірною реалістичністю і декоративністю елементів, позбавлених змістовного навантаження.

Аналіз показників процесуальних характеристик креативності показує, що саме в 11-12 років відбувається зниження продуктивності візуально-мисленнєвої сфери, що проявляється у зменшенні активності висування візуальних гіпотез щодо невизначених стимулів і створенні на їх основі завершених зображень. У цей же віковий проміжок ми спостерігаємо уповільнення розвитку категоріальної гнучкості, що проявляється у збідненні процесів семантичної інтерпретації візуальних вражень на основі підключення словесно-категоріального апарату. Також відбувається зниження рівня вербальної креативності, який у 11-12 років є нижчим ніж в інших вікових групах і візуальної оригінальності, сягаючи найнижчого рівня саме у 12 років.

Зростання рівня активності висування візуальних гіпотез відбувається у 13 років. Водночас зростають показники вербальної і візуальної оригінальності. Що стосується змістових показників креативності, то саме у цьому віці ми спостерігаємо збільшення частки емоційно-образно-сміслових рішень. Малюнки знову стають більш емоційними і осмисленими, а загальна композиція – продуманою, цілісною і завершеною.

Наступне зниження рівня продуктивності ми спостерігаємо в 14-річних підлітків, що проявляється також і у змістових характеристиках креативності: знову зростає частка предметно-формальних рішень. Малюнки в основному спрямовані на виконання чітко поставленого завдання без привнесення оригінальних ідей. Середньоарифметичні значення категоріальної гнучкості в цьому віці є більшими за показники 13-річних підлітків, але якщо звернутися до аналізу варіативності індивідуальних показників, то верхня межа 14-річних підлітків є на рівні максимальних значень, які отримали підлітки 13 років. Аналогічні висновки можна зробити щодо вербальної і візуальної оригінальності, середньоарифметичні значення свідчать про їх зростання, але окремі досліджувані 13 років показують кращі результати порівняно із креативними підлітками 14 років.

Проаналізувавши результати отримані за допомогою методики „Зірки і хвили”, ми можемо констатувати збільшення зображень сповнених смислу і емоційної атмосфери, а їх композиція стає більш цілісною і завершеною. Малюнки набувають рис реалістичності і декоративності та смислового навантаження. Сприятливим для розвитку змістових характеристик візуальної креативності є вік у 10 та 13 та 14 років.

Проведений одночасно аналіз розвитку процесуальних характеристик візуальної креативності показав, що одночасно з

підвищення рівня розвитку її змістових характеристик підвищується рівень розвитку окремих її процесуальних характеристик, зокрема, це стосується активності висування візуальних гіпотез і візуальної оригінальності.

Одержані результати дозволяють зробити узагальнення про те, що розвиток змістових компонентів візуальної креативності відбувається паралельно із розвитком її процесуальних характеристик. Як змістові так і процесуальні компоненти мають у своєму розвитку як сприятливі періоди так і періоди спаду, які співпадають у часі.

Перспективним на нашу думку є продовження дослідження у напрямку вивчення інших властивостей та функцій візуального мислення та їх розвитку.

Література:

1. Зинченко В. П. Живое знание / В. П. Зинченко. – Самара: Изд-во Самар. гос. пед. ун-та, 1998. – Ч. 1. – 248 с.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства: Пер. с нем. / Р. Арнхейм – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
3. Беспалов Б. И. Действие: психологические механизмы визуального мышления / Б. И. Беспалов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 320 с.
4. Симоненко С. М. Психологія візуального мислення: стратегіально-семантичний підхід / С. М. Симоненко. – Одеса: ПНЦ АПН України, 2005. – 320 с.
5. Стратегії творчої діяльності: школа В. О. Моляко / За загальною редакцією В. О. Моляко. – К.: «Освіта України», 2008. – 702 с.
6. Симоненко С. М. Вікові особливості розвитку візуального мислення у підлітків / С. М. Симоненко // Наука і освіта. – 2001. – № 1. – С. 57-60.

7. Аве-Лаллемант У. Графический тест «Звезды и волны» / У. Аве-Лаллемант. – СПб.: Изд-во «Речь», «Семантика-С», 2002. – 240 с.

References:

1. Zinchenko V. P. Zhivoe znanie / V. P. Zinchenko. – Samara: Izd-vo Samar. gos. ped. un-ta, 1998. – Ch. 1. – 248 s.
2. Arnkheym R. Novye ocherki po psikhologii iskusstva: Per. s nem. / R. Arnkheym – M.: Prometey, 1994. – 352 s.
3. Bespalov B. I. Deystvie: psikhologicheskie mekhanizmy vizualnogo myshleniya / B. I. Bespalov. – M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1984. – 320 s.
4. Symonenko S. M. Psykholohija vizualnogho myslennja: strateghialjno-semantychnyj pidkhid / S. M. Symonenko. – Odesa: PNC APN Ukrainy, 2005. – 320 s.
5. Strateghiji tvorchoji dijalnosti: shkola V. O. Moljako / Za zaghaljnoju redakcijeju V. O. Moljako. – K.: «Osvita Ukrainy», 2008. – 702 s.
6. Symonenko S. M. Vikovi osoblyvosti rozvytku vizualnogho myslennja u pidlitkiv / S. M. Symonenko // Nauka i osvita. – 2001. – № 1. – S. 57-60.
7. Ave-Lallemant U. Graficheskiy test «Zvezdy i volny» / U. Ave-Lallemant. – SPb.: Izd-vo «Rech», «Semantika-S», 2002. – 240 s.

II. PHILOSOPHICAL SCIENCES

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.5

UDC: 141

WORLDVIEW AND GENESIS OF SCIENTIFIC HEURISTIC

V. M. Rubsky, PhD in Theological Sciences

Odessa National Maritime University, Ukraine, Odessa

The article is devoted to the consideration of the nature of scientific discovery. Various views on the genesis of ideological presets are analyzed. It focuses on the four basic views of this scientific problem. The problem of interaction of consciousness with metaphysical aspects of being and a purely physicist version of heuristics is researched. The special features and specifics of the experiences of the state of scientific enlightenment are shown. In the outlook of antiquity and paganism, it was believed that the discovery has either a violent or divine origin. Secularization and desacralization of the act of revelation in the Modern history have transformed the scientific discovery into an ethically neutral phenomenon. In depth psychology, in contrast to the Orthodox worldview, does not conduct a moral differentiation of archetypal forces, even in ideological categories. Make the conclusion that creative insight and religious experience are always related conditions characterized numinozonym character.

Key words: heuristics, scientific discovery, epistemology, unconscious, archetype, brain, physicism, numyness, Christianity.

Кандидат богословських наук В. М. Рубський, Світогляд та генезис наукової євристики / Одеський національний морський університет, Україна, Одеса

Стаття присвячена розгляду природи наукового відкриття. Аналізуються різноманітні погляди на генезис світоглядних передумов. Акцентується на чотирьох основних поглядах цієї наукової проблеми. Досліджено проблему взаємодії свідомості з метафізичними аспектами буття та суто фізикалістська версія евристики. Відображено особливі ознаки та специфіку переживань стану наукового осяяння. В світогляді античності і язичництві вважалося, що відкриття має або насильницьке, або божественне походження. Секуляризація і десакралізація акту одкровення в епоху Нового часу перетворили наукове відкриття в етично нейтральне явище. Глибинна психологія, на відміну від православного світогляду, не проводить моральної диференціації архетипових сил навіть у світоглядних категоріях. Зроблемо висновок, що творче осяяння та релігійне переживання є спорідненими станами і завжди характеризуються нумінозним характером.

Ключові слова: евристика, наукове відкриття, епістемологія, несвідоме, архетип, мозок, фізикалізм, нумінозність, християнство.

Вступ. Світоглядні передумовки розуміння природи евристичного наукового відкриття можна розділити на чотири типи:

- 1) боги, демони, духи волютаристськи відкривають знання;
- 2) відкриття є наслідком духовної вправи в пізнанні світу, що винагороджено Богом;
- 3) відкриття є взаємодією півкуль мозку в операції зі співвідношення попередньої суми знань із новими даними;
- 4) зв'язаність у природі духовного, психічного і фізичного уможливорює евристичне пізнання метафізики фізичних процесів.

Актуальність дослідження полягає в тому, що всі ці типи розуміння співіснують паралельно і не мають єдиної платформи для психологічного аналізу феномена наукової еврики.

Перша точка зору належить давньоміфологічній картині світу, середньовічному язичництву. Певною мірою деякі елементи цього виміру феномену наукової еврики збережені в сучасних окультних і «езотеричних» уявленнях.

Друга точка зору поділялася з самого зародження науки, якщо вважати цією подією у західному світі народження наукового методу Миколою Коперником, Галілео Галілеєм і Френсісом Беконом. Праця вченого пов'язана з аскезою, науковою завзятістю й осяянням. Джон Брук у своїй книзі «Наука і релігія» цю логіку відкриття описував так: «Внаслідок того, що самий акт пізнання пов'язаний із божественною милістю й осяянням, а не є плодом однієї лише праці, момент підпорядкування тут безумовно присутній» [7, с. 57]. Ця модель за своєю структурою повторює чернечу практику спілкування з Богом. Вчений пізнього Відродження Парацельс († 1541) прямо називав Бога причиною відкриття. Християнський апологет другого століття Афінатор вважав неможливим досягнути початок всесвіту без сприяння зі сторони Бога. Климент Олександрійський (початок III століття) пише: «Писання загальним ім'ям мудрість називає взагалі всі світські науки і мистецтва, і таких безліч, бо прикладами їх є все, до чого людина дійшла своїм розумом. Однак будь-яке знання і вміння походить від Бога» [14, с. 90].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Взаємодія психології та релігії обговорюється аналітичною психологією в особі М.-Л. фон Франца, В. Паулі, Р. Нолла, Дж. Хілмана та інших. У психології Ж. Адамаром підіймається проблема інтуїтивного знання, аналізується взаємозв'язок психології релігії. В. Еротіч і Д. А. Авдєєв досліджують

цей аспект у сучасній психології та психотерапії. Знамениті фізики А. Ейнштейн, В. Гейзенберг і інші пов'язували наукову інтуїцію з пантеїзмом. Ф. Франк, А. Пікок, М. Хеллер і Л. А. Маркова здійснюють спроби визначити взаємовідносини інтуїції і систем знання в площині філософії. Однак до цього часу немає досліджень співвідношення психології наукового відкриття поза філософським дискурсом.

Наукова новизна цього дослідження полягає в проведенні нової лінії взаємовідношення між науковим, психічним і релігійним сприйняттям знання.

Загальнонаукове значення нашої статті – в об'єднанні теоретико-методологічної бази сучасної психології, свідoctва вчених точних наук та параметрів давньохристиянського світогляду.

Виклад основного матеріалу. Науково-дослідна практика для вчених 15-17 століть полягала в їхній свідомості аскетичною вправою в богопізнанні за допомогою вивчення створеної Богом природи. Саме так це розумів революціонер астрономії католицький канонік Микола Коперник († 1543). «Пізнавати великі діла Божі, осягати Його премудрість, велич і силу, торкатися до чудес встановлених Ним законів, – писав він, – все це, безсумнівно, богоугодні способи поклоніння Всевишньому, Якому невігластво не може бути приємніше знання» [6, с. 83]. Його ідейний наступник Йоганн Кеплер († 1630) писав так: «Я хотів бути служителем Бога і багато працював для того, щоб стати ним; і ось, нарешті, я став славити Бога моїми роботами з астрономії ... Я показав людям, які будуть читати цю книгу, славу Твоїх справ; у всякому разі, тією мірою, якою мій обмежений розум зміг осягнути щось від Твоєї безмежної величі» [6, с. 85]. Не менш знаменитий Галілео Галілей († 1642) порівнював заняття наукою з богослужбовим (у той час) читанням Святого Письма: «Природа, без сумніву, є Друга Книга Бога, від якої ми не повинні відмовлятися, але

яку ми зобов'язані читати» [29, с. 57]. Ісаак Ньютон († 1727) у листуванні з проповідником Бейтлі зауважує: «Коли я створював Трактат, я весь час мав на увазі такі принципи, які прийнятні для віруючої людини, і ніщо не може порадувати мене більше, ніж упевнитися в такій їх придатності» [25, с. 103].

У XX столітті А. Ейнштейн характеризував момент відкриття ним теорії відносності як релігійне переживання. Досвід нумінозного – це не досвід пізнання Бога, а божественного. Для А. Ейнштейна божественне залишилося середнього роду як безлике «Воно». «У своїй боротьбі за етичне добро, – писав він, – вчителі від релігії повинні мати мужність відмовитися від доктрини Бога як особистості, тобто відмовитися від цього джерела страху і надії, який у минулому дав таку всеосяжну владу в руки служителів церкви» [30, с. 131]. Німецький фізик Вернер Гейзенберг на подив слухачів прочитав в 1955/56 роках цикл лекцій «Філософія і наука», яка розглядала природну теологію як загальну підставу. Він доводив, що в основі сучасної картини світу лежить давня пантеїстична філософія Платона. Цікаві його спостереження про паралелі й відгомони квантової теорії в діалозі Платона «Тімей» [9, с. 122]. В. Гейзенберг також, як і Ейнштейн, заперечував ідею особистісного Бога і протиставляв їй ідею входження в безособистісний світ як у живу істоту. У його діалозі з В. Паулі це виражене найбільш точно так: «– Чи віруєш ти в особистісного Бога? Я, звичайно, розумію, що такому питанню важко надати ясний сенс, але спрямованість питання все ж зрозуміла. – А чи можна мені сформулювати це питання інакше? – відповідав я. – Наприклад, так: чи можеш ти, або чи можна взагалі ставитися до центрального порядку речей або подій так безпосередньо, вступати з ним у такий глибокий зв'язок, в який можна вступати з душею іншої людини? Я навмисне беру тут це таке важке

для тлумачення слово «душа», щоб ти зрозумів мене правильно. Якщо ти запитаєш таким ось чином, я відповім «так». І я міг би, оскільки справа не йде тут про мої особисті переживання, згадати знаменитий текст, який завжди носив із собою Паскаль і який він позначав словом «вогонь» [22, с. 327–328]. Але цей текст не був би справедливий у відношенні до мене» [9, с. 195]. Тут, з одного боку, Гейзенберг виступає прихильником живого спілкування з «центральною порядком речей», а з іншого – така взаємодія не повинно йти по шляху Блеза Паскаля, тобто спілкування з Богом Авраама, Ісака та Якова. Ця двоїстість ставлення до нумінозного ставить і епістемологічну дилему. Гейзенберг з побоювання впасти в ілюзію, рішуче вилучає з релігії суб'єктивний початок. Але в той же час він упевнено каже, що «той, хто брав участь у діонісійських містеріях, міг реально зустріти Бога» [8, с. 411]. Таким чином, наука і відкриття в викладі ранніх квантових фізиків слід розуміти як акт взаємодії з чарами світу, а не розвіювання його чарів, як це мислилося в науковій традиції 16–17 століть.

Головне питання, яке ми ставимо у цій статті, сформульоване в книзі «Новий розум короля» фізика і математика Роджера Пенроуза: «Я повинен якось прокоментувати ті раптові спалахи осяяння, які ми називаємо натхненням. Звідки беруться всі ці думки й образи?» [23, с. 358]. Він аналізує психологічні умови досліджень А. Пуанкаре «функцій Фукса» і його «вражає ... раптовість появи такої складної і глибокої ідеї в свідомості Пуанкаре, яка в той момент була зайнята зовсім іншим» [23]. А саме – участю в геологічній експедиції. Р. Пенроуз проводить порівняння свого моменту відкриття наукової ідеї з переживаннями А. Пуанкаре і знаходить важливий загальний момент у тому, що «відчуття, коли шукане рішення виникає при таких умовах, подібно до спалаху» [23, с. 359]. Він відзначає й емоційний

фактор «душевного підйому» [23, с. 360]. В цілому для Р. Пенроуза наукове відкриття є переживанням трансцендентального в науковому пізнанні. Він резюмує своє дослідження тим, що його власне осяяння думкою і акт відкриття ідей іншими вченими (А. Ейнштейном, Ф. Гальтон, Ж. Адамаром та ін.) спочатку має невербальний характер. У його термінології – «правопівкульний» [23, с. 362–364]. Для Пенроуза зрозуміла паралель із зіткненням зі світом платонівських ідей у момент наукового відкриття. Він, зокрема, пише: «Як виходить, що математичні ідеї можуть передаватися подібним чином? Особисто мені видається, що кожного разу, коли розум осягає математичну ідею, він вступає зі світом математичних понять Платона... Коли людина «бачить» математичну істину, його свідомість пробивається в цей світ ідей і встановлює з ним короткочасний прямий контакт» [23, с. 266]. Демонологія, як й інші епістемологічні фактори Платона, залишається поза рамками дослідження.

Як же ж реципієнт розпізнає в певній евристичній екстатичі її достовірність? У Р. Пенроуза в якості критерію виступає естетика: «У мене складається враження, що тверда впевненість у правильності ідей, що приходять у голову в момент прозріння, дуже тісно пов'язана з естетичними якостями. Гарна ідея має більше шансів бути правильною, ніж ідея нескладна» [23, с. 360]. Тут ми можемо згадати Поля Дірака, якому саме почуття прекрасного дозволило передбачити рівняння електрона. Красу, як критерій істинності, з усією поважністю пропонував філософ В. С. Соловйов («Абсолютне здійснює благо через істину в красі») і приблизно в ті ж роки рішуче заперечував Ф. В. Ніцше [19].

Широке застосування в науковій епістемології отримала популярна з початку XX століття теорія несвідомого З. Фрейда. З неї, як з хаотичного невідомого потенціалу, не випадковим чином

викидається в свідомість та чи інша ідея, оцінювана тільки таким же напівнесвідомим естетичним почуттям: «Навряд чи несвідоме підкидає нам ідеї випадковим чином. Повинен існувати потужний механізм відбору, який дозволяв “турбувати” свідомість тільки тим ідеям, у яких “є шанс”» [23, с. 361]. Г. Г. Малинецький також зараховує естетизм до інтуїтивних категорій наукового відкриття: «Не формалізм, а інтуїція багато в чому визначає розвиток математики. “Глибина”, “оригінальність”, “краса”, «відповідність реаліям нашого світу» – такі інтуїтивні або “експериментальні” критерії доводиться зараховувати до найсуворіших математичних результатів» [23, с. 9]. Епістемологія духовних практик, наприклад християнства, проявляє велику строгість і скептицизм. «Чи будь-якій душі людській властиво бачити Красу?» [13, с. 10], – запитує Юстин Філософ.

У фізикалістській перспективі розгляд генезису еврики і наукового відкриття зводиться до аналізу фізики головного мозку. Він розглядається як єдине джерело наукового відкриття людини. Виділяють специфіку функціональної діяльності кожної з її півкуль. У людини (на відміну від тварини) спостерігається асиметрія функцій двох півкуль. Ця функціональна асиметрія «є основою психічної діяльності людини, можливо, морфофункціонально закріпленої з часів неандертальців» [5, с. 4–5]. Функціональна асиметрія виражена в тому, що ліва півкуля займає переважне становище у відношенні до правої півкулі. Науковий стиль мислення і логіка належить до лівої півкулі, а творчі моменти дослідники зараховують до правої півкулі. Дослідження мезоамериканських зразків показали, що «зміщений профіль асиметрії присутній приблизно у половини» [12, с. 20]. Вчені цього напрямку фіксують механізми «зміщення функціонального профілю асиметрії вправо» [там же] у зв'язку зі стресами і творчими зусиллями [12, с. 125–126]. Доктор біологічних наук, Б.Ф. Сергєєв

пише так: «Щоб творчо осмислити проблему, одного логічного апарату недостатньо. Необхідна інтуїція, а це найважливіша функція правої півкулі. Ліва півкуля виділяє в кожній проблемі найважливіші, ключові моменти, але якщо для її вирішення їх недостатньо, то вона безсила. Права півкуля схоплює проблему в цілому. Вона легко утворює різні асоціації та з великою швидкістю здійснює їх перебір. Це допомагає правій півкулі розібратися в ситуації і висловити гіпотезу, сформулювати ідею, нехай навіть божевільну, але часто нестандартну і нерідко правильну ... Осяяння, яке може до нас прийти й уві сні, і коли наш мозок зайнятий зовсім іншою роботою, – результат творчості правої півкулі» [24, с. 190–191].

Таким чином, всі прозріння, що класифікуються як інтуїтивні, фізикалістський підхід локалізує в правій півкулі. З тою самою півкулею вчені-фізикалісти пов'язують і релігійний досвід людини. Це, перш за все, роботи Діка Свааб [2], Метью Алпер [1] та ін. Релігійні переживання належать до групи «змінених станів свідомості» (ЗСС). Відомі дослідження пов'язують виникнення ЗСС з правополівкульною діяльністю головного мозку [18, с. 69–70]. Інші дослідники, такі, скажімо, як доктор медичних наук Т. А. Доброхотова, також визначають виникнення релігійності людини в правій півкулі головного мозку [11].

Резюмуючи цей напрям досліджень, робимо висновок про те, що творче осяяння і релігійне переживання мають загальне фізіологічне джерело і є спорідненими станами. Це, в свою чергу, породжує інші проблеми в епістемології наукового відкриття: «Матеріалізм перемістив місце командного пункту в резиденцію до “Природи”, втім, так само, не відкривши механізму здійснення зв'язку з цим, але залишивши відкритими двері для пізнання сутності цього явища і позбавивши його оціночної емоційності» [12, с. 125].

Психоаналіз постулює і фіксує певний зв'язок між свідомістю людини в момент наукового відкриття і його несвідомим пластом психіки. Це часто породжує поле для спекуляцій на співвідношенні причини і наслідку, меншого і більшого. На думку К. Г. Юнга, наукові «ідеї зобов'язані походженням чомусь величнішому, ніж окрема людина. Не ми їх робимо, а, навпаки, ми зроблені ними» [34, с. 61]. Аналітична психологія підставою еврики і сполучною ланкою між глибинами психіки і свідомістю вважає діючу силу архетипу, відчутно впливаючи на людину нумінозно [21, с. 12, 16, 34 та ін., див. також: 15, с. 174–175].

Психологи по-різному характеризують вплив архетипів на свідомість. У момент свого накладення на его архетип запроваджує вченого в стан подиву (Д. Ф. Араго) [16, с. 220], осяяння (М. Фарадей) [16, с. 224], натхнення, ейфорії або і неординарної легкості (Г. Гельмгольц) [16, с. 223], ясної простоти (А. Ейнштейн) [9, с. 77–78], вже згадуваного нами «душевного підйому» (Р. Пенроуз), емоційного стресу (Н. Тесла) [26, с. 10]. Як і в релігійних аналогах (осяяння, богоявлення, просвітлення), евристичний стан вселяє трепет і навіть страх перед божевіллям (І. М. Сеченов) [16, с. 226]. Вплив архетипічної сили уподібнюється «блиску сяючої блискавки» (К. Ф. Гаусс) [16, с. 220], удару блискавки (П. А. Кропоткін) [16, с. 229], або більш точно – впливу гальванічного струму (Р. Гамільтон) [16, с. 220], блиску сонячного променя (І. Кеплер) [16, с. 223] тощо. Непоіменований у лінгвістичній системі координат стан відкриття відкриває поле для усвідомлення (спочатку невербального, потім насилу вербалізованого, якщо це не «ясна простота» Ейнштейна) наукової або релігійної ідеї, яка є немов «раптом» необумовлена жодною з попередніх посилок. У цей момент, за свідченням

вищеперелічених вчених і мислителів, вона здається мимовільною (А. Пуанкаре наполягає на тому, що вона саме такою і є).

Важливою характеристикою як наукової, так і релігійної евристики є авторське почуття мислителя, точніше – відчуття відсутності власного авторства. Як відзначає багато вчених, цей момент народжує здивування з приводу генезису ідеї (М. Фарадей), котра виникла в його свідомості, вчений може рішуче відмовляти собі в авторстві, сприймати її як прийдешню ззовні (І. М. Сеченов), або поетично відчувати себе «автоматом космічних сил» (Н. Тесла) [26, с. 5]. Нерідкі свідоцтва вчених мужів про новизну і невимовність пережитого стану (Ю. Майер) [16, с. 224]. Евристичний афект впливає не тільки на стан бадьорості свідомості, але, як відомо, і на стан сновидіння (Д. Менделєєв, І. І. Померанцев) [16, с. 225–226].

Підсумовуючи всесвітній досвід наукового екстазу, можемо фіксувати єдність інтелектуального і емоційної творчості, яку неможливо розділити. Відомий дослідник психології наукового відкриття математик Жак Адамар зауважує, що «той факт, що емоційний елемент є суттєвою частиною відкриття або винаходу, більш ніж очевидний, і багато мислителів це підтверджували» [3, с. 33].

За даними такого напрямку як глибинна психологія фундаментальні знання, які мають відношення до прикордонних категорій між метафізикою і наукою, мають архетипове походження. «Великі відкриття, – пише Марія-Луїза фон Франц, – завжди приписувалися божественним силам або божественному чуду, причому не тільки з утилітарних мотивів, оскільки було відомо, що за своєю природою великі відкриття пов'язані з імпульсами, що виходять із несвідомого. Більшість сучасних великих творінь науки і мистецтва зобов'язані своєю появою сновидінням й інстинктивним імпульсам»

[27, с. 68]. Дослідження лауреата Нобелівської премії з фізики Вольфганга Паулі «Вплив архетипових уявлень на формування природничо-наукових теорій у Кеплера» уважно розглядає роль символіки архетипів у сфері наукових знань. Наприклад, вчений-фізик М. Фірц обґрунтував тезу про те, що «відкриття Галілеєм закону інерції сталося не на основі досвіду, а завдяки раніше закріпленому переконанню Галілея в тому, що ідеальний рух, яким природним чином рухаються тіла, являє собою круговий рух. Галілей був буквально одержимий цією думкою; він просто проігнорував відкриття Кеплером еліптичної форми руху планет!». Але такі граничні стани (одержимість) наукового пошуку можуть бути небезпечні, адже «від них виходить і демонічна чарівність, яка захоплює свідомість дослідника і не залишає його до тих пір, поки намічена мета не буде досягнута, причому нерідко фізичне і психічне здоров'я людини, одержимої цими уявленнями, опиняється на межі руйнування» [31, с. 200].

Сутність архетипу від людини прихована, вона поміщена К. Юнгом в принципово непізнаване ядро. Архетипи, за визначенням автора, є основами душі, які «опущені не просто в землю у вузькому сенсі цього слова, а й у світ в цілому. Архетипи являють собою системи установок, які є одночасно і образами, й емоціями ... По суті, вони є, якщо можна так висловитися, хтонічною частиною душі, тобто тією її частиною, через яку душа пов'язана з природою або, принаймні, в якій зв'язок душі з землею і світом найбільш помітний» [34, с. 136]. В рамках цієї психологічної картини психіка виявляється матерією для виявлення впливу архетипічної сили. Сприймається дія архетипів як дія живого розумного духу на свідомість людини. Ці паралелі проводить сам К. Юнг. У нього є й інше ім'я цього психічного феномену – Деймон. У біографії К. Юнга значущим моментом є подія

зустрічі і спілкування з ними [20, с. 179–185]. Як і в історії з Сократом, Деймонам Юнга траплялося служити йому порадиниками. «Відкриваючи двері для внутрішніх голосів, ми впускаємо сили мороку, демонів античної релігії, політеїзму і єресі» [28, с. 79], – відверто писав Юнг.

Його учень і послідовник Джеймс Хіллман проводить сміливу паралель із демонами християнського вчення: «Для православної та римо-католицької церкви, для Старого і Нового Завіту, для протестантів і католиків Деймони не є добрими істотами. Вони належать до світу сатани, хаосу, спокуси» [28, с. 68]. Для К. Юнга це було просто формою зіткнення з Натхненням як особистістю. Ця модель усвідомлення дозволяла суб'єкту залишати елемент аперцепції незавершеним. Він описує своє розуміння ось так: «Коли я стикаюся з чимось найсильнішим, непереборним, складність полягає в наступному: ми маємо звичку обмислювати ці проблеми до повної ясності, до “двічі два – чотири”. Але на практиці так не виходить, ми не приходимо до такого важливого рішення. І бажати цього було б помилкою» [32, с. 105]. Таке розуміння одкровення близьке до герметичної філософії [10]. З інтелектуальних позицій Дж. Хіллмана, відмінність між богами і Деймонами «має характер діакрізу психологічного» [28, с. 94].

Не менш яскраво виражений ідейний імпульс позаморального (індиферентного) потойбіччя у процесуальній психології. Цей напрямок психології акцентує увагу на відкритості свідомості людини світу. Історично «свідомість все ще не є повністю інтегрованою єдністю, – пише К. Г. Юнг, – а є скоріше чимось здатним до необмеженого розширення ... Тому не залишається нічого кращого, ніж мислити собі свідомість “Я” як оточене безліччю малих свідомостей» [33, с. 221].

Засновник процесуальної психології Арнольд Мінделл у своєму розвитку принципу нелокальності усвідомлення приходить до висновку, що всесвіт подає свідомості імпульси і сигнали, які підштовхують людину до скоєння тих чи інших важливих для неї вчинків: «Ми відчуваємо спонукання рухатися в певному напрямку, навіть перш ніж точно знаємо, чому» [17, с. 28]. Завдання людини в цій антропології – зосередитися на внутрішньому імпульсі, що має зовнішнє походження. Підхід, запропонований А. Мінделлом, вводить інтенціальність у знання, яке розкривається як об'єкт: «Безпосередньо перед тим, як ви чим-небудь зацікавитесь, те, чим ви маєте намір зацікавитися, ніби “заграє” з вами; воно ніби “ловить” або “захоплює” вашу увагу» [17, с. 55]. «Уявлення про космос, його символічна виразність і внутрішній світ людини тісно взаємопов'язані. – Пише один з дослідників цієї теми Д. В. Арабаджи, – ... наукове відкриття може бути морально інтерпретовано: справді, ключові моменти розуміння космосу пов'язані з прикордонними між наукою і метафізикою категоріями» [4, с. 174].

Висновки. Розглянуті вище дані дозволяють нам стверджувати, що наукове відкриття завжди має походження нумінозного характеру. В світогляді античності і язичництві це звучало як теза про те, що відкриття має або насильницьке, або okazіональне божественне походження. Секуляризація і десакралізація акту одкровення в епоху Нового часу і подальшої історії науки перетворили наукове відкриття в етично нейтральне явище. Глибинна психологія, на відміну від православного світогляду, не проводить моральної диференціації архетипових сил навіть у світоглядних категоріях. Світоглядні установки християнської аскетичності у вченні про осяяння проводить значущу відмінність, виділяючи як важливість афект «духів злоби піднебесних» (Еф. 6,12), що спотворюють сприйняття будь-якого

знання, тим більше нумінозного. Таким чином, вводиться категорія «чистоти» взаємодії з інтуїцією.

Перспективи використання результатів дослідження, на нашу думку, досить широкі у полідисциплінарному інтелектуальному просторі. Психологічний шлях генезису евристичного відкриття здатний дати ключ до розкриття психологічного потенціалу людської свідомості.

Література:

1. Alper M. *«The “God” Part of the brain. A scientific interpretation of human spirituality and God.* – Chicago, Naperville, Sourcebooks, 2006. – 290 p.
2. Swaab D. F. *We Are Our Brains: A Neurobiography of the Brain, from the Womb to Alzheimer's.* – New York: Spiegel & Grau, 2014. – 448 p.
3. Адамар Ж. *Исследование психологии процесса изобретения в области математики.* – М.: Советское радио, 1970. – 152 с.
4. Арабаджи Д. В. *Умное делание и естествознание. Введение в символизм взаимоотношений науки и религии.* – Одесса; Дрогобыч: Коло, 2011. – 192 с.
5. Аршавский В. В. *Межполушарная асимметрия в системе поисковой активности. К проблеме адаптации человека в приполярных районах северо-востока СССР.* – Владивосток, 1998. – 136 с.
6. Багдасарян В.Э., Сулакшин С.С. *Религиозное и научное познание.* – М. : Научный эксперт, 2013. – 344 с.
7. Брук Дж. Х. *Наука и религия: Историческая перспектива / Пер. с англ. (Серия «Богословие и наука»).* – М.: Библейско-богосл. институт св. ап. Андрея, 2004. – 348 с.

8. Визгин В. П. На пути к другому: От школы подозрения к философии доверия. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 800 с.
9. Гейзенберг В. Часть и целое (беседы вокруг атомной физики) / Примеч. и коммент. Б. А. Старостина. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 232 с.
10. Димитриевич В. В. плену герметического круга. О психологии Карла Юнга и прозе Германа Гессе. – Пермь: Панагия. – 2001. – Вып. 7. – С. 14–78.
11. Доброхотова Т. А., Брагина Н. Н. Функциональная асимметрия и психопатология очаговых поражений мозга. – М.: Медицина, 1977. – 360 с.
12. Ершова Г. Г., Черносвитов П. Ю. Наука и религия: новый симбиоз? Моделирование картины мира: исторический, психологический, системный и информационный аспекты. – СПб.: Алетейя, 2003. – 365с.
13. Иустин Философ, св. Творения. – М.: Паломник, 1995. – 492 с.
14. Климент Александрийский. Строматы. Т. 1. – СПб.: Изд. Олега Абышко, 2003. – 544 с.
15. Копейкин Кирилл, прот. В поисках новой эпистемологической парадигмы: σύμβολ'изм φυσί'ческого и ψυχή'ческого // Научные и богословские эпистемологические парадигмы: историческая динамика и универсальные основания / Под ред. В. Поруса. – М.: Библейско-богословский институт св. Андрея, 2009. – 271 с.
16. Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. – М.: Республика, 1999. – 399 с.

17. Минделл А. Геопсихология в шаманизме, физике и даосизме. Осознание пути: В учениях Дона Хуана, Ричарда Фейнмана и Аао-цзы / пер. с англ. А. Киселева. – М.: АСТ: ГАНГА, 2008. – 320 с.
18. Налимов В. В. В поисках иных смыслов. – М.: Прогресс, 1993. – 280 с.
19. Ницше Ф. В. Антихрист. – Харьков: Фолио, 2009. – 192 с.
20. Нолл Р. Арийский Христос. Тайная жизнь Карла Юнга. – К.: Ваклер, 1998. – 429 с.
21. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Пер. с нем. А. М. Руткевич. – СПб.: АНО, 2008. – 272 с.
22. Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр., вступ, статья, коммент. Ю. А. Гинзбург. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. – 482 с.
23. Пенроуз Р. Новый ум короля: О компьютерах, мышлении и законах физики. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 384 с.
24. Сергеев Б. Ф. Ум хорошо... – М.: Молодая гвардия, 1984. – 120 с.
25. Социокультурные факторы развития науки (по материалам историко-научных исследований). Сборник обзоров. – М.: ИНИОН, 1987. – 232 с.
26. Тесла Н. Статьи. – Самара: Дом «Агии», 2008. – 581 с.
27. Франц М.-Л. фон. Фемининность в волшебных сказках / Пер. с англ. В. Мершавки. – М.: Независимая фирма «Класс», 2010. – 256 с.
28. Хиллман Дж. Исцеляющий вымысел / Пер. с англ. Ю. М. Донца. Под общ. ред. В. В. Зеленского. – СПб.: Б.С.К., 1997. – 179 с.
29. Шрейдер Ю.А. Галилео Галилей и Римско-Католическая Церковь// Вестник истории естествознания и техники. – 1993. – №.1. – С. 57–65.
30. Эйнштейн А. Наука и религия / / Эйнштейн А. Собрание научных трудов. В 4 т. Т.4. – М.: Наука, 1967. – 600 с.

31. *Энциклопедия глубинной психологии. В 4 т. Т. 4. Индивидуальная психология. Аналитическая психология. Пер. с нем. / Общ. ред. А. М. Боковой. – М.: Когито-Центр, МГМ, 2004. – 410 с.*

32. Юнг К. Г. *Добро и зло в аналитической психологии // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббэк; Сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М.: Мартис, 1995. – 320 с.*

33. Юнг К. Г. *Структура и динамика психического / Пер. с англ. В. В. Зеленского, К. М. Бутырина, Д. А. Узланера. – М.: Когито-Центр, 2008. – 480 с.*

34. Юнг К. Г. *Проблемы души нашего времени. / Пер. с нем. И предисл. А. В. Брушлинского. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – 336 с.*

References:

1. Alper M. *«The “God” Part of the brain. A scientific interpretation of human spirituality and God. – Chicago, Naperville, Sourcebooks, 2006. – 290 p.*

2. Swaab D. F. *We Are Our Brains: A Neurobiography of the Brain, from the Womb to Alzheimer's. – New York: Spiegel & Grau, 2014. – 448 p.*

3. Adamar Zh. *Issledovanie psikhologii protsessa izobreteniya v oblasti matematiki. – М.: Sovetskoe radio, 1970. – 152 s.*

4. Arabadzhi D. V. *Umnoe delanie i estestvoznanie. Vvedenie v simvolizm vzaimootnosheniy nauki i religii. – Odessa; Drogobych: Kolo, 2011. – 192 s.*

5. Arshavskiy V. V. *Mezhpolusharnaya asimmetriya v sisteme poiskovoy aktivnosti. K probleme adaptatsii cheloveka v pripolyarnykh rayonakh severovostoka SSSR. – Vladivostok, 1998. – 136 s.*

6. Bagdasaryan V. E., Sulakshin S. S. *Religioznoe i nauchnoe poznanie. – М.: Nauchnyy ekspert, 2013. – 344 s.*

7. *Bruck Dzh. X. Nauka i religiya: Istoricheskaya perspektiva / Per. s angl. (Seriya «Bogoslovie i nauka»).* – M.: Bibleysko-bogosl. institut sv. ap. Andrey, 2004. – 348 s.
8. *Vizgin V. P. Na puti k drugomu: Ot shkoly podozreniya k filosofii doveriya.* – M.: Yazyki slavyanskoy kultury, 2004. – 800 s.
9. *Geyzenberg V. Chast i tseloe (besedy vokrug atomnoy fiziki) / Primech. i komment. B. A. Starostina.* – M.: Yeditorial URSS, 2004. – 232 s.
10. *Dimitrievich V. V. plenu germeticheskogo kruga. O psikhologii Karla Yunga i proze Germana Gesse.* – Perm: Panagiya. – 2001. – Vyp. 7. – S. 14–78.
11. *Dobrokhotova T. A., Bragina H. N. Funktsionalnaya asimmetriya i psikhopatologiya ochagovykh porazheniy mozga.* – M.: Meditsina, 1977. – 360 s.
12. *Yershova G. G., Chernosvitov P. Yu. Nauka i religiya: novyy simbioz? Modelirovanie kartiny mira: istoricheskiy, psikhologicheskiy, sistemnyy i informatsionnyy aspekty.* – SPB.: Aleteyya, 2003. – 365s.
13. *Iustin Filosof, sv. Tvoreniya.* – M.: Ilalomnik, 1995. – 492 s.
14. *Kliment Aleksandriyskiy. Stromaty. T. 1.* – SPb.: Izd. Olega Abyshko, 2003. – 544 s.
15. *Kopeykin Kirill, prot. V poiskakh novoy epistemologicheskoy paradigmy: σύμβολ'izm φυσί'cheskogo i ψυχή'cheskogo // Nauchnye i bogoslovskie epistemologicheskie paradigmy: istoricheskaya dinamika i universalnye osnovaniya / Pod red. V. Porusa.* – M.: Bibleysko-bogoslovskiy institut sv. Andrey, 2009. – 271 s.
16. *Lapshin I. I. Filosofiya izobreteniya i izobretenie v filosofii: Vvedenie v istoriyu filosofii.* – M.: Respublika, 1999. – 399 s.

17. Mindell A. *Geopsikhologiya v shamanizme, fizike i daosizme. Osoznanie puti: V ucheniyakh Dona Khuana, Richarda Feynmana i Aao-tszy / per. s angl. A. Kiseleva.* – M.: AC: GANGA, 2008. – 320 s.
18. Nalimov V. V. *V poiskakh inykh smyslov.* – M.: Progress, 1993. – 280 s.
19. Nitsshe F. V. *Antikhrisť.* – Kharkov : Folio, 2009. – 192 s.
20. Noll R. *Ariyskiy Khristos. Taynaya zhizn Karla Yunga.* – K.: Vakler, 1998. – 429 s.
21. Otto R. *Svyashchenoe. Ob irratsionalnom v idee bozhestvennogo i ego sootnoshenii s ratsionalnym / Per. s nem. A. M. Rutkevich.* – SPb.: ANO, 2008. – 272 s.
22. Paskal B. *Mysli / Per. s fp., vstup, statya, komment. Yu. A. Ginzburg.* – M.: Izd-vo imeni Sabashnikovoykh, 1995. – 482 s.
23. Penrouz R. *Novyy um korolya: O kompyuterakh, myshlenii i zakonakh fiziki.* – M.: Yeditorial URSS, 2005. – 384 s.
24. Sergeev B. F. *Um khorosho...* – M.: Molodaya gvardiya, 1984. – 120 s.
25. *Sotsiokulturnye faktory razvitiya nauki (po materialam istoriko-nauchnykh issledovaniy). Sbornik obzorov.* – M.: INION, 1987. – 232 s.
26. Tesla N. *Stati.* – Samara: Dom «Agii», 2008. – 581 s.
27. Frants M.-L. *fon. Femininnost v volshebnykh skazkakh / Per. s angl. V. Mershavki.* – M.: Nezavisimaya firma «Klass», 2010. – 256 s.
28. Khillman Dzh. *Istselyayushchiy vymysel / Per. s angl. Yu. M. Dontsa. Pod obshch. red. V. V. Zelenskogo.* – SPb.: B.S.K., 1997. – 179 s.
29. Shreyder Yu. A. *Galileo Galiley i Rimsko-Katolicheskaya Tserkov // Vestnik istorii estestvoznaniya i tekhniki.* – 1993. – №.1. – S. 57–65.
30. Eynshteyn A. *Nauka i religiya / / Eynshteyn A. Sobranie nauchnykh trudov. V 4 t. T.4.* – M.: Nauka, 1967. – 600 s.

31. *Entsiklopediya glubinnoy psikhologii. V 4 t. T. 4. Individualnaya psikhologiya. Analiticheskaya psikhologiya. Per. s nem. / Obshch. red. A. M. Bokovikova. – M.: Kogito-Tsentr, MGM, 2004. – 410 s.*
32. Yung K. G. *Dobro i zlo v analiticheskoy psikhologii // Analiticheskaya psikhologiya: Proshloe i nastoyashchee / K.G. Yung, E.Semyuels, V. Odaynik, Dzh. Khabbek; Sost. V. V. Zelenskiy, A. M. Rutkevich. – M.: Martis, 1995. – 320 s.*
33. Yung K. G. *Struktura i dinamika psikhicheskogo / Per. s angl. V.V. Zelenskogo, K.M. Butyrina, D.A. Uzlanera. – M.: Kogito-Tsentr, 2008. – 480 s.*
34. Yung K. G. *Problemy dushi nashego vremeni. / Per. s nem. I predisl. A. V. Brushlinskogo. – M.: Progress, Univers, 1994. – 336 s.*

III. ART AND ART CRITICISM

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.6

UDC: 791.83+792.739

THE TRICK AND GAG AS THE BASIC BASIS OF ECCENTRIC MUSIC IN CLASSIC AND MODERN NUMBERS

T. Grinie

Kiev Municipal Academy of Circus and Variety Arts, Ukraine, Kiev

The article explores the specifics of gag and trick in the genres of musical eccentrics and clownery as means of expression in the circus and variety. By establishing relationships and distinctive features between the trick and gag, the author discovers an innovative approach to the theoretical understanding of the clown genre and musical eccentrics.

The problem of the relationship of main assets of expressiveness is considered separately in clowning and musical eccentric numbers, which gives the author the opportunity to identify discrepancies in the theoretical conclusions of Slavsky R. regarding the definition of the term "gag". The article proves the failure of the substitution of the term gag for the term comic trick with reference to a musical eccentric.

Keywords: trick classification, trick functions, dramatic gag, gag as a comic trick, walkthrough and storyline gages, basic and auxiliary means of expression, clown and musical eccentricity in the system of original circus genres

Analysis of research.

During the 20th – early 21st centuries, the eccentric musical genre rarely fell into the field of scientific study. Such researchers as Mestechkin M. S., Makarov S. M., Slavsky R. E., Ardov A. V. were considering the numbers of an eccentric musical genre only in the context of identifying features of clownery and its varieties.

The theorists Bogdanov V. A. and Vinogradsky I. A. based on an analysis of circus practice of the early 2000s, defined gag as an element of a comic point in a non-verbal number. As for Slavsky R.E. gag actually equated with a comic trick. This is valid for clowning. But it does not apply to the eccentric musical genre, which we will try to theoretically substantiate.

Purpose of the article

The purpose of this article is to establish a hierarchy, prioritize such basic means of expressiveness in the genre of musical eccentrics and clowning as a trick and gag, identifying their interrelationships using the example of specific numbers. To do this, we first need to determine what

lies behind the terms gag and trick in relation to the genre. Thus, the priorities for us are:

- *analysis of research on this issue;

- *analysis of specific (конкретных) examples of modern eccentric musical numbers in order to identify the basic genre fundamental principles;

- *identifying the relationship of artistic techniques directly in the genre of musical eccentrics.

The presentation of the main material.

Let us to recall the general theoretical background of the genre. An musical eccentric is a circus or pop genre in which musical works are performed with the help of trick techniques using ordinary or special eccentric instruments (saw, a set of bottles, bells, pans, logs of firewood, etc.).

The use of objects in functions which are not intrinsic (не свойственный) to them, the extraction of sounds from unusual instruments requires the artist to masterly handle them. There are numbers in which artists demonstrate only a trick game.

For example, in the number of artists Morozovskiy, two players play ping-pong, but with unusual rackets – each side of the rackets has a metal plate, matched to a certain note. Racket strikes the ball with one or the other side allow you to perform a simple melody.

In order to determine the accents of perception of the genre, let us ask ourselves: what, in fact, is the main purpose of musical eccentrics, to make fun or surprise? What is the main means of expression of the genre, trick or gag?

Let`s remind the general definition of a trick and its function in a circus number. The trick is the basic, expressive means for all circus genres, which is interpreted as a spectacular device, a difficult maneuver, a trick.

For example, in acrobatics, when they talk about trick, they mean flips, counters, jumps.

In juggling – well-aimed throws with three, four, five, and so on rings, balls, clubs. In the illusion rooms (домы), the concept of “trick” is levitation, the disappearance or appearance of people, animals, various objects.

Thanks to the research of Barinov V., we can specify this description. This trick, according to the author, is the main spokesman of the circus language. The trick according to Barinov V. is “an act in a circus number”, a source of psychological and plastic tasks. No matter how much varied the trick in various circus genres, it always acts as a skill in action [1]

"The goal of circus art is to combine the form of the ideal with the act-trick." The researcher considers his artistic persuasiveness and spectacular expressiveness, which is connected with plastic, props, music, costume, as an aesthetic function of a trick.

At the same time the substitution of trick action with other expressive means, – the scientist notes, – deprives the circus, as a type of art, of its specificity. The spectacular trick is multi-valued due to logical accents and emotional perception.

More specialized approaches are also cultivated to discover the concept of a trick and its classification. Thus, Zhukovin A.V. noted in his research that the trick scene and a single trick taken when he “works” on the development of the plot of the spectacle and the disclosure of the director's idea is like a miniature drama [2]

It has a plot, a climax and a denouement, that is, all the usual dramatic stages, conveyed to the viewer by the movement processes of the body – the motility of the stunt artist. Such tricks are called corporate (from the English. Corporeality – corporeality), that is, those that are performed directly by the body apparatus of the actor.

Tricks performed solely by technical means are called technological. Tricks, which are based on a combination of the physical nature of the actor and the latest technology, called mixed.

The concept of "circus trick" has a wide range of meanings. But if in the genre of acrobatics, training, horsemanship, juggling, in a word, in any kind of circus art the main function of the trick is to surprise, then in the art of clownery the task of the trick is to laugh. We read this definition, for example, in Slavsky R. E. [3]

Having ascertained the content of the concept of a trick, we turn to the nuanced concept of the gag. When translating from English, the word "gag" first lists such meanings as "gag", "gag", "cap" and "cork", and only the second – "joke" ("joke", "mystification", "deception").

It is interesting to note that the Ukrainian-language Wikipedia parses the second meaning (joke, comic episode), while the English-language Wikipedia clearly and seriously explains what a gag is. We will certainly need both meanings of the word.

An outstanding film director and art theorist Kozintsev G. interpreted the concept of gag as a shifted system of thinking, displaced cause and effect. What happens when a thing is used contrary to its purpose? – the researcher wondered. Metaphor by Kozintsev G. becomes reality, and reality becomes a metaphor. Gag becomes an eccentric master key that opens the door to a world where logic is abolished.[4]

The conclusions of Bogdanov I. A. and Vinogradskiy I. A. are also close to this point of view: Gag is what turns the real into the fantastic, the ordinary into the incredible, the normal into the absurd [5]

The famous clown-mime Vyacheslav Polunin talked about how he managed to make twenty-five gags in five minutes together with Skvortsov A. in five minutes: "This is a fantastic density of a system that completely captures the viewer. Each next gag is superimposed on the previous one,

catching up with him.” And further V. Polunin drew an interesting parallel between the gags in his clownery and the gags in silent films and Disney cartoons.” That is, the gag becomes the main means of expression in certain clown numbers of Polunin V.

Obviously, Poluninsky and other similar numbers enabled the theorist Slavsky R. E. in the article “Notes on the comic trick” express the opinion that this is the “comic trick” (reference to the source). On the arena, the genres of clowning and musical eccentrics coexist very closely, both genres have the same intention – to make the audience laugh.

The lack of theoretical generalizations about musical eccentrics at some point led to the fact that the conclusions of Slavsky R. E. spread to this genre. Obviously, further research was based on the idea of Slavsky, that the comic trick, same as a gag, is a clownery laugh unit, as well as “any comic number”. Under “any comic number” came the musical eccentric. However, is the substitution of the concept of “trick” with the concept of “gag” for the genre legitimate?

If we will go back to the original meaning of the concept of gag (“gag”, “gag” and secondarily – a joke, a comic episode), then from these values it follows that the gag can be an inline sketch, working on general drama of numbers or reprise. We see just such a false sketch, for example, in the room of modern Ukrainian musical eccentrics under the direction of Kirilovsky V.

In the plot-based numbers – “the game of the concert,” the artists compete for the best performance and priority of the sympathies of the viewer. The gender inversion (the image of a man is performed by Natalya Kirilovskaya, and the image of a woman by Vlad Kirillovsky) already in the exposition of the number creates the groundwork for the Gags.

Heroes, musicians can not share music rest, and conflict flares up between them. The old musician pushes the Musician away from the

music stand, and she pushes him away too. Emotions beat over the edge, at the Old Man, a shred of hair (typical clown gag), and Muzykantsha sheds notes from a lectern, and sheet music flies away, interconnected by one thread (response gag).

The confrontation lasts quite a long time, that is, even before the appearance of the trick part, the room was already full of gagged strings, and the inline skit lined up

This is followed by the basic stunt part – the artists, competing, move from one musical instrument to another: they play “musical pasta” (hanging metal pipes), bells, piano, “gears” (metal plates on a marble board), and a metallophone.

While playing the bells, the attempt to prevent the Ladies is crowned with success, the artists manage to play four hands and even take chords. And in the final of the issue, after a spectacular stunt musical potpourri, we are witnessing a classic gag-transformation. There is a dumping of costumes, the hero man reincarnates into a woman, and the performer, respectively, into a man.

Obviously, the playful, “gender” confrontation of the heroes, built on gags (in particular, the exposition scene) sharpens the plot of the issue, gives the actions of the heroes additional motivation. However, in general, the number is built on tricks with the use of special musical instruments.

Another vivid example is the number by Alexander Falaleev “Game on Bottles”. To the sounds of a lullaby, a dad with a pram comes to the playpen. The child begins to cry, and at first the father shakes the pram, trying to cover the child with a blanket, but a fountain (gag) splashes out from the pram with a fountain. Then Dad offers a bottle with a dummy, the baby briefly stops talking and screaming again.

Dad knocks on the bottle with a hammer, using it as a rattle, the child calms down, and dad arranges a rhythmic roll with the audience (gag).

The gig exposition scene, played out as an independent mini-sketch, prepares the viewer to understand the motivation of the characters. While the scene lasts, assistants endure a whole palette of hanging bottles. And then the Dad performs a whole trick composition-potpourri on bottles by a professional tremolo (tremolo).

After the end of the work by Bizet J. "The Toreador, bolder to battle", and left without music, the baby begins to cry again. The pope plays the polka "Trick-truck" by Strauss I., then the waltz from the film "Beware of the car" by Petrov A. and the jazz piece by Desmond P. "Take Five" (Take Fight).

In vain, the child does not let up. And then the Pope performs the Ukrainian folk song march "Gay Numo Hloptsi Glorious Youth", and then loudly says the slogan "Glory to Ukraine", and the audience in response to "Heroes Glory!"

Thus, the real circus and pop practice dictates a conclusion opposite to the opinion of Slavsky R.E. in relation to the eccentric musical genre. Gags cannot be the main, basic means of expression in an eccentric musical number. As a rule, these are designed for a lively momentary reaction, not overloaded with meaningful inserted episodes.

But is the gag "unpretentious," and lightened in a dramatic sense? In order not to fall into another extreme, consider another typical example – the pop number of Ivan Zamotaev "Russian Bayan". The intrigue of the number is that the performer during the game must pour a drink from the bottle into a glass and drink. In this case, the bottle is attached to the left side of the accordion, and a glass to the right.

In the repertoire of the performer – the melody of Mozart and other complex works, which requires a virtuoso sound. Painful attempts and efforts begin, the performer cannot do a simple action (pour liquid into a glass) in such unusual conditions. That is, the whole cascade of original

gags is unfolding. Finally, without spilling a drop, the actor copes with the task without disturbing the melodic line of works.

That is, in the final, the performer manages to combine the gag (drinking the drink) and the trick (performing a complex composition on the accordion in an unusual way) together. In this case, the gag is almost equal in value to the trick, it has an important semantic meaning. It cannot be considered as an optional element, without this gag there will be no difficulty of the trick. In addition, the elements used in the gage (bottle and glass) became at the same time elements of the button accordion, turning it from an ordinary instrument into an unusual instrument.

Another interesting issue is "Les Klaxons" performed by Michel Lauzière, where the trick is a continuation of an unusual reception-gag. The idea of the number is based on a non-standard solution of the costume, which becomes a many-voiced musical instrument. The artist is dressed in an orange working overalls, all hung with horns, which are tuned in different tones. It is known that the horn is a device for giving a sound signal.

Just like a musical instrument, the funnel-like expansion of such a horn has a curved shape with an end directed forward. The artist comes out with a music stand and notes, and, like a classical musician, begins to play by clicking on the horn. There is a trick game on an unusual instrument in an unusual way – either with an elbow, or with a chin, or with a crouch.

In this game the artist resembles a dance. This dance is full of miniatures-gags – comic interaction with the music stand, the original turning of notes, the playing of "random" children's melodies during the performance of serious classics. Gags, therefore, in the sense of very tightly connected with the stunt part, complicate the performance in an

unusual way. And, as a result, the gags in the room effectively enhance the perception of the trick.

The analysis of these numbers shows that in no case can a gag be considered just a decorative element, or a non-binding vignette in the number of an eccentric musical genre. Any good and right place gag is dramatic. Such a “dramatic” gag does not work for itself, but for the general concept of the number, the development of the plot and the disclosure of the character of the characters.

This is the so-called plot gag (as is well known, in the circus theory, gags are subdivided into “continuous” and “plot”). The first ones are very short and are performed as if by the way. The second – deployed in time and semantic content. Gags of the second type can serve as the foundation on which the whole number is built. A feature of such numbers is the necessity of complicity of the audience, who must accept the conditions of this particular game, believe in absurd fiction, as in truth.

There is no single principle for building a gag. In each case, the laughter effect can be achieved, for example, “replacing the logic of an adult with the logic of a child”, “imaginary difficulty”, “doing absurd actions with a serious look”, etc. The more inventive the game gag will be built in, merged with the trick part of the eccentric music number, the more fully the theme of the number will be revealed.

Summarizing the above, it should be recognized that in the system of original genres, such as pantomime, clown, musical eccentric, manipulation and tricks, etc., – comic techniques, jokes, or gags, are powerful auxiliary means of expression. Without them, these genres are generally unthinkable.

So, we distinguish between the main and auxiliary means of expression for the genre of musical eccentrics and clownery.

The trick (the basic means of expression) in a musical eccentric is:

1. Playing a musical instrument in an unusual way.
2. Playing an unusual musical instrument.
3. Playing on several musical instruments at the same time.

Gag (auxiliary means of expression) in a musical eccentric is:

1. Comic inserted episode.
2. Emotional effect.
3. The surprise factor.
4. A joke that helps reveal the character of the characters.

Gag in clowning, he's a comic trick this is:

1. The main means of expression.
2. Laughter unit.
3. A joke solved by visual means.
4. The comic effect achieved by various methods – combining the incompatible, creating imaginary difficulties, parodying, etc.
5. Conversation pun.
6. A metaphor that has become a reality and vice versa.

Of course, such a distinction in real circus and variety practice is rarely observed in its pure form. Both musical clown and clowning constantly interact with each other as genres. To understand where the vector of this interaction is directed, let us consider in more detail the typical content of both genres.

In the clownery, "synthetic" artists have always stood out – such great clowns as Yengibarov L., Popov Fr., Rumyantsev M. They mastered the genres of acrobatics, juggling, equilibristic. However, the bet in their clown reprises was primarily made in jest, i.e. gag. Gag in clowning became the basic element, thus the "comic stunt" according to Slavsky.

Suffice it to recall the number "Avner eccentric" by the American performer of vaudevilles, clown, mime, juggler Avner Eisenberg. John Simon described Eisenberg in the New York Times magazine in 1984 as a

"clown for a thinking man and the most demanding child." In Avner's wordless, solo reprise, the nature of the conflict of many original genres manifests itself, for example, elements of juggling, balance, acrobatics, the artist leads a merciless struggle with the world of things and wins.

At the same time, every object, hat, stick, chair, ladder is played up, the props become animated, become an obstinate rival partner. Thus, all the attention in the room is focused on the approach to the trick, and not on its performance. The reprise-scene lasts 13 minutes, and the main action is the performance with acting scores, jokes and cascades of gags, and not the artist's actual ability to juggle or perform an acrobatic cascade.

Representatives of musical eccentrics, for example, such famous artists as Amroseva E. and Shakhnin G., Otlivannik L. and G., in their numbers along with the stunt use of musical instruments often reinforced the impression with gags

Among the modern performers who develop the genre of musical eccentrics, stands out the Ukrainian duo "Koblikoff" composed of Sergey Koblikov and Vasyl Hashchuk. Their number "Bayan", lasting more than 7 minutes, at the 33rd international festival "Circus of the Future" in the capital of France won jury prizes and was also awarded prizes by Yuri Nikulin and the famous dynasty of French clowns Fratellini. The number is a scene from the life of two friends – a juggler and a musician and is built on their conflict rivalry for the attention of the public.

The plot of the issue is as follows. Two partners come to the arena, one of them with the accordion. They make a curtsey synchronously – a bow, after which they sit on a chair, and one of them falls. There was only one chair on the stage, on which the accordion player successfully sat down, and his friend did not notice that there was no second chair at all. The bayan player looks at his friend with a touch of superiority, but the partner has found a way out. To justify the situation, he threw his arm over

his head and stuck his legs wide apart, imitating the movement of squat from folk dance (the original gag is the answer to the action at a glance).

The accordion player begins to play a lingering melody, and his partner dances, and then, unexpectedly easily, at the end of the phrase performs a back flip. Then he comes in for Bayanist and "imperceptibly" pulls a chair out from under him. His expectations are not met. The bayan player did not fall, and with an imperturbable air continued to play, as if in a sitting in the air (an unexpected, virtuoso trick). The partner is discouraged, but has not yet exhausted all the reserves. He "skillfully" foot hooks from the floor with a juggling mace, but the mace does not fall into his hand.

He hooks the mace over and over. For the fifth time, the Bayanist stops playing and kindly, without irritation, bends down, takes the mace with his hand and delivers it to his partner (gag based on subtle humor). The partner understands that he has again conceded, but does not recognize himself as a defeated one. The bayan player continues to play, and the juggler performs unusual elements with one club. He finishes his combination in sync with the end of the musical phrase (a joint trick of both performers).

Sounds of applause to both friends. Obviously, this is not included in their plans. Everyone wants to ensure that the favor of the public got it only to him

Next, the Juggler pulls the mace to the Bayanist, who, reluctantly, reluctantly takes it, and the Juggler is going to pick up four more from the floor. The bayan player quickly falls out of the chair, bends over and gives the juggler all four maces. Say, and in this I am ahead of you (gag in the continuation of the line of excellence). The juggler is forced to accept help, and becomes in a position to start a combination. Translates the weight of the body on one leg, under the second lays a mace, under the neck lays

the second, spreads his arms wide with maces and waits for accompaniment.

The accordion player wants to counterbalance his friend with a more masterly possession of a mace, he is trying to establish a mace on his forehead before he starts playing. The juggler is surprised at his friend's inability to maintain elemental balance. Attempts by Bayanist are repeated several times, and Juggler's perplexity is replaced by a sense of superiority. Finally he is the leader! Juggler, slowly, lies down on the floor, they say, you train, there is time, I will rest for now, unless we come to speak, we just rehearse (a chain of gag emotions).

And then the Bayanist, finally, sets a balancing mace on his forehead and abruptly begins to play. The juggler jumps up and they play a musical juggle combination (virtuoso trick) to the music. Approval of the audience, applause. Satisfied and emboldened partners are preparing for the next trick. The juggler has no problem hooking the fifth mace from the floor with his foot and climbs onto the shoulders of the Bayanist. In the final, the hardest trick is performed, during which the Juggler stands directly on the button accordion and juggles with five clubs, while his partner calmly continues to play and stretch the bellows of the instrument.

It is impossible not to note that the gags do not just set off the stunt filling of this eccentric musical number. The silent, emotionally intense exchange of views-gags between the heroes has the same share in the success of the number, as well as the stunt part. It is this subtle dialogue of performers that does not avoid dramatic pauses and "voids" and gives the number a distinctive identity.

We agree with Slavsky R. E. that there is a "comic of simple emotions," but there is a more complex comic. The number of Ukrainian artists, along with the tricks, is built on complex, sometimes dramatically

colored emotions, on complex gags, and this gave it additional artistic value.

Conclusion. Thus, analyzing the modern numbers of musical eccentrics and clownery, as well as the experience of the previous, earlier period, we can state the tendency towards convergence and mutual enrichment of the two genres. Accordingly, the basic means of expressiveness of clowning and musical eccentrics are converging and interpenetrating.

In a musical eccentric, a gag can be present as an element of a spectacular addition, and in some clown numbers a trick, along with gags, becomes an important means of expression. However, the basic means of expression of each genre is different, so the final merger and dissolution in each other does not occur.

For centuries, circus art focused on two factors affecting the viewer, to surprise and laugh. Practice has shown that musical eccentric, as a self-sufficient genre, along with the basic tricks, absorbs all possible additional means of expression. It can be organic synthesis with choreography, plastic, pantomime, acrobatics, juggling and – traditionally – with clowning and its means of expressiveness, that is, with gags.

References:

1. Barinov V. A. *Aesthetic emotions in the artistic-figurative structure of circus art: author. dis. Cand. Philosophy n.: spec. 09.00.04 "Aesthetics" / Barinov Vyacheslav Aleksandrovich. – M., 2009.*
2. Zhukovin A. V. *A trick in the entertainment arts: on the question of the definition of a concept, / associate professor of the National Academy of Culture and Arts for Managers. Journal of postgraduate and doctoral students scientific publications.: Kiev., №7, 2014.*
3. Slavsky R. *Notes on the comic trick // SEC. 1986. № 9. P. 18.*

4. Kozintsev G. *On comic, eccentric and grotesque art* // Coll. cit. In 5 t. T. 3. M., 1983. – P. 85.
5. Bogdanov I. A., Vinogradsky I. A., “Dramaturgy of variety show”. Producer: “St. Petersburg Academy of Theatrical Arts”, Textbook. – SPb.: SPbGATI Publishing House, 2009. C– 64. 15BM 978-5-88689-061-7
6. Barinov V. A. *Psychology of creativity in the circus* / V. A. Barinov // *Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice.* – Tambov: Diploma, 2011. – № 1 (7). – P. 29–33.
7. Bezklubenko, S. D., Rutkovsky, O. G., *Ukrainian Encyclopaedic Columnist.* – T. 1: *Main terms and concepts* / S. D. Bezklubenko, O. G. Rutkovsky. – K.: KNUKIM, 2006. – P. 500
8. Gurevich 3.B., *On the genres of the Soviet circus*, M., 1977.
9. Dzemidok B. *About the comic.* – Moscow. Progress 1974. – P. 72.
10. Sokolova K., *Breakfast with Ksenia Sokolova*, “Stanislavsky said: whiners and critics get out of the theater! Glory to Polunin”, *Snob Magazine*, 07/10/2013
11. *The world of circus. Clowns Encyclopedia for children and parents* (Volume 1). Publisher Kladez ISBN 5-86529-034-7, 5-86529-035-5 1995 – P. 72

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.7

UDC: 786.2

**S. RAKHMANINOV'S «PIECE-FANTASY» OP.3 IN THE ASPECT
OF PIANO INTERPRETATION**

T. Kryvytska, PhD in Arts

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine, Lutsk

The subject of the study is the peculiarities of the performing interpretation of the piano cycle by S. Rachmaninov «Piece-Fantasy», op. 3 (Elegy, Prelude, «Melody», «Polyshynel», Serenade). The purpose of the study – by comparing the three complete versions of the cycle (S. Rachmaninov, S. Rodrigues, V. Gryaznov) to reveal the peculiarities of his performing interpretation. Methods of research: observation, interpretation analysis, comparison of the results of analysis, generalization. Results of the study: to the vector of interpretation the analyzed performances are referred as reference (S. Rachmaninov), innovative (V. Gryaznov) and traditional (S. Rodriguez); to the style model – conditionally classical (S. Rachmaninov), impressionistic (V. Gryaznov) and romanticized (S. Rodrigues); performances differ in metro-rhythmic and dynamic parameters, sound attack, degree of differentiation of the facture. Conclusions: the cycle of S. Rakhmaninov provides the possibility of his very broad performing interpretation. Scope of the results: in the educational process of artistic high schools in the specialty «Musical art».

Key words: interpretation vector, stylistic model, sound attack, metro-rhythm, dynamics, facture, performing versions.

Кандидат мистецтвознавства, Кривицька Т. А., Фортепіанний цикл С. Рахманінова «П'єси-фантазії» оп. 3 в аспекті виконавської інтерпретації / Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Україна, Луцьк

Предмет дослідження – особливості виконавської інтерпретації фортепіанного циклу С. Рахманінова «П'єси-фантазії (Morceaux de Fantaisie)» оп. 3, до якого входять Елегія, Прелюдія, «Мелодія», «Полішинель» і Серенада. Мета дослідження – шляхом порівняння трьох повних виконавських версій циклу (С. Рахманінов, С. Родрігес, В. Грязнов) розкрити особливості його виконавської інтерпретації. Методи дослідження: спостереження, інтерпретаційний аналіз, порівняння результатів аналізу, узагальнення. Результати дослідження: порівняння трьох різних виконавських версій циклу С. Рахманінова «П'єси-фантазії» оп. 3 засвідчило, що за вектором інтерпретації аналізовані виконання співвідносяться як еталонне (С. Рахманінов), новаторське (В. Грязнов) та традиційне (С. Родрігес), за стилевою моделлю – умовно класичне (С. Рахманінов), імпресіоністське (В. Грязнов) та романтизоване (С. Родрігес); крім того, виконання значно різняться за метро-ритмічним та динамічним показниками, атакою звуку, ступенем диференціації фактури. Висновки: цикл С. Рахманінова надає можливості його дуже широкої виконавської інтерпретації. Сфера застосування результатів: у навчальному процесі мистецьких вузів за спеціальністю «Музичне мистецтво».

Ключові слова: вектор інтерпретації, стильова модель, атака звуку, метро-ритм, динаміка, фактура, виконавські версії.

Вступ. Сергій Рахманінов увійшов в історію як великий композитор і один з найвидатніших піаністів свого часу. Він вніс величезний внесок у розвиток музичної культури межі XIX–XX ст. Його творчість виросла з російських джерел і переважна її більшість проникнута відчуттям потужного емоційного підйому, пробудження. Героєм творів С. Рахманінова є сильна, вольова особистість,

сповнена шляхетних прагнень і почуттів. Цей герой народжується вже в ранніх творах композитора – опері «Алеко», Першому фортепіанному концерті, знаменитій прелюдії *cis-moll* з «П'єс-фантазій» та інших п'єсах циклу, відомих, на жаль, значно менше.

Творчість С. Рахманінова, а також його піанізм неодноразово досліджувалися музикознавцями, такими як Борис Асаф'єв [1], Юрій Келдиш [2], Тетяна Лёвая [3], Всеволод Медушевський [4], Олександр Алексєєв [5], Яків Мільштейн [6], Євгенія Бортнікова [7], Віра Брянцева [8], Ігор Белза [9] та багатьма іншими. Разом тим, в існуючих музикознавчих працях незаслужено мало уваги приділено ранньому циклу композитора «П'єсам-фантазіям» (за винятком прелюдії *cis-moll*). Тим більше, в стороні від магістральних шляхів рахманіновознавства, незаслужено обійденим залишилося питання виконавської інтерпретації п'єс цього циклу.

Мета дослідження – розкрити особливості виконавської інтерпретації фортепіанного циклу С. Рахманінова «П'єси-фантазії».

Завдання: 1) порівняти повні виконавські інтерпретації циклу; 2) вказати спільні і відмінні моменти; 3) визначити жанрово-стильові особливості проаналізованих інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу. П'ять сольних фортепіанних п'єс під спільною назвою «П'єси-фантазії (*Morceaux de Fantaisie*)» були створені С. Рахманіновим восени 1892 р., у віці 19 років. Цикл складають Елегія, Прелюдія, «Мелодія», «Полішинель» і Серенада. Цикл присвячено А. С. Аренському, педагогу С. Рахманінова по класу композиції в Московській консерваторії. Послідовність п'єс в циклі не підпорядковується тому чи іншому принципу. Незважаючи на художню нерівноцінність цих п'єс і ще не зовсім викристалізований авторський почерк, деякі з них мають риси індивідуальної своєрідності, кожна

представляє собою самостійний і завершений твір, зі своїми жанровими ознаками і образно-художнім змістом.

Своєрідність, Елегії, наприклад, полягає в тому, що молодий композитор у скромних рамках невеличкої фортепіанної п'єси зумів оригінально поєднати яскраву, вокально-декламаційну мелодичність з драматичним напруженим розвитком та фактурним розмахом, властивими концертно-симфонічному жанру. Початок п'єси викликає в пам'яті звучання ноктюрнів Ф. Шопена, а розвиток середини нагадує про характерно романсові інтонації фортепіанних творів П. Чайковського. Про рахманіновське тут свідчить гнучка мелодія широкого дихання, октавні, терцієві і секстові подвоєння мелодії, три- та чотирипластова фактура, використання насиченого аккордового викладу та карбованої ритміки тощо.

У прелюдії використано характерний для стилю С. Рахманінова прийом дзвонового розкачування, що втілює титанічну боротьбу між прагненням руху вперед і гальмуванням цих прагнень. Риси своєрідного рахманіновського стилю виражені тут дуже яскраво. Вони полягають у повноті й насиченості звучання, ефектній контрастній грі регістрами, використанні гулких дзвонових басів, що надають цій невеликій за масштабом п'єсі рис монументальності. В «Мелодії» панує ліричний образ. Це зразок світлої рахманіновської лірики, в якому крізь колоритний звуковий фон проростає мелодична лінія, що складається з коротких, проте виразних інтонацій мовного походження. В «Полішинелі» композитор розкриває, передусім, драматичні і трагічні нюанси художнього образу. П'єса передбачає характерні звучання етюдів-картин С. Рахманінова, зокрема «Ярмарки», ор. 33 Es-dur, а також – прелюдій, зокрема – g-moll ор. 23. Серенада, як «Мелодія», також змальовує ліричний образ, проте забарвлений характерним жанровим колоритом.

С. Рахманінов часто включав в свій концертний репертуар п'єси з циклу. Весь цикл «П'єс-фантазій» С. Рахманінов вперше виконав 28 грудня 1892 р. у Харкові. Величезну популярність мали грамзаписи окремих п'єс циклу у виконанні автора, особливо прелюдія. Вона тричі була записана автором на грамплатівку – у 1919 р., 1921 р. і 1928 р. [7, с. 45]. Серед виконавців окремих п'єс циклу «П'єси-фантазії» – як імениті виконавці – такі як Еміль Гігельс, Євген Кісін, Віктор Мержанов, Володимир Ашкеназі, так і менш відомі – Олена Чупахіна, Адам Нейман, Микола Лагунський, Олена Ванесян, Лукас Генюшас, Неллі Козак, Анна Бурчікова, Леонід Синицин, Марк Іваницький, Артем Бочкарьов, Анастасія Дубко, Ніка Шидлова, Ірина Ланкова, Володимир Белолестних, Владислав Аграмаков та багато інших.

Розглянемо особливості виконання повного циклу Сергієм Рахманіновим (Запис «П'єс-фантазій» у виконанні С. Рахманінова було здійснено у 1919–1929 рр. американською фірмою звукозапису Ампрісо, а в 1978–1979 рр. він був відреставрований), Сантьяго Родрігесом та Вячеславом Грязновим. Врахуємо, що найранішим записом С. Рахманінова є виконання прелюдії (1919 р.), два пізніших виконання – «Мелодії» та «Полішинеля» – належать до 1920 р., «Серенади» – до 1923 р. В. Грязнов виконує «Мелодію» і «Серенаду» в другій редакції (обидва твори – 1940 р.). Записи С. Родрігеса зроблені у 1994 р., В. Грязнова – у 2014 р. у французькому місті Віссембург.

Елегія

У виконанні Елегії С. Рахманіновим (запис 1928 р., 4 хв.) помітно дуже активне застосування *rubato* (це взагалі риса рахманіновського піанізму), а також співвіднесення відносно рівної, ритмічно стабільної пульсації фігураційного фону, з одного боку, а з іншого – надзвичайно вільної, імпульсивної в ритмічному відношенні, зі стрімкими

прискореннями і заповільненнями мелодії. Ця відмінність є настільки разючою, що складається враження, немов це виконання двох артистів – вокаліста і піаніста, настільки обидві руки мають різні темпо-ритмічні функції, але водночас створюють і дотримуються хисткого, трепетного ансамблю. Звертає на себе увагу той факт, що фігурації виконуються зі своєрідним обрамленням, тобто незначним, але відчутно сильнішим акцентуванням найнижчого і найвищого звуків. Це виступає засобом внутрішньої організації фігурацій, та їхнього обрамлення, визначення чіткої позиції у музичному просторі. Також варто зазначити підкреслено чітке, зібране, сфокусоване виконання тріолей, квінтолей, що виділяється в контексті загалом м'якого туше, і свідчить про драматичний потенціал художнього образу. Ще один важливий момент – побудова драматургії як хвилеподібної, як кількох спроб досягнення мети і завоювання вершини. Це здійснюється за допомогою кількох послідовних хвиль *crescendo*.

У середині (*Piu vivo*) *rubato* проявляється значно сильніше, ніж в крайніх розділах, і це можна помітити вже з перших тактів. Крім того, неможливо не звернути увагу на виразні мовного походження *lamento* в мелодії наступного *al tempo*, саме вони визначають зміст і художній образ цього розділу форми. С. Рахманінов виконує їх особливо делікатно, ніжно, жалібно і сумно. Проте швидко переключається в іншу образну сферу – скарга долається блискучим, розкішним, концертно-віртуозним *appassionato* генеральної кульмінації. Тут з'являється деяка бравурність, хвацькість, ефектність виконання, що походить від традицій лістівського піанізму. Вражає те, як швидко відбулося переключення зі скорботно-меланхолійної образної сфери у торжествуюче-патетичну. Це, на наш погляд, є одним із ключових, дуже вдалих моментів виконавського рішення С. Рахманінова. Але

знову ж таки – патетика виявляється швидкоплинною. Про це свідчить речитатив, що уводить в репризу.

Виконання Елегії *Вячеславом Грязновим* відрізняється вже з перших тактів. По-перше, – виконавець бере відчутно повільніший темп (5 хв. 52 сек.). По-друге, фігурації не мають такого окреслення, як у С. Рахманінова, тут важливий кожен звук, який є сам по собі. У цьому виконанні немає такого сильного *rubato*, витримана тенденція до рівності темпо-ритму. З перших тактів створюється відчуття відстороненості художнього образу. Немов це було в далекому минулому. Така позиція, на наш погляд, дуже добре відповідає жанровому змісту елегії – як спогаду про те, що було давно і вже давно минуло.

Виконання Вячеслава Грязнова – немов огорнуте туманом, серпанком. Цьому сприяє проникливе, м'яке туше. Завдяки іншому звуковидобуванню, особливо м'якому і глибокому, відрізняється і тембр мелодії – вона стає задушевною, проникливою, безпретензійною, інтимною і довірливою. Такою, яка звучить тут і зараз. Стриманий темп підкреслює оповідальні і пейзажні риси цього виконання, створюється враження безкрайнього російського степу, величезного простору, з далекими горизонтами, і де рідко-рідко когось зустрінеш, тому повільного темпу життя, з переважанням роздумування над дією. На наш погляд, виконання Грязнова в цьому відношенні є значно більш російським (азійським, східним), ніж виконання Рахманінова (яке є європейським і західним), можливо тому, що рахманіновське виконання відноситься до 1928 року – тобто періоду еміграції композитора.

У виконанні *Сантьяго Родрігеса* наголошуються зовсім інші моменти (5 хв. 30 сек.). По-перше, піаніст здійснює темброве розведення мелодії і акомпанементу. Тобто виконання сприймається

як таке, де між мелодією, що звучить далеко вгорі, і акомпанементом, що звучить глибоко внизу, – порожній, нічим не заповнений, крім пауз, повітря – дихаючий простір. Мелодія виділяється порівняно з акомпанементом, динамічно, звучить гучніше, що посилює риси пісенності, вокальності виконання. Мелодія виділяється темброво (звучить дзвінко), сильнішою і гострішою атакою порівняно з акомпанементом, що звучить навпаки порівняно більш згладжено, затушовано, немов розмито і приглушено.

С. Родрігес вживає *rubato* значно більше, ніж В. Грязнов, проте на відміну від мікро *rubato* Рахманінова, *rubato* Родрігеса – це макро *rubato*. Вони представляють собою помітні зрушення темпу в моменти підготовки кульмінації. Тобто це пришвидшення темпу з наростанням хвилі, з підйомом до вершини. Це крупні побудови, тоді як у Рахманінова *rubato* відбуваються на рівні 2–3 тактів.

Важливий нюанс родрігівського виконання – заповільнення в каденціях (фермати), зі сентиментально-ностальгічними затягуваннями *lamento*, що підкреслюють гіперпатетику, емоційний надрив художнього образу. Таке вже чути у завершенні першої частини елегії (десять тактів до *Piu vivo*). Інакше – також мелодійно, вокально, – між іншим, трактована і середина. Родрігес – єдиний виконавець з розглядуваних, який виділяє мелодію-контрапункт, що проходить в середньому/низькому регістрі, натомість квазі імпресіоністські фігурації високого регістру ховає, стишуючи їх максимально. Інакше він поступає і в наступному *a tempo*. Тому що замість наголошувати завершення скорботної фрази, рухаючися до її кінця, як це робить Рахманінов, Родрігес засвічує її початок, вершину, яку він ставить дзвінкою крапкою, що дзвенить і відлунює ще довго після того, як мелодія пішла собі далі, і яка виконує роль стержня

цілої побудови (для Грязнова це місце взагалі не є рельєфним у його виконавському рішенні, тобто воно ніяк не виділяється).

Прелюдія

Прелюдію *cis-moll* (3 хв. 50 сек.) С. Рахманінов розпочинає міцним, сильним, чітким і строгим виконанням мотиву-епіграфу, але не перебільшеним, не затиснутим, останній звук відлунює, реверберує, як ехо. З нього виростає власне тема. Вона пронизана припливами і відпливами *rubato*, а також динаміки. Проте її мірний плін, як печаттю, як штампом, кожного разу пронизує епіграф, створюючи враження *basso ostinato*. Цей мотив виконується однаковісінько кожного разу, як вперше. Він нерухомий і невмолимий. Інший матеріал протиставляється йому своїм живим характером. Середина виконана з постійним, інтенсивним прискоренням і зростанням гучності. Вона вливається в репризу. І незважаючи на свою ж вказівку *Tempo primo (Lento)*, С. Рахманінов виконує репризу в швидкому темпі середини (*Agatato*). Лише в процесі розвитку темп поступово знижується. В цілому виконання створює враження максимальної економії виразовості задля створення образу строгого, лаконічного та афористичного.

На відміну від С. Рахманінова В. Грязнов (4 хв.) виконує перший мотив – з розгону, з замахом, акцентуючи перший звук, а також – довго, по-філософськи витримує останній звук. Таким чином, цей заглавний мотив максимально відділяється від решти тексту прелюдії, як титул, як окрема частина, хоч і невелика. Наступна побудова вже звучить з характерним для Грязнова приглушеним, м'яким туше, немов відлуння минулого. Він грає, максимально мелодизуючи. Характерного для рахманіновського виконання *basso ostinato* немає. Є загалом пастельний, матовий колорит. Варто відзначити переважання тихої динаміки не тільки в першій частині, але і в

середині. Її початок не драматичний, а тривожний, сповнений містичного жаху і відчуття невідомої загрози. Втілюється це, великою мірою, завдяки дуже тихому *p* (замість виписаного *mf*). Відчуття страху зберігається і в наступному розвитку, завдяки зниженій динаміці (ніколи нема відкритого *f* , тим більше *ff*, як у виконанні Рахманінова), при цьому замість акцентності і ударності – суттєва мелодизація всіх пластів фактури, плавність голосоведення, активна і гнучка робота пальцями, і при цьому щоразу більше прискорення темпу.

Цікаво, що в репризі Грязнов, немов компенсуючи те, що він не зробив в експозиції, акцентно, ударно виділяє тризвучний мотив-епіграф, кожного разу. Тому у нього фактура поділяється на два пласти: з одного боку – епіграф, з іншого – акорди. У Рахманінова в репризі – все звучить однаково, всі триволості-співзвуччя – рівні динамічно, ритмічно, за способом звуковидобування. Тобто у Рахманінова це звучить так, немов одна суцільна гора суне назустріч, а у Грязнова – немов дві гори, що прагнуть затиснути й змолоти в своїх жорнах. Драматичний пафос, десь навіть брутално-загострене виконання у Грязнова чути сильніше завдяки тому, що перша частина і середина були виконані більш стримано. Тому в його виконанні – більше контрасту, ніж у виконанні С. Рахманінова. Можна також сказати, що реалізація замаху в епіграфі на початку прелюдії відбулася в її репризі (схоже, як чехівська рушниця, що висіла на сцені в першому акті, вистрелила в фіналі).

У виконанні С. Родрігеса (6 хв.) початковий мотив прелюдії звучить найбільш гучно, катастрофічно і агресивно. Кожен звук відокремлений, кожен – немов самотійна одиниця і триває довго. Епіграф сприймається, як три удари. Сам мотив також відокремлений паузою від наступної прелюдії. Виконання Родрігеса схоже з

рахманіновським – наявністю basso ostinato, проте відмінне – повсюдною мелодизацією музичної тканини, проспіваністю всіх голосів. Художній образ набуває завдяки цьому жалібного, плачевного характеру, а невдовзі – і похмуро-траурного. Темп – дуже повільний, найповільніший серед усіх розглядуваних виконань. Проте він компенсується за рахунок величезного, раптового пришвидшення в середині. Такий значний темповий контраст зустрічаємо серед аналізованих лише у виконанні С. Родрігеса. Реприза в цілому близька до рахманіновської – з тенденцією до органного звучання. Завершення нагадує сцену коронації Бориса з М. Мусоргського. Дзвонівість є дуже явною, вона підкреслюється ударним звуковидобуванням та педаллю.

«Мелодія»

Перше речення С. *Рахманінов* виконує (перша редакція, 3 хв. 35 сек.) світло, рівно, безхмарно, ритмічно, ховаючи синкопи акомпанементу, як вокаліз, а в другому реченні – починає вживати *rubato*, імпульсивні ритмічні пришвидшення і сповільнення, досягаючи в зоні кульмінації – звукової повноти, насиченості, концертної віртуозності та ефектності виконання. В репризі піаніст повертається до світлого, м'якого, прозорого звучання.

Вячеслав Грязнов виконує другу редакцію Мелодії (1940 р.). Його виконання (4 хв. 5 сек.) відзначено імпресіоністським колоритом, витонченим нюансуванням, поглибленим контрастом, вживанням *rubato* та широкою динамічною градацією та елементами скерцозності.

С. Родрігес, як і С. *Рахманінов*, виконує першу редакцію Мелодії (4 хв. 45 сек.). Він підкреслює вокальний характер жанру, дотримуючися простоти і природності виконання.

«Полішинель»

«Полішинель» (3 хв. 25 сек.) *С. Рахманінов* виконує контрастно: перший елемент теми – з підкреленням ритмічної чіткості, гостроти, скерцозності, другий – дзвонові мотиви – колористично, соковито, водночас дзвінко й святково. Специфіка виконання підкреслюється також контрастом реєстрів, що особливо помітно в умовах точних і варіантних повторів. Ще один важливий елемент виконавського рішення, який виникає в подальшому, – блискуче, розсипчасте виконання гамоподібних пасажів, які додають художньому образу елегантності й вишуканості. Середина виконується розспівно, мелодія плеться невимушено, але водночас безупинно на фоні шляхетних, стриманих фігурацій.

Виконання *В. Грязнова* (3 хв. 25 сек.) відзначено ще більшою, порівняно з рахманіновським, гостротою, акцентністю, ударністю, різкішими і разючішими сфорцандо, гострішими динамічними контрастами. Дзвонові інтонації звучать в піаніста більш м'яко і мелодично, проте їхній подальший розвиток набуває бурхливого характеру. Темп – рухливіший.

С. Родрігес робить найвиразніший серед усіх інших початок «Полішинеля» (3 хв. 15 сек.), затримуючись на висхідній малосекудовій інтонації, роблячи її немов знаком питання, тобто підкреслюючи мовну, а водночас вокальну її природу. В цілому виконання Родрігеса відзначено, з одного боку, – відкритим, святковим, навіть громогласним звучанням дзвонових елементів, з іншого, – підкреслено таємничим, похмурим і загрозливим звучанням скерцозних епізодів. Зважаючи на це, ця інтерпретація сприймається як гротескна.

Серенада

Серенада (3 хв. 15 сек.) у виконанні *С. Рахманінова* звучить як побудова, витримана на єдиному диханні, адже її ліричний початок дуже поступово перетікає в основну драматичну тезу, сповнену гостроти, пікантності, з підкреслено чітким, пружним ритмом, гострими синкопами. В її розвитку – превалюють вже вказані драматичні елементи, що іноді колоруються елементами типово лістівського ажурі, врешті-решт приходячи до ефектного, бурлескного завершення цієї п'єси. Вся форма пронизана тонкими нахилами то в бік ліризму, то в бік яскравої побутової характерності художнього образу, тому як у композиційному, так і у виконавському рішенні цієї п'єси варто відзначити риси поемного жанру.

Виконання *В. Грязнова* (друга редакція, 1940 р., 3 хв. 40 сек.) відзначено делікатністю та легкістю. Вступ звучить, немов змальовує образ ельфів, звучання немов невагоме, насичене повітрям. Так само легко і елегантно звучить основна тема, грайливо і скерцозно, балансуючи між серйозним і жартівливим образом. Кінцівка – несподівано патетична, як ефектний, розмашистий жест.

С. Родрігес виконує Серенаду (3 хв.) більш однопланово, підкреслюючи її вокальну жанрову ґенезу, малюючи образ трубадура, який виконує любовну пісню. Відкрита емоція, гостра і навіть трохи перебільшена з'являється несподівано в заключному кадансі, як вказівка на те, що всі умовності знято.

Висновки. Порівняння трьох різних виконавських версій циклу *С. Рахманінова* «П'єси-фантазії» ор. 3 засвідчило:

- 1) за вектором інтерпретації аналізовані виконання співвідносяться як еталонне (*С. Рахманінов*), новаторське (*В. Грязнов*) та традиційне (*С. Родрігес*), за стилевою моделлю –

- умовно класичне (С. Рахманінов), імпресіоністське (В. Грязнов) та романтизоване (С. Родрігес);
- 2) в ритмічному відношенні – найбільш вільним є виконання С. Рахманінова, найбільш строгим і відповідним нотному тексту – С. Родрігеса;
 - 3) найповільніші темпи – у виконанні В. Грязнова;
 - 4) найбільш широкий діапазон динаміки – у виконанні С. Родрігеса, найбільш компактна, стишена динаміка – у В. Грязнова;
 - 5) ступінь ударності туше найвищий – у С. Рахманінова, найнижчий – у В. Грязнова;
 - 6) ступінь диференціації фактури – найвищий у В. Грязнова.
 - 7) цикл С. Рахманінова надає можливості різноманітної, іноді навіть протилежної його інтерпретації, незважаючи на те, що це твір молодого композитора, він зроблений майстерно та досконало.

Література:

1. Асафьев Б. В. *Русская музыка: XIX и начало XX века* / Б. В. Асафьев; [2-е изд.]. – Л.: Музыка, 1979. – 341 с.
2. Келдыш Ю. *Рахманинов и его время* / Ю. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – 470 с.
3. Левая Т. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи* / Татьяна Левая. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
4. Медушевский В. *Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции* / В. Медушевский // С. Рахманинов на переломе столетий: сб. материалов международного симпозиума «С. Рахманинов на переломе столетий». – Харьков: СПДФО Носань В.А., 2005. – С. 7–14.

5. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства* / А. Д. Алексеев. –

Ч. 3. – М.: Музыка, 1982. – 288 с.

6. Мильштейн Я. И. *Статьи, воспоминания, материалы* / Я. И. Мильштейн; [сост. Е. Калинковицкая, С. Мильштейн]. – М.: Сов. композитор, 1990. – 288 с.

7. Бортникова Е. С. В. *Рахманинов. Жизнь и творчество в документах и материалах. 1873–1917* / Е. Бортникова // С. В. Рахманинов: сб. ст. и материалов; [ред. Т. Э. Цытович]. – М.; Л., 1947. – С. 41–74.

8. Брянцева В. Н. С. В. *Рахманинов* / В. Н. Брянцева. – М.: Сов. композитор, 1976. – 645 с.

9. Бэлза И. С. В. *Рахманинов и русская музыкальная культура* / И. Бэлза // С. В. Рахманинов: сб. ст. и материалов; [ред. Т. Э. Цытович]. – М.; Л., 1947. – С. 7–40.

References:

1. Asafev B. V. *Russkaya muzyka: XIX i nachalo XX veka* / B. V. Asafev; [2-e izd.]. – L.: Muzyka, 1979. – 341 s.

2. Keldysh Yu. *Rakhmaninov i ego vremya* / Yu. Keldysh. – M.: Muzyka, 1973. – 470 s.

3. Levaya T. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* / Tatyana Levaya. – M.: Muzyka, 1991. – 166 s.

4. Medushevskiy V. *Tvorchestvo Rakhmaninova: podvig neseniya traditsii* / V. Medushevskiy // S. Rakhmaninov na perelome stoletiy: sb. materialov mezhdunarodnogo simpoziuma «S. Rakhmaninov na perelome stoletiy». – Kharkov: SPDFO Nosan V.A., 2005. – S. 7–14.

5. Alekseev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* / A. D. Alekseev. – Ч. 3. – М.: Музыка, 1982. – 288 с.

6. *Milshteyn Ya. I. Stati, vospominaniya, materialy / Ya. I. Milshteyn; [sost. Ye. Kalinkovitskaya, S. Milshteyn]. – M.: Sov. kompozitor, 1990. – 288 s.*
7. *Bortnikova Ye. S. V. Rakhmaninov. Zhizn i tvorchestvo v dokumentakh i materialakh. 1873–1917 / Ye. Bortnikova // S. V. Rakhmaninov: sb. st. i materialov; [red. T. E. Tsytovich]. – M.; L., 1947. – S. 41–74.*
8. *Bryantseva V. N. S. V. Rakhmaninov / V. N. Bryantseva. – M.: Sov. kompozitor, 1976. – 645 s.*
9. *Belza I. S. V. Rakhmaninov i russkaya muzykalnaya kultura / I. Belza // S. V. Rakhmaninov: sb. st. i materialov; [red. T. E. Tsytovich]. – M.; L., 1947. – S. 7–40.*

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.8

UDC: 792 / 796.4

**AERIAL GYMNASTICS – CORD-DE-PARILLE: FORMAL, TECHNICAL
THE SIGNS**

D. Orel

Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Art, Kyiv, Ukraine

In the article, for the first time in the domestic circus criticism (circus studies), a detailed analysis and ontological substantiation of the circus genre of aerial gymnastics in Cord-de-Parille is given. Clarifies the principles and techniques of the creative work of a circus artist on the Cord-de-Parille. Specifies the features of the work and its principles.

Exercises and tricks on Cord-de-Parille are specified according to the methodology and terminology adopted in circus gymnastics.

Keywords: circus art, circus gymnastics, aerial gymnastics, circus genres, cord-de-parille, circus studies.

Дмитрий Орёл, Воздушная гимнастика – Корд-де-парель: формально-технические / Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств, Украина, Киев.

В статье, впервые в отечественной цирковой критике (цирковедение) дан детальный анализ и онтологическое обоснование циркового жанра воздушная гимнастика на корд-де-пареле.

Уточняются упражнения и трюки на корд-де-пареле согласно принятым в цирковой гимнастики методологии и терминологии.

Ключевые слова: цирковое искусство, цирковая гимнастика, воздушная гимнастика, корд-де-парель, цирковые жанры, цирковедение

The problem of the study lies in the fact that today there is practically no one: scientific research, methodological developments, as well as serious literature on the study of circus (aerial) gymnastics on the couple cord-de-parille. For the most part, it is practical and copyrighted applied techniques and practices that have only a fragmentary mention in separate interviews, programs, magazines.

The purpose of the study is to determine the concept and ontology of the circus genre aerial gymnastics on the couple cord-de-parille, as well as to clarify its forms, technique, style and stage representation.

Analysis of research

Such studies in the field of circus criticism as well as acrobatic pedagogy were conducted by such professional pedagogues and researchers as Belokhvostov Boris [2], Kashevarov Vladimir, Kozhevnikov Sergei [4], Sokolov Eugene. Their research concerned art methodology for

acrobatics, scenic and technical props for circus acrobats on the arena and under the dome, as well as the processes of aesthetic realization of the artistic image in circus criticism.

The presentation of the main material.

Cord de Parille (French – corde perilleuse – dangerous, risky rope) is a type of circus (aerial) gymnastics. An air gymnastic apparatus is a tightly stretched vertical rope, on which an artist performs tricks similar to bamboo exercises ("flag", "blanche", "culbute"). The upper end is attached to the dome; lower pulls the assistant; top provided with loops. The number shown on the cord de parille is performed by one performer or a duet.

Scenic representation, as well as exercises on the vertical rope spectacular and very beautiful. Circus numbers in aerial gymnastics "cor-de-volan" and "cor-de-pariel", are an integral part of almost all circus performances. Circus artists, air gymnasts, after some preparatory period and serious rehearsals when the muscular system and breathing are prepared for more tangible training methods, moves to exercises on primary air apparatus, which is the vertical rope. [6]

Example – drawing "Cor-de-Pariel"



Scenic representation, as well as exercises on the vertical rope spectacular and very beautiful. Circus numbers in aerial gymnastics "cor-de-volan" and "cor-de-pariel", are an integral part of almost all circus performances. Circus artists, air gymnasts, after some preparatory period and serious rehearsals when the muscular system and breathing are prepared for more tangible training methods, moves to exercises on primary air apparatus, which is the vertical rope. [6]

The beginning of the exercises on a vertical rope is "Vlazka" (to get on the rope, or to climb rope).

"Vlazka", there is a special stage option *for men* – climbing on a rope is carried out with a hand lift, one leg is extended, the other, the leg is bent at the knee, two legs are lightly wrapped around the rope, the feet and phalanxes of the fingers are strongly stretched.

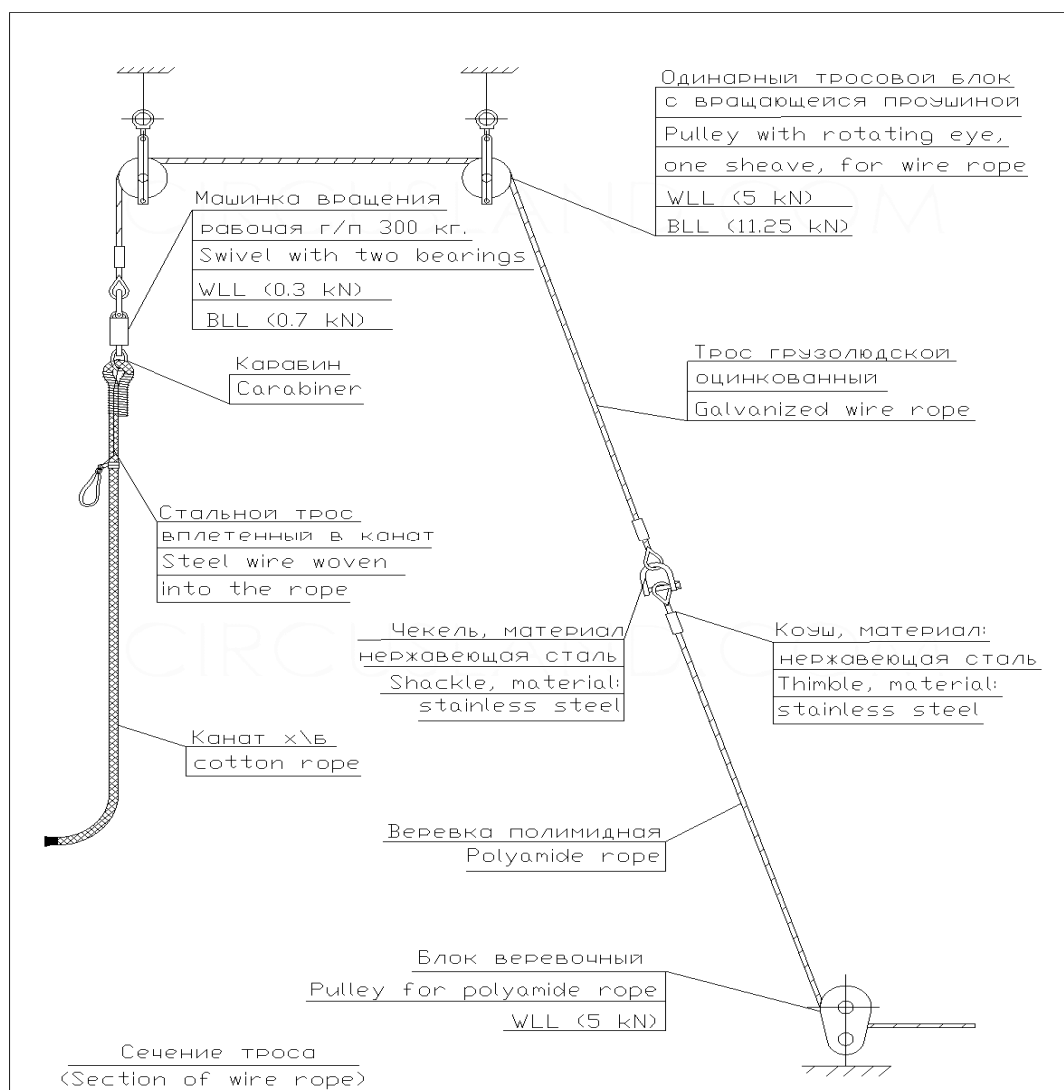
For women, climbing a rope is done in this way. Approaching the vertically installed rope and holding it first, with the right hand above the head and then below the left, begin to pull up with both hands, while simultaneously taking a full breath. Keep legs in position around the rope. Pulling up to the full and fixed on the bent arms, fix the tightening. The legs, which are in the grip position, should be pulled upwards and, having fixed themselves, make an exhalation. Then again to intercept the right hand over the rope above the head and, sticking to the right hand and feet, to intercept the left hand below the right, keeping the legs in the position of the girth around the rope, and starting to inhale, lift before fixing it.

To begin, make 2–3 ascents and then proceed to the descent as follows.

When descending, breathing is the opposite: that is, when you descend, exhale, and when fixing, inhale

Starting a descent, in which to keep your arms bent, lower the body down, sticking with the feet and exhaling.

Example – suspensions for with all components of the "*Cor-de-Pariel*"



Having brought the descent to failure, to gain a foothold. Having fixed with legs, to intercept the hands, first with the left, and then with the right lower (to consolidate), inhale and exhale to start lowering the hull down, adjusting with the legs and hands.

Having mastered the hold of the first method of tightening on two hands, you can proceed to the second cycle of tightening and holding on the rope with your left and right hands separately.

Foot lock (sit on the rope). Having made a "vlazka", it is necessary to give a rest to hands and legs. To do this, pulling up with both hands and bringing the body close to the rope, stretch your legs. Then, having bent the right leg higher in the knee, step on the rope with the heel and place the toe under the knee of the slightly extended left leg. The left toe of the left foot to lay the rope. In this position of the closed foot lock, you can safely release your hands, giving them a little rest.

Switch to the Flag (Bracket) from the foot lock [6].

Flag (Cronshtein) Flag (Bracket), taking the loop with the right hand and freeing the legs from the lock position, extend the body parallel to the rope (hanging position, or "hanging"). With your left hand, grab the rope, with the hull pushing away from the rope to the "flag" position: perpendicular to the rope. Move the body from the side position to the straight position. A similar position to fix. Then transfer the body to the rope for the next trick (see picture No. 7.).

Rear sag.

Transferring the body to the rope after the flac-cronshtein (flag-bracket), a gymnast, freeing his hand from the loop and holding the rope with his hands, makes a foot-lock.

Turns the right leg in front of the rope to the left, bending the knee, skipping the lower part of the leg to the bone under the knee of the left leg, then braids the left leg above the lift from left to right.

After the lock is made, let go of your hands, falling off the hull on the rear sag of the head downwards. Having fixed this position, rise and, holding the rope by hands, get ready for the next trick (see picture No. 8.).

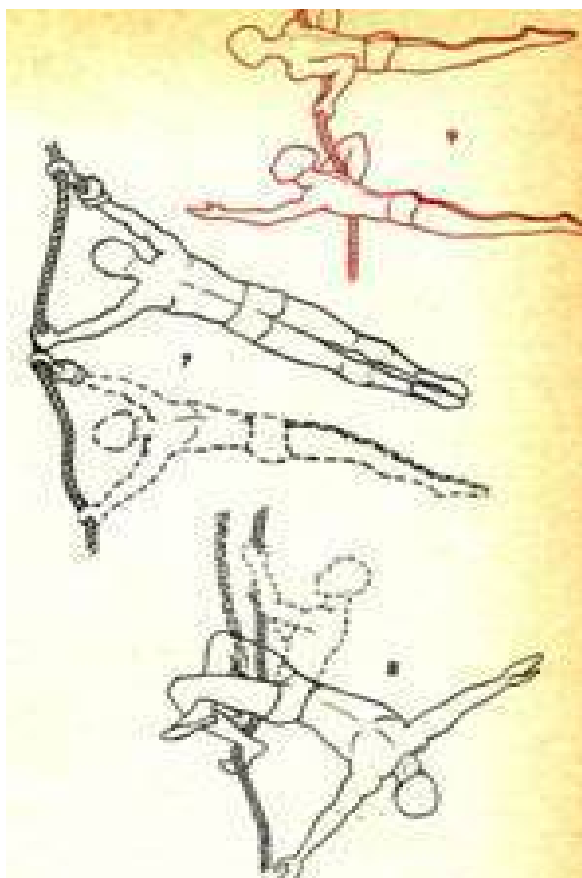
Arrow (emphasis with two hands in the rope with the transition to one hand).

Having brought the hull with the bogen in a sitting position, grasping the rope with the hands and freeing the legs from the lock and shifting the

legs to the sitting position, pushing the hull to the left, and putting the right hand in front of the rope to the right and grabbing the rope at the waist, for the rope below, near the groin.

Then throw the legs with stretched socks in a horizontal position. The body is on the support of the left elbow. With a gradual transition to the right arm, tightly pressing the curved arm with the rope clamped to the right side, throw the left arm in a horizontal position. After fixation, transfer the body to the rope, securing the legs to the lock for rest with the transition to the next trick (see picture No. 9.).

Example - tricks on the "Cor-de-Pariel"



Conclusions

Thus, it can be said that today in the domestic circus criticism, aerial gymnastics Cord de Parel is represented in a very mole percentage and is not well understood, both in the tricks contest and the technique, and in the analysis of artistic forms, which creates a great opportunity to study and the study of this circus genre in the future.

Literature:

1. *Акробатика: программа для училищ циркового и эстрадного искусства по специальности № 2109 «Цирковое искусство» (отделение цирковых жанров).* – М.: ВМУЗИК, 1980. – 36 с.
2. *Белохвостов Б. Н. Вольтижная акробатика / Б. Н. Белохвостов.* – М.: ЛКИ 2012. – 304 с.
3. *Запашный В. М. Вольтижная акробатика / В. М. Запашный. М.* – Искусство, 1961. – 131 с.
4. *Кожевников С. В. Акробатика: учеб. пособие для училищ циркового искусства / С. В. Кожевников.* – М.: Искусство, 1984. Изд. 3-е. доп. – 222 с.: рис.
5. *Orel Dmytriy. Masterly technique in the genre "Circus acrobatics" by the author's stage method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Arts // Paradigme of knowledge. – Section "Art". – Muscat, Oman: Center for international cooperation TK "Meganom", LLC. – 2018. – № 4 (30). – P. – 65–72.*
6. *Цирковая термінологія Корд-де-Парель: <http://mycircus.club/cirkovoi-slovar/kord-de-paryol.html>.* – Заголовок з екрану.

References:

1. *Acrobatic: a program for circus and variety art schools on specialty No. 2109 "Circus Art" (department of circus genres).* – М.: VMUZIK, 1980. – 36 p.
2. *Belokhvostov Boris. Voltige acrobatics / Boris Belokhvostov.* – М.: LKI 2012. – 304 p.
3. *Zapashnyj V. Voltige acrobatics / V. Zapashnyj.* – М.: Iskusstvo, 1961. – 131 p.
4. *Кожевников Сергей. Acrobatics: a textbook. manual for schools of circus art / С. Кожевников.* – М.: Iskusstvo, 1984. Izd. 3-e. dop. – 222 p.: ris.

5. Orel Dmytriy. *Masterly technique in the genre "Circus acrobatics" by the author's stage method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Arts // Paradigm of knowledge. – Section "Art". – Muscat, Oman: Center for international cooperation TK "Meganom", LLC. – 2018. – № 4 (30). – P. – 65–72.*
6. *Circus terminology Cor-de-Pariel. – Access mode: <http://mycircus.club/cirkovoi-slovar/kord-de-paryol.html>. –Header from the screen.*

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.9

UDK: 780.647.2.09(072) + 78.071.1(477)

**B. DOVLASH INSTRUMENTAL CREATIVITY:
METHODOLOGICAL AND EXECUTIVE ASPECTS**

P. Shymanskyi, PhD, Associate Professor

V. Kucheruk, Assistant Professor

East European National University named after Lesia Ukrainka, Lutsk

In this article the key aspects of musical, pedagogical, carrying out and in a civilized manner-public activity of the known Polish composer, our contemporary Bohdan Dovlash are considered in the context of development of button accordion and accordion art of II of half of XX of century.

In Ukraine work of the known modern Polish composer and teacher Bohdan Dovlash is yet known quite small. Information about a creative way and work Ukrainian was not until now. However his works are well known on a motherland, and often executed on the European stages. Taking into account it information is about a composer and analysis of him vital and creative way can assist expansion of button accordion and accordion repertoire of the Ukrainian performers, and to stop gap information about the modern east Europe composers.

Key words: Bohdan Dovlash, artistic activity, accordion performance, pedagogical repertoire, interpretation of modern music.

П. Шиманський, доктор філософії; В. Кучерук, доцент, Інструментальна творчість Б. Довлаша: методико-виконавський аспект/ Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Україна, Луцьк

У даній статті розглянуті ключові аспекти музично-педагогічної, виконавської та культурно-громадської діяльності відомого польського композитора, нашого сучасника Богдана Довлаша в контексті розвитку баянно-акордеонного мистецтва II половини XX ст.

В Україні творчість відомого сучасного польського композитора та педагога Богдана Довлаша ще znana зовсім мало. Відомостей про творчий шлях та доробок українською мовою досі не було. Проте його твори добре відомі на батьківщині, і часто виконуються на європейських сценах. З огляду на це інформація про композитора та аналіз його життєвого та творчого шляху може сприяти розширенню баянно-акордеонного репертуару українських виконавців, і заповнити прогалину відомостей про сучасних східноєвропейських композиторів.

Ключові слова: Богдан Довлаш, артистична діяльність, педагогічний репертуар, акордеонне виконавство, інтерпретація сучасної музики.

В другій половині XX століття – на початку XXI століття спостерігаємо значний інтерес композиторів до відносно молодого професійного інструменту – акордеона, що впевнено завойовує своє місце на концертній естраді. Проте проблема акордеонного репертуару і досі залишається актуальною – що стосується і його

створення, і вивчення. У лоні сучасної баянно-акордеонної музики постійно з'являються новітні художні явища, що потребують дослідження та аналізу, створюється самобутня музична література для цих інструментів. Швидке поширення інформації в нинішньому світі дозволяє і виконавцям, і музикознавцям бути на пульсі цих явищ [2].

Польсько-українські культурні зв'язки завжди були достатньо тісними і мали багату історію. Польща – одна з тих країн, де баянно-акордеонне мистецтво сьогодні розвивається найактивніше і тому заслуговує на увагу, вивчення та запозичення творчого досвіду. Його становлення розпочалося в 60-70-ті роки, тоді ж відбувається і становлення жанрів музики для баяна та акордеона в цій країні. Серед найяскравіших авторів творів для акордеона можна назвати К. Пшибильського, А. Челіговського, А. Кжановського, Я. Подобинського, Т. Натансона, З. Баргельські, К. Накліцкі, К. Ольчака, А. Гундзяка. Серед них одним із найвагоміших музичних діячів, що не лише плідно працює в сфері створення музики для акордеона, розробляючи нові виразові засоби для інструменту, втілюючи нові образи, але й активно пропагує акордеонне мистецтво, а в минулому був блискучим виконавцем, є сучасний польський композитор Богдан Довлаш [1, 4].

Відомий польський композитор, наш сучасник, Богдан Довлаш – яскрава і значима постать в музичному житті Польщі. Окрім композиторської, він знаний своєю педагогічною, в минулому виконавською та активною культурно-громадською діяльністю, він бере активну участь у розвитку і популяризації акордеонного мистецтва. Творчість Б. Довлаша знають не лише на батьківщині, а й далеко за її межами. Багато з творів композитора для акордеона вже стали класичними зразками баянно-акордеонного репертуару, часто

обов'язковими на престижних конкурсах акордеонного виконавства у Польщі та за кордоном.

Майбутній композитор народився 8 січня 1949 року в Лодзі. Перші кроки гри на акордеоні розпочав в Громадському музичному центрі рідного міста у 1957 році. Наступний етап музичної освіти Б. Довлаша – студії у Державній середній музичній школі в Лодзі, яку він закінчив у 1969 році. Тут він навчався на кафедрі виконавства, по класу акордеона в Мечислава Міколайчика. Молодий музикант також навчається на кафедрі теорії музики.

Виконавську та композиторську майстерність Богдан Довлаш продовжує вдосконалювати у Вищій школі ім. Ференца Ліста (Franz-Liszt-Hochschule) у Веймарі. Диплом цього престижного закладу він отримав у 1974 році (клас акордеона доктора Імград Слоти Кріг (Irmgard Sloty-Krieg) та теорія музики та композиція по класу доцента Гайнріха Беккера (Heinrich Becker) і Герберта Кірмсе (Herberta Kirmße)) [6].

У тому ж році, після повернення до Польщі, почав свою артистичну і композиторську діяльність. Б. Довлаш став працювати і як педагог, його викладацька кар'єра розпочалася ще до вищих музичних студій. У 1966-1969 роках він викладав акордеон в Музичному центрі міста Згеж, що у Лодзькому воєводстві. Спершу його педагогічна праця була пов'язана головним чином з Державною гімназією музики (нині ZSM) ім. Станіслава Монюшка в Лодзі (1974-1990), працював також в Державній музичній школі першого ступеня в Лодзі (1974-1976) і в Національній школі музики першого і другого ступеня ім. Кароля Курпінського в Кутно (1978-1980).

Паралельно, з 1974 року, він працював у Державній вищій школі музики в Лодзі (нині Академія музики імені Гражини та Кейстута Бацевич), спочатку на відділі музичної освіти, як викладач гри на

акордеоні, інструментовки та введення в композицію. З часом перейшов на виконавський відділ, де з 1980 викладав акордеон, був перший лектор (1980-1986), а потім і старший викладач. Після кваліфікації другого ступеня, проведеного в 1992 році в Академії музики ім. Фредеріка Шопена, в квітні 1996 року став професором, а в квітні 1999 року призначений на посаду ординарного професора.

З 1993-го по 1999-й роки обіймав посаду ректора Академії музики в Лодзі. В теперішній час в цьому навчальному закладі він очолює відділ акордеона та інтерпретації сучасної музики, і з 1 жовтня 2008 року працює керівником докторантури.

У 1997-2003 роках Богдан Довлаш також працював в університеті міста Лодзь, де з 1 жовтня 1999 року по кінець 2002/2003 навчального року обіймав посаду начальника відділу художньої освіти на факультеті освітніх наук. Він також співпрацював з Академією музики в Бидгощі та Державною вищою професійною школою в Саноку.

Викладацька та дослідницька діяльність Б. Довлаша виходить далеко за рамки альма-матер, в тому числі проведення занять і лекцій з інтерпретації, майстер-класів як у Польщі, так і за кордоном (Австрія, Нідерланди, Литва, Люксембург, Німеччина, Словаччина, Чехія). Він бере участь в численних наукових конференціях і симпозіумах, де читає лекції з питань, що стосуються проблем акордеонного виконавства, репертуару, історії виконавства на цьому інструменті [6].

Багато студентів Богдана Довлаша є переможцями національних та міжнародних конкурсів. Музикант брав участь у багатьох національних та міжнародних конкурсах в якості голови або члена журі (в Польщі, Австрії, Нідерландах, Литві, Хорватії, Словаччині, Угорщині, Німеччині, Італії). Він був рецензентом

кваліфікаційних I та II, а також докторського ступенів, а також учасником комісій з присвоєння звання професора музичних мистецтв у Польщі (академій музики в Гданську, Катовіце, Лодзі, Познані і Варшаві) та в Австрії (Приватний університет Антона Брукнера у Лінці). Він є автором статей та розвідок в області методики викладання, виконавства і творчості, а також навчальних програм для всіх рівнів музичних шкіл та музичних центрів.

Артистична діяльність музиканта, зараз, на жаль, припинена після автомобільної аварії, проходила у сферах сольного та камерного виконавства. Він виступав на батьківщині і за кордоном, брав участь у численних фестивалях, здійснюючи світові прем'єри творів сучасних польських та зарубіжних композиторів. Він заснував і очолив Акордеонний Квінтет у Лодзі та Акордеонний оркестр у Лодзі. Безліч записів для радіо, телебачення, кіно і театру здійснило в 1980 році утворене Тріо (Антоній Вержбіньскі – флейта, Єжи Налепка – гітара, Богдан Довлаш – акордеон), що припинило своє існування в 2002 році [6].

Сфера діяльності як композитора включає в себе сольну та камерну музику, музику для театру. Значним є доробок композитора в сфері літератури для акордеона, в тому числі й педагогічний репертуар. Він є лауреатом премій у конкурсах композицій для акордеона в Кастельфідардо (Італія), Зальцбурзі (Австрія) і Чеховіце, для гітари (двічі в Лодзі) і для музичного театру (в Торуні). Численні композиції Б. Довлаша є обов'язковими в репертуарі національних і міжнародних конкурсів акордеоністів, організованих в Польщі та за кордоном. Твори композитора публікуються і польськими, і зарубіжними видавництвами: Народний інститут музики, Hohner&Preissler (Німеччина), ABC Edition (Австрія), Ludowy Instytut

Muzyczny (obecnie PIM) oraz Astra Edition. Astra Edition, Richordi (Італія).

Серед інших, Б. Довлаш працював з Національним центром педагогічної освіти в галузі мистецтва, Регіональною групою навчально-методичного центру мистецької освіти, музичними асоціаціями по всій країні, Народним інститутом музики та Університетом музики.

Нині митець є віце-президентом Ради Асоціації польських акордеоністів, член ради Організації міжнародних конкурсів акордеоністів (Німеччина), член відділу Польської академії наук у Лодзі, де він є головою Комітету з культури, комітету з етики та членом Ради Клубу наук, членом дисертаційної комісії. Працює з Департаментом міжвузівської акордеонної асоціації та з композиторським факультетом університету міста Лодзь.

За свою плідну діяльність Б. Довлаш отримав вагомі державні нагороди та відзнаки: кавалер Ордену Відродження Польщі, медаль комісії народної освіти, Заслужений діяч культури Польщі.

Композитор продовжив традиції свого земляка, видатного композитора Броніслава Казімежа Пшибильського (1941-2011), першого польського автора оригінальних творів для акордеона, що залишив численний різножанровий доробок творів для цього інструмента. Обидва митці належать до композиторського осередку в Лодзі [6].

Найвагомішу частину творчого спадку Богдана Довлаша теж складають твори для акордеона. Очевидно, що розроблення акордеонного репертуару було свідомою метою автора, професійного акордеоніста. Твори для цього інструмента були першими його композиторськими спробами і створюються протягом всього творчого шляху. Творчий доробок композитора протягом більш як 40 років є

цінним внеском у збагачення польської та світової літератури для цього інструмента.

Найбільший твір у акордеонному доробку Довлаша – концерт для акордеона з оркестром. Цікавими є зразки ансамблів для 2-х, 3-х та 4-х акордеонів. Основна ж частина творів написана для акордеона соло. Автор експериментує з ансамблевими складами за участю цього інструмента (*Ab hoc et ab hac* для флейти гітари та акордеона, *Con sequenza* для акордеона і сопрано, *Cordi in vento* («Серце на вітру») для акордеона і арфи), що є примітною ознакою розвитку камерної музики ХХ століття.

Привертає увагу і добре розроблений педагогічний репертуар, що є, очевидно, результатом багаторічної роботи Б. Довлаша з молодшими учнями та студентами (Варіації на тему дитячої пісеньки „*Mało nas*”, Казки на добраніч, Танці роботів, Вісім мініатюр (Розмова, Загадка, Сонячні зайчики, Далі в ліс, Етюд, Мій старий будильник, Вальс, Балада), *Sonatina capricciosa*, Три дитячі п'єси, Літо в селі, Вальс для бабусі та інші). Зв'язок творчості Довлаша з польським музичним фольклором виявимо у таких творах, як Чотири народні ритми, Три польські танці (для акордеона соло), де він переосмислює ритмічні та ладо-гармонічні особливості польського фольклору.

Про неокласичні тенденції у його творчості дозволяє говорити часте використання таких жанрів як сюїта, токато, сонатина, концерт [3]. Іншою характерною рисою його творчості є програмність. Значна кількість сюїтних програмних циклів свідчить про схильність композитора до такого типу музичного мислення. Трапляються тонко-філософські («Співаючі риби») та дуже поетичні образи («Серце на вітру»). Природно, особливо багато програмних творів в дитячому репертуарі – тут багато п'єс, що змальовують світ дитини. Крокуючи в ногу з часом, Б. Довлаш пише «Танці роботів» та «Playstation»,

створює варіації на сучасні популярні дитячі пісеньки, виявляючи водночас тонке почуття гумору.

Музиці Богдана Довлаша притаманна яскрава, часом театральна образність, емоційність, тонке почуття гумору, а проте і драматичність, поглиблена психологічність. Для втілення образів автор застосовує усю палітру сучасних виразових засобів, де кантиленні мелодії сусідують з модерними композиторськими техніками.

Яскравим прикладом сучасного віртуозного концертного твору для баяну Б. Довлаша є Сюїта № 1. Твір складається із трьох частин: Тоскатина, Walc, Perpetuo – вони порівняно невеликі (загальне звучання твору – біля 5 хв.), однак за насиченістю музичної та образної палітри, динамікою та силою драматургічного вислову Сюїта не поступається великим формам.

Перша частина «Тоскатина» за фактурною та композиційною стилістикою перегукується із бароковим жанром токати і з перших тактів твору слухач поринає в нескінченну круговерть динамічного токатного плину. Однак від барокового жанру композитор запозичує лише початкову ритмо-фактурну фігуру, а в гармонії, мелодиці та інших виразових аспектах – це токато ХХІ століття із складними гармонічними комплексами, дванадцятитонову хроматичною тональністю в основі, домінуючою дисонансною вертикаллю та складним синкопованим ритмом.

Кожна група шістнадцятих у першому такті твору містить повторювану ноту (свого роду мінірепетиція), завдяки цьому прийому в партії правої руки виділяється малосекундовий мотив у першому такті, що переходить у квартово-малотерцеву інтонацію в другому (на фоні тритоново-великосептимової гармонії), що втілюють певне мінімалістичне мелічне начало. Цей мотив повторюється на іншому

теситурно-гармонічному рівні у другому, третьому та наступних тактах. Однак визначальну формотворчу та драматургічну функцію у першій частині «Сюїти» має гармонія у поєднанні із ритмо-фактурною канвою. Перше співзвуччя твору – безтерцевий ундецимакорд із основою *f* є свого роду лейтгармонією усієї «Сюїти», оскільки безтерцеві складні акорди домінуватимуть у гармонії не тільки в першій частині, а й протягом усього твору. Інші лейтгармонії – велика септима, тритон та мала секунда. Отож видається, що композитор намірено йде на певний експеримент, вибираючи у якості гармонічного каркасу дисонанси.

Фактурна модель укладена таким чином, що в основній остинатній фігурі шістнадцятими тривалостями виділяється два пласти, в яких по чергово проводиться мотивна мелодична лінія (в першому такті виділяється нижній голос, у другому – верхній і т.д.). Отож, музична тканина набуває поліфонічного забарвлення, що разом з тим, втілює й один із основних принципів токатності.

Загалом перші чотири такти Токатіни виконують функцію експозиційної побудови – вона має повторну будову: матеріал перших двох тактів у наступних двох повторюється квартою нижче, однак далі на перший план виходить імпровізаційне начало, у силу вступають розвитково-поліфонічні принципи розгортання матеріалу. У шостому такті секундово-квартова поспівка проводиться у нижньому, басовому голосі, далі мелодична «ініціативу» знову переходить до партії правої руки. За таким фактурним принципом матеріал викладається й надалі. Поступово тканина динамізується, більш розгорнутими та виразними стають й мелодичні «вкраплення» басової партії: наприклад хроматизований мотив у 8-9 тактах або скандуюча, напружена, секвентно повторена фраза на основі малосекундового мотиву у тактах 15-17 (*bassi marcato*).

Власне цей басовий хід закінчується відповідною до усього гармонічного стилю твору каденцією у т. 18: вкрай напружено-дисонуюча партія басу із чергуванням збільшено-квартових та малосекундових інтервалів на фоні тремоло безтерцевого нонакорду (із ввідним тоном), яка переходить у середню частину.

Середня частина невелика (тт. 19-26), суттєво фактурно та гармонічно не вирізняється, продовжуючи токатний характер п'єси. Однак тут на перший план фактури виходить повторювана ритмічна побудова дві шістнадцяті-восьма із синкопою на третій долі такту. Гармонічна, агогічна та теситурна динамізація тканини підводить до кульмінації мініатюри (т. 25), у якій басова партія знову переймає на себе мелодичну функцію: наполегливо повторена тритоновна інтонація (A-des) у супроводі дисонуючого секундово-тритонового ритмічного остинато (дві шістнадцяті-восьма) змінюється низхідним рухом у т. 26 та підводить до репризи.

Реприза точна (композитор скористався знаками скорочення нотного письма), відрізняється лише тритактовою кінцівкою (т. 40 Coda), що підсумовує основні формотворчі, ритмо-гармонічні та фактурні прийоми: ритмічна група дві шістнадцятки (репетиція) – восьма (двотритонове співзвуччя в обсязі великої септими) на основному інтонаційному матеріалі у супроводі басу із безтерцевим ундецимакордом та варіаційне повторення цієї побудови на квінту вище (ніби «дзеркально» відображене експозиційне проведенні квартою нижче). Завершує твір каденція з низхідним (знову ж таки тритоновно-секундовим) ходом в партії правої руки на фоні басового звороту е-е-Ф. Токатіна написана в тричастинній імпровізаційній формі.

Друга частина «Walc» є ліричним центром «Сюїти»; це жанрова замальовка, що надає твору рис полістилістичності, однак не

зважаючи на це, автор не виходить за межі обраного музично-виразового комплексу. Отож від романтичного вальсу у мініатюрі лишається лише тридольний розмір та фактурна закономірність мелодія-супровід (бас- два акорди).

На відміну від першої частини (де домінував фактурно-гармонічний комплекс) тут вирішальне формотворче та образне навантаження має чуттєва мелодична лінія, основним інтонаційним зерном якої є жалібна, «благальна» секундова інтонація (f^1 - es^1). Однак дисонуюча гармонічна вертикаль (не зважаючи на нагромадження неакордових звуків тут все-ж таки прослуховується *b-moll*-на тональна основа) надають їй драматичного, навіть трагедійного забарвлення. Середній регістр, плавність, кантиленність голосоведення, специфіка фразування та інтонацій – все це в комплексі витворює образ схвильованої романтичної сповіді.

Чіткість мелодичного начала зумовлює й певну композиційну впорядкованість. Експозиційне речення складається із восьми тактів (мелодія викладається протягом 1-6 тактів, а 7-8 слугують своєрідним додатком). У другому реченні (тт. 13-16) тема проводиться у варіантно-варіаційному викладі, мелодія піднімається у вищу теситуру, її рух пожвавлюється появою восьмих тривалостей, музична тканина динамізується й завдяки іншим виразовим можливостям. Низхідний басовий хід у 15-16 тт., що завершується восьмими тривалостями у поєднанні із висхідною акордовою послідовністю у партії правої руки виконують роль каденції та підготовлюють більш динамічну другу частину форми. Вона має розвитковий характер та інше фактурне тло: синкоповане мотивне вичленовування мелодії на фоні підкресленого ритмо-гармонічного супроводу восьмими тривалостями у комплексі із динамічними та агогічними засобами розкривають нову драматичну грань образу та логічно підводять до

кульмінації (т. 29). На секвентному низхідному проведенні тризвучової малотерцової поспівки відбувається спад кульмінації, що призводить до невеликої репризи, у якій майже без змін звучить початкова тема. Завершальний акорд Вальсу – безтерцевий нонакорд з основою F знову ніби повертає слухача до кола «безособових», механічних образів першої частини. Мініатюра написана у простій двочастинній репризній формі.

Третя частина Сюїти «Perpetuo» за характером та образним змістом перегукується із першою та продовжує розвивати головну драматургічну лінію, в основі якої ідея токатної безперервності, динаміки, руху (про що, власне, говорить й сама назва частини). Розпочинає мініатюру невеликий чотиритактовий вступ, у якому поєднано основні драматургічні прийоми першої (безтерцевість акордів, принцип повторності, синкопованість ритму) та другої (основне мотивне зерно) частин.

У четвертому такті розпочинається репрезентація головного образу: стрімкі, віртуозні пасажі на фоні хроматичних гармоній. Перші три такти викладу (тт. 4-6) демонструють немов би повторність будови, однак з наступного, 7-го такту головним принципом розвитку стає імпровізаційність, тому теситура пасажів «блукає» першою, другою та сягає третьої октави, басово-акордовий супровід, як і в першій частині, іноді змінюється невеликими мотивними тритоново-секундовими (т. 11), або низхідними (тт. 13, 15) поспівками. У т. 18 у варіантному викладі з'являється тема вступу; поступово динаміка цього фрагменту завдяки гармонічним регістрово-фактурним та динамічним засобам зростає і розвиток у сягає кульмінації у 25-му такті. Форма, як і в першій частині має повторний принцип будови і тому знову повторюється основний (від т. 4) розділ, проте лише частково: в 11-му такті відбувається перехід до заключної частини,

при цьому загальна моторика руху не припиняється. Більш того у т. 40 досягається ще одна, генеральна для усього твору кульмінація (основний елемент –репетиція безтерцевого нонакорду з основним тоном с, потім F із своєрідним розв'язанням), побудована на тематичному матеріалі вступу до третьої частини та тривалістю у чотири такти (тт. 40-43).

Регістрове співставлення дисонуючих співзвуч на *sfz* в синкопованому ритмі із наступною хроматичною висхідною акордовою послідовністю та безтерцевим заключним акордом складають завершальний фрагмент твору.

Отож, загальна драматургія Сюїти складена за принципом контрасту крайніх та середньої частини. У крайніх втілюються безособові, механічні образи, що протиставляються чуттєво-емоційному одухотвореному настрою Вальсу. Загалом сюїта характеризується єдністю музично-виразового інструментарію: 12-тонова тональна основа, складні гармонічні комплекси, синкоповані ритми, тощо. Однак для репрезентації безособового моторного начала композитор використовує певні «лейтзасоби»: безтерцеві акорди, повторність ритмо-гармонічних та фактурних елементів, ще однією «візиткою» цієї групи образів є двотритонові або двоквартові (або кварта-тритон) співзвуччя, тритоново-секундові інтонації. Проте головним цементуючим елементом першої та третьої частин є моторність, безперервність, що втілюється переважно фактурно-гармонічними засобами. У другій домінує мелодичне кантиленне начало, ще однією відмінною рисою є присутність терції, що визначає хоча б в малій мірі визначає ладовий нахил музики.

Не зважаючи на драматургічний контраст, а також полістилістичні риси з різними, навіть протилежними, жанровими моделями (токата та вальс), Сюїта пронизана єдиною лінією драматургічного розвитку й

демонструє блискучий приклад втілення сучасного комплексу виразових можливостей у концертному творі для баяну.

Література:

1. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. / М. И. Имханицкий // – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004.
2. Липс Ф. Р. К вопросу исполнения современной музыки для баяна. / Ф. Р. Липс. // Вопросы профессионального воспитания баяниста. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 48. Отв. Ред. Б. М. Егоров. – М., 2004.
3. Олексів Я. Сильова специфіка жанрів сюїти та партити в баянній творчості сучасності. / Я. Олексів // Науковий вісник НАУКМА ім. П. І. Чайковського. Вип..10 – ст.. 201-210.
4. Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. / А. Семешко // – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2009.
5. Сташевський А. Володимир Рунчак “Музыка про життя...” Аналітичні есе баянної творчості / А. Сташевський. // – Луцьк: 2004. – 199 с.
6. <http://www.amuz.lodz.pl>

References:

1. Imkhanitsky MI Music of foreign composers for accordion and accordion. / M. I. Imkhanitsky // Moscow: RAMS them. Gnessin, 2004.
2. Lips F. R. On the issue of the performance of modern music for the accordion. / F. R. Lips. // Questions of professional education of the bayanist. Proceedings of GMPI them. Gneiss Yield 48. Otv. Ed. B. M. Egorov. - M., 2004.
3. Oleksiy Ya. Style specificity of the genres of the suite and parties in the bayannnoy creativity of our time. / I. Aleksey // Scientific bulletin of the

National Academy of Sciences of Ukraine. P. I. Tchaikovsky. Vip..10 - item .. 201-210.

4. Semeshko A. *Performing skill of the bayanist.* / A. Semeshko // - Ternopil: "Educational book - Bogdan", 2009.

5. Stashevsky A. Volodymyr Runchak "The Music of Life ..." *Analytical Essays of Bayan Creativity* / A. Stashevsky. // - Lutsk: 2004. - 199 p.

6. <http://www.amuz.lodz.pl>

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.10

UDK: 780.647.2.09(072) + 78.071.1(477)

D. BOBICH INSTRUMENTAL CREATIVITY:

METHODOLOGICAL AND EXECUTIVE ASPECTS

P. Shymanskyi, PhD, Associate Professor

V. Kucheruk, Assistant Professor

East European National University named after Lesia Ukrainka, Lutsk

In this article the key aspects of our contemporary Davor Bobitch's famous and often performed composer in Europe are discussed in the great musical, pedagogical, performing and cultural activities of society, to the great sorrow of almost unknown in our fields. There are no publications about the composer in Ukraine, no published or analyzed his works. From this review, information about the composer and analysis of his sonatas can be a step in the interest of our performers and musicologists, in particular his accordion work.

Key words: Davor Bobych, composer activity, pedagogical repertoire, accordion performance, chamber-instrumental music.

П. Шуманський, доктор філософії; В. Кучерук, доцент, Інструментальна творчість Д. Бобіча: методико-виконавський

аспект/ Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Україна, Луцьк

У даній статті розглянуті ключові аспекти музично-педагогічної, виконавської та культурно-громадської діяльності нашого сучасника Давора Бобіча відомого і часто виконуваного в Європі композитора, на превеликий жаль майже не знаного на наших теренах. В Україні немає публікацій про композитора, не видавались та не аналізувались його твори. З цього огляду інформація про композитора та аналіз його сонати може стати кроком до зацікавлення нашими виконавцями та музикознавцями, зокрема його акордеонним доробком

Ключові слова: Давор Бобіч, композиторська діяльність, педагогічний репертуар, акордеонне виконавство, камерно-інструментальна музика.

Стрімка еволюція баянного мистецтва, яка обумовлена вдосконаленням технічних можливостей інструмента, спричинила активний розвиток виконавства та появу широкого, різноманітного за жанрами та стилями сучасного оригінального репертуару. «Баян не є табу для композитора, він не є недосконалим інструментом, блідою копією органа чи «пневматичним ящиком», придатним тільки для легкої музики. Це інструмент із самостійними правами, із власним незалежним потенціалом і тільки йому притаманними технічними вимогами, подібно до будь-яких інших музичних інструментів» – ці слова сучасного фінського композитора Е. Йокінена у стислій формі передають суть розвитку баянного репертуару у XX столітті [7, 172].

У другій половині минулого століття завдяки індивідуальному втіленню сучасних засобів музичної мови баян виступає як самобутній інструмент, що має великі потенційні можливості для розвитку у

професійній камерно-інструментальній сфері музичного мистецтва. Багатство ресурсів і самобутність привабили до роботи для баяна талановитих композиторів, що створили велику кількість творів високого художнього ґатунку, що за своїм естетичним рівнем не поступаються кращим зразкам традиційного світового інструментального репертуару.

Музична література XX-поч. XXI століття має цілий ряд авторів, що створювали оригінальний репертуар для баяна. Серед європейських авторів виділимо Г. Бреме, Т. Лундквіста, Л. Беріо, Пауля Ровзінга Ольсена, В. Якобі, К. Швена, В.Трояна, П. Макконена, О. Шмідта, Б. Довлаша, А. Кшановського, Л. Кайзера, К. Ахо, Ю. Такахаші, Т. Хосокави. Найяскравішими представниками російської композиторської школи тут можна назвати В. Золотарьова, О. Холмінова. С. Губайдуліну, Е. Денісова, А. Кусякова, Г. Банщикова, С. Беринського. Своєрідним відкриттям інструмента заново стала п'єса С. Губайдуліної "De Profundis" (1978). Останню свою річ "Світло в пітьмі" Едісон Денісов написав також для баяна. Блискучі зразки творів для баяна створили й українські композитори В. Зубицький, В. Рунчак, В. Бібік, В. Балик, В. Дікусаров, В. Власов, В. Довгань, А. Гайденко.

В жанрі естрадної мініатюри працювали П. Фросіні, П'єтро і Гвідо Дейро, Арт Ван Дамм, Ф. Марокко, Р. Вюртнер, А. Фоссен, М. Азола, Рішар Гальяно та інші популярні у всьому світі музиканти, які є не лише видатними виконавцями, але й авторами багатьох яскравих і талановитих творів. Окремо стоїть творчість Астора П'яццолі, видатного виконавця на бандонеоні. Хоча свої твори він писав як правило для бандонеона, вони отримали популярність саме в звучанні баяна та акордеона [2, 304].

Цим композиторам належить відкриття епохи «нового баяна», співзвучного звуковим ідеям сучасності. Зруйнувавши стереотип традиційного розуміння цього інструмента як придатного тільки для створення «мелодизованих» творів, композиторами була відкрита нова сучасна музична лексика інструменту.

Пошуки темброфактурних прийомів ішли шляхом створення об'ємних просторових звучань: незліченних комбінацій мелодія-фон, специфічно баянних дублювань мелодій (консонуючих, дисонуючих, інтервальних, акордових), накладання пластів фактури. Росла поліфонізація всіх видів музичного викладу. У фактурі, а також і в гармонії, динаміці наряду з функціональністю щораз більше місце займала колористичність. Різкі контрасти гучності, тонка робота з динамічним рівнем цілих композицій і навіть окремих звуків і співзвуч не зстосовувались в музиці до цього часу. Оновлення тембрової палітри пов'язано також із широким розвитком сонорних елементів (кластерів, вібрато, гліссандо, тремоло міхом, рикошета), яким відводиться важлива композиційна і колористична роль [5, 35].

Характерні зміни в образному ладі відбулися в бік поглиблення психологічних і трагічних образів у поєднанні з підвищеною експресією звучання. Поєднання конфліктності з образами сарказму, іронії, з глибокою суворою скорботою – все це тенденції, характерні як для баянного інструменталізму, так і для всього вітчизняного камерно-інструментального мистецтва [1, 61].

Давор Бобіч є одним з найяскравіших сучасних композиторів Хорватії та всієї Східної Європи, що сформувалися як митці у 80-90-х роках ХХ ст. Він знайомий не лише на батьківщині, але й за її межами. Прем'єри його творів – значні події в музичному житті країни. Він член Хорватської спілки композиторів з 1994 року. Окрім цього митець

займається педагогічною діяльністю, є одним із активних організаторів культурного життя Хорватії.

Давор Бобіч народився 1968 року у древньому місті Вараждин на північному заході Хорватії (на той час Югославії), нині великому промисловому центрі країни. Отримав базову музичну освіту в спеціалізованому коледжі рідного міста. Згодом його музичні шляхи пролягли до Києва, де він навчався в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського по класу композиції Г. І. Ляшенка, акордеона І. Д. Яшкевича. Молодий композитор був нагороджений відзнакою Міністерства культури України, як кращий іноземний студент 1992-93 років.

Після повернення на батьківщину Давор Бобіч розпочав свою активну творчу та педагогічну діяльність. Він заснував клас композиції в музичній школі першого та другого ступенів рідного Вараждина – вперше в історії Хорватської республіки. У 1999 р. Д. Бобіч став директором публічного інституту культури концертного бюро Вараждина. У 2003 р. він – старший викладач, в 2008 р. – доцент, а в 2009 р. – віце-декан в Академії мистецтв в Осієку.

Окремої уваги заслуговує участь, а згодом і керівництво Д. Бобічем відомим у Європі фестивалем «Барокові вечори» у Вараждині, що їх проводить Хорватське міністерство культури. Цей музичний форум є однією з найголовніших мистецьких акцій міста й приваблює щороку тисячі туристів-меломанів не лише з Хорватії, але й з усього світу. У 1999, після смерті академіка Ю. Мурная, Д. Бобіч став членом комітету цього престижного національного фестивалю. У жовтні 2006 він був названий директором «Барокових вечорів» у Вараждині.

Інтенсивна композиторська та організаторська діяльність Давора Бобіча отримала широке визнання:

1996 р. – став володарем нагороди "Ivo Vulićević" як найуспішніший молодий хорватський музикант (він став першим композитором, що отримав цю престижну національну нагороду);

1998 р. – премія "Stjepan Šulek" за кращий оркестровий твір молодого композитора та нагороду від області Вараждин за виняткові досягнення в галузі культури;

У 2006 та 2007 роках – відзнака Міністерства культури Республіки Хорватія за популяризацію хорватської музики;

2008 р. – престижна нагорода Бориса Попандопуло;

найвищі нагороди у конкурсах на кращий твір хорової музики протягом кількох років.

Наразі Д. Бобіч і сам є членом журі різних мистецьких премій і нагород, зокрема "Lukačić" і "Murai".

Досить численні опуси композитора – постійний елемент педагогічного репертуару у престижних мистецьких вузах Лондона, Хельсінкі, Києва, Мінська, Загреба та Осієка. Концертні твори митця є часто виконуваними по всьому світу провідними хорватськими та зарубіжними музикантами, ансамблями та оркестрами. Він постійно відвідує виконання своїх творів на усіх престижних фестивалях країни.

Широку увагу мистецької публіки привернула його ораторія «Король Томіслав», а виконання «Вуковарського реквієма» у 2004 році було названо однією з головних музичних подій сезону. З ансамблем «Ладо» та хореографом Дінко Богданічем вони поставили балет з вокалом «Вероніка Деснічка». Твір завершив так звану «Національну трилогію», що мала надзвичайний успіх. Ораторія "Isaac" стала одним із головних проєктів 2009 року у відзначенні міста Пеш як культурної столиці Європи [9].

Композиторська діяльність ще досить молодого композитора є доволі плідною – творчий доробок нараховує більш ніж 150 творів різноманітних жанрів – від фортепіанних мініатюр, обробок народних пісень і до великих вокально-симфонічних полотен. При побіжному погляді на список творів звертає на себе увагу часте використання барокових жанрів (концерт, сюїта, ораторія), що дозволяє говорити про неокласичні риси його творчості. Поряд бачимо і твори в жанрах романтичної доби – поема, елегія, увертюра. Є у його доробку приклади жанрового синтезу, характерного для XX та початку XXI століття: елегія-концерт, поема-концерт, а також типові для цього періоду експерименти зі складами виконавців – пошуки нових звучностей, тембрових поєднань (Концерт для труби, струнних і дзвонів, «Озорські враження» для сопрано, струнних, двох гобоїв і двох валторн, «Лісова колискова» для флейти, труби, дитячого хору та фортепіано, «Халдеї» для хору хлопчиків, брас-квінтету та ударних).

Поки єдиним театральним твором у доробку є народний балет зі співом балет «Вероніка Деснічка». Однак зацікавлення театром виявлялося вже давно – він є автором музики до вистав «Майстер і Маргарита», «Геркулес», «Романс про три любові» і ще біля десяти постановок. За спогадами композитора, у 1979 році, ще одинадцятирічним хлопчиком, Давор Бобіч як учасник дитячого хору брав участь у виконанні «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха на «Барокових вечорах» у Вараждині. Цей виступ залишив слід у його душі, і згодом втілювався при створенні його головних вокально-симфонічних творів: ораторії «Король Томислав» та «Ісая», Вуковарський реквієм, кантата «Єрихон». Вагомий і його доробок в галузі хорової музики, зокрема, різноманітна тематика його творів для дитячих хорів. Широка палітра камерно-інструментальних та камерно-

вокальних творів. Композитор, зокрема, розробляє репертуар таких інструментів, як контрабас, фагот, труба, баян, акордеон, тромбон, туба та інших.

Помітна схильність композитора до програмної музики, різні типи програмності спостерігаємо як серед великих, так і серед камерних творів (Сюїта для симфонічного оркестру «Загорські картини», поема для симфонічного оркестру «Вараждин 1776», «Попелюшка» – цикл для скрипки і фортепіано, «Нерозказана історія» для фортепіано та ін.). Серед творів виділяється серія робіт на біблійну тематику. Сюди відносяться ораторія «Ісая», кантата «Єрихон», Концерт для баяна і оркестру «Eschaton», «Голос Єремії» для фортепіанного тріо, фантазія для органу та ін.

У творчості композитора можна засвідчити артикуляцію національного начала. Це видно і з численних використань сюжетів хорватської історії, змалювання образів рідної природи, і зацікавлення музичним фольклором та національною поезією (народний балет зі співом «Вероніка Десінічка», ораторія «Король Томислав», «Меджимурська легенда», Чотири хорватські колядки для хору та оркестру, тріо «Малий Вараждин», вокальна лірика на тексти народних пісень та ін.).

Найхарактернішими рисами музики Давора Бобіча є емоційність, театральність, рельєфність, навіть кінематографічність образів, які він втілює, використовуючи усе різноманіття засобів виразності сучасності. Палітра образів дуже широка – від апокаліптичних картин, психологічно-заглиблених, драматичних образів до наївно-дитячих картинок з дитячих сюїт для баяна, образів природи. Все ж можна вважати Д. Бобіча композитором гармонійного світовідчуття.

Опуси Бобіча для баяна (акордеона), створені в період останніх 15 років є важливим внеском у збагачення хорватської та світової

літератури для цього інструмента. Найбільший твір – концерт під назвою «Eshaton» для баяна і оркестру (прем'єра відбулася у 2002 р.). Концерт має рівноправні партії баяна і оркестру. Це трьохчастинний твір, з інтенсивним розвитком у середній частині, яка демонструє максимум можливостей інструмента. Назва "Eshaton" походить від біблійного «Апокаліпсиса». Темою концерта є «Одкровення Іоанна», тому цей твір можна вважати програмним.

Сміливі ансамблеві поєднання використовує Д. Бобіч, поєднуючи баян з віолончеллю та струнним квінтетом у двох Concertinato, з симфонічним оркестром у Tango concertante. Ним створено дві серії циклічних творів: дві сонати, три сюїти (Apokalypsis, Kiev, Liturgikal) та чотири дитячі сюїти для інструменту соло, серед яких є цикли з узагальненою програмністю.

Надзвичайно динамічною та інтонаційно цілісною є Соната № 2 – «Posthumen» – («Посмертна»). Прем'єра твору відбулася у виконанні автора на випускному екзамені в консерваторії (Київ, 1993 р.). Не зважаючи на чотирьохчастинність, вона інтуїтивно сприймається не як цикл, а як єдина форма із декількома контрастними епізодами.

Найголовнішою рисою драматургії твору є інтонаційна єдність. Інтонації секунди лягли в основу двох тем, що об'єднують, цементують твір. Вони репрезентовані у вступі: перша – вольова, рішуча, основою якої є малосекундовий акцентований мотив. Ця чотиритактова тема компактна, вузькоамбітуса (розгортається у обсязі великої терції), проводиться на фоні кластерних секундових акордів у низькому регістрі, завершується низхідним малотерцовим зворотом. Вона відразу ж занурює слухача у сферу трагедійно-напружених образів боротьби, вихору життєвих колізій, разом з тим – це образ утвердження та заповзятості. Тема проводиться кілька разів

у різних фактурних та гармонічних вирішеннях, що надає їй динамічності, руху.

З перших тактів сонати виправданою є назва її першої частини «Токката» – тобто вільного, імпровізаційного жанру, близького до фантазії. В токкатах зазвичай використовується багато поліфонічних прийомів, що спостерігається у третьому та четвертому проведенні основної теми. Це ще більше підсилює експресію вступу.

Друга тема вступу (*Rubato meno mosso*) є не стільки контрастом до першої, як експозицією іншої іпостасі головного образу – інтравертної, чуттєвої сторони, внутрішньої інтуїтивної рефлексії. Друга тема інтонаційно пов'язана із першою – секвентне проведення невеликої низхідної поспівки, в основі якої – мала секунда та тритон на фоні хроматичного руху басів в низькому регістрі створюють атмосферу тривожного очікування, незворотності трагічних подій.

Ці дві теми вступу репрезентуючи домінуючий образ сонати, є лейтмотивною квінтесенцією, разом з тим, становлять значну частину розвитку драматургії у фіналі та творять лейттематичну арку усього твору.

Головна партія з'являється несподівано після фермати на фоні тривожної терцової репетиції. Характерною особливістю цієї теми є її двоголосна фактура, тобто композитор продовжує використовувати поліфонічні прийоми, застосовані у вступі. Квінтова інтонація, двічі проведена у різних голосах у високому регістрі звучить як перекличка сигнальних фанфар, заклик до бою. Другий раз вона звучить двічі зменшеними тривалостями, що надзвичайно динамізує музичну тканину. Інтонаційно головна партія базується на обох темах вступу, однак це лише мотивне вичленовування, поєднане в різноманітних комбінаціях, тобто головна тема сприймається як розробка тематичного матеріалу вступу.

Із проведення басової хроматизованої висхідної поспівки із другої теми вступу на фоні арпеджованих акордів (Energico) починається зв'язкова партія, що теж носить розробковий характер. Побічна партія (т. 59) – це усього лиш невеликий низхідний мотив у обсязі кварта, презентує контрастний, чуттєвий, ліричний образ, що несподівано з'являється у вихорі напруги. Проведення цього мотиву в м'якому середньому регістрі на фоні тремоло вносить у музичну тканину невеликий момент просвітлення. Однак наступне проведення у малій октаві на фоні акордових репетицій (т. 79) повертають драматургію в русло драматичної колізії. Тема починає ламатися, напруга зростає завдяки появі пасажів акцентованих квартових співзвуч із ломаним ритмом, збільшенню динаміки та загальному висхідному регістровому руху фактури. Експозиція закінчується на вістрі кульмінації.

Розробка (Misterioso) продовжує напружено-драматичний виклад, однак у нововому, фантастичному ракурсі. Головний герой немов би попадає у полон чар, через які усі його переживання, життєві колізії видаються містичним сном. Для створення цього ефекту використовуються трелі, супровідна репетиція обіймає інтервал малої нони. Поступове згущення фактури та підвищення регістру готує появу елементів побічної партії, характер якої зовсім змінюється – вона звучить тривожно, напружено (тремоло і в проведенні теми і у супроводі). Напруга нагнітається і невелика розробка закінчується ще однією кульмінацією.

Динамічна коротка реприза (т. 135) сприймається як наступний етап боротьби, побудована на темі головної партії, в ній продовжується мотивна розробка матеріалу, разом з тим використані прийоми поліфонії – інтонаційні переклички різни голосів у супроводі тривожних репетицій.

Усі використані у першій частині засоби – інтонаційна єдність, лаконічність тематизму, розробковість, поліфонічні прийоми, токатний репетиційний фон надзвичайно динамізують тканину. Завдяки цим прийомам логічно вибудовується складна драматургія частин, оскільки соната починається не класичною експозицією образів, а теми викладаються у динаміці, тобто потрібна надзвичайна композиторська майстерність, щоб з таким експресивним початком логічно підійти до кульмінації та запобігти драматургічним спадам. Задля цього автор надзвичайно стискає розробку та репризу форми і частина в цілому дійсно набуває рис вільної фантазії, або токати.

Друга частина сонати «Романс» за законами сонатного циклу контрастує із першою та тимчасово відсторонює від сфери основних експресивно-напружених образів. Вона сприймається як чиста, просвітлена мрія, спогад про безтурботні щасливі дні. Основна тональність частини ля-мінор, однак починається «Романс» в далекому до-дієз мінорі (що також підкреслює нереальність ситуації) із ніжної мелодії, проведеною у двох голосах, що звучить ніби би душевний діалог між двома люблячими серцями. Друге проведення теми – у ще більш далекому соль-дієз мінорі.

Тема середньої частини інтонаційно споріднена із першою, звучить у ре-мажорі (т. 33) на фоні тремоло тонічного тризвука сприймається як ще один світлий образ, пов'язаний із теплими спогадами. Спочатку тема проводиться одногосно, а потім розгортається знову як діалог між двома голосами.

В репризі основна тема викладена також двоголосно, у ритмічному збільшенні. Закінчується «Романс» подвійним проведенням низхідного басу, що супроводжував основну тему, це сприймається немов поступове зникнення, розчинення світлого спогаду. Форма «Романсу» – проста тричастинна.

Третя частина «Речитатив» повертає драматургію у русло тривожних, трагічних образів. Назва частини наштовхує на думку, що це тяжка гнітюча сповідь, жаль за втраченим безповоротно. Однак в цьому монолозі відчувається і потаємна сила, бажання боротьби та перемоги.

Вступ у низькому реєстрі (повільний висхідний мотив на фоні органного пункту соль) ніби занурює у атмосферу похмурості чи то підземелля чи можливо старого готичного храму. Невелика п'ятитактова основна тема (інтонаційно пов'язана із першою темою вступу) на фоні органного пункту – це розмірений монолог, однак хроматизовані тризвукові поспівки сприймаються як спалах приглушеної емоції, бажаючи спинити яку оповідач зупиняється...

Знову, збираючись із силами, він починає свою важку розповідь (т. 16, *Sostenuto* [quasi *Grave*]) і знову ж охоплений емоціями, замовкає. Лише втретє (т. 26) почавши оповідь оповідач не стримує емоцій – тризвукова поспівка набуває динамізму, з'являються риси розробковості, що призводить до кульмінаційного проведення основної теми (т. 39). Однак в кінці емоції згасають, знову повертаючи до гнітючого відстороненого стану (т. 46 *Grave*) образу, що немов би розчиняється у півтімі.

Форма частини – вільна, структурно перегукується із бароковими токатними композиціями, основою яких імпровізаційне повторення однієї побудови (найчастіше періоду). Очевидно, що така форма якнайкраще відповідає драматургічному задуму автора в цій частині, а саме рельєфному змалюванню одного образу.

Фінал сонати в безповоротному цілеспрямованому вируючому русі немов відкидає все зайве. Це рухається вперед – все швидше і швидше – саме життя, і залишається або злитися із цим рухом, або бути ним зметеним.

Перша тема фіналу – наполеглива, рішуча, інтонаційно споріднена із першою темою вступу першої частини проводиться двома голосами в подвійну октаву, зміна тактових розмірів майже у кожному такті, поєднання дводільних та тридільних ритмічних груп на фоні уривчастих акордів супроводу у швидкому темпі, неочікувані акценти надають їй потужності та непередбачуваності. Друге її проведення захоплює аж три октави, що значно динамізує фактуру (т.7). Невелика зв'язка, де на передній план виходять синкоповані уривчасті акорди супроводу (т. 20) приводять до наступного епізоду (*Meno mosso*): терцово-секстові синкоповані співзвуччя та хроматичний хід у високому регістрі, що накладаючись утворює п'ятизвучний кластер нагнітають напруження та готують появу лейттеми усієї сонати – теми вступу із першої частини (*Energico*). Це торжество основного образу – вольового, рішучого, непереможного начала.

Після цього невеликий зв'язковий фрагмент на фоні репетиції на ноті соль призводить до кантиленної побічної партії (до-мінор), що інтонаційно апелює до фольклорних наспівів та доповнює групу ліричних образів – побічної партії першої частини та обидвох тем «Романсу».

Нагнітаючі фактурні прийоми – тремоло, низхідний хроматичний хід, що накладається у звуковий кластер готують нову динамічну хвилю – початок розробки, що будується на інтонаційному матеріалі головної теми сонати, а також тут епізодично з'являються елементи інших тем із першої частини – висхідний хід в басах із другої теми вступу на фоні віртуозних пасажів, що звучать як потужний вихор (т. 115), інтонаційні алюзії побічної партії першої частини (т. 123), та фантастичного розробкового епізоду (т. 132). Це додає музичній тканині контрастних елементів та додаткової експресії. Напруга

поступово нагнітається і на кульмінаційному піку у високому регістрі з'являється другий секвенційний елемент головної теми у поліфонічному викладі (т. 156). Завершується соната рішучим утвердженням секундowego звороту, що становить основне зерно леттеми (т. 177), а отже перемогою вольового цілеспрямованого начала. Фінал написаний у рондо-сонатній формі.

В цілому соната вражає цілісністю, динамізмом, імпровізаційністю, та в цілому нагадує жанр фантазії. Тканину цементує основна лейттема – що звучить як перша тема вступу, а також головна тема фіналу. Інші теми – друга тема вступу, головна партія першої та третьої частин та перша тема фіналу мотивно з нею пов'язані, що надає твору інтонаційної єдності. Широке застосування розробкових прийомів а також елементів поліфонії сприяє динамічності та цілісності. Цьому допомагає також й вільне застосування сонатної форми, а саме поява елементів розробковості в експозиційних розділах, скорочення репризних частин. Усі ці засоби в комплексі разом зі специфічними композиційними, фактурними, ладо-гармонічними, динамічними та іншими прийомами витворюють блискучу неоромантичну драматургію твору.

Література:

- 1. Васильев В. В. Особенности образного строя и музыкального языка в сочинениях для баяна 1970 — 90-х годов / В. Васильев. // Вопросы народно-инструментального исполнительства и педагогики. — Тольятти, Тольяттинский институт искусств, 2002.*
- 2. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. / Г. Григорьева — М.: Владос, 2004.*

3. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. / М. И. Имханицкий // – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004.
4. Липс Ф. Р. К вопросу исполнения современной музыки для баяна. / Ф. Р. Липс. // Вопросы профессионального воспитания баяниста. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 48. Отв. Ред. Б. М. Егоров. – М., 2004.
5. Михайлова А. А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна. / А. А. Михайлова. — Саратов, 2002.
6. Олексів Я. Сильова специфіка жанрів сюїти та партити в баянній творчості сучасності. / Я. Олексів // Науковий вісник НАУКМА ім. П. І. Чайковського. Вип..10 – ст.. 201-210.
7. Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. / А. Семешко // – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2009.
8. Сташевський А. Володимир Рунчак “Музыка про життя...” Аналітичні есе баянної творчості / А. Сташевський. // – Луцьк: 2004. – 199 с.
9. www.davorbobic.com

References:

1. Vasiliev V. V. Features of the figurative system and the musical language in the works for the bayan of the 1970s - 90s / V. Vasiliev. // Questions of folk-instrumental performance and pedagogy. - Tolyatti, Togliatti Institute of Arts, 2002.
2. Grigorieva G. Musical forms of the XX century. / G. Grigor'eva - Moscow: Vlado, 2004.
3. Imkhanitsky M I Music of foreign composers for accordion and accordion. / M. I. Imkhanitsky // Moscow: RAMS them. Gnessin, 2004.
4. Lips F. R. On the issue of performing modern music for the bayan. / F. R. Lips. // Questions of professional education of the bayanist.

Proceedings of GMPI them. Gneiss Yield 48. Otv. Ed. B. M. Egorov. - M., 2004.

5. *Mikhailova A. A. Folklore and neo-folklore stylistic tendencies in the music of domestic composers for the accordion. / A. A. Mikhailova. - Saratov, 2002.*

6. *Oleksiy Ya. Style style of the genres of the suite and parties in the bayannnoy creativity of our time. / I. Aleksey // Scientific bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine. P. I. Tchaikovsky. Vip..10 - item .. 201-210.*

7. *Semeshko A. Performing skill of the bayanist. / A. Semeshko // - Ternopil: "Educational book - Bogdan", 2009.*

8. *Stashevsky A. Volodymyr Runchak "The Music of Life ..." Analytical Essays of Baikon's Creativity / A. Stashevsky. // - Lutsk: 2004. - 199 p.*

9. *www.davorbobic.com*

CONTENTS

I. PEDAGOGICAL AND PSYCHOLOGICAL SCIENCES

PROFESSIONAL FORMATION OF THE FUTURE TEACHER IN THE EDUCATIONAL PROCESS AT THE EXPENSE OF PEDAGOGICAL PRACTICE

I. Kamenska, PhD in Agricultural Sciences 5

ACTIVITY AS FACTOR OF PROFESSIONAL SELF- ACTUALIZATION DEVELOPMENT OF PERSONALITY

R. O. Liashenko, PhD in Pedagogical Sciences 21

THE ACT OF UKRAINE «ON PROBATION» AS THE PROSPECT OF FURTHER DEVELOPMENT OF SOCIAL EDUCATION OF JUVENILE OFFENDERS

Y. Plisko, PhD in Pedagogical Sciences 33

CREATIVITY AS THE PERFORMANCE OF VISUAL INTELLIGENCE AND ITS DEVELOPMENT

S. M. Symonenko, Doctor of Psychology, Professor
I. V. Rozina, PhD in Psychological Sciences, Associate Professor 49

II. PHILOSOPHICAL SCIENCES

WORLDVIEW AND GENESIS OF SCIENTIFIC HEURISTIC

V. M. Rubsky, PhD in Theological Sciences 73

III. ART AND ART CRITICISM

- THE TRICK AND GAG AS THE BASIC BASIS OF ECCENTRIC
MUSIC IN CLASSIC AND MODERN NUMBERS** 93
T. Grinie
- S. RAKHMANINOV'S «PIECE-FANTASY» OP.3 IN THE ASPECT
OF PIANO INTERPRETATION** 109
T. Kryvytska, PhD in Arts
- AERIAL GYMNASTICS – CORD-DE-PARILLE: FORMAL,
TECHNICAL THE SIGNS** 124
D. Orel
- B. DOVLASH INSTRUMENTAL CREATIVITY:
METHODOLOGICAL AND EXECUTIVE ASPECTS** 132
P. Shymanskyi, PhD, Associate Professor
V. Kucheruk, Assistant Professor
- D. BOBICH INSTRUMENTAL CREATIVITY:
METHODOLOGICAL AND EXECUTIVE ASPECTS** 147
P. Shymanskyi, PhD, Associate Professor
V. Kucheruk, Assistant Professor