



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
ФАКУЛЬТЕТ ІСТОРІЇ ТА МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН
КАФЕДРА ПОЛКУЛЬТУРНОЇ ОСВІТИ ТА ПЕРЕКЛАДУ

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА
КАФЕДРА ТЕОРІЇ МУЗИКИ

ЗАКАРПАТСЬКИЙ УГОРСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІМЕНІ ФЕРЕНЦА РАКОЦІ ІІ
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
ІІІ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ СТУДЕНТІВ
ТА МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ
«КУЛЬТУРА І МОВА В СУЧАСНОМУ БАГАТОМОВНОМУ
ТА БАГАТОВЕКТОРНОМУ ДИСКУРСІ»

25–26 квітня 2024 р.

Ужгород

2024

УДК 008:81:81'246:81'42(043.2)

К 90

Культура і мова в сучасному багатомовному та багатовекторному дискурсі:
збірник матеріалів III Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників (м.Ужгород, 25–26 квітня 2024 р.). Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2024. 271 с.

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ:

Віталій АНДРЕЙКО, декан факультету історії та міжнародних відносин ДВНЗ «УжНУ», кандидат історичних наук, доцент, Україна

Ігор ПИЛАТЮК, Народний артист України, академік НАМУ, доктор філософії, ректор ЛНМА ім. М.В.Лисенка, Україна

Світлана МИШКО, завідувач кафедри полікультурної освіти та перекладу факультету історії та міжнародних відносин ДВНЗ «УжНУ», кандидат педагогічних наук, доцент, Україна

Оксана ПИСЬМЕННА, завідувач кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри, Україна

Катерина ЛІЗАК, доцент кафедри філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II, Україна

Михайло ШЕЛЕМБА, доцент кафедри міжнародних студій та суспільних комунікацій факультету історії та міжнародних відносин ДВНЗ «УжНУ», кандидат політичних наук, Україна

УПОРЯДНИКИ:

Наталія ТОДОРОВА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри полікультурної освіти та перекладу факультету історії та міжнародних відносин ДВНЗ «УжНУ»,

Анатолій МИШКО, старший викладач кафедри полікультурної освіти та перекладу факультету історії та міжнародних відносин ДВНЗ «УжНУ».

***Рекомендовано до друку Вченою радою
факультету історії та міжнародних відносин ДВНЗ «УжНУ»
(протокол № 4 від 30 квітня 2024 р.)***

*Відповідальність за достовірність матеріалів, фактів
та висновків несуть автори тез доповідей*

© ДВНЗ «УжНУ», 2024

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО

декана факультету історії та міжнародних відносин ДВНЗ «УжНУ»,
кандидата історичних наук, доцента **Віталія АНДРЕЙКА** 8

Секція 1. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОСВІТИ В КРАЇНАХ ЄВРОПИ

Настя БАБЧИН. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОСВІТИ
В ЧЕСЬКІЙ РЕСПУБЛІЦІ (Україна-Чехія) 10

Sintia BORCHUK. COMPARATIVE ANALYSIS OF STUDY PROGRAMS
AT THE FACULTIES OF INTERNATIONAL RELATIONS
AT UNIVERSITIES IN HUNGARY (Ukraine) 13

Анна ОРЛОВА. INTEGRATION OF MIGRANTS INTO
THE EUROPEAN EDUCATION SYSTEM (Україна) 18

Miriam SHINKO. MAIN FEATURES OF THE DEVELOPMENT
OF PRIMARY EDUCATION IN HUNGARY AT THE END
OF THE XXth CENTURY (Ukraine) 20

Yuliia PUZIAK. PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT
OF EDUCATION IN FRANCE IN THE SECOND HALF
OF THE XXth CENTURY (Ukraine)..... 23

Лілія БОРОНЕНКО. РОЗВИТОК ВИЩОЇ ОСВІТИ
В КОРОЛІВСТВІ ІСПАНІЯ В ХХІ ст. (Україна) 28

Галина КАТРИЙ. ВПЛИВ ПОЛІТИКИ УКРАЇНІЗАЦІЇ
НА РОЗВИТОК СИСТЕМИ ОСВІТИ
В СРСР У 20-30 роки ХХст. (Україна) 32

Анастасія ТОВТИН. РЕФОРМУВАННЯ ШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ
В УКРАЇНІ. ЯКА НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА КРАЩЕ: «НУШ» ЧИ
«ІНТЕЛЕКТ УКРАЇНИ»? (Україна) 38

Мілена ПИСЬМЕННА. РОЗВИТОК ОСВІТИ
В КОРОЛІВСТВІ НОРВЕГІЯ (Україна) 41

Максим ВІЛЮС. ПОЧАТКОВА ОСВІТА В АНГЛІЇ
ТА ШОТЛАНДІЇ (Україна) 45

Анастасія КИРЛИК. ПРИВАТНІ ШКОЛИ ВЕЛИКОЇ
БРИТАНІЇ: ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ (Україна) 50

Катерина ТЕНЕНЬОВА. ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ
ФАХІВЦІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «МІЖНАРОДНІ ОРГАНІЗАЦІЇ»
У РЕСПУБЛІЦІ ПОЛЬЩА (Україна-Республіка Польща) 54

Vasylyna DULEVA. HIGHER EDUCATION
REFORMS IN FINLAND (Ukraine) 58

Евніка ГНАТКОВИЧ, Даніела ГНАТКОВИЧ. ОСОБЛИВОСТІ
РОЗВИТКУ ОСВІТИ В РЕСПУБЛІЦІ ХОРВАТІЯ (Україна) 62

Дар'я КАЛАШНИК. РЕФОРМА СИСТЕМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ДАНІЇ (Україна)	65
Секція 2. ДО 180-РІЧЧЯ ЛНМА ІМ. М. ЛИСЕНКА	
Тема 1: Теоретичне та історичне музикознавство в українському та світовому вимірах: традиції та перспективи розвитку	
Анна ГУРІНА. ЕКСПЕРИМЕНТАТОРСТВО ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА У “QUARTETTO PICCOLO (Україна)	69
Ростислав ЮНИК. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КЛАРНЕТУ ЯК АНСАМБЛЕВОЇ ОДИНИЦІ У КЛЕЗМЕРСЬКИХ АНСАМБЛЯХ (Україна).....	72
Ксіонг ЧЕНГІАНГ. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ЦІН ЧЖУ: НА ПЕРЕХРЕСТІ СХІДНОЇ ТА ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУР (Україна-КНР).....	77
Dominika PESZKO. LUBOMIRSKI ARTISTIC PROJECT THE KRZYSZTOF PENDERESKI ACADEMY OF MUSIC IN KRAKOW (Republic of Poland)	81
Ангеліна БІРЯК. СЕМАНТИКА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XIII-XVст. (Україна)	84
Чжан ШО. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ПАРТІЇ ЦЗІНЬ ЦЗИ З ОПЕРИ «ДИКА ЗЕМЛЯ» ЦЗІНЬ СЯНА (НА ПРИКЛАДІ СОЛЬНИХ НОМЕРІВ) (Україна-КНР)	89
Діана БАРИЛКО. НЕДООЦІНЕНА СИМФОНІЯ Л. ВАН БЕТОВЕНА (Україна)	93
Сяо ТЯНЬ. РОЗВИТОК ЖАНРІВ КАНТАТИ ТА ОРАТОРІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ТА НА ПОЧАТКУ ХХІ ст. У КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЦІ (Україна-КНР)	98
Володимир КОЗАЧОК. СИМФОНІЯ №4 ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА: ПОГЛЯД ДИРИГЕНТА (Україна)	101
Чжан КЕ. АМПЛУА ВИСОКОГО ЖІНОЧОГО ГОЛОСУ У КИТАЙСЬКИХ ОПЕРАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТИПУ ГО ВЕНЬЦЗИНЯ (Україна-КНР)	106
Любов НАЗАР. ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Е. ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА (Україна)	109
Тема 2: Музика та суміжні види мистецтва	
Олександр НІМЕНКО. РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФА В СУСПІЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ В ЧАСИ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ ТА ЕПОХУ ЗМІН (Україна).....	113
Piotr JAGIELLO-STANOWSKI. ARE COMBINATIONS OF RHYTHMIC VALUES MATHEMATICS? (Republic of Poland)	117

Неллі ГАСИНЕЦЬ. СЮЖЕТ «КОРОНАЦІЯ ДІВИ МАРІЇ» У САКРАЛЬНОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XII-XV ст. (Україна)	121
Лілія АНЧА. ОРГАН У ХРАМОВІЙ АРХІТЕКТУРІ НІМЕЧЧИНИ ПЕРІОДУ ПІЗНЬОЇ ГОТИКИ (Україна)	124
Хуан Ї. ТИПОЛОГІЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ МУЗИКИ КИТАЮ ТА ВТІЛЕННЯ ЇЇ РІЗНОВИДІВ У ФОРТЕПІАННИХ СЮЇТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (Україна-КНР)	127
Хун ВЕНЬДЗЕ. ІННОВАЦІЙНІ ТРАКТУВАННЯ ЗВУКОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ РІЗНОВИДІВ НАЦІОНАЛЬНИХ НАРОДНИХ ФЛЕЙТОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX ст. (Україна-КНР)	130

Секція 3. ДО 180-РІЧЧЯ ЛНМА ІМ. М. ЛИСЕНКА

Тема 1: Знакові постаті українських митців у контексті розвитку національної музичної культури

Юлія ЙОСИПЕНКО. СИМФОНІЧНІ ПОШУКИ БОРИСА КУДРИКА: ПЕРШЕ НАБЛИЖЕННЯ (Україна)	134
Катерина ЦВІЛЮК. СИМФОНІЧНА ПОЕМА П. ПЕЧЕНІГИ- УГЛИЦЬКОГО «УКРАЇНА»: ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ОБРАЗНИХ СФЕР (Україна)	138
Тетяна ДЯКУН. ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ТИМОФІЯ БЕЗУГЛОГО: ІСТОРИЧНИЙ ТА ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ (Україна)	140
Антон ДЕГТЯРЬОВ. ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ В ЧСР НА СТАНОВЛЕННЯ Ф. ЯКИМЕНКА ЯК УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА (Україна)	143
Оксана ЛИТВИНЕНКО. ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ МУЗИКИ У ВИМІРІ ЇЇ ВИКОНАВСТВА НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОГО ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ М. СКОРИКА (Україна)	150
Мар'яна ПОЛТОРАК. ЛІРИЧНА МАГІЯ: ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО (Республіка Польща)	154
Модест МЕНЦІНСЬКИЙ. ДО ПИТАНЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ СОНАТИ АНДРІЯ ШТОГАРЕНКА (Україна)	158

Тема 2: Музика як інструмент міжкультурної комунікації

Anna TODOROVA. CLASSICAL MUSIC AS A TOOL OF CULTURAL DIPLOMACY UNDER CONDITIONS OF THE 21ST CENTURY GLOBAL CRISES (Germany)	161
--	------------

Олександра САВКО. ДРАМАТУРГІЯ ТВОРУ У ПОСТАНОВЦІ ЕСТРАДНИХ НОМЕРІВ (Україна)	166
Валерія ЗЮЛЬКОВА, Валентина ТЮСКА. МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (на прикладі Івано-Франківщини) (Україна)	170
Чжан ЦЗУНЛЯН. СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ ВНУТРІВИДОВОЇ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ БАРИТОНУ В ОПЕРНІЙ МУЗИЦІ ВПРОДОВЖ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХст. (Україна-КНР)	173
Чен МЕНГЖАО. ДЕЯКІ РИСИ НАЦІОНАЛЬНОЇ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКИ В СОНАТІ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО № 3 ДО МІНОР ГО ЦЗУРОНГА (Україна-КНР)	176
Лю СІНЬЯО. ВПЛИВ ФРАНЦУЗЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ НА СТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ПІСНІ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст. (Україна-КНР)	180
Чень СІНЖУН. ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ ст. (Україна-КНР)	184
Мен ФАНЬІ. ХОРОВА СКЛАДОВА КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТИПУ ЯК ЗРАЗОК ОКЦИДЕНТАЛІЗМУ У ОПЕРАХ БРАЙТА ШЕНА (Україна-КНР)	189
Лілія ГАНУШЕВСЬКА. ПЕРШІ МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНІ ЕКСПЕДИЦІЇ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ (Україна)	191
Anastasiia HOVDI. THE INESTIMABLE VALUE OF R. KIPLING'S TRANSLATIONS IN THE SOCIO-CULTURAL LIFE OF UKRAINE	196
 Секція 4. МОВНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО БАГАТОМОВНОГО СЕРЕДОВИЩА	
Вікторія РОТКОВСЬКА. INTERCULTURAL COMMUNICATIVE COMPETENCE AS A LINGUISTIC PHENOMENON (Україна)	200
Natalia CHAVARHA. LINGUISTIC IDENTITY AND POLITICS OF THE UKRAINIAN LANGUAGE IN THE CONTEXT OF THE MODERN MULTILINGUAL ENVIRONMENT : THE CASE OF BELGIUM AND SWITZERLAND (Ukraine)	205
Kitti TOVT. UKRAINE EUPHEMISMS IN THE SPEECHES OF LEADING POLITICIANS OF THE USA AND GREAT BRITAIN IN EARLY XXIst CENTURY (Ukraine)	209
Kateryna LIASHENKO. TRANSLATION AS A TYPE OF INTERLINGUAL COMMUNICATION (Ukraine).....	211
Agoston RADVANSZKY. ENGLISH AS A LINGUA FRANCA IN THE CONTEXT OF RECENT GEOPOLITICS (Ukraine)	216

Szabina STERCLI. PECULIARITIES OF REALIA TRANSLATION IN JANE AUSTEN'S "PRIDE AND PREJUDICE" AND VIRGINIA WOOLF'S "MRS. DALLOWAY" NOVELS (Ukraine)	221
Володимир ШИЛОВ. ЯКІ ЕЛЕМЕНТИ МОВНОГО ЛАНДШАФТУ МОЖУТЬ ПІДКРЕСЛЮВАТИ БАГАТОМОВНІСТЬ (На прикладі м. Берегове Закарпатської області) (Ukraine)	224
Анна ВОЛОДЬКО. ДИНАМІКА МОВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ (Україна)	229
Boglárka BERECSZÁSZI FÁBIÁN. EFL COMMUNICATIVE COMPETENCE FORMATION (Ukraine)	232

Секція 5. ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС: ТРЕНДИ СЬОГОДЕННЯ

Bettina LUPCHOV. CAPTURING SUMMERTIME MEMORIES: THE AUTOBIOGRAPHICAL ESSENCE OF RAY BRADBURY'S „DANDELION WINE” (Ukraine)	236
Андрій МИХАЙЛЮК. ДИСКУРС КВІР-ПРОЗИ США ПОЧАТКУ ХХІ ст.: ДІАХРОНІЧНИЙ ОГЛЯД (Україна)	239
Марина РЕВАЙ. ЛІТЕРАТУРНІ ТЕКСТИ НА УРОКАХ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ (Україна)	242
Valeria KOVALYUK. LIFE-AFFIRMING PHILOSOPHY IN THE NOVEL “BEAUTIFUL” BY DANIELLE STEEL (Ukraine)	245
Karina SHERESH. VIRAL MISINFORMATION AND ITS IMPACT: INVESTIGATING THE SPREAD OF MISINFORMATION THROUGH SOCIAL MEDIA PLATFORMS AND ITS CONSEQUENCES ON PUBLIC UNDERSTANDING (Ukraine)	250
Зіта ПОПОВИЧ. БІЛІНГВІЗМ, ПЕРЕМІКАННЯ ТА ЗМІШУВАННЯ КОДІВ, ЗАПОЗИЧЕННЯ (Угорщина)	255
Anna-Kristina TOVT. DISHARMONY OF LIFE AS A RESULT OF WEAPON’S DESTRUCTIVE ENERGY IN “DEADEYE DICK” (Ukraine)	260
Maksym TYTYKALO. CHARACTERISTICS AND IMPORTANCE OF ARTHURIAN LEGEND (Slovakia)	262
Tetiana PLEKHOVA. THE IMPACT OF LANGUAGE STEREOTYPES AND LANGUAGE DISCRIMINATION ON SOCIAL DYNAMICS ON THE INTERNET (Ukraine)	265
Eva KLOVANICS. PORTRAYAL OF SOCIAL CLASSES AND VARIOUS LAYERS OF MEDIEVAL SOCIETY IN “THE CANTERBURY TALES” BY GEOFFREY CHAUCER (Netherlands)	268

ВСТУПНЕ СЛОВО

Віталій АНДРЕЙКО,

кандидат історичних наук, доцент,

декан факультету історії

та міжнародних відносин ДВНЗ «УжНУ»

м. Ужгород, Україна

Щиро вітаємо гостей та учасників III Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «КУЛЬТУРА І МОВА В СУЧАСНОМУ БАГАТОМОВНОМУ ТА БАГАТОВЕКТОРНОМУ ДИСКУРСІ»!

Це вже стало традиційним, що у кінці навчального року ми проводимо науковий форум для обговорення результатів проведеної науково-дослідної роботи. Факультет історії та міжнародних відносин продовжує реалізацію наукових досліджень студентства, представників молодшої генерації дослідників, які продовжують займатися проблемами, що постали перед гуманітаріями під час широкомасштабної російсько-української війни. Розвиток основних напрямів поширення мультикультуралізму та питання місця української мови та культури у цих процесах є одним з наріжних каменів у євроінтеграційній та євроатлантичній стратегії нашої держави. Меседжі, які пролунали на конференції, пов'язані з формуванням цілісного українського гуманітарного простору, впровадженням в освітньо-науковий та суспільно-політичний дискурс концепції національно-патріотичного виховання молоді, нагальними питаннями розвитку культури та мови як інтегративної наукової системи, тощо. На моє глибоке переконання, одним із стратегічних завдань є глибоке осмислення державотворчих та національно-творчих процесів в Україні. Це має важливе значення в наданні допомоги у розбудові української держави та більш активному цілеспрямованому впровадженню здобутків у гуманітарній сфері України.

Так склалося, що за доброї традиції, міжнародна конференція була підготовлена і пройшла за ініціативи кафедри полікультурної освіти та перекладу факультету історії та міжнародних відносин Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет», співорганізації та участі кафедри філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II та кафедри теорії музики Львівської національної

музичної академії імені М. В. Лисенка. У прийдешньому зібранні представлені тези молодих науковців з семи країн Європи та світу.

Ми з великою повагою і гордістю ставимося до наших авторів, до вас, друзі. Всі ви є наполегливими ентузіастами, не байдужими до гострих проблем сьогодення, відданими науковому пошуку, а це є запорукою якісної та плodотворної як наукової, так і подальшої практичної діяльності. Сподіваюся, що сьогоднішня конференція сприятиме формуванню і вдосконаленню наукової думки, виробленню нових концептуальних підходів у справі протидії злочинності в усіх її новітніх проявах. Реалізуючи поставлені дослідницькі завдання у своїх виступах, автори звернулись до напрацювань зарубіжних і українських дослідників.

Представлені у збірнику статті акцентують основну увагу на тому, що мова, культура у багатовекторному світі залишаються головними пріоритетами у гуманітарному співробітництві держав на міжнародній арені, не дивлячись на посилення глобалізаційних трендів. Також у багатьох дослідженнях особлива увага приділена концепції мультикультуралізму, освітнім трендам, що склалася у країнах Західної Європи та світу загалом. У своїх статтях автори порівнюють різноманітні культури у багатьох суспільствах та намагаються знайти можливе вирішення проблем, які виникають у міжкультурних спільнотах, а, отже, можуть створювати нові шляхи вирішення актуальних проблем.

Упевнений, що на конференції прозвучить велика кількість цікавих та оригінальних доповідей і ми почуємо нові імена молодих талантів, яким завдяки наполегливій праці, накопиченим знанням і прагненню до самовдосконалення вдасться приєднатися до спільноти видатних представників освіти та науки. Бажаю вам приємного та результативного наукового спілкування на цьому заході, творчих вам успіхів, здоров'я, миру і добра!

Слава Україні! Героям Слава!

Секція 1. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОСВІТИ В КРАЇНАХ ЄВРОПИ

Настя БАБІЧИН

Науковий керівник: ст. викл. Алла ЛЯШИНА

Ужгородський національний університет

Україна – Чеська Республіка

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОСВІТИ В ЧЕСЬКІЙ РЕСПУБЛІЦІ

Освітня система завдяки своєму впливу на формування громадянського суспільства, підтримці економічного зростання та інтеграції в міжнародну спільноту, завжди посідала провідну роль в економічному, культурному та соціальному розвитку країни. Особливо у контексті глобалізації та міграції роль освіти почала набувати ще більшого значення, адже постало питання не лише забезпечення гідного рівня освіти для громадян Чехії, а і полегшення адаптації мігрантів та їх інтеграції у нове суспільство.

Чеська Республіка, як член Європейського Союзу, постійно доводить свій соціально-економічний потенціал та зусилля влади стосовно модернізації освітньої політики відповідно до сучасних викликів. Сучасна освітня система країни сформована на засадах демократії, доступності для кожного бажаючого, а також відкритості до міжнародної співпраці, на що вказує, активна співпраця вищих навчальних закладів з університетами всього світу.

Чеська система освіти має наступну структуру: дошкільна освіта, початкова та середня освіти, вища професійна та вища освіти. Кожен з рівнів має свої особливості та цілі, спрямовані на розвиток різноманітних аспектів академічних знань, соціальних навичок та критичного мислення. Наприклад, перший рівень – дошкільна освіта, має за мету підготувати дітей 3-6 років до навчання в загальноосвітній школі. До закладів дошкільної освіти загалом відносяться дитячі садочки, навчання тут є обов'язковим і безкоштовним [1].

Наступний рівень – це початкова освіта, розрахована на дітей від 6 років і триває 9 шкільних років. Як і в Україні, в Чехії учні зараховуються до класів відповідно до віку, але у випадку з українськими мігрантами, дітей зазвичай розподіляють на один шкільний рік нижче. Наприклад, якщо дитина в Україні навчалась у 8 класі, переїхавши до Чехії, переходить у 7 клас, а також, не менш важливим є те, що школи надають інформацію, про подальшу адаптацію дітей – можливості проходження мовних курсів чи надання іншої допомоги, зокрема психологічної підтримки.

Третім рівнем є середня освіта, куди відносяться гімназії, середні спеціальні школи, середні спеціальні училища, де учні готуються до вступу до вищих навчальних закладів чи одразу до вступу на роботу. На даний етап навчання можна пройти лише у випадку закінчення обов'язкової шкільної освіти [2]. Проте в Чехії є надзвичайно поширеним, після завершення навчання в гімназіях чи інших навчальних закладах середньої освіти, продовжувати навчання у вищих професійних навчальних закладах – це четвертий рівень освіти в країні і на цьому етапі неабияка увага звертається саме на поглиблення навичок професійної підготовки, яка орієнтується більше на ринок праці.

Останнім, п'ятим етапом є вищий навчальний заклад – університет. В Чехії велика кількість приватних вищих навчальних закладів, на відміну від державних, проте більш престижним вважається саме навчання в державних освітніх закладах [1]. Для вступу в університет, як і у більшості країн Європи, а також в Україні, потрібно скласти вступні іспити, але на деяких спеціальностях є можливість уникнення іспитів. Така процедура можлива у випадку, якщо абітурієнт отримав значні досягнення на попередньому рівні навчання, брав участь і отримав призове місце в міжнародних конференціях або інших заходах міжнародного рівня або міждержавного. Загалом, всі рівні освіти в Чехії на державному рівні є безкоштовними, від дитячих садочків до вищих навчальних закладів, але при вступі варто враховувати високий рівень конкуренції.

З особистих спостережень, можу виділити певні відмінності в здійсненні освітньої програми на деяких рівнях. По перше, з початку дошкільної освіти аж по

закінчення середньої освіти, учні на постійній основі їздять на різні екскурсії, в кінотеатри, музеї, майже кожен тиждень на них чекає нова подорож або ж урок просто неба. Таким чином, діти вивчають історію своєї країни, досліджують навколишнє середовище або ж просто діляться своїми думками стосовно того чи іншого питання. По друге, в школах Чехії є доволі поширеним щотижня мати урок плавання, танців чи співів, де діти мають вибір, чим саме вони будуть займатись. Система оцінювання також дуже відрізняється, особливо від української, вона є п'ятибальною, де один – це хороший показник знань по тому чи іншому предмету, а п'ять – найнижчий бал.

Третє і останнє, що неможливо не згадати, і що стосується саме навчання у вищих навчальних закладах – це можливість самостійно складати графік навчання, тобто учень може посеред тижня зробити 1-2 вихідних [1].

Отже, чеська система освіти має доволі багато відмінностей від української. Як на мене, то вона заслуговує уваги і більш поглиблене її вивчення може бути корисним при формуванні системи освіти в Україні, адже чеська освіта посідає престижне місце серед людей різного віку.

Література

1. Красняков Є. В. Державна політика Чеської Республіки в галузі освіти: досвід для України. LIBNAS | LIBRARY PORTAL OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_met a&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Vnadu_2015_4_17 (дата звернення: 19.04.2024).
2. Edu.cz - Jednotný metodický portál MŠMT. URL: <https://www.edu.cz/wp-content/uploads/2023/11/vzdelavaci-system-CR-1.pdf> (дата звернення: 19.04.2024).

Sintia BORCHYK

Scientific Supervisor: Associate Professor Natalia TODOROVA

Uzhhorod National University

Uzhhorod, Ukraine

COMPARATIVE ANALYSIS OF STUDY PROGRAMS AT THE FACULTIES OF INTERNATIONAL RELATIONS AT UNIVERSITIES IN HUNGARY

Nowadays information and communication technologies contribute to the development of international relations and in connection with this there is an increasing need for highly qualified specialists in the field of international relations. We consider it necessary to study progressive foreign experience in training specialists in the field of international relations in order to use it in the education system of Ukraine.

The aim of the research is to analyze the key aspects of education and provide a critical analysis of the differences in the programs on the example of three Hungarian universities – ELTE, Budapest University of Economics and Budapest Corvinus University.

We would like to emphasize that the topic of our research has not been analyzed in the works of either Ukrainian or foreign scholars. We consider «International Studies» specialization to be an ideal option for studies and work for those who want to navigate the world of international relations, as well as for those who know how to adequately represent and resolve national and regional interests. International studies is also an option for those who want to work in diplomacy, foreign missions, public administration or multinational companies. The «International Studies» specialization is available at several Hungarian universities. Comparing the international studies programs offered by ELTE, Budapest University of Economics and Budapest Corvinus University, it can be seen that each of them has its own characteristics. At Hungarian universities, students decide on their own timetable, and at the beginning

of each semester, students have the opportunity to take subjects and courses prescribed or recommended according to the model curriculum.

In ELTE the international studies program equips students with a comprehensive understanding of global politics, including the European Union, along with historical and theoretical underpinnings, as well as practical skills applicable worldwide. The goal of university is to educate experts equipped with expertise in international politics, economics, law, and the European Union, enabling them to effectively navigate challenges stemming from European integration. They are also prepared to harness economic and institutional opportunities in public and non-profit sectors, local governance, and regional development institutions.

On the official website of the university, the aim and features of the course are described as follows: The structure of the program gives students the opportunity to choose from a wide range of optional seminars after the introductory courses in the first academic year. This programme is recommended to applicants who are interested in social sciences and politics, and are particularly keen to understand how the modern World works, also how globalization has affected our societies. The programme offers basic introduction to the social sciences, from Sociology to Law and Economics with a special focus on International Relations, and thereby prepares students to continue their studies for the MA programmes in the field of social sciences in general, in international relations and politics in particular [1]. This programme enables students to pursue a carrier in fields where a good knowledge and comprehension of the globalized World is required, starting from journalism, public services and international organizations to private companies. In addition to giving students a grounding in history and theory, the BA programme in International Studies teaches future graduates about international politics, the European Union and equips them with practical knowledge that can be used in almost all countries around the World.

Bachelor's level education at ELTE in the International Relations BA specialty lasts 6 semesters (3 years). The course can be studied in Hungarian and English. The

specialty has a full-time education. The number of ECTS credits is 180. Payment for EU/EEA Students:

950 Euro/Semester + 250 Euro/semester English language curriculum development fee. Politics of the European Union, Foreign policy analysis, Migration, Philosophy (for social scientists), European Studies, American Studies, Asian Studies, Introduction to economics I, Introduction to political science, Theories of international relations and others are taught in English [2].

ELTE University assures that the following jobs can be occupied with this qualification: Project manager, Program manager, Tender writer and Tender consultant. Ultimately, journalists are responsible for preparing reports, engaging in a wide range of socio-political, economic, cultural, and sports events, attending press conferences, and crafting reports, news articles, and commentary based on these events. The university promotes both independent work and collaborative problem-solving among its students. It utilizes modern methodologies, including simulations, to enhance learning experiences.

The goal of the International Studies program at Budapest Business University is to cultivate professionals capable of navigating international political, economic and diplomatic affairs, effectively representing national and regional interests. These individuals are equipped to address global challenges, embrace cultural diversity, and foster international relations across governmental, administrative, and non-governmental sectors.

At the International Relations specialty, the level of the bachelor's degree program (BA/BSc) is available for both full-time and part-time studies and its duration is 6 semesters. The language of instruction is Hungarian. For full-time studies, the cost of training is 390,000 Ft/semester (self-funded), and there are also state scholarships. For part-time studies, the cost of training is 340.000 Ft/semester (Self-funded), and there is also a state scholarship. The main subjects are: History of the World and Europe, Political Science, Sociology, Basics of Law, Basics of Public Administration and Public Service and Economics. Special subjects are History and institutions of international relations and diplomacy, Economic and Cybersecurity,

World Economy and International Trade, Techniques of International Relations and Negotiations, Theory and Practice of Diplomacy and others. Although specializations are not explicitly promoted within the program, the curriculum emphasizes the economic aspects of international relations and regional collaboration, particularly within the Central European context. Throughout the program, students have the opportunity to glean insights into diplomacy from former ambassadors and diplomats, engage in international competitions and study tours, and select from a plethora of options for studying abroad.

Career opportunities after graduation include working in departments of ministries, government institutions, state institutions and international organizations dealing with international and European Union issues; in local self-government bodies, in companies and the business sector, in institutions and companies specializing in European Union tenders and project management [3].

The International Studies bachelor's degree in Corvinus University of Budapest aims to educate individuals adept at navigating international relations, effectively representing national and regional interests, addressing global challenges, and embracing cultural diversity. It is ideal for those passionate about learning foreign languages and pursuing careers in foreign affairs. Studying at the Bachelor of International Studies level is available full-time. The working language of the specialty is English and the duration is 6 semesters. Financing: Corvinus Scholarship or 800,000 HUF /semester (self-cost fee).

The course is made up of general social science knowledge and competences, e.g. economics, basic legal knowledge, philosophy, political science, sociology, history and IT. The history of international relations, history of diplomacy, international relations in the new world order, international law, international economics are also classified as primary subjects.

Graduates of this specialized program at Corvina University of Budapest can work as diplomats, referees and foreign political analysts in government institutions, the diplomatic field, international organizations, government institutions and

companies with international connections not only in Hungary, but also in other countries of Central and Eastern Europe [4].

Based on the results of the analysis, it can be determined that the specialization «International Studies» at Hungarian universities, in particular at ELTE, Budapest University of Economics and Budapest Corvin University, reflects the demand for qualified specialists in the field of international relations. This specialization offers students not only theoretical knowledge, but also practical skills that will allow them to work effectively in the diplomatic field, international organizations, public administration and transnational companies. Possibilities for the development of international contacts and cooperation are also noted, which makes this specialization attractive for students.

References

1. General information about the International Relations BA in ELTE. Official website of the university ELTE. URL: <https://tatk.elte.hu/en/studies/interba/about?m=343> (date of access: 10.04.2024).
2. ELTE International Relations BA program plan for students admitted since 2021. URL: https://tatk.elte.hu/dstore/document/1693/T%C3%A1TK_TANTERV_ntba_angol_2021.pdf (date of access: 9.04.2024).
3. General information about the International Relations BA from the official website of the university Budapest Business University. URL: <https://uni-bge.hu/en/kkk/courses/international-relations--335> (date of access: 8.04.2024).
4. Information about International Relations BA in Corvinus University of Budapest. Official website: <https://www.uni-corvinus.hu/post/landing-page/international-application-to-corvinus-university-of-budapest/international-relations/?lang=en> (date of access: 15.04.2024).

Anna ORLOVA

Scientific Supervisor: Senior Lecturer Alla LIASHINA

Uzhhorod National University

Uzhhorod, Ukraine

INTEGRATION OF MIGRANTS INTO THE EUROPEAN EDUCATIONAL SYSTEM

In recent years, the problem of migrants in Europe has become much more acute. Governments are trying their best to facilitate the gradual integration of newcomers into society, but this of course takes time and effort. In this article, the author explores how migrants and refugees are integrated into the European educational system.

The mid-2010s was a time of significant challenges for European countries due to the influx of migrants from the Middle East. In addition to such basic needs as providing newcomers with housing, food, work and at least minimal financial assistance, the issue of education also arose, as a significant number of migrants were under the age of 27. Attempts to integrate migrants and refugees from the Middle East have been fraught with a number of problems. First of all, it was a language problem [2].

A significant number of newcomers did not speak the language of the country in which they found themselves and did not speak English, had a minimal level. Although language centers and courses had existed in Europe before, they had to change and expand rapidly to meet the current challenges. Although such measures were costly and time-consuming, countries have made significant progress in this area (especially France and Germany, which received the largest number of migrants, for example, about 1.5 million migrants arrived in Germany in 2015-2016) [1].

Another problem, which is more complex and difficult to overcome, is the human factor. While in a normal situation, when talking about migration, governments hope for assimilation, migrants from Africa, the Middle East and Africa have a strong desire to preserve their institutions and traditions, and the influence of

religion (Islam) on their lives is much stronger, and this factor becomes a deterrent when it comes to education.

Statistics show that only 10.5% of Catholic migrants have no education, while almost 25.6% of Muslim migrants have no education. Nevertheless, European countries pursue a policy of engaging migrants in education and encourage them to pursue higher education through scholarships, grants and state aid [3].

Probably because Europe has already experienced this kind of crisis, the influx of Ukrainian refugees was not as shocking for the European educational system as it was 5-7 years ago. On the contrary, in many countries, it is worth noting the quick and clear response to the organization of language integration centers, the placement of children and schoolchildren in kindergartens and schools, respectively.

It is also worth noting that in many countries university education has become free (Ireland, Poland, Austria) or there are more opportunities to receive full scholarships (Germany, Portugal). At this stage, programs such as Erasmus+, the SIRIUS network for migrant education, the eTwinning network and other platforms and programs play an important role in integrating migrants into the educational system [2].

The successes of European countries in developing education, including people coming from other countries, are hard to ignore and celebrate. Of course, there are problems that are partly related to the attitude of migrants to the culture of the new country, the desire to preserve their traditions and remain in their comfort zone, and not always sufficient funding, sometimes lack of opportunities and overestimated expectations of governments regarding the speed of integration into the societies of new countries, but the indicators of migrants' involvement in the educational system are getting better, so we can say that we can expect more progress.

References

1. Hindu L. Germany's Syrian Refugee Integration Experiment. URL: <https://tcf.org/content/report/germanys-syrian-refugee-integration-experiment/>. (date of access: 18.04.2024).
2. Refugee and migrant integration into education and training. European Education Area. URL: <https://education.ec.europa.eu/focus-topics/improving-quality/inclusive-education/migrants-and-refugees> (date of access: 18.04.2024).
3. Why education for refugees matters. The UN Refugees Agency. URL: <https://www.unhcr.org/starting-out-why-education-refugees-matters> (date of access: 18.04.2024).

Miriam SHINKO

Scientific Supervisor: Associate Professor Svitlana MYSHKO

Uzhhorod National University

Uzhhorod, Ukraine

MAIN FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF PRIMARY EDUCATION IN HUNGARY AT THE END OF THE XXth CENTURY

The end of the 20th century witnessed significant transformations in Hungary's primary education system, reflecting broader socio-political changes sweeping across the nation. This period marked a departure from the centralized educational model of the socialist era towards a more decentralized and pluralistic approach. The evolution of primary education during this period was influenced by a myriad of factors, including political ideologies, economic restructuring, educational reforms, and societal aspirations. This abstract aims to explore the main features characterizing the development of primary education in Hungary at the end of the 20th century, providing insights into the key reforms, challenges, and implications for the educational landscape of the nation.

The democratic transformation of the school system in Hungary began at the end of the 20th century, and was based on the law adopted on 24 January 1990. This law promoted the strengthening of private, non-profit and denominational schools, allowing education to be more responsive to the needs of society. The return of parochial and other denominational schools to their original owners has contributed to increasing educational diversity [1].

By the middle of the decade, the Hungarian education system had developed into one of the most decentralized structures in Europe. The Act of 1993 on Public Education laid down the level of educational funding, the programmes to be set up, the basic organizational and operational framework of education, and the rights of those involved in education. In practice, the supervision of general education is now the responsibility of the municipalities, with the state playing only a supporting role. Local authorities have considerable autonomy in the field of public education: they can decide on the creation and closure of schools, set school budgets, appoint principals, approve the documents governing school organization and pedagogy, and evaluate school performance [2].

Since the late 1980s, there has been a differentiation of primary schools, with the emergence of prestige-based school rankings in some municipalities. These differences were mainly due to the quality of the school management and teaching staff, their talent and ambition, the amount of financial resources they managed to raise in addition to state aid, and the additional services they were able to finance. This has led to the emergence of well-supplied, well-equipped and highly efficient elite schools in the municipalities and poor, disadvantaged schools in all respects [3].

Depending on their individual development, the start of children's primary schooling has been delayed by 1-2 years. It is also important to note the increase in the compulsory school age. The 1996 amendment to the Public Education Act raised the compulsory school age from 16 to 18. The gradual extension of the 8-year basic primary education started.

The reform of content regulation was a key element of modernization. Already since the 1980s, schools had been able, with the permission of central authorities, to

adopt individualized solutions that allowed them to deviate from the centralized curriculum. The 1993 Law on Public Education introduced a two-tier content regulation system, which allowed schools to adopt their own curricula within a nationally defined framework. Under the National Curriculum, schools had until 1998 to prepare their own pedagogical programmes and curricula using the nationally approved programme models.

The new central curricula documents developed in the 1990s introduced significant changes to the previous curricula. Particular attention was paid to the development of faculties and differentiation, as well as to interdisciplinary integration and skills development in many areas of education.

For understanding Hungarian educational institutions and programmes, it is essential to know the basic laws and high-level legislation that govern specific forms of education. These are different types of education for pupils with special educational needs, different forms of native language education for national and ethnic minorities, general education in the native language for the teaching of modern foreign languages and elementary arts education aimed at developing artistic skills [4].

In summary, the evolution of primary education in Hungary during the late 20th century was marked by significant reforms initiated in response to political changes. The introduction of the National Core Curriculum and the movement towards more autonomous and inclusive educational practices represented major shifts towards modernizing Hungarian education. Despite facing challenges such as regional disparities and resource limitations, these reforms have played a crucial role in shaping a more flexible and responsive educational system, setting the stage for ongoing improvements in the next century.

References

1. Pukánszky B. A magyar iskolatörténet és pedagógusképzés paradigmái. Selye János Egyetem, Komárom, 2014. URL: http://www.pukanszky.hu/eloadasok/Tarhos/Pukanszky_MC%2015_VNUTRO_TLAC.pdf (date of access: 11.04.2024).

2. Halász G. Az oktatáspolitikai két évtizede Magyarországon: 1990-2010. URL: https://halaszg.elte.hu/download/Policy_kotet.pdf (date of access: 10.04.2024).
3. Liskó I. Rendszerváltás az iskolában. Oktatáskutató Intézet. Budapest, 1992. URL: https://ofi.oh.gov.hu/sites/default/files/attachments/179_rendszervaltas_az_iskolakban.pdf (date of access: 9.04.2024).
4. Halász G., Garami E., Havas P., Vágóy I. The Development of the Hungarian Educational System (Ed. by G. Halás). National Institute for Public Education, Budapest, February 2001. URL: https://www.academia.edu/62927245/The_development_of_the_Hungarian_educational_system (date of access: 10.04.2024).

Yuliia PUZAIK

Scientific Supervisor: Senior Lecturer Anatolii MYSHKO

Uzhhorod National University

Uzhhorod, Ukraine

PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF EDUCATION IN FRANCE IN THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY

Our report deals with the peculiarities of the development of education in France in the second half of the 20th century. The purpose of our research is to identify the main laws and events in France that led to changes in the educational system and to find out what the consequences of these events were.

In the course of the research, we have analyzed the works of Barry Hake, Alla Durdas, and Anatoly Maksymenko. This issue was also revealed thanks to such prominent scholars as Emile Durkheim, Louis Pasteur, Roger Cousin, and Celestine Frenet.

In the 19th and 20th centuries, school education became an important issue. Following the end of hostilities in 1944, a war-ravaged French nation embarked upon

complex tasks involving political, economic, social, and cultural reconstruction. Post-war education and training policies in France constituted political responses to challenges confronting governments and citizens in a rapidly modernizing society also challenged by wars of national independence movements marking the collapse of its colonial past [1].

The rapid development of television in the 1950s contributed to policy repertoires articulating the expansion of mass-media-based educational opportunities for adults, providing the second chance (*deuxieme chance*) and the second way (*seconde voie*). Significant changes took place in the second half of the 20th century. The changes especially affected the spheres of higher education. The reforms aimed to change the nature and structure of education not only at the university level but also in primary and secondary schools; in the latter case, one of the government's main goals was to enable 80 percent of high school students to obtain a bachelor's degree [1].

It is worth mentioning that there is both public and private education in France. All public education is free and administered by the Ministry of National Education, which creates curricula, hires staff, and exercises its powers through rectors placed at the head of the academies. Although the state retains control over educational programs and teachers, responsibility for providing and maintaining schools has been decentralized since the early 1980s.

In 1959, compulsory education in schools from 6 to 16 years was introduced. All reforms were aimed at the development of equality and the opportunity for students to choose their future profession without coercion. The communes take care of the primary schools, while in secondary education the departments are responsible for the colleges and the regions maintain the lyceums. Children under the age of 6 can attend children's schools (*écoles maternelles*). Primary schools provide primary education for children aged 6 to 11 years. Secondary education begins in colleges between the ages of 11 and 15, with further secondary education offered at general or technical lyceums leading to the national baccalaureate examination. After training courses lasting two or three years, you can get

professional certificates or diplomas. School councils allow teachers and parent representatives, as well as high school students, to meet to discuss how schools work [3].

Private education has also developed in France. It is necessary to underline that the entire program of private education is approved by the state and regulated as necessary. The Debré Law of 1959 established even partial state funding of private educational institutions [2]. Salaries for teachers were provided and there was participation in the costs of education. In France, the Langevin-Wallon plan (1947) provided for a comprehensive reworking of the educational system, but never saw the light of day. The Berthoin reform (1959) unified the first years of lower-secondary school [5].

The development of higher education in France in the second half of the 20th century was caused by the events of 1968. The consequences of these events were an excessive number of new students who wanted to get higher education.

The modern development of the university education system is based on socio-economic and pedagogical principles formed in the 1960s and 1980s and processes of globalization, which gained wide development at the end of the last century and led to the elimination of the academic boundaries of the functioning of national universities, the return to university education of a transnational nature [1].

Technological institutes were created at the end of the 60s in the 20th century. The French government pursued a policy aimed at expanding the training of engineering and technical specialists and increasing the number of technological institutes [6, p.74]. Graduates of secondary educational institutions (12 years of study) were enrolled in universities [6,p.33]. In France, a significant emphasis in the educational programs of universities, including military and technical ones is placed on a complex of theoretical disciplines (Mathematics, Physics, Chemistry, etc.). This also applies to those disciplines that use new conceptual approaches to structural system analysis (nonlinear physics, thermodynamics, synergetics). This approach allows graduates to carry out research at the level of self-organizing processes, which form the basis for future technologies [6].

It is necessary to underline that changes in the educational system lagged behind the pace of socio-economic transformations, they did not predict them and did not significantly influence them. Such inconsistency led to a social crisis and the revolutionary university events of May 1968. As a result, the law on the orientation of higher education by E. Faure (1968) became a compromise between universities and the state. It is characterized by certain positive provisions of the organization of university education: convergence of professional training with production, providing universities with greater financial, administrative and pedagogical autonomy, an increase in the number of university educational institutions, reorganization and renewal of educational cycles and the introduction of new diplomas [4].

Due to the large influx of students into higher educational institutions, the disintegration of universities began in 1969. For example, the University of Paris, which had about 120,000 students, was divided into 13 universities, most of which were moved to the suburbs. A number of new universities were also established in provincial cities. In 1984, the law of A. Savary aimed at improving cooperation between universities and regions and raising the professional level of education was passed.

At the beginning of the 90s, there were 73 universities in France. In the early 1970s, universities were reorganized: educational and research associations which were given the opportunity to determine the programs and methods of educational courses, manage research work, select teachers, etc. were established instead of faculties. New areas of study, namely, engineering, agricultural sciences, architecture, physical culture and sports appeared [6].

As a result of our research, we have come to the conclusion that many factors, such as the Second World War, the events of 1968, the rapid development of television and the desire of education seekers to gain knowledge influenced the development of education in France. The education system of France has gone through many reforms and decisions, and as a result has become one of the leading systems in the world. Thanks to the hard work of teachers and ministries, many countries of the world strive to have the same education system.

References

1. Hake, B. (2021). Education permanente in post-war France, 1945–1960: Circulatory regimes and policy repertoires. *Studies in the Education of Adults*. 54. 1-21. 10.1080/02660830.2021.2007675. URL: https://www.researchgate.net/publication/356618599_Education_permanente_in_post-war_France_1945-1960_Circulatory_regimes_and_policy_repertoires (date of access: 7.04.2024).
2. ОСВІТА У ФРАНЦІЇ В ХХ СТОЛІТТІ. *Stud.* URL: https://stud.com.ua/165469/pedagogika/osvita_frantsiyi_stolitti (дата звернення: 12.04.2024).
3. France - Education, Literacy, Schools. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/place/France/Education> (date of access: 12.04.2024).
4. Максименко А. П. Становлення і розвиток системи університетської освіти Франції (XIX-XX століття). : дис. ... д-ра: 13.00.01. 2008. URL: <http://www.disslib.org/stanovlennja-i-rozvytok-systemy-universytetskoyi-osvity-frantsiyi.html> (дата звернення: 02.04.2024).
5. State and School in Europe (Nineteenth, Twenty-first Century). *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*. URL: <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/education-teaching-and-professional-training/educational-democratization-and-inequality/state-and-school-in-europe-nineteenth-twenty-first-century> (date of access: 04.04.2024).
6. Дурдас А. Розвиток університетської освіти франції: історичний аспект. // *Педагогічний процес: теорія і практика (серія: педагогіка) по 1-2 (60–61), 2018. Київ. С. 32-37. LIBNAS | LIBRARY PORTAL OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE.* URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/pptp_2018_1-2_6.pdf (дата звернення: 12.04.2024).

Лілія БОРОНЕНКО

Науковий керівник: доц. Світлана МИШКО

Ужгородський національний університет

м. Ужгород, Україна

РОЗВИТОК ВИЩОЇ ОСВІТИ В ІСПАНІЇ В ХХІ СТОЛІТТІ

На сучасному етапі в Україні відбувається реформа освіти, спрямована на підвищення якості освіти та знань студентів шляхом вдосконалення методів викладання та навчання. Аналізуючи досвід систем освіти Європейських країн, зокрема Іспанії, ми можемо запозичити прогресивний досвід та уникнути певних недоліків.

Метою нашого дослідження є аналіз впровадження змін в вищу освіту Іспанії, і, зокрема, застосування Болонської системи. Завдяки аналізу структури, за якою працюють іспанські ВНЗ, ми можемо зрозуміти, в чому їхня перевага й цінність навчання.

Аналіз попередніх досліджень засвідчує, що окремі аспекти проблеми організації системи освіти в Іспанії досліджували такі вітчизняні науковці: В. Домніч (традиції виховання в народній педагогіці Іспанії), Н. Лавриченко (комплексний підхід до загальноосвітньої та професійної підготовки учнів старшого шкільного віку в країнах Західної Європи), В. Припотень (національні проблеми та зарубіжний досвід професійної освіти та профорієнтації молоді), Л. Щербак (професійна освіта на виробництві в Іспанії) та інші. Серед іноземних науковців можна назвати таких: Андреас Хюсманн ("Вища освіта в Іспанії: від Середньовіччя до 19 століття"), Гвендолін Джонс ("Управління вищими навчальними закладами в Іспанії: критичний огляд"), Антоніо Перес Руїс ("Фінансування та автономія університетів: порівняльний аналіз Іспанії та інших європейських країн") та інші. Однак, ця тема досі не є цілком дослідженою, оскільки система освіти змінюється і зміни ведуть до нових результатів.

Відповідно до Закону України «Про освіту» (1 розділ, 1 стаття, 25 пункт), «система освіти – сукупність складників освіти, рівнів і ступенів освіти, кваліфікацій, освітніх програм, стандартів освіти, ліцензійних умов, закладів освіти та інших суб'єктів освітньої діяльності, учасників освітнього процесу, органів управління у сфері освіти, а також нормативно-правових актів, що регулюють відносини між ними» [4].

Зважаючи на те, що Україна конституційно задекларувала свій євроінтеграційний шлях, підписала Болонську декларацію (2005 рік) [5], на прикладі Іспанії розглянемо, як система національної вищої освіти узгоджується з її європейськими принципами [2].

Вища освіта в Іспанії об'єднує в собі університетську освіту, деякі програми поза університетської освіти, вищу професійну освіту, більшість програм мистецької освіти (зокрема, поглиблене вивчення пластичних мистецтв і дизайну та поглиблене вивчення мистецтвознавства) та поглиблене вивчення спорту. Всі вони є частиною спеціалізованих освітніх програм [3].

Вищі навчальні заклади діляться на чотири типи: перший тип – університетські факультети, де вивчають всі дисципліни, крім технічних. Там можна отримати ступені трьох рівнів вищої освіти – «бакалавра», «магістра», «доктора». Другий тип – вищі технічні школи, які теж мають три рівні вищої освіти. Третій тип – університетські школи з певною професійною орієнтацією. Четвертий тип – університетські коледжі, що дають університетську освіту першого рівня – бакалавра.

Іспанські університети пропонують навчальні програми трьох циклів навчання: бакалаврат, магістратура та докторантура. Ці рівні навчання пов'язані з такими галузями, як мистецтво та гуманітарні науки, медицина, соціальні та юридичні науки, а також інженерія та архітектура. Університети в Іспанії, як правило, більш теоретично орієнтовані в порівнянні з політехнічними університетами, які, в основному, зосереджені на практичній частині викладання і навчання і зазвичай пропонують програми в галузі інженерії та архітектури. Університетська система Іспанії також включає заклади, що

пропонують дистанційне навчання, онлайн-навчання та численні заклади, що спеціалізуються на післядипломному навчанні [6].

Навчання в університеті організовано за циклами із специфічними освітніми цілями і автономною академічною оцінкою. Згідно з цією організаційною моделлю, існують такі види навчання: перший цикл навчання – це дипломна освіта. Він містить у собі вивчення базових понять і одержання основних знань, які готують до здійснення професійної діяльності. Другий цикл університетської освіти – це аспірантура, зосереджений на поглибленому, спеціалізованому або міждисциплінарному навчанні. Ціль цього етапу – академічна або професійна спеціалізація чи проведення дослідницьких робіт. Після успішного закінчення циклу студент отримує ступінь магістра. Навчання на третьому циклі складається з двох академічних курсів, організованих у вигляді семінарів, і має на меті спеціалізацію в галузі науки, техніки або мистецтва. Сюди можуть поступити особи з дипломом про вищу освіту [1].

Своєрідність вищої освіти в Іспанії полягає в тому, що до складу іспанських університетів входять чотири типи навчальних підрозділів. До них належать, поперше, університетські факультети ВНЗ, де вивчаються всі дисципліни, крім технічних. Там можна одержати вчені ступені всіх трьох шаблів вищої. По-друге, до складу університетів входять вищі технічні училища. Вони теж мають три цикли вищої освіти. Третій тип – університетські школи з певною професійною орієнтацією (по закінченні можна одержати ступені, що відповідають «бакалаврові»). До речі, ці школи проводять конкурс документів й особистих справ без іспитів. І, нарешті, четвертий тип – університетські коледжі, що дають класичну університетську освіту першого рівня (бакалавр) [1].

В результаті проведеного дослідження ми можемо зробити такі висновки: Вища освіта в Іспанії є всеохоплюючою, вона надає не тільки базові знання, але й більш пізнавальні, які зацікавлюють студентів і спонукають їх до більш поглибленого вивчення певної теми чи дисципліни. Різні рівні вищої освіти надають можливість вивчати декілька напрямків, і вивчати їх якісно. Заклади вищої освіти володіють необхідними організаційними засобами під час роботи

в автономному режимі, за допомогою яких вони можуть вводити зміни в навчанні й підбирати індивідуальні підходи до своїх студентів.

Завдяки Болонській системі, за якою працюють ВНЗ в Іспанії, вони мають вибудовану систему навчання, яка полегшує процес викладання для викладачів і процес навчання для самих студентів. На прикладі структури й роботи ВНЗ Іспанії ми можемо запозичити методику впровадження вибіркового та загального дисциплін, оскільки, на нашу думку, це буде мотивувати студентів до більш поглибленого вивчення вибіркового дисциплін, які запровадив ВНЗ та сприяти підвищенню ефективності як роботи викладачів, так навчання студентів.

Література

1. Кобилянська І. В. Організація системи освіти в Іспанії. *Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій Університету "Україна"*. 2011. № 4. С. 60–65.
2. Лопушинський І. П. Система вищої освіти Іспанії в контексті Болонського процесу: державно-управлінський аспект. *Вісник ХНТУ*. 2022. Т. 1, № 20. С. 120–126.
3. Higher education in Spain. *National Policies Platform*. URL: <https://eurydice.eacea.ec.europa.eu/national-education-systems/spain/higher-education> (date of access: 5.04.2024).
4. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р. № 2145-VIII : станом на 24 берез. 2024 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (Дата звернення: 6.04.2024).
5. Спільна декларація міністрів освіти Європи "Європейський простір у сфері вищої освіти" : Декларація Європ. Союзу від 19.06.1999 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_525#Text (Дата звернення: 6.04.2024).
6. Spain Higher Education System – Erudera. *Erudera*. URL: <https://erudera.com/spain/spain-higher-education-system/> (date of access: 5.04.2024).

Галина КАТРИЙ

*Науковий керівник: проф. Міщанин В.В.
Ужгородський національний університет
м.Ужгород, Україна*

ВПЛИВ ПОЛІТИКИ УКРАЇНІЗАЦІЇ НА РОЗВИТОК СИСТЕМИ ОСВІТИ В СРСР У 20-30 роки ХХ СТ.

Українізація – це розширення соціальних функцій української мови, запровадження її в офіційний вжиток у державних, політичних, громадських і культурно-освітніх установах і організаціях у 20-х роках ХХ століття на території УРСР та в місцях проживання українців в інших республіках СРСР. Тимчасова українізація була одним із найважливіших явищ у суспільно-політичному та культурному житті республіки зазначеного періоду. Проголошення політики коренізації в рамках сталінської національної політики було тимчасовим тактичним відступом у цілеспрямованому процесі обмеження суверенних прав національних демократій.

Слід зазначити, що російська політика царського уряду ліквідувала українську мову з державних установ, шкіл та всіх сфер суспільної діяльності народу, що обмежувало її функції та створювало вкрай несприятливі умови для її розвитку.

Сучасні реалії вкотре нагадують, що суспільству бракує єдиної історичної пам'яті. Розуміння впливу політики українізації на перебіг культурних подій, на процес формування української нації є важливим з точки зору відродження історичної пам'яті, відновлення соціокультурних зв'язків різних поколінь. Сьогодні актуальною є проблема підготовки нової інтелігенції, високопрофесійної та патріотичної, не денационалізованої, відірваної від суспільно-культурних зв'язків, а свідомої своєї причетності до долі українського народу, його культури та історії.

З історичних джерел відомо, що радянська українська влада до 1923 року дотримувалася курсу на русифікацію і, відповідно до цього, вороже ставилася

до української національної культури. З 1923 року в радянській частині України почала проводитися ленінська політика «коренізації», яка згодом отримала назву українізації. Вона мала на меті підготовку, освіту та просування кадрів корінного населення з урахуванням національних факторів при утворенні державного апарату, організації мережі закладів масової інформації мовами корінного населення народів.

Одним з головних напрямків культурного будівництва в освітній галузі було вирішення проблеми неписьменності серед населення. У 1921 році була прийнята постанова Раднаркому УСРР, в якій наголошувалося, що все населення віком від 8 до 50 років, яке не вміє читати і писати, має навчитися читати і писати російською або якщо захоче – рідною мовою. У 1923 році було засновано товариство «Геть неписьменність!». Протягом 1920-х років відсоток людей, які не вміли писати, впала з 76% до 46% в більшості дорослого населення. Громадянам, які навчалися, держава надавала певні пільги. Зокрема, працівників звільнили від роботи на 2 години із затриманням зарплати, селянам надали 20% знижку на обов'язкове страхування майна. Посібники для груп лікнепу були створені мовами багатьох національностей. Для надання методичної допомоги діячам лікнепу було організовано понад 120 культурних «університетів» [1].

Головним науковим центром республіки стала Всеукраїнська академія наук (ВУАН). У 1920-х роках у ВУАН мали три кафедри: історико-філологічний, фізико-математичний та соціально-економічний. Найбільше у ВУАН працював перший відділ, на чолі з Михайлом Грушевським, який у 1924 р. повернувся з-за кордону. А з 1929 його обрали академіком ВУАН. Його колегами були видатні історики Дмитро Багалій, Михайло Слабченко, Олександр Оглоблп, Дмитро Яворницький [2].

У 1924 р. було поставлено завдання розпочати підготовку до запровадження обов'язкового чотирирічного початкового навчання дітей. У містах цю роботу завершили за кілька років. Проте, в 1927 році 35% дітей шкільного віку ще не відвідували школу. При цьому лише близько 23%

педагогів мали вищу або середню спеціальну освіту. Тому проблему вчителів вирішували значним збільшенням чисельності педагогічних закладів та різних закладів, скороченням термінів навчання в них і збільшенням системи навчання курсів. При вступі до ВНЗ враховувалося соціальне походження. Для представників робітничого класу не було потрібно ні атестата про середню освіту, ні вступного іспиту. Для «поліпшення» соціального становища студентів при університетах створювалися трудові школи. Робітникам надавали гуртожиток, їм виплачували державну стипендію.

Університети були реорганізовані в інститути народної освіти. Навчання було платним, але діти бідних робітників і селян були звільнені від плати. У 1925 р. налічувалося близько 18 тис. шкіл, 145 технікумів, 35 інститутів і 30 професійно-технічних училищ. Великий внесок в розвиток освіти внесли народні комісари (міністри) О. Шумський та М. Скрипник, які дали поштовх не офіційному, а реальному втіленню в життя гасел українства [2].

Наукові дослідження в 1920-х роках були зосереджені в основному в Українській академії наук, яка в 1921 році була перейменована на Всеукраїнську академію наук (УАН). Було три відділення: історико-філологічне, фізико-математичне та соціально-економічне.

Інакша ситуація виникла в Західній Україні. Вагома частина території відносилась до Польщі. Українці на теренах цієї держави також зазнавали приниження в галузі мови та освіти. У 1923 році Міністерство освіти Польщі заборонило вживати слова «українці», натомість були введені терміни «росіяни». У 1924 році було заборонено вживання української мови в усіх державних установах та органах самоврядування. Більшість українських шкіл було перетворено на двомовні з перевагою польської мови. Вищі навчальні заклади також були польовані. Українці були змушені заснувати таємний український університет у Львові (1921-1925). Він мав 3 факультети, 15 кафедр, 54 професори та 1500 студентів. Навчання відбувалося колегіально на територіях різних українських установ, а іноді й у вчительських помешканнях. Деякі закордонні університети визнавали Український університет у Львові

рівноправним із західноєвропейськими університетами і нагороджували студентів роками навчання. Тоді ж існувала таємна українська політехніка. Однак у результаті репресій поліції таємний університет і політехніка були змушені припинити діяльність [3].

Політика українізації дала українському народу можливість усвідомити себе як національну спільноту, відчуття значення мови, культури і традицій як чинників духовного розвитку нації. У літературі та мистецтві заявила про себе нова генерація національної інтелігенції, посилювався інтерес до національних традицій, фольклору та етнографії. Розуміння становища та ролі України в СРСР, Європі та світі викристалізувалося в гострій полеміці.

Водночас реалізація політики українізації створила сприятливі умови і для етнічних меншин, які компактно проживали на території Радянської України. Починає відбуватися інтенсивний процес національного територіального поділу: виділено 13 національних районів, є сотні національних сільських комітетів і сільських комітетів, сотні шкіл мають німецьку, іврит, болгарську, польську, татарську мови та інші мови навчання.

У результаті здійснення національної реформи посилювалися соціальні функції української мови, вона стала мовою освіти, судочинства та офіційного діловодства. Мова, яка до революції фактично перебувала під заборонаю і не мала розвиненої суспільно-політичної лексики, наблизилася до рівня високорозвинених мов світу.

Оскільки під час українізації реалізувалася програма захисту особливих інтересів національних меншин, ця політика сприяла гармонізації міжнаціональних відносин у республіці. Загальне початкове навчання в Україні велося понад двадцятьма мовами. Університети та технікуми, що працювали польською, івритом, грецькою та іншими мовами, преса мовами національних меншин не лише сприяли доступу меншин до культури, а й відігравали роль своєрідного містка між Україною та європейськими країнами. Зміцненню могутності України сприяла й робота серед українців, які міцно жили за її межами.

Особливо вражаючими були успіхи українізації в освітній та інформаційній сферах. Уже наприкінці 1927 р. 77 % учнів загальноосвітніх шкіл в Україні навчалися українською мовою, що приблизно відповідало тогочасній питомій вазі українців у населенні республіки (80,1 %). У 1932 р. українізація преси досягла 87,5 %. 3. Проведені в рамках індустріалізації модернізаційні заходи посилили приплив українців із села до міст, що призвело до серйозних змін у соціальній структурі населення. Кількість українців у КП(б)У зросла з 36,9 % у середині 1925 р. до 58,2 % у середині 1931 р. [4].

Серйозним досягненням політики українізації став новий український правопис. У його створенні брали участь і галицькі вчені. Тенденція до відновлення правил правопису, зафіксованих у 1929 році, час від часу спостерігається і в незалежній Україні. Що стосується західноукраїнської діаспори, то вона досі використовує правопис «скрипник».

1920-ті роки стали справжньою «золотою добою» українознавства та історичного краєзнавства, яким на той час серйозно опікувалась Всеукраїнська академія наук. На міждисциплінарних перетинах виникли нові наукові напрями — політична географія, історична демографія, історія науки. Сполучною ланкою виступив історико-філологічний відділ АН УРСР, що дало змогу зосередити зусилля науковців Придністров'я та Галичини навколо вивчення історичного минулого України. Велика кількість краєзнавців зробили досягнення науки надбанням широких верств народу.

Своїми успіхами політика українізації, не заходячи настільки далеко, як того хотіли Скрипник та однодумці, насамперед завдячувала тому, що була пов'язана із процесом модернізації. Не патріотизм і не традиціоналізм були головними критеріями для збереження рідної мови українців. Це швидше пояснювалося тим, що українська краще, ніж будь-яка інша мова, давала можливість здобути освіту, отримувати корисну інформацію з преси, вести діалоги зі службовцями й виконувати свої професійні обов'язки. Завдяки політиці українізації українська мова втрачала романтичні задатки, переставала бути малозрозумілою ідеєю-фікс крихітної групки інтелігенції чи ознакою

відсталого селянства. Натомість вона набувала статусу основного засобу спілкування й самовираження суспільства, що модернізувалося.

Отже, здобутки українізації як у культурній, так і в соціальній сферах були загалом позитивними. Міста поступово ставали центрами української, а не російської ідентичності.

Одним із найпомітніших результатів політики українізації стала поява еліти – державно-партійної, економічної, культурної – з виразним національним почуттям.

Незважаючи на те, що в 20-30-х роках були допущені помилки, недоліки та відхилення у здійсненні українізації, завдяки її рішучому й цілеспрямованому проведенню вона підготувала підґрунтя для подальшого розвитку української мови, яка вперше в с. її історія не тільки здобула визнання, а й стала мовою державного управління, художньої літератури, початкової середньої та вищої освіти, театру, науки, техніки, промислової та громадської діяльності. І тому не випадково американський історик культури М. Семчишин влучно назвав українізацію початку 1930-х років «українським ренесансом ХХ століття».

Література

1. Максюта М. Є. Єдність культури і мислення. [Текст] / М. Є. Максюта ; Український аграрний ун-т. - К.: ІСДО, 1995. - 216 с..
2. Греченко В.А., Чорний І.В., Кушнерук В.А., Режко В.А. Історія світової та української культури. Київ: "Літера", 2000, 463 с.
3. Лощинська Н. Українізація: конфлікт національного та корпоративного в художніх і документальних свідченнях / Н. Лощинська // *Урок української*. – 2001. – № 3. – С. 11-13.
4. Верменич Я. Національна реформа 20-30-х рр. в Україні: Підсумки, політичні наслідки, уроки // *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*. - 2004. - 11. - С. 210-224.

Анастасія ТОВТИН

Науковий керівник: доц. Юрій ДАНИЛЕЦЬ

Ужгородський національний університет

м. Ужгород, Україна

РЕФОРМУВАННЯ ШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ. ЯКА НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА КРАЩЕ: «НУШ» ЧИ «ІНТЕЛЕКТ УКРАЇНИ»?

Реформування шкільної освіти в Україні почалось у 2017-2018 рр. Особливо важкий вибір став перед батьками майбутніх першокласників, котрі можуть обирати за якою освітньою програмою навчатимуться їх діти. Постало питання: яка програма краща для учнів та їхньої подальшої успішності: «НУШ» чи все-таки «Інтелект України»? «НУШ» розділилася на дві частини, які мають різних розробників. Програма «НУШ-1» розроблена під керівництвом Олександри Савченко. Програму «НУШ-2» створив Роман Шиян [7].

Метою «Нової української школи» була підготовка всебічно розвинутого учня, який не буде боятись висловити свою думку, знаючи, що його вислухають. Згодом дитина повинна навчитися приймати рішення і критично мислити. Формула «НУШ» містить повагу до особистості, незалежно від соціального статусу. Згідно з концепцією «НУШ», вчителі й учні є забезпечені меблями, технічними засобами та дидактичним матеріалом (комплекти парт і стільців, які відповідають віковим нормам та є мобільними, проектор, мультимедійна дошка/телевізор).

Основою «НУШ» є дитиноцентризм, тобто кожна дитина в центрі уваги, до кожного учня застосовується особливий підхід, відбувається розвиток індивідуальних можливостей [1]. Відповідно до нових стандартів, результати знань учнів оцінюються формально. У 1-4 класах оцінювання учнів виражають вербально, особисто дитині. Вербальна оцінка має заохочувати дитину, вказувати на позитивні результати, а не пригнічувати. В 1-2 класі вербальна оцінка може бути наступна: «Молодець», «Ти можеш краще». Якщо педагогічні

працівники обрали рівневе оцінювання в 3-4 класах, то критерії оцінювання мають розробити самостійно відповідно до рекомендацій МОН [4].

Ще однією перевагою реформи освіти є організація інклюзивного навчання в закладах освіти. Діти з особливими освітніми потребами мають можливість співпрацювати й соціалізуватися разом з однолітками. У такому разі заклад освіти має забезпечити дитину з ООП всіма умовами та відкрити інклюзивний клас, в якому окрім вчителя буде наявна посада асистента [3]. Автономність закладів освіти та самих вчителів полягає у тому, що вчитель може сам вирішувати, яку кількість годин виділити для вивчення теми [1]. Український атестат будуть визнавати закордоном, тобто учням буде легше вступити в європейський вищий навчальний заклад.

Звичайно, що є й недоліки даної програми – проблеми з фінансуванням [5]. Вартість підручників та зошитів на рік складає приблизно від 600-1200 грн. [4]. Можуть виникати проблеми з психологічним станом дитини та неготовністю йти до школи, оскільки в «НУШ» учні мають починати навчання в 6 річному віці.

Програма «Інтелект України» була створена докторкою педагогічних наук, професоркою Іриною Гавриш. Програма «Інтелект України» має на меті підтримати інтерес до навчання, сформувати особистість, яка буде орієнтуватись в матеріалі навчальних дисциплін за спеціальною програмою, з залученням різних інтерактивних завдань. Відповідно діти, які навчаються за програмою «Інтелект України», мають дещо складніші предмети, такі як: «Еврика», «Я пізнаю світ» і т.д. У цих предметах поєднується історія, природознавство, інформатика, географія [2].

Саме ця програма була розроблена на основі освітніх напрацювань Європи та США. У США ця програма дієвіша ніж в Україні, але поділ здійснюється саме за предметами, тобто вони поділяються на гуманітарний та математичний напрямки [2]. Оцінювання навчальних результатів та досягнень учнів у 1-2 класах відбувається через усне оцінювання. Переваги насамперед це результативність, навчання за програмою максимально інтегроване. В програмі

є достатня кількість годин з математики, читання та української мови [6]. Недоліком є те, що навчання за цією програмою є платним – 350 грн /міс. [6]. У програмі «Інтелект України» не користуються підручниками, працюють з друкowanими зошитами. В 1 класі є один зошит – «Я пізнаю світ», у ньому поєднуються основні предмети. Для домашніх завдань існують окремі друкovanі зошити [4].

З усього викладеного впливає, що навчальна програма «Інтелект України» є кращою для учнів. Вчитель молодших класів Середнянського ліцею Середнянської селищної ради Ужгородського району Закарпатської області Мирослава Ріго більше схиляється до програми «НУШ». Через те, що ця навчальна програма має свої переваги.

Таким чином, батьки можуть обирати із двох програм для навчання. Було б добре, щоб ці навчальні програми більше вдосконалювались на прикладі країн Європи та США. Реформа освіти в Україні розвивається поступово, але брак коштів у зв'язку з воєнним станом в країні певним чином пригальмовує реформування освітньої галузі.

Література

1. Вовк Т.Ф. Нова українська школа – все про НУШ у 2022 році. URL: <https://odo.com.ua/blog/sovety-pokupatelyam/nova-ukrayinska-shkola-vse-pro-nush-u-2022-rotsi/> (дата звернення: 12.04.2024).

2. Городнюк О. Проєкт «Інтелект України»: прогрес чи закріплення нерівності в освіті? URL: <https://commons.com.ua/uk/proyekt-intelekt-ukrayini-progres-abo-zakriplennya-nerivnosti-v-osviti/> (дата звернення: 10.04.2024).

3. Зміни до Порядку організації діяльності інклюзивних груп у закладах дошкільної освіти, 16 вересня 2021. URL: <https://nus.org.ua/news/kabmin-zatverdyy-novuj-poryadok-organizatsiyi-inklyuzyvno-go-navchannya-v-shkolah-yaki-golovni-zminy/> (дата звернення: 13.04.2024).

4. Кочура А.М. Сурова В.В. «НУШ» чи «Інтелект України». Вчителі про програми початкової школи. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ejJ8Iih9P1c> (дата звернення: 13.04.2024).

5. Плюси та мінуси НУШ. URL: <https://kraina-stendiv.com.ua/plyusu-i-minusu-nysh> (дата звернення: 9.04.2024).

6. Резнік О. А «Інтелект України»: плюси та мінуси науково-педагогічного проєкту. URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-intelekt-ukra-ni-plyusi-ta-minusi-naukovo-pedagogichnogo-proektu-z-vlasnogo-dosvidu-255347.html> (дата звернення: 2.04.2024).

7. Швадчак Н. НУШ з двома головами – чим різняться нові програми для першокласників. URL: https://lb.ua/society/2018/09/25/408274_nush_z_dvoma_golovami-chim_riznyatsya.html (дата звернення: 10.04.2024).

Мілена ПИСЬМЕННА

Науковий керівник ст. викл. Алла ЛЯШИНА

Ужгородський національний університет

м. Ужгород, Україна

РОЗВИТОК ОСВІТИ В КОРОЛІВСТВІ НОРВЕГІЯ

Історія освіти в Норвегії налічує багато років розвитку, починаючи з 1152 року, коли були засновані перші кафедральні школи, що пізніше перетворилися на латинські. Державні школи з'явилися в 1739 році, проте, незважаючи на законодавчі норми, багато дітей не мали доступу до освіти, а неписьменність була нормою.

Перша хвиля модернізації освіти прийшла в 1827 році, коли Норвегія стала незалежною від Данії. У цей період були встановлені основні принципи шкільної освіти, а дітям віком від 7 до 15 років вимагалось відвідувати школу протягом мінімум двох місяців на рік.

Поступово відбувалися зміни в правилах та вимогах, зокрема:

- У 1845 році у містах було введено нове законодавство, яке передбачало від 18 до 24 годин навчання на тиждень протягом 45 тижнів на рік.

- У 1889 році народну середню школу перетворено на народну початкову школу для дітей віком від 7 до 14 років.

- В 1936 та 1959 роках відбулася модернізація середньої школи.

- У 1969 році тривалість початкової школи була збільшена до 9 років, що означало, що діти навчалися від 7 до 16 років.

З 1997 року діти зобов'язані навчатися протягом 10 років, починаючи з 6 років і закінчуючи 16. Сьогодні норвезька шкільна система складається з початкової, середньої та старшої шкіл, які необхідні для тих, хто планує продовжувати навчання у вищих навчальних закладах. Державні загальноосвітні школи забезпечують високу якість освіти для більшості дітей.

Спеціальна освіта в Норвегії також має свою історію, що сягає 1800-х років. З цього періоду відомі два підходи до освіти дітей з особливими потребами: науково-медичний та соціально-педагогічний. Перший призводив до створення спеціальних шкіл для глухих, сліпих та дітей з розумовим відступленням. Другий підхід спрямовувався на соціальну реабілітацію дітей, які мали стійкі відхилення у здоров'ї, але були соціально не адаптованими [2, с. 4, 5].

Епоха 1825-1880 років в Норвегії характеризувалася великим розвитком спеціальної освіти завдяки благодійності, що була основою цього періоду. Спеціальні заклади, створені за ініціативою меценатів, надавали можливість сліпим, глухим, психічно неврівноваженим та соціально неадаптованим дітям отримати елементарні навички та спілкуватися зі священниками. Такі заклади, зазвичай розташовувалися на окремих островах, забезпечували закриту територію для навчання.

Перехід до епохи сегрегації та захисту суспільства (1880-1950 рр.) був відзначений прийняттям закону, який визначав права дітей з особливими освітніми потребами. Однак, цей період супроводжувався чітким розмежуванням навчальних закладів, резервуванням освіти з особливими потребами тільки для дітей з медичним діагнозом інвалідності. Заклади для дітей з особливими потребами часто мали недостатнє ресурсне та кадрове

забезпечення, віддаленість від суспільства та обмежену можливість саморозвитку.

Епоха 1950-1975 років була періодом сегрегації, де спеціальні навчальні заклади розширилися, але недостатньо професійна підготовка кадрів та обмежені можливості розвитку для дітей із спеціальними потребами залишалися проблемами.

Починаючи з 1975 року, почався процес інтеграції дітей з особливими освітніми потребами у загальну освіту. Це передбачало не лише реформування системи спеціальної освіти, але і збільшення кількості дітей з особливими потребами у загальноосвітніх закладах, а також урізноманітнення навчальних програм для задоволення потреб кожної дитини.

Ера інклюзії в Норвегії відзначилася закриттям спеціальних шкіл та початком потужного процесу інтеграції дітей з особливими освітніми потребами. Ця ера почалася вже у 1993 році, за рік до прийняття Саламанкської заяви та рамок дій щодо освіти людей з особливими потребами у 1994 році. Інтеграція вирішувала питання належної соціалізації таких дітей, але наступним кроком стала інклюзія. Ця концепція передбачала вільне спілкування між учнями, створення дружніх стосунків у класі чи школі та активну участь у шкільній спільноті. Таким чином, модель інклюзивної освіти в Норвегії спрямовувалася на демократизацію суспільства через звичайну школу, забезпечуючи кожній дитині право на якісну освіту та необхідну підтримку. Це передбачало не лише трансформацію підходу до навчання, але і реформування системи підготовки вчителів та оптимізацію методів навчання в інклюзивному класі. Остаточною метою впровадження інклюзивної освіти стала мінімізація спеціальних шкіл і надання сім'ям права вибору навчального закладу для своїх дітей з особливими потребами [2].

В Норвегії велика увага приділяється ранній освіті, включаючи доступ до дитячих садків для одnorічних дітей, що сприяє їх когнітивному розвитку та соціалізації. Уряд контролює як державні, так і приватні дитячі садки для забезпечення якісної освіти для всіх. Важливою є також безкоштовна та

обов'язкова освіта протягом десяти років, що підкреслює прагнення до рівних можливостей.

Національна навчальна програма стандартизує освітній досвід, забезпечуючи послідовність у навчанні. Після обов'язкової освіти учні мають можливість вибирати між загальними навчальними програмами та професійними програмами. Гнучка система дозволяє студентам перемикатися між напрямками без великих невдач.

Вища освіта в Норвегії доступна через різні шляхи, зменшуючи фінансові бар'єри. Ця система включає безкоштовне навчання у державних університетах та університетських коледжах. Студенти також мають можливість вступати до вищих навчальних закладів через різні кваліфікації та визнання попереднього навчання.

Норвезька система освіти забезпечує інклюзивну та якісну освіту для всіх, наголошуючи на розвитку та мудрості. Система оцінювання включає оцінювання курсів, стенограми та критерії проходження, що робить її надійною та комплексною для студентів різного віку та походження.

У висновку хочу зазначити, що загальна історія освіти в Норвегії свідчить про поступовий розвиток системи з кожним етапом модернізації. Від початкових кафедральних шкіл до сучасної інклюзивної системи, Норвегія зробила величезний шлях у покращенні доступу до освіти та забезпеченні якісної освіти для всіх своїх громадян. Важливими аспектами є не лише впровадження загальної та безкоштовної освіти, але і акцент на розвиток ранньої освіти, гнучкість у навчальних програмах та підтримка інклюзивної освіти для дітей з особливими потребами. Норвегія виступає прикладом країни, яка ставить освіту на передній план у своїй стратегії соціального та економічного розвитку, що прагне до рівних можливостей для всіх своїх громадян.

Література

1. Shivangi M. (ed.) Education System in Norway Explained. 2023. *Upgrad abroad*. URL: <https://www.upgradabroad.com/articles/education-system-in-norway/> (date of access: 03.04.2024).
2. Андрійчук Н. М. Історична передача розвитку інклюзивної освіти в країнах північної Європи. Житомир, 2017. С. 4-10.

Максим ВІЛЮС

Науковий керівник: доц. Світлана МИШКО

Ужгородський національний університет

м. Ужгород, Україна

ПОЧАТКОВА ОСВІТА В АНГЛІЇ ТА ШОТЛАНДІЇ

Початкова освіта є фундаментальним етапом у житті кожної людини, під час якого вона засвоює ранні знання, навички та цінності, які є основою для подальшого розвитку. Початкова освіта займає чи не найважливіше місце в освітніх системах Англії та Шотландії, відіграючи важливу роль у формуванні характеру дітей та підготовці до майбутнього. В обох країнах історично склалися інтегровані та багаторівневі системи освіти. Хоча підхід в Англії та Шотландії має унікальні характеристики, обидві країни демонструють зацікавленість у забезпеченні високоякісної та доступної освіти для всіх дітей.

На нашу думку, ця тема є досить актуальною, так як на сучасному етапі в Україні проводиться реформа освіти і реформі початкової освіти приділяється недостатньо уваги. Метою нашого дослідження є аналіз передового досвіду початкової освіти Англії та Шотландії для визначення прогресивних методів викладання та структури початкової освіти. Розуміння структури та змісту початкової освіти важливе також для біженців, які прагнуть забезпечити своїх дітей якісною освітою.

Слід зазначити, що початкова освіта в Англії є обов'язковою. Її надають два види закладів: державні та приватні. Всі діти в Англії можуть відвідувати

початкову школу. Це також стосується і «міжнародних» дітей, але якщо вони мають право на проживання в Об'єднаному Королівстві без імміграційних обмежень [1].

Департамент Освіти (The Department for Education) регулює початкові школи в Англії. Початкова освіта починається з 5 років і триває до 11. Вона поділяється на «Ключові Етапи» (Key Stage). Ключовий Етап 1 визначений для дітей 6-7 років, а Ключовий Етап 2 - для дітей 7-11 років [4]. Перед тим, як дитина іде в початкову школу, проводять базове оцінювання готовності дитини до навчання, а згодом знання дітей оцінюють наприкінці Ключових Етапів 1 та 2 після тестів та екзаменів.

Школи в Англії працюють від початку вересня до середини липня. У школярів є кілька вихідних, в тому числі перерв (1 тиждень) і канікул (2 тижні) протягом року. Літні канікули найдовші – шість тижнів. Школи також закриваються на державні свята. Крім того, учні мають близько п'яти вільних днів протягом року, які школи використовують для навчання персоналу. Дні підготовки вчителів різняться між школами [1].

Як правило, навчальний тиждень триває з понеділка по п'ятницю. Типовий день початкової школи починається о 08:30 або 09:00 і закінчується о 15:30 або 16:00, з ранковою, обідньою та післяобідньою перервами. Однак, у більшості початкових шкіл по п'ятницях робочий день коротший [1].

Зміст навчання є досить широким і включає в себе багато корисних обов'язкових предметів, таких як читання, правопис, граматики та письмо англійською мовою, лічба та математика, наука, мистецтво та дизайн, обчислювальна техніка, дизайн і технології, географія, історія, музика, фізичне виховання, стародавні та сучасні іноземні мови (починаючи тільки з Ключового Етапу 2). У початкових школах також викладаються такі предмети: виховання стосунків, статеве виховання, санітарна освіта, релігійна освіта, особиста, соціальна та медична освіта (PSHE), права і обов'язки громадянина, але батьки можуть попросити, щоб їхні діти були присутні лише на частині уроку або взагалі не відвідували ці заняття.

Отже, основними цілями початкової освіти в Англії є не тільки досягнення базової грамотності та вміння рахувати серед усіх учнів, а також набуття фундаментальних знань з математики, науки та інших предметів.

Слід зазначити, що Шотландія надає безкоштовну шкільну освіту для всіх дітей віком від 5 до 18 років. Державна початкова освіта в Шотландії поділяється на місцеві, спеціальні та конфесійні або релігійні школи. Єдина відмінність між конфесійними та іншими державними школами полягає в тому, що конфесійні школи присвячують частину навчального часу релігійним службам [1]. У Шотландії уряд контролює все навчання через виконавче агентство - Education Scotland [5].

Навчання починається з 5 років і триває до 12 років, але досить часто діти йдуть до школи з 4,5 до 5,5 років. На практиці все залежить від п'ятого дня народження дитини [7]. Дати зарахування до школи у Шотландії відрізняється від Англії, тож батьки можуть подати заявку на місце в школі в своєму районі або іншій школі [6]. Навчання в початковій школі триває приблизно 7 років.

Державні школи Шотландії дотримуються навчальної програми для досконалості (CfE - Curriculum for Excellence) [8]. Початкова школа підпадає під широку загальну освіту і охоплює три з п'яти рівнів шотландської системи освіти [1].

Шотландська навчальна програма має «Р» - це дещо схоже до Ключових Етапів в Англії, але трохи більше цифр. Тобто з 5-6 років – Р1 (Ранній рівень), 6-7 років – Р2 (Перший рівень), 7-8 років – Р3 (Перший рівень), 8-9 років – Р4 (Перший рівень), 9-10 років – Р5 (Другий рівень), 10-11 років – Р6 (Другий рівень), 11-12 років – Р7 (Другий рівень). Початкова школа триває з Р1 до Р7 (7 років) [1]. Підхід до навчання розвиває 4 здібності [9]: успішність, впевненість, відповідальність, ефективність

У CfE є вісім навчальних розділів. Грамотність, вміння рахувати, а також здоров'я та благополуччя визнаються особливо важливими – ці сфери розглядаються як «відповідальність усього» персоналу. Сфера навчання охоплює досить цікаві та важливі предмети, такі як образотворче мистецтво, здоров'я та

добробут, мови (шотландська, класичні мови та сучасні мови), лічба та математика, релігійне та моральне виховання, науки, суспільствознавство, технології.

На рівнях P1, P4 та P7 діти складають шотландське національне стандартизоване оцінювання (SNSA - Scottish National Standardised Assessments), щоб перевірити грамотність та вміння рахувати [1].

Навчальний рік у Шотландії поділяється на три навчальні семестри: осінній, зимовий і літній із середньо тижневими перервами в кожному. Школи також закриті у святкові дні, і кожна навчальна громада може мати місцеві державні свята. Канікули тривають довше на Великдень та Різдво (по два тижні), а влітку - цілих шість тижнів.

Однак, на відміну від інших історичних провінцій Об'єднаного Королівства, навчальний рік триває з середини серпня до середини червня. Школи також закриті у святкові дні, і кожна навчальна громада має місцеві державні свята, які узгоджуються з фестивалями.

Проведене дослідження дозволяє нам зробити висновок, що відмінності у початковій освіті в Шотландії та Англії можна пояснити особливостями їх історичного розвитку та культур. Однак, на нашу думку, надзвичайно важливим є той факт, що метою початкової освіти є не лише засвоєння учнями фундаментальних знань, але й розвиток та вдосконалення їх здібностей та характерів.

Література

1. Primary schools in the United Kingdom. *Expatica United Kingdom*. URL: <https://www.expatica.com/uk/education/children-education/primary-schools-in-the-united-kingdom-675750/#overview> (date of access: 2.04.2024).
2. Department for Education. *GOV.UK*. URL: <https://www.gov.uk/government/organisations/departments-for-education> (date of access: 12.04.2024).
3. What is numeracy? *Home | The Australian Curriculum (Version 8.4)*. URL: <https://www.australiancurriculum.edu.au/resources/national-literacy-and-numeracy-learning-progressions/national-numeracy-learning-progression/what-is-numeracy/> (date of access: 13.04.2024).

4. Government Digital Service. The national curriculum. GOV.UK. URL: <https://www.gov.uk/national-curriculum/key-stage-1-and-2> (date of access: 12.04.2024).
5. Forces Children's Education. Overview of Scottish Education System. URL: <https://forceschildrenseducation.org.uk/wp-content/uploads/2018/04/Overview-of-Scottish-Education-System.pdf> (date of access: 13.04.2024).
6. Scottish Government. Education. URL: <https://www.gov.scot/publications/> (date of access: 3.04.2024).
7. Education Scotland. Attending School. URL: <https://education.gov.scot/parentzone/my-school/general-school-information/attending-school/> (date of access: 13.04.2024).
8. Education Scotland. What is Curriculum for Excellence? URL: <https://education.gov.scot/curriculum-for-excellence/about-curriculum-for-excellence/what-is-curriculum-for-excellence/> (date of access: 1.04.2024).
9. Education Scotland. Broad General Education. URL: <https://education.gov.scot/curriculum-for-excellence/about-curriculum-for-excellence/curriculum-stages/broad-general-education/> (date of access: 15.04.2024).
10. Education Scotland. Expressive Arts. URL: <https://education.gov.scot/media/gmbj0ygb/expressive-arts-pp.pdf> (date of access: 13.04.2024).
11. Education Scotland. Curriculum Areas. URL: <https://education.gov.scot/curriculum-for-excellence/curriculum-areas/> (date of access: 13.04.2024).
12. Scottish Borders Council. Term, Holiday & Closure Dates. URL: <https://www.scotborders.gov.uk/schools-learning/term-holiday-closure-dates> (date of access: 12.04.2024).

Анастасія КИРЛИК

Науковий керівник: доц. Михайло Шелемба

Ужгородський національний університет

Ужгород, Україна

ПРИВАТНІ ШКОЛИ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ: ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ

Освіта має фундаментальне значення для формування особистості, сприяє досягненню успіху у професійному розвитку та рівні життя. Враховуючи той факт, що в Україні відбувається реформа освіти, ми вважаємо за необхідне дослідити особливості систем освіти розвинених країн для запозичення прогресивного досвіду. Метою нашого дослідження є аналіз переваг та недоліків приватних шкіл у Великій Британії, які мають давню історію становлення та розвитку.

Питання, пов'язані з приватними школами Великої Британії, досліджувались як вітчизняними (Хайдарі Н. І. «Виховні традиції приватних шкіл-пансіонів Великої Британії», Яременко Н. В. «Типи приватних навчальних закладів у сучасній Великій Британії»), так і зарубіжними дослідниками (Кетрін Гредді, Маргарет Стівенс «Вплив шкільних вкладів на успішність учнів: емпіричне дослідження приватних шкіл у Великобританії»). Однак, на нашу думку, ці питання досліджені не повністю і потребують подальшого розгляду.

У Великій Британії існує близько 2500 приватних (або незалежних) шкіл, в яких навчається 600 000 дітей. Будь-яка зареєстрована державою школа, яка працює без державного фінансування, класифікується як незалежна або приватна школа. Це загальні терміни, які охоплюють величезний діапазон етносів, видів освіти та академічних рівнів від релігійних шкіл до спеціальних шкіл і традиційних шкіл-інтернатів. Переважна більшість приватних шкіл у Великобританії, в яких стягують плату за навчання з батьків або опікунів дітей, є основною альтернативою державній початковій та середній освіті[3].

Перш за все, приватні школи досягають успіху, коли йдеться про підготовку учнів до державних іспитів і вважаються одним із шляхів вступу до університетів. Відповідно виникає питання – якщо британські приватні школи

забезпечують якісну освіту як в академічному, так і в ширшому плані, то як вони досягають цього. Виділяють чотири основні переваги цих навчальних закладів. По-перше, класи з невеликою кількістю учнів є великою перевагою як для учнів, так і для вчителів. По-друге, важливий спектр позакласних заходів та інтенсивне виховання «характеру» та «впевненості». По-третє, висока і, отже, ексклюзивна ціна підтримує групу дітей-однолітків, які, в основному, походять із заможних сімей. І, по-четверте, щоб досягти найкращих результатів іспитів і найвищого рівня вступу до кращих університетів, необхідно «опрацювати систему». Набагато більше ресурсів доступно для діагностики особливих потреб, оскарження результатів іспитів і скерування заявок до університетів. Основою всіх цих переваг є високі доходи від оплати навчання: британські приватні школи можуть використовувати ресурси, величина яких для кожної дитини приблизно в три рази перевищує ту, яка є доступною у середній державній школі [3].

Можна навести приклад відомих людей, які навчались у британських приватних школах: Борис Джонсон, Тереза Мей, Девід Камерон, принцеса Діана, футболіст Френк Лемпард та ін., що вказує на те, що, навчаючись у приватній школі, студенти мають дуже великі шанси в майбутньому обіймати високі посади, мати високий соціальний статус, широку мережу контактів впливових родин та окремих осіб. Через це виникла непропорційно велика кількість тих, хто займає одні з найвпливовіших посад у медіа, мистецтві, політиці, тощо. Звідси випливає, що за допомогою освіти відбувається соціальна сегрегація, яка призводить до нерівності у суспільстві. Оскільки сучасний світ намагається досягти найвищого рівня толерантності, справедливості та рівності між різними національностями, статями та вікової рівності, не варто забувати про рівність між соціальними класами, вічною боротьбою між бідними та багатими. Ми вважаємо за необхідне звернути особливу увагу саме на цей аспект.

На нашу думку, наявність у Британії процвітаючого сектору приватних шкіл не лише обмежує життєві шанси тих, хто відвідує державні школи, але й

завдає шкоди суспільству в цілому, що потребує всебічного національного обговорення. Ми можемо зауважити, що британську приватну освіту визначає її надзвичайна соціальна ексклюзивність. Лише близько 6% дітей шкільного віку Великобританії відвідують такі школи, а сім'ї, які мають доступ до приватної освіти, належать до заможних верств населення. [1]

Вважаємо за доцільне навести слова англійського письменника і драматурга Алана Беннетта з проповіді в каплиці Королівського коледжу в Кембриджі у червні 2014: “Приватна освіта несправедлива. Це знають ті, хто це забезпечує. Ті, хто за це платить. Це знають ті, кому доводиться жертвувати, щоб її отримати. Подальша неефективність виникає через «позиційний» аспект освіти. Ресурси підіймають дітей у тих сферах, де їхня позиція на драбині успіху має значення, наприклад, доступ до навчання у найкращих університетах. У значній мірі це призводить до того, що дитина, яка здобула приватну освіту виграє, а дитина, яка здобула державну освіту – програє. Ця смертельна комбінація приватної вигоди та суспільних втрат ніде так не проявляється, як у часі та зусиллях, які приватні школи витрачають на роботу системи, щоб полегшити доступ до «дефіцитних місць» в університетах” [1].

Окрім вищої кваліфікації, успіх приватних шкіл пояснюють вищими прагненнями та впевненістю в собі, а також соціальними мережами, які допомагають їм знаходити більш успішні кар'єрні шляхи. Це також може бути відображенням ширшого культурного впливу, який дозволяє людям з приватною освітою досягати непропорційно високих успіхів у креативних індустріях [2].

Серед недоліків приватних шкіл слід зазначити не тільки те, що вони зумовлюють соціальну нерівність, а й наступні фактори: вартість навчання, відсутність ефективного контролю з боку держави (проте, як і кожна зареєстрована школа в країні, незважаючи на свою незалежність, приватні школи все ще мають відповідати офіційним стандартам освіти, здоров'я та безпеки, регулярно перевірятися, як і державні школи) та високу конкуренцію.

«The Guardian» виділяє три можливі варіанти, що стосуються діяльності приватних шкіл:

1. Не робити нічого та залишити все, як є;
2. Реформи;
3. Скасування.

Якщо говорити про скасування, то мова не йде про буквальне знищення, а про уніфікацію та інтеграцію системи освіти. Саме тут можна навести приклад Фінляндії, у якій у 1970-х роках скасували приватні школи та запровадили загальнонаціональну комплексну систему освіти. Ці реформи не лише призвели до скорочення різниці в знаннях між найбагатшими і найбіднішими учнями, а й перетворили Фінляндію на одну з глобальних освітніх історій успіху сучасної епохи[4]. Фінляндія розглядає освіту як основне право людини, тому вся освіта в цій країні безкоштовна.

В результаті нашого дослідження ми можемо зробити висновок, що ні в якому разі не потрібно недооцінювати внесок приватних шкіл та заперечувати факт, що вони відігравали, відіграють та будуть відігравати значну роль у британській системі освіти. Але не можна ігнорувати той факт, що їх діяльність сприяє поділу у суспільстві, тому, якщо нічого не робити – нічого не зміниться. Суспільство повинно бути більш обізнаним у питаннях, що стосуються соціальної нерівності і знати та захищати свої права.

Література

1. Green F. and Kynaston D. Kynaston D F. G. Britain's private school problem: it's time to talk. The Guardian. 2019. 13 January. URL: <https://www.theguardian.com/education/2019/jan/13/public-schools-david-kynaston-francis-green-engines-of-privilege> (date of access: 16.04.2024).

2. Green F. Private Schools are Booming in the UK—But What do You Really Get for Your Money? The Epoch Times, 7/5/2014. URL: https://www.theepochtimes.com/article/private-schools-are-booming-in-the-uk-but-what-do-you-really-get-for-your-money-789277?gad_source=1&gclid=CjwKCAjwoPOwBhAeEiwAJuXRh5jCbmoIcV

WTlg9tX1KHR71TBIkdSKBgUGIpRRwNO4FMFyfifYSL8RoCRaEQAvD_BwE
(date of access: 16.04.2024).

3. Private schools in the UK | The Good Schools Guide. The Good Schools Guide. URL: <https://www.goodschoolsguide.co.uk/choosing-a-school/independent-schools/uk-independent-schools-explained> (date of access: 16.04.2024).

4. Benn M. The only way to end the class divide: the case for abolishing private schools. *The Guardian*, 24 Aug 2018. URL: <https://www.theguardian.com/news/2018/aug/24/the-only-way-to-end-the-class-divide-the-case-for-abolishing-private-schools> (date of access: 16.04.2024).

Катерина ТЕНЕНЬОВА

Європейська академія дипломатії (Варшава, Польща)

Науковий керівник: доц. Віталій АНДРЕЙКО

Ужгородський національний університет

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ МІЖНАРОДНІ ОРГАНІЗАЦІЇ» У РЕСПУБЛІЦІ ПОЛЬЩА

Епоха глобалізації та поширення міжнародних зв'язків висувають на передній план необхідність підготовки висококваліфікованих фахівців в галузі міжнародних відносин з високим рівнем фахової підготовки, толерантним та відкритим світоглядом, готових до роботи в умовах глобального суспільства, здатних розуміти та поважати різноманіття культур, що допомагає уникнути непорозумінь та конфліктів, які можуть виникнути в міжнародному спілкуванні.

Одним із вищих навчальних закладів, який готує висококваліфікованих спеціалістів в галузі міжнародних відносин є Європейська академія дипломатії – перша неурядова неприбуткова незалежна дипломатична академія в Європі, місія якої полягає у формуванні, розвитку та мотивації нового покоління освічених міжнародних лідерів. Щорічна програма Академії молодих дипломатів була започаткована 20 років тому і з того часу були надані освітні

послуги понад 3000 слухачів з більш ніж 60 країн світу. Багато випускників зараз працюють у Міністерствах закордонних справ, установах Європейського Союзу та інших міжнародних організаціях [1].

Європейська академія дипломатії є партнером проекту InsSciDE. Завдяки партнерству академія дипломатії має змогу висвітлювати виклики сучасного світу, що постійно змінюються та надавати освітні послуги молодому поколінню дипломатів, громадських активістів та представникам неурядових організацій,

Європейська школа дипломатії, об'єднує молодих політиків, обраних як на національному, так і на місцевому рівнях, державних службовців, лідерів громадянського суспільства та журналістів. Семінари зосереджені на таких темах, як європейська інтеграція, глобалізація, процеси демократизації, заморожені конфлікти, міжкультурний діалог, постконфліктне примирення, організація вільних виборів, зміцнення демократичних інститутів та розвиток громадянського суспільства. Завдяки підтримці учасники програм щороку запрошуються до Страсбурга для участі у Всесвітньому форумі за демократію, який збирає понад 650 учасників та експертів, серед яких глави держав та урядів, представники європейських інституцій та французького уряду, європейські та міжнародні науковці [1].

Міжнародний Вишеградський фонд є також партнером програм Вишеградської школи політичних студій. Це міжнародна організація зі штаб-квартирою в Братиславі, заснована урядами країн Вишеградської четвірки (V4) – Чеської Республіки, Угорщини, Республіки Польща та Словацької Республіки 9 червня 2000 року в Штіржині, Чеська Республіка.

Завдяки щедрій підтримці Фонду, Європейська академія дипломатії змогла запропонувати повну стипендію понад 220 видатним молодим лідерам з Чеської Республіки, Угорщини, Польщі, Словаччини, країн Східного партнерства та Західних Балкан [2].

Давнім партнером у різноманітних проектах є Міністерство закордонних справ Республіки Польща. Європейська академія дипломатії отримує підтримку

департаменту публічної та культурної дипломатії для програм Вишеградської школи політичних студій.

Національна школа державного управління також є інституційним партнером для Академії молодих дипломатів та низки інших проектів, у тому числі Міжнародного форуму з дипломатичної підготовки – 42-ї зустрічі деканів та директорів дипломатичних академій та інститутів міжнародних відносин. Місія Школи полягає у навчанні та підготовці державних службовців до роботи в польській державній службі та адміністрації [2].

Слід зазначити, що Академія молодих дипломатів – це програма післядипломної дипломатичної освіти найвищого рівня, яка розширює можливості нового покоління глобальних лідерів завдяки інноваційному річному навчанню, що завершується отриманням диплома «Executive Diploma in the Art of Diplomacy». Академія пропонує на вибір 3 спеціалізації : Міжнародні організації, Міжнародна служба та Дипломатична служба [1].

Викладання забезпечують викладачі світового класу, наприклад, Міністр Радослав Сікорський (Міністр закордонних справ, Польща), Екс-Президент Мері Робінсон (Президент Ірландії (1990-1997) та Верховний Комісар ООН з прав людини (1997-2002), Екс-Голова Лінос-Александр Сіціліанос (Голова Європейського суду з прав людини (2019-2020) та інші.

Викладання характеризується практико-орієнтованим підходом. Слухачам пропонують 140 годин лекцій, воркшопів, практичних занять, навчальних візитів, груп з розвитку лідерських якостей та нетворкінгу. У 2024/2025 навчальному році програми проводяться у змішаному форматі – 4 онлайн-сесії та 4 очні сесії, організовані у Варшаві. [4].

Ми можемо підсумувати, що академія пропонує унікальну методологію (Практичний підхід та практичний досвід, Групи розвитку лідерських якостей), високу якість освіти (Міжнародні експерти, VIP-персони – колишні міністри закордонних справ, президенти, прем'єр-міністри та високопоставлені дипломати.), виняткові можливості для встановлення ділових зв'язків [3].

Також академія співпрацює з іншими університетами, наприклад, з Вишеградською школою політичних студій у Варшаві, Польща.

Від Європейської академії дипломатії ми можемо запозичити європейські та організаційні підходи, що сприяють підвищенню якості освіти та міжнародній співпраці.

Ось деякі конкретні аспекти:

Якість освіти: Університети Європи акцентують увагу на практичній спрямованості освіти, інноваціях у навчальних програмах та використанні сучасних технологій у навчальному процесі. Ці принципи можуть допомогти українським університетам покращити якість навчання.

Наукові стандарти: Європейські університети часто встановлюють високі стандарти та етичні норми, що є доброю основою для українських університетів у розвитку наукових досліджень та академічної чесності.

Міждисциплінарний підхід: Європейські університети активно розвивають міждисциплінарні програми та проекти, що сприяє зближенню різних галузей знань та стимулює творчий підхід до розв'язання складних проблем.

Мовна політика: Велика частина європейських університетів має мовні програми, які допомагають студентам вивчати кілька мов або отримувати навчання англійською мовою.

Управління: Європейські університети часто використовують сучасні методи управління, що можуть бути корисними для українських університетів у розвитку стратегій та ефективного використання ресурсів.

Література

1. European Academy of Diplomacy. URL: <https://diplomats.pl/pl/> (date of access: 10.04.2024).
2. Visegrad School of Political Studies. URL: <https://visegradschool.org/> (date of access: 10.04.2024).
3. Wojtas P. Strategic Communications in Foreign Service, April 2024. URL: <https://classroom.google.com/c/NjM5MDMxNTIwMzk2/m/Njc1NDA4ODU4Nzg4/details> (date of access: 10.04.2024).

4. Nowak B. E. (Dr.), Ethics in International Politics, April 2024. URL: <https://classroom.google.com/c/NjM5MDMxNTIwMzk2/m/NjUyNDU1MDM2NTA5/details> (date of access: 10.04.2024).

5. Kulesa L. Global Security – Arms Control and Disarmament, February 2024. URL: <https://classroom.google.com/c/NjM5MDMxNTIwMzk2/m/NjY1MzIwMjIyODg4/details> (date of access: 10.04.2024).

Vasylyna DULEBA

Scientific Supervisor: Associate Professor Svitlana MYSHKO

Uzhhorod National University

Uzhhorod, Ukraine

HIGHER EDUCATION REFORMS IN FINLAND

The higher education system in Finland has undergone significant reforms in recent decades, leading to its recognition as one of the best in the world. These reforms have been based on the principles of trust, autonomy and responsibility, emphasizing quality education, accessibility and equal opportunities for all.

Over the past decades, Finland has implemented several reforms in higher education (HE) in order to make its higher education system more competitive in global education markets. These reforms are in line with the development of other Western higher education systems, in which the transfer of principles and philosophies from the private sector to the public sector has become more widespread than in other Western higher education systems [1].

In Finland, the parliament and the government determine educational policy. The Ministry of Education and Culture is the highest authority in this area, responsible for financing public education. It prepares educational legislation and determines the share of the budget for education. The Finnish National Agency for Education develops the basic curriculum for all levels of education and monitors expenditures.

Finland's higher education system comprises two types of institutions: universities and universities of applied sciences (UAS). This two-pronged system ensures that higher education in Finland offers both fundamental knowledge and research skills as well as practical training for specific professions.

Universities, according to the University Act, focus on independent research, training of scientific personnel and provision of academic education. Their programs lead to bachelor's, master's, and doctoral degrees, preparing graduates to serve both their country and humanity as a whole [2].

UAS, as stated in the Law on Universities of Applied Sciences, are focused on providing professionally oriented higher education that meets the needs of the labor market and its dynamic development [2].

Autonomy has been granted to higher education institutions, allowing them to make their own decisions regarding management, education and research. The Ministry of Education and Culture negotiates with universities and UAS to define sectoral educational responsibilities, performance targets, and quantitative goals for degrees. This differentiation of roles and autonomy ensures that the Finnish higher education system offers a wide range of opportunities for students and also promotes scientific progress and innovation.

Finnish higher education policy is based on three key objectives: to promote sustainable development, competitiveness, welfare and learning in the country, to ensure the availability of a skilled workforce necessary for the revitalization of society, culture and working life, and to develop higher education institutions as strong international players that meet regional needs [2].

The academic year in Finland runs from August 1 to July 31. Higher education institutions have autonomy in determining the structure of semesters. Usually, the academic year consists of two semesters (fall and spring), but some institutions additionally offer a summer semester.

After World War II, Finland experienced a rapid expansion of higher education, making it accessible to all. This led to the establishment of numerous universities across the country.

In the 1990s, a significant change occurred: a second category of higher education institutions appeared - universities of applied sciences [4]. These institutes, based on existing educational institutions, focused on vocationally oriented programs such as nursing, technical specialties, business, culture, and social work.

The development of higher education in Finland is characterized by strong government intervention, which regulates the higher education system and allocates resources. Laws adopted since 1966 have become the basis for systematic regulation of the entire system [3]. Universities and disciplinary sectors compete within established limits, but research is free to compete without restrictions .

From the 1960s to the 1980s, the science and technology sector expanded, while the humanities and social sciences declined [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. The number of students in higher education institutions grew rapidly, especially in the 1970s, but slowed down slightly in the 1980s. In the 1990s, Finland moved toward cost accountability and increased competition between universities.

Intense competition can lead to the desired improvement in the efficiency of higher education, but this approach should not ignore the humanities and social sciences. Universities should not only compete, but also maintain a high level of civilization and contribute to the international community.

Today, the Finnish higher education system has a binary structure: universities and universities of applied sciences, each with its own characteristics and focus on education.

The new legislation introduced significant changes in the status of universities, their organization and personnel management. First, universities are no longer state institutions but function as independent legal entities. The second important change concerns the governance structure: the university collegium now elects the University Council, which in turn appoints the rector. Finally, university staff now work on a contractual basis rather than as civil servants.

In terms of student mobility, there has been an increase in both the number of Finnish students participating in exchange programs and foreign students going to study in Finland [2]. This trend is also reflected in the increasing number of

international students choosing Finland for their education. The degree reform has contributed to the internationalization of the university sector by increasing the use of foreign languages in the educational process, developing joint curricula in the framework of international cooperation, and increasing the level of international competencies among students.

Higher education reforms in Finland, which began in the 1990s, have become a model for many countries around the world. Thanks to them, Finland has gained the status of a leader in education, offering a high-quality, affordable and flexible education system.

Most of the reforms related to the Bologna process have been implemented without significant obstacles. This is because the Finnish higher education system had not undergone any major transformations before these reforms began, so there was no fatigue from constant change. In addition, many of the initiatives introduced by the Bologna Process had already been implemented or reflected in previous initiatives.

References

1. Ursin J. Higher education reforms in Finland: From a ponderous to a more agile system?. Higher education system reform. 2019. P. 76—77. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7223657> (date of access: 04.04.2024).
2. Higher education. Welcome to Eurydice. URL: <https://eurydice.eacea.ec.europa.eu/national-education-systems/finland/higher-education> (date of access: 12.05.2024).
3. Kivinen, O. S. M. O., & Rinne, R. I. S. T. O. Higher education reforms and social change in Finland. *Education and Society*. 1992. Vol. 10, no. 2. P. 47—57.
4. Annex A. Higher education reforms in Portugal and Finland. OECD ILIBRARY. URL: <https://www.oecd-ilibrary.org/sites/287ea6a3-en/index.html?itemId=/content/component/287ea6a3-en> (date of access: 12.05.2024).

Евніка ГНАТКОВИЧ,

Даніела ГНАТКОВИЧ

Науковий керівник: доц. Наталія Тодорова

Ужгородський національний університет

м. Ужгород, Україна

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОСВІТИ

В РЕСПУБЛІЦІ ХОРВАТІЯ

ЮНЕСКО визнала освіту головним інструментом, покликаним розв'язати проблеми вдосконалення людських ресурсів. Стратегічний курс України спрямований на інтеграцію до Європейського Союзу, взаємопроникнення культур та посилення національної ідентичності. Ми підтримуємо точку зору Кравченко С. М., відповідно до якої інноваційний розвиток освіти в Європі зумовлений культурною глобалізацією освіти, яка нині позиціонується як дієвий інструмент формування особистості в умовах інформаційного суспільства; соціально-економічними трансформаціями; стрімким розвитком науки й техніки; переходом до суспільства знань та нової економіки, що базується на знаннях; потребою в сучасних фахівцях, здатних своєчасно реагувати на виклики часу та змінюватися, розвиватися [1]. Отже, ми вважаємо, що критичний аналіз передового зарубіжного досвіду в галузі освіти може бути використаний при втіленні в життя реформи освіти України.

Система освіти Республіки Хорватія складається з чотирьох рівнів:

1. Дитячий садок/дошкільний заклад (вік дитини – від 6 місяців до 6 років)
2. Початкова школа (від 6 років до 15 років)
3. Середня школа (від 15 років до 18/19 років)
4. Коледж – 18/19 років або старше [2].

Також цікавим є те, що *vrtić* – це назва дитячого садка в Хорватії, складається з трьох етапів:

1. Перший етап – від 6 місяців до 1 року.
2. Другий етап – від 1 до 3 років.

3. Третій етап – від 3 до 6 років [2].

Ці етапи не є обов'язковими, але якщо дитина не відвідує дитячий садок, тоді за рік до початкової школи вона повинна пройти навчання за спеціальною дошкільною програмою.

Серед особливостей розвитку системи освіти Хорватії можна виділити такі:

1) загальна кількість годин обов'язкового навчання становить 4 541 годину, розподілену на вісім класів. Слід зазначити, що це набагато менше, ніж в середньому по ОЕСР, що становить 7 634 години протягом дев'яти класів;

2) дуже популярними серед учнів старших класів середньої школи в Хорватії є професійні програми. Так, 70% учнів старших класів середньої школи віком від 15 до 19 років навчаються за професійною програмою. У всіх країнах ОЕСР ця цифра нижча, на 37% [3].

Розвиток дитини протягом перших років життя і доступ до якісної освіти впливають на її майбутнє, тому у Хорватії обов'язкова освіта розпочинається від 5 до 6 років і триває до віку від 15 до 16 років. Випускники загальної середньої освіти зазвичай закінчують навчання у віці від 18 до 19 років. У той же час професійні програми мають більш широкий віковий діапазон, і студенти можуть закінчувати їх у віці 15 до 19 років.

Слід зазначити, що фінансування освіти в Хорватії залежить від багатьох аспектів, але основним є те, що країни з вищим ВВП на душу населення, як правило, витрачають більше на одного студента, ніж країни з нижчим ВВП на душу населення [3].

Перед молоддю стоїть питання «Як навчатися в Хорватії?». В останні роки ця країна стала популярним місцем для навчання за кордоном. Тут ідеально поєднані різні культури. Студентам, які навчаються в Хорватії, дуже подобається вивчати різні регіони країни. Історія освіти в Хорватії має довгу та цікаву історію. Перший університет був заснований у 1396 і має назву Задарський університет. Всі вищі навчальні заклади мають офіс міжнародного співробітництва або призначену контактну особу, яка надає інформацію для майбутніх іноземних студентів.

Майбутні студенти повинні зв'язатися з цим офісом до початку навчання, щоб отримати відповідну інформацію про процедури подання заявки та інші важливі питання [4]. Щоб навчатися в Хорватії громадянам ЄС, ЄЕЗ і Швейцарії не потрібно робити візу, але вони повинні зареєструватися в місцевих органах влади на протязі 90 днів після прибуття.

Щодо вивчення українознавчих предметів в Хорватії, вони проводяться в таких університетах:

1. Університет міста Загреб (Sveučilište u Zagrebu) – в центрі українських студій, де пропонуються курси української мови та культури.
2. Університет в місті Риєка (Rijeka) – факультет славістики, до складу якого входять курси з української мови та культури.

Є три моделі навчання для представників національних меншин, такі як:

- 1) модель А, де навчання проводиться мовою національної меншини;
- 2) модель В – двомовне навчання;
- 3) модель С, де викладаються мови та культури меншини.

Отже з проведеного нами дослідження, ми можемо зробити висновок, що освітній процес в Хорватії охоплює широкий віковий спектр, від початкової до професійної освіти. Освіта забезпечує багатогранний доступ до освітніх програм з раннього віку до дорослого життя. Також освітня мобільність в Європі важлива для інтеграції та розвитку країн. Україна активно долучається до цього процесу.

Значна увага приділяється також освіті дорослих, а саме – адаптації, перекваліфікації та підвищення кваліфікації. Тому навчання впродовж життя, включаючи неформальну освіту та навчання, має вирішальне значення. У Хорватії частка дорослих (віком від 26 до 64 років), які брали участь у неформальній професійній освіті протягом чотиритижневого звітного періоду, становить 1% серед тих, хто має повну середню професійну освіту, і 4% серед тих, хто має повну загальну середню освіту, і 6% серед тих, хто має вищу освіту [3].

Отже, з проведеного нами дослідження, ми можемо зробити висновок, що освітній процес в Хорватії охоплює широкий віковий спектр і забезпечує багатогранний доступ до освітніх програм, а освітня мобільність в Європі важлива для інтеграції та розвитку країн.

Література

1. Кравченко С. М. Тенденції розвитку освіти в країнах ЄС та України. 2021. URL: <https://www.docsity.com/ru/tendenciji-rozvitku-osviti-v-krajinah-yes-ta-ukrajini/9946436/> (Дата звернення: 14.04.2024).
2. What the Croatian Education system looks like. URL: <https://www.expaticroatia.com/education-in-croatia/> (date of access: 11.05.2024).
3. Croatia. Education at a Glance 2023: OECD Indicators // OECD iLibrary URL: <https://www.oecd-ilibrary.org/sites/2409b764-en/index.html?itemId=/content/component/2409b764-en> (date of access: 12.05.2024).
4. Why should I study in Croatia? URL: <https://www.umultirank.org/study-in/croatia/> (date of access: 14.05.2024).

Дар'я КАЛАШНИК

Науковий керівник: викл. Неля ПІТРА

Ужгородський національний університет

м. Ужгород, Україна

РЕФОРМА СИСТЕМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ДАНІЇ

Данія успішно впровадила ключові принципи Болонського процесу, зокрема, реструктуризацію системи освіти, запровадження єдиної системи оцінювання, забезпечення мобільності студентів та контроль якості. Хоча офіційні зміни в данських університетах були суттєвими, навчальні програми зазнали більш стриманих, еволюційних змін. З'явилися нові міждисциплінарні програми, особливо в нових університетах, як результат конкурентної боротьби за студентів.

Реформи 1990-х років, а саме 1993 року, стали знаковими, адже допомогли знизити рівень відсіву студентів; гармонізувати структуру вищої освіти з європейськими стандартами; відповісти на запит ринку праці на випускників з гнучкими навичками; стимулювати конкуренцію між університетами; оптимізувати витрати, обмеживши кількість студентів на магістерських програмах [2].

У Данії існують п'ять різних типів вищих навчальних закладів із різноманітними програмами. Бізнес-академії (Erhvervsakademi) пропонують короткі та базові професійні програми. Університетські коледжі (Professionshøjskole) спеціалізуються на професійних програмах бакалаврату. Морські навчальні заклади пропонують короткі та базові професійні програми, а також програми бакалаврату. Університети в Данії (Universitet) пропонують широкий спектр програм бакалаврату, магістратури та докторантури в академічних галузях. Нарешті, заклади мистецтв та культури університетського рівня спеціалізуються на програмах бакалаврату, магістратури та докторантури в таких галузях, як архітектура, дизайн, музика, образотворче та виконавське мистецтво [4].

Внаслідок реформ запроваджено нові освітні рівні: бакалавр, магістр та доктор філософії. Окрім того, ведеться робота над створенням єдиної рамки для навчальних програм в університетських коледжах. Оцінювання знань студентів здійснюється за 7-бальною шкалою.

Державні вищі навчальні заклади підпорядковані відповідному національному законодавству. Наразі діє ряд ключових законів, що визначають основні напрямки діяльності програм та установ вищої освіти: про академічні та професійні програми регулює навчальні курси, які надають бізнес-академії та університетські коледжі, про функціонування бізнес-академії визначає правила для цих освітніх установ, про університетські коледжі встановлює порядок діяльності таких навчальних закладів, про морські освітні програми регулює навчальні курси та установи, пов'язані з морською освітою, про вищі мистецькі навчальні заклади стосується закладів вищої освіти, які

спеціалізуються на мистецьких програмах, про університети визначає статус та функції університетів та їхніх освітніх програм [1].

Сучасні навчальні програми зазнають значних змін, пропонуючи студентам не лише ґрунтовні знання, але й практичні навички та вміння, необхідні для успішного працевлаштування. Цей підхід ґрунтується на поєднанні традиційних методів навчання, таких як лекції, з інноваційними формами роботи, що сприяють самостійності та творчому мисленню студентів.

Навчальні програми сучасності характеризуються: міждисциплінарністю, проблемно-орієнтованістю та практичним досвідом. Замість вузькоспеціалізованих програм, акцент робиться на багатопрофільних навчальних планах, які поєднують курси з різних галузей знань. Програми пропонують студентам широкі можливості для практичного навчання, включаючи стажування, участь у дослідницьких проєктах та кооперативні програми.

Сформований Болонський процес у 1999 році, щоб зробити європейську вищу освіту більш мобільною, стандартизованою та конкурентоздатною на світовому рівні. Всупереч формальним змінам, структура датської вищої освіти збереглася в основному незмінною. Більшість студентів все ще переходять до магістратури. Проте спостерігається зростання мобільності студентів між університетами на магістерському рівні, що частково стимулюється фінансуванням за кількістю студентів. Більшість програм залишаються жорстко структурованими, з обмеженою гнучкістю у виборі курсів [3]. З'являються нові міждисциплінарні програми, що можна розглядати як наслідок Болонського процесу та нових стратегій залучення студентів.

У грудні 2023 року була укладена угода про перетворення системи державних освітніх грантів та позик у вищій освіті між урядом Данії та трьома опозиційними партіями, яка передбачає значні зміни. Однією з ключових цілей реформи є узгодження тривалості навчання з розміром стипендій. Згідно з новими правилами, студенти можуть отримувати державні гранти лише

протягом п'яти років, замість шести, як це було раніше. Максимальний розмір місячних стипендій також буде скорочено з 70 до 58 [1].

Система освіти в Данії зазнала значних реформ, які звели її до статусу пріоритету держави та суспільства. Країна протягом багатьох років залишається одним зі світових лідерів за рівнем фінансування освіти, виділяючи значну частку ВВП на цю сферу.

Система вищої освіти Данії не бездоганна, вона вже близька до досягнення своїх цілей. Це робить країну все більш привабливою для іноземних студентів з Норвегії, Німеччини, Швеції, Румунії та Литви, які прагнуть здобути якісну освіту. Водночас спостерігається зменшення кількості датських студентів, які їдуть навчатися за кордон.

Література:

1. National Reforms in Higher Education. Denmark. European Commission. URL: <https://eurydice.eacea.ec.europa.eu/national-education-systems/denmark/national-reforms-higher-education> (date of access: 12.04.2024).
2. Нежива, О. Досвід реформування освітньої політики в Королівстві Данія / О. Нежива. - Дрогобич, 2018. – 119 с.
3. Ahola, S., Hedmo, T., Thomsen J.P., Vabø A. Organisational features of higher education; Denmark, Finland, Norway and Sweden / Ahola, Sakari; Hedmo, Tina; Thomsen, Jens-Peter; Vabø, Agnete. – Norway: NIFU 2014. – p. 15-58. URL: https://www.soc.ku.dk/ansatte/VIP/?pure=files%2F131533590%2FNIFUworkingpaper2014_14.pdf (date of access: 12.04.2024).
4. The Danish Higher Education System. Ministry of Higher Education and Science. URL: <https://ufm.dk/en/education/higher-education/the-danish-higher-education-system> (date of access: 10.04.2024).

Секція 2. ДО 180-річчя ЛНМА ім. М. ЛИСЕНКА

Тема 1: Теоретичне та історичне музикознавство в українському та світовому вимірах: традиції та перспективи розвитку

Анна ГУРІНА

Науковий керівник: проф. Оксана ПИСЬМЕННА

Львівська національна музична академія ім. Миколи Лисенка

м. Львів, Україна

ЕКСПЕРИМЕНТАТОРСТВО ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

У “QUARTETTO PICCOLO”

«Музика все одно залишається піснею, навіть якщо її не можна співати буквально: це не філософія, не світогляд. Це, перш за все, пісня, пісня, яку світ співає про себе, це музичне свідчення життя» [2].

Серед широкого розмаїття музичних стилів, що сформувалися протягом останнього десятиліття 20 століття, творчість Валентина Сильвестрова привертає неабияку увагу. Не тільки тому, що вона вирізняється глибиною та філософським змістом, а насамперед тому, що багато стилістичних напрямів і тенденцій у творчості одного з найвидатніших композиторів нашого часу, Валентина Сильвестрова, залишаються недостатньо дослідженими.

Сучасники композитора, українці й ті, що за кордоном, високо оцінювали творчість музичного генія і я хочу, ґрунтуючись на думках його друзів музикознавців зачитати наступні цитати:

«З самого початку він дуже чітко продемонстрував дуже оригінальну жилку», — оцінив творчість свого друга українсько - американський композитор Вірко Балеї[1].

Костянтин Сігов (професор, книговидавець та друг композитора) сказав, що Сильвестров «плавить — очищає — гомін історії, її масивні вербально-

звукові конструкції». Також він додав, що Сильвестров «справжній голос Києва, який пов'язаний з усім світом і сподівається говорити зі світом напрому» [1].

Валентин Сильвестров належав до так званої течії «Київського авангарду». У той період своєї творчості, композитор використовував серіалізм та додекафонну техніку, але, не зважаючи на її антимелодичність, у пана Валентина виходило не забувати та не знецінювати мелодичну лінію. Вже з 1970-х років, він почав використовувати полістилістичні прийоми, в яких тональність, атональність, модальність, фактура мають такий собі діалог та утворюють цікаві незвичні для того часу композиції.

Прикладом застосування серійної техніки та специфічних особливостей додекафонії та серіалізму в українській камерній музиці 60-х років може слугувати квартет, написаний Валентином Сильвестровим у 1961 році - "Quartetto piccolo".

"Quartetto piccolo" - це квартет, що написаний за типовими правилами класичної додекафонії. Він має 3 частини (Allegretto, Andante, Allegretto). Навіть за різновидом темпів у частинах видно неабияку сталість (швидкий-повільний-швидкий), але різниця між частинами присутня не тільки у темповому різноманітті. Вона є в образах, саме в образно-емоційній сфері. Перша частина схожа на енергійний схвильований вступ, який зацікавлює слухачів і наштовхує на питання «що ж буде далі?».

Друга частина є ліричним центром твору. Вона є найбільшою за обсягом. Її елегантний образ та почуття мелодійності, навіть у такій антимелодійній техніці, як серіалізм, переконує нас у тому, що Сильвестров є чудовим композитором-мелодистом. Його образно-строева сфера та мелодико-інтонаційні ходи є дуже різноманітними. Третя частина повертає слухачів до образу схвильованості, але вже досить стверджувального характеру. На це вказує і зміна динаміки з *p* на *f*, і більше використання *arco* на противагу *pizz.* у першій частині. Зазвичай, для додекафонної музики це непритаманно, але у Валентина Сильвестрова вийшло поєднати математично сталу серію та емоційно-образну сферу. Я, як композиторка, яка теж полюбляє використовувати дану техніку, повністю

погоджуюсь із підходом пана Валентина, бо вважаю, що додекафонна музика має свої образи та емоційну складову і не є суто “математичною”.

Не дивлячись на образний контраст, використовується та сама серія у всіх наступних частинах. Це є її оригінальна форма, ракохід, інверсія та ракохід інверсії. У партії Violino 1 (основна серія), партія Violino 2 (ракохід), партія Viola (ракохід інверсії від es), партія Violoncello (інверсія від c).

Хочу детальніше розповісти про першу частину квартету “Quartetto piccolo” - Allegretto. Дана частина триває всього 9 тактів, але вже має повне проведення серії в оригінальній формі та її симетричних відображеннях. Важливо зазначити, що протягом квартету кожен інструмент має свою серійну послідовність. Також присутній динамічний та артикуляційний контраст. Не дивлячись на те, що кожна партія струнного квартету має свою серійну послідовність, у частині присутня єдність. Інструменти наче доповнюють один одного, наступна партія «витікає» з попередньої, що більш характерно вже для періоду композитора у 1970 - х роках.

Наприклад, вже у Струнному квартеті № 1 і циклі мистецьких пісень «Тихі пісні» Сильвестров повністю відійшов від традиційних прийомів західного авангарду та почав розвивати свою глибоку та містичну музичну мову. Ці зміни у стилі призвели до створення власного, дещо схожого до західного постмодернізму з цікавою назвою «метамузика».

Композитор про свій відхід від авангардних технік розповідає наступне: «найважливішим уроком авангарду було звільнення від усіх упереджених ідей, особливо ідей авангарду»[2].

Отже, творчість Валентина Сильвестрова - додекафоніста є досить цікавою. Вона варта уваги композиторів та музикознавців сучасності. На прикладі оглядового аналізу серії першої частини квартету “Quartetto piccolo” ми мали змогу доторкнутися до перфектного використання додекафонної техніки, але треба пам’ятати скільки ще недосліджених та неоцінених творів ми маємо у доробку митця.

Тому, закликаю долучатися до творчих пошуків цікавих аспектів та різноманітної стилістики у «надзвичайно красивих, позачасових та незабутніх» [2] композиціях Валентина Сильвестрова.

Література

1. Schmelz P. Ukraine's Most Famous Living Composer Is Now a Refugee. The New York Times. 2022. 31 March. URL: <https://www.nytimes.com/2022/03/30/arts/music/valentin-silvestrov-ukraine-war.html> (date of access: 15.04.2024).
2. ECM Records: Valentin Silvestrov. *ECM*. URL: <https://ecmrecords.com/artists/valentin-silvestrov/> (date of access: 27 May 2022).
3. Savytsky R., Stech M. R. (2011). "Sylvestrov, Valentyn". *Internet Encyclopaedia of Ukraine*. Canadian Institute of Ukrainian Studies. URL: <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CS%5CY%5CSylvestrovValentyn.htm> (date of access: 27 May 2022).

Ростислав ЮНИК

Науковий керівник: доц. Лілія НАЗАР

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

м. Львів, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КЛАРНЕТУ ЯК АНСАМБЛЕВОЇ ОДИНИЦІ У КЛЕЗМЕРСЬКИХ АНСАМБЛЯХ

Кларнет як типовий незмінний учасник найрізноманітніших типів ансамблевого музикування у академічній та фольклорній традиціях демонструє надзвичайно широку палітру побутування. Так, у автентичній народній українській музиці даний інструмент яскраво представлений і у етимологічному варіанті “троїстих музиках”, різного типу інших традиційних ансамблів, народних капел тощо. Проте, варто зазначити, що не лише українських, а, наприклад, надзвичайно вагома роль кларнетового тембру

спостерігається і у іншонаціональних ансамблевих утвореннях, зокрема, клезмерських єврейських народних ансамблях чи оркестрах. Таким чином, творячи вагоме підґрунтя для світської академічної традиції композиторської творчості, автентична традиція широкої геополітичної амплітуди теж передає набутий досвід музикування у фольклорних ансамблях чи колективах народних інструментів.

Широко представлена на Україні, клезмерська інструментальна традиція пройшла період свого небувалого розквіту і піднесення, але і важким та нелегким був її шлях з огляду на історичні колізії ХХ-го століття. Так, клезмерські капели зазнали втрат та поневірянь від більшовицького режиму, згодом від нацистської влади, причому їх гоніння відбувалися по всій Європі. Голокост привів до чисельної еміграції музикантів до США, де ренесанс клезмерської музики наступив у 60-х, дещо пізніше в Європі. Між чисельними ансамблями різного спрямування (джазового нахилу тощо) репрезентовано і реставраційного типу, які дають можливість оригінального автентичного відтворення. Власне в останні десятиліття межі ХХ-ХХІ століть починається поступове відродження клезмерства в Україні. Зазначимо, що як питомий вид національного ансамблево-оркестрового музикування клезмерська традиція утрималася у єврейській діаспорі, знаходячи врешті можливість природнього розвитку завдяки утворенню держави Ізраїль. Вцілому ж, вплив і популярність клезмерських капел та ансамблів, їх вмонтованість у традиційне життя не лише українських євреїв, які виробили своєрідну і неповторну традицію, але і загалом культурного життя посполитого загальнонаціонального середовища є однозначними.

Дослідники клезмерської традиції в Україні зазначають, що лише в Західній Україні на початку ХХ-го століття налічувалося більше 30 великих капел і сотні менших ансамблів. Клезмерська музика насамперед обслуговувала весілля та інші народні свята. Загально-характерною рисою стала є асиміляція до питомого національного репертуару різнорідних та різнонаціональних європейських тенденцій, що відбувалося в процесі тривалого комунікативного

взаємообміну. Серед найпопулярніших клезмерських мелодій часто фігурують такі назви як “чардаш”, “вальси”, “булгар”, “хора”, які увійшли в клезмерську музику, набираючи специфічного національного єврейського присмаку та забарвлення. Загалом жанрова палітра клезмерського репертуару дуже багата і розмаїта з доволі широким комунікативним полем використання різнонаціональних інструментально-пісенних традицій. Широке побутування народних клезмерських капел і ансамблів по всій території України також спричинило чималий відгомін у єврейській побутовій інструментальній музиці. Так, одним з найулюбленіших швидких танців клезмерської музики стала “коломейка”, без якої не обходився практично жоден виступ капел. Також при зустрічі та проводах гостей клезмерни використовували характерні перегри “на добрий день” та “на добраніч”, а також “Борщ” і колискова “Люлі”, пов’язані з українським пісенним фольклором.

Ансамблевий склад клезмерських капел є доволі мобільним, проте, в процесі історичного розвитку утвердилися характерні типологічні склади. Типовий клезмерський ансамбль XVIII-XIX-го століть включав 1-шу і 2-гу скрипки, цимбали, бас, подекуди флейту. Кларнет у клезмерській музиці з’явився в процесі впровадження і залучення капел (подібно до угорських циганських капел, що виробили мілітарно забарвлену стилістику вербункош) до військової музики. Це привело до використання духових, а навіть іноді мідних інструментів (труби, рогу, тромбону). Кларнет же, за рахунок свого винятково характерного тембру, наближеного до людського голосу та можливостей кантиленної співучості, поступово входячи в XIX-му столітті у склад ансамблю, став одним з улюблених та невід’ємих тембрів у культурі клезмерів, часто беручи на себе роль першої скрипки, яка проводила основну мелодичну лінію. Особливо цікавими у плані сольного виконавства скрипки або кларнету відзначалися номери на сирітських весіллях. Велику роль при цьому відіграло імпровізаційне начало.

Історія зберегла чимало імен славетних кларнетистів, представників клезмерського мистецтва. Це кларнетист Шолем Берл - батько скрипаля Йосла

Друкера з Бердичева, якому дали прозвисько Степеню. Ахарон Моше Холоденко з Бердичева, прозваний Педоцуром – скрипаль-виртуоз, який знав нотну грамоту, і записав клезмерські композиції, серед яких знаменита донині колискова “Люлі-люлі”. Серед клезмерів великої слави здобули І. Рабінович з Фастова, А. Березовский зі Сміли, І.Гозман-Алтер з Чуднова. Широковідомим був клезмер, що зазнав європейської слави – М. Гузіков, який так і не засвоїв нотної грамоти, проте його технічна майстерність та імпровізаційний талан викликали захоплення. Кларнетистами були також відомі українські клезмери Черновіцер (за походженням з Чернівців), Хаїм Шіші, які вже грали в репатріанських клезмерських капелах в Єрусалимі.

Зазначимо, що переважна більшість музикантів були носіями усної інструментальної традиції. В процесі розвитку та постійного удосконалення клезмерського мистецтва як виду професійного народного виконавства виробилася і своєрідна музична мова з опорою на специфічні ладо-інтонаційні та ритмічні устої. Доволі експресивна манера гри, яка характерна для типу клезмерського виконавства насичена інтенсивною динамічною амплітудою, що проявляється у частому використанні несподіваних прискорень-*accelerando* чи сповільнень- *ritardando* темпів, раптових введень яскравих віртуозних імпровізованих вставок в мелодичну лінію тощо. Загалом для клезмерського виконавства був характерним підвищений експресивний тонус висловлювання, що в сумі витворило оригінальний своєрідний музичний діалект.

Блискуче володіння інструментами на високому технічному рівні – одна з яскравих рис клезмерів-музикантів. Багато з них, успадковуючи традиції або й будучи безпосередніми учасниками ансамблів у ХХ-му столітті входять у сферу академічної музики часто як оркестранти та ансамблісти. З родин спадкових клезмерів (традиція спадкоємності була однією з засадничих) виходять блискучі музиканти. Насамперед, це симптоматично скрипалі - М. Ельман, Я. Хейфец, віолончеліст Е. Фойерман, композитор М. Гнесін. Спадковим клезмером був і засновник одеської скрипкової школи П. Столярський, з якої вийшли знамениті скрипкові династії Ойстрахів та Коганів. А письменник,

музикознавець, композитор І. Стучевський починав свою кар'єру з капели в українських Ромнах. Найвідомішим львівським клезмером був Г. Вольфсталь, а його син Броніслав став відомим диригентом і піаністом. Велику славу здобув клезмер-кларнетист Г. Фейдман, який став одним з рушіїв популяризації та поширення клезмерської музики в світі. Разом зі своєю дружиною О. Бат-Хаїм вони створили величезну кількість композицій і перекладів для академічних оркестрів та ансамблів з солюючим кларнетом. У багатьох творах композиторів єврейського походження – М. Гнєсіна, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, І. Дунаєвського, І. Стучевського, М. Вайнберга прослідковуються яскраві аналогії з клезмерською музикою. Переважно в них поруч зі солюючою скрипкою виступає у не менш яскравій та віртуозній іпостасі як солюючий інструмент – кларнет. Саме кларнет після поширення даного типу виконавства і традиції в багатьох країнах та континентах, зокрема, у США став незмінним характерним атрибутом клезмерської традиції, яскравим представником якої стали кларнетисти Дейв Таррас та його протеже Енді Статман. На сьогодні клезмерська музика поєднує традиційні мелодії Східної Європи зі звуками сучасної класики, джазу, року, соулу, репу, а також різноманітної північноафриканської та середньосхідної музики.

Відродження клезмерських капел в Україні почало набирати обертів в останні десятиліття ХХ-го століття. Так, кларнетист і керівник київського єврейського ансамблю Klezmer Band Мітя Герасимов розглядає новітню клезмерську музику як симбіоз джазу, естрадного фолку і традиційної єврейської музики. А одним з яскравих зразків прочитання цієї теми крізь призму кларнету є колоритний твір, написаний у 2012 році О. Яковчуком - Диптих для кларнета, скрипки, альту і віолончелі з символічною назвою “Музика єврейських штетлів” (Stetl muzik), тобто музика єврейських містечок, в яких розвивалася і панувала клезмерська традиція, ретроспективу якої і пропонує автор з підкресленням ролі кларнету як солюючо-ансамблевої одиниці даного типу ансамблю.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ЦІН ЧЖУ: НА ПЕРЕХРЕСТІ СХІДНОЇ ТА ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУР

Перу відомого китайського композитора Цін Чжу належить небагато творів: «Квітка кохання метелика», «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», «Місяць Сіцзян» тощо.

Предметом дослідження є художня пісня «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», яка передає почуття двох митців – композитора початку ХХ століття Цін Чжу (Qing Zhu, 青主) та середньовічного поета Лі Чжії (Li zhi yi, 李之仪, 1048-1117). Задум твору викликаний співзвучними подіями у їхньому житті, хоч час створення обох шедеврів розділяє майже ціле тисячоліття.

Наведемо кілька фактів із їх життя. Під час навчання в університеті в період перебування в Німеччині Цін Чжу навчався грі на фортепіано, скрипці, флейті тощо. У 1922 році після захисту в Гамбурзькому університеті докторської дисертації на тему «До історії китайської теорії держави і права» він повертається в Китаю, де стає впливовою людиною на політичній арені. Його запрошують працювати на керівних посадах: з 1924 року - секретар підполковника в канцелярії президента Військової академії Вампоа; у 1925 - на посаді полковника-секретаря Генерального політичного відділу Національно-революційної армії; на початку 1927 - генеральний директор політвідділу 4-ї Національно-революційної армії.

Однак через участь у невдалому повстанні в Гуанчжоу він був оголошений у розшук і на деякий час покинув країну. Під час хаотичних і складних політичних змін багато його товаришів також пішли з життя один за

одним. Щоб висловити свою глибоку тугу за ними, Цін Чжу вирішив покласти на музику вірш Лі Чжі «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», щоб передати свої почуття.

Окремі факти із життя композитора перекликаються із подіями у житті поета. У 1103 році н.е. великий поет Лі Чжі був засланий до держави Тайпін. У той самий час відбулась ще низка трагічних подій: один за одним померли два його сини та донька. Невдовзі померла і його дружина Ху Шусю (1047-1105), яка прожила з ним 40 років.

У цей час у його житті з'явилася співачка на ім'я Ян Шу. Вони закохалися з першого погляду і стали близькими друзями. Тієї осені Лі Чжі та Ян Шу приїхали до річки Янцзи. Поряд із коханою на березі бурхливої річки серце Лі Чжі сповнилося ніжністю. Так був написаний цей шедевр, який пройшов крізь віки.

Поетичний текст передає щемливі, глибокі почуття поета до своєї коханої. Відчувається тривога, неспокій, надія на можливість подолання обставин, які перешкоджають закоханим разом насолоджуватись своїм щастям

Вступ (4.) «Я живу у верхів'ї річки Янцзи. (4т.: 5-8т.т.)

Ви живете в кінці тієї ж річки. (4т.: 9-12т.т.)

Я думаю про вас щодня, але не бачу вас, (4т.: 13-16т.т.;)

і ми разом п'ємо воду річки Янцзи. (4т.: 17-20т.т.)

Коли пересохне ця річка? (4т.: 21-24т.т.)

Коли закінчатся мої жалі? (4т.: 25-28т.т.)

Я хочу, щоб ти відчувала те ж саме до мене. (4т.: 29-32 т.т.)

Тоді я не буду шкодувати про свою любов до вас»». (4т.: 33-36т.т.) (пер. К.Ч.).

Два куплети поетичного тексту за формулою $A + B + B1 + B2$ (великими буквами позначені куплети) укладені у двочастинну форму $A+A1$, але тричі повторений текст другого куплету вірша розширює її до $A+A1+A2+A3$; (4 + 16 + 16|| + 16 + 16).

Чотиритактовий фортепіанний вступ в образному плані передує мрійливо-ностальгічному характеру усієї художньої пісні; а функційний та фактурний його виклад стає будівельним матеріалом для всього твору.

Ладово-тональна та функційна невизначеність як вступу, так і наступних побудов, а також використання різних обернень відтинків пентатоніки свідчить про переважання в музичній мові композитора східної вокальної-мовної системи з притаманними їй ладовими мутаціями.

Гармонічні послідовності, які використовуються і у Вступі і в кожному з наступних куплетів: чергування співзвуч Т та VI₆, сприймається як перемінний D-dur – h-moll, характерний для фольклорних зразків.

Третя строфа «Я думаю про вас щодня, але не бачу вас, (4т.)» - тут пентатоніку змінює мотив з рисами традиційного мажоро-мінору (D-dur); четверта, заключна строфа «... і ми разом п'ємо воду річки Янцзи (4т.)» характеризується крім визначеної тональності ще й повторюваною автентичною каденцією на Т та D.

У третьому реченні (у першому куплеті) композитор Цін Чжу змінює риси мелодії: від використання ладів народної музики – пентатоніки, до мелодії з ясно окресленими функціями мажоро-мінорної системи (приклад 1).

Приклад 1. Цін Чжу «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» (14-16; –кінець третьої фрази; 17 т.т. - початок четвертої)

Висновки: «Я живу у витоках Янцзи» — відомий художній твір Цін Чжу на слова Лі Чжії - поета династії Сун. Події, які у хронологічному плані

відбувались на віддалі майже тисячі років, знайшли відгук у душах обох митців: у поезії і в музиці.

Ця художня пісня вважається у новітній історії Піднебесної одним із показових творів у процесі розвитку жанру. Поєднання західних композиційних технік для адаптації вірша із національними прикметами середньовічного поета Лі Чжії, у плані використання музично-виражальних засобів, стоїть на перетині культур – Схід- Захід, але з переважанням китайських національних традиційних ознак. Пісня, яка була створена після «Руху за нову культуру», у великій мірі збагатилась рисами західно-європейської романтичної пісні. Музиканти, які навчалися за кордоном, повернулися додому і спробували застосувати західну композиторську техніку у поєднанні з національною музикою Китаю. Цин Чжу, виражаючи пам'ять про героїчно загиблих революціонерів, звертаючись до поезії Лі Чжії, разом із поетом висловлюють прагнення до прекрасного майбутнього життя.

Глибока емоційність та лірична наспівність мелодії спрямовані на відображення національного стилю поезії із відповідними музично-виражальними засобами.

У творі використані типові риси китайської національної музики у поєднанні із технікою західно-європейського зразка.

Література

1. Лі Цін - Порівняльне дослідження композиційних особливостей та виконавських стилів мистецьких пісень Хуан Ніша та Цінчжу. Цзінань: Шаньдунський нормальний університет, 2008. 李青--黄霓裳与青竹艺术歌曲创作特点与演唱风格比较研究》。济南：山东师范大学，2008年。

2. Лі Лі. Оцінка стилю співу американського сопрано в розділі M1. Guangming Daily Press, 2016: 110. 李莉. 美声女高音演唱风格评价M1节·光明日报出版社，2016：110.

3. Ши Лі. Оцінка пісні «Я живу у верхів'ях річки Янцзи, щоб пам'ятати і говорити про звук дорослих на Замковій горі». Музична естетика роздумів про гори. Мистецьке море, 2007(02): 51-52. 石丽 · 评歌曲《我住长江上游忆 · 谈青山大人声》. 音乐美学之思山. 艺海 · 2007 (02) : 51-52.

Dominika PESZKO

The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Krakow

Krakow, Poland

LUBOMIRSKI ARTISTIC PROJECT

Lubomirski Artistic Project was the project of making the first professional recording of all of works composed by the unjustly forgotten Polish Romantic composer Kazimierz Lubomirski – around 70 compositions – miniatures for piano and art songs for voice and piano (or two voices and piano).

Prince Kazimierz Lubomirski (1813-1871) belongs to the group of composers whose work is currently largely unknown. He was the creator of about 40 compositions for piano and about 30 art songs. In Romantic period, Lubomirski enjoyed great recognition and was a great animator of musical life organising weekly concerts in one of the Warsaw music salons. The lack of popularity of his compositions nowadays results from the fact that music scores are difficult to get, there is a lack of phonographic recordings, and the processes of rebuilding the awareness of the richness of Polish music literature due to the turbulent history of our country are still very slow. My intention was to compensate for historical injustice that led to such a negligible presence of Kazimierz Lubomirski's work in the history of Polish music. There is almost no information about him in musicological sources. The main source of information is the music he left behind.

My interest in the music of this composer began in December 2017, when I came across his works in the music collections of the Jagiellonian Library in Kraków. In 2018, I carried out an archival query of works for piano and Lubomirski's

art songs. Together with Polish musicologist, Iwona Fokt from Poznan, we found together the scores of around 70 works of Lubomirski in the Jagiellonian Library, in the National Library in Warsaw and in the collections of the Library of the Institute of Musicology of the Jagiellonian University. A big part of the scores, they were old volumes easily destroyable in hands, but thanks to today's technology, I made scans of each sheet of music and carried out a graphic correction enabling artistic work on the pieces.

In 2018 I recorded a demo of three compositions by Kazimierz Lubomirski – two piano pieces and one art song for baritone and mezzo-soprano. The recordings were made by famous Polish mezzo-soprano Małgorzata Walewska together with the young baritone Paweł Trojak standing at the threshold of international career. The musical discovery of Lubomirski's composition prompted me to popularise his work and its presentation in musical culture.

In 2019, together with mezzo-soprano Małgorzata Walewska, soprano Hasmik Sahakyan, tenor Andrzej Lampert and baritone Paweł Trojak, we recorded all of the art songs composed by Lubomirski and all of his piano works. Thanks to the main manager of the project, Agnieszka Skotniczna, and her gigantic coordination and impresario work we released our Lubomirski Album (including 4 compact discs of music and Lubomirski's composition portfolio) at the end of 2019 by Kameny Label. Unfortunately our big artistic project were interrupted by Covid pandemic in 2020 and 2021.

In 2022 and 2023 I included Lubomirski's piano compositions as well as his art songs in my concert repertoire. I have re-discovered Lubomirski's piano compositions during many monographic solo recitals in my country. The works of this forgotten Romantic composer met with enthusiastic reception of the critics and the public.

Lubomirski's piano pieces are mainly dance miniatures composed in the style *brilliant*, being a great stylisation of Polish national dances – a polonaise, an oberek, a kujawiak and a mazurka; as well as salon waltzes and joyful, spontaneous polkas.

In Lubomirski's art songs one can find elements of folklore, national themes and Polish poetry of the most eminent poets (Mickiewicz, Norwid). There are two kinds of the art songs of Lubomirski:

- Artistic elite songs, written for professional singers to be performed in artistic salons and on concert stages. Those one are written in a style, which emphasises universal values, are based on lyrics of high-class native poetry or poetry of foreign poets,

- Artistic egalitarian songs, so-called *Songs for singing*, which became a part of the urban tradition, were sung at homes and therefore have survived to this day in the culture of the Polish nation. This trend in Lubomirski's work includes the most famous of his songs, *Gwiazdka (The Star)*;

It is very rare in Polish vocal literature, but almost half of Lubomirski's art songs were written to poems by foreign poets:

- in the style of Neapolitan songs: *La Consolazione, La Partenza, La Rosa e La Croce, Uno dei due*,
- with Italian lyrics (not in Neapolitan style): *Cari giorni, Ave Maria*
- with lyrics written in dialetto veneziano: *El sospeto*
- with German lyrics, in the style of Lied: *Im Herbst, O sag wie ist es gekommen*
- with French lyrics: *Seguidilla, Marie, Romance*

These are songs that may be interesting as well for professional singers to perform on stage, as well as being great teaching material for young vocal adepts – material, which is almost never performed, and thus allows the exploration of one's own interpretation skills. Moreover, I would like to point out that Lubomirski's art songs composed to foreign poems are works, that could easily be played in concert halls around the world, if only the news about them reached a wide group of performers – without having to study difficult pronunciation of Polish language, one can study the music style of Polish romantic music.

To sum up, I would like to emphasize how rich and diverse are the compositional achievements in the field of piano miniature and art song of Kazimierz

Lubomirski's compositional portfolio. There are around 40 piano compositions intended for performance at various levels of piano advancement and around 30 art songs for various voice types, written to Polish, German, Italian and French lyrics – compositions of varied style, character and form. To encourage the performance of this music in 2022 I digitised all Lubomirski's scores to facilitate access to them and I am open to share them with performers and musicologists.

Ангеліна БІРЯК

*Науковий керівник: доц. Тетяна РОСУЛ
Ужгородський національний університет
м. Ужгород, Україна*

СЕМАНТИКА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XIII-XV СТ.

Інструментальна музика є неодмінною складовою майже всіх публічних подій, церемоній і свят доби Середньовіччя. Меси, процесії, бенкети, весілля, танці тощо, вимагали наявності інструментального супроводу. Справжні середньовічні інструменти майже не збереглися до нашого часу, тому дослідникам доводиться збирати інформацію про їх типи, ретельно вивчаючи образотворче мистецтво, письмові тексти та нотний матеріал. Навіть назви окремих інструментів того часу для нас все ще залишаються загадкою, або мають цілий ряд невизначених варіантів.

Музичні інструменти епохи Середньовіччя тісно пов'язані з функціонуючими в той час жанрами придворної й міської культури. Відтак, сприймання музичних інструментів середньовічним суспільством було соціально обумовленим.

Порівняно з античною добою, у Середньовіччі з'явилися нові різновиди інструментів, що було обумовлено декількома чинниками. Найголовніший з них – зміна соціального стану музиканта: на зміну мандрівним виконавцям

приходить інструменталіст, що прагне до «осілості». Ця тенденція приводить до формування фігури музиканта-професіонала, котрий виконує свої обов'язки перебуваючи на службі в міському магістраті. Закономірний наслідок «осілості» – об'єднання міських музикантів у корпорації, гільдії, цехи, що були затребувані суспільством під час громадських і приватних подій.

Упорядкованість у життя середньовічного міста вносили звукові сигнали. Жанрово-ситуаційний контекст подібних пронизливих вигуків вимагав від них потужного звучання, тому залучалися, насамперед, духові інструменти: ріжки, горни, труби (наприклад, сигнали замкових сурмачів, рогу нічного дозору, військові й мисливські фанфари). Їх доповнювали сторожові набатні дзвони, церковні дзвони й карійони баштових годинників.

Духові інструменти брали участь і в озвучуванні «музичної геральдики», що виросла із звукових сигналів. Професійні об'єднання стрільців, соледарів або купців, магістрати міст, військові частини підкреслювали свою значимість різними засобами, у тому числі й музичними. Ганс Мозер відзначав, що слухачі настільки добре знали ці знаки відмінності, що могли відрізнити фанфари, як музичний герб того або іншого об'єднання. Причому будь-яке запозичення звукової емблематики заборонялося [1, с.46].

Різноманітні походи по місту, процесії купців, ремісників та інших професійних союзів супроводжувалися грою духових і ударних інструментів: перші надавали значущості і урочистості події, другі виконували, крім цієї, чисто допоміжну роль, забезпечуючи чітку метро-ритмічну організацію руху. Під час походів звучали пісні, а інструменти підтримували чистоту ладу голосів і виконували зв'язки між куплетами хорового багатоголосся.

Мали місце комбінації духових і ударних інструментів у ансамблі. В рамках жанру інструменти були взаємозамінні, тому чіткої ієрархії інструментів не було, все залежало від жанрово-ситуаційного контексту.

Функціонування жанрів епічної оповіді та ліричної поезії, пов'язаних зі співом, супроводжувалось струнними інструментами. Серед найпоширеніших – щипкові – арфа, псалтерій, цитоль (середньовічна лютня), у групі смичкових –

вієла. Культивування струнних інструментів у жонглерів, шпільманів, вагантів, трубадурів, менестрелів, міннезінгерів й труверів обумовлене не тільки практичною доцільністю (зручно співати й одночасно грати, переносити під час мандрівок), але й від античності, адже струнні інструменти арфа й ліра були символами поезії.

Фома Аквінський пише про конструкцію інструментів, що відповідає трьом ознакам краси. Їм властиві: цілісність; певні пропорції, що утворюють співзвуччя; ясність тону в його висотно-ладовому і тембровому втіленні.

Особливе місце у великій теоретичній спадщині займає трактат XIII ст. Іоанна де Грокейо «Про музику». Французький теоретик описує реально існуючу інструментальну практику. В його ієрархії на перше місце попадають струнні - псалтерій, кіфара, ліра, сарацинська гітара й вієла. Остання оцінюється ним як інструмент, здатний відтворити будь-яку музичну мелодію і форму.

Оскільки музика була складовою частиною богослужіння, середньовічні мислителі (Псевдо-Діонісій Ареопажит, Аврелій Августин) оцінювали її емоційно-естетичний вплив і в той же час здатність виконувати знаково-символічну роль. Ставлення до музичних інструментів у цей період визначається у ракурсі трьох ключових тем:

- перша - вплив музики на християнина,
- друга - ієрархія інструментів з позиції втілення релігійного змісту,
- третя - участь інструментів у сценах прославлення величі Господа.

Визнаючи особливий вплив музики, у тому числі інструментальної, на людину, богослови вибудовують ієрархію музичних інструментів: одні можуть служити церкві, інші, з погляду християнства, є засобом спокуси християнина й будять у ньому гріховні потяги. Саме в такому ключі, з підкресленням суто розважального призначення інструментів, відображені подвійна флейта (символ прагнення в античності) і лютня на фресці Сімоне Мартіні «Посвята в лицарі Святого Мартіна» (1312-1317). Марнославство й почесні, земні радості й

насолоди приваблюють героя фрески. На це вказують лютня й подвійна флейта - інструменти пісенно-танцювальних жанрів.

У картинах, що відображають антиномію життя й смерті, теж нерідко зустрічаються музичні інструменти. Найчастіше вони супроводжують сцени безтурботного земного життя, яким протистоять сцени смерті. На фресці Франческо Траїні «Тріумф смерті» (середина XIV ст.) смерть персоніфікована в образі старої жінки із крилами летючої миші, вона своєю косою наздоганяє молодих, багатих і щасливих людей. На цьому тлі виділена в самотійну сцену світська група: молода пара грає на струнних інструментах (щипковому й смичковому). У побудові сюжету струнні беруть участь у суто світській розвазі, створюють безтурботний настрій і в той же час підсилюють контраст із загальною композицією: глибинний її зміст зводиться до осмислення вислову «memento mori» (пам'ятай про смерть), до усвідомлення швидкоплинності земного життя, яке повинно бути прожите з думкою про Бога.

Особливе місце в ряді струнних посідає псалтерій, його нерідко використовують художники для посилення мотиву присутності божественного початку в сюжетах з Марією й Ісусом-Дитиною.

При всій різноманітності сюжетів образотворчого мистецтва, центральне місце тут посідає тема прославлення Всевишнього. До найтиповіших засобів її втілення є зображення хору ангелів з його солодкозвучним співом. Поступово до співаючих ангелів приєднуються ангели, що грають на інструментах або супроводять спів інструментами. Наприклад, у зображенні «Співаючі ангели, що музикують» Яна ван Ейка на іконах Женевського віттаря ми бачимо орган-портатив і віолу. Призначення інструментів - передати урочистий настрій у момент прославлення Господа й підсилити вплив солодкозвучного ангельського співу. Орган, що перебуває в центрі зображення, є символом молитов до Бога.

Звучанням небесної музики у виконанні хору ангелів за участю інструментів наповнені фрески під одним назвою «Коронація Марії» Якобулло дель Фьоре (1438). В урочистому церемоніалі фрески, де безліч фігур - ряди

патріархів і апостолів, пророків і мучеників, святих і євангелістів - розміщені у відповідності зі строгими лініями рамкової архітектоніки, ретельно виписано сім ангелів з музичними інструментами, що персоніфікують харцизький гімн. Псалтерій, віола, переносний орган, арфа, бубон і лютня становлять своєрідний ансамбль не тільки в плані їх спільного музикування, але насамперед у плані співзвучності піднесеному ангельському співу.

На аналогічній фресці Фра Анжеліко (1434/35) хор ангелів співом, грою на інструментах і танцями вітає Небесну Царицю. Відмінність у складі інструментів полягає у використанні середньовічних труб (довгі прямі), їхні сигнали, гучно сповіщають про знаменну подію, покликану додати блиску урочистій події.

В іншому значенні залучаються труби в зображенні сцен «Страшного суду», як на фресці Джотто (1305/07). Тут чотири ангели, що утворюють ангельський вінець навколо трону Всевишнього, звернені обличчям до чотирьох сторін світу й сурмлять на трубах, сповіщаючи небесам і землі про настання Страшного суду й лякаючи їх лиховісною фанфарою.

Таким чином, трубні сигнали складають семантичну опозицію: святково-урочисті фанфари в сценах прославлення Бога або коронації Марії - грізно-лиховісні фанфари в сценах Страшного суду. Запозичені з реальних сигналів середньовічного міста трубні сигнали й самі інструменти перетворюються в іконографії в найважливіші символи Християнської Церкви - торжествуючої й войовничої.

Отже, іконографія відбиває стан реальної музичної практики Середньовіччя і раннього Ренесансу. У цей період музичні інструменти використовуються в повсякденній практиці, виконуючи жанро-ситуативні функції; служать для естетичної насолоди й виховання.

Література

1. Moser H.J. Die Musikergenossenschaft im deutschen Mittelalter. Verlag nicht ermittelbar, 1910. 130 s.

Чжан ШО

Науковий керівник: доц. Олексій МАКАРЕНКО

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

м. Львів, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ПАРТІЇ ЦЗІНЬ ЦЗИ З ОПЕРИ «ДИКА ЗЕМЛЯ» ЦЗІНЬ СЯНА (НА ПРИКЛАДІ СОЛЬНИХ НОМЕРІВ)

Опера «Дика земля» оп. 40 («The Savage Land» – 《原野》 yuanyue) була створена Цзінь Сяном у 1987 на лібрето Ван Фан (Wan Fang) за п'єсою її батька Цао Юя (Cao Yu) «Пустеля» («The Wilderness»), написаної 1937 року. Прем'єра великої опери (2 дії, 4 картини) відбулася 25 липня 1987 року [1] в театрі Тяньцзяо Китайської національної опери та балету в Пекіні.

Творчість Цзінь Сяна позначена прагненням об'єднати жанрово-стильові риси західноєвропейської музики та Китаю. Опера «Дика земля» стала першою китайською оперою, поставленою за кордоном: прем'єра у США відбулась 18 січня 1992 року у театр Ейзенхауера культурного центру Кеннеді, (Вашингтон, округ Колумбія) у постановці Леона Мейджора під батугою Полетт Гопт; Європейська прем'єра прозвучала 7 червня 1997 року у виконанні Саарландського державного театру та співаків Шанхайського оперного театру у Саарландському державному театрі (Саарбрюкен, Німеччина) під керівництвом диригента Лін Ю Шена (Lin You-sheng).

Естетика цього твору вдягає сюжет масштабу романтичної драми помсти і любові поміж реалістичними героями у музику з елементами веризму, експресіонізму, неофольклорними шуканнями та сучасними композиторськими техніками.

Сюжет розгортається у рівнинній місцевості на землях Північного Китаю приблизно у 1912-1922 роках. Селянин на ім'я Чоу Ху (Chou Hu, 仇虎 – баритон) вийшов з в'язниці, щоб помститися Цзяо Янвану за смерть свого батька, продаж своєї сестри. Однак він дізнався, що його ворог помер, а кохана

жінка Цзінь Цзі (Jin Zi, 金子 – сопрано) стала дружиною його сина – Цзяо Дасіна (Jian DaXing, 焦大星 – тенор) – друга дитинства Чоу Ху. Коли Чоу Ху побачив Цзінь Цзі, вогонь любові знову розгорівся. Сліпа і люта мати Цзяо (Цзяо Му, JiaoMu, 焦母 – меццо-сопрано) помітила, що Чоу Ху повернувся і не може забути глибоку ненависть. Він хоче помститися, маючи намір вбити Цзянь Янвана та погубити його родину. В результаті Цзяо Дасін був убитий. Мати Цзяо випадково вбила свого онука Сяо Хейцзі (син Дасіна від попередньої дружини), замість Чоу Ху, коли хотіла захистити свою сім'ю і свого сина Дасіна.

Чоу Ху втік до чорного лісу з Цзінь Цзі на ніч. На світанку він виявив, що їх оточила поліція, залучена матір'ю Цзяо. Чоу Ху та Цзінь Цзі можуть покладати свої надії лише на своїх ненароджених дітей. Цзінь Цзі нарешті втекла з облоги. Чоу Ху встромив кинджал собі в груди.

Одна з головних героїнь Цзінь Цзі показана як складна особистість. Вона кохає, страждає, терпить утиски та знущання, але нескорена. Вперше ми зустрічаємо Цзінь Цзі у сцені з Дасіном, а згодом і з матір'ю Цзяо. Дасіна, що висловлює їй слова любові, вона не любить, проте мусить жити із ним кожен день. Зі свекрухою Цзінь Цзі не ладнає. Молода дружина бажає її чим швидше потрапити до пекла, а мати Цзяо груба із нею, катує її та наказує синові берегти золото, аби невістка його не вкрала.

Перша арія Цзінь Цзі «О, небо знов почорніло» (哦, 天又黑了; Ó, tiān yòu hēile) звучить як тільки Дасін і мати Цзяо лишають Цзінь Цзі саму на сцені. Молода жінка оповідає про свої страждання за допомогою яскравих метафор: «О, небо знов почорніло. О, й моє серце стало чорнішим. Цей день ніколи не закінчиться. Коли настав ранок, знову стало темно. Це довга ніч. О, нудно, як могила. Я хочу, щоб настав день з сонцем яскравим, хмарами високими, небом синім. Я стала пташечкою, вільно літаю, хочу сісти, сісти на верхівку дерева. Я більше не можу слухати це прокляття. Я більше не можу бачити цього похмурого обличчя. Коли моє бажання здійсниться? Моє бажання... Знову

темніє, і темніше на серці. Я знову буду стерегти самотню лампу, і я буду супроводжувати лютого бога. Уві сні чорне волосся стає білим, а коли я прокинулась, моє серце розпалося на кілька пелюсток. Ні! Чи це моє життя? Я маю жити, жити, жити! Меркурію й Марсе, небо й Земле, я маю одного дня стати пташкою. Ах, день, коли я стану пташкою!» (переклад тексту арій українською наш).

Певну технічну складність цієї арії складають початок та переважна динаміка на *tr*, що потребує точності та постійного контролю дихання. Необхідно тримати звук у верхніх головних резонаторах, активний підйом піднебіння відкриває доступ звуку. У кульмінаційній зоні на широких мелодичних фразах (з т. 68) необхідно зміцнити і підтримувати дихання протягом тривалого часу, звук активно посилати у верхню частину голови, адже складність полягає не тільки у високому регістрі, але й значним посиленням щільності та гучності оркестрового супроводу.

Друга арія «О, мій любий Ху Цзи» (啊, 我的虎子哥; A, wǒ de hǔ zǐ gē) звучить на початку 2 картини. Закохані зустрілись та ховаючись прожили певний час разом. Звертаючись до Чоу Ху, у арії Цзінь Цзи промовляє: «О! Мій любий Ху Цзи, ти дух цієї дикої землі. Ці десять коротких днів варті дорожче всього мого життя! Я відродилась! Я відродилась, це відчуття того, що я жива, для мене це варте всього світу. Ніч, вона так швидко минає, я прокидаюся, а моє серце танцює. І все це почуття тому, що ти в мене є. Як я можу не вболівати за тобою, милий? Любити тебе завжди? Ніколи не дозволю тобі піти!». високий регістр мелодії переважає, часті тривалі зупинки на звуках *ges*² у приглушеній динаміці. вихід зі стрибками на *as*², *b*² потребує постійного контролю дихання і збереження позиції співу. у другій частині арії, особливо у кульмінаційній точці супровід оркестру може перекривати гучністю, отже необхідне збереження політності (спінто) звуку за допомогою резонансного наповнення.

Закохані почули що хтось йде і Чоу Ху сховався. Все це виявили чоловік і мати чоловіка. Цзінь Цзи співає третю арію. Мати Цзяо закликає сина побити її, проте Чоу Ху встав, щоб зупинити їх.

Третя арія «Ти можеш покарати мене!» (你们打我吧; Nimen dǎ wǒ ba):
«Ти можеш покарати мене! Піднеси на мене батіг! Це правда, я винна! Я вкрала чоловіка, я лежала з ним. Піднеси на мене батіг! Бий мене до смерті, до смерті! Диявол Цзяо, твоя змова вбила мене, твоя чорна схема змусила мого батька поневолити мене в домі Цзяо, моїй сумній могилі. О, серце твоєї матері чорніше серця самого Диявола. Вона ненавидить мене, вона проклинає мене, вона, вона... Вона хоче мене вбити! Дасін, безхребетний негіднику! Ти не вартий мене, я не буду жити в цьому домі. Краще б я жила в пеклі, щоб проводити там свої дні і ночі вічно! Ти можеш відшмагати мене! Відшмагай мене! Відшмагай мене! Забий мене до смерті!»

Високий рівень експресії в арії відбивається у ритмічній та інтонаційній мінливості, швидких змінах регістрів діапазону. Оркестровий супровід написаний квінт-секундакордами, квартакордами, що створює проблему для виконавиці лишитися в інтонаційному строї. У тематизмі вокальної партії виникають інтонаційні арки до першої арії. Найбільш експресивні репліки Цзінь Цзи повністю дублюються оркестром, як у веристських операх. Фінальна кульмінаційна точка вирішена інакше ніж у попередніх аріях – на останній фразі «Забий мене до смерті!» в оркестрі генерал пауза, як різкий контраст до решти динамічного матеріалу.

Весь текст опери звучить китайською мовою. Ця обставина створює складності для вокалістів. Наприклад, у т. 29 з першої арії виникає складність поєднання вимови слів «Yi Tian» та октавного стрибка. Не просто зберегти співочу позицію при різкій зміні регістру посиленна тут незручних для співу голосним звуком «и». Для іноземців виникають додаткові проблеми у вимові китайських слів. Адже голосні переважно мають гортанну природу, що не природньо для європейського стилю співу. Приголосні ж не пом'якшуються

голосними (як у словах «літо», «сіно») як в італійській, українській, що створює ритмічні проблеми, і потребують чіткої твердої артикуляції.

Література

1. 原野 [опера «Дика земля»]. Shanghai Opera House description URL: https://web.archive.org/web/20140407070708/http://www.shanghaiopera.com.cn/Gjtd_gjmp_show.asp?info_id=266
2. 著名作曲家、中国音乐学院作曲系教授金湘因病在京逝世 [У Пекіні через хворобу помер відомий композитор і професор кафедри композиції Китайської музичної консерваторії Цзінь Сян]. URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1412709
3. Чжэн Сюэ Чэнь, Смагина Е.В. (2023). «Дикая земля» Цзинь Сяна: современная опера в национальном стиле. Культурная жизнь Юга России, (3 (90)), с. 132-142. doi: 10.24412/2070-075X-2023-3-132-142

Діана БАРИЛКО

Науковий керівник: проф. Оксана ПИСЬМЕННА

Львівська національна музична академія імені М. Лисенка

м. Львів, Україна

НЕДООЦІНЕНА СИМФОНІЯ ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА

Людвіг ван Бетховен- композитор, один з головних представників класицизму. Його творчість відома на весь світ. Але все ж існує певна кількість композицій, які, попри свою вагомість не надто поширені навіть в музичних колах. Таким твором є Симфонія номер 8 F-dur. Вона за всіма характеристиками відходить від класичних стандартів, стаючи сходинкою до загальновідомої 9-ої. Написана всього за 4 місяці, задумана спочатку як фортепіанний концерт, маючи малий розмір, вона не викликала фурору в публіки, як 7-а. Самого ж композитора обурило така реакція і на питання його

учня: чому цей твір не досяг такої популярності, як попередній, Бетховен відповів : «Бо вона набагато краща» [1].

Пізніше, світові музикознавці погоджувались з цією думкою, додаючи, що 8-ма симфонія є коротким, іронічним поглядом на Гайдна та Моцарта. А також зауважували, що вона містить усі відповідні характерні риси, включаючи мотиви та тематичне письмо, що вирізняється передовим плануванням, зухвалим контрапунктом, лютими перехресними ритмами, раптовими переходами від *p.* до *f.* [1,2].

Симфонія №8 складається з 4-ох частин. Окреслюючи її образний та настроєвий зміст, відзначаємо світлий та скерцозний настрій, який зберігається від першої до четвертої частини, нівелюючи контрастність між ними, доповнюючи різними гранями одна одну.

Предметом дослідження беремо 1-шу, як найпоказовішу частину *Allegro vivace e con brio.*

Через відсутність вступу, частина починається Відразу з Г.п. (1-11 т.т.), задум якої реалізовано в почерговому діалозі між групами оркестру у 3 фазах розвитку. Сміслові навантаження 1 фази-побудови можна охарактеризувати як ціль, мету та шлях до неї. 2 фаза доручена дерев'яній духовій групі з валторнами . В наступній фазі *tutti* всього оркестру проходить розвиток, а в музичному матеріалі - розгортання 2-ох експонованих у першому проведенні думок. В цьому контексті необхідно звернути увагу на той факт, що в канонах цього періоду при написанні симфонічної музики обмежувалось використання духової групи. Переходом до грайливої побічної партії (34 т.) слугує токатно-наполеглива Сп.п. (12-33 т.). Такий ефект досягається звучанням акордової вертикалі у духовій групі, тлом якої служить безперервно мелодично повторювані дихордно-трихордні поспівки в скрипок та альтів. У цій побудові переважає Т-Д сфера. Глибоким контрастом звучить легка, жартівлива Сп.п. в D-dur з мелодичним переходом-зв'язкою в C-dur. Вступні *pizzicato* у струнних, побудовані на Д переходять в остинатне проведення цього мотиву в партії фагота, на фоні якого викладається ніжна, але грайлива тема П.п. у скрипки,

представлена висхідними і низхідними рухами в межах октави, зорієнтованих навколо тоніки. Характер досягається завдяки штриху *staccato* на 3-ій долі і акордовими *pizzicato* по вертикалі у супроводі.

У цій частині побудови, музика представлена контрастами не тільки в фактурному та динамічному викладі, але в штриховому і образному плані. Образна сфера відтворює певні поривання героя, запитання, але разом з тим-ліричний настрій. Після світлої та легкої П.п. звучить тривожна зв'язка, побудована на функціях ДД є висхідними канонем який починають віолончелі і контрабаси, а закінчують альти та 1 скрипки, на фоні акомпанементу в духових. Динаміка *pp.* та штрих створюють особливу атмосферу неспокою, після чого напруга посилюється завдяки збільшенню динаміки, нагромадженню фактури та ритму. Акордова вертикаль у *tutti* приводить нас до мажорного переможного начала, яке продовжується в З.п. (70т.). Поєднуючи характери Г.п. та П.п. варто зауважити, що ця частина побудови виступає протиставленням пунктирного, маршового ритму, представленого геміолами у одночасному *tutti*-фугатній ліричній кантиленній темі, яка позбавлена басових інструментів, міді та ударних, що підкреслює витонченість, прозорість та контраст. На відміну від інших партій, ця вирізняється простотою гармонічної мови, використовуючи Домінантову функцію. Музика ніби відпочиває, готуючись до чогось вагомого. На зміну приходить фанфарна заключна зв'язка, яка збурює рух, протиставляючи швидкі шістнадцяті у скрипки та альти, восьмим у віолончелей, контрабасів та переможні довгі тривалості у решти оркестру, на фоні литаврових тремоло. Тріумф змінюється викладом ритмічного зерна цієї частини: три восьмих з затактом до четвертної на сфорцандо, підключаючи *tutti*. Такий малюнок приводить до розробки. (105 т.)

Побудована на матеріалі 1-ої фази головної партії, розробка скоріше контрастує з експозицією. Зміна ладу теми провокує зміни мажорної теми - мінорною, фанфарне ритмічне остинато – на тривожний та неспокійний трепет. Основою розробки є лише Г.п. Це дає підстави вважати її неповною, що підтверджує і розмір розділу.

Похмурий настрій цієї побудови починається викладом ритмічного зерна у альту, на що накладаються протяжні тривалості у скрипок. Саме така оркестровка і виклад створює потрібне характерне тло для канонічного викладу 1-ого мотиву теми, який проходить почергово піднімаючись від фагота до флейти, створюючи таким чином темброву та висотну арку, завдяки чому підкріплюється бажаний характер. На контрасті до неї побудована наступна фраза. Композитор використовує акордову вертикаль у духових на фоні восьмих у віолончелей і контрабасів та шістнадцяти – у скрипки та альту. Таким чином створюється враження бурі, використовуючи різноманітні тривалості. Контрастом виступає і динаміка, яка після *ff* знову змінюється на *p*. у альту, продовжуючи перервану основну тему, яку знову перетинає буря ритмічного об'єднання у всьому оркестрі, після чого вона знову звучить, як нав'язлива ідея. Тонально фактура опускається поступово від C-dur, через c-moll і b-moll до A-dur. Після цього одночасне звучання музики переривається своєрідними перекличками між партіями контрабасу, віолончелі- зі всіма іншими партіями. Ця зв'язка приводить через D до d-moll. Г.п. тут представлена у партії віолончелі, підкріплена синкопованими сфорцандо в духової групи, на фоні шістнадцятих в партії скрипки. Розвиваючись і поступово збагачуючись фактурно тема переходить до 2ої скрипки, а згодом - переростає в конфлікт між партією флейти і контрабасів та віолончелей, найвищих та нижніх голосів. Від 1 до 3 проведення лінія змінюється фактурно збагачуючись, динамічно посилюючись та теситурно піднімаючись, характерно виростаючи від тривоги і неспокою до бурі емоцій та сумбуру. Так званий канон звужується за розмірами та тривалостями, використовуючи не всю тему, а лише 1-ий її мотив, стискаючись, напружуючись та піднімаючись від Des-dur через b-moll до f-moll. Постійний діалог між 1-ою скрипкою та контрабасом і віолончеллю загострює конфлікт, а пощабливий хід останніх переводить сумбурну і швидку розробку до величної та тріумфальної Репризи. Дана частина трактується як шлях до мрії, падіння й підняття, перервані, призупинені, але все ж продовжені ідеєю і наполегливістю, приводять до перемоги та досягнення її в Репризі (191 т.).

Реприза повертає музичне полотно до початкової тональності Г.п., представленої контрабасом, віолончеллю та фаготом, на фоні акордової вертикалі всього оркестру, при динаміці *fff* та найширшому діапазоні – всі ці ознаки вказують і на кульмінацію. Г.п. звучить з певними змінами: на протигагу сильній та динамічній темі у *tutti*, приходять відгомін духової групи та ударних, при контрасті динамічному та штриховому. Шістнадцяті та восьмі переривають плин музики, після чого звучить друга фаза теми в попередньому складі, яку продовжує ствердна Сп.п. у незмінній головній тональності. Грайлива, ніжна та легка тема звучить в тональності В-dur - F-dur без змін, після чого проходить Сп.п. і приводить розгортання музики до нової частини, побудованої на матеріалі теми з Розробки. Даний образ сприймається, як відгомін колишньої бурі, але в світлому F-dur. Згодом тема переростає в зв'язку, представлену фугато в струнному оркестрі, побудованого на основі однієї лінії, яку продовжує кожен інструмент, на фоні вертикалі дерев'яної групи духових інструментів. Динамічно виростаючи та фактурно ускладнюючись внаслідок додавання валторни, вона переростає у вже знайому тему Г.п., підкріпленою стверджувальними *sf*. в решти оркестру на 1-шу долю. Набираючи обертів і зупиняючись на ферматі та домінантовому септакорді спочатку в струнних, потім в духових, а в кінці- у литаври та труби, тканина зупиняється, ставлячи знак ? Після чого плин музики знову відроджується, поступово починаючи з скрипок та валторн, до яких під'єднуються флейта та кларнет, таким чином доходячи до *f* у *tutti*. Це вказує на початок коди, яка грає тут вагому роль. Переважно в класиків кода є невеликою і виконує роль додатку, а в даній симфонії вона виступає як повноцінна частина. Закінчення також викликає цікавість: після стількох монументальних, твердих, фактурно широких акордів, запал затихає, поступово звужуючись ритмічно, заспокоюючись емоційно до відгомону головної теми на динаміці *p*.

Ціла 1-ша частина побудована на контрастах: *f-p*, *marcato-dolce*, *tutti-ansieme*. Характерно, вона побудована як діалог, в основні якого лежить мрія, ціль

(монументальні теми Г.п., Сп.п., а також частина Зак. п. і сумнів- П.п. та Зак.п., що приводить до такого ж запитання в кінці частини на динаміці *p.* та головній темі.)

Особливістю є також геміоли, використані в Зак.п., що транслюють характер певної невизначеності головного героя.

Загалом, вся ця Симфонія є не дооціненою, адже багато музикознавців вважають саме її останнім порогом перед 9 симфонією.

Література

1. Симфонія №8 (Бетховен). URL: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._8_\(Beethoven\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._8_(Beethoven)) (Дата звернення: 3.04.2024)
2. Людвіг ван Бетховен: Симфонія №8 фа мажор, ор.93. URL: <https://baroque.boston/beethoven-symphony-no-8> (Дата звернення: 3.04.2024).

Сяо ТЯНЬ

Науковий керівник: доц. Ірина КУРИЛЯК

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

м. Львів, Україна

РОЗВИТОК ЖАНРІВ КАНТАТИ ТА ОРАТОРІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ-го ТА НА ПОЧАТКУ ХХІ-го СТОЛІТЬ У КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЦІ

Хоча хорова музика стала невід'ємною частиною сучасного музичного буття китайської культури, перші прояви національного хорового мистецтва та його впровадження в звуковий простір Китаю почався лише на початку ХХ двадцятого століття. Специфіка національної багатовікової музичної традиції Китаю полягає в тому, що якраз у ній хорове начало за невеликими винятками не було присутнім. Так, хоровий спів почав ширитися в активний період європеїзації китайської музики на межі ХІХ-ХХ -го століть. Перші прояви освоєння хорового співу пов'язані зі створенням нової освітньої системи, в якій значну роль відігравали шкільні пісні (xuetang yuege 学堂乐歌), які заклали підвалини сучасної китайської музичної освіти. Більшість пісень xuetang yuege були засновані на існуючих мелодіях з Японії, Європи та США та адаптовані до

нових китайських текстів, а першим китайським хором вважається “Весняна прогулянка” (春游) Хун І. Невдовзі у 1920-х роках Юань Рень Чжао створив хорову композицію “Ритм хвилі” (海韵) на текст сучасного китайського поета для сопрано соло, змішаного хору у супроводі фортепіано, що і є репрезентативним твором ранньої китайської хорової музики і наділений рисами кантати. У 1930-х роках та під час Другої світової війни, більшість хорових творів виникали як реакція на військові події, виконуючи роль патріотично-консолідуючого начала, наприклад, “Пісня партизанів” Хе Лютінга, “Пісня опору ворогу” Хуан Цзи. Останній є автором першої китайської 10 десяти-частинної ораторії “Пісня безсмертного жалю” (长恨歌) на патріотичні вірші давнього поета династії Тан - Бай Цзюйі. У 1939-му році з’являється знакова для китайської музики кантата Сіань Сінхяя “Жовта ріка” (黄河大合唱) для солістів, хору і симфонічного оркестру з кількома китайськими інструментами, яка стає найпопулярнішим твором в історії китайської музики, знаменуючи зрілість і вершину китайської хорового мистецтва. У 1950-х (п’ятдесятих) роках, з утворенням КНР засновується багато професійних та аматорських хорів, що сприяло розвитку хорової діяльності в Китаї.

Порівняно з інструментальною ділянкою, яка важко постраждала під час “культурної революції”, хорова музика використовувалася переважно у сфері масової пісні та одіозно-прославних хорів, кантат чи ораторій політичного характеру в дусі соцреалізму. Ситуація кардинально змінилася відповідно до зміни політичного курсу Китаю, який знаменувався в 70-х роках періодом відкритості, а представники нового покоління, яких часто називають “дітьми, постраждалими від культурної революції” - композитори “нової хвилі” активізують свою діяльність у всіх напрямках музичного мистецтва, намагаючись співвіднести з усезагальними світовими процесами. Транскультурні тенденції та інтегративна спрямованість на врівноваження дихотомії східно-західної вісі у вирівнюванні орієнтально-окцидентальних магістралей спричинилися до буквально вибухово-кипучої діяльності цілої плеяди китайських композиторів,

даючи непересічні та оригінальні результати у всіх вимірах і ділянках музичного мистецтва. Так, від останньої третини ХХ і на початку ХХІ століття китайська хорова музика переживає величезний розвиток, реактивна активність якого межує з космічними швидкостями. В разі зросла не лише кількість китайських хорових творів різних жанрів, адаптація яких викликала і розмаїття стильових вирішень, але й відкрила широке поле для експериментів та новацій, в тім — головною прерогативою залишаючи на шляху розвитку пошуків власного національного виміру хорової музики у багатоманітному світовому контексті. Відкриті контакти та актуалізація світових тенденцій у творчості композиторів “нової хвилі” та можливості безпосереднього перебування у різних країнах митців китайської діаспори очевидно дали яскраві результати, виводячи молоду хорову китайську традицію в глобальний простір світової культури.

Оригінальними, вирішеними в новатоських техніках та відповідних сучаних моделях кантатно-ораторійні композиції “Китайські міфи”, “Тан-поема” Чен Ї, “Cantatrix Sopranica”, “Троянці”, “Кала”, “Le Chant des Enfants des Étoiles” (Пісні дітей зір) Унсук Чін, “Дорога до Республіки”, “Розколювання труни” Цюй Сяосонга, “Три вірші про Інь і Янь” Чжао Сяошена, “Without words” (Зовні слів) Хуанга Руо та інші.

Так, особливий інтерес представляють хорові монументальні полотна в душі хорового театру Тан Дуна, які здобули чималий світовий розголос та визнання: хор-симфонія Heaven-Earth-Mankind (Небо-Земля-Людство), Requiem for Nature (Реквієм за природою), Water Passion After St. Matthew (Водяні Пасіони за св. Матвієм), де композитор поряд з хором застосовує так звану “органічну” музику природного середовища, зокрема, різні звучання води. Цікавою є адаптація етимологічно українського жанру акапельного хорового концерту в інтерпретації Тан Дуна — хоровий концерт Nine (Дев’ять) для дитячого і дорослого хорів у супроводі оркестру та екзотичної перкусії. Так, молода китайська хорова музика входить у світовий континуум зі своїми власними унікальними рисами, успішно долаючи мистецькі бар’єри між західною та китайською культурами, доводячи свою життєспоможність і життєдайність.

Володимир КОЗАЧОК

*Науковий керівник: проф. Оксана ПИСЬМЕННА,
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна*

СИМФОНІЯ №4 ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА: ПОГЛЯД ДИРИГЕНТА

Історія написання. Історія Четвертої симфонії є доволі бурхливою. Вона підтверджує історичні розповіді про те, як Бетховен погано поведився зі своїми прихильниками, змінюючи присвяти творів від одного мецената до іншого. Четверта симфонія була створена приблизно в той самий час, коли Бетховен посварився з давнім меценатом, принцом Карлом Ліхновським, який став палким прихильником композитора в ранні роки перебування у Відні, будучи його прихильником з 1800 по 1807 рік. Стосунки розірвалися, коли митець відмовився імпровізувати на фортепіано для французьких солдатів. Можливо, на тому ж заході в палаці Ліхновського Бетховен познайомився з сілезьким графом Францом фон Опперсдорфом, який замовив композитору кілька симфоній, заплативши йому 500 флоринів. Бетховен присвятив Четверту симфонію Опперсдорфу, запевнивши принца в ексклюзивності протягом шести місяців. Незважаючи на це, перше приватне виконання цього твору відбулося у віденському будинку Лобковіца в березні 1807 року, а публічна прем'єра Симфонії № 4—у квітні наступного року у віденському Бургтеатрі. Публікація партій Breitkopf & Härtel у 1808 році містила дедикацію «симфонія, яку я написав для графа Опперсдорфа» [1].

Особливості симфонії у порівнянні із 3-ю та 5-ю симфоніями:

- 1) Менший склад оркестру.
- 2) Менша тривалість твору. 35 хв в порівнянні з 3 симфонією Бетховена, яка триває 50 хв.
- 3) Відноситься до творів рефлексивного типу симфонізму. Відповідно, увесь фокус наводиться на стан рефлексії, який розвивається поступово.

4) За своїми музичними засобам є простішою ніж, наприклад, 3 і 5 симфонії, але при цьому не є простішою за глибиною думки.

1 частина (Adagio-allegro vivace). Вступ

Ця частина перегукується з оперою Бетховена «Фіделіо». Вступ першої частини –це про таємничість. У перших 6 тактах -спуск у підвал. Починаючи з 2 такту, ходи на терцію у струнних є щоразу теситурно нижчі. Це немовби сходи, по яких Леонора спускається у в'язницю, але цей спуск -це спуск людини з почуттям гідності, яка йде в той, сповнений невідомості і таємничості, підвал, не знаючи, чи залишиться вона живою. Але з благородною метою -врятувати коханого. Саме почуття гідності відтворене з допомогою темпу Adagio, і ритмічних вартостей, цілих нот у духових (з першого по п'ятий такт), -половинних у струнних (у 2-3 тактах) четвертних(у 4 такті). Використавши дроблення (ціла нота-половинні-четвертні), Бетховен створює ефект наростання напруження.

У 6 такті дроблення продовжується -з'являються вісімки, відповідно -напруга зростає ще більше. З 6 такту з'являється нова думка. Якщо до цього були ходи вниз, то тепер у перших скрипок з'являються ходи вверх, на фоні яких у духових і струнних рух по зменшеному тризвуку немовби є застереженням Леонори не йти туди. Такі переклички тривають з 6 по 10 такт. У 10 такті вже весь оркестр переймає тематичне зерно, яке було у перших скрипок (6 такт),а саме рух вісімками по звуках зменшеного тризвуку. Матеріал з 13 по 17 такти є точним повторенням1-5 тактів, за виключенням того, що

1)13 такт почався з нюансу *forte*, на відміну від 1 такту, що почався з нюансу *piano*.

2)Якщо неповний VI 5/3у 6 такті перейшов у D5/3b-moll, то з 17 такту його можна трактувати водночас як неповну D до h-moll.

Музичний матеріал з 18 по 24 такт є схожий з тим, що звучав з 6 по 12 такти, але вже в тональності b-moll із ущільненням фактури. У 25 такті з'являється нова для вступу музична думка. Якщо до цього були вісімки з

ходами по зменшеному тризвуку, то тепер тут у віолончелей і контрабасів вісімки, що рухаються по D7вниз. Паралельно у духової групи йдуть ходи наверх, немов сходи. Продовження емоційно-образного настрою спостерігаємо від 25 по 35 такти, тут музична думка завершується 3-ма акордами D, на яких музика «вмирає»: відбувається зустріч Леонори і Флорестана, затихання музики говорить про їх стан заціпеніння. Але потім три ноти «а» на *crescendo* у перших і других скрипок подають велику надію на спасіння закоханих, і підводять до зв'язки між вступом і *Allegro-vivace*.

Протягом вступу Бетховен відхиленнями у тональності, далекими від B-dur, ущільненням фактури, динамічними нюансами збільшував напруження до самого кінця. Але після такого напруженого вступу є надзвичайно життєрадісне *allegro-vivace*, оскільки опера «Фіделіо» має щасливий фінал. Перша частина показує тут Бетховена як великого оптиміста, який зумів творити шедеври, навіть тоді, коли втратив слух. У той період він був палко закоханий у Жозефіну Брунsvік.

Allegro-vivace

Перша тема Г.П. є у формі простої репризної двочастинної форми A(a+b) + A1(av+b1).

Перша частина(A)—період, що складається з 2-х речень:

I речення-вісімки у перших скрипок передбачають послідовність T-S6-D6/5–T4/3-(44-47такти), на цю послідовність є відповідь (**II речення**) -низхідні ходи у духових (четвертні під лігою, 47-50 такти).Повторювані висхідні пентахорди (50-52 т.т.) служать зв'язкою між першою і другою частиною.

53-60 – **Друга частина(A1)** «av» і «b1»є варіантним проведенням «а» і «b», але проводиться з ущільненням фактури.

Повторювані акордові вертикалі -D 7-VI –II D7(61-64 такти) є заключенням Г.п.

У 65 такті починається Друга тема Г.п., яка не має чіткої форми. Вона побудована у діалозі між фаготом, першими і другими скрипками. При цьому ці переклички кожного разу є теситурно вищі, що є відгуком до вступу, який

побудований на сходинках то вверх то вниз із акордовим заключенням (77-80 такти, другої теми Г. п.).

З 81 по 95 такти (затакт) починається третя тема Г.п. *Її особливості:*

1) Мікротема «а» проводиться у альтів, віолончелей і контрабасів, і є технічно складною для них, що на той час було дуже новаторським.

2) Ущільнюється фактура.

3) Якщо до цього перша тема Г. п. мала чітку форму, тепер вона будується на основі мікротеми «а», яка шляхом розширення плавно перетікає у С.п.

4) Паралельно з мікротемою «а», проводиться ще одна мікротема «с», яка, є співмірною до мікротеми «а».

5) Новий матеріал С.п. (95 такт) плавно приводить до П.п (107 т.)

П.п. побудована на інтонаціях діалогу між різними інструментами.

Відзначаємо її особливості:

1) Вона є більш жіночною.

2) Не має чіткої форми, складається з 6 елементів.

3) 2 елемент Г.п. (121-134 такт) є відгуком до вступу-якщо там, починаючи з 2 такту, були половинні, що рухалися вниз, то тут половинки рухаються вгору. Це є однією з ознак, що дозволяють віднести цю симфонію до рефлексивного типу симфонізму, де вся частина, пов'язана між собою єдиним задумом.

4) Триває 70 тактів, і є пропорційною до Г.п. (67 тактів).

У 177 такті починається З.п, яка побудована на основі С.п. Щоправда, на відміну від неї, З.п. проводиться у мажорі як утвердження життєрадісності усієї експозиції.

Розробка. Особливості:

1) Триває 150 тактів, що є пропорційно до експозиції(147 тактів)

2) 201-217 такти – є вичленовуванням мікротеми «а» з Першої теми Г.п.

3) 217-230 такти – це елемент, в якому співіснують мікротема «а» з першої теми Г.п, що з життєрадісної у вступі переросла у таємничу тепер(проводиться у віолончелей), і зв'язка, яка була між вступом і *allegro-vivace*, що шляхом

розширення у цьому місці проводиться у перших скрипок. Цей елемент поєднує в собі мікроелементи вступу і експозиції.

4)231-234 такти –«а» з Першої теми Г.п. проводиться у флейти.

5)Починаючи з 235 такту на перший план виходить мікротема «с» .Тема «а» з першої теми Г.п. тепер підпорядковується темі «с». В цьому місці Бетховен дещо обрамлює тему «с» і проводить її декілька разів у різних групах оркестру, увесь час змінюючи її барви від мажорної та життєрадісної у 235-238 тактах до похмурої у 251-254 тактах.

6)Наступний елемент(255 –294 такти) складається з 2 блоків по 8 тактів. Ці 8 тактів вміщують в собі *по 2 мікроелементи*:

Перший-вичленовування зв'язки між вступом і *Allegro-vivace*.

Другий–вичленовування мікротеми «а» з першої теми Г.п.

Третій блок на початку є подібний до попередніх, але вже потім в ньому розширюється другий мікроелемент. Кожен з цих блоків є теситурно нижчий і більш напружений, ніж попередній, проте другий мікроелемент останнього блоку, будучи кульмінацією цих 3 блоків на своєму початку, одночасно є і зменшенням напруги на своєму завершенні. Тут Бетховен перемінив мікротему «а» з першої теми Г.п. майже до невпізнання, замінивши її життєрадісні вісімки на четвертні під лігою, між якими мала терція створює прохальні інтонації. Завершення 3-го блоку плавно приводить до четвертого елементу розробки.

Цей елемент є найбільш напружений в усій розробці. І цікавий він тим, що композитор вказав тут нюанс *pianississimo (ppp)*,але стан таємничості і загадковості викликає величезне емоційне напруження (295т.по 351 т.)Четвертий елемент розробки є її завершенням. Його особливості:

1) Струнні тут перегукуються з тремоло литавр.

2) В її основі є спочатку вичленовування, а потім розширення мікротеми «b» з першої теми Г.п.

3) На основі зв'язки між вступом і *Allegro-vivace*, Бетховен зробив зв'язку між розробкою і репризою. Ця зв'язка, з *pianissimo* починається діалогом між 1 і 2 скрипками і переростає у монолог всієї струнної групи нюансом *fortissimo*.

У репризі Бетховен створив класичне поєднання Г.п та П.п. в основній тональності, але провів Г.п. і П.п. з ущільненням фактури, і розширенням деяких елементів. Синтетична кода (475т.) не має чіткої форми, вона утверджує життєрадісність всієї І частини.

Література

1. Beethoven. Symphony no 4, B-dur, op. 60 1806. URL: <https://www.esm.rochester.edu/beethoven/symphony-no-4/> (date of access: 4.04.2024).
2. Гроув Дж. Бетховен і його дев'ять симфоній. Нью-Йорк: Novello, Ewer and Company, 1898.
3. Крістофер М. Четверта симфонія Бетовена: сприйняття, естетика, історія виконання. Докторська дисертація. Нью-Йорк, Ітака, Корнельський університет, 2012.

Чжан КЕ

Науковий керівник: доц. Лілія НАЗАР

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Львів, Україна - КНР

АМПЛУА ВИСОКОГО ЖІНОЧОГО ГОЛОСУ У КИТАЙСЬКИХ ОПЕРАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТИПУ ГО ВЕНЬЦІНІЯ

Тривала історична тяглість існування музичного сценічного життя у культурному просторі Китаю має власні іманентні ознаки у трактуванні регістрів людського голосу, серед яких провідним є – високий голос. Проте, у публічному просторі шанувався насамперед високий регістр чоловічих голосів, що яскраво демонструє багатівікова китайська культура у своєму церемоніальному та обрядовому вимірах. Історичні види жанрів китайського музичного театру за винятком незначного часового відтинку передбачають виконання жіночих партій – чоловіками.

Щойно з XVI ст., коли починається процес ознайомлення з іншими цивілізаційними системами, насамперед – європейською, з'являється нове публічне сприйняття жіночого голосу крізь призму культового хорového співу у християнських храмах, заснованих місіонерами. З XVIII ст. завдяки виступам європейських оперних труп при дворі китайських імператорів, розширенню контактів з європейцями, появою компактних розселень європейців у великих китайських містах європейська культура та її надбання сприймаються як екзотичне мистецьке явище. Впродовж останніх півтора століть окциденталізм поступово стає складовою китайського культурного простору, а вестернізація – одним з напрямів китайського музичного мистецтва. Глобалізаційні процеси сучасної світової культури не минають китайський музичний простір, зокрема, його сценічні жанри, серед яких – опера.

Китайська опера європейського типу (за Лі Мін) трактується дослідниками як унікальне явище, в якому суміщаються європейський орієнталізм з далекосхідним окциденталізмом, адже, дотримуючись канонів європейського оперного жанру, китайські композитори зберігають зв'язки з традиційним оперним мистецтвом Китаю. Саме такий контекст побутування жанру опери в китайському, а загалом світовому культурному просторі (майже всі композитори, у чиїх творчих портфоліо присутні опери є або представниками китайської діаспори, або тривалий період свого творчого шляху перебували у країнах зі сталими європейськими музичними традиціями) дозволяє трактувати використання жіночих партій у жанрі опери як характерну ознаку окцидентальності, а навіть — європеїзму у природньому плинні розвитку китайського музичного мистецтва.

Від часу появи жанрового виду китайської опери європейського типу у першій третині XX ст. до періоду активної вестернізації 80 — 90-х рр. та сучасної глобалізації однією з її іманентних ознак є використання цілої палітри жіночих голосів у їх європейській типологізації. Образні амплуа виявляють паралелі як у баченні регістрово-тембральної диференціації голосів з традиціями трактування жіночих образів у власне китайській опері, так і

зберігають ознаки тембрального трактування жіночих образів, властиве європейській оперній музиці.

Поява нового жанрового виду вплинула і на виникнення специфічної, змішаної манери співу — китайського бельканто (за Мань Сінь Ін). Характерними рисами цього нового типу сучасного китайського академічного вокального виконавства є поєднання італійського бельканто, манери китайського співу фольклорної традиції та вокальної специфіки пекінського оперно-виконавського мистецтва.

Синтез західних та східних оперних традицій яскраво виявляється у оперних творах сучасного китайського композитора Го Веньцзіна (1956 р.н.) на рівні жанру, композиції, всього комплексу засобів музичної виразовості. Так, для передачі особливостей звуковисотної організації рідної мови композитор обирає атональність, завдяки якій позбавляється обмежень ладово-тонального мислення та створює напрочуд гнучкий синтезований вокальний вислів.

На сьогодні у творчому доробку композитора п'ять опер: “Записки божевільного” (1994), “Вечірній бенкет” (1997) “Альтанка Феньї” (2004), “Поет Лі Бо” (2007) та “Рікша (2007). Ці твори на сьогодні належать до класичного репертуару китайської академічної музики, а їх прем'єрні постановки відбулися у Нідерландах, Великобританії, США та Китаї, отримавши схвальні відгуки критиків та принісши своєму творцю світову славу.

У кожній з опер Го Веньцзіна присутні жіночі образи, трактування яких виявляє естетичні принципи, властиві традиційній китайській культурі — це образи покірних, обмежених у своїх можливостях жінок. Творячи дуальні пари контрастних жіночих образів у своїх операх, композитор ніколи не виводить їх за межі прийнятих поведінкових норм традиційного суспільства. Найяскравіше це виявилось у образах останньої опери композитора — “Рікші”. Тут образ доброї, проте наївної сільської дівчини Сяо Фуцзи та владної і зовні сильної Хунью не здатні протистояти долі чи якось вирватися з замкнутого кола передбачуваних життєвих сценаріїв. Трагічність жіночої долі висвітлена і на прикладі героїнь

решти опер композитора (Привид сестри в “Записках божевільного”, Хун Чжу у “Вечірньому бенкеті”, Дяо Чань в “Альтанці Феньї”, Місяць в “Поеті Лі Бо”).

Реалістичне висвітлення жіночих образів у оперній творчості композитора, актуальність означених у цих творах проблем традиційного суспільства та майстрне поєднання питомих національних рис з європейською системою музичної виразовості є однією з причин значного успіху та популярності опер Го Веньцзіна на китайській сцені.

Любов НАЗАР

Науковий керівник: проф. Любов КИЯНОВСЬКА

Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка

м. Львів, Україна

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Е. ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА

Родоначальник популярної дидактичної методики ритмо-пластики, Е. Жак-Далькроз є знаним і як видатний швейцарський композитор, багатогранна творчість якого охоплює левову частку діяльності митця. Захоплюючись музикою з дитинства, навчаючись у провідних музикантів свого часу, творчість Е. Далькроза репрезентує широку жанрову палітру музичних композицій. Зауважимо, що його музичні полотна не обмежувались лише творами дидактичного спрямування, а безліч художніх опусів митця є самоцінними та оригінальними в стильовому аспекті, співмірному з сучасними йому напрямками і течіями модернізму.

Варто зазначити, що значний успіх педагогічної системи Е. Далькроза затьмарив практично усі художні полотна композиторської творчості, для якої питомим явищем є нерозривність принципу як педагогічної методики, так і самоцінної творчо-мистецької грані особистості. Аналітичні спостереження над музичним доробком митця, зокрема у сфері вокальної музики, актуалізують цілісність мистецької постаті.

Викладаючи музично-теоретичні дисципліни Е. Далькроз вводив у навчання безліч нових та революційних педагогічних ідей, де були поєднані певні аспекти складних алжирських ритмів і танців з імпровізованими ритмічними ідеями, а також сприяв розвитку виконавської експресії, що головним чином сприяло синкрезії музичного слуху із фізичною реакцією тіла. Розробляючи свою систему Далькроз також співпрацював із психологом Едуардом Клапаредом для розуміння швидкості реакції людини на зміни в музиці та ритмі. Так, сформований метод “ритмічної гімнастики” Далькроза складається з чотирьох рівноцінних елементів навчання: евритмії, сольфеджіо, імпровізації та пластичної анімації. Дана методика отримала найбільш яскраву демонстрацію своїх основних ідей у композиторській творчості митця. Так, одним із чільних елементів системи є сольфеджіо, що ґрунтується на розвитку відносної висоти звуку, створює унікальний тональний контекст, покращує чуття гармонії та модуляції, а також ритму. Так, даний аспект в основному знайшов своє втілення у об’ємній вокальній спадщині митця, що налічує близько 1200 пісень, які здобули небувалу популярність на різних континентах, а деякі з них стали навіть народними. Дослідники зазначають, що пісні Далькроза звучали у всьому світі і були перекладені різними мовами.

Головною особливістю пісень для дітей і юнацтва, де автор чітко розмежує вікові категорії у окремих збірниках - є їх деталізований опис та продумана замалювання щодо кожного твору рухова інсценізація, з детально прописаними фігурами, іноді ілюстраціями. Здебільшого тексти цих пісень належать самому композитору і можуть слугувати дидактичним матеріалом в освоєнні музично-теоретичних предметів, загального музичного розвитку. Наприклад, цикли “Шість пісень жестів” op.58 (6 Chansons de Geste), “Шість анімаційних пісень для дітей” (6 chanson animées pour les enfants), 24 дитячі пісні з іграми “Наше маленьке життя” (Notre petite Vie à nous), “Дитячі пісні” op.42 (Chansons d'Enfants), “Шість дорожніх пісень для скаутів” op.63 (Six Chansons de Route pour les Eclaireurs et les Eclaireuses) та багато інших залюбки використовувались при викладанні евритмії та сольфеджіо. Згадаємо й музичну

казку написану на власне лібрето у трьох діях для фортепіано з оркестровими вказівками “Плаче маленький король” (*Le petit Roi qui pleure*), що неодноразово виконувалась у різних країнах світу.

Мистецька пісня стала одним з улюблених жанрів творчості Далькроза. Він звертався до текстів французьких поетів П. Ж.-Т. Готьє, П. Форта, А. Л. Хеттіха, А. Пейлерона та лібретиста і поета М. Е. Леграна (псевдонім Франк-Ногайн), що здобув популярність написанням лібрето до опери “Іспанська година” М. Равеля, а також komponував на тексти німецьких поетів Г. Гайне, Й. фон Айхендорфа та швейцарського поета Г. Шпісса.

Більшість вокальних творів Далькроза виходили друком в різних збірках, збагачуючи широко розповсюджену на початку ХХ-го століття сферу популярної пісні. Так, до даного типу пісень можна віднести наступні опуси композитора: “Дванадцять мелодій” op.1 (*Douze mélodies*), “Двадцять мелодій” (*Vingt mélodies*) на тексти П. Ж.-Т. Готьє, 2 серії “Популярні франкомовні пісні” op.33 (*Chansons populaires romandes*), три цикли пісень “З нами” (*Chez nous*) на власні тексти, “Вісім пісень Генрі Шпісса” (*Huit Chansons de Henry Spiess*), “Ідилії та пісні, вірші Габрієля Вікера” (*Idylles et chansons, poèmes de Gabriel Vicaire*), “Французькі хороводи і балади” (*Rondes et ballades françaises*) та “Три французькі балади” (*Trois Ballades Françaises*) на слова П. Форта, “Двадцять мелодій” (*Vingt mélodies*), “Десять художніх пісень” (*Dix chansons callisthéniques*) та інші. Популярними також стали й пісні з циклів “З сім’єю” (*En Famille*), “Травневі квіти” op.75 (*Fleurs de Mai*), “Шість неаполітанських пісень” (*6 Chansons Napolitaines*), “Маленьке джерело” op.77 (*La petite source*) тощо.

Проте, Далькроз не обмежився дитячими, молодіжно-юнацькими чи популярними піснями. Великої уваги заслуговують і його вишукані вокальні опуси, зокрема, цикли “Співаюче серце” (*Le Coeur qui Chante*), “Просте серце” (*Le Coeur Simple*), Рондо-новели (*Rondes-Nouvelles*), “Пісні вільного серця” op.56 (*Les Chansons du Coeur qui Vole*), декілька збірок “Релігійних пісень” op.40 (*Chanson Religieuses*), лірична п’єса (*Larmes*), дивертисменти для голосу і

фортепіано - “La Cigale et la fourmi”, “The Labourer and his children”, вокальні сюїти, вокальні рапсодії та багато інших. Зазначимо, що творча спадщина композитора налічує й значну кількість хорових пісень, здебільшого дидактичного спрямування. Так, у 1914 році був написаний Псалом (Psaume), згодом аранжований для мішаного хору, як реакція на події першої світової війни. Зокрема у його творчості налічуються й дві кантати на тексти самого композитора: для мішаного хору, дитячого хору та органу “У новому столітті” оп.39 (Au Siècle nouveau, 1899) та для голосу, флейти і фортепіано “Прекрасний птах” (Le bel oiseau, 1906).

Зважаючи на монументальну багатогранну творчу спадщину композитора, наявність масштабних жанрів, серед яких кантата, опера та оперета, ліричні комедії, фестивалі, музичні ідилії тощо – можна констатувати значимість та органічний зв'язок творчого та педагогічного начал у композиторській діяльності Е. Жака-Далькроза.

Тема 2: Музика та суміжні види мистецтва

Олександр НІМЕНКО

Науковий керівник: доц. Світлана МИШКО

Ужгородський національний університет

м.Ужгород, Україна

РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФА В СУСПІЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ В ЧАСИ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ ТА ЕПОХУ ЗМІН

Кінематограф є потужним засобом суспільної комунікації. Він здатний перетнути мовні кордони та культурні бар'єри та залучити різноманітну глядацьку аудиторію з усіх куточків світу. В останні роки зусилля багатьох науковців спрямовані на краще розуміння нейро механізмів в людській комунікації [1]. Останні дослідження команди професора Яари Єшурун з Інституту нейронауки Принстонського університету підтвердили, що різні погляди людей по-різному впливають на їх розуміння (“нейронні відповіді”) почутих історій [2]. Дана теза є надзвичайно важливою через те, що ми починаємо глибше розуміти роль комунікації не тільки з погляду культури, філософії, психології й соціології, але й здобуємо наукові обґрунтування тих чи інших соціальних феноменів з погляду нейронауки.

На тлі невизначеності у сучасному світі кінематограф здатен відіграти важливу та надзвичайно цінну роль у підтримці соціальної стабільності, об'єднанні суспільства навколо базових моральних цінностей та формування надії на світле майбутнє.

З моменту утворення кінематограф став універсальним і потужним мистецьким форматом, що здатен поєднати відокремлені мистецькі елементи. На відміну від традиційних відомих нам наявних форм, кінематограф поєднує в собі всі — літературу, акторську гру, візуальне та сценічне мистецтво, звук та музичне мистецтво — і все це сприяє залученню аудиторії на різних рівнях сприйняття. Унікальне поєднання захопливих ідей та аудіовізуальних елементів

дозволяє резонувати з абсолютно різноманітною аудиторією, перетворюючи даний вид мистецтва на один із самих потужних інструментів суспільної комунікації.

Кінематограф виступає потужним засобом для поширення ідей, що надихають на надію, стійкість та співчуття. Завдяки переконливим історіям та візуальному відображенню, кінорежисери висвітлюють актуальні суспільні питання, що сприяє відчуттю солідарності та взаєморозуміння у суспільстві.

Наприклад, ще у 2009 році у США були проведені дослідження з вивчення впливу сюжетів про донорство органів у популярних телесеріалах. Дослідники займалися онлайн-опитуванням, щоб оцінити ставлення глядачів до даної теми. Попри деякі особливості, з кожного шоу глядачі отримали нові знання про донорство. І ті, хто раніше не були донорами органів, з більшою ймовірністю розглядали можливість донорства, якщо шоу заохочувало їх до цього і показувало персонажів, що роблять подібні кроки (на допомогу іншим). Емоційне залучення в історію вплинуло на рішення глядачів. Отримані дані свідчать про те, що телевізійні драми (як носії ідей) можуть ефективно навчати та мотивувати аудиторію навіть у надскладних темах [3].

Кінематограф часто відіграє ключову роль у формуванні колективної ідентичності та розкриває досвід цілих народів. Важливим прикладом успішної міжнародної комунікації в даному напрямку стала історична перемога України на Оскарі 2024 року з документальним фільмом "20 днів у Маріуполі". Дана подія відобразила здатність кінематографа підсилити голоси цілого народу та підкреслити єдність навколо надважливої та надчутливої трагедії сучасності — теми війни в Україні. Це в одну мить сформувало нову колективну ідентичність: в момент перегляду фільму ідентичність почала проявлятися у солідарності, співчутті, а після перегляду фільму — у конкретних діях глядачів.

Кінематограф також є засобом моделювання оптимістичного майбутнього, що може надихати ціле суспільство до соціального прогресу. Шляхом представлення альтернативних історій та творчих уявлень про світле майбутнє, кінорежисери спонукають суспільство до роздумів та надають надію, особливо

в умовах трагедії та невизначеності. Це свого роду соціальний інжиніринг майбутнього.

Проте, важливо зберігати баланс між оптимістичними уявленнями та складнощами поточних суспільних викликів.

Кінематограф відіграє важливу роль у сприянні соціальній стійкості. Він здатний підсилювати голоси різних соціальних груп (і навіть тих, хто не може говорити за себе) та сприяти відчуттю загальної «включеності». Надаючи платформу для різних голосів, кінорежисери долають соціальні розриви та сприяють єдності. Чудовий приклад останніх днів — документальний фільм "Ми, наші улюбленці та війна".

Ця стрічка наочно показує, як документальний кінематограф проливає світло на наявні проблеми та підсвічує кращі сторони суспільства, що, своєю чергою, підсилює надію на світле майбутнє. Стрічка встановила рекорд, заробивши 2,3 мільйона гривень лише за перший вікенд у національному прокаті (заробіток перевершив найуспішніший український документальний фільм "20 днів у Маріуполі" за 16 вікендів). Дана робота показує війну в Україні через призму життя беззахисних тварин: як їх врятували із зачинених квартир, евакуювали з обстріляних районів та допомагали у складних обставинах.

Дана тема підкреслює, що у суспільстві існують величезні резервуари позитивної сили, наявні ресурси емпатії та співчуття, а також сильні почуття підтримки щодо вразливих і беззахисних. Це також опосередковано підкреслює рівень етичного мислення героїв та глядацької аудиторії.

Звичайно, у кожному суспільстві існує багато історій, що чекають на появу й обговорення у громадському просторі. Ділячись подібними історіями з турботою та співчуттям, ми створюємо набагато більш свідоме суспільство. У такому суспільстві прояв кожного і кожної визнається та підтримується. Це допомагає розкрити величезні потенціали та робить світ кращим для всіх і кожного.

Висновки

Слід зазначити, що в даних тезах ми лише поверхово окреслили інтегральну роль кінематографа в суспільній комунікації (особливо в періоди невизначеності та змін). Більш ґрунтовні висновки потребують детального аналізу і досліджень кожної тези окремо.

Проведене дослідження дозволило нам зробити висновки, що кінематограф виступає як ключовий засіб для збереження соціальної стабільності, просування колективної ідентичності та соціального інжинірингу майбутнього. Подальші дослідження та інвестиції в трансформаційний потенціал кінематографа можуть стати вирішальними для створення інклюзивних, стійких та передбачуваних спільнот. Завдяки спільним зусиллям держави, лідерів галузі та культурних установ можна використовувати кінематограф для вирішення найважливіших суспільних викликів, сприяти міжкультурному розумінню та формуванню справедливої та очікуваної перспективи майбутнього.

Література

1. Suzuki W.A, Feliú-Mójer M. I., Hasson U., Yehuda R. and Zarate J. M. Dialogues: The Science and Power of Storytelling. *Journal of Neuroscience* 31 October 2018, 38 (44) 9468-9470; DOI: <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.1942-18.2018> URL: <https://www.jneurosci.org/content/38/44/9468#ref-1> (date of access: 6.04.2024)
2. Yeshurun Y, Swanson S, Simony E, Chen J, Lazaridi C, Honey CJ, Hasson U. Same Story, Different Story. *Psychol Sci.* 2017 Mar;28(3):307-319. doi: 10.1177/0956797616682029. Epub 2017 Jan 1. PMID: 28099068; PMCID: PMC5348256 (date of access: 6.04.2024).
3. Morgan S. E., Movius L., Cody M. J. The Power of Narratives: The Effect of Entertainment Television Organ Donation Storylines on the Attitudes, Knowledge, and Behaviors of Donors and Nondonors, *Journal of Communication*, Volume 59, Issue 1, March 2009, Pages 135-151, <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2008.01408.x> (date of access: 6.04.2024).

Piotr JAGIELLO-STANOWSKI

University of Agder Kristiansand,

Norway Scientific supervisor: Associate Professor Teresa MAZEPA

Music Institute of the College of Humanities of the

University of Rzeszów Rzeszów, Poland

ARE COMBINATIONS OF RHYTHMIC VALUES MATHEMATICS?

It is often said that mathematicians are good musicians (the opposite is rarely said). I do not know if it is true. I used to be into mathematics, now I am more into music, and I can confirm that I am particularly close to music.

Human hearing can distinguish 350 sounds in an octave, in Western European music we only use 12 tones, i.e. we select some of all possible sounds (in other cultures, up to 22 sounds are distinguished). Musical structures hide a lot of numbers – whether they are the ratios of sound vibrations, or the ratios of their lengths expressed in rhythms. Dealing with such relationships is fascinating – and at the same time there is a danger of reducing music solely to pure reason. The art consists in approaching these abstract structures so carefully as not to lose connection with the emotional content of the music. Music is simply more than patterns forced to sound. Throughout the history of Western European music, we can find a huge number of artistic works. They only use the previously mentioned 12-step sound material. The extraordinary of music lies in its uniqueness and unpredictability. In work on rhythm, there must be a definition of what it really is.

The “Encyclopedia of PWM” explains this phenomenon as follows: *rhythm [Gr. *rhythmos* – beat, 'rhythm'] – one of the basic elements of a musical work, regulating its course in time [4].*

Danuta Wójcik in the book “The study of music” notes that *rhythmics is a musical element that organizes sound material in time by determining the duration of sounds and the mutual relations between them. Meter is related to rhythm – it determines the measure of time and organizes rhythmic patterns using regularly repeated accents. The result is the division of the work into bars [7, p. 13].* In turn, in

the book “ABC Forms of music” she writes: *the means of regulating the course of time are meter and rhythm, and agogic is connected with them. Meter – determines the measures of time; Rhythmics – determines the time course of sound impulses; agogic – determines the speed of sound impulses* [6, p. 15].

There are two books that entire generations of Polish musicians have used to understand theoretical concepts. These are books by Franciszek Wesółowski and Józef Karol Lasocki. F. Wesółowski in the book “Principles of Music” explains *rhythm (Greek rhythms = regular flow) is a factor regulating the sequence of sounds in a musical piece in time and organizing them into certain specific groupings*. Then he notes that *a melody whose time values of sounds are not differentiated is a seemingly dead creation, not yet having the features of a musical piece. Only rhythmic differentiation gives it a pulse of life and a specific musical character* [5, p. 23].

J. K. Lasocki shows that *sound is the material, the raw material of music – rhythm connects sounds and gives them life. Both these elements, sound, and rhythm are limited and fused together. Rhythm exists beyond sounds (melody), sounds alone without rhythm do not create music. Musical rhythm is an organized movement of sounds that has a beginning and an end. Sounds of various durations, short and long, follow each other and create a series of movements, the particles of which are linked into an organic whole according to certain principles. These rules determine the time division and relations between sounds of different durations. A characteristic feature of musical rhythm is the differentiation of sounds in terms of their length* [2, pp. 74-75].

It is worth mentioning here the treatises of Johann Joachim Quantz, who in his treatises included a huge number of instructions for us. There is also information about rhythm. *The proper measure and division of slow and fast values is called time signature. [The word] tempo, on the other hand, refers to the principle governing the speed of pulsation. [...] first, you should get into the habit of regularly tapping your pulse with the tip of your foot (you can use your hand pulse as a pattern). Then you need to divide the 4/4-time signature into eighth notes by moving your foot, again following your heartbeat* [3, pp.57-58].

Christoph Drosser explains that *rhythm is the sequence of notes and accents in a piece in time, which can be very irregular and consist of sounds of different lengths. A bar or beat, on the other hand, is a steady pulse on which the piece is based, and is divided into regular sections* [1, pp. 114-115].

I would like to point out that almost every definition includes a unit of time, partly understood mathematically, and that music without rhythm does not exist. The word *pulse*, which is important in jazz, indicates the direction from which it probably comes. Most of our body functions are periodic and obey a certain measure of time, some of them very precise (heartbeat, regular inhalation, and exhalation).

It is sometimes rightly said that music *puts you in your feet*. It is a kind of connection between the hearing aid and the musculoskeletal system. Music is rhythm and rhythm is music. This relationship is not so much culturally determined, but also embedded in the circuitry of our brains. Our sense of rhythm is very old, probably older than music and older than man. As a result of evolution, we have the ability to walk on two legs. This is quite a feat; it requires good motor coordination and a sense of rhythm. Our gait and balance are not static, but dynamic. We can say that when we walk in a controlled manner, we fall [3, pp. 113-114].

American research at Cornell University conducted by Erin Hannon together with Sandra Trehub from the University of Toronto involved examining the repetition of rhythms in Bulgarian music, which is partly based on irregular rhythms. They compared students from Bulgaria with immigrants. They did not prove anything extraordinary, except that Bulgarians understand Bulgarian music better than immigrants. The same music was then presented to infants – they had no problems with reproducing the irregular rhythms. E. Hannon said in an interview: *We have shown that young children, who have much less experience with music, do not have prejudices in its reception (like adults) and therefore respond not only to the rhythmic structures to which they are accustomed, but also to those to which they do not know* [3, pp. 124-126].

Our mind eagerly wants to recognize a regular pulse in music. However, the mathematical approach only works when the entire melody line is already known and

can be analyzed as a whole. But we do not listen to music in such a way that we wait for the end of the song, count for a while, and ask at the end: Can I listen to it again? You might think that a good sense of rhythm involves reproducing the music being served as accurately as possible. When we look at it, we can say that the best musicians do not always play sounds where, from a mathematical point of view, they should be. Music produced on a computer with rhythmic accuracy seems flat and boring to us. Human musicians use small deviations from the norm as a means of musical expression [3, pp. 125-126]. It is difficult to play a Viennese waltz treating each measure in the same way. The way we play and perform is our subtle way of conveying our inner understanding of music.

When I was a student, I heard that music cannot be sterile. I did not fully understand it then. In the context of my above considerations, this sentence questions the influence of mathematics on music, perhaps not so much in its organization, but more in the fact that we cannot reduce music to a strictly mathematical sense. Or perhaps:

*Music is the hidden arithmetic action of the soul,
who is not aware that it is counting.*

Gottfried Wilhelm Leibniz

References

1. Drosser Ch., *Muzyka daj się uwieść!*, PWN, Warszawa, 2011, s. 113-115, 124-126.
2. Lasocki J. K., *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce*, PWM, Kraków 1982, s. 74-75.
3. Quantz J. J., *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, Akademia Muzyczna w Łodzi, 2012, s. 57-58.
4. Rytym. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rytm;3970562.html> (date of access 18.04.2024).
5. Wesołowski F., *Zasady muzyki*, PWM, Kraków, 1980, s. 23.
6. Wójcik D., *ABC Form muzycznych*, Musica Jagellonica, Kraków, 2019, s. 15.
7. Wójcik D., *Nauka o muzyce*, Musica Jagellonica, Kraków, 2001, s. 13.

Неллі ГАСИНЕЦЬ

*Науковий керівник: доц. Тетяна РОСУЛ
Ужгородський національний університет
м. Ужгород, Україна*

**СЮЖЕТ «КОРОНАЦІЯ ДІВИ МАРІЇ»
У САКРАЛЬНОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XII-XV ст.**

Коронація Діви Марії є одним із найпоширеніших предметів іконографії в західноєвропейському мистецтві від XII до XV століть. Ця тема є предметом зацікавлення мистецтвознавців, оскільки вона демонструє еволюцію стилів, символів та значенні зображень Діви Марії протягом означеного періоду.

Сюжет «Коронація Діви Марії» у сакральному монументальному мистецтві Західної Європи характеризується чіткою іконографічною схемою. Зазвичай центральний образ – Богородиця, яку коронує Бог-Отець або Христос. Цей обряд відображає шану до Діви Марії та віру в її особливе положення перед Господом. Вона зображується в стані урочистої статичності, оточена ангелами та святими.

Ні в Святому Писанні, ні в католицькій догмі нічого не сказано про коронацію Марії після її приходу на небо, але це була популярна тема в мистецтві протягом восьми століть. Сюжет розвинувся з розповідей про вознесіння Марії на небо Григорія Турського «Слава мучеників» (VI ст.) і проповіді, приписуваної святому Єронімові. В останньому Марія входить на небо як «славна цариця», а «небесні легіони» ведуть її до трону. На думку Бернарда Клервоського, провіщав коронування такий епізод з життя Соломона: після смерті царя Давида царем Ізраїлю стає Соломон, і Вірсавія, мати Соломона, приходить до нього і просить у нього заступництва. «Цар встав перед нею, і вклонився їй, та й сів на своєму троні. Поставили престол і для матері царя, і вона сіла по правиці його» (3 Царств 2:19).

Ніякий з католицьких догматів та в жодному з віршів Священного Писання не написано про те, що Марія після внебовзяття була коронована. Проте, незважаючи на відсутність підкріплення затвердженими церквою догматів, ця тема в релігійному мистецтві була дуже популярна. Натхненний тезою про Царицю Марії, іконографічний тип Коронування Богородиці як Цариці Неба почав з'являтися в скульптурі в середині XII ст. на деяких порталах в Англії та Франції. Потім це було виражено в численних картинах наступного століття, особливо в Італії.

Коронація Діви Марії зображується як момент, коли Марія отримує корону від Христа або Бога Отця. Вона часто зображується сидячою на троні або стоячи, з короною на голові, часто у компанії ангелів і святих. Іноді коронація засвідчується надписом на домовині, в якій спочиває тіло Діви Марії.

Протягом XII-XV століть іконографія Коронації Діви Марії зазнавала значних змін. У ранньому періоді (XII-XIII століття) зображення мали більш візантійський стиль, з тонкими контурами і детальними драпіруваннями одягу. Поступово вони ставали більш реалістичними, а зображення ангелів та інших святих ставало більш живим та емоційним.

Протягом XIV-XV століть зображення Діви Марії та її коронації стали все більше прикрашати різні символи та деталі. Наприклад, Вона може тримати лілію (як символ чистоти) або молитися на троні поруч із Христом. Крім того, кількість ангелів, які оточують Діву Марію, зростає, вони можуть тримати корону або квіти, а також мають різні пози і вирази обличчя.

Найперший відомий твір монументального мистецтва даної іконографії (першого типу) – скульптура у верхньому регістрі тимпана Собору Сенлі (бл. 1170), в нижньому регістрі якого викарбувані слова Успіння та Внебовзяття. Тут зображена Діва Марія, яка сидить на троні по центру, а з правого боку – Христос. Також присутні два ангели, які розміщені з обох боків трону, голуби, що символізують святого духа, хмари, які оточують Діву Марію та Христа, декоративні елементи, такі як арки та листя.

Ця композиція повторюється майже повністю в тимпані Шартрського собору (1194–1260), він може бути порівняний з мозаїкою «*María Ecclesia*» в Санта Марія в Трастевере. В центрі цієї мозаїки зображена Діва Марія, що сидить на троні з немовлям Ісусом на колінах. Її руки простягнуті в жесті заступництва, а голова оточена німбом. Діва Марія одягнена в пурпурову мантию і золотий хітон, що символізує Її царський статус. Правду кажучи, ці два тимпана ще не можна назвати зображеннями «Коронації Богоматері», оскільки Марія на них вже з короною, одягненою на голову. Проте тимпан Нотр-Дам де Парі (1163-1285) вже відповідає цій вимозі: янгол, спускаючись з небес, увінчує Богоматір вінцем. Така ж композиція зустрічається і на диптиху зі слонової кістки того ж періоду.

У XIII ст. ми знаходимо фреску в Англії (*Black Bourton*), де викарбовується даний сюжет: Бог-син піднімає свою праву руку, щоб коронувати матір. Подібна іконографія «обличчям до обличчя» була популярна серед багатьох майстрів XIV і XV ст., часто зображувалась з ангелами по боках.

Також прикладом монументально-декоративного мистецтва із сюжетом «Коронації Діви Марії» є вітражі. Наприклад у вищезгаданому Шартрському соборі є вітраж, який вважається одним з найкрасивіших у світі. Він зображує урочистий момент коронації Богоматері. Вітраж виконаний у яскравих кольорах та з вишуканими деталями, що робить його справжнім шедевром готичного мистецтва.

Вітраж собору Нотр-Дам де Парі також є одним з найвідоміших у світі, зображує коронацію Діви Марії в більш динамічному стилі. Діва Марія та Христос стоять на хмарах, оточені ангелами та святими. Вітраж виконаний у більш стриманій колористиці, але все ж таки вражає своєю величчю та урочистістю.

З поширенням «Золотої легенди» сюжет стає все більш популярним. Велику популярність цієї теми в мистецтві Епохи Ренесансу дослідники пов'язують з розвитком самосвідомості і сприйняттям особистості, індивідуальності, властивому цьому періоду.

Отже, сюжет «Коронація Діви Марії» є одним з найважливіших сюжетів у сакральному монументальному мистецтві Західної Європи XII-XV століть. Він відображає глибокі богословські ідеї та має багатий символізм, що робить його важливим джерелом для розуміння релігійних вірувань та культурних цінностей того часу.

Лілія АНЧА

Науковий керівник: доц. Тетяна РОСУЛ

Ужгородський національний університет

м.Ужгород, Україна

ОРГАН У ХРАМОВІЙ АРХІТЕКТУРІ НІМЕЧЧИНИ ПЕРІОДУ ПІЗНЬОЇ ГОТИКИ

Музика, попри свою самодостатність і абстрактний характер образів, виявляє тісні зв'язки з іншими видами мистецтв – літературою, живописом та архітектурою. Ця властивість музики сприяла її активному використанню не лише для задоволення власних естетичних потреб особистості, але й у якості дієвого засобу згуртування великих мас на основі спільної ідеї, емоційного та естетичного співпереживання. Така синергія найяскравіше виявляється у сакральній сфері, де архітектурний простір собору через вплив релігійного монументального мистецтва і звучання органу підносить прихожан на інший рівень осягнення Божественної істини. Відтак, майстри з виготовлення органів намагалися органічно «вписати» інструмент у стилістику та акустику храму. Вишукане художнє оздоблення органу спонукало віруючих розглядати його як самостійний мистецький витвір. Ритм, як один із найважливіших засобів музичної виразності, гармонійно поєднується з ритмом ліній, прикрас, рельєфів конструкцій храму, а горизонтальні й вертикальні пропорції органу відповідають інтер'єру собора та стилю епохи.

За визначенням словника Гроува: «Орган – духовий інструмент, який складається з одного чи декількох рядів труб, повітрянагнітального механізму (міхів і труб) та однієї чи декількох клавіатур, змонтованих на так званому гральному столі» [3]. Конструкція музичного інструменту була обумовлена тими самими принципами, що й архітектура загалом і обґрунтована Л.-Б. Альберті у формулі: необхідність – користь – краса. Необхідність встановлення органу визначається типом богослужінь у католицькій традиції. Користь полягає у виборі для органу найвигіднішого місця у храмі, щоб він не конкурував з віттарем. Зазвичай, великий орган розташовувався навпроти віттаря, що сприяє ефектному поширенню звуку рівномірно у всьому просторі храму. На бічних хорах розташовувався менший орган – позитив, котрий слугував супроводом співу священика. Інколи цей позитив підвішувався посередині однієї із стін собору, набуваючи рис консолі, що акустично впливало на характер звучання, адже конструкція повинна була бути легкою. Принцип краси передбачав художнє оформлення інструменту із врахуванням архітектурної єдності та гармонії частин і цілого: фасад розписувався живописними сценами історичного жанру, труби обрамлялися вигадливим «плетивом» позолочених різьблених елементів.

Варто наголосити, що архітектура органу ніколи не повторюється, бо кожен інструмент конструювався спеціально для конкретного собору, тому її аналіз дозволяє виявити специфічні національні риси органобудівництва. Якщо у Франції спостерігаємо декоративне багатство і вигадливість оздоблення, то німецькі органи демонструють строгість і стриманість. Найчастіше німецькі майстри в якості декоративних елементів обирали гострі зубці чи прямокутники на бокових елементах корпусу. По обидві сторони фасаду розміщувались дерев'яні віконниці з розписами і гірляндами закручених квітів чи листя, які закривалися на час постів, що мало символічний сенс недосяжності божественної краси у період покаяння. Більш вишуканим є органи Ф. Кребса і Б. Дістлінгера, що містили ажурні корони на вершинах труб.

У XVI ст. в диспозиції німецьких органів відбулися деякі зміни: об'єм басової клавіатури збільшився, з'явилися нові регістри, передбачалось також їх поєднання. Великий попит на будівництво органів спонукав його майстрів публікувати теоретичний матеріал щодо нових можливостей органобудівництва. Так у 1512 р. вийшов у світ трактат Арнольда Шліка «*Spiegel der Orgelmacher und Organister*» («Дзеркало органобудівників та органістів»), у якому зафіксовані технічні характеристики інструментів і способи їх вдосконалення [1].

Найвідомішими представниками когорти німецьких органобудівників періоду пізньої готики були Генріх Траксдорф (Драссдорф) з Майнца, Буркхард Дістлінгер і Конрад Пауман з Нюрнберга, Йоганес Шентцер із Штудгарта, Фрідріх Кребс з Ансбаха, Йорк Еберт із Равенсбурга. Як свідчать джерела, вони не тільки конструювали органи, але й прославилися як відомі органісти свого часу.

У 2017 р. UNESCO постановило: німецькі традиції органобудування і органної музики є частиною нематеріальної культурної спадщини людства [2]. Загалом, орган акумулював вищі духовні й естетичні цінності німецького суспільства, а його архітектура відображала картину світу ренесансної людини.

Література

1. Schlick, A. *Arnolt Schlick's Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Heidelberg, 1512. URL: <https://archive.org/details/arnoltschlickssp00schl/page/82/mode/2up> (date of access 9.04.2024).

2. *Orgelbau und Orgelmusik als Immaterielles Kulturerbe der Menschheit anerkannt*. URL: <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/orgelbau-und-orgelmusik> (date of access 9.04.2024).

3. Owen B., Williams P, Bicknell S. *Organ*. Grove Music online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044010#Moreonthistopic> (date of access 9.04.2024).

Хуан Ї

Науковий керівник: доц. Лілія НАЗАР

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Львів, Україна

ТИПОЛОГІЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ МУЗИКИ КИТАЮ ТА ВТІЛЕННЯ ЇЇ РІЗНОВИДІВ У ФОРТЕПІАННИХ СЮЇТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

На сучасному етапі розвитку музичної культури спостерігається не лише значне зацікавлення жанром сюїти, а принципи сюїтності набирають нових модифікованих форм і видів. Фортепіанна сюїта є одним із найдавніших інструментальних жанрів. Чимало вітчизняних та зарубіжних авторів, розглядаючи історію походження сюїти чи проблематику актуальності цього жанру, вживають такі терміни як “старовинна танцювальна сюїта”, “сюїта танцювального типу”, “dance suite” або “suite of dances”, що гравітує до танцювальності як первинної етимологічно значимої сутності жанру. У танцювальних культурах Сходу також існував принцип поєднання різнохарактерних та різнометричних танців (переважно поважного танцю-походу і швидкого жвавого зі стрибками), що об'єднувалися у циклічні композиції, наприклад, арабська науба. Не менш цікавими та інтригуючими є циклічні інструментальні композиції в Китаї, пов'язані з танцем. Ще з давніх-давен в первісній обрядовій китайській культурі встановилися розлогі танцювально-хорові композиції, пов'язані зі збором урожаю чи жертвопринесенням духам. Інспіруючою є і складна система придворних ритуальних танців, основи якої збереглися в древніх трактатах, а значення танцю було сформульоване Конфуцієм в наступній сентенції: танці клали перед очима те, що слова виливали в серце. У величній історії Китаю танці стали вираженням всієї філософсько-світоглядної системи, яку за допомогою жесту і руху в інструментальному супроводі часто викладали у формі циклічних композицій, які демонструвалися при дворах. Так, в часи династії Тан

налічувалося більше 60-ти великих складних танцювальних сюїтних композицій. Народні ж обрядові танці також, зберігаючи свою етимологічну локальну колористику та музичні особливості, суттєво вплинули на розвиток інструментальної культури академічного зразка. Китайські композитори ХХ-ХХІ ст., впроваджуючи жанр сюїти у фортепіанну музику виходять частково з західних традицій, однак, спираються і на багатий історичний досвід та традиції власної культури.

Музичні форми та виразові засоби багатого світу китайського танцю типологізується щонайменше у п'яти напрямках. Вони знайшли яскраве втілення у наступних фортепіанних сюїтах композиторів: музика класичного танцю, який виходить з давніх традицій церемоніально-придворних сюїт, частково включаючи елітарні лицарсько-бойові танки (“Сюїта танців династії Тан” Сяо Юмея (1923), “Вишуканий Ба Бань” Джао Юаньженя, “Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань”(1992) Рао Юаня та ін.); храмова музика ритуально-обрядової пластики (сюїти “Церемоніальна музика конфуціанського храму” (1939) Цзяна Вен'є, “Ритуальні тибетські танці у супроводі цинь” Дінг Шанде та ін.); традиційні танці народів Китаю (“Сім п'єс на теми монгольських народних мелодій” (1952) , “Три кантонські танці - 1. “Танець з віялами”; 2. “Танець з шалями”; 3. “Танець з мечами” Ма Сіцонга (1953), “Чотири фортепіанні мініатюри в народному дусі” Сан Туна, сюїта “Народність Гао Шань” Тань Фена, “Народні мелодії Юньнаня” Шень Чуасіна, “Сюїта Сіньдзяна” Ши Фуа, “Танці Сіньцзяна” Дінг Шанде, Сюїта “Картина Башу” Хуан Хувей (1958) містить 2 танці з шести номерів, збудованих на народних пісенно-танцювальних зразках провінції Сичуань, “12 сезонно-обрядових віршів” (1956) для фортепіано Ціан Вен Є, “Храмовий празник” Дзян Дзусиня та ін.); музика танців китайської опери та балетні сюїти (“Русалонька”, “Сон Дуньхуана”, “Музичні миті пекінської опери” Тань Дуня (2000) та ін.); винятковий вид музики оздоровчо-лікувальних і спортивних танців (“Спортивна сюїта” Лю Джуан та ін.).

Примітно, що першим фортепіанним твором у Китаї вважається “Марш світу” - п'єса, пов'язана з рухом, а однією з перших циклічних композицій –

саме першою китайською фортепіанною сюїтою став твір “Xin Ni Shang Yu Yi Qu” - дослівно - “Нові танці у веселковому вбранні з пір'ям” оп. 39 Сяо Юмея (1923). Твір був натхненний древніми придворними танцями епохи династії Тан, описаними поетом По Чуї. У перекладі з китайської “ni shang” (霓裳) означає одяг кольорів веселки, а “yu yi” (羽衣) - спідниця з пір'я. Серед танцювальних сюїт династії Тан, ця була пов'язана з імператорською наложницею Ян, яка одягала “ni shang” і “yu yi”, щоб виконувати танці (舞) для імператора Тан Мінхуана. Фортепіанний цикл з 12-ти танців зі вступом і кодою, само собою викликає незаперечний інтерес щодо оригінальності музичного втілення легендарних придворних танцювальних сюїт, їх принципів побудови та способів циклізації, особливостей виразовості не лише метроритмічного, ладо-гармонічного, тембрального чинників, але і, з огляду на відповідну театралізацію та пластичну візуалізацію – семантику дансанти, як невід'ємної складової танцювального мистецтва. Так, звукообраз фортепіано у площині даного жанроніму – танцювальній сюїті, отримує очевидний оригінальний китайський лейбл, здатний збагатити та урізноманітнити світові обшари фортепіанного мистецтва, генеруючи на нових рівнях смислоутворюючі чинники жанрової образності.

Проте, комплексного дослідження адаптації та впливу музичних особливостей видів національної танцювальної китайської культури на формування та розвиток фортепіанної сюїти композиторів Китаю наразі не проводилося. Історичні шляхи розвитку західноєвропейської фортепіанної сюїти як етимологічно танцювального жанру диспонують до компаративного спостереження над особливостями конвергентної еволюції як формування схожих та відмінних іманентних ознак у неспоріднених культурах у даній царині. Саме під знаменником танцювально-дансантичних принципів сюїтності китайської музики на прикладі творів китайських композиторів ХХ ст. передбачається розкриття глибинних важелів одного з найімпозантніших жанрів у розмаїтому полікультурному світі музики.

Хун ВЕНЬДЗЕ

Науковий керівник: доц. Лілія НАЗАР,

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Львів, Україна

**ІННОВАЦІЙНІ ТРАКТУВАННЯ ЗВУКОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ
РІЗНОВИДІВ НАЦІОНАЛЬНИХ НАРОДНИХ ФЛЕЙТОВИХ
ІНСТРУМЕНТІВ У ТВРОЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
XX-го СТОЛІТТЯ**

Знакову роль у формуванні та еволюції музичної культури Китаю відіграло мистецтво гри на бамбуковій флейті, яка стала своєрідним феноменом в національному вимірі та яскравим маркером китайської музики в міжнаціональному просторі. Існування багатьох різновидів китайських флейт засвідчують чималий історичний шлях формування даного органологічного сімейства, наділеного багатими та глибокими традиціями та значними досягненнями. Зростаючий інтерес до даного типу інструментів у багатьох країнах світу у різноманітних амплуа (професійне та аматорське виконавство, композиція, символічно-метафоричне застосування у різних видах мистецтв тощо) викликають потребу у дослідженні даного феномену у багатьох аспектах, насамперед у двох магістральних проєкціях: національній (що стосується осмислення досягнень та розвитку китайської флейтової школи та вивчення численних зразків композиторської творчості) та пан-національній — з метою поширення, популяризації та збагачення світового флейтового мистецтва за рахунок введення даного типу інструментів у різноманітні виміри академічної музики. Однією з вісєй є взаємодія між поширеними народними зразками китайських флейт та європейською оркестровою флейтою, яка набула широкого розповсюдження в китайській культурі в процесі її європеїзації впродовж XX-го століття. Між цими видами - національною бамбуковою флейтою, яка в свою чергу поділяється на дві основних родини: поперечну (дізі) і поздовжню (сяо) та академічним західноєвропейським інструментом

спостерігається активна взаємодія, що виказує неординарні та інспіруючі рівні взаємовпливів та взаємозбагачень не лише на рівні кореспонденції в плані технічно-виконавської специфіки, але також у філософсько-концептуальному аспекті композиторської творчості і китайських, і західноєвропейських митців.

Інноваційні трактування звукового потенціалу національних флейт в творчості китайських композиторів проявилися насамперед у жанрі інструментальних обробок народних пісень. Наприклад, «Пісня на риболовлі» Ло Сухуа в обробці Лі Гочуана; «Збір врожаю восени» Хей Цзиньджи в обробці Юе Сінь та Лю Хонбіна, «Пісня любові в Кандині» (з провінції Сичуань), «Червоні квіти на горі», «Жасмин» (з провінції Цзянсу), «Ремствування струмочка» Ін ґуна в обробці Хуан Пейцина; «Молоді верби» в обробці Чжан Вен ґю та Лю Хонбіна; «Очікуючи» в обробці Ся Чжен та Хуа та Гао Цинь Піна; «Під сріблястим місяцем» в обробці Ян Венін та Юе Сінь; «Весна Паміра» в обробці Лі Джуфена та Цзинь Фудзай; «Новорічне Янге» (з провінції Шенсі) в обробці Хань Го Ляна, «Весела Саліха» в обробці Юе Сінь та Лю Хун Біна; «Маленька капуста» в обробці Хань Го Ляна та ін..

В творчості сучасних китайських композиторів спостерігається звернення до традиційних інструментів (твори для соло, ансамблів, оркестрів народних інструментів винятково для різновидів бамбукових флейт). Такими прикладами можуть слугувати популярні серед китайських виконавців твори Фен Цицуня («Щаслива зустріч», «Птаха з яскравими крильми», «Політ повітряного змія», «Висячий червоний ліхтар», «Десять тисяч років червоного»). Композитор Лю Гуаньле з провінції Хебей відомий своїми флейтовими шедеврами для різних народних флейт «Птиця в тіні», «Голуб миру», «Продажа овочів», «Жасмин». Професор Шанхайської консерваторії Лу Чуньлін є автором ряду творів для сяо («Весна Цзяннань», «Щасливі новини», «Теперішнє й минуле», «Політ перепілки», «Сінцзе», «Сяофансю», «Пісня радості»). Численні програмні твори писали також Чжао Сунтін та Цзян Сяньвей.

Особливим видом використання бамбукових флейт стала їх апробація як солюючих в супроводі європейських інструментів — фортепіано, ансамблю чи

симфонічного або камерного оркестру, оригінальних ансамблево-оркестрових тембрів, де бамбукові флейти “співпрацюють” з оркестровими флейтами тощо. Інтерес становлять композиції для автентичних типів флейт сучасних китайських авторів, зокрема, Лю Венцзіня – учасника Центрального китайського оркестру народних інструментів, який спеціалізувався на створенні композицій у стилі народної музики. Оригінальністю відзначається низка творів для різного типу флейт, які часто автор сполучає навіть з естрадними гуртами (твір для бамбукової флейти та гурту «Eagle Love» тощо). Це також класичні п'єси для дуету гуциня і сяо («Дикі гуси опускаються на піщаний берег», «Три варіації про квіти сливи-мейхуа» для сяо F, музичні зразки традиції сичжу та сучасні композиції («Місячна ніч у квітах на весняній річці», «Спокійне озеро під осіннім місяцем»).

Однією з найбільш цікавих експериментальних зон застосування бамбукових флейт є їх поєднання з класичними європейськими інструментами. Це яскраво демонструє низка композицій сучасних китайських авторів. Показовою щодо цього є творчість Чень Ї, яка звертається до різного типу флейт національного походження: Сюїта для дізі (1991); «...as like a raging fire» для сяо (2004), а також представляє композиції для національного китайського оркестру та ансамблю - Дві увертюри (1989, 1990); «Xie Zi» для 2-х дізі, шенга (китайський орган), санксиана (китайська лютня), ченга (китайська цитра); органічно сполучає їх звучання з іншими європейськими інструментами: «Пісня взимку» для дізі, ченга та гарпсіхорду (1993) або у версії для флейти, ченга, фортепіно, ударних та європейської флейти - «The Golden Flute» для європейської або китайської флейти з оркестром (1997), а також звертається до останньої в камерно-ансамблевій та оркестровій музиці: «Duo Ye» для малого оркестру (1985), «Two Sets» для духових і ударних (1986) та інші. Оригінальністю трактовки з відчутними впливами тембро-сонорних барв китайських флейт позначаються ансамблеві та оркестрові композиції з участю європейської флейти, такі як Квінтет (1998), «Near Distance» для духових, струнних і ударних (1999), Тріо «Night Thoughts» для флейти, віолончелі та

фортепіано (2004), «Happy Rain on a Spring Night» для флейти, кларнету, альту, віолончелі та фортепіано (2004). У китайсько-американського композитора Брайта Шенга спостерігається часте поєднання західних та східних інструментів, наприклад, у композиціях «Flute Moon» для флейти і оркестру (1999) «The Song and Dance of Tears» (2003).

Не менш актуальним стало використання чи імітація звучань бамбукових флейт і сучасними європейськими композиторами. І якщо для китайських композиторів даний напрям окреслюється як окцидентальний (трансплантація традиційного інструменту крізь призму нових формотворчих та жанрових засад європейського типу, наприклад, соната для дізі - поперечної флейти чи концерт з симфонічним оркестром для сяо - поздовжньої флейти), то західні композитори рухаються в даному напрямі шляхом орієнталізму, розширюючи арсенал тембрально-виконавських можливостей флейтового мистецтва за рахунок екзотичних звукових вражень. При цьому не менш важливим є осмислення феномену символічних звукообразів китайських флейт у світовому мистецтві, що дозволяє окреслити множинність світоглядних, філософсько-семантичних значень та сенсів даної групи інструментів, оскільки глобалізаційні процеси міжкультурної комунікації набирають щоразу більших обертів, захоплюючи в своє лоно все ширше коло явищ, між якими — яскравий та непересічний феномен китайської флейти.

Секція 3. До 180-річчя ЛНМА ім. М. Лисенка

Тема 1: Знакові постаті українських митців у контексті розвитку національної музичної культури

Юлія ЙОСИПЕНКО

Науковий керівник: доц. Лілія НАЗАР

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

м. Львів, Україна

СИМФОНІЧНІ ПОШУКИ БОРИСА КУДРИКА: ПЕРШЕ НАБЛИЖЕННЯ

Серед плеяди українських композиторів Галичини, що працювали у міжвоєнні десятиліття та в середині ХХ ст. у Львові постать Б. Кудрика практично зовсім не згадувана, а його композиторська спадщина була вилучена з мистецького обігу і значною мірою виявилася втраченою. Лише впродовж останніх років Б. Кудрик — композитор і музикознавець важкої життєвої долі, що загинув у радянських концентраційних таборах, та його музична спадщина поступово почали повертатися у краєзнавчі студії, наукові дослідження та музикознавчий простір. Перу композитора належить велика кількість творів — це вокальні, хорові, інструментальні, камерно-інструментальні та симфонічні полотна: дві симфонії, увертюри та симфонічні цикли.

До наших днів чудом уціліли рукописи двох симфоній композитора е-moll та Es-dur. Вони написані в концтаборі Дубравлат (ст. Потьма) Мордовської АРСР, саме в цей час композитор перебував в ув'язненні, де й на превеликий жаль завершилося його життя. Ноти симфоній та ще низка інших творів були привезені в Україну Василем Барвінським, якому дивом вдалося повернутися із заслання. Твори вперше були виконані у 2019 році в залі Чернівецької обласної філармонії, чернівецьким академічним симфонічним оркестром під керівництвом Йосипа Созанського, який власноруч розшифрував ноти із

табірних зшитків. Створені у безнадійній ситуації, по-суті приречені на загибель, що і сталося з їх автором, ці ноти були спочатку німим, а тепер - озвученим і опублікованим словом композиторського вислову, свідком трагічної долі митця.

Не зважаючи на те, що є відомості про “Дитячу симфонію” Б. Кудрика створену в середині 30-х років для галицьких далькрозистів - груп нового танцю, саме ці дві симфонії є повнокровними симфонічними опусами. Симфонія Мі-бемоль мажор, яку можна позначити як №1 датована 1950 роком, і симптоматично – Друга симфонія мі-мінор, закінчена композитором за рік до смерті у 1951 році. Цікаво, що, не дивлячись на трагічні умови при написанні, обидві симфонії мають оптативне завершення та чимало світлих сторінок, однак, позначені і драматичними рисами, глибокими рефлексійними роздумами, сповнені великої туги і жалю.

Наприклад, Друга симфонія починається хоральним вступом-роздумом з сольними монологами дерев'яних духових, що має риси жалібного ходу, а виразні мелодичні лінії віолончелей накреслюють трагедійний модус. Головна партія – лірично-схвильована та позначена яскравим ладовим колоритом.

Загалом, якщо говорити про тематично-образний стрій симфоній Бориса Кудрика, то багатство мелодико-інтонаційного строю митця вражає. Опертий на різноманітні площини, насамперед в ньому виділяється широке коло народно-пісенних інтоном, які поєднуючись невеликими мікроструктурами, творять відчуття калейдоскопічних перебігів навіть в межах однієї партії. Ще однією примітною рисою є неокласичні тенденції, які можна охарактеризувати як помірковані, проте, добре відчутні. Так, найбільш видимими і яскравими є власне хорали, в яких митець вдається до імітації українського хорового співу, що нагадує козацько-стрілецький ареал чи з елементами церковного багатоголосся і національної традиції. Підкреслимо, що Б. Кудрик був неабияким знавцем і української церковної музики, заснував першу наукову інституцію – Інститут церковної музики при Богословській Академії, є автором дослідження “Огляд історії української церковної музики” 1937, і європейської.

Так, не випадково, в музичній тканині “просвічують” бахівські чи брамсівські поліфонічні знаки-звороти, органічно поєднуючись з національними джерелами автентичного чи професійного порядку. Тут варто згадати про його блискучу школу, яку здобув під орудою велетнів європейської науки - Євзебія Мандичевського, Гвідо Адлера, Егона Веллеша, Макса Дітца у Віденському університеті та музичній академії. Безумовно, що феноменальна звукова карта Бориса Кудрика, яку можна було порівняти з музичною енциклопедією, давалася взнаки. Симбіоз і лучення часто етимологічно найвіддаленіших елементів з одного боку гравітує до типу синтетичного мислення, навіть певного еkleктизму, з іншого – передбачає завчасні тенденції постмодерної епохи в “поєднанні непоєднуваного” (за Л. Кияновською). Як і більшість модерністів першої половини ХХ століття, втім – галицьких, Б. Кудрик специфічно підходить до неофольклорних принципів, зокрема, цитації (за О. Самойленко та О. Дерев’янченко), тобто, фрагментарного використання довільно обраної інтонації чи фрази, при тім часто переосмислюючи її. Таким прикладом може слугувати фінал коди 1 частини Другої симфонії, де інтонації приспіву відомої української пісні “Пливе човен, води повен” – на словах “та й укритий листом” набирають різке жорстокого звучання, можливо, уособлюючи болючу згадку з минулого.

Неокласичні алюзії, згадки, ретроспекції – становлять одну з характерних рис композиторського мислення Бориса Кудрика. Так, часто зустрічаються елементи з традиції побутового музикування посполитого середовища, зокрема, вальсopodobні інтонації (очевидно, пов’язані з галицьким музичним біденмайером – цей термін якраз і належить Кудрику-музикознавцю), інтонації оригінальної старогалицької елегії, паралітургічних співів - колядкових елементів чи патріотичних гімнів. Саме такий симбіоз спостерігаємо у тематизмі II частини, де ці елементи, тісно переплітаючись, взяті під загальний знаменник піднесеної одухотвореної ліричності.

Зазначимо, що не бракує у Бориса Кудрика і світлих, життєдайних оптимістичних тем, позначених юнацько-вітаїстичним духом (саме Борис

Кудрик був одним з найбільш плодovitих авторів пісень для галицьких дитячих та юнацько-молодіжних організацій – Січей, Соколів, Пласту). Моторно-танцювальні інтенсиви козачків, метелиць, дрібушечок, коломийок, навіть теми дитячих поспівок часто надають музичній тканині імпульсивного енергетичного заряду, який динамізує драматургічний перебіг симфоній. Таке широке коло розмаїття життєвого простору неначе вимальовує епічну картину буття українства, однак, авторське слово - гірке і болюче, припорошене снігами неволі та перебуванням поміж сотень тисяч смертей. Тому монологічність, навіть риси промовистої мелодекламаційної речитативності так часто відіграватимуть знакову роль в архітектонічних вузлах форми. Адже, загалом концепції обидвох симфоній є гіпер-трагедійними – можна лише уявити в яких фатальних умовах творилася ця музика, коли кожен нотний листок доводилося переховувати, а кожен день міг стати останнім. Жалібні хорали, похоронні процесії, або й оспівування загибелі в невідомості і забутті – могили композитора так і не знайдено серед велетенських полів зі стовпчиками, на яких час уже стер концтабірні номери – такими художніми документами епохи є ці симфонії.

Дуже швидкий перебіг подій, полісемантичне “згущене”, почасти гіпернасичене тематичне наповнення, калейдоскопічність, навіть кінематографічна кадровість поєднана з драматично-трагедійним типом симфонізму в цільному та послідовному розвитку ідей з яскравою картинністю та з задіянням широкого спектру неовекторів фольклорної, церковної, світської та побутової традицій, з великою долею неоромантики, поєднаної з незламним пафосом і пієтетом боротьби та віри в перемогу. Все це вимальовує власну картину світу, в якій, попри випробування, біль і страждання та плач за героями – перемагає життя.

Катерина ЦВІЛЮК

Науковий Керівник: доц. Оксана Мартиненко

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

м. Львів, Україна

СИМФОНІЧНА ПОЕМА П. ПЕЧЕНІГИ-УГЛИЦЬКОГО «УКРАЇНА»: ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ОБРАЗНИХ СФЕР

Ім'я Павла Печеніги-Углицького (1892 – 1948) – композитора, диригента, педагога, досі майже невідоме в Україні. Початкову музичну освіту здобув у Харкові, потім продовжив у Петербурзькій консерваторії. Згодом викладав у консерваторіях Санкт-Петербурга, Ростова, Краснодар, диригував оперними виставами. З 1922 р. жив у США, де працював диригентом і оркестрантом в оркестрі Національної радіокомпанії та в Нью-Йоркському симфонічному оркестрі.

Серед українських музичних діячів, що емігрували до Америки, П. Печеніга-Углицький займав відокремлене місце. Він не був у таких близьких взаєминах з тутешньою українською громадою, як інші його сучасники (зокрема, М. Гайворонський, О. Кошиць, Р. Придаткевич, А. Рудницький). Як композитор він органічно належав до того національного напрямку, зразком і початком якого була творчість М. Лисенка.

Павло Печеніга-Углицький має багатий творчий доробок. Він писав у різних жанрах: від пісень, п'єс, тобто мініатюр, – до великої форми (симфонічні твори, кантати, опери, балети). Серед творів для симфонічного оркестру найбільше вирізняється сюїта-поема «Україна».

Оркестрова сюїта як жанр є однією з розповсюджених в українській музиці. Зокрема, до неї зверталась плеяда композиторів, що творили в еміграції: Антін Рудницький, Зиновій Лисько, Михайло Гайворонський, Роман Придаткевич та Павло Печеніга-Углицький.

В Україні поема не відома і не виконувалась. Нотного матеріалу у вільному доступі також немає, адже партитура є лише у рукописі і не

друкувалась. Загалом, поема виконувалась двічі: в 1943р. у Нью-Йорку та в 1953р. в рамках концерту Детройтського симфонічного оркестру, що був повністю присвячений українській симфонічній музиці.

Твір написано на основі епічної поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка. Тобто, за змістом симфонічна поема присвячена боротьбі козаків з поляками. Перед твором композитор подає епіграф та коротку анотацію, що підкреслює програмність сюїти.

Розвиток «сюжетної лінії» дає нам змогу умовно поділити твір на три частини. У виступі увага зосереджена на розгляді умовної першої частини, оскільки основний образно-тематичний зміст в поемі зібраний саме у ній: 1) узагальнена українська сфера, 2) польська тематика, 3) лірична сфера, що символізує образи закоханих Оксани і Галайди.

Відкриває сюїту українська сфера, що представлена трьома темами. Перша тема – розлога, наспівна, епічного характеру, в народному стилі. Друга тема звучить, як спів кобзаря під супровід кобзи. Темі об'єднані в подвійну двочастинну форму (АВА₁В₁). Використанням відповідних зображальних засобів (таких, як фігуративний органний пункт, ладова перемінність, паралельні квартали) композитор досягає максимального ефекту реалістичності. Третя, маршова тема, в основі якої лежить козацька пісня «Нам допоможе святий Юрій, ще й Пречиста Мати», написана у формі фугато.

У представленні польської сфери переважає танцювальна стихія – чотири різнохарактерні теми, що символізують різні суспільні верстви.

Ліричну сферу характеризують теми закоханих Оксани і Галайди. Наспівні інтонації тем, що будуються на народній основі, дуже вдало розкривають глибину почуттів героїв. Ліричні мотиви змінюються проведенням маршової теми «Нам допоможе святий Юрій, ще й Пречиста Мати», що вже звучала раніше.

Твір наділений надзвичайною ілюстративністю, яка утворюється музичною складовою. Структура твору підпорядкована певній логіці та поступово відкриває ключові події поеми «Гайдамаки», які чітко прослідковуються. Власне, як і тематизм сюїти, що є близьким до сюжетної

основи поеми та має чіткі образні характеристики. Також, варто відзначити майстерність композитора у використанні мелодичного матеріалу в оркестровій тканині.

Література

1. Витвицький В. Симфонічний концерт у Детройті // Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. Упоряд. Л. Лехник. Львів, 2003. С.330-331.
2. Маценко П. Листи П. Печеніги-Углицького до П. Маценка // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. Торонто, 1992. С.120-122.
3. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. «Дніпрова хвиля», Мюнхен, 1963. – 407 с.

Тетяна ДЯКУН

Науковий керівник: проф. Оксана ПИСЬМЕННА

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

м. Львів, Україна

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ТИМОФІЯ БЕЗУГЛОГО: ІСТОРИЧНИЙ ТА ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ

Постать українського композитора Тимофія Безуглого є невідомою для музикознавців та аматорів мистецтва, так само як і його творча спадщина. Твори митця були відаєдені нами у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, який міститься у Києві. У передмові нотного видання Михайла Степаненка знаходимо коротку інформацію про митця.

Михайло Степаненко є відомим українським музикознавцем, композитором, та видавцем творів. У сьомому випуску серії нотних видань, які присвячені фортепіанній музиці Т. Безуглого та Михайла Дидинського, у своїй анотації до творів він зазначає: “Український композитор і піаніст Тимофій Безуглий народився у першій половині XIX ст. на Поділлі. Його композиторська і виконавська діяльність проходила на Україні та в Петербурзі.

Сучасники згадують Т. Безуглого як блискучого піаніста-віртуоза – виконавця власних творів. Композиції його були тісно пов'язані з мелодикою української народної пісні» [1, с. 3].

Ймовірно, Тимофій Безуглий був народжений у 1810-20 роках, але достовірної інформації стосовно цієї дати немає. Розвідок про творчу постать Тимофія Безуглого, його композиторську та виконавську діяльність в українському музикознавстві не знаходимо.

Зазначаємо, що:

1. Чотири з восьми творів, які були віднайдені в архіві, а саме : Подолянка(мазурка), Українська колискова пісня, Барвінок-Елегія та жалібний марш на смерть Т.Г. Шевченка, є опубліковані та надруковані.

В передньому слові, Степаненко відзначає, що Безуглий «...створив перші в українській фортепіанній музиці балади, скерцо, елегію» [1. с. 3].

Першочерговим завданням на даний час є пошук невідомих композицій які можливо є в інших архівах та приватних колекціях міст України.

Короткий опис знайденого архіву:

1. 8 рукописів(а можливо й автографи композитора) знаходяться у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. У супровідній записці, а саме у здавальному описі документів відзначається:

«Центральний державний архів-музей придбав рукописи Т. Безуглого. При оцінці рукописів працівники архіву-музею консультувалися з болгарським музикознавцем Леонідом Кауфманом.

Передачу документів до ЦДАМЛМ України зафіксовано у протоколі засідання ЕПК архіву-музею від 15 травня 1970 р. У 1972 р. було укладено здавальний опис на 2 справи, до яких увійшли рукописи П. М. Карпенка та Т. Безуглого у 1995 р. За рішенням ЕПК документи Т.Безуглого виділено з фонду 523 (“Документи діячів українського музичного мистецтва. Колекція”) в окремий, особовий фонд за № 1255». [Здавальный опис №1 документів]

Представляємо вашій увазі опис знайденого рукопису:

На обкладинці написано слово «билеть» з цензурного комітету Петербургу, який є скріплений печаткою голови цього ж комітету. У ньому йдеться про дозвіл на випуск композицій у світ, тобто публікацій. Також, на 3 сторінці, поруч зі змістом його творів у двох випусках є вертикальний напис синім олівцем: «От Матвія Бернарда». Матвій Бернард на цей час був видавцем музичних творів. Цілком очевидно, що після цензури твори були відправлені у редакційну колегію, для подальшого їх опублікування. (Але друкованого видання ми не знайшли).

Червоним чорнилом на третій сторінці під змістом є підпис цензора, та його дозвіл, датований 1864 роком. Аналогічний підпис цензора розміщений під останнім твором збірки. Загалом у нотах містяться редакторські правки синім олівцем, які ймовірно є від Матвія Бернарда або співробітника редакційної колегії.

Заключення:

Оскільки віднайдені лише 8 фортепіанних творів, у нас є кілька гіпотез:

1. На даний момент нами знайдено лише збірку його фортепіанних композицій. Можна припустити, що твори інших жанрів знаходяться в архівах та приватних колекціях України.

2. Він є автором лише фортепіанних творів. Можна провести паралелі з Фредеріком Шопеном, який писав свою музику переважно для фортепіано. Серед його опусів ще є соната для віолончелі та вокальні твори. Шопен є автором *мазурок*, вальсів, полонезів, *балад*, *фантазій*, етюдів, ноктюрнів тощо. Невелика кількість знайдених композицій присутня також у Т. Безуглого : «Українська фантазія», «Подільська(мазурка)», «Українська балада», «Конашевич-Сагайдачний балада».

На закінчення хочу зауважити що, на даний момент ми опрацьовуємо знайдені фортепіанні твори. Також подані заявки в архіви та бібліотеки України, а саме в :

1. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
2. Наукова бібліотека імені Стефаника.

3. Державний архів Львівської області.
4. Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека.
5. Харківська обласна універсальна наукова бібліотека.
6. Одеська обласна універсальна наукова бібліотека ім. М. Грушевського.

Позитивна відповідь працівників цих закладів дала б можливість опрацювати невідому спадщину Т. Безуглого, відтак, буде розширена жанрова палітра його творчості і митець займе належне місце серед українських композиторів.

Література

1. Українська фортепіанна музика. Т. Безуглий, М. Дидинський. Випуск 7. Редактор-упорядник М. Степаненко. «Музична Україна», Київ. – 1978.
2. Безуглий Тимофій. середина XIX ст. український композитор і піаніст. *Центр. держ. архів-музей літ. і мистецтва України*. Ф. № 1255 Опис № 1. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/Bezuglyi_1255_1.pdf (дата звернення: 09.04.2024).

Антон ДЕГТЯРЬОВ

*Науковий керівник: доц. Тетяна РОСУЛ
Ужгородський національний університет
м. Ужгород, Україна*

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ В ЧСР НА СТАНОВЛЕННЯ Ф. ЯКИМЕНКА ЯК УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА

Завдяки спогадам сучасників самого Ф. Якименка (П. Маценко, С. Жук, З. Лисько), а також дослідженням сучасних науковців (В. Шульгіна, Г. Карась, О. Козачук) є можливість сформулювати портрет композитора, педагога, теоретика музики, піаніста та диригента Федора Якименка. На жаль, донедавна постать цього музиканта була маловідомою. Тим не менш, завдяки віднайденим

архівним матеріалам, адміністративним записам та концертним афішам важливими деталями доповнюється не тільки біографія митця, але й уявлення про нього як музиканта та педагога. Важливими є зокрема його стосунки з діячами української культури за кордоном, а саме у короткий період з 1923-1926, коли Федір Якименко перебував на посаді референта (декана) музично-педагогічного факультету в Українському Вищому Педагогічному Інституті ім. М. П. Драгоманова в місті Прага. Саме через ці зв'язки ми можемо проспостерігати еволюцію не тільки художніх поглядів Якименка, але й зміни у його власній культурній та національній ідентифікації.

Федір Якименко народився в с. Піски, поблизу Харкова, 8 лютого 1876 р. Маючи добрий голос, він у десятирічному віці, у липні 1886 р., потрапив за набором півчих з України до Петербурзької придворної співацької капели. З того часу в його житті та колі спілкування домінував саме російський культурний контекст упродовж кількох подальших десятиліть, аж до еміграції у 1923 р. Тут варто згадати і перших наставників у капелі (М. Балакіреєв, М. Римський-Корсаков та А. Лядов), і подальше навчання у Петербурзькій консерваторії (М. Римський-Корсаков), знайомство з меценатом М. Беляєвим та подальше видання перших Якименкових творів у його видавництві [1, с. 286]. Важливим “супутником” чи не всього життя Якименка було Імператорське російське музичне товариство (спочатку Тифліс, далі - Ніцца, Харків, Париж), адже в учбових закладах саме цієї музично-просвітницької організації Якименко працював у різні періоди свого життя.

Так, у 1906 році він повертається до рідного Харкова, де працював викладачем теорії музики музичного училища ІРМТ. У 1911 році Якименко залишає Харків та їде на короткий термін до Франції, після чого працюватиме у Москві (1912-1915), а далі - влаштується у Петербурзьку консерваторію викладачем теоретичних дисциплін.

Тут вже з 1916 року відбуваються перші зміни у Якименкових поглядах на власну ідентифікацію. Про ці зміни промовисто свідчить не тільки його концертна діяльність на українських тематичних заходах, а й назви нових

творів. Твори Ф. Якименка звучали на різних концертах української музики в Петербурзі, зокрема у «великому українському концерті», організованому артис-том музичної драми Павлом Журавленком 28 січня 1917 р. [2, с. 30]. Саме в цей час почалася робота Якименка над аранжуванням українських народних пісень. Як піаніст та акомпаніатор Ф. Якименко виступав і в концертах «Українського Літературно-художнього товариства», заснованого в Петербурзі 1916 р. Сергієм Жуком - українським скульптором, письменником, поетом, мистецтвознавцем, перекладачем, громадським, культурним та політичним діячем [6, с. 95]. Завдяки Сергію Жуку та діяльності його Укр. літ-худ товариства у Федора Якименка з'являються нові знайомства серед українських дієвців культури. У майбутньому, певно, саме ці зв'язки посприяють запрошенню Якименка до Праги на посаду референта (декана) музично-педагогічного факультету в Українському Вищому Педагогічному Інституті ім. М. П. Драгоманова.

За словами Павла Маценка, музикознавця, композитора та одного з учнів Якименка, запросив його туди Федір Стешко [9, с. 6]. У 1924 р. Стешко був секретарем кафедри історії музики (у 1926–1933 рр. – декан відділу, доцент). Саме Стешко невдовзі зробить переклад Якименкового «Практичного курсу гармонії» українською (Прага, 1925). Про приятні стосунки між автором підручника і Федором Стешко свідчать слова Якименка на сторінках «Курсу»: «Присвячую цю працю дорогому Федору Стешкові, голові Українського Музичного Товариства в Празі». Радо зустріли видання на Україні: «Із книжок по музиці треба вказати на прекрасний «Підручник гармонії» Ф. Якименко», - сповіщав у 1927 році читачів на сторінках свого січневого номеру журнал «Музика» [7, с. 273]. Серед інших викладачів слід також згадати колишню асистентку О. Кошиця, а тоді завідувачку класом диригування Платоніду Щуровську-Россіневич (вона ж виконувала функції заступника декана). У 1927–1928 рр. музичну естетику тут читав відомий учений проф. Дмитро Чижевський. Серед викладачів були: проф. Василь Барвінський, лектори

Зіновій Лисько, Ніна Дяченко-Гордаш, а також Лідфорс, Кісяків, Левитський, В. Березовська, Равич [5, с. 28].

У Празі Якименко дуже активно включається не тільки у педагогічну діяльність Інституту, але й у концертне життя української громади міста: виступав з авторськими концертами у найбільшому концертному залі Праги та в «Студентському Домі на Нуслах», які організували його студенти Б. Левитський, З. Лисько, а також концертах, що їх влаштовувала українська громада.

Від 1921 р., українською громадою в Празі влаштовуються шевченківські концерти. У багатьох з них фігурує також і Якименко. Так, на концерті у 1924 р. Ф. Якименко виступає як диригент хору, композитор і піаніст. Виконувалися його хорові та фортепіанні твори, а також композиції Мик. Лисенка, Станісл. Людкевича, Філарета Колесси, Остапа Нижанківського. В цьому концерті брав участь відомий співак Михайло Голинський. У концерті 9 березня 1924 р. виступили всесвітньовідомий співак Модест Менцинський та піаністка Любов Колесса. В 1925 р. вшанування Т. Шевченка відбувається знову ж за участю М. Менцинського та піаністки Володимири Божейко, Укр. Акад. Хору під керівництвом Ф. Якименка [5, с. 26].

Також українською громадою влаштовуються концерти та академії, присвячені річниці Української Державності, Соборності, бою під Крутами, Листопадовому зриву, відомим українським вченим, письменникам, композиторам та діячам, річниці незалежності ЧСР та її президенту Т. Масарику. У них брали участь хори під керівництвом П. Щуровської-Россіневич, композитори-піаністи Ф. Якименко, С. Туркевич-Лісовська, піаніст Р. Савицький, віолончелістка Харитина Колесса, бандуристи В. Ємець, М. Теліга, капела бандуристів під керівництвом В. Ємця, К. Могили, співаки І. Туркевич-Мартинцева, брати Самойловичі, Н. Дяченко-Гордаш, Е. Гакен та ін. В цей же період Якименко активно спілкується, щоправда у листах, з видатним дослідником Філаретом Колессою, поглиблюючи власні знання в українській пісні.

Окрім музикантів у Празі тих років опиняються також і видатні українські письменники та поети, серед яких О. Теліга, Є. Маланюк та О. Олесь. Саме Олеся як поета Якименко “особливо шанував”, що вилилось у кілька солоспівів на його слова [9, с. 9].

Переїхавши до Франції у 1926 Ф. Якименко продовжує активно листуватися з культурними діячами України, зокрема з Ф. Колесою, Ф. Стешко та З. Лисько. Лисько, згадуючи про ці листи, переповідає, що основним їх змістом були аналіз та зауваження щодо творів самого Лиська, також С. Людкевича та ін.; також Якименко радився і щодо власних композицій та їхніх назв [9, с. 14-15].

Патріотичне піднесення, яким були охоплені українські політичні діячі, журналісти, письменники, викладачі та музиканти у Празі, вплинуло і на Ф. Якименка. Тут він перебуває у тісному спілкуванні з багатьма активними діячами української громади. Як, наприклад, громадський та культурний діяч, музикознавець, полковник Армії УНР, начальник культурно-освітнього відділу Генерального штабу Армії УНР, член редколегії часопису «Українська музика» Федір Стешко. В УВПІ ім. М. Драгоманова обіймав посаду завідувача кафедри історії музики. Або Микита Шаповал - український політичний і громадський діяч, публіцист, соціолог, поет, секретар дипломатичної місії УНР у Празі, де, за підтримки президента Т. Г. Масарика, розвинув жваву громадсько-політичну і культурну діяльність (голова Українського Громадського Комітету (1921 — 1925), співтворець українських вищих шкіл у Празі, Української Господарської Академії в Подєбрадах та УВПІ ім. М. Драгоманова в тому числі. За твердженням П. Маценка, вдома у Шаповала влаштовувались регулярні вечори, на яких збирались викладачі та студенти інституту, а також інші представники української громади у Празі. На цих вечорах і Якименко був частим гостем, виконуючи власні твори. Саме до Шаповала звернеться Якименко з проханням особистих рекомендацій перед своїм виїздом до Франції у 1926 р. Варто згадати й композитора, музикознавця, фольклориста Зіновія Лиська, який у Якименка вчився композиції, а вже з 1925 р. сам читав лекції у Вищому педагогічному

інституті. Окрім обширної епістолярної спадщини, яку він вів із Якименком по виїзді останнього до Франції, він також є автором однієї з перших публікацій про композитора українською, що має назву “Федір Якименко: визначна, але мало знана постать в історії української музики.”

Це далеко не повний перелік видатних музикантів, науковців, письменників, педагогів в українській культурі, з якими пов’язаний життєвий шлях Ф. Якименка. Є підстави вважати, що саме тісні дружні та колегіальні стосунки з представниками української культури в еміграції, якими так багата друга половина його життєвої біографії, дали поштовх Якименкові називати себе саме українським композитором. Про це також свідчить і напис на його надгробку в Парижі, де його поховано на кладовищі Батіньоль: Федір Якименко — український композитор.

Література

1. Акименко Ф. С. Автобиографическая заметка // Русская музыкальная газета. — 1911. - № 11 — 12. — С. 286—288.
2. Булат Т. Уперше про Ф. Якименка // Музика. 1988. № 4.- С. 28-30.
3. Жук С. Мої зустрічі з братами Якименками (Яків Степовий і Федір Якименко). *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах* / упоряд., вступ. ст., ред. та примітки І. Лисенка. Київ: Рада, 2008. С. 184–185.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано- Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 41. Том 2. С. 24-33.
6. Козачук О. Забута музика... Забуті імена... [Текст] : з архівних розвідок про композиторів ХІХ - першої половини ХХ ст. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Ін-т мистецтв, Каф. фортепіан. виконавства та худож.

культури, Каф. теорії та історії музики ; НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2005. - 141 с.: ноти. - Бібліогр.: с. 138-140. - ISBN 966-660-267-9

7. Козачук О. С. Ф. С. Якименко. штрихи до портрету митця / О. С. Козачук // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. - 2015. - Вип. 18. - С. 272-276.

8. Лисько З. Федір Якименко як визначна, але малознана постать в історії української музики : Передрук з мюнхенської газети «Український Самостійник» (5 липня 1953 р.) / З. Лисько // Музика. – 1994. – № 1. – С. 21–22.

9. Маценко П. Якименко Федір Степанович. Вінніпег: Культура й освіта. 1954.

10. Музична україністика: європейський контекст [Текст] : колект. монографія / ДВНЗ "ПНУ ім. В. Стефаника" ; [ред.-упоряд. Л. Опарик]. - Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2015. - 301 с.

11. Шульгіна В.Д. Музична україніка. – К.: НМАУ, 2000. – 220 с.

12. Шульгіна В.Д. Л. Повернення із забуття музично-педагогічної спадщини Ф. Якименка // Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики. — К.,1997. - С. 173-175.

13. Шульгіна В.Д. Повернення із забуття творчості Федора Якименка (1876-1945) (з архівів Києва, С.-Петербургу, Праги, Парижа).

14. Шульгіна В.Д. Повернення спадщини Ф.Якименка національній музичній школі // Нар. Творчість і етнографія. – 2000. – N 1. – С. 131-136.

15. Шульгіна В.Д. Ф. Якименко. Празький період життя і творчості / За матеріалами архівних фондів/ // Повернення культурного надбання Україні: проблеми, завдання, перспективи: Зб. Наук праць. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 1999. – С.50-56.

16. Якименко Ф. (Професор Українського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова в Празі). Практичний курс науки гармонії / Ф. Якименко. – Прага, 1925. – 130 с

Оксана ЛИТВИНЕНКО

Науковий керівник: доц. Володимир СИВОХІП

Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка

м. Львів, Україна

ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ МУЗИКИ У ВИМІРІ ЇЇ ВИКОНАВСТВА НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОГО ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ М. СКОРИКА

В умовах реалій останніх років перед українським музичним виконавством постав цілий ряд неочікуваних викликів. Пандемія, війна привнесли значні корективи у музичне життя України, відповідно, вимагають нового, зміненого стосунку у тріаді композитор-виконавець-слухач для її повноцінного існування у сучасному звукопросторі. З одного боку зацікавлення українською музикою у світі, з іншого — екстремальні умови концертного життя в самій Україні вносять свої корективи, що вимагає від виконавця нового погляду на виконувану музику та пошуку способів задіяння нових способів контакту з публікою у допрем'єрний період, що дозволить відкрити слухачеві повноту буття музичного твору з виконавської позиції від моменту появи ідеї його виконання до його публічної презентації.

В українській музиці буття творів, написаних в жанрі концерту для віолончелі з оркестром за мірою присутності у звукопросторі умовно творять кілька груп, відповідно, вимагають різних підходів у формуванні музичного цілого, представленого на розсуд слухача. Історично до першої групи належать ті твори, які зараз повертаються в український звукопростір – концерти С. Борткевича, А. Рудницького та В. Барвінського. Концерт С. Борткевича написаний ще на початку ХХ століття, у 1915 році, і вирішений у романтичному напрямку, ще чекає свого прочитання концерт А. Рудницького. Трагічною є доля Концерту В. Барвінського. У другій групі, до якої належать твори композиторів шестидесятників та межі століть, найбільш репрезентативним на сьогодні є Перший віолончельний концерт М. Скорика.

Твір одразу отримав своє визнання, шалений успіх вже з прем'єрного виконання, здобув значну кількість прочитань відомими українськими віолончелістами, був відзначений шевченківською премією.

Поповнення репертуару відомим полотном, який має вже вибудований в пам'яті та уяві слухача певний еталон звукообразу концерту, ставить перед виконавцем цілий ряд запитань, на які можна отримати відповідь завдяки музикознавчому висвітленню. Концерт Скорика отримав значний музикознавчий резонанс у розмаїтих дослідженнях, опрацювання яких дозволяє отримати відповіді на такі запитання як період написання твору, якими є образні джерела і що лежить в основі інтонаційного строю концерту. Надзвичайно важливими для виконавця є висвітлення таких питань, як співпраця композитора з виконавцем у процесі появи твору, хто з виконавців здійснив прем'єрне виконання, співмірність Концерту тогочасним світовим музично-виконавським процесам тощо. Відповіді на кожне з цих запитань дозволяє створити ідеальний ескіз майбутнього концертного звукообразу твору, при цьому зважаючи на вже відомі виконання, і, відповідно, інтпретації авторського тексту, які творять специфічний звуковий стиль твору за час його публічного існування.

Так прем'єрна інтерпретація Марії Чайковської, яка виникла у безпосередній співпраці з автором, виявляє гранично загострені контрасти, на перший план виходить трагічне світовідчуття, незгода, протест. У звучанні рельєфно проступають трихордові поспівки, що викликають алюзії з автентичними музичними первістками. Емоційна енергетика концерту у виконанні Чайковської демонструє максимальне нарощування напруги, інколи навіть складається враження, що напруга досягає межового порогу болю. У подальшому житті твору, в його інтерпретаціях такими відомими віолончелістами як Михайло Хоміцер, Іван Кучер, Юрій Полянський (йому належить також виконавський аналіз цього твору), Наталія Хома, на перший план виходить діалог не лише з власним світовідчуттям, фактично власним "я",

але й з сучасним світом, кожен з виконавців вибудовує суголосний сучасності зв'язок з слухачем.

Одним з вагомих і надзвичайно важливих пунктів музичного виконавства є робота з нотним текстом, його адаптація до умов виконання. Редакція музичного твору, нотний текст якого має універсальний характер і покликаний на письмі фіксувати створену композитором художню програму музичного твору і для виконавця є специфічним кодом, що потребує розкодування, адаптації композиторського тексту до виконавського варіанту його нотного запису. У випадку Першого віолончельного концерту Мирослава Скорика таким співтворцем є Марія Чайковська, чия редакція сольної віолончельної партії зафіксована у партитурному виданні твору. У виданні клавірного перекладу концерту, здійсненого Скориком, партію віолончелі редагував Михайло Хоміцер. Проте, кожен виконавець частково здійснює і власну редакцію. Опираючись на каркас нотного тексту, адаптований редактором, вносить власне “я” у майбутній звукообраз твору, його власний досвід експериментальної слухової та моторно-рухової роботи з даним музичним матеріалом. Насамперед це пошук співвідношення композиторського задуму з власною фізіологією. Адже музичний твір у нотному записі — це фактично зерно, яке, через природовідповідність інтонування, а, отже, фразування, осягнуте штрихами, та зручність природної і раціональної аплікатури дозволить достосувати композиторський текст до індивідуальності виконавця. Ергономіка виконання, як один із засобів досягнення відповідного інтонування, безпосередньо впливатиме і на такі характеристики виконуваного твору, як тембральність, гучність, агогіка, акцентуація, характер ведення мелодичної лінії, темпоритм — фактично всю палітру виконавських засобів, сукупність яких дозволить вибудувати архітектоніку та драматургію твору. Всі ці елементи, а також інтонації-знаки, наскрізні рельєфні лінії, специфічні інтонаційні арки творять логічну конструкцію цілого.

Композиційно-драматургічна побудова у процесі роботи виконавця стає для нього цілісним музично-естетичним знаком — еталон даного твору в уяві

виконавця. Перший віолончельний концерт М. Скорика є зразком “концертної поеми” з пануванням монологічного типу розгортання образу. Його драматургія вкладається у рамки романтичної контрастно-складової одночастинності та переосмислює певні ознаки барокової стилістики, істотно “романтизуючи” їх — синтез, притаманний саме українській музиці (за Л. Кияновською). Розмаїтість сполучення романтичних і барокових ознак – жанрових, структурних, виразових, інтонаційних тощо – вельми природно сприймається у творі, цілковито зосередженому на найтонших порухах людської душі, на конфлікті, “епіцентр” якого знаходиться не назовні, а у серці героя, спричиняється внутрішньою суперечливістю природи. Характерно, що постмодерністська єдність ознак різних історичних стилів, властива музиці Першого віолончельного концерту, виявляється не у посмодерністському нігілізмі ідейно-образного змісту, а постає швидше засобом, що дозволяє оперувати символами-емблемами різних стилістичних формацій, що лише поглиблює відчуття глибокої трагічності композиторського вислову.

Всі ці питання, важливі для повномірного буття музичного твору часто залишаються поза слухацькою увагою, а відсутність відповідно підготовленого слухача стає причиною нерозуміння чи навіть несприйняття, що безпосередньо впливає на його затребуваність у сучасній українській та світовій спільноті і може стати одним з векторів пропагування української музики в інтернет просторі.

Мар'яна ПОЛТОРАК

Uniwersytet Rzeszowski

Rzeszów, Polska

ЛІРИЧНА МАГІЯ: ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО

Композитор народився 1 грудня 1909 року у Коломиї в родині лікаря Йосипа Коса та Лідії Кос. Традиції культурного регіону Коломиї суттєво вплинули на формування особистості композитора. Музика була невід'ємною частиною родинного дому, оскільки його мати вміло грала на фортепіано, а діти радісно співали під час родинних свят. На молодого хлопця велике враження справили розповіді батька про його навчання у Відні, де він ознайомився з оперою та відомою співачкою Соломією Крушельницькою. Батько часто дарував своїм співом арії з опер Вагнера або Пучіні.

Після вступу австрійських військ до Коломиї під час Першої світової війни родина композитора переїхала до Австрії, в околиці Зальцбурга. Після завершення війни вони повернулися на територію України, в місто Станіславів (тепер Івано-Франківськ). У міжвоєнний період композитор розпочав своє музичне навчання - вивчав фортепіано та теорію музики в Філії Львівського Вищого Музичного Інституту імені М. Лисенка в Станіславові, хоча за бажанням батьків він також отримував юридичну освіту. Усі ці роки навчання та роботи юристом були для композитора нестерпними. Він надзвичайно прагнув до музики і дуже відчував її відсутність у своєму житті. У 1939 році, коли західно-українські землі опинилися під радянською окупацією, Анатолій Кос остаточно залишив кар'єру юриста в Залізцях і переїхав до Львова, що на той час був важливим культурним центром Європи.

У 40-х роках він створив численні хорові твори та кантати, котрі були написані під впливом творчості західно-українських композиторів. Також у його репертуарі знаходиться багато інструментальних композицій. Один із

найвидатніших та найпопулярніших творів з цього періоду - Концерт для арфи та симфонічного оркестру, створений у 1954 році в Косові.

У 50-х роках творчість композитора розширилася за рахунок вокальної лірики, що відрізняється особистим музичним стилем, що надає йому неповторності та впізнаваності. Анатолій Кос мав досвід співу, тому він добре розумів потенціал людського голосу. Багато його вокальних творів були створені для конкретних виконавців, часто друзів і знайомих. Основними характеристиками вокальної творчості композитора є високий рівень індивідуалізації, базований на поетичному матеріалі, ясний і простий світогляд, зрозуміла та доступна форма, здатність до мелодійної винахідливості та виразна емоційність. Композитор написав понад 80 сольних пісень.

Це дозволило йому поглибити зв'язки з тодішніми виконавцями, та його вокальна творчість розвинулася до нового рівня майстерності. У деяких його піснях, таких як *Солов'їний романс*, вокальні техніки виявляються вишукано вплетеними в музичну тканину. Музика і поезія нерозривно переплелися в творчості композитора.

Співучість виступала як джерело натхнення для всіх його творів. Вона проникала не лише інтонаційну тканину, але й гармонію і форму. Жанр пісні став провідним у творчості митця. Його пісні - це явище багатогранне, композитор розширив емоційний спектр ліричної пісні, де виявилися також патріотичні настрої.

У своїй творчості він опирався на народну музику, що стала однією з ключових ознак, що визначали його ліричну вокальну творчість.

Не можна стверджувати, що композитор відкриває нові стилі. Поєднання національних традицій і сучасних засобів виразу робить його солоспіви спорідненими з творчістю С. Людкевича, О. Колесси, Г. Майбороди чи В. Кирейка. Проте індивідуальність його стилю виявляється у здатності знаходити нові комбінації вже встановлених елементів і стилістичних прийомів. Можна впевнено стверджувати, що композитор вніс великий внесок у розвиток жанру

солоспіву в Україні. Його глибоке знання національного багатства фольклору Карпат чітко відображене тут.

Композитор створив музику до текстів українських поетів - Івана Франка, Лесі Українки і Тараса Шевченка, а також своїх сучасників. Він також komponував пісні до перекладів російських поетів, Вільяма Шекспіра, а також до власних текстів.

У піснях переважають ліричні та природничі мотиви. Стилiстика вокальної творчості заснована на мелодичному чиннику, що базується на інтонації української мови та національному музичному фольклорі.

Широкий спектр жанрів його сольних вокальних творів включає різноманітні форми пісень, в деяких випадках навіть арії, монологи, рапсодії, а також ліричні мініатюри. Серед них можна знайти пісні з куплетною формою, рондо, тричастинні, варіаційні. Уся вокальна творчість пронизана національним елементом. Це виявляється у виборі фольклорних засобів, стилістики та мелодії - інтонаційних обертах, ритмі, гармонії та структурних рисах, що ґрунтуються на фольклорі.

У піснях 40-х і 50-х років переважають інтимні теми, переживання героїв, які розкривають внутрішній стан людини та її почуття. Вокальне мистецтво композитора розквітло особливо яскраво в п'ятдесятих роках. Саме тоді він створив свої найвідоміші солоспіви, серед яких *Ой ти дівчино з горіха зерня*, *Ой коли б я сокіл*, *Ой піду я між гори*, *Солов'їний романс* та багато інших.

Музикант відмінно впорядковує мелодію своїх творів у метричних ритмах різноманітних народних і сучасних танців, таких як танго (прикладом є *Зоряна ніч*) або вальс (наприклад, *Осінній вальс*).

Особливу увагу привертає цикл пісень для колоратурного сопрано, відомий як *Солов'їні романси*. Художні композиції цієї тематичної групи також визначають певні загальні принципи у формі та композиторській структурі, зокрема наявність розроблених, вражаючих колоратурних каденцій, які заповнені пасажами, що мають інструментальний характер. Їхні мелодії м'які та емоційні, і вони мають корені в ліричних народних піснях. Композитор

розширює межі вірша або періодичності, введенням до форми пісень розвинених інтерлюдій та інструментальних каденцій. Характер цих епізодів тісно пов'язаний з фольклором Карпат, що викликає певні асоціації з карпатською природою.

Музичні композиції Кос-Анатольського визнаються як витвори національного стилю у вокальній музиці України, що завжди відрізнятимуться унікальним почерком композитора. Особливість його вокальних мініатюр підкреслює виразність української пісні та її здатність передати широкий спектр почуттів, що стало характерною рисою української вокальної лірики.

Життєвий шлях та кар'єрний розвиток Анатолія Коса, видатного композитора, переплелися з низкою непередбачуваних подій, розпочавши від дитинства у місті Коломия. Відтак, культурне середовище та сімейна атмосфера, що сповнені музичної магії, відіграли визначальну роль у його мистецькому розвитку. Переслідуючи мрію про музику, він розпочав своє навчання у Львівській Філії Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка, виконуючи це паралельно з юридичною освітою за бажанням батьків. Вперше він спробував свої сили в створенні музики в 40-х роках, під час створення хорових та інструментальних творів, на які були вплинули західно-українськими композиторами. Його переїзд до Австрії під час Першої світової війни і повернення до України після її закінчення свідчать про складний період його життя та його вибір на користь музики над юридичною кар'єрою. Під крилами музики, він створив безліч неповторних творів, які заслужено визнані національними скарбами української культури.

Модест МЕНЦІНСЬКИЙ

Науковий керівник: проф. Оксана ПИСЬМЕННА

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

м. Львів, Україна

ДО ПИТАНЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ СОНАТИ АНДРІЯ ШТОГАРЕНКА

Постать Андрія Штогаренка відносимо до плеяди визначних композиторів, представників української композиторської школи. Впродовж свого життя митець тяжів до монументальних вокально-симфонічних жанрів. Композиторський стиль митця вирізнявся високим професіоналізмом, емоційною переконливістю образів [3].

Багатогранна спадщина Андрія Штогаренка носить відбиток не лише його творчої індивідуальності, його духовних та соціальних ідеалів та поглядів, але також відгомін важкого впливу сучасності на митця. Зокрема це відобразилось на масштабних полотнах автора. Справедливо зазначає музикознавиця Любов Кияновська, що творчість А. Штогаренка, “... як і доробок багатьох його сучасників, була обумовлена не тільки власними духовними пориваннями і цілями, але й жорстким ідеологічним тиском.”[2, с. 170].

Проте камерно-інструментальна творчість митця виступає засобом втілення творчих ідей дещо за рамками ідеологічного впливу. Пронизана рисами пісенності, народної танцювальності, постає своєрідною віддушиною, позначеною глибоким психологізмом [1, с. 5].

Одним із унікальних звернень українського композитора Андрія Штогаренка до камерно-інструментального жанру виступає Соната для віолончелі і фортепіано 1976 року написання. Твір належить до низки опусів, у яких автор демонструє тонкість камерного музичного письма збагаченого стилізованими елементами народних пісень і танців.

Першим виконавцем Віолончельної сонати Андрія Штогаренка став професор Київської музичної академії – Вадим Червов, який у ансамблі з

піаністом Михайлом Степаненком здійснив аудіозапис твору датований 1980 роком.

Загалом у тричастинному циклі спостерігаємо риси неокласицизму в плані архітекτονіки, та прояви романтичних тенденцій у виборі тематичного матеріалу. Необхідно також відзначити, що у композиційному плані вільне трактування класичних форм, варіантно-варіаційні принципи розвитку, подекуди нетрадиційне функціональне навантаження тематичного матеріалу по відношенню до місця у формі дозволяють вважати, що загалом у чисто зовнішні класичні норми архітекτονіки проникають риси романтизму, у якій структура та будова частин часто підпорядкована образному навантаженню.

Динамічний романтично-танцювальний настрій **першої частини** – *Allegro moderato*, укладений у рамках сонатної форми. Образне навантаження частини демонструє співставлення та нашарування двох контрастних сфер: поєднання широкої мелодичної наспівності та народних танцювальних мотивів. Дана тенденція яскраво розкрита в експозиції: контраст проявляється уже на рівні серединної побудови простої тричастинної форми Г. п. – *Piu mosso, con energico*. Це корелюється з танцювально експресивною, запальною П.П. Масштабна розробкова частина побудована на вичленуванні елементів серединної побудови Г.п., П.п. та варіантному їх проведенні. Статична реприза створює образно-настрійову арку до експозиції.

Контрастом до схвильованої першої виступає **друга частина** циклу - ліричний центр – глибоко-філософський роздум. *Andante cantabile*, укладена у вільно трактованій складній тричастинній формі. Лірично-зосереджений стан, відтак настрої наспівного філософського роздуму всієї побудови, доручено речитативу партії віолончелі. Серединний розділ форми виступає експресивним контрастом до баладності, наспівності першого та містить три хвили розгортання танцювальних ритмізованих поспівок.

Сферою віртуозних бурлескних образів виступає Фінал - **третя частина** циклу. Ліризм притаманний попереднім частинам набуває драматично-експресивної забарвленості, що підсилюється гострим стакатно-спікатним

штрихом у двох інструментів. У всій образно-емоційній панорамі циклу фінал сприймається як співставлення нестримної енергії та експресії з ліричним началом сонати.

Соната для віолончелі Андрія Штогаренка, безперечно визначний зразок цього жанру. Музична мова митця відзначається яскравою індивідуальністю, життєствердним оптимізмом та відштовхується від витонченої української пісенності та традицій української класичної композиторської школи.

Образна драматургія сонати перейнята контрастними емоційними станами: романтично-танцювальна перша частина доповнюється філософськими роздумами та експресією другої частини та бурлескними образами фіналу.

Драматургія та архітектоніка твору відображає глибоку індивідуальність письма та майстерну реалізацію авторської концепції, що заслуговує на визнання цього твору як видатного зразка віолончельної камерно-інструментальної літератури.

Література:

1. Виноградов Г. С. Андрій Штогаренко. - Київ: Муз. Україна, 1973. 41 с.
2. Кияновська Л. Українська музична культура. / Л. Кияновська. – Львів: «Тріада плюс», 2009. – 355 с.
3. Кузик В. В. Штогаренко Андрій Якович. Енциклопедія історії України: Т. 10: Т-Я. Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - Київ: В-во "Наукова думка", 2013. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Shtoharenko_A (дата звернення: 09.04.2024).

Тема 2: Музика як інструмент міжкультурної комунікації

Anna TODOROVA

Scientific supervisor: Dr. Oliver FÜRBEETH

Musikakademie der Stadt Kassel "Louis Spohr"

Kassel, Germany

CLASSICAL MUSIC AS A TOOL OF CULTURAL DIPLOMACY UNDER CONDSTSONS OF THE XXIst CENTURY GLOBAL CRISES

This abstract synthesizes a range of scholarly insights and practical examples to underscore the strategic importance of classical music in cultural diplomacy, particularly in the face of global crises. The topic of this research requires an exploration across several disciplines, including international relations, musicology, cultural studies, and psychology. This abstract delves into how classical music acts as a powerful medium for cultural diplomacy by fostering international dialogue, promoting cultural exchange, and contributing to peacebuilding efforts.

In the 21st century, the world has confronted numerous global crises, including pandemics, climate emergencies, and geopolitical conflicts. These challenges have necessitated innovative approaches to diplomacy, with cultural diplomacy emerging as a key strategy in international relations. With its universal appeal and deep emotional resonance, classical music has played a pivotal role in this context, serving as a bridge for dialogue and understanding across cultures. This abstract examines the role of classical music as a tool of cultural diplomacy, highlighting its capacity to transcend cultural and linguistic barriers, foster mutual understanding, and support peacekeeping efforts in times of global crises.

Theoretical Background. Cultural diplomacy involves the exchange of ideas, values, traditions, and other aspects of culture among nations and peoples to foster mutual understanding and respect. It operates under the premise that cultural exchanges can lead to a more peaceful and interconnected world. Cultural diplomacy is defined as the exchange of ideas, values, traditions, and other aspects of culture or

identity, whether to strengthen relationships, enhance socio-cultural cooperation, or promote national interests [2; 5]. Classical music, within this framework, functions as a form of soft power—a term coined by Joseph Nye [5] to describe the ability to influence others through attraction rather than coercion or payment, emphasizing the ability of a country to co-opt rather than coerce, shaping preferences through appeal and attraction. Classical music, embodying the cultural and artistic heritage of humanity, serves as an exquisite tool of soft power, capable of building bridges where political dialogue may be strained or non-existent.

Classical Music in Cultural Diplomacy. Historically, classical music has played a role in diplomatic contexts, but its significance has been amplified in the 21st century by global connectivity and the universal recognition of cultural heritage as a diplomatic tool. Through concerts, cultural exchange programs, and collaborative projects, classical music has facilitated dialogues between nations, even in times of political tension or conflict. The universal language of classical music can communicate complex emotions and ideas, transcending verbal communication and reaching directly to the human spirit. There are various dimensions through which classical music contributes to cultural diplomacy:

- Emotional Connectivity: Research has shown that music can evoke a wide range of emotions regardless of the listener's cultural background [4, p. 170-180]. Classical music, in particular, has the ability to connect people emotionally across cultural divides, creating a shared human experience.

- Historical and Cultural Representation: Classical music often reflects the historical and cultural contexts of its composition, offering listeners insights into the cultural heritage and values of different societies [8].

- Peacebuilding and Conflict Resolution: Instances where classical music has been used as a tool for peacebuilding and conflict resolution highlight its potential to contribute to diplomatic efforts. The West-Eastern Divan Orchestra, for example, brings together young musicians from diverse Middle Eastern countries, fostering dialogue and understanding through music [1].

Case Studies and Applications. The New York Philharmonic's 2008 performance in North Korea serves as a notable example of how classical music can act as a tool of cultural diplomacy, particularly under conditions of global crises. This event marked a significant moment in North Korea–United States relations, as the concert was broadcast on North Korean state television, showcasing a rare moment of cultural exchange between the two adversarial states. The performance included a range of pieces, from Wagner and Dvorak to Gershwin, highlighting the diverse appeal of classical music and its potential to bridge cultural divides. The event received funding from philanthropic sources and was part of a broader gesture toward opening channels of communication between the United States and North Korea.

A panel discussion [6] held by the Korea Society after the concert reflected on the behind-the-scenes observations of the event, with participants noting the North Koreans' eagerness to host the orchestra and the significant accommodations made for the performance. The lavish arrangements for the orchestra members and accompanying press, as described by participants, seemed aimed at countering common stereotypes about North Korea, although the presence of official minders underscored the controlled nature of the visit.

Further analysis by Cynthia P. Schneider for Brookings captures the broader implications of the concert for cultural diplomacy. Schneider argues that cultural outreach, such as the New York Philharmonic's visit to Pyongyang, offers a more nuanced and less quantifiable approach to diplomacy. This event provided an "alternative reality" to government propaganda and facilitated a shared emotional connection between the musicians and the North Korean audience, as well as the international viewers of the broadcast. The performance, especially the finale featuring "Arirang," a beloved Korean folk song, exemplified how cultural diplomacy could foster mutual respect and understanding, even amidst political friction [7].

These accounts highlight the multifaceted impact of classical music as a tool of cultural diplomacy, illustrating its potential to humanize adversaries, change negative stereotypes, and foster a shared sense of humanity. The New York Philharmonic's performance in North Korea showcases the power of music to transcend political and

cultural barriers, providing valuable insights into the role of arts in international relations.

Throughout history, classical music concerts have been organized in conflict zones as a symbol of hope and resilience, demonstrating music's power to unite people even in the darkest times. The West-Eastern Divan Orchestra, founded by Daniel Barenboim and Edward Said, brings together musicians from Israel, Palestine, and other Middle Eastern countries, challenging political divides and fostering a sense of shared humanity through music. The global crisis of the COVID-19 pandemic saw classical musicians and institutions leveraging digital platforms to reach global audiences, promoting messages of hope, solidarity, and resilience. Besides, programs that facilitate the exchange of musicians and orchestras between countries serve as a platform for cultural exchange, enhancing international relations and understanding.

Challenges and Ethical Considerations. While classical music offers significant potential for cultural diplomacy, there are challenges and ethical considerations that must be addressed:

- Cultural Imperialism: The dominance of Western classical music can lead to accusations of cultural imperialism. It's crucial to approach cultural diplomacy with sensitivity toward preserving and respecting the diversity of world cultures.
- Accessibility and Inclusion: Ensuring that cultural diplomacy initiatives are inclusive and accessible to diverse populations is essential for their effectiveness and ethical integrity.
- Instrumentalization of Culture: The risk of culture being used as a mere tool for political ends, rather than for genuine cultural exchange, highlights the need for ethical vigilance in cultural diplomacy practices.

Conclusion. Classical music, with its profound capacity to touch the human spirit, stands as a powerful tool of cultural diplomacy in the 21st century. It transcends linguistic and cultural barriers, facilitating emotional connectivity, cultural exchange, and peacebuilding efforts. Through strategic and sensitive implementation, classical music can significantly contribute to addressing global crises by fostering

international dialogue, understanding, and cooperation. As the world faces increasing challenges, the role of classical music in cultural diplomacy will likely become even more critical, highlighting the need for continued research and investment in arts and culture as vital components of international relations and peacekeeping efforts.

References

1. Barenboim, D., & Said, E. W. (2004). *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*. Pantheon. – 208 p.
2. Cummings, M. C. (2003). *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. Center for Arts and Culture. URL: <https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/MCCpaper.pdf> (date of access: 9.04.2014).
3. Herskovitz, Jon (February 26, 2008). "North Korea tunes in to New York Philharmonic". Reuters. Archived from the original on February 29, 2008. URL: <http://uk.reuters.com/article/worldNews/idUKSEO3031620080226> (date of access: 12.04.2014).
4. Koelsch, S. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews Neuroscience*, 15(3), pp. 170-180.
5. Nye, J. S. (2013). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Public Affairs. – 208 p.
6. Revere, Evans J.R., host. (2008) *The New York Philharmonic. A Panel Discussion*. The Korea Society. April 1, 2008. URL: <https://www.koreasociety.org/policy-and-corporate-programs/item/129-the-new-york-philharmonics-journey-to-north-korea-americans-in-pyongyang> (date of access: 2.04.2014).
7. Schneider, C. P. (2008) *The Sound of Music in Pyongyang*. URL: <https://www.brookings.edu/articles/the-sound-of-music-in-pyongyang/> (date of access: 15.04.2014).
8. Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press. – 230 p.

Олександра САВКО

Науковий керівник: доц. Валентина ЗЕЛІНКА

Комунальний заклад вищої освіти

"Академія культури і мистецтв"

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород, Україна

ДРАМАТУРГІЯ ТВОРУ

У ПОСТАНОВЦІ ЕСТРАДНИХ НОМЕРІВ

Естрадне мистецтво – це надзвичайно багатогранна форма виразності, де музика, танець, театральна драма та виконавська майстерність зливаються в неповторний спектакль перед глядачами. Естрадний номер - це складне поєднання виразних засобів, використаних у короткому проміжку часу, яке потребує уважного відбору виразних засобів, спритної співпраці з виконавцями, вибору відповідного музичного матеріалу та правильного образного рішення. Усі ці компоненти вимагають систематичного й регулярного вдосконалення в самостійній роботі студентів-вокалістів. Драматургія твору відіграє ключову роль у його успіху, адже саме вона визначає структуру, логіку розвиток та емоційний вплив виступу. Однак, у цьому мистецтві ключове значення має не лише . технічна вправність виконавця, але і його здатність відтворити та передати емоційну глибину твору. Враховуючи, що естрадний номер - це не лише виконавець і пісня, але й драматична інтерпретація матеріалу, важливо розуміти, як драматургія твору впливає на виконавця та сприйняття аудиторією. У цій статті, я досліджую ключові аспекти драматургії твору у постановці естрадних номерів, зосереджуючи увагу на ролі виконавця у творенні емоційного нарративу та його взаємодії з аудиторією. Проаналізувавши структуру естрадного номера, методи створення напруження та розв'язання конфліктів, а також вплив драматургії на виконавця, ми розкриємо сутність та значення цього мистецтва як засобу виразності та спілкування з аудиторією[1].

Естрадний номер можна порівняти з невеликим театральним виставою, де кожен елемент має своє призначення і взаємодіє з іншими для створення загального ефекту. Тематика, що лежить в основі драматургії будь-якого видовищного мистецтва, є важливим аспектом його структури. Естрадний драматург розкриває ідею, пафос та основні завдання номеру через розвиток його теми. Перед початком створення тексту або сценарію відбувається важливий етап - вибір теми. На цьому етапі драматург керується певними принципами, які визначаються художньою структурою естрадного номера та традиціями цього мистецтва. Серед фахівців в естрадному мистецтві існує поняття "межі жанру", що представляє собою обмеження та можливості естради, що визначають масштаб творчої задачі в кожному виступі.

Структура естрадного номера

Вступ: Цей етап виступає в ролі вступу до основної дії. Виконавець має завоювати увагу аудиторії та встановити емоційний тон для подальшого виступу. Часто вступ включає в себе інтродукцію музичного тематичного матеріалу або вступні слова, що сприяють створенню атмосфери та залучають глядачів до події.

Розвиток: На цьому етапі естрадний номер поступово розвивається, будуючи емоційне напруження та поглиблюючи сюжетну лінію. Виконавець може використовувати різноманітні техніки, такі як зміна темпу, гучності, ритму або використання різних вокальних інтонацій, щоб підсилити ефект виступу та привернути увагу аудиторії.

Кульмінація: Цей етап є вирішальним моментом у виступі, коли досягається максимальна емоційна напруга. Виконавець може використовувати всі свої мистецькі можливості, щоб досягти вражаючого ефекту і захопити аудиторію. Це може бути музичний пік, емоційний виклик або драматичний розв'язок, що залишить слухачів захопленими та враженими. Кожен з цих етапів взаємодіє з іншими, утворюючи цілісний наратив та емоційний досвід для аудиторії. Шляхом використання такої структури виконавець може

ефективно керувати емоційним впливом свого виступу та залишити незабутнє враження на глядачах [2].

Елементи драматургії у постановці естрадних номерів

Сюжетна лінія та концепція: Кожен естрадний номер має свою власну сюжетну лінію, яка допомагає створити логічний перебіг подій та сприйняття для глядача. Концепція вистави визначає загальний настрій та тематику, що впливає на вибір музики, костюмів та хореографії.

Характери та ролі: Успішна драматургія передбачає відтворення різних характерів та ролей через акторську майстерність та емоційну виразність. Виділення головних та побічних персонажів допомагає зосередити увагу глядача та створити динаміку вистави.

Динаміка та ритм: Естрадні номери часто характеризуються швидкими змінами сцен та ритмічними пасажами, що вимагає від акторів та танцюристів високої координації та точності в виконанні.

Емоційна насиченість: Важливим елементом драматургії є здатність передати емоції через музику, рух та виразне мимомову. Зміна настрою та інтенсивність вистави допомагає підсилити враження від перегляду [2].

Сюжетна лінія і демонстрація технічної майстерності виконання мають розвиватися паралельно. В обох випадках вони повинні мати експозиційну, кульмінаційну і фінальну частини. Обидві лінії повинні прогресувати в однаковому темпі, підніматися та опускатися разом, відображаючи головні події спільно. Однак, щоб ефективно вразити та зачарувати аудиторію, необхідно забезпечити не тільки їхнє паралельне розвиток, але й їхню гармонійну взаємодію протягом усього естрадного номера. Естрадний номер, подібно до витонченого танцю, має свої експозиційну, кульмінаційну та фінальну частини, що відображають розвиток інтриги та виразність виконання. Сюжетні лінії розвиваються паралельно з технічною майстерністю виконавців, створюючи неперевершену спектакльну гармонію.

Експозиційна частина естрадного номера відкриває перед глядачем основну ідею або тему вистави, що витісняється через емоційну та технічну

підготовку виконавців. Тут драматургічна лінія сюжету і технічна майстерність починають свою захоплюючу подорож, роблячи перші кроки на шляху до сердець глядачів[4].

Кульмінаційна частина стає пунктом максимальної напруженості, коли драматургія сюжету досягає свого піку, а виконавці продемонструють найвищий рівень технічної майстерності. Це момент, коли головна подія естрадного номера розкривається перед аудиторією, а виконавці блищать своїми витонченими навичками та виразністю.

Фінальна частина є кульмінацією вистави, коли драматургічна лінія сюжету і технічна майстерність виконання об'єднуються в повний образ. Це момент, коли глядачі переживають повний спектр емоцій та вражень від унікальної естрадної події.

Таким чином, паралельний розвиток драматургічної лінії сюжету та технічної майстерності виконання в естрадному номері гарантує створення захоплюючого та неповторного мистецького досвіду для кожного глядача[3].

Драматургія у виставі естрадних номерів відіграє важливу роль у формуванні враження від виступу. Виконавець, як ключовий учасник цього процесу, повинен бути здатним не лише технічно виконувати пісню, але й емоційно передавати її суть та драматургію. Розуміння цього аспекту дозволяє артистові створити вражаючі та незабутні виступи, які залишаться в серцях глядачів. Таким чином, поєднання високої технічної майстерності з глибоким розумінням драматургії дозволяє артистам створювати мистецькі шедеври, що перетинають межі часу і залишають невимовне враження в історії естрадного мистецтва.

Література

1. Пилипенко О.І. Естрадне мистецтво. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10215/> (дата звернення: 12.04.2024).

2. Левіт Д.А. Методика організації самостійної підготовки студентів-вокалістів до постановки естрадних номерів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. Т. 2, № 70. С. 222-226.

URL: <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2020.70-2.42> (дата звернення: 12.04.2024).

3. Гмиріна С.В. Розвиток харизматичних якостей соліста-вокаліста у процесі фахової підготовки. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2018. № 3. С. 110–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed_2018_3_22. (дата звернення: 10.04.2024).

4. Карпенко Т.П., Печенюк М.А. Принципи та основні методи роботи сумісної діяльності концертмейстера і студента-вокаліста. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2011. Вип. 8. С. 336–342. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znprr_2011_8_60. (дата звернення: 9.04.2024).

Валерія ЗЮЛЬКОВА

Науковий керівник: доц. Валентина ТЮСКА

Рівненський державний гуманітарний університет,

м.Рівне, Україна

МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ)

Міжкультурні зв'язки в Україні пов'язані із загальносвітовими культуротворчими процесами, в контексті яких музичні фестивалі із кожним роком набувають все більшого поширення. Фестивалі музичного мистецтва сприяють взаємозбагаченню і взаємовпливу народної культури, становленню нових музичних напрямів та їх популяризації.

Проблематику музичного фестивалю розкрили такі науковці як О. Антоненко, І. Бермес, С. Білоус, А. Грицишин, Д. Зубенко, О. Сичова, Л. Зеленська, М. Мальська, М. Топорницька, М. Швед, Т. Ясюк та інші. О. Сичова, досліджуючи фестиваль як форму міжкультурної комунікації, виокремлює важливість художньої концепції, яка і обумовлює жанрове та тематичне рішення кожного фестивалю [4]. М.Мальська, А. Грицишин,

С.Білоус, М. Топорницька зазначають, що фестивальні дійства є активною формою залучення туристів у регіони і налагодження міжкультурної комунікації під час видовищних заходів [2, с. 42]. А Т. Ясюк стверджує, що музичний фестивальний рух в незалежній Україні розпочався з «Червоної рути», яка стала платформою для розвитку сучасної культури [5, с. 328].

Сьогодні фестивалі організовуються як державними та місцевими органами влади, соціокультурними закладами, музичними товариствами, так і комерційними фірмами, громадськими організаціями й приватними особами тощо. Музичні фестивалі різноманітні за тривалістю і за змістом: монографічні, тематичні, виконавського мистецтва та ін.

У нашому дослідженні, зосереджуємо увагу на музичних фестивалях Івано-Франківщини, які є не лише подією, але і соціокультурним святом, міжкультурною комунікацією. Однією з ключових особливостей фестивального дійства на Івано-Франківщині є його різноманітність. Вони присвячені різним жанрам музичного мистецтва. Кожен фестиваль має свою неповторну атмосферу та тематику, що дозволяє туристам вибирати події, які відповідають їхнім інтересам та смакам. Серед регіональних фестивалів варто відзначити музичні заходи, які привертають увагу глядачів та учасників. А саме, Міжнародний фестиваль духових та естрадно-духових оркестрів «Сурми гір», який відзначається особливою атмосферою та унікальним характером. Основну ідею організатори розкрили через тезу «Музика проти війни», яка є актуальною і сьогодні. Заслуговує на увагу і Регіональний дитячий фестиваль хорової музики, який включений до програми Міжнародного фестивалю хорової музики «Передзвін». А з метою популяризації автентики оркестрової музики проводиться Обласний фестиваль оркестрів народних інструментів «Кобзареві струни». У мистецькій програмі беруть участь творчі колективи з Прикарпаття, скрипалі, цимбалісти, сопілкарі та інші [1]. У січні 2023 року в Івано-Франківську відбувся Міжнародний різдвяний фестиваль «Коляда на Майзлях», унікальна музична імпреза. Колядували колективи з України та з-за кордону, хор за участі вимушених переселенців і бійців з передової. Виконавці

включили до свого репертуару колядки, в тексті яких є згадки про Україну, історичні події чи постаті. Тому внесення до переліку нематеріальної культурної спадщини України фестивалю «Коляди на Майзлях» підкреслює його значимість у музичному мистецтві сьогодення [3].

Музичні дійства вражають своєю різножанровістю та високим рівнем втілення творчих ідей, мають потенціал для подальшого розвитку та набуття міжнародного визнання. Значний інтерес до фестивалів та їх різноманітність підсилюють привабливість краю для туристів. Крім того, ці події сприяють культурному обміну та співпраці, підтримці молодіжних ініціатив та розвитку економіки. Івано-Франківщина стає не лише культурним, але й економічним центром, а це надає йому міжнародного визнання та статусу важливого соціокультурного регіону для зустрічей українських та світових представників культури.

Проаналізувавши досвід проведення музичних фестивалів на Івано-Франківщині, можемо зазначити, що вони важливі не лише як засіб розваг, але й як фактор, який сприяє розвитку міжкультурної комунікації.

Література

1. Івано-Франківщина фестивальна. URL: <http://surl.li/ssnyc> (дата звернення: 02.04.2024).
2. Мальська М. П., Грицишин А. Т., Білоус С. В., Топорницька М. Я. Фестивальний туризм: теорія та практика: навч. посібник. Київ: Видавець ФОП Піча Ю. В., 2022. – 232 с.
3. Пенкалюк С., Асатурян Н. Колядуватимуть маріупольці та бійці з фронту: фестиваль «Коляда на Майзлях». Суспільне Івано-Франківськ, 2023. URL: <http://surl.li/ssnzv> (дата звернення: 08.04.2024).
4. Сичова О. В. Мистецькі фестивалі в соціокультурному просторі малих і середніх міст сучасної України [Текст]: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ: Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2015. – 16 с.

5. Ясюк Т. Л. Фестивальний рух в Україні: генеза та сучасність. *Культурологічний альманах*. Вип.2, 2023. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». С. 326–331. [338с.] URL. : <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.44> (дата звернення: 11.04.2024).

Чжан ЦЗУНЛЯН

Науковий керівник: доц. Лілія НАЗАР

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Україна – КНР

СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ ВНУТРІВИДОВОЇ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ БАРИТОНУ В ОПЕРНІЙ МУЗИЦІ ВПРОДОВЖ ХІХ- ГО ТА ПОЧАТКУ ХХ-ГО СТОЛІТЬ

Інтеграційні процеси в сфері культури та мистецтва, що виявляються у проникненні та популяризації опери європейського типу в Китаї, а також осягненням та освоєнням китайськими співаками європейської культури оперного співу, викликають все більший ангажемент китайських виконавців у європейських театрах. Якщо високі та низькі голоси в обох культурах культивуються вже тривалий час, то середній чоловічий голос – баритон – як найбільш природній чоловічий тембр – залишається за межами уваги більшості досліджень.

Разом з тим власне баритонові партії європейського оперного мистецтва підтримують і сприяють не лише наближенню двох культур, але й розвитку та модифікації традиційного китайського мистецтва.

Зрештою, актуальність дослідження визначена сучасною концепцією вокалу, в якому оперні тембральні амплуа, що склалися впродовж ХІХ-го – початку ХХ-го століть, коректуються бароковою оперною традицією, вокальною музикою віддалених епох та культур, сучасною культурою виконавства. Найбільш показовим у даному аспекті постає баритоновий тембр,

адже, будучи природнім чоловічим голосом, що не вимагає розвитку крайніх голосових реєстрів, якнайповніше здатен розкрити природу чоловічого в академічній музичній культурі, зокрема, її оперному вимірі.

Середній чоловічий голос формує іманентні семантичні ознаки баритонових амплуа ще у середньовічному та ренесансному ансамблевому співі. Так, роль і розуміння баритонового тембру проходить у християнському сакральному багатоголосі, зокрема, у ренесансних та ранньобарокових вокальних жанрах, тим, в яких відбувається диференціація на сольні та хорові партії (мадригал, кантата, ораторія), визначаючи і відповідне семантичне коло, властиве баритоновим партіях. У бароковій та класичній опері баритоновий тембр отримує відповідні напрямки, формуючи внутривидову диференціацію голосу, залежно від типологізації образно-художньої характеристики персонажів. І впродовж XIX- початку XX століть баритонові амплуа у оперному мистецтві отримують стійкі видові характеристики, диференціація яких здійснена за сучасною системою Fach, яка вже більше ніж чверть століття застосовується у німецькомовних країнах, а впродовж останнього десятиліття стала однією з провідних у світовому оперному мистецтві.

Так, легкий баритон або баритон-мартін, названий за прізвиськом знаменитого співака межі XVIII-XIX ст. Блезом Мартіном - найменш драматичний з усієї родини баритонів, був яскраво представлений у бароковій опері, у XIX ст. найчастіше використовувався у провідних партіях численних французьких оперет, в опері ж відродився у імпресіоністичній музиці («Пеллеас та Мелізанда» К. Дебюссі).

Формування портфоліо ролей ліричного баритона починає свій шлях від моцартівських Гульєльмо та Папагено. Цей тип голосу отримав значну популярність вже у добу класицизму, його тембральне амплуа викликає палітру епітетів: «солодкий», «м'який», «харизматичний».

Ролі цього типу голосу передбачають у вокальній партії значну кількість фіоритур і вимагають від вокаліста досконалого володіння колоратурною технікою. Серед найяскравіших зразків у опері XIX ст.: Альберт («Вертер» Ж.

Массне), Фігаро («Севільський цирюльник» Дж. Россіні), Белькоре, Малатеста («Любовний напій», «Дон Паскуале» Г. Доницетті). Будучи одним з найбільш популярних, цей тип баритону до сьогодні користується великою популярністю.

Прийняте на теренах України визначення лірико-драматичного баритону відповідає у сучасній системі типу баритона «кантабіле». Його тембральне амплуа передбачає певну металевість звучання, здатен виконувати як ліричні, так і драматичні ролі, тембр вирізняється благородністю, що впливає і на амплуа ролей, які композитори обирають для цього типу голосу.

Це як правило красиві чоловіки, що належать до головних дійових осіб у розвитку сюжету та представляють благородне чоловіче начало. Серед найвідоміших: Альмавіва з «Весілля Фігаро» та Дон-Жуан з однойменної опери В.-А. Моцарта, Генрі Аштон («Лючія ді Ляммермур» Г. Доницетті), Форд та Родріго де Поза («Фальстаф», «Дон Карлос» Дж. Верді), Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе), Марчелло («Богема» Дж. Пуччіні). Власне цей тип голосу використовує і Р. Вагнер у «Тангойзері» (партія Вольфрама фон Ешенбаха).

На сучасному етапі прийнято виділяти в окрему групу голоси, здатні повноцінно і вільно звучати у вердівських партитурах. Їх характерною ознакою є наявність «сквіло» — присутності у звукові верхніх обертонів, які здатні пронизувати собою оркестрову масу. Друга назва цього типу голосу – характерний баритон у своєму звучанні більш важкий і об’ємний, вокально жорсткіший, більш «металевий» і драматичніший, ніж ліричний баритон. Очевидно, що більшість ролей – вердівські, але для цього типу голосу найкраще підходять і такі партії, як Пісарро («Фіделіо» Л. ван Бетховена), Альберіх («Перстень Нібелунгів» Р. Вагнера), Фаніналь («Кавалер роз» Р. Штрауса). Так, практично сформована у опері ХІХ – початку ХХ століть палітра образів співучого баритону відкриває нові можливості для активного застосування та інноваційних прочитань образів за допомогою даного тембру і в сучасній музиці.

Чен МЕНГЖАО,

Науковий керівник: доц. Оксана ГНАТИШИН

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

м. Львів, Україна

ДЕЯКІ РИСИ НАЦІОНАЛЬНОЇ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКИ В СОНАТІ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО № 3 ДО МІНОР ГО ЦЗУРОНГА

Го Цзуронг належить до старшого покоління китайських композиторів (1928-), котрий писав багато творів для фортепіано (13 фортепіанних есе, 10 п'єс, 3 сюїти та 1 твір для подвійного фортепіано), зокрема сонат. Лише в першій фазі другого періоду розвитку цього жанру в Китаї (1950-1957) ним було створено 5 сонат.

Соната № 3, написана 1951 р., донедавна вважалася втраченою [2, с. 101-102]. Однак у 2021 р. побачила світ «Збірка фортепіанних творів Го Цзуронга» (фотокопій рукописів композитора) обсягом 226 с., видана Центральною музичною консерваторією у Пекіні. Збірник вміщує 6 сонат: №1 (1950), №2 (1950), №3 (1951), №4 (1952), №5 (1954), №6 (1960) і тим спростовує чимало неточностей, допущених попередніми дослідниками фортепіанної творчості в Китаї.

Соната № 3 — великий за обсягом (291 такт), але структурно одночас-тинний твір. Попри класичні засади у ньому на багатьох рівнях (тематичному, тонально-ладовому, інтонаційному) проявилось чимало рис національної китайської музики, котрі розкриваються при детальному аналізі твору. Отож, Вступ (тт. 1-4) — Lento. Дуже гучна динаміка (fff), низький регістр, акцентованість кожної долі та їх пунктирний ритм створює гнітюче звучання музики. Експозиція доволі тривала (тт. 5-68). Головна партія (тт. 5-39) (Allegro) написана в до мінорі (мелодичному). Тематичне зерно побудоване на нисхідному русі звуків тонічного тризвуку. Мелодія поліфонічна: середній і високий голос рухаються інтервалами кварта та терції (це особливість гармонії китайської національної музики). У тт. 9-11 мелодія розвивається секвенційно,

трьома різнонаправленими ланками, зберігаючи початковий ритм пунктирних восьмих нот і завершуючи головну партію шестизвучним акордом. Ще однією прикметою китайської національної музики є побудова головної партії у вигляді 9-тактового періоду. Сполучна тема (тт. 14-21) розвивається з мелодичного зерна Головної партії шляхом секвенційної висхідної прогресії під тріольний акомпанемент лівої руки. У тт. 21-24 мелодія в октавно-акордовому викладі повторює головний тематичний матеріал, що тепер втратив свою поліфонічність. У тт. 25-27 п'ятиразове секвенційне проведення знову двоголосного викладу мелодії головної теми. Подальший рух наростаючих та спадних пасажів шістнадцятих нот (у тт. 28-39) у правій руці розгортається з мелодичного мотиву, що вперше прозвучав у Головній партії (т. 11). Так композитор утримує мелодичний зв'язок Головної партії та Сполучної теми. При цьому елементи багатоголосся переходять у ліву руку (в тт. 33-38), зберігаючи характерний ритмічний малюнок восьмих нот із пунктиром та акцентованість кожної долі.

Побічна партія вкладається в тт. 40-68, причому перше її проведення коротке (лише в тт. 40-49). Написана у музичному режимі фа-чжи (звукоряд від основного тона фа традиційної пентатоніки, побудований на висоті звука соль (чжи)). Традиційні для класичного інваріанту сонатної форми ознаки зберігаються не тільки зміною висотності, але й зниженою гучністю (тепер це тільки одне f). Мелодичний матеріал використовує інтонації народних пісень з північного Шеньсі в Китаї. Власне для них характерні музичний режим чжи, а також шан. Ще однією прикметною рисою будови мелодій північних народних пісень Шеньсі є наявність у їх інтонаціях сусідства (висхідного або нисхідного) двох інтервалів: чистої кварта та великої секунди. Традиційною є також імпровізаційний характер співу, що в Побічній партії відображений у нерівномірності складових частин (побудов) (4+4+2/4+3/4+3+5). Таким чином, мелодія Побічної партії повторюється ще двічі (повністю у тт. 50-56 та востаннє, скорочено, у тт. 57-60), видозмінюючись у лівій руці від акордів до все нижчих за діапазоном ламаних послідовностей. Протягом тт. 61-68 мелодія

попереднього речення стискується з 4-х до трьох тактів, завершивши Експозицію простим мелодичним «заокругленням» фрази у головній тональності до мінор. Розробка доволі розгорнута (тт. 69-174): її можна розділити на окремі розділи. Починається з викладу тематичного матеріалу Головної партії у пришвидшеному темпі (тепер *Piu mosso*), на відміну від традиційної розробки сонатної форми, де немає зміни темпу. Загалом у Розробці 6 змін темпу, що свідчить про увагу композитора до музичної драматургії. Це дисонує з традиційними класичними сонатами, ознак зберігає зв'язок із народною музикою. У тт. 69-73 використані кількарізкові повтори короткого зерна Головної партії від різних нот на тлі спочатку окремих акордів, а згодом у супроводі послідовностей шістнадцятих нот. У тт. 82-92 з'являється тематичний матеріал Побічної партії. Тому фактура змінюється на акордову зі збереженням послідовностей щільних шістнадцятих нот у лівій руці, що робить звуковий ефект більш захоплюючим. Елементи Побічної партії по чергово переходять із руки в руку, завершуючись спадом динаміки та темповим заповільненням. Закінчується перший розділ Розробки. Починаючи з т. 93 виразно проглядається настання другого розділу, а з ним і нової (тепер лірично-розповідної) музичної теми (ідеї) (тт. 93-101). Мелодія походить з поеми Юефу «Вейчэн» часів панування династії Тан. Ритм нагадує мелодизовану декламацію старовинних віршів. В основі гармонії — до-мінорний секстакорд із переходом у секстакорд до-бемоль мажору у поліфонічній формі та поверненням до основного акорду в до-мінорі. У тт. 102-108 нова музична тема, що походить від стародавньої пісні «Weicheng Song», яка за часів правління династії Сун ще називалася «Yangguan Sandie» через свій метод співу («Sandie» означає співати три рази кожен фразу по-різному). Порівняно з попередньою лірично-сумною мелодією (в тт. 93-101) новий музичний задум тут полегшений короткими тривалостями і штрихами. Тема по чергово переходить у верхньому, середньому і низькому голосі, після чого обидві теми накладаються, поєднуючи одночасно два музичні образи (один сумний ліричний, інший грайливий). Четверте проведення мелодії (тт. 119-122)

здіймається на чотири шаблі вверх, показуючи традиційну для китайської музики форму «Si die». У тт. 125-145 (Andante cantabile) — повтор матеріалу в попередній формі з двома різними музичними образами, що переходить у останню ліричну тему-образ із «Weicheng Song» (тт. 143-167). Реприза (тт. 173-291) (Allegro) з'являється після 5-тактового «вступу». У ній по-порядку повторюються теми Головної, Побічної партій, а в кінці — Сполучної теми. Фактура дуже насичена, динамічна, нагадує оркестрову. Звучання інструменту потужне за рахунок широко викладених акордів з елементами поліфонії, перехрещення голосів, коротких ладових зміщень. Це відповідає стилю композитора та зародженню в нього прихильності до масштабних симфонічних полотен, бо починаючи від 1955 р. сам створив 37 симфоній.

Написана на першому етапі другого періоду розвитку жанру в Китаї, Соната № 3 Го Цзуронга однією з перших продемонструвала позитивні зміни у розвитку китайської фортепіанної сонати, унаслідок яких цей жанр поступово перетворювався з винятково іноземного, чужого на свій, внутрішньо властивий китайському музичному мистецтву. Перетворення відбувалося завдяки втіленню у жанрі іноземного походження рис національної музики, введенню в його мелодику інтонацій китайського мелосу, типових структурних ознак та ін.

Література:

1. Го Цзуронг. Соната для фортепіано №3 // *Го Цзуронг. Збірка фортепіанних творів* [фотокопій рукописів композитора]. Пекін: Видавництво Центральної музичної консерваторії, 2021. С. 33-46.

2. Ян То. Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру. Дисертація на здобуття... доктора філософії з музичного мистецтва. Харків, 2023. 217 с.

Лю СІНЬЯО

Науковий керівник: доц. Лілія НАЗАР,

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Україна – КНР

ВПЛИВ ФРАНЦУЗЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ НА СТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ПІСНІ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ГО СТОЛІТТЯ

Виходячи за межі стислої австро-німецької традиції кунстлід, яка вважається чи не єдиним витокком для зародження і розвитку даного жанру в Китаї на початку ХХ-го ст., варто наголосити, що китайська мистецька пісня живилися значно ширшим колом музичних інспірацій. Зокрема, особливо відчутний є вплив французької школи. У Франції виробилася окрема традиція мистецької пісні, яка зазнала особливої популярності при музичному прочитанні віршів поетів-символістів кінця ХІХ початку ХХ століття: Ш. Бодлера, С. Маллярме, П. Валері, А. Рембо, П. Верлена та ін. Вокальні композиції переважно постали з доволі суттєвим перебільшенням розмовно-декламаційного компоненту віршів. Ці композиції переважно призначалися для елітних паризьких салонів, виконувалися у вузьких артистичних колах (наприклад, на знаменитих “п’ятницях Стефана Маллярме”), в той час як розвиток більш популярних пісенно-романсових композицій, що проходив паралельно - орієнтувався на ширшу аудиторію. Серед найвідоміших композиторів, які працювали у напрямку французької мистецької пісні – Г. Форе, Ж. Массне, К. Дебюссі, М. Равель, Е. Шоссон, Ф. Пуленк, Лілі Буланже та інші, вокальні твори яких сповнені витончених елементів мелодекламації та імпресіоністично звукописних моментів у фортепіанній партії. Такий тип мелодизованої декламаційності зближається з китайським типом пісень-віршів у давній поезії. Зрештою, однією з характерних ознак французької музики того часу загалом є звернення до минулого, що постає однією з яскравих форм неокласицизму. Такі ж тенденції спостерігаємо і у китайській вокальній музиці,

однією з магістральних напрямних якої стало звернення до давніх поетичних текстів та способів їх відтворення, що у великій мірі визначає національну своєрідність нової сторінки китайського музичного мистецтва. У своєму протистоянні з німецьким романтизмом, особливо вагнеріанством, французька музика знайшла нові форми вираження. Так, К. Дебюссі відмовився від звучності пізнього німецького романтизму, чітко орієнтувався на слово, творив писав філігранні гармонічні побудови навколо чіткої вокальної мелодії, яка намагалася тонко висвітлити всі відтінки тексту. Особлива увага приділялася фонемі, звуковому осмисленню мовленнєвих закономірностей тексту. Власне такі ж риси спостерігаються і у китайській мистецькій пісні. Особлива увага французьких митців приділялася способу інтонування слів з тенденцією до відтворення природньо-мовної манери (*chant parle*) та появи специфічного жанру – мелодекламації (проспіваного вірша) – саме такими є засадничі особливості національної китайської переважно співаної або промовленої мелодизованим речитативом поезії. Переливчата, пульсуюча музична тканина у вокальних творах Дебюссі – пластична, змінна, часто викликає почуття незахищеності, кришталевої крихкості – чи ж не ці образи вічно змінного світу та переливи його барв становлять один з метафоричних пріоритетів китайського мистецтва? Всюдисутня процесуальність втілюється з особливою силою у його так званих «рухомих пейзажах», в яких метафорично відображаються відтінки почуттів та найтонших емоційних зрізів. Очевидно, що риси властиві у великій мірі не лише вокальній, але й інструментальній французькій музиці, зрештою, возводяться під ментальний знаменник національного типу світобачення. Подібні риси спостерігаємо і у китайській традиції. Вочевидь, така наближеність не могла бути не відчутною молодими китайськими музикантами, які освоюючи закономірності європейської культури шукали нові шляхи для розвитку національного мистецтва.

Досить численна генерація китайських композиторів навчалася у Франції, що безперечно вплинуло на формування стилістики таких композиторів як Ма Сіцонг, Лі Сігуан, Сіань Сінхай та інших, внесок яких у розвиток вокальної

музики Китаю є вельми помітним та значимим. На навчання у Францію майбутнє світило китайської музики Ма Сіцонг потрапив у юному віці, де в Парижі навчався гри на скрипці, а згодом і композиції. Особливо молодого митця приваблював імпресіонізм, зокрема, творчість К. Дебюссі, відчутні впливи якого спостерігаємо в багатьох творах композитора. Одним з кращих вокальних циклів Ма Сіцонга став написаний ще у Франції цикл «Після дощу» на слова сучасного китайського поета Го Моруо — родоначальника модерної китайської поезії. У пісенному циклі є шість пісень: «Після Дощу», «Сфінкс під місяцем», «Злива», «Дощ припиняється», «Весілля під час заходу сонця», «На морі». Остання з них, зображаючи образи човнів-гойдалок на морі, виражала відчуття невизначеності та смутку за рідним краєм. Картини дебюссівських морських пейзажів викликали асоціації у Ма Сіцонга з рідними китайськими краєвидами, сповненими витонченого звукопису. Філософсько-символістичний текст, пов'язаний з епітетами та метафорами місячної ночі на морі, роздумів, рефлексій та почуттів, однозначно гравітує до французького символізму та імпресіонізму. Мелодія неначе гойдається на хвилях, постійно оспівуючи невеликі поспівки, то раптом сповнюється широкими стрибками з інтервалами на сексти і септіми, знову повертаючись у рівномірний тріольний заколисуючий рух, надаючи ліричного виразу мрійливого відчуття. Сповнена рясною мелізматикою, вона набирає особливої плавності і гнучкості. Фортепіанний супровід творить колоритний тремтливий фон з переливами ладо-акордових відтінювань, виступаючи як самочинний елемент твору у короткій прелюдії, інтермедії та постлюдії, де імітуються гойдання човнів, а делікатні арпеджіо підкреслюють легку, невимушену їх текучість. Невимушена гра розмаїтими пентатонними нахилами, які балансують у загальному тонально-гармонічному просторі, створює відчуття власне китайського моря, рівно ж як і мелодичні поспівки у вокальній партії, що наближаються до рефлексивних пісенно-декламаційних розспівувань китайських віршів. Таким чином, бачимо, що імпресіоністичний звукопис є не лише прерогативою європейського музичного світогляду, але має тривкі корені у китайській традиції, суголосні щодо даного західного контенту.

Ще один китайський композитор, інтенсивно комунікуючий з французькою культурою - Сіан Сінхай, який здобув освіту в Китаї, продовжуючи навчання у Франції, де закінчує Паризьку консерваторію у класі з композиції у знаменитого французького митця Поля Дюка, що виводить китайського автора на сучасні магістралі французького модернізму. Рисами імпресіоністичного звукопису та символістичних елементів сповнена пісня-поема Сіан Сінхая “Спогади про Ціньє: плачуча флейта” на слова давнього поета династії Тан Лі Бая для фортепіано, флейти та голосу (вочевидь з огляду на любов французької школи до ансамблевого музикування, рівно ж і китайських традицій). Це розлога інструментально-вокальна композиція з розгорненими прелюдією та постлюдією для флейти і фортепіано, наділених самостійним музичним матеріалом та відмінними від вокалу мелодичними лініями. Розвинена вокальна партія подібна до оперного драматичного монологу, межуює з аріозним співом відтворює палкі почуття туги і болю, з іншого боку — речитативна промовистість на тлі інструментального супроводу надає і рефлексивної споглядальності.

У пісні Сіан Сінхая “Опівнічний спів” на слова сучасного поета Тіан Хана постає справжня історія відомого театрального співака, який закохався в дівчину, проте її багатий батько спалює театр, у якому мав би згоріти ненависний йому співак. Та на диво артист вижив, хоч спотворене після пожежі обличчя змушує його ховатися. Єдиною втіхою для дівчини, яка впадає у важку депресію стає опівнічний спів, який нагадує голос коханого. Вона сповнена безмежної туги, розпачу і гніву за своїм зниклим коханням. За мотивами цієї драматичної історії був знятий фільм «Пісня опівнічної ночі» (1973), а музика Сіан Сінхая лягла в основу звукового наповнення кінострічки, проводячи головні музичні лейтмотиви. Розгорнений монолог героя тяжіє до великої оперної сцени, яку, фактично і відтворює Сіан Сінхай, розкриваючи величну драму людської душі. Тут спостерігаємо інтенсивну двоплановість дії, коли вокальна партія дуже виразна і лірична, наповнена з одного боку широкозакроєним мелодизмом, драматичними зривами, стрибками на широкі інтервали, пасажами, що надають напруженості, а в

середній частині застосовується стиль парландо. Динамічні градації мають не менш розгорнену і багату амплітуду. Натомість фортепіанний акомпанемент, хоч і використовує повну клавіатуру; пронизаний швидкоплинними арпеджіованими пасажами, творить делікатне мерехтливе тло відстороненої ночі, імпресіоністично звукописуючи безпристрасні зорі, квіти, місячне сяйво. Навіть тремлюючі дрижання, немов заблокованими акордовими малюнками, підлягають динамічному контролю. Короткі прелюдія та інтермедія ще більше контрастують зі зламанною долею героя, підсилюючи весь драматизм ситуації.

Таким чином, можна сміливо стверджувати, що китайські композитори першої половини ХХ ст. у жанрах мистецької пісні кореспондували з різноманітними національними школами, серед яких, однією з інтенсивно представлених була французька символістично-імпресіоністична традиція, яка стала особливо суголосною національному художньо-мистецькому китайському світогляду.

Чень СІНЖУН

Науковий керівник: доц. Лілія НАЗАР,

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

м. Львів, Україна

ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ-го СТОЛІТТЯ

При велетенському багатстві народно-пісенної культури Китаю, який об'єднує більше 50-ти народів на своїй території, кожен з яких наділений яскравою індивідуальною характеристикою та іманентними особливостями фольклору, дослідження регіональних особливостей пісенної народної творчості посіло одне з провідних місць у китайській фольклористиці. Варто відзначити, що однією з характерних рис у жанрі обробок народних пісень стає власне регіональний аспект. Так, композитори, звертаючись до даного жанру часто спираються на автохтонний пісенний фольклор своєї малої батьківщини, що є абсолютно органічним і закономірним. Природність зацікавлення і

вивчення традиційної культури рідного регіону властива чи не всім митцям, які звертаються до етнічних джерел. Проте, існує і зацікавлення народною творчістю інших, часто віддалених та навіть екзотичних народностей чи окремих етнічних груп. Зрештою, можливість створення обробок народних пісень зі супроводом в камерно-вокальній музиці Китаю передувала велика робота по зібранню та запису європейською нотацією пісенних зразків з різних областей, видання спеціальних збірок, та антологій, до матеріалів яких могли б звертатися композитори. Однак, часто саме цей процес збирання, фіксації та впорядкування був ініційований не лише китайськими фольклористами, а й багатьма композиторами, які вважали даний вид діяльності своїм національно-патріотичним обов'язком. Гаряча дискусія, яка розгорнулася в музично-наукових колах Китаю в першій третині ХХ ст. щодо вестернізації китайського мистецтва розв'язалася в результаті на користь світової європейської парадигми, в якій необхідно було представити зрозумілою універсальною мовою і оригінальність та унікальність китайських фольклорних першоджерел.

Цю місію з успіхом здійснила плеяда композиторів та науковців, які студіювали за кордоном і стояли на засадах європеїзації китайської музики. Очевидно, що вивчення і освоєння досягнень західної культури відкрили шлях і для зародження та розбудови такого жанру вокальної камералістики як обробка народної пісні з інструментальним супроводом, яка в європейській музиці була плідною і довготривалою. Одним з імплеметаторів даного жанру став Л. ван Бетговен, якому належить понад 300 вірців обробок не лише рідного німецько-австрійського ареалу, але й в тому числі пісень багатьох інших європейських народів. Доба романтизму ХІХ ст., яка виробляє і пропагує як центробіжну вісь власного "романтичного" ментального коду фольклорної першооснови як однієї з ґрунтовних засад демонструє велетенський інтерес до народної творчості, ініціюючи на основі етнографізму і науковий напрям фольклористики та музичної етнології. Подібний дискурс необхідно було здійснити і китайським музикантам та дослідникам, що було доволі складно з огляду на велику кількість народів та народностей, які проживають у Китаї,

враховуючи і специфіку окремих етнічних груп. Так, записи і опрацювання пісенного фольклору здійснювалися дещо спорадично і фрагментарно, згодом набрали більш планомірного характеру. Проте, зібраний та зафіксований європейською нотацією матеріал давав підстави до їх художньо-мистецького опрацювання, зокрема, в жанрі обробки народної пісні. Цьому сприяло також значне поживлення інтересу до пісенної автентики, який в 20-30-х роках ХХ ст. Починає набирати системних науково-дослідницьких рис, з'являються не лише окремі статті чи розвідки, а й більш об'ємні наукові дослідження. Фольклористика, як спеціальна галузь гуманітарної науки встановилася у Китаї після культурного руху "4 травня", а більш планомірні та серйозні заходи зі збору та опрацювання народних пісень ініціював Пекінський університет з 1918 року, де починає виходити щотижневик "Народні пісні", в університеті ім. Сунь Ятсена - щотижневик "Фольклор". З'являється чимала кількість інших періодичних видань та окремих праць з фольклористики, а також численних нотних збірників. В китайських академічних колах починають інтенсифікуватися дослідження в області народної творчості, а в багатьох університетах стали вводитися фольклористичні дисципліни. Все це сприяло вживленню та введенню в композиторську творчість народно-пісенного начала, яке сприяло становленню національного стилю, радше, становило міцну фундаментальну опору для розвитку китайської музики європейського зразка.

Впровадження західної жанрової системи, освоєння нових видів інструменталізму, введення європейської універсальної в світовому контексті нотації були змушені кореспондувати з питомими виробленими впродовж віків китайськими традиціями національного музичного мислення, даючи в композиторській творчості надзвичайно оригінальні результати внаслідок такого синтезу та конвергенції. Одним з таких жанрових різновидів стає камерно-вокальна площина, зокрема, обробка народної пісні. Адже у ній зберігається природня мовно-інтонаційна основа першоджерела, яке проходить різні стадії свого мистецького опрацювання: від елементарного гармонічного дострою до вишуканих і складних у фактурному плані акомпанементів,

подекуди з прямим чи опосередкованим перенесенням ознак традиційного інструментального супроводу, врешті, до створення складних високохудожніх мистецьких пісень на народнопісенній основі, які можуть конкурувати в площині авторських вокально-камерних композицій.

Огляд розвитку даного жанру дозволяє провести приблизну періодизацію його розвитку в китайській камерно-вокальній музиці. Так, у 20-30-ті роки зацікавлення в опрацюванні народних пісень виявили такі композитори як Лі Шутун, який створив низку пісень на народні слова і мелодії; Сяо Юмей, здійснюючи численні записи народних пісень чимало з них опрацював у камерно-вокальній площині; родоначальники китайської мистецької пісні Цин Чжу та Хуан Цзи демонструють рівень мистецького перетворення народних пісень, наприклад, вокальний дует “Народна пісня Хуайнань” Хуан Цзи. У 1928 році Чень Маюнь пропонує кілька різновидів вокально-інструментальних прочитань народної китайської пісні у циклі “Три народні принципи”. Проте, найактивнішим у інспірації даного жанру виступає Сінь Сінхай, якому належать об’ємні цикли опрацювання народних пісень для голосу з фортепіано: “Десять вокальних поем”, “Колекція казахських пісень”, “Пісні народів танка”, які включають понад 100 обробок. Цьому композиторові належить і низка фольклорних розвідок та праць, зокрема викликає інтерес його дослідження “Народні пісні і нова музика”.

У складні воєнні лихоліття та не менш трагічний період культурної революції у 40-50-ті роки, китайські композитори активно зверталися до даного жанру. Так, у 1947 році Ма Сіцонг створює об’ємний цикл “Обробки народних пісень” для голосу і фортепіано на основі записів рідних кантонських мелодій. Мистецьке опрацювання народних китайських пісень різних регіонів знаходимо у творчості Хе Лютіна, Дзянь Динсяня, Ченя Таньхе, Лю Сюсяня, Цянь Ренькана, Тань Сяоліня, Чжана Дінхе та інших. Особливим прихильником вокально-інструментальної обробки народних пісень став Дзянь Веньє, якому належить понад 150 творів, вміщених у двох об’ємних томах під назвою “Відомі китайські пісні”, куди увійшли зразки опрацювання народно-пісенної

традиції різних регіонів Китаю. Крім того він є автором збірок “Обробки народних пісень тайваньських гірських співвітчизників” (раніше відома як “Song of Shengfan”); “15 відомих китайських пісень”, “100 адаптованих тайваньських народних пісень” для голосу і фортепіано.

Все більше китайські композитори звертаються до локальних етнічних фольклорних джерел. Так, уйгурський співак і композитор Ван Лопінь дуже плідно працює в жанрі обробок народних пісень для голосу і ф-но та інших інструментів (особливо поширили стали його уйгурські пісні у супроводі гітари). Лі Хуанчжі, автор праці “Кілька думок про національну народну музику”, створив чимало обробок для голосу і фортепіано, звертаючись до народнопісенних зразків широкої географічної амплітуди. Особливою популярністю серед виконавців користувався збірник Лі Інхя “Народні сольні пісні”, виданий у Шанхаї в 1956, що отримав два перевидання у 1984 та на початку 2000. Новим словом у жанрі обробки стала поява знакової композиції Чжена Цюйфена - вокальний цикл “Сезони Вітчизни”, в якому композитор демонструє глибокий рівень перетворення автентичних джерел.

Представники “Нової хвилі” періоду відкритості, який почався у Китаї у 80-х роках і триває до сьогодні також звертаються до даного жанру, представляючи розмаїті композиційні вирішення при опрацюванні народно-пісенного матеріалу, розширюючи та збагачуючи фортепіанний супровід, урізноманітнюючи його введенням додаткових, що цікаво – часто народних китайських інструментів (ударних, літофонів, флейт, гуцуня, ерху тощо), виводячи даний жанр у сферу ансамблевого камерного музикування. Або ж навпаки – заміняють партію фортепіано іншими інструментами, апеклюючи до традиційних устоїв народного пісенно-інструментального виконавства, намагаючись зберегти та осмислити, інтерпетувати автентичність виконавських манер. Чимало подібних зразків знаходимо у Лі Сіаня, Чжоу Веньджуна, Дзяна Веньє, Тань Дуня, Цюй Сяосуня, Ван Лобіня, Чень Цигана, Го Веньдзиня та інших, в яких сучасні митці рухаються в напрямку авангардних експериментів та пошуку нових шляхів прочитання багатства пісенної національної традиції.

Мен ФАНЬЇ

Науковий керівник: проф. Ніна ДИКА

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

м. Львів, Україна

ХОРОВА СКЛАДОВА КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТИПУ ЯК ЗРАЗОК ОКЦИДЕНТАЛІЗМУ У ОПЕРАХ БРАЙТА ШЕНА

Глобалізація світового культурного простору останніх століть значно вплинула на музичне мистецтво самодостатніх цивілізаційних просторів, серед яких особливо самобутньою постає музична культура Китаю. Маючи кілька тисячолітню історію власного мистецького розвитку, китайська музика у своєму вокальному вимірі розвивалася насамперед як сольна чоловіча культура. Якщо культова музика буддистських монастирів та традиційна культура певних провінцій демонструє гуртовий спів, то становлення власне хорового багатоголосного виконавства відбулося під значним впливом європейської культури і впродовж тривалого часу сприймалося як екзотичне явище окциденталізму.

Китайський хоровий спів формувався у шкільному середовищі, розвивався на іншонаціональних зразках (за Лю Ле) та сформувався в потужну культурну течію масового виконавства. Проте, якщо звернення китайських композиторів до власне хорових жанрів у своїй творчості є частим явищем, то використання хору як складової оперного жанру все ж належить до екзотичних та нетипових для традиційного сценічного мистецтва Китаю. Щойно у зразках китайської опери європейського типу хор не лише присутній як одна з барв звукового полотна, але стає “гравцем” у розгортанні подієвості сюжету. Таке трактування партії хору зустрічаємо у першій китайській опері європейського типу “Сива дівчина” (1945) колективного авторства. Китайські дослідники трактують наявність хору у оперних партитурах китайських композиторів як ознаку вестернізації жанру, який у китайській культурі має власну багатовікову традицію.

Новаторське європейське трактування хору властиве операм сучасних композиторів — представників доби “нової хвилі”, творчий доробок яких демонструє не лише глибинне засвоєння європейських музичних традицій, а власне синтез кращих надбань західного музичного мистецтва з національними музичними традиціями Китаю. Серед них — представник китайської діаспори, учень Л. Бернштейна, професор композиції Мічиганського університету, всесвітньовідомий композитор Брайт Шен (1955 р.н.). У творчому доробку композитора на сьогодні значний резонанс здобули всі створені ним оперні опуси: “Пісня Меджнуна”, “Срібна ріка”, “Мадам Мао” та “Мрія про Червону палату”.

Знаковою є його перша опера — “Пісня Меджнуна” (1992), сюжет якої має передньоазійське походження і є екзотичним як для європейської, так і китайської культури. Відомий у арабському світі сюжет у трактуванні Брайта Шенга демонструє ознаки постмодернізму, що виявилися і у трактуванні хорового начала в опері. Це унісонний спів чоловічого хору (тенори та бас-баритони) з першої дії, який продовжує жіночий хор. Така антифонна манера співу стала характерною рисою побудови хорових сцен у китайській опері, яку дослідники трактують як данину традиціям національної опери. Зрештою, побудова даної мелодії як дитячої лічилки на пентатонному звукоряді мимоволі викликає алузії з китайською музичною традицією. З іншого боку - функції хору у цій опері свідчать про його бачення композитором з позицій європейської традиції трактування, джерела якої криються у античному театрі. Монументальність хорового начала у “Пісні Меджнуна” Б. Шена впливає і на розвиток сюжету, в якому хор вступає в діалог з головною героїнею Лейлою, допомагає головному герою Меджнуну, коментує події та постає специфічним психологічним маркером душевного стану головних героїв.

У опері “Срібна ріка”, сюжет якої базується на одній з чотирьох великих легенд Китаю, хор постає у єдності з балетом, незмінно супроводжуючи танцювальні сцени опери, які становлять левову частку твору. У опері “Мадам

Мао” хор постає у контрастному амплуа, характерному для його ролі у реалістичних операх ХІХ ст.

Загалом при структуруванні хорового начала у операх Брайта Шена можна виявити використання повної тембрально-регістрової палітри як у монодичному викладі так і у багатоголосній фактурі мішаного хору. Композитор у партитурах своїх опер часто користується складним хоровим письмом. Так, для китайської прем'єри опери “Мрія червоної палати” був оголошений конкурс хорових колективів, що претендували на участь у грандіозному міжнародному проєкті. Переможець — хор Дніпровського академічного театру опери та балету під керівництвом В. Пучкова-Сорочинського здобув блискучі рецензії і критиків, і самого композитора. У цій опері хорове начало ще більше екстраполюється як окцидентальна складова партитури. Саме хор творить динамічні драматичні арки у розгортанні сюжету, а хорова партитура представлена постмодерністською музичною мовою, в якій риси національного музичного вислову органічно вплетені у звукову тканину оперного опусу.

Лілія ГАНУШЕВСЬКА

Науковий керівник: проф. Ірина ДОВГАЛЮК

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

м. Львів, Україна

ПЕРШІ МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНІ ЕКСПЕДИЦІЇ

ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

Академік Філарет Колесса (1871–1947) – один із засновників українського етномузикознавства, видатний фольклорист, фаховий музикознавець, активний громадський діяч, знаний композитор, досвідчений педагог, Дійсний член Наукового товариства імені Шевченка (1909), академік Всеукраїнської Академії Наук у Києві (1929), член слов'янського інституту в Празі (1936). Його

музично-фольклористична спадщина має надзвичайно велике значення для української етномузикології. Жертовна праця академіка сприяла популярності української науки про народну музику у світі [1; 11].

Загалом Ф. Колесса був причетний до розвитку всіх основних етномузичних спеціалізацій. Впродовж своєї багатолітньої діяльності він працював як музичний етнограф, транскриптор, упорядник пісенних збірників, науковець, займався проблемами класифікації музичного матеріалу. В усіх цих напрямках вчений досягнув значних результатів. Однак, як і для кожного видатного мистця, науковця, важливими та визначальними є їх перші кроки на обраному шляху.

Власне одним із таких важливіших напрямків діяльності Ф. Колесси став музично-етнографічний, адже фахово зібраний матеріал забезпечував об'єктивність його подальшої науково-дослідницької праці. Академік здійснив значну кількість фольклористичних експедицій. Він записував народну музику на Підгір'ї, Бойківщині, Гуцульщині, Закарпатті, Поліссі, Лемківщині, Наддніпрянщині. Частина прирваних матеріалів була опублікована, зокрема такі збірники, як «Мелодії українських народних дум» (1910, 1913) [4], «Народні пісні з галицької Лемківщини» (1929) [7], «Народні пісні з південного Підкарпаття» (1923) [8], «Народні пісні з Підкарпатської Русі» (1938) [9], «Старинні мелодії українських обрядових пісень на Закарпатті» (1934) [12], «Народно-пісенні мелодії українського Закарпаття» (1946) [10].

Проте чимало матеріалів все ще залишається в рукописах та є маловідомими не лише широкому загалу, але й фахівцям. Зокрема, це фольклорні записи, які зробив Ф. Колесса у ранній період своєї життєтворчості на зламі XIX – XX століть у селах Ходовичі, Ваньовичі, Ваньковичі, Нижній Струтин, Поручин, Розжалів, Ляцько, Папортно.

Хронологічно одними з перших експедиційних записів Ф. Колесси стали народні пісні, які він зафіксував у селах Ходовичі, Ваньовичі та Ваньковичі на Львівщині. Необхідність вивчити історію здобуття цих матеріалів, з'ясувати які жанри записував фольклорист у тих експедиціях і зробити їхній аналіз та

врешті ввести у науковий обіг ці фольклорні мелодії зумовлюють актуальність запропонованого дослідження.

Фольклорні записи у с. Ходовичі (нині – Стрийського району Львівської області) Ф.Колесса зробив влітку 1897 року. Їх поява пов'язана із проектом, який задумав його брат Іван Колесса – вивчити історію, побут і культуру рідного села. До цієї етнографічної праці Іван залучив і Філарета. Так постав рукописний збірник народних пісень Ф.Колесси, який включає 41 пісню, а також дещо з фольклорної прози. Серед записаного – шість весільних і 35 звичайних пісень. Прикметно, що серед виконавиць від яких Ф. Колесса фіксував пісні була і його сестра Павлина Білінська-Колесса [5; 6].

Записи з сіл Ваньовичі та Ваньковичі (нині – Самбірського району Львівської області) дещо різноманітніші. Очевидно, це було пов'язано також і з певним досвідом Філарета, який він уже мав на той час. Тож у Ваньовичах дослідник зафіксував сім весільних, дев'ять звичайних пісень і десять гаївок; у Ваньковичах – п'ять весільних, чотири колядки, 11 гагілок, чотири звичайні пісні. На відміну від фольклористів XIX століття, яких цікавила переважно напливова народна творчість, Ф. Колесса звертав увагу головно на обрядову традиційну музику.

Усі фольклорні матеріали, які записав дослідник, паспортизовані. Його респондентами були: у Ваньовичах – Іван Камінський, Сенька Дорош, Васька Гриб, Ганька Гадзиман, Ганька Сидоряк; у Ваньковичах – Тацька Дацько. Маючи добрий слух, пісні Ф.Колесса записав безпосередньо з голосу виконавців. На той час він ще фонографом не користувався.

Призбирані фольклорні записи Ф.Колесса згодом використовував у своїх наукових працях, ілюструючи ними теоретичні роздуми (наприклад, «Ритміка українських народних пісень» [2]), поміщаючи мелодії у фольклорні збірники (наприклад, «Мелодії гаївок»[3]).

Сьогодні фольклорні матеріали з сіл Ходовичі, Ваньовичі та Ваньковичі містяться у Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові. Рукописна збірка включає:

1. Польові транскрипції фольклориста, зроблені олівцем. Біля деяких з них зазначені номери, які, очевидно, фольклорист проставив вже при переписуванні пісень начисто. Проблематичність опрацювання чернеткових рукописів полягає в тому, що з часом олівець затерся, відповідно це дуже утруднило відчитання записів. Окрім того, ймовірно, науковець під час транскрибування творів намагався занотувати максимальну кількість інформації, використовуючи різні скорочення, через що багато позначок сьогодні складно ідентифікувати.

2. Переписані начисто польові записи. Транскрипції пронумеровані, виконані чорнилом. Кожен твір Ф. Колесса виписав на окремому аркуші нотного паперу.

3. Дотичні матеріали, зокрема два невеличкі аркуші, на яких виписана інформація про те, що записано у Ходовичах, Ваньовичах, Ваньковичах та інших селах: які жанри й кількість зафіксованих там творів.

Пrawdopodobно, Ф. Колесса планував видати фольклорні матеріали з цих сіл, принаймні у його архіві збереглися документи, які свідчать про такий його задум. Першими кроками у реалізації проекту Ф. Колесси стало відчитання його рукописів і комп'ютерний набір цих матеріалів, які реалізують Галина Найдух (с. Ходовичі) та автор дослідження (села Ваньовичі та Ваньковичі).

З надією доповнити й уточнити відсутню інформацію, а також з'ясувати сучасний стан фольклорної традиції в селі Ваньовичах, у липні 2023 року я провела спеціальну музично-етнографічну експедицію слідами Ф. Колесси у цьому селі. Експедиція засвідчила згасання фольклорної традиції, що укріплює значення унікальності музично-етнографічної рукописної спадщини Ф. Колесси.

Отож, Філарет Колесса залишив для нащадків надзвичайно важливу інформацію про музичну традиційну культуру сіл Ходовичі, Ваньовичі та Ваньковичі. Записи є унікальними з огляду й на те, що цей регіон доволі скупо представлений в музично-етнографічній літературі зламу XIX – XX століть.

Література

1. Грица С. Філарет Михайлович Колесса. Київ. 1962. 112 с.

2. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // *Записки НТШ*. Львів, 1906. Т. LXIX. С. 7–30; Т. LXXI. С. 45–95; Т. LXXII. С. 80–111; Т. LXXIII. С. 65–118; Т. LXXIV. С. 33–68. 1907. Т. LXXVI. С. 64–116.

3. Мельодії гаївок, схоплені на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Філарет Колесса // *Гаївки* / зібрав Володимир Гнатюк. Мельодії схопив на фонограф Осип Роздольський, списав Філарет Колесса. Львів, 1909. Частина 2. 100 с. (Матеріяли до української етнології ЕК НТШ; т. XII).

4. Мельодії українських народніх дум списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса: у 2 серіях. Львів, 1910. Серія I. LXXXVIII + 178 + 20 с. (Матеріяли до української етнології ЕК НТШ; т. XIII); 1913. Серія II. XVI + 195 + 43 с. (Матеріяли до української етнології ЕК НТШ; т. XIV).

5. Найдух Г. Невідомі записи Філарета Колесси із села Ходовичі на Львівщині // *Друга конференція молодих дослідників народної музики: Матеріали*. Львів, 2019. С. 9–11.

6. Найдух Г. Початки музично-фольклористичної діяльності Філарета Колесси: становлення, доробок. Львів, 2021. Магістерська робота. Машинопис.

7. Народні пісні з галицької Лемківщини. Тексти й мелодії зібрав, упорядкував і пояснив др. Філарет Колесса. Львів, 1929. LXXXII + 469 с. (Етнографічний збірник НТШ; т. 39–40).

8. Народні пісні з південного Підкарпаття. Тексти й мелодії із вступною розвідкою Філарета Колесси. Ужгород, 1923. С. 122–142. (Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді; т. 2).

9. Народні пісні з Підкарпатської Русі. Мелодії і тексти зібрав і зредагував Філарет Колесса. Ужгород, 1938. С. 49–149. (Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді; т. 13–14).

10. Народно-пісенні мелодії українського Закарпаття // *Радянський Львів*. 1946, №1. С. 64–73.

11. Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси) / упорядники

І. Довгалюк, А. Вовчак. Львів, 2013. (Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми»; вип. 13).

12. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // *Науковий збірник*. Ужгород, 1934, 28с., 4 с. нот.

Anastasiia HOVDI

Scientific Supervisor: Associate Professor Kateryna LIZAK

Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehovo, Ukraine

THE INESTIMABLE VALUE OF R. KIPLING'S TRANSLATIONS IN THE SOCIO-CULTURAL LIFE OF UKRAINE

This article will examine the incomparably valuable significance of Kipling's works for Ukrainian society, which acquires new, special meanings when it comes to the turning points in the modern history of our country. The purpose of the study is to clarify the causes and consequences of the timeless relevance of Kipling's works not only within the Anglo-Saxon linguistic culture but also in the Ukrainian one, in particular in the period of socio-political upheavals. The solution to this problem was initiated by an ardent admirer of Rudyard Kipling's work, Ukrainian translator Volodymyr Chernyshenko, in a book entitled: "*Sim moriv*" («*Сім морів*») [2]. The application of elements of translation analysis makes it possible to understand the degree of adequacy of the reproduction of the original for foreign cultural reception. Also, it explains the presence of more than fifteen translated versions of the poem "*If*" within the Ukrainian linguistic and cultural tradition, which contributes to revealing the problems of the history of literary translation.

Rudyard Kipling's work has always been appreciated in Ukraine, but his poetry has gained particular significance in the lives of Ukrainians due to the socio-political events in the country. Back in 2011, the charismatic frontman of the freedom-loving rock band "*Tin Sontsia*" («*Тінь Сонця*»), Serhiy Vasylyuk, released a CD with songs based on

Rudyard Kipling's poems *"Danny Deaver"* and *"Lukannon"*, which carry a deep admiration and devotion to national ideals. A year later, the *"Kipling Fest"* («Кіплінг-фест») in Vinnytsia brought together fans of the British writer, including Ukrainian translation scholars and translators Maksym Strikha and Volodymyr Chernyshenko. The programme of the meeting included a concert based on the writer's works, which also featured melodies inspired by Rudyard Kipling's poems [2].

The socio-political events in Ukraine in 2014 aroused a new interest in our society in the writer's work. In connection with the dramatic and, unfortunately, tragic events on the Maidan Nezalezhnosti in Kyiv, Rudyard Kipling's works have received new, relevant interpretations. In the twelfth issue of the newspaper *"Den"* («День»), the author of the article *"Kipling on the Maidan"* («Кіплінг на Майдані») examined certain moments from *"The Jungle Book"*, pointing out their parallels with the events on the Maidan. The article notes the self-organisation and unity of Maidan, which resembles the world of the jungle, where all animals, regardless of species, are equal in the face of a common threat.

At the same time, Volodymyr Chernyshenko took the liberty of expressing his concern and certain frustration with the attitude of the authorities, based on Rudyard Kipling's poem *"A Servant when he Reigneth"* («Раб, який царює»), which many considered to be the personification of the then head of state [5]. The translated version of the poem *"If"*, made by Yevhen Sverstiuk, was performed on the Euromaidan tribunes in January 2014, adding inspiration to Ukrainians in their struggle for the rights and unity of the nation [4]. Hence, we can declare with confidence that at that time Rudyard Kipling was helping Ukraine not only in word but also in deed. It was written about in the newspapers: *"Kipling will help military families"* («Кіплінг допоможе родинам військових») [7], it was discussed on television [1], and it was also raised at a meeting at the National Museum of Literature of Ukraine [3].

It was a charity project called *"The Book That Stops a Bullet"* («Книга, що зупиняє кулю»), inspired by repeatedly mentioned above translator Volodymyr Chernyshenko. Thanks to the publishing house *"Navchalna Knyha – Bohdan"*

(«Навчальна книга – Богдан») and sales of printed poems by Rudyard Kipling "Норчупна незухвалуу" («Хлопчина незухвалий») and "Dity" («Діти»), funds were raised to help the family of the soldier Ihor Borys, who gave his life defending Ukraine near Zelenopillia in July 2014 [1]. Furthermore, the thousandth sale of Rudyard Kipling's most famous poem "If" translated by Vasyl Stus and titled "Супові" («Синові») allowed to buy a bulletproof vest for a Ukrainian soldier, a member of the "Storm" company. The choice of poetry for the charity event "Book of One Poem" («Книга одного вірша») was based on the deep symbolism associated with Ukraine. It combines the tradition established by Rudyard Kipling to help the military by raising funds through the sale of butterfly books, and the story of Vasyl Stus's translation of the poem "If" while he was imprisoned in a Soviet prison [1]. The background used in the book was the original manuscript of Vasyl Stus's translation of the poem, provided by his son. A black square was drawn on the back cover of each copy, the size of which corresponded to the part of the bulletproof vest that the buyer helped to purchase to save the soldier's life. This incredible idea, implemented by those who worked on the project, serves as a clear example that this in a literal sense means "The Book That Stops a Bullet" («Книга, що зупиняє кулю»).

Vasyl Stus's translation of Rudyard Kipling's poem "If" is also related to another significant event in the socio-cultural life of Ukraine. In March 2023, Oleksandr Sydorenko (Fozzy), a songwriter and one of the vocalists of the band "ТНМС" («Танок на майдані Конго»), released a video of a lyrical reading of a poem translated by Vasyl Stus against the backdrop of the ruins of the heroic city of Bakhmut, intending to raise 190 thousand hryvnias for a drone for aerial reconnaissance [6]. After watching this striking video, viewers express their admiration for the power and strength of each word of the poem and continue to make donations, bringing Ukraine's victory closer together. Dozens of comments grateful for supporting the national spirit once again prove that R. Kipling's works help Ukrainians in their difficult struggle, both ten years ago and today.

Consequently, by analysing the extra-textual features of Rudyard Kipling's work, we have investigated his influence on the formation of the modern personality

not only within the Anglo-Saxon culture but also in Ukraine. From this point of view, future studies of the individual-author specificity of texts from the perspective of translation analysis would be of great value in solving the problems of multivariability of translations of remotely distant original texts within the theory and practice of literary translation.

References

1. Ганна Осадко - про благодійний проект НК- «Богдан» «Книга одного вірша», 2015. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=P7fT6BMnSP0> (дата звернення: 03.01.2024).

2. Кіплінг Дж. Р. Сім морів : Поетичні твори / Джозеф Ред'ярд Кіплінг; уклад. В. Чернишенко. — Англ. мовою з паралельним українським перекладом. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2016. — 480 с. — (Серія «Шедеври світової поезії»).

3. «Книга, що зупиняє кулю» – у Національному музеї літератури України. *Видавництво «Навчальна книга – Богдан»*. URL: https://bohdan-books.com/news/knyga_shcho_zupynuae_kulyu_u_natsional`nomu_muzeyi_literatur_u_ukrayinu/ (дата звернення: 08.11.2023).

4. Майдан Моніторинг. Р. Кіплінг. «Якщо». #Євромайдан #Харків 18 січня 2014 р., 2014. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1vLqOGkzz68> (дата звернення: 10.01.2024).

5. Рижков В. Кіплінг на Майдані Як «Книга джунглів» пов'язана з подіями на головній площі України? *День*. 2014. 24 січ. URL: <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/kiplinh-na-maydani> (дата звернення: 02.12.2023).

6. ТНМК – Коли (вірш Р.Кіплінга If у перекладі В.Стуса – Синові, читає Фоззі) [Creative Video], 2023. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h5qYnxAhw6c> (дата звернення: 08.03.2024).

7. Томчишин Ю. «Кіплінг допоможе родинам військових». *Наш день*. 2014. 12 серп. С. 20

Секція 4. МОВНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО БАГАТОМОВНОГО СЕРЕДОВИЩА

Вікторія РОТКОВСЬКА

Науковий керівник: доц. Наталія БАНЯС

Закарпатський угорський інститут ім. Ф. Ракоці II

м. Берегове, Україна

INTERCULTURAL COMMUNICATIVE COMPETENCE AS A LINGUISTIC PHENOMENON

As everyone knows, in the rapidly developing modern world, intercultural communicative competence is the key to successful cross-cultural communication. The 21st century is rightly considered the century of globalization, intercultural communications and various types of intersections of different cultures.

This is influenced by many factors, such as: high level of emigration; a large number of opportunities in terms of work and relocation for people who speak the same English; various kinds of transactions between people and trade. The more people had to interact with each other for certain purposes, the more quickly and intensely intercultural communication became an integral part of the life of almost every person. The Internet has also greatly contributed to connections between cultures, since living in the era of technology you can communicate with different people. And these people will definitely have their own views on life, their own mentality, their own cultural characteristics and traditions, differences in outlook on life and other factors that influence the formation of personality. So progress has contributed to the fact that in the 21st century people have had to learn to be tolerant and develop a certain level of tolerance [3].

“Communication is the process of sending and receiving messages through verbal or nonverbal means, including speech, or oral communication; writing and

graphical representations (such as infographics, maps, and charts); and signs, signals, and behavior.” [7].

To put it simply, communication is the creation of meaning and the exchange of it.

Communication itself is impossible without linguistic competence. “The term linguistic competence refers to the unconscious knowledge of grammar that allows a speaker to use and understand a language. Also known as grammatical competence or I-language” [2]. This is an important part of communication itself. Because intercultural communication, if we consider it in more detail, is the interaction of two (or several) people representing other cultures. And due to certain cultural differences, disputes and misunderstandings may arise.

These conflicts and their occurrence can be avoided if individuals develop high-level ICC (Intercultural Communicative Competence) skills. Which implies that communicators will have a high level of linguistic and communicative competence. “The term communicative competence refers to both the tacit knowledge of a language and the ability to use it effectively. It’s also called communication competence, and it’s the key to social acceptance” [4]. This concept arose in opposition to the linguistic competence of Noam Chomsky. But, at present, most linguists are inclined to believe that linguistic competence is part of communicative competence.

If we consider ICC as a separate linguistic phenomenon, then intercultural communicative competence is the ability to communicate effectively and appropriately between cultures. It is the ability to achieve mutual understanding with representatives of different cultures, even with a mediocre command of foreign languages, based on knowledge, understanding and compliance with the universal rules and norms of behaviour that make up international communication etiquette.

“Intercultural competence is the ability to function effectively across cultures, to think and act appropriately, and to communicate and work with people from different cultural backgrounds – at home or abroad.” [1].

The phenomenon of intercultural communication was provoked by the process of globalization. As a result of this process, people got the opportunity to

communicate with representatives of different cultures. Such communication quickly became a daily reality for many modern countries and peoples. And this was the reason that this type of communication became in demand, interest in it grew, and its study became a necessity.

Often, a person himself quickly realizes that one knowledge of the appropriate language is not enough for full communication with representatives of other cultures. Knowledge of the norms and rules of a foreign culture is the key to understanding the interlocutor – they are very important.

In dealing with those who are not like us, people acquire new abilities and skills, developing and improving existing ones.

But human dissimilarity also has a downside: the more differences in upbringing, character, education, level of culture, the more likely the conflict and contradictions between interlocutors increase [2].

As a linguistic phenomenon, Intercultural Communication Competence has many components. Some key ones include: tolerance for uncertainty, motivation, and knowledge of self– and others. Without these factors, it is difficult for a person to comprehend ICC and be an effective and appropriate interlocutor for communication.

As a young science, ICC is developing rapidly. “The term “intercultural communication” appeared in the literature in the 1970s in high society. In the work of L. Samovar and R. Porter “Communication between Cultures”, intercultural communication should be established. Until this hour, having been formed directly in science, the core of which was the emergence of communicative failures and their legacy in situations of intercultural splintering.” [8:4].

Since that moment, many scientists from different fields have been and are still doing their research.

Intercultural communicative competence is very important in our time. In a rapidly developing society, the ability to communicate with representatives of different cultures is highly valued. This skill is necessary for almost every member of society, because as a result of globalization, the borders of countries are more blurred

than ever, and, therefore, there are more and more cases in which citizens of one country have to communicate with citizens of another country.

For the realities of the modern world, living in a multicultural environment is far from uncommon. The farther, the more cultures mix with each other: we are neighbors with representatives of different nationalities in large metropolitan areas, we communicate with representatives of other cultures over the network and, one way or another, interact with them almost every day.

Based on the above factors, we can safely say that intercultural communicative competence as a skill is now in great demand. And even more – it is simply necessary.

Social adaptation allows a person to adapt to the social environment that has developed around him due to the awareness of his capabilities in this social environment, the ability to analyze social situations and the ability to regulate and maintain his behavior within certain social norms and rules, focusing on his specific goals.

In today's world, for an individual, the ability to adapt and integrate into a rapidly differentiating society is extremely important. Today, more than ever, a person must be able to function effectively in the global space.

The process of globalization that is currently developing is erasing political, ideological and cultural boundaries between countries and continents, peoples and ethnic groups. High-speed means of transportation, modern means of communication and the Internet have brought people together, made the world so close that the interaction of countries, peoples and cultures has become inevitable and constant.

In order to prepare students for living in a multicultural society, as our society is now, children must be taught the ICC skill.

When a “meeting” of cultures arises and the need arises for contact with representatives of other cultures, students must know how to build a dialogue and how to communicate with individuals whose mentality and worldview differ from their own.

Therefore, the role of intercultural communicative competence in the education of future members of society is important.

References

1. Adapted from Leung, K., Ang, S. and Tan, M.L. (2014), 'Intercultural Competence', *Annual Review of Organizational Psychology and Organizational Behaviour*, 1:4889–519.
2. Chomsky, N. 1965. Aspects of the theory of syntax. Cambridge: Cambridge University Press. Common European framework of reference for languages: Learning, teaching, assessment. [2001] 2007.
3. "Communication in the Real World" p.415 University of Minnesota libraries publishing edition, 2016. This edition was adapted. From a work originally produced in 2013 by a publisher who has requested it. Not receive attribution. Minneapolis, MN
4. Hymes, D. Reinventing anthropology. New York: Pantheon Brooks, 1972.
5. Nordquist, R. Linguistic Competence: Definition and Examples. *ThoughtCo*, Jan. 21, 2020. URL: <https://www.thoughtco.com/what-is-linguistic-competence-1691123> (date of access: 5.04.2014).
6. Nordquist, R. Communicative Competence Definition, Examples, and Glossary. *ThoughtCo*, May 26, 2019. URL: <https://www.thoughtco.com/what-is-communicative-competence-1689768> (date of access: 5.04.2014).
7. Nordquist, R. What Is Communication? *ThoughtCo*, Feb. 16, 2021, URL: <https://www.thoughtco.com/what-is-communication-1689877> (date of access: 5.04.2014).
8. Аврамко Т. О. Міжкультурна комунікативна компетенція / Т. О. Аврамко // *Наукові записки* [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філологічна. - 2012. - Вип. 23. - С. 3-4. – С. 4.

Natalia CHAVARHA

Scientific Supervisor: Senior Lecturer Anatolii MYSHKO

Uzhhorod National University

Uzhhorod, Ukraine

**LINGUISTIC IDENTITY AND POLITICS OF THE UKRAINIAN
LANGUAGE IN THE CONTEXT OF THE MODERN MULTILINGUAL
ENVIRONMENT: THE CASE OF BELGIUM AND SWITZERLAND**

Bilingualism and multilingualism play an important role in the development of a democratic society. According to the Journal of Neurolinguistics, 43% of the world's population is bilingual, meaning almost half of all people use two languages every day. 40% of the world's population is monolingual, using only one language. 17% of the world's population is multilingual or fluent in two or more languages [1]. This shows the prevalence of bilingualism and multilingualism and the tendency towards blurring the language and cultural boundaries and the overall globalization in the world.

The issues of linguistic identity have always been of interest to both researchers and ordinary people. Today we would like to introduce you to the topic "Linguistic identity and politics of the Ukrainian language in the context of the modern multilingual environment: the case of Belgium and Switzerland". Many people consider Ukraine to be a multilingual country. What is certain is that Ukrainian is not the only language spoken by Ukrainian citizens. So, I think we need to look at how the developed countries deal with the problem of multilingualism, as the critical analysis and the consideration of the issues of bilingualism and multilingualism using the example of Belgium and Switzerland can help us resolve the problems in this field in our country.

Belgium is a trilingual federal state. It has three official languages: Dutch, French and German. The Belgian Constitution recognizes three linguistic communities: Dutch-speaking Flemish, French-speaking Francophones (including Walloons) and German-speaking Germanophones. Dutch-speakers make up 54.2% of

the population, French-speakers, Francophones account for 34.1%, German speakers for 1% and allophones (used for communities other than these three) for 10.7%. 10.7% also speak a number of unofficial minority languages and dialects. English is also widely used throughout the country, but as a second language [2].

For indigenous Belgians, Dutch is the second or third language. The federal regions do not use more than one language. French was generally the only language used by public authorities until language legislation was gradually introduced in the 20th century. Since 1967, the Dutch version of the constitution has had equal status with the original French, and since 1991, the German version has been the official language. There are four linguistic regions:

- 1) Flanders is located in the north. Flemish (a variant of Dutch) is the official language of the region.
- 2) Wallonia, in the south, has French as its official language.
- 3) German is the official language in a narrow strip along the border with Germany.
- 4) The Brussels region is officially bilingual [2].

After the Orange Revolution in 2004 and the Euromaidan in 2014, Ukrainian gained more popularity and is used in most companies in Ukraine along with English. Thus, the requirements for professional knowledge and skills go beyond what the educational system can offer. We consider that it is necessary to create more opportunities for foreigners to learn Ukrainian in Ukraine.

More than 75% of the inhabitants of the Brussels region speak French as their first or only language, although it is officially considered bilingual. Dutch is the language of education in Flanders and French is taught as a second language. French is the language of education, while Dutch is taught as a second language in Wallonia. The official status of Dutch and French in Belgium is largely debated. All political parties and official organizations need organizations and publications that include both Dutch and French. French is a member of the Romance language family, while Dutch is a member of the Germanic language family. Both German and French are members of the Indo-European language family. The Flemish government has

gradually made Dutch an equal language in the education system. After the Second World War, Belgian politics was increasingly dominated by the autonomy of the two main linguistic communities [2].

It is worth mentioning that Belgium does not regulate the use of language among its citizens, in case these citizens belong to a particular linguistic community. They need to respond in the language of the native community in which the institution is located. In Brussels, citizens have a choice between French and Dutch. A foreigner who wants to settle in Belgium is required to learn Dutch and pass the A2 exam. The Flemish government provides such education to every non-resident free of charge, as well as special integration courses. Thus, the government motivates and promotes integration so that these people can find jobs in the future [3].

The Swiss constitution recognizes the right of language groups to communicate in their own language. German, French, and Italian are the main official languages of the Confederation, which means that all laws and official documents must be available in these languages.

The Romansh language is only partially an official language and is used to communicate with native speakers. The constitution contains provisions that oblige the federal government to support Italian and Rhaeto-Romance in the cantons of Ticino and Graubünden.

Outside Switzerland, it is often assumed that the locals speak all of these languages. In reality, however, this is far from the case. The Swiss tend to concentrate in their linguistic regions and, if possible, use the media only in their native language.

The gap between French- and German-speaking areas is undeniable. The border between the two is jokingly called the "Röstigraben" or "Potato Moat" by the Swiss, a name derived from "rösti", a potato dish popular in the German-speaking part of Switzerland but rarely eaten in the French-speaking part.

However, the more educated sections of society usually speak many languages, including English. We would like to underline that the Confederation cultivates an atmosphere of mutual linguistic tolerance. The most noticeable linguistic fact in the

German-speaking part of Switzerland is the parallel use of various dialects of German for spoken communication and literary ("standard") German for written communication ("diglossia").

French is spoken in the west of the country. Italian is spoken in the canton of Ticino and in the south of the neighbouring canton of Graubünden. Rotoromanic, which is a conglomeration of five dialects (idioms), is used only by residents of certain communities and regions of Graubünden [4]

Despite the fact that the German community is the largest in Switzerland, there have been no attempts to displace other languages. On the contrary, Swiss citizens respect all languages spoken in their country and no language is disadvantaged. The country's authorities have created a well-developed system for protecting languages, cultures and territories. All regions of Switzerland communicate with each other through information and communication exchanges and forms of communication [5].

Thus, we should use the progressive experience of such countries as Belgium and Switzerland, but it should not be forgotten that Ukraine has its own language and is a unitary country. Ukraine should strive for development, for the spread of the language and fight for linguistic identity.

References

1. McGibney S. What Percentage of the World's Population is Bilingual? *Newsdle* 17/07/23 URL: <https://www.newsdle.com/blog/world-population-bilingual-percentage> (date of access: 5.04.2024).
2. Sharma V. Linguistic Policy of Belgium. *IJCRT* 2018. URL: <https://www.ijcrt.org/papers/IJPUB1802191.pdf> (date of access: 5.04.2024).
3. Bulda O., De Donder L. Linguistic policy of Belgium: lessons for Ukraine. *Promote Ukraine Media* 07.11.2020 URL: <https://www.promoteukraine.org/uk/movna-politika-v-belgii-uroki-dlya-ukraini/> (date of access: 5.04.2024).
4. Klaunzer P. Languages in Switzerland. *swissinfo.ch* July 20, 2022. URL: <https://www.swissinfo.ch/eng/culture/languages-in-switzerland> (date of access: 5.04.2024).

5. Savoiska S. National context of the regional model of Switzerland's television policy. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 21, том 1, 2018. С. 42-46. URL: <https://dspu.edu.ua/sites/hsci/wp-content/uploads/2019/02/9-6.pdf> (date of access: 5.04.2024).

Kitti TOVT

Scientific Supervisor: Associate Professor Tomash VRABEL

Ferenc Rákóczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehove, Ukraine

EUPHEMISMS IN THE SPEECHES OF LEADING POLITICIANS OF THE USA AND GREAT BRITAIN IN EARLY XXI CENTURY

The research aims to explore the significance, and the impact of euphemisms in the speeches of key political figures from the USA and Great Britain during the early 21st century, highlighting their importance in shaping the political discourse and influencing the public's opinion, as well as states the use of euphemisms in political speech. By examining these powerful instruments, we may perceive the languages' true power in politics.

Euphemisms are powerful linguistic tools – words or phrases – for expressing ideas that are considered to be too harsh or impolite to discuss. These powerful linguistic instruments play a crucial role in political speech dominating the softening of harsh subjects and explaining controversial topics for political communication [3, p. 6]. The term “political euphemisms” additionally exists not only to substitute unpleasant ideas, but also to act as instruments which control the qualities and the quantities of information that are transmitted, shaping the public's perception, while expressing subtle messages gradually [3, p. 7]. Euphemistic language used in politics make the speakers able to communicate and express their ideas on sensitive topics that are important, subject-matter issues of the

population, including the themes of the economy, the security of the countries or foreign policies [1 p. 742].

According to Allan and Burrige (2006), euphemisms are a response to politicians' need to have their advantageous public image validated and their need to preserve a positive self-image, since they will naturally benefit from increased public trust in them by having a stronger reputation, which will increase their electability, as well as gains the public's trust and sympathy [1, p. 6; 3, p. 8]. One of the greatest examples of gaining trust by words is the 43rd Prime Minister, George W. Bush's case, since only few months after his inauguration, a horrible attack happened on September 11. Nine days following the attacks, in President Bush's address to the joint session of Congress Speech, a significant surge happened. His approval rating skyrocketed from approximately 50% to 90% in the aftermath of September 11th, marking the highest level of approval for any U.S. president since World War II [6 p. 298]. Using euphemisms such as "their radical visions" and "pretensions to piety" the message of the sentence is embedded, but the language is much more sophisticated [5 p. 201 - 203]. Euphemisms soften the topics of decision making and avoid explicit language use in political speeches. In Tony Blair's March 18th speech in 2003, the usage of euphemisms were unavoidable, since a harsh topic, the war in Iraq was the main theme.

The instances, proving the popularity of George W. Bush experiencing a great approval of ratings following 9/11 and Tony Blair discussing the harsh reality in the war in Iraq highlights the effectiveness of euphemisms on building the population's trust while articulating negative topics. Some of the examples of euphemisms include the ones that are related to the country's security, such as "threat of action" – instead of military intervention; and "radical visions" instead of threat of violence, downplaying or highlighting the controversial issues.

In conclusion, the study underscores the crucial role of language in politics, implying the power of words' hold on us, as well as the substantial influence euphemisms have on political communication. The analysis of the speeches shows

a pattern of euphemistic language in the speeches of both American and British politicians during the early 21st century.

References

1. Allan K., Burrige K. (2006). *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge: Cambridge University Press. 303 p.
2. Aytan, A., Aynur, B., Hilal, P., Aytac, E., & Malahat, A. (2021). Euphemisms and dysphemisms as language means implementing rhetorical strategies in political discourse. *Journal of Language and Linguistic Studies*. P. 741–754.
3. Crespo-Fernández, Eliecer. (2014). *Euphemisms and Political Discourse in the British Regional Press*. Brno: Brno Studies in English. 26 p.
4. Tony Blair's speech. Available at: <https://www.theguardian.com/politics/2003/mar/18/foreignpolicy.iraq1> (date of access: 21.03. 2024)
5. Hubanks, J (2009). Praise, Blame and Advocacy: An Examination of President George W. Bush's Post-9/11 Discourse and the Rhetorical Genres that Define it. *Intersections online*. P. 199–225.
6. Rafoss, T. W. (2019). Enemies of freedom and defenders of democracy: The metaphorical response to terrorism. *Acta sociologica*, 62(3). P. 297-314.

Kateryna LIASHENKO

Scientific Supervisor: Senior Lecturer Alla LIASHYNA

Uzhhorod National University

Uzhhorod, Ukraine

TRANSLATION AS A TYPE OF INTERLINGUAL COMMUNICATION

Translation is not just the replacement of words from one language to another. In fact, it is a very complex process that includes understanding the content of the source text, analyzing the linguistic and cultural features of the transfer of this content into another language, taking into account the linguistic and cultural norms of

the language of translation and preserving the style, as well as the transfer of the author's intention of the source text. Translation is a special kind of communication, and the theory of translation is an organized understanding obtained in practice; otherwise, it will not have a solid foundation. There has long been a debate about the merits of literal versus free translation, but it is actually very difficult to clearly define what literal and free translation are, as each of these two terms has both broad and narrow meanings.

The objective of the research was to determine the difference between literal and free translation aspects in interlingual communication.

Relevance: this study of literal and free translation is of great importance to the field of interlanguage communication because understanding the strengths and weaknesses of both approaches helps to choose the most effective translation method. Literal translations ensure accuracy of transmission, which is important for legal documents or technical manuals. However, they may be unclear or harsh in the target language. Translation is not just a translation of words, but also of a cultural component. Thus, our research can contribute to the field of interlanguage communication by promoting clearer and more effective communication in different languages.

Translation is also a type of interlingual communication that is used for three main purposes: the exchange of information between people who speak different languages, the spread of knowledge and cultural values, and the promotion of international relations.

It can be assumed that in any activity, there should be certain basic principles that relate to the essence of the task. A comprehensive set of such principles constitutes a basic theory that can help the translator perform his work more expertly. Such a theory can provide a means to do something not only with skill but also with artistic competence. Because it is much easier to see how all the parts fit together harmoniously. It can even be harmful to study theory without applying it in practice, but if translation theory is understood as a description of principles that are intrinsic to the task, then only the absence of theory can be harmful to the translator [6, p. 3].

Although it seems that literal translation is simple, it is actually quite a complex aspect of interlanguage communication. The goal of literal translation is to convey the source text word for word, because it is important to preserve the exact grammatical structure of the vocabulary of the original text. It is most convenient to use it in the translation of legal documents or technical manuals where accuracy is extremely important, but if we are talking about interlanguage communication, then often in a literal translation certain phrases can be translated unnaturally, because a literal translation ignores the cultural context, idioms, catchphrases — this can lead to misunderstandings. Also, due to the variety of grammar and syntax, the translation may have a different meaning than the one in the original text [4, c. 20].

In translation, you should focus on conveying the meaning and intent of the original text. There are certain approaches to cross-language communication that can help translate correctly. The first is dynamic equivalence; it is worth paying attention to the translation of meaning, not words, and making sure that it reads naturally in the target language. The second is functional equivalence, here it is necessary to adapt the message according to the cultural context and expectations of the target audience. And the third is localization, where it is important to consider cultural references, humor and formatting to resonate with the target audience.

The goal of translation is clear communication, not just word-for-word matching. A qualified translator understands the nuances of both languages and can adapt the text to the target audience.

The correct combination of skills acquired through practice and theory developed on the basis of understanding tasks should lead to an aesthetic result. In translation, the combination of skill and theory can pave the way to the sensitivity of the beauty and power of language, which will transform the results from a superficial reproduction to a truly aesthetic result. There is no doubt that effective translation requires skill, but this skill can only be acquired through knowledge of adequate theory. Effective translation is always a matter of the art of language, but to understand how skill and art combine to create first-class translations to convey content that is acceptable to people, a theory of translation is needed.

Preservation of the inner spirit and style without the slightest deviations, in the 17th century, was compared to the transmigration of souls with the replacement of only the outer shell. Otherwise speaking, the translation must have the same meaning as the original with such precision that it does not read as a translation and that the difference between the original and the translation disappears. Such work should be extremely sophisticated and professional, so that the work in the native language is read as if it had not undergone a translation process [6, c. 2].

Free translation gives priority to the meaning of the text and does not aim to preserve certain grammatical forms, parts, etc. There are several methods that are possible with such a translation. The first is adaptation, which is a change of the source text to adapt it to the culture and context of perception of the target audience. The second is paraphrasing, the translation of sentences while preserving the original meaning but using words similar in meaning. The third, necessary, is creative freedom, where the translator can adapt, change within the context, omit or add certain elements to better understand the main purpose of the text by the consumer, increasing the clarity or cultural relevance of the language. All of this can create a more natural and engaging experience for your target audience. Allows the translator to better convey the content and main message of the text. It is extremely popular and apt to use free translation in marketing materials or literature because they are aimed at a certain group of people, and in order for the main idea to be perceived by them, it is worth paying attention to the characteristics of the audience.

However, it should not be forgotten that one should not deviate too much from the original text; so as not to cause confusion or distortion. Only a qualified translator, with a deep understanding of both languages and cultures, can know the line between a true free translation and one's own invention based on the text, it is clear that the latter is absolutely unacceptable.

Summarizing the results of this work, we came to the conclusion that translation is an important tool for communication between people from different countries around the world. It helps people better understand each other, share knowledge and experience, and build bridges between cultures. Translation is also a creative process

that requires the translator not only to know languages, but also to have a broad outlook, erudition, and knowledge of culture and history. It is very important to have the skills of literal and free translation, because this is how we can fully understand the content and harmoniously convey the content of the text authentically, culturally competently, taking into account all the features.

References

1. Hymes D. Introduction: Toward Ethnographies of Communication. *American Anthropologist*, New Series, Vol. 66, No. 6, Part 2: The Ethnography of Communication (Dec., 1964), pp. 1-34

URL: <https://cursoensenada2011.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/05/dellhymes-toward-ethnogr-of-communic.pdf> (date of access: 29.03. 2024).

2. Barbe K. The dichotomy free and literal translation. *Meta*, Vol. 41, No 3, September 1996, p. 328–337. Online publication Sept. 30, 2002. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1996-v41-n3-meta178/001968ar/> (date of access: 30.03. 2024).

3. Matos, Francisco. Linguistics and the language of translation. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*. 2006. 22. 10.1590/S0102-44502006000100014. 208 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/237991351_Linguistics_and_the_language_of_translation (date of access: 26.03. 2024).

4. van Hoang, Van. Interlingual Translation: An Attempt at Understanding Some Basic Concepts. *VNU Journal of Foreign Studies*. 2023, Vol.38. 1-29. 10.25073/2525-2445/vnufs.4880. URL: https://www.researchgate.net/publication/371948806_Interlingual_Translation_An_Attempt_at_Understanding_Some_Basic_Concepts (date of access: 27.03. 2024).

5. Ziqi Lu, Shurui Yang. The application of free translation method in translating literature (Italian version). *Lecture Notes on Language and Literature*. 2024, Vol. 7 Num. 1, Clausius Scientific Press, Canada. P. 61-66.

URL:

https://www.clausiuspress.com/assets/default/article/2024/01/30/article_1706670610.pdf (date of access: 21.03. 2024).

6. Ye, Zun. Translation as a means of interlingual communication. A thesis for the degree of master of arts in communication. University of Hawai'i at Manoa ProQuest Dissertations Publishing, 1992. 124 p. URL: <https://www.proquest.com/openview/acafe91f39d3114157eb635ece08d5b0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (date of access: 29.03. 2024).

Ágoston RADVÁNSZKY

Scientific Supervisor: Associate Professor Tomash VRABEL

Ferenc Rákóczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehove, Ukraine

ENGLISH AS A LINGUA FRANCA IN THE CONTEXT OF RECENT GEOPOLITICS

What is ELF and how did it become the global Lingua Franca?

The term 'English as a Lingua Franca' refers to communication in English between speakers of different first languages [8, p. 339]. The distinctive feature of ELF is that it is mainly a 'contact language' between people who share neither a common language nor a common national culture.

There are four principles of which to define ELF: through its speakers, settings, function, and research.

Speakers – There is a common misconception that they are still the learners of English, while in reality, they are the users of it. Their main concern is not to conform to the standards of the natives, but to communicate effectively [3, p. 9].

Settings – Any place where English is the primary form of communication. ELF is not tied to any geographic location. The settings where ELF occurs can include native English speakers as well [3, p. 9].

Function – ELF is functioning as the preferred primary language among speakers who do not share another language [3, p. 10].

Research – the data of many ELF corpora include members of all three circles. ELF is being studied empirically to examine innovative uses and patterns of English through naturally occurring speech and writings. The aim of reviewing the empirical research on ELF is to highlight and characterize ELF as a hybrid and fluid language [3, p. 10].

It cannot be denied that, as a consequence of its international use, ‘English is being shaped at least as much by its non-native speakers as by its native speakers’ [8, p. 339]. This is the reason why it is a bit paradoxical that the native speakers are regarded as custodians over what is the acceptable usage of English, even though the vast majority of verbal exchanges in English do not involve any native speakers of the language at all.

Lingua Franca, as it is, is itself a product of globalisation, mainly through trade in the Middle Ages. The original Lingua Franca was a trade language used by various Mediterranean language communities as a pidgin to communicate with each other when they did not share a common language. It has been in use since the Middle Ages and survived until the 19th century, when it disappeared with barely a trace, possibly due to the influence of the French language. Although only a few anecdotal quotations in the writings of travelers or observers remain, and some other detritus, including an imperfect French/Lingua Franca vocabulary, there are still some Lingua Franca-like dialects remaining today. It had a limited vocabulary and grammar, lacking verb tenses and case endings. The only known oral survival of the Lingua Franca is the initial numerals of the language, which are still used by children in Jerusalem as a counting-out rhyme. The language was not usually written. It was most often just a way to sell the merchandise you had to offer, or haggle for a better price on its purchase [6].

The estimated number of English speakers has increased from 4 million in 1500 to between 116 and 123 million in 1900. By the end of the 20th century, the number of English speakers had increased almost tenfold; it was estimated that there were

between 700 million and 1 billion English speakers by the end of the twentieth century. There is general agreement on the reasons for and implications of the spread of English. Although people no longer argue that English is superior to other languages, English is seen as beneficial to the world and has been freely chosen. However, there is also an element of concern about the changes to the language as it spreads. Some perceive changes as instances of deterioration in standards, while others see the spread of English as something that is polluting and corrupting the language [2, p. 9].

The difference between the original lingua franca, and today's English is that English is not a mix of languages, nor is it a language with limited grammar or vocabulary. The original lingua franca was not often used in written form - when it was written, it was generally in early opera libretti and ballads, and this was done generally to include exotic elements in these works [6] – whereas English is both spoken and written. The main difference is: original lingua franca was not the native language of any peoples, and English is the native language of multiple countries [6].

The first time English reached a strong global position was in the nineteenth century. It was due to the fact of English speakers settling around the world, along with emerging trade. The main reason was the rising of the United States as a prominent world power in the early twentieth century [6, p. 1].

The Effects Recent Geopolitics Have on ELF

The recent geopolitical changes cannot be ignored when assessing the matter of English as a Lingua Franca, since the changes in global power dynamics surely have an effect on the status and spread of ELF. The emerging global powers, mainly China and India, have significantly larger populations than English-speaking countries, and as these nations assert themselves on the global stage, their increasing presence has a direct impact and perception of ELF.

As of now, it is hard to dispute, how China is the main global player in the region East Asia, however it is often overlooked, that China is actively expanding itself through trade and economic statecraft into almost all regions of the world, including predominantly English-speaking regions, like South Africa or Australia [9;

7]. The fact that Chinese diplomats and businessmen are increasingly present in ELF events must have a considerable impact on English as a Lingua Franca, and I believe there is empirical research, which needs to be done, which examines the influence of the Chinese language and culture in global English communication, and the outcome could challenge the current native speaker norm even further.

According to the current consensus in the field of ELF even though English is the only global Lingua Franca currently, there are multiple Lingua Francas, one of them being Russian, mainly in the post-soviet countries [10, p. 11]. With the current geopolitical tensions and political rivalries between the anglophone world and Russia, the perception and acceptance of English as a neutral Lingua Franca could be challenged. In such situations, alternative Lingua Francas or regional languages may emerge as communication tools, undermining the dominance of English and its status as a global Lingua Franca.

The influence of colonial history on the spread and dominance of English is a significant aspect to consider when examining the geopolitical divides of English as a Lingua Franca (ELF). In many regions around the world, English was introduced and imposed as a result of colonialism, where colonial powers established their dominance and imposed their language on the colonized populations.

The historical context of colonization has left a lasting impact on the perception and use of English as a Lingua Franca. For some, the adoption and widespread use of English may be viewed as a remnant of colonial power structures [4]. The imposition of English during the colonial era may have been accompanied by cultural, social, and economic domination, leading to resistance or ambivalence towards the language.

The association of English with colonialism can evoke strong emotions and sentiments among different communities. Some individuals and groups may perceive the use of English as a Lingua Franca as cultural imperialism, consequently a continuation of cultural imperialism and the erasure of local languages and cultures [7, p. 73]. They may view it as a symbol of cultural domination and a means of perpetuating historical power imbalances.

References

1. Björkman, Beyza. English as an Academic Lingua Franca. In. Jennifer Jenkins - Will Baker: Developments in English as a Lingua Franca 3. Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2013. – 261 p.
2. Canagarajah, A. S. Translingual practice: Global Englishes and cosmopolitan relations. Routledge, 2013. – 224 p.
3. Dunlap, K. J. Describing and Analyzing English as a Lingua Franca. The University of Texas at Austin, 2012. – P. 9-10
4. Hirsch, A. Africa's Colonisation of the English language continues apace. *The Guardian*, 29 Jan, 2020. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/29/africa-colonisation-english-language-oxford-dictionary-nigerian> (date of access: 9.04. 2024).
5. Kassam, N. Great expectations: The unraveling of the Australia-China relationship. *Brookings*, July 20, 2020. URL: <https://www.brookings.edu/articles/great-expectations-the-unraveling-of-the-australia-china-relationship/> (date of access: 6.04. 2024).
6. Parkvall, M. Foreword. In *Alan Corré: A glossary of lingua franca*, 2005. URL: <https://minds.wisconsin.edu/bitstream/item/3920/edition3/lingua.3.html> (date of access: 29.03.2024).
7. Pennycook, A. The Cultural Politics of English as an International Language. Routledge, 2017. – 390 p.
8. Seidlhofer, B. Key Concepts in ELT. English as a Lingua Franca. *ELT Journal* Volume 59/4. Oxford University Press, 2005. – P. 339-341
9. Trinkunas, H. Testing the limits of China and Brazil's partnership. *Brookings*, July 20, 2020. URL: <https://www.brookings.edu/articles/testing-the-limits-of-china-and-brazils-partnership/> (date of access: 29.03. 2024).
10. Van Parijs, P. Linguistic justice for Europe and for the World. Oxford University Press, 2011. – 299 p.

Szabina STERCLI

Scientific Supervisor: Associate Professor Kateryna LIZAK

Ferenc Rákóczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehove, Ukraine

PECULIARITIES OF REALIA TRANSLATION IN JANE AUSTEN'S PRIDE AND PREJUDICE AND VIRGINIA WOOLF'S MRS. DALLOWAY NOVELS

The question of realia translation is one of the most difficult issues in the theory of translation and at the same time extremely important for any translator of fiction, because it is connected with a whole series of disparate elements, such as the translation aspect of country studies, culture of the translator, account of background knowledge (acquaintance with the relevant environment, culture, era) of the TL text reader, compared to the usual perception and psychology of the SL reader and, finally many literary and linguistic points [4, p. 29]. As a consequence, linguists and translation scholars pay great attention to those lexical elements or vocabulary, which characterize the ethno-cultural specificity of a certain nation, thus translation theory outpaces linguistic theory, being the first to highlight on the existence of such concept as realia. From this point of view, Zorivchak notes that linguistic translation studies [of realia] shed lights on numerous problems related to language as means of communication and regularities established on the basis of translations serve as a linguistic source for lexicology and stylistics [3, p. 9]. The scholar also highlights on realia as a variable category related mainly to the process of a binary comparison of language at lexical and phraseological levels [3, p. 49]. The process of realia translation demands the translator to be especially careful because of the great challenge to translate the facts into the target language without the loss of cultural elements by preserving at the same time its national and historical colouring. Ischenko points out, that during the translation process deviations and variations may occur in the target language. They in turn, are connected to the fact that by the frequency of use, by the role in the language, by the household meaning, the words naming the realia do not have any term colouring; they do not outstand in the most

everyday content of the source language thus being usual for the source language which is the biggest difficulty for the translator [7, p. 275].

The problem of realia translating was also discussed by numerous British and American scholars, such as Nida, Baker, Larson and others. Nida (1964) remarks that „differences between cultures may cause more severe complications for the translator than do differences in language structure” [9, p. 130]. In addition, Baker claims that a frequent form of non-equivalence at the word level, often challenging for translators, is the culture-specific concept. This refers to a word in the source language that conveys a concept entirely unfamiliar in the target culture, whether it pertains to abstract or concrete ideas, religious beliefs, social customs, or specific types of food [6]. Moreover Larson suggests that translating cultural concepts is less challenging when the cultures of the source language text (SLT) and the receiving language text (RLT) are similar. However, difficulties frequently arise when there are differences between the cultures of the SLT and the RLT, making it more challenging to find equivalents for lexical items [8].

Researchers have devised strategies and methods for the process of translating concepts specific to a particular culture (CSCs). Based on the comparison of English translations of Ukrainian prose with their originals, the Ukrainian researcher, Zorivchak (1989), identified the following strategies of translational renaming of realia: transcription, hyperonymie renaming, descriptive periphrasis, calque, interlingual transposition at the connotative level, method of simile, contextual interpretation of realia [3].

The present research may be considered relevant since it addresses issues which broaden the knowledge about realia translation and encourage translators to deal with culture-specific terms. Therefore, the tasks set in this work is to focus on, investigate and analyze how Ukrainian and Hungarian translators of 19th and 20th centuries English novels deal with culture-specific vocabulary – *ethnographic realia*. Therefore, *to fulfil the task* set in the current paper, the original works of Jane Austen and Virginia Woolf and their translation into Hungarian by Miklós Szenczi (1958) and Dezső Tandori (1971) as well as into Ukrainian by Volodimir Horbalyka (2018)

and Taras Boyka (2016) were investigated. Also, during the research a temporal comparison of the translation of culture-specific terms was conducted in the 19th and 20th century English novels into Hungarian and Ukrainian languages. In other words, the subject of the research is the ethnographic realias used in *Jane Austen's Pride and Prejudice* [2;5;10] and *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway* [1;11;12] novels. Whereas the object of the research is the process of translation culture-specific items in general, their categorization, its problems and difficulties. The reason for choosing the novels of *J. Austen* and *V. Woolf* is the similarity of their works as both of their literary heritage feature female protagonists and critique social prejudice.

The collected material and research work could be a valuable addition to the study of realia translation, as they delve into the intricacies of translating cultural terms from the perspective of translators. Understanding the challenges they face with ethnographic terms is crucial in translation studies. Additionally, the findings offer insights to teaching realia translation, lexicology, and foreign literature by incorporating key conclusions and principles.

References

1. Бойко Т. Місіс Деллоуей (переклад з англійської). Комубук, 2016. — 208 с. ISBN 978-966-97490-4-8.
2. Горбатко В. Гордість і упередженість. (переклад з англійської). Харків: Фоліо. 2018.- с. 350.
3. Зорівчак, Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). Львів: Вид-во при ЛДУ, 1989. - 216 с.
4. Іванов, О. С., Англійські реалії в сучасних прозових художніх текстах та особливості їх перекладу. Полтава, 2020. - 128 с.
5. Austen, J. *Pride and Prejudice*. Hertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 1993. – 329 p.
6. Baker, M. *In Other Concepts*. New York: Routledge, 1992. – pp. 22-36
7. Ischenko I. Difficulties while translating realia. *Course Book*. // «Філологічні науки». Dnipropetrovsk, 2012. – 273-278 pp.

8. Larson, M. L. Meaning-based translation. Lanham: University Press of America, Inc., 1998. – 571 p.
9. Nida, E. A. Toward a science of translating. Leiden: E.J. Brill. 1964. – 199 p.
10. Szenczi, M. Bűszkeség és balítélet (magyar fordítás). Lazi Könyvkiadó, 2022. – 337p.
11. Tandori, D. Mrs. Dalloway (magyar fordítás). Helikon Kiadó, 2018. – 287 p.
12. Woolf, V. Mrs. Dalloway. London: Harper Collins Publisher Ltd., 2013. – 210 p.

Володимир ШИЛОВ

Наукові керівники: проф. Степан ЧЕРНИЧКО; проф. Мігай КОЧІШ

Сегедський університет

м. Сегед, Угорщина

**ЯКІ ЕЛЕМЕНТИ МОВНОГО ЛАНДШАФТУ МОЖУТЬ
ПІДКРЕСЛЮВАТИ БАГАТОМОВНІСТЬ
(на прикладі м. Берегове Закарпатської області)?**

Останнім часом у лінгвістиці все більше уваги приділяється поняттю мовного ландшафту. Цей термін був вперше використаний у 1997 р. в роботі Лендрі та Бургіса, де наведено наступне його визначення – «видимість і значущість мов на громадських і комерційних знаках на певній території або регіоні» [8, с. 23]. Закарпатська область ідеально підходить для досліджень з мовного ландшафту, оскільки тут поширена багатомовність. Окрім українців, на Закарпатті проживають угорці, румуни, роми, словаки, німці, євреї, поляки та ін.

Усі наведені нижче фотографії були зроблені у м. Берегове Закарпатської області. Це єдине місто в Україні, де у 2001 р. частка угорців (48,1%) перевищувала кількість українців (38,9%) [3]. Для понад 150 тисяч закарпатських угорців Берегове є центром культурного життя [1, с. 17]. За даними Гіреш-Ласлов, двомовні

українсько-угорські вивіски у місті зустрічаються майже так само часто, як і одномовні тексти українською. Далі за популярністю в м. Берегове йдуть написи, оформлені тільки угорською [7, с. 167].

До загальновідомих елементів мовного ландшафту можна віднести географічні назви, дорожні знаки, назви вулиць і площ, рекламні вивіски, оголошення, написи на приватних та державних будівлях, бланки та документи офіційного діловодства, графіті, візитні картки, маркування товарів, тобто будь-який письмовий знак, який можна зустріти на певній місцевості. Так, наприклад, на фото 1 бачимо двомовну українсько-угорську табличку з назвою вулиці Богдана Хмельницького.



Фото 1. Двомовна українсько-угорська табличка з назвою вулиці Богдана Хмельницького (фотографія з особистого архіву автора, м. Берегове, 2019 р.)

Важливо додати, що список письмових знаків, доступних для аналізу, постійно поповнюється. Наприклад, Бакхауз вважав за потрібне розглядати також наклейки «на себе» і «від себе» на входних дверях магазинів, килимки для ніг з різними текстами та таблички з ботанічними поясненнями на деревах [4, с. 55], а Гортер – інтерактивні сенсорні екрани [5, с. 81]. Себба припустив, що сюди ще можна додати рухомі знаки, такі як реклама на автобусах [10]. Приклад такого рухомого знаку зображено на фото 2.



Фото 2. Напис угорською мовою на автобусі (фотографія з особистого архіву автора, м. Берегове, 2019 р.)

Очевидно, що у наш цифровий час зовсім не обов'язково перебувати в досліджуваному місці, щоб зібрати необхідний матеріал. Гортер виділяє сервіси “Google Street View” і “Google Maps” як інструменти, які можуть запропонувати нові цікаві способи проведення досліджень у сфері мовного ландшафту [6, с. 45]. Основною перевагою подібних ресурсів є те, що вони дозволяють користувачам отримувати зображення з віддалених або менш доступних районів по всьому світу [9, с. 398]. У нашому випадку такі дані можуть знадобитися при дослідженні мовного ландшафту маленьких угорськомовних населених пунктів, розташованих поблизу м. Берегове.

Пандемія COVID-19 також відіграла значну роль у трансформації мовного ландшафту, оскільки через введення карантинних заходів і обмежень у свій час (2020-2021 рр.) виникло безліч нових написів у громадській сфері. При вході до більшості магазинів, офісів та інших закладів були розміщені попередження про обов'язкове носіння масок (фото 3). Також зустрічалися тексти щодо необхідності дотримання відстані, дезінфекції рук та максимальної кількості осіб, які могли перебувати одночасно у приміщенні [2, с. 101].



Фото 3. Двомовне українсько-угорське попередження про обов'язкове носіння масок (фотографія з особистого архіву автора, м. Берегове, 2021 р.)

Шохамі та Ваксман вважають, що сфера дослідження мовних ландшафтів повинна бути розширена за межі писемних текстів, включаючи усні слова і навіть сам процес взаємодії людей із знаками. На їхню думку, мовний ландшафт – це «те, що видно, що чути, про що говорять і думають» [11, с. 313]. Як наслідок, Шохамі пропонує аналізувати також звуки, рухи, музику, запахи, одяг, їжу та багато іншого. Вона підкреслює, що всі ці компоненти необхідні для глибшої інтерпретації суспільних просторів [12, с. 153].

Можемо зробити висновок, що мовний ландшафт є відносно новим поняттям у лінгвістиці, тому методика його дослідження ще тільки формується. Таким чином, кількість елементів мовного ландшафту насправді є набагато більшою, ніж це може здаватися на перший погляд. Основне завдання майбутніх робіт у цій сфері полягає в урахуванні усіх можливих даних для проведення аналізу мовного ландшафту, що дозволить повною мірою розкривати багатомовну сутність конкретних населених пунктів чи регіонів.

Література

1. Гіреш-Ласлов, К. Роль мови у виникненні етнічних кордонів у місті Берегове. *Філологічний часопис*, 2015(1). Умань: Візаві, 2015. С. 13–20.
2. Гіреш-Ласлов, К., Кормочі, З., Марку, А., Матей, Р., Товт-Орос, Е., & Черничко, С. *Угорці й угорська мова на Закарпатті. Закарпаття 1920–2020*. Törökbálint: Termini Egyesület, 2021. – 160 с.
3. Стець, А. У Берегові затвердили двомовний список назв вулиць, площ та провулків міста. *Zaxid.net*, 4 лютого 2016. URL:

https://zaxid.net/u_beregovi_zatverdili_dvomovniy_spisok_nazv_vulits_ploshh_ta_pr_ovulkiv_mista_n1381551 (date of access: 29.03.2024).

4. Backhaus, P. Multilingualism in Tokyo: A Look into the Linguistic Landscape. In D. Gorter (Ed.), *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006. – pp. 52–66.

5. Gorter, D. Linguistic landscapes and trends in the study of schoolsapes. *Linguistics and Education*, 2018 (44), 80–85. Amsterdam: Elsevier.

6. Gorter, D. Methods and Techniques for Linguistic Landscape Research: About Definitions, Core Issues and Technological Innovations. In M. Pütz & N. Mundt (Eds.), *Expanding the Linguistic Landscape*. – Bristol: Multilingual Matters, 2018. – pp. 38–57.

7. Hires-László, K. Nyelvi tájkép és etnicitás Beregszászon. In A. Márku & K. Hires-László (Eds.), *Nyelvoktatás, kétnyelvűség, nyelvi tájkép*. Ungvár: Autdor-Shark, 2015. – pp. 160–185.

8. Landry, R., & Bourhis, R. Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study. *Journal of Language and Social Psychology*, 16(1), Thousand Oaks: Sage Publications, 1997. – P. 23–49.

9. Puzey, G. Linguistic landscapes. In C. Hough (Ed.), *The Oxford Handbook of Names and Naming*. Oxford: Oxford University Press, 2015. – pp. 395–411.

10. Sebba, M. Discourses in transit. In A. Jaworski & C. Thurlow (Eds.), *Semiotic landscapes: Language, image, space*. London: Continuum, 2010. – pp. 59–76.

11. Shohamy, E., & Waksman, S. Linguistic Landscape as an Ecological Arena: Modalities, Meanings, Negotiations, Education. In E. Shohamy & D. Gorter (Eds.), *Linguistic landscape: Expanding the scenery*. New York: Routledge, 2009. – pp. 313–331.

12. Shohamy, E. LL research as expanding language and language policy. *Linguistic Landscape*, 1(1-2). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2015. – 152–171.

Анна ВОЛОДЬКО

Науковий керівник: викладач Алла ТИЩУК

Ужгородський національний університет

м. Ужгород, Україна

ДИНАМІКА МОВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Мова є потужним засобом створення соціальних стосунків між людьми, тому вона відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності. Мовна система відображає те, що важливо для будь-якого народу, його культуру, історію, звичаї та традиції. Мовна політика, навпаки, відображає соціальні чи політичні зміни в країні та світі. Тому не можна недооцінювати важливість правильного вирішення людських питань (мови, культури, освіти, науки), які призведуть до послаблення та руйнування влади, переконливим доказом чого є історичний досвід багатьох країн. Мовна ідентичність є важливим засобом самовизначення та особистісної ідентичності. Саме цей аспект визначає важливість теми дослідження.

Дослідники вважають мову основною частиною національної ідентичності:

- 1) мова пояснює соціальні характеристики, які є основою національної ідентичності;
- 2) мова служить засобом передачі культури та ідентичності від старшого до молодшого покоління;
- 3) концепції національної ідентичності відображені в священних текстах нації (конституція, державний гімн, популярні літературні твори нації);
- 4) з метою збереження та відтворення національної культури здійснюється розвиток і впровадження в систему освіти правильних норм мовлення.

У світі немає жодної країни, де б працювала лише одна мова. У Швейцарії використовуються чотири офіційні мови (німецька, французька, італійська, ретороманська). Офіційними мовами в Ірландії є англійська та ірландська.

Офіційними мовами у Фінляндії є фінська та шведська. В Австрії використовуються німецька та словенська мови. У Бельгії – французькою та фламандською. Національні меншини країн-членів ЄС мають можливість вивчати свою національну мову (німецька в Данії, італійська та угорська в Словенії, угорська в Словаччині). Черногорська, кирилиця і латиниця також використовуються як офіційні мови в Черногорії. В офіційному діловодстві використовуються сербська, боснійська, албанська та хорватська мови. Англійська та французька визнані офіційними мовами в Канаді. Арабська мова визнана офіційною мовою Ємену, Тунісу, Алжиру, Сирії, Лівану, Лівії та Іраку. В Іраку також розмовляють курдською, туркменською, асирійською та вірменською мовами. Офіційними мовами Південної Африки є сепеді, сесото, сетсвана, сісваті, тшивенда, ситсонга, африкаанс, англійська, ісіндебеле, ісіксгоса та ісізулу. Україна – єдина країна, де українці становлять близько трьох чвертей населення. На території України проживають представники багатьох національностей. Етнічний склад населення визначає Україну як поліетнічну країну. Хоча юридичне встановлення правової системи державної мови у світі не є обов'язковим, визначення статусу різних мов є важливим для права України. Документом, який визначає статус мови в Україні, є Конституція. Мова, українська національна культура, національне ставлення, національний ідеал є основою формування національної української ідентичності [1].

В основі поняття мовної ідентичності лежить зв'язок мови з іншими формами ідентичності (етнічною, національною, регіональною). Зміст категорії «мовна ідентичність» тісно пов'язаний із геополітичним контекстом. У складних умовах сучасного світу – з одного боку, глобалізація та мобільність, з іншого – збереження мовного різноманіття – реалізуються потреби соціолінгвістичного аналізу мовної ідентичності в контексті різних мовних ситуацій [3].

Глобалізація має значний вплив на формування та трансформацію національної ідентичності та політичні процеси в сучасному світі. З одного

боку, глобалізація сприяє поширенню глобальних цінностей, інтеграції культур і створенню спільної ідентичності для жителів землі. З іншого боку, глобалізація загрожує рівню національної ідентичності, культурному різноманіттю та політичному суверенітету окремих держав [2].

Отже, глобалізація має значний вплив на формування та трансформацію національної ідентичності та політичні процеси в сучасному світі. З одного боку, глобалізація сприяє поширенню глобальних цінностей, інтеграції культур і створенню спільної ідентичності для жителів землі. З іншого боку, глобалізація загрожує рівню національної ідентичності, культурному різноманіттю та політичному суверенітету окремих держав.

Література:

1. Глушаниця Н. В., Конопляник Л. М., Пришупа Ю. Ю., Шостак О. Г., Колісниченко А. В. Роль сформованості національної ідентичності в системі соціальних комунікацій. Соціальні комунікації суспільства: теоретичні та прикладні аспекти: монографія. К.: Талком, 2020. – С. 176–231.

2. Деріга Д. Захист національної ідентичності. *Молодь і наука: сучасний стан, проблеми та перспективи розвитку права в Україні*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції аспірантів, студентів, молодих учених. м. Київ, 19 травня 2023 р. Київ: вид-во Східноукр. нац. ун-та ім. В. Даля. 2023. – С. 21–23.

3. Михальчук О. Мовна ідентичність етнічних спільнот у контексті української мовної ситуації. *Studia ukrainica posnaniensia*. vol. IX/2: 2021. – С. 37–49.

Bogárka BEREKSZÁSI FÁBIÁN

Scientific Supervisor: Associate Professor Kateryna LIZAK

Ferenc Rákóczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehove, Ukraine

EFL COMMUNICATIVE COMPETENCE FORMATION OF A MODERN SCHOOL-LEAVER

A foreign language is an important means of intercultural communication, it facilitates verbal understanding between citizens of different countries, provides a level of their cultural development that allows them to freely navigate and feel comfortable in the country whose language is studied. In this regard, the view that the ability to understand a representative of another culture depends not only on the correct use of linguistic units, but also on special skills to understand the norms of their culture, including their speech behavior in various communication situations, becomes relevant.

Thus, learning to speak a foreign language requires more than knowing its grammar and semantic rules. Speaking a language is especially difficult for foreign language learners because effective oral communication requires the ability to use the target language fluently and appropriately in social interactions. However, due to minimal exposure to the target language and contact with native speakers, EFL learners in general are relatively poor at spoken English.

As stated in the Draft Concept of Education Development of Ukraine for the period 2015-2025 [6], the State standard of complete general secondary education [4] and the Foreign language curricula for secondary schools and specialized schools with in-depth study of foreign languages grades 10 – 11 [5], one of the requirements for mastering the basic educational program of secondary general education is the development of key competencies, one of which is communicative, which in turn is the basis of learning a foreign language. In this regard, the issue of formation of communicative competence in a foreign language is becoming more and more relevant.

The concept of teaching foreign languages define its main goal which is the development of students' communicative competence and ability to use a foreign language as a tool in the dialogue of cultures in the modern world. This goal implies that students achieve a level of communicative competence that would be sufficient to communicate in oral (speaking, listening) and written (reading, writing) forms within certain communicative spheres, topics of situational speech and on the basis of the studied language and speech material.

Therefore, in order to provide effective guidance in developing competent speakers of English, it is necessary to examine the factors affecting learners' oral communication, components underling speaking proficiency, and specific skills or strategies used in communication. The present paper explores these aspects so that the teachers can more effectively help learners develop their communicative skills.

Among the factors affecting learners' oral communication the age constraints, listening medium, sociocultural and affective factors are discussed in the present paper.

However, language proficiency is not a unidimensional construct but a multifaceted modality, consisting of various levels of abilities and domains [9 p. 65]. Hymes [11] also assumes that SL learners need to know not only the linguistic knowledge but also the culturally acceptable ways of interacting with others in different situations and relationships. His theory of communicative competence consists of the interaction of grammatical, psycholinguistic, sociolinguistic, and probabilistic language components. Built on Hymes theory, Canale and Swain [8] propose that communicative competence includes grammatical competence, discourse competence, sociolinguistic competence, and strategic competence, which reflect the use of the linguistic system and the functional aspects of communication respectively. In this paper the abilities underling speaking proficiency are discussed in the framework of Canale and Swain [8].

These problems illustrate the difference between competence (knowledge of a language) and performance (ability to use a language). Performance, says Chomsky

[10 p.4] nearly always lags behind competence, regardless of the speaker's language level.

Apart from the above-mentioned issues, the present work examines the content of the phenomenon of “English-language communicative competence” and the peculiarities of its formation and development in schools; clarifies the methodological requirements for the content of English language learning and the peculiarities of organizing the educational process.

References

1. Абрамович С. Д. Чікарькова М. Ю. Мовленнєва комунікація. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. — 472 с.
2. Андрієвич І. В. До проблеми конструювання змісту уроку іноземної мови у старшій школі. *Проблеми сучасного підручника*: зб. наук. праць. К.: Пед. думка, 2011. — С. 437-446.
3. Андрієвич І. В. Мовленнєві опори як засіб навчання усного мовлення на уроках іноземної мови в старшій школі. *Проблеми сучасного підручника*: зб. наук. праць. К.: Пед. думка, 2012. — 231 с.
4. Державний стандарт загальної середньої освіти (2020). – URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/derzhavni-standarti> (дата звернення: 14 лютого 2024).
5. Навчальні програми з іноземних мов для загальноосвітніх навчальних закладів і спеціалізованих шкіл із поглибленим вивченням іноземних мов 10 – 11 класи. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2018-2019/inozemni-movi-10-11-19.09.2017.pdf> (дата звернення: 01 лютого 2024).
6. Проект Концепції розвитку освіти України на період 2015 – 2025 років. Київ, 2014. URL: <https://osvita.ua/news/43501/> (дата звернення: 06 лютого 2024).

7. Ніколаєва С. Ю. Основи сучасної методики викладання іноземних мов (схеми і таблиці): [навч. посібник]. / С. Ю. Ніколаєва. К.: Ленвіт, 2008. — 23-39с.
8. Ніколаєва С. Ю. Цілі навчання іноземних мов в аспекті компетентісного підходу / С. Ю. Ніколаєва // Іноземні мови, 2010. — 11-17с.
9. Canale, M., and M. Swain. Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. *Applied Linguistics*, 1, 1980. - pp.1-47.
10. Carrasquillo, A.L. Teaching English as a second language: A resource guide. New York: Garland Publishing Inc., 1994. — 384 p.
11. Chomsky, N. Aspects of the theory of syntax. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1965. — 251 p.
12. Hymes, D. On communicative competence. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press. In: J.B. Pride & J. Holmes (eds.) *Sociolinguistics. Selected Readings*. London, Penguin, 1972, p. 269-293.

Секція 5. ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС: ТРЕНДИ СЬОГОДЕННЯ

Bettina LUPCHOV

Scientific Supervisor: Associate Professor Nataliia BANIAS

Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehove, Ukraine

CAPTURING SUMMERTIME MEMORIES: THE AUTOBIORAPHICAL ESSENCE OF RAY BRADBURY'S „DANBELION WINE”

The aim of this article is to analyze the autobiographical elements present in Ray Bradbury's novel „Dandelion Wine” and explore how the author blends factual biographical details with fictionalized accounts to create a work that captures the essence of his childhood experiences.

Ray Bradbury initially gained critical recognition in the mid-20th century for his contributions to the science fiction genre. The publications of his novels *The „Martian Chronicles”* in 1950 and *„Fahrenheit 451”* in 1953 represented significant milestones in Bradbury's literary career, sparking academic interest and prompting numerous scholarly analyses. Literary critics such as R. Bretnor, B. Davenport, and K. Amis were among the early researchers who examined Bradbury's works. Subsequent studies by scholars like W. L. Johnson (1980), D. Knight (1956) and A. Sullivan (1972) primarily focused on investigating the ideological themes and underlying concepts explored within Bradbury's oeuvre.

„Dandelion Wine” by the American science fiction writer Ray Bradbury is not what one would expect from the renowned master of science fiction. There is neither the distant planet Mars, as in *„The Martian Chronicles,”* nor the grim world of the future, as in *„Fahrenheit 451.”* In this largely autobiographical work, Bradbury turns to the years of his childhood. It is in *„Dandelion Wine”* that the writer reflects his childhood joys and fears, interests and impressions, although many autobiographical details are changed or invented by the author himself, creating the impression that it

is more of a magical fairy tale than an autobiography in the traditional sense of the word.

Identifying the autobiographical correspondences in this work is an extremely difficult task, as (as has already been indicated above) the events are partially fictional and occur outside of real time. Although the author indicates in the work that the period of the described events is the summer of 1928, this does not seem very convincing. Some researchers of Bradbury's work conclude that the described events belong to a slightly earlier era. For example, Damon Knight writes: „The period is as vague as the place; Bradbury calls it 1928, but it has no feeling of genuine recollection; most of the time it is like second-hand 1910” [2, p. 113].

Moreover, the setting - Green Town, Illinois - is fictional, although its description largely coincides with the town where the author was born. Following Bradbury's biography, he was born in 1920 in the town of Waukegan, Illinois, which is very similar to Green Town (including the ravine often mentioned in the novel that divides the town in two) [3, p. 18]. The author himself writes about this in the preface to „Dandelion Wine”: „Is the ravine real and deep and dark at night? It was, it is. I took my daughters there a few years back, fearful that the ravine might have gone shallow with time. I am relieved and happy to report that the ravine is deeper, darker, and more mysterious than ever... So there you have it. Waukegan was Green Town was Byzantium...” [1, p. 12].

The novel consists of several small stories, which are united by the participation of the main characters - the brothers Douglas and Tom Spaulding. These stories are also connected by the metaphor of dandelion wine. In each of the bottles of the summer harvest, the memory of the events of the day on which the dandelions were gathered is preserved, as it were.

The elder of the brothers - Douglas Spaulding (Douglas is Ray Bradbury's middle name, Spaulding is the middle name of his father, Leonard Bradbury) is twelve years old [3, p. 18]. Although Douglas' age does not coincide with the author's age (at the time of the events described in the novella, Bradbury should have been only eight years old), it is completely obvious that the author himself served as

his prototype. His childhood experiences were embodied in a kind of generalized image. Douglas Spaulding is not just Ray Bradbury as a child, but any twelve-year-old child in the complex period of growing up. This is the moment when Douglas is no longer a child, but not yet an adult.

The novel's use of a retrospective narrative technique unveils two dimensions of the author's autobiographical recollections. Firstly, there is the biographical aspect, manifested through the inclusion of factual details, such as the names of family members and acquaintances, place names (the setting), specific occurrences, and so forth. Secondly, there is the autopsychological dimension, which aims to recreate the author's personal childhood experiences, characterized by Bradbury himself as „sensory impressions”.

By employing a narration that looks back on events from the past, the novel simultaneously captures both the objective biographical information and the subjective psychological states and perceptions that comprised the author's formative years. The factual data grounds the story in reality, while the recounting of sensory experiences and emotional resonances allows for a deeper exploration of the author's inner world and personal developmental journey during childhood.

Thus, the theme of Ray Bradbury's autobiographical novella „Dandelion Wine” is not the life of the author himself, but life in general, life in the sense of that joyful magic, that vital sparkling energy, thanks to which we rejoice in every day, every moment of our beautiful, although not always sorrowless, life. And just as children and the heroes of the work live only in the present moment, so Bradbury's novella describes only a moment, it has no chronology of events. Time is viewed by the author as a set of such „present moments”. Summer is a metaphor for a person's entire life here: June is birth and childhood, July is the prime of life, and August is old age and death.

It can be concluded that Ray Bradbury's „Dandelion Wine” serves as a poetic distillation of the author's childhood memories and youthful sense of wonder. Grounded in autobiographical details yet thoroughly fictionalized, the novel transcends mere autobiography to emerge as a multigenerational coming-of-age saga.

Through fragmented vignettes mirroring how memories surface, Bradbury recreates the autopsychological essence of childhood - the raw emotions, unbound perspectives, and visceral impressions that shaped his formative years.

References

1. Bradbury, R. *Dandelion Wine*. New York: Bantam Books, 1974. – 379 p.
2. Knight, D. *When I Was in Knee-Pants: Ray Bradbury. Search of Wonder*. Chicago: Advent Publishers, 1967, pp. 108-113.
3. Weller, S. *The Bradbury chronicles: the life of Ray Bradbury*. New York: Harper Perennial, 2006. – 384 p.

Андрій МИХАЙЛЮК

Науковий керівник: доц. Анна ГАЙДАШ

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

м. Київ, Україна

ДИСКУРС КВІР-ПРОЗИ США ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:

ДІАХРОНІЧНИЙ ОГЛЯД

Література США є унікальним і комплексним мистецьким явищем, становлення якої спричинено низкою історичних подій. Оскільки Сполучені Штати Америки з початку XVII і до 80-х років XVIII століття були Британськими колоніями, їхня літературна спадщина перейняла певні особливості англійської літератури. До того ж, своєрідність американської літератури також зумовлена полікультурним фактором, оскільки США – це країна іммігрантів. Тому теми національної ідентичності, релігії, етносу, раси, культури стали провідними мотивами багатьох художніх творів.

XX століття вважається переломним періодом з точки зору суспільних цінностей, оскільки розпочалося поширення концептів терпимості й толерантності. В Англії на зламі XIX-XX століття зародився суфражизм, що дав поштовх сучасним феміністичним думкам й в інших країнах. А у 1969 році в

США відбулися Стоунволльські заворушення – бунти проти дискримінаційних практик правоохоронних органів щодо сексуальних меншин. Видимість представників/-ць ЛГБТКІА+ спільноти зростала, як і репрезентації в культурній площині, зокрема – літературі.

А. Михайлюк стверджує, що однією із художніх ознак квір-прози є лейтмотив формування сексуальності літературних персонажів/-ок, зокрема їх гендерної ідентичності чи ролей, сексуальної ідентичності чи орієнтації, тощо [1, с. 276]. Про жанрову автономність таких літературних напрямів в американському літературознавстві, як квір-література, ЛГБТ-література, квір-поезія (та інші похідні назви), почали говорити у 80-90-х роках ХХ століття, оскільки було помічено безпрецедентну хвилю культурної діяльності поетів/-ок, письменників/-иць та драматургів/-инь, які не приховували своєї приналежності до ЛГБТК(ІА+) спільноти [3, с. 8].

Д. Карлін вважає, що наукове дослідження квір мотивів в літературі США ініціювало есе Леслі Фідлера “Come Back to the Raft Ag’in, Huck Honey!” (1948), яке містить чимало гомоеротичних епізодів [1, с. 242]. Науковиця продовжує думку, що мотиви гомоеротики можна прогледіти у багатьох американських романах ХІХ-ХХ століть, авторства Дж. Ф. Купера, С. Крейна, М. Твена та інших відомих американських письменників [1, с. 242].

Д. А. Моделмог у дослідженні новелістики Е. Гемінгвея, який часто піддавався критиці через відсутність образів традиційної сім’ї та стабільного домашнього життя, робить висновки, що в деяких творах письменника зображено концепт «сім’ї», але не в тих формах, до яких звик читач/-ка [5, с. 173]. Наприклад, дослідниця стверджує, що у романі “The Battler” (1925) Гемінгвея стосунки між головними персонажами можуть піддаватися різним інтерпретаціям, якщо при цьому використовувати засади квір-теорії [5, с. 173].

Проте такі романи не відносять до категорії квір-прози: вони радше вважаються квір-інклюзивними, оскільки наявність художніх елементів, які асоціюються з квір-особами недостатньо для такої класифікації. Окрім лейтмотивів, пов’язаних з сексуальністю, квір-прозі властиво містити нелінійну

оповідь і відмовлятися від традиційних художніх норм; до того ж, самоідентифікація автора/-ки також відіграє важливу роль у текстах квір-літератури [1, с. 276].

Безпосередньо в XXI столітті починається активне написання та видавництво американських квір-романів, які набувають глобальної популярності. Такі твори, як “Call Me By Your Name” (2007) André Aciman, “Blue Boy” (2009) Rakesh Satyal, “The Song of Archilles” (2011) Madeline Miller, “Red, White & Royal Blue” (2019) Casey McQuiston, “On Earth, We’re Briefly Gorgeous” (2019), “Destination, Baby” (2021) Torrey Peters – стають культовими. Наведені вище романи американської квір-прози є бестселлерами, їх перекладають різними мовами, і, деякі екранізують. До прикладу, прем’єра кінематографічної адаптації роману “Red, White & Royal Blue” (2019) відбулася на стримінговому сервісі Amazon Prime Video 10 серпня 2023 [4].

Крім того, хоч кожен з цих квір-романів містить лейтмотиви притаманні жанру, вони також розкривають чимало інших тем і мотивів. Наприклад, у “On Earth, We’re Briefly Gorgeous” (2019) окрім лейтмотиву становлення сексуальності головного персонажа Little Dog, є важливими тема імміграції в США і стосунків сина-матері. Наявність таких різноманітних мотивів у квір-романах робить їх більш комплексним об’єктом дослідження.

Порівнюючи з іншими літературами народів світу, Література США вважається однією із найбільш прогресивною і різноманітнішим взірцем світової літератури. Квір-теорія, як область критичної теорії, сформувалась наприкінці 90-х років XX століття. Саме за допомогою низки підходів з цієї теорії і утворилися такі літературні піджанри, як квір-проза. Саме тому американська квір-проза потребує прискіпливішого дослідження з академічної перспективи. До того ж, засади квір-теорії також є допоміжними при аналізі художніх творів попередніх епох.

Література

1. Михайлюк, А. Художня репрезентація сексуальності й ідентичності у квір-романі Оушена Ванга «On Earth We’re Briefly Gorgeous». *Синопис: текст,*

контекст, *медіа*, 29(4), 2023. 274–280. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.5> (date of access: 30.03.2024).

2. Carlin, D. Queer Theory and the American Novel. *A Companion to the American Novel*, 2012. – 342-356.

3. McRuer, R. The queer renaissance: Contemporary American literature and the reinvention of lesbian and gay identities. NYU Press, 1997.

4. McQuiston, C. Red, White & Royal Blue!: No Sparks. *Kirkus Feature Articles and Interviews*, 10 Aug. 2023, p. NA. *Gale Literature Resource Center*, URL:

<https://go.gale.com/ps/i.do?p=LitRC&u=anon~8a7026d1&id=GALE|A760400364&v=2.1&it=r&sid=googleScholar&asid=0d0b59ea> (date of access: 10.04.2024).

5. Modellmog, D. A. Queer Families in Hemingway's Fiction. *Hemingway and Women: Female Critics and the Female Voice*, 2002. – 173-89.

Марина РЕВАЙ

Науковий керівник: доц. Вікторія СИНЬО

Ужгородський національний університет

м. Ужгород, Україна

ЛІТЕРАТУРНІ ТЕКСТИ НА УРОКАХ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Зростання інтересу до вивчення мов зумовлює збільшення уваги до ознайомлення з соціокультурними особливостями мовних об'єктів. Перш за все це стосується чіткого формування та організації навчання, в якому іноземні мови вивчаються як моделі світосприйняття та сприйняття гуманістичних цінностей. У сучасному процесі навчання читання літератури оригінальною мовою можна розглядати як один із найефективніших компонентів вивчення іноземної мови, а також як одним з найважливіших форм навчання оволодіння іноземною мовою.

Таке читання дає можливість засвоїти нову та необхідну інформацію, дозволяє мотивувати учнів до опанування зарубіжної мови та викликає інтерес до неї. Введення літературних текстів на заняттях іноземної мови може не тільки розширити словниковий запас, допомогти розвинути навички читання та тренувати пам'ять, але також сприяє поповненню «культурного багажу» учнів і загалом покращити їхній ентузіазм щодо вивчення мови.

Відомо, що на уроках німецької чи інших іноземних мов школярі часто мають справу з текстами, зміст яких не відповідає їхнім інтересам та потребам. Це призводить не тільки до зниження навчальної мотивації в дітей, а й втрачає значення самого читання літературних текстів як вербальної діяльності. Тому при виборі літературних текстів для роботи на уроці іноземної мови слід враховувати кілька факторів: рівень мови, вік та інтереси учнів, автентичність твору, складність лексики та граматики, кількість і зміст текстів. Крім цього варто зазначити, що вірогідність мовленнєвої потреби учнів залежить насамперед від жанру тексту. Як відомо, усі художні твори за структурою творення поділяють на три літературні роди: епос, лірику та драму. Якщо коротко розглянути характеристику основних жанрів, то можна узагальнити:

- роман - складний будовою, великим обсягом, складним мовним оформленням;
- драматичні постановки, наприклад діалоги та сцени, розробляють унікальні перспективи для покращенню мовлення та інтонації учнів;
- казки дають змогу покращити граматику та допомогти розвинути навички читання та розуміння тексту, однак у таких творах лексика вважається застарілою;
- новели та оповідання можна використовувати для того, щоб розширити лексикон учнів, структури мови та вивчення граматики.

Зважаючи на вище викладене, слід наголосити на тому, що літературні твори конкретного жанру відрізняються своєю складністю та структурою тексту, його обсягом, однак успішне опанування нового матеріалу залежить від виду обраного тексту для навчання. Саме тому необхідність відповідності

тексту мовним явищам, що вивчаються, означає, що навчання мові краще починати на основі не реальних, а спеціально створених текстів. Такі тексти є «навчальними». Поступово варто переходити від навчальних до адаптованих, а потім і до оригінальних, але вимога орієнтованості тексту на певний мовний матеріал зберігається протягом початкового й основного етапів.

Читання літературного твору іноземною мовою не буде ефективним, якщо його просто читати, варто й зрозуміти прочитане. У цьому випадку методисти та вчителі пропонують різноманітні завдання для роботи з текстами, враховуючи цілі читання. Завдання можна розподілити індивідуально, враховуючи інтереси та побажання учнів, з несхожими формами роботи: індивідуальною, парною, груповою або ж взагалі робота всього класу чи групи. Вчитель може застосовувати будь-які види завдань, для кращого засвоєння учнями прочитаного літературного тексту. Уміле використання різних типів завдань сприятиме кращому засвоєнню словникового запасу, розумінню тексту та мотивації учнів. Однак варто не забувати, що ці вправи не можуть бути однаковими у всіх класах, адже є певна різниця у володінні мови. Завдання потрібно підбирати з урахуванням вікових особливостей, мови, життєвого досвіду та інтересів учнів, відрізнятися за цікавістю та привабливістю сюжету художнього твору, бути зрозумілими з точки зору мовних труднощів тощо.

Таким чином, використання художніх текстів у навчанні іноземної мови сприяє розвитку мови та культури, збагачує мовні знання учнів, удосконалює навички усного мовлення, а також збагачує їхній словниковий запас слів. Правильний підбір творів, врахування інтересів цільової аудиторії та використання ефективних видів роботи дозволяє значно підвищити ефективність навчального процесу.

Література

1. Бичкова, Н.А. Навчання читання автентичних текстів лінгвокраїнознавчого змісту / Н.А. Бичкова. *ИЯШ* - 1999. - № 1. С. 18-24.

2. Вайсбурд М. Л. Блохіна С. А. Навчання розумінню іншомовного тексту при читанні як пошукової діяльності. *ИЯШ*. - 1997. - № 1. - С.7-9
3. Кондратюк І. Г. Активізація навчальної діяльності учнів на уроці / І. Г Кондратюк. *Англійська мова та література*. – 2006. – № 15. – С. 2-7.
4. Schmalohr E. Das Erlebnis des Lesens: Grundlagen einer erzählenden Lesepsychologie. Stuttgart, 1997. 164 p.

Valeria KOVALUK

Scientific Supervisor: Associate Professor Nataliia BANIAS

Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehove, Ukraine

LIFE-AFFIRMING PHILOSOPHY IN THE NOVEL

“BEAUTIFUL” BY DANIELLE STEEL

The article is devoted to the analysis of the Life-affirming philosophy in the novel “Beautiful” by Danielle Steel.

Danielle Steel is an author full of famous bestsellers being known in the whole world. Although the insane popularity and the dedication of the author toward her work, there is no scientific researches or discussions about the works of this women. With this in mind, the idea for this article came into the consideration.

The actuality of the analysis of the novel “Beautiful” is based on the absence of materials on the recently written story. The aim of this article is to get closer into the biography of Steel; to analyse the novel; to define its theme and idea; to uncover a life-affirming philosophy being mentioned throughout the story.

Danielle Steel (full name of the writer – Danielle Fernandes Dominique Schuelein-Steel) is an American living writer who is mostly famous for her romance and inspirational novels. She is also known for her huge productivity since she publishes approximately five to seven books in one single year. That enormous

amount of books allowed her to reach a score of publishing more than 180 books as of data from 2019 [3].

She was born on the 14th of August, 1947, two years right after the World War II. For the United States of America where Danielle was brought to life, this period symbolized the beginning of the Cold War between the most two powerful imperialistic economic forces: communism and capitalism. The “secret” fight emerged between the two countries that got the name “arms race”. Other than that, the US and Soviet Union competed in a variety of social and political spheres. In the literature, the competition was held with identical influence. That is why novels like “Invisible Man” by Ralph Ellison and “Collected Stories” by William Faulkner were the outcome of cultural explosion and literal richness [2, p. 273].

Danielle spent the beginning of her childhood in New York City with her family, where she was the only child. The uniqueness of the family tree of the writer is that her father, John Schuelein Steel, has deep German routes in the beer makers, who carry the name “Löwenbräu”. Her mother Norma da Camara Stone dos Reis, on the other side, is the Portuguese daughter of a diplomat. “I had a very adult childhood, attending formal social functions and dinner parties with my parents” – recalls Danielle from her own experience. [5]. Later on, after a tremendous break-up between her parents, Danielle stayed with her father in Paris, France. There, she graduated from the Lycée Français being 14 years old. [1].

Her further education way proceeds to New York institutions. When she moved to her homeland, she immediately applied her documents to New York’s Parsons School of Design. Danielle’s plan was to become a professional designer, but unfortunately, she was forced to leave the school due to physical indisposition (stomach ulcer). Her plans suddenly changed when she tried to apply to New York University and succeeded. Steel studied there for four years, starting from 1963 to 1967, until she married the French-American baker, Claude-Eric Lazard [1].

Her most popular and loved by readers works are as follows: Heartbeat (1991), Star (1989), Kaleidoscop (1987), Until the End of Time (1994), His Bright Light (1998), Big Girl (2010), The House (2006).

The main theme of the novel “Beautiful” depicts struggles of the main character Veronique Vincent, an idol in the model industry. Being only twenty-two years old, Veronique Vincent bravely steps into the business of modeling. Nevertheless, she never considered her job as a precious time of opportunities. She considered being a model in a way of ordinary profession which has neither insignificant difference between other important industries such as teaching: *“She never lacked for assignments, and had to juggle them all. She was part of an industry in which she was the commodity she was selling”* [2, p. 5].

However, it appeared horribly clear to the main character of the story that her life would never be calm and straightforward. Terrorist bomb attack in Brussels Zaventem Airport was a point in the life of Veronique where her past life abruptly vanished in a blink of an eye. Her thoroughly built world crashed in a second and immediately took away the life of her beloved mother and her innocent boyfriend Cyril. Without any starting point, the young woman tries to change her uncanny fate by as many means as she can think of. Therefore, her spirit, which used to be charming, seeks another path by which she can return to believing in the power of beauty.

By this conclusion, we are able to identify the idea of a novel that is strongly life-affirming. Danielle Steel pursues the concept of the beautiness in various aspects. Though beauty can be expressed through the appearance of other personalities around us, the author of the novel decided to appeal to such regularly used attribute to emphasize the importance of human continuation of life. Nearly at the end of a story, there is a philosophical line that suits best in describing the general idea of a novel: *“Life is beautiful, and nothing could change that, scars and all.”* [2, p. 270].

Another example that helps to understand the idea more deeply is the dialogue between Veronique Vincent and Jean-Louis, a French makeup artist. The conversation went quite philosophical through the process of preparing to the documental film about Zaventem Airport tragedy which we have a chance to spectate at the example: *“...You have to find a way to live with it. That’s true for the people who lost their limbs too. Some of them are remarkable in how they view it and are*

adjusting to it. It's the ones who are filled with hate or anger or self-pity who don't survive it, or not well." [2, p. 214]. By saying that near the end of the novel, Veronique implies the importance of continuing and adjusting to the social environment. Furthermore, she considers people infused with fear and feeling sorry for themselves to be nothing more than humans lacking the quality of bravery. That way, having such personal traits as bravery, self-confidence and self-love is the way through which humanity is considered to proceed in the social aspect of life.

Apart from this, further characters describe not only the same idea in their dialogue. As for the example, the famous Irish photographer Douglas Kelly told Veronique on the phone call after her returning from the trip in New York: "*Some people want to put good energy back into the universe by doing good things. What happened to you and your mom was so wrong in so many ways. People feel helpless to fight it, so they do the best thing they can think of. It doesn't change what happened, but it's nice to know there are people like that in the world. It almost makes up for the others.*" [2, p. 153] He becomes the closest friend to the young and already retired model, thus encouraging her to dream and never give up. However, the successful photographer did not just emphasize motivation and its power: he described the importance of a kind-hearted community whose support and energy can enlighten even the darkest periods of a human being. Therefore, we may comprehend the validity of environmental force in attempts to get better life circumstances.

Doug makes it clear that, for sure, such a statement cannot make Veronique's mother and her boyfriend Cyrill reappear after their death. Furthermore, the face of a young woman surely cannot be repaired to the previous brilliant outlook she once had. On the other hand, the photographer countlessly holds a belief that knowing about the existence of nice people compensates for the mental ache in a certain way.

Therefore, we can come to the conclusion that the novel written by Danielle Steel contains the idea of life affirmation and the aspect of moving forward despite any unpredictable harsh events happening. Later in the work when we are going to analyze the main character of the story, Veronique, it will become more obvious how she managed to cope with the death of her relatives and loved ones, as well as with

her face being completely ruined without a possibility to change the outcome. Although from the pieces of evidence in the text we are already able to state that an enormous part in the efforts of Veronique has been played by good-natured personas.

In the novel that is being analyzed, we might be able to observe several problems, one of them being central above others. The main problem that can be noticed by thorough reading “Beautiful” by Danielle Steel is the issue of self-love, the love of the world, and regaining it all back from experiencing tragedy. Veronique finds it hard throughout the novel to appreciate her own appearance. Nevertheless, as we already mentioned in this work, she managed to grow psychologically through meeting her closest family relatives (which is the father and brother of Veronique – the only person being alive after the Brussels Airport happening), her saviors-surgeons from New York and her supportive friends from the old life of modeling of Veronique Vincent. All characters described above helped a young woman to understand her body and, first of all, her soul, which in this novel is the one of the important values of the human race.

The answer to this problem raised by the author lies in the last lines of the novel: “... [Veronique Vincent] discovered in the end that life with all its beauty and tragedy and terror at times was worth living after all.” [2, p. 270] Having experienced drastic disasters in a single year Veronique eventually is aware of reality being mesmerizing and charming. Even though dramatic and horrible events will never cease to exist, Danielle Steel makes us realize through the main character that existence has its significance.

The theme is especially relevant now at war time in Ukraine when too many people traumatized physically and mentally should find their life-affirming philosophy to continue to live and work to make better future in our country.

References

1. Snyder C. Steel Danielle. 2019. URL: <https://www.encyclopedia.com/arts/news-wires-white-papers-and-books/steel-danielle> (date of access: 21.02.2024).
2. Steel D. Beautiful. New York: Dell, 2022. – 306 p.

3. Leach S. 2019. How the Hell Has Danielle Steel Managed to Write 179 Books? URL: <https://www.glamour.com/story/danielle-steel-books-interview> (date of access: 15.02.2024).

4. Pinsker S. American Literature and America, 1925–2000. *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 76, No. 2, 2000, pp. 269-286

5. Transworld, 2007. “Danielle Steel”. URL: <https://web.archive.org/web/20071226031228/http://www.booksattransworld.co.uk/daniellesteel/home.htm> (date of access: 16.02.2024).

Karina SHERESH

Scientific Supervisor: Associate Professor Kateryna LIZAK

Ferenc Rákóczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehove, Ukraine

VIRAL MISINFORMATION AND ITS IMPACT: INVESTIGATING THE SPREAD OF MISINFORMATION THROUGH SOCIAL MEDIA PLATFORMS AND ITS CONSEQUENCES ON PUBLIC UNDERSTANDING

The term ‘misinformation’ is defined as ‘false information that is spread, regardless of whether there is intent to mislead’. Misinformation is a more technical term for ‘fake news’ and is something that can spread quickly across various platforms such as social media channels [9].

The spread of misinformation and other problematic information is said to be “supercharged” by contemporary social media [4, p. 9].

Social media have reshaped the way we consume information and their impact is expanding as more users turn to them for their news. Classical news media attempting to reach their audience thus have to adapt to the rules of social media outlets, and therefore to their algorithm and aspects of shareability. At the same time, regular users are able to create what Roese calls accidental media hypes. She illustrates the co-dependency between social media, news outlets and the users [5,

p.313]. **The similar notion is disinformation** — false information which is deliberately intended to mislead — intentionally misstating the facts [9].

Social media are a powerful tool for crowd psychology. They profoundly changed the way the world is connected, make human behaviour visible in an online context and empower regular people to be the media themselves. *The World Economic Forum* listed digital misinformation as one of the biggest threats to global society [World Economic Forum, 2016].

Without social media, the audience largely depended on classical news media, such as print, radio, or TV. Before the access to internet was common at all, breaking news was usually not delivered to the audience instantly, but when the next newspaper issue or news broadcast was due.

Today, social media rather function as the meeting place with high connective activity and this is what distinguishes social media from **conventional** media [5, p.314].

Social media as news providers

With so many sources of information online, it has become difficult to make sense of what content is based on fact, half-truths or lies.

To the user, the lines between social media and news media seem to be blurring: According to the *Digital News Report*, the percentage of people drawing their news from social media is generally increasing, especially among 18 to 24 year olds [Digital News Report, 2015].

The study of misinformation identifies a wide range of creators of misinformation from traditional media and politicians, to public institutions, business leaders, traditional and religious leaders, special interest groups, offline community networks and ordinary social media users. The research reveals that misinformation spreads through a wide range of channels, including traditional media, social media platforms, messaging apps, parliamentary speeches, public events, traditional community networks, and even on medication labels.

Various factors contribute to the creation and dissemination of false information on the continent. These factors include psychological aspects like motivated

reasoning and strong emotional reactions to specific triggers/particular stimuli, as well as deliberate political motivations behind politicians making false claims in parliament or speeches and running disinformation campaigns [3, p. 20].

Imagine two shops next to each other in a random street, selling the same products: One shop owner relies on staying inside waiting for customers to visit his store whenever they have a question or want to buy anything. The other shop owner is out there on the boulevard where everyone meets, selling some of his products there, talking to the people and inviting them to come and visit his shop for more: It goes without saying which shop owner is more likely to succeed.

Now, if you regard a newspaper as this shop, its news articles as products and the boulevard as social media, it should come as no surprise that social media are a vital part of news media business. Social networks, such as Facebook, Twitter, WhatsApp, Snapchat, or Instagram are the market places where gossip, breaking news and media hypes spread.

Traditional media include all outlets that existed before the internet, such as newspapers, magazines, TV, radio and billboards. Before online advertising, companies typically allocated most of their marketing budgets to traditional media with the goal to increase their brand awareness and attract new customers [5, p.314].

According to the National Literacy Trust Fake News and Critical Literacy Report more than half of 12-15 year-olds go to social media as their regular source of news. And while only a third believe that social media stories are truthful, it is estimated that only 2% of school children have the basic critical literacy skills to tell the difference between real and fake news.

The most popular social network for receiving, sharing, and discussing news in that time was Facebook, with 21% accessing this platform for news and 65% for information in general. Facebook is followed by YouTube, WhatsApp, Twitter, and Google+ [National Literacy Trust Fake News and Critical Literacy Report,2018].

Social media could never be compared to a news agency, because of the validity of information. However, in April 2016, Twitter switched categories in the App store, from category 'Social Networking' to 'News'. Once there, Twitter instantly went to

number one in the news app rankings, followed by Reddit, another social media platform (TechCrunch, 2016).

Political spaces on Instagram, were found to be the “cleanest,” where most election-related content is non-divisive and earnestly posted. Moreover, influencers, with some exceptions, were found to be responsible information providers, debunking rather than spreading 5G and coronavirus conspiracy theories [4, p. 10].

Understanding *who spreads misinformation? where it can be found? and the topics it touches on?* is considered essential by fact-checking organisations [3, p. 20].

To properly be able to identify misinformation as such, and distinguish it from accurate information, it is also important to understand: **What may drive it? Why may we believe and share it ourselves? How could we prevent our children being misled by disinformation?**

Teachers can always develop a pupils’ critical thinking by discussing the issues and information they have seen. Through an informed discussion, teachers can help young people to understand why the information they have seen may be misleading, why certain social media profiles are more untrustworthy than others.

According to Christina Nicholson (a former TV reporter and anchor) there is a univesal rule: Use care before you share. In other words, stop liking and reposting all the information you meet in your recommendation lists. **Our desire for quick answers may overpower the desire to be certain of their validity.** People like drama - that’s why they want to be the part of it, unfortunately you can never know what fruits it can bring and who is going to suffer the consequences. Today Media industry ruins lives. It can partially destroy a country or a nation, for instance as a result of misinformation within political campaign there could be not appropriate candidate elected. As a result, the citizens would suffer from incompetence of their ruler.

Christina Nicholson offers us 3 rules to be able to reduce the spread of fake news: **If you hate it – ignore it. If it’s positive, engage with it. If you don’t know, research it.** Indeed, we are consumers of the news, we are the media, so we can filter it, thus clearing the platforms.

References

1. Siripurapu A. & Merrow W. Social Media and Online Speech: How Should Countries Regulate Tech Giants? *THE COUNCIL ON FOREIGN RELATIONS*, February 9, 2021 URL: <https://www.cfr.org/in-brief/social-media-and-online-speech-how-should-countries-regulate-tech-giants> (date of access: 21.03.2024).
2. Cunliffe-Jones, Peter, Assane Diagne, Alan Finlay, Sahite Gaye, Wallace Gichunge, Chido Onumah, Cornia Pretorius, and Anya Schiffrin. *Misinformation Policy in Sub-Saharan Africa: From Laws and Regulations to Media Literacy*. University of Westminster Press, 2018. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1v3gqw5> (date of access: 27.03.2024).
3. Rogers R. *The Propagation of Misinformation in Social Media: A Cross-platform Analysis*. Amsterdam University Press, 2023. 246 p.
4. Roese V. *From Media Hype to Twitter Storm*. Amsterdam University Press, 2018. 320p.
5. Bristol-Plymouth Regional Technical School / Home. URL: <https://www.bpotech.org/cms/lib/MA02213050/Centricity/Domain/73/Fake%20News%20Vocabulary.docx> (дата звернення: 12.04.2024).
6. Misinformation and disinformation. *American Psychological Association*. URL: <https://www.apa.org/topics/journalism-facts/misinformation-disinformation> (date of access: 12.04.2024).
7. What is misinformation and fake news? *Internet Matters*. URL: <https://www.internetmatters.org/issues/fake-news-and-misinformation-advice-hub/learn-about-fake-news-to-support-children/> (date of access: 12.04.2024).
8. Misinformation on Social Media — Guidance, Impact and Support | SWGfL. *Safety and Security Online* | SWGfL. URL: <https://swgfl.org.uk/topics/social-media/misinformation-on-social-media-guidance-impact-and-support/> (date of access: 13.04.2024).

Зіта ПОПОВИЧ

*Науковий керівник: доц. Єлизавета БАРАНЬ
Будапештський університет ім. Лоранда Етвеша
Угорщина*

БІЛІНГВІЗМ, ПЕРЕМИКАННЯ ТА ЗМІШУВАННЯ КОДІВ, ЗАПОЗИЧЕННЯ (ОГЛЯД НАУКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ)

Білінгвізм

Якщо мова йде про білінгвізм, то необхідно визначити поняття рідної мови, яке з ним пов'язане. Це також широке поняття, конкретного визначення, яким можна його охарактеризувати, немає. Однак є певні критерії, які можуть нам допомогти: час, порядок, функція оволодіння мовою, знання даної мови, ставлення (Karmacsı 2007).

Визначити двомовність – завдання не з легких. Ось чому упродовж десятиліть створювалися різні визначення. У середині ХХ століття багатомовність вважали недоліком, і це твердження здається немислимим у наш час. Зрештою, було проведено дослідження, в якому двомовні діти реагують повільніше, ніж одномовні. І з цього вони зробили висновок, що причиною могла бути інша мова. Однак тепер ми знаємо, що двомовність не тільки не є недоліком, але, навпаки, є перевагою (Kormos 2009).

Довгий час монолінгвізм був основним напрямком досліджень лінгвістики, а всі інші напрямки розглядалися у зістравленні з ним. Із середини ХХ століття багатомовність стала самостійною галуззю досліджень. Двомовність може розвиватися різними шляхами, найпоширенішою причиною є міграція (Karmacsı 2020).

Фахівці по-різному тлумачать поняття «двомовність». У свідомості лінгвістів є чимало визначень цього терміна. Більшість визначень можна назвати компетентнісно-центрованими:

- згідно з Блумфілдом, лише ті особи, які використовують обидві мови на рівні рідної, можуть вважатися двомовними (Bloomfield 1993).

- За словами Грожан, двомовна людина використовує обидві мови у повсякденному житті, адже їй це потрібно. Однак вона знає та використовує їх різною мірою, і, на її думку, білінгва не можна порівнювати з одномовною особою (Grosjean 1992).

- Ч. Барта визначає білінгвізм відповідно до цього підходу. Згідно з її твердженням, двомовна людина – це та, яка регулярно використовує дві або більше мов у своєму щоденному спілкуванні для задоволення своїх комунікативних потреб (Bartha 1999).

- Більшість закарпатських мовознавців вважають найбільш повним визначення, згідно з яким білінгвом можна назвати будь-яку людину, яка в повсякденному спілкуванні може вживати іншу мову, крім рідної (Grosjean 1992, Bartha 1999).

Якщо говорити про закарпатських угорців, то йдеться про «корінну» двомовність або двомовність меншини. Тобто меншина стала меншістю з різних політичних причин, а не під час зміни території. Для переважної більшості таких двомовних осіб школа є першим місцем, де вони стикаються з державною мовою (Gazdag 2014, Beregszászi-Csernicsekó 2003). Для угорської меншини Закарпаття рідною є угорська мова. У приватному житті угорська є основною мовою, а в різних формальних ситуаціях життя необхідне знання державної мови. Закарпатська меншина надає перевагу державній мові в публічній сфері (Gazdag 2014).

За компетенцією розрізняють різні типи білінгвізму:

- збалансований – у цьому випадку особа розмовляє обома мовами на однаковому рівні, а також має однаковий рівень компетентності в обох мовах;
- нерівноправний, домінантний – в одній мові індивід має набагато більшу компетентність, ніж в іншій.

Перемикання кодів

Люди, які розмовляють однією мовою, можуть перемикати коди в залежності від ситуації спілкування, щоб вона була успішною: варіанти мов, різні стилі. Інша ситуація з тими, які розмовляють двома мовами, адже вони

можуть не тільки перемикаати коди, але можуть обирати з-поміж мов, якими вони володіють, ту, якою необхідно розмовляти у певній ситуації (Márku 2004).

Можна сказати, що люди, які виростили у двомовних сім'ях, набагато частіше перемикають коди і це є частиною їхнього повсякденного життя, оскільки вони змушені це робити, тобто не так, як це роблять люди, які виростили в одномовних сім'ях (Karmacsı 2007). Перемикання кодів – це стратегія мовця, за допомогою якої він обирає з-поміж мов і варіантів мови, доступних йому відповідно до ситуації (Csernicskó ред. 2003:84).

Змішування кодів

Змішування кодів також характерне для двомовної особи, але його слід відрізнати від перемикання кодів. Ми говоримо про змішування кодів, коли індивід змішує дві мови під час спілкування таким чином, що елементи двох мов утворюють єдність не лише семантично – як із запозиченими словами – але також синтаксично та прозаїчно. Як результат, для людини, яка це чує, здається майже неможливим завданням визначити, яку зі змішаних мов він чує, а яку використовує його співрозмовник (Kiefer–Siptár 2003).

Запозичення, лексичні запозичення

За Трудгіллом, запозичення – це процес, під час якого двомовні люди використовують певні слова однієї мови в іншій, і таким чином ці запозичені слова стають частиною останньої мови (Trudgill 1997).

Коли йдеться про наслідки білінгвізму, одним із найпоширеніших явищ є запозичення слів. Багато осіб засуджують їх, оскільки вважають їх непотрібними елементами. Проте, згідно з літературою, створеною дослідниками білінгвізму, це має явний позитивний вплив, оскільки немає мови, яка б не запозичувала слова з інших мов. Кількість запозичених слів цілком залежить від географічного та соціального розташування мовців (Karmacsı 2007).

У фаховій літературі запозичені слова класифікуються за п'ятьма типами (Kontra 1981, Lanstyák 1998:31, Csernicskó ред. 2003: 125 – 138, Gazdag 2018):

- пряме запозичення – належать лексеми, запозичені в оригінальній звуковій формі. Значну кількість таких запозичень уживають члени угорської громади Закарпаття;

- ми говоримо про фонетичне запозичення, коли лексема присутня в одномовному варіанті першої мови, але двомовні носії використовують його у фонемах, оскільки він присутній у другій мові;

- гібридні запозичення – вважаємо ті слова, одна частина якого є прямим запозиченням, а інша – словом першої мови. Їх кількість значно менша, ніж прямих запозичень;

- запозичення значення – це випадки, коли значення даного слова розширюється, воно набуває якогось нового значення завдяки другій мові, під її впливом;

- кальки – слова утворюються шляхом дослівного перекладу.

У тій чи іншій ситуації двомовні носії можуть обирати не лише між різними варіантами рідної мови, а й між рідною мовою та іншою мовою. Таким чином, їхня комунікативна компетентність поширюється не лише на те, яким варіантом рідної мови вони повинні користуватися в тій чи іншій мовленнєвій ситуації, але й на те, якою мовою вони мають/можуть/повинні користуватися в даній мовленнєвій ситуації (Sándor 2001: 98).

Література

1. Bartha Csilla. *A kétnyelvűség alapkérdései: Beszélők és közösségek*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.

2. Beregszászi Anikó – Csernicskó István 2003: A magyar nyelv használatának lehetőségei Kárpátalján de jure és de facto. In. Nádor Orsolya és Szarka László szerk., *Nyelvi jogok, kisebbségek, nyelvpolitika Kelet Közép-Európában*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 158–163.

3. Bloomfield L. *Language*. New York, Holt, 1933.

4. Csernicskó István szerk. *A mi szavunk járása. Bevezetés a kárpátaljai magyar nyelvhasználatba*. Beregszász: Kárpátaljai Magyar Tanárképző Főiskola, 2003.

5. Gazdag Vilmos. *Orosz/ukrán nyelvi hatás a kárpátaljai magyar nyelvjárásokban*. Beregszász: II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola – jegyzet, 2014.
6. Gazdag Vilmos. *Segédkönyv a szláv–magyar nyelvi kapcsolatok tanulmányozásához*. Ukrajna: RIK-U Kiadó, 2018.
7. Grosjean, F. Another View of Bilingualism, In: R. J. Harris eds., *Cognitive Processing in Bilinguals*, Elsevier Science Publications. Amsterdam, 1992.
8. Márku A. Nyelvjárási eredetű változók a kárpátaljai magyar fiatalok nyelvhasználatában. In P. Lakatos I.–T. Károlyi Margit szerk. *Nyelvvesztés, nyelvjárásvesztés, nyelvcseré*. Budapest: Tinta Kiadó, 2004. P. 137–145.
9. Karmacsi Z. *Kétnyelvűség és nyelvelsajátítás*. Ungvár: PoliPrint, 2007.
10. Karmacsi Z. „Рóка у лісі живе”. Stratégiák az etnikailag heterogén családokban nevelkedő gyermekek nyelvi szocializációjában Kárpátalján. Törökbálint: Termini Egyesület, 2020.
11. Kiefer F., Siptár P. szerk. *A magyar nyelv kézikönyve*. Budapest: Akadémiai kiadó, 2003.
12. Kontra M: A nyelvek közötti érintkezés néhány kérdéséről, különös tekintettel „elangolosodó” orvosi nyelvünkre. *Nyelvtudományi Értekezések*. 109. sz. Budapest Akadémiai Kiadó, 1981.
13. Kormos B. Több anyanyelv: retardáció vagy csoda? *Nyelv és Tudomány*. 2009. URL: <http://www.nyest.hu/hirek/tobb-anyanyelv-retardacio-vagycsoda> (date of access: 3.04.2024).
14. Lanstyák I. *Nyelvünkben – Otthon*. Dunaszerdahely: NAP Kiadó. 1998. P. 31
15. Sándor K. Az élőnyelvi vizsgálatok és az iskola: a kisebbségi kétnyelvűség. In. Sándor Klára szerk., *Nyelv, nyelvi jogok, oktatás*,. Szeged: JGYF Kiadó, 2001. P. 83–110.

Anna-Kristina TOVT

*Scientific Supervisor: Associate Professor Nataliya BANIAS
Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education,
Berehovo, Ukraine*

DISHARMONY OF LIFE AS A RESULT OF WEAPON'S DESTRUCTIVE ENERGY IN "DEADEYE DICK"

Deadeye Dick is a satire on American society and a reflection of human destructiveness in this society. The novel was written 40 years ago, by the famous American author Kurt Vonnegut. It is a critique of post-war American paranoia. Deadeye Dick is a work of fiction that is very depressing. On the surface, the tale doesn't appear to have huge weighted themes. However, between the lines, there is a very dark insight into usual American life.

Deadeye Dick describes the life of Rudy Waltz, who was born in 1932 in Midland City, Ohio. Rudy is the son of the local millionaire in town, Otto Waltz, and is a good smart child until he carelessly commits manslaughter. One day, Rudy is told by his father to do cleaning and assembling the guns upstairs. After finishing, Rudy decides carelessly to shoot from the gun. Unfortunately, the bullet hits the forehead of a pregnant woman as she vacuums her apartment several blocks away. The accident makes Rudy a double murderer and destroys his whole life. After the accident, Rudy lives his life without purpose. Mentally traumatized, he becomes "neuter" (asexual), alert, and reflects the characteristics of an anchorite. Rudy is very reserved. When the police search his car, they find only traces of his DNA and ask him: "If you like being alone so much, why did you get a car with four doors?" [2]. Rudy tries to break out facts via way of means of chickening out from it. "This is my principle objection to life, I think," he says. "It is too easy, when alive, to make perfectly horrible mistakes" [2]. Rudy has spent the rest of his life as a depressed sad man of guilt. His only achievement was a play he wrote and called "Katmandu", which was played for one night in New York and got horrible reviews. It was his one and only achievement in life which also led to his downfall. To avoid making mistakes, he removed himself

from life through physical and emotional detachment. He repeatedly refers to himself as a “neuter” in the novel, and the term carries both physical and psychological connotations. Sex, both as a means of pleasure and as an act of shared intimacy, is something which Rudy chooses to deny. More to the point, intimacy is something which he feels himself unworthy of and thus unable to experience. He uses the word “egregious” [2] to describe the state of being nobody, which he defines as “outside the herd” [2]. For Rudy, existence is egregious. His tragedy is not that he chooses to be a neuter but that he doesn’t know how to be anybody else.

The town finds an epithet for him calling him Deadeye Dick.

Deadeye Dick perfectly illustrates present-day issues. After Rudy is sent to jail for his crime, he is unfairly abject and insulted. Similar things occur in prisons today. Police officers cover him in ink and call him racial slurs, town people criticize him, and even friends make fun of him. Rudy even characterizes himself as “the regional theatre” [2].

Vonnegut creates a relevant novel through the inclusion of contemporary problems such as a double murder, a fatal dose of radioactivity, a decapitation, the destruction of a city by a neutron bomb, the absurdity of armament, gun control, disarmament and others. In Deadeye Dick, Vonnegut capabilities the neutron bomb, which he claims is designed to kill people, however, leaving homes and systems untouched. He additionally makes use of this subject matter to illustrate the recklessness of individuals who positioned powerful, apocalypse-inducing gadgets on the disposal of politicians. Throughout Deadeye Dick, Vonnegut exaggerates that kids should not have guns, a topical issue in the age of school shootings.

Overall, Deadeye Dick’s topics are extra applicable than ever within side the 2020s, making the unconventional really well worth analyzing today. It is a tale of crime and punishment that makes us rethink what we believe and who we are. In spite of being set so long ago, Deadeye Dick still focuses on multiple actual themes 40 years later. Its overwhelming themes help keep the book relevant.

Deadeye Dick is a tale of crime and punishment that causes us to think who we are and what we believe.

The book is especially relevant nowadays because nothing can be more destructive, both physically and mentally, than the war which is now happening in Ukraine.

References

1. Vonnegut K. Deadeye Dick, New York, N.Y.: Delta Trade Paperbacks, 1999, 292 p.
2. The complete Vonnegut interviews, 1973-1983. WNYC. URL: <https://www.wnyc.org/story/293682-kurt-vonnegut-readers-almanac-regular/> (date of access: 30.03.2024).

Maksym TYTYKALO

Scientific Supervisor: Volodymyr BANIAS

Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Department of Philology, Berehove, Ukraine

CHARACTERISTICS AND IMPORTANCE OF ARTHURIAN LEGENDS

Arthurian legends show the rich chivalric culture of medieval English society, these tales have captivated audiences for centuries, weaving together elements of chivalry, honor, romance, and mysticism.

Chivalric poetry condensed all the chivalric virtues into a single figure. This was the 6th century Celtic King Arthur (Arthus). Many chronicles and poems have been written about him, his wife Guinevere and his court, but also about whether there is any truth in any of it. In fact, Arthur's legend has been written and told differently from century to century, so there is always something different about it, for example the French version Arthur is called the "lazy king". The legends culminated with the most well-known version, Sir Thomas Malory's *Morte d'Arthur*.

The main character is the legendary Arthur, into whose the poets have implanted every conceivable chivalric virtue. A fearless knight himself, he gathered the elite of the knights into his circle and founded the Order of the Knights of the Round Table. Around these were placed the most noble twelve. The table was round so that there could be no dispute over the ranks.

When Arthur founds a fellowship of knights known as the Round Table, from here, Arthur's knights set out to practice the chivalric virtues: to fight injustice, to defend the weak, to protect the purity of women under attack, to free enchanted persons from enchantment, etc.

The most notable figures of the Arthurian legend were Lancelot, the model of courage and loyalty, - the virginal Galahad, the conqueror of the Green Knight, Gawain, our operative friend, and others. There were a hundred and fifty members at all. Among the constituent elements of the chivalric ideal, in addition to the virtues of arms, were piety, loyalty, uprightness, detestation of lying, veneration and service of women, in general, chivalric honor exalted to the highest degree. How the Knights of the Round Table accommodate this theory with practice is illustrated by the messy story of Lancelot and Guinevere.

The origins of the legend trace back to the early centuries, with the creation of the Welsh poem *Y Gododdin* shortly after the battle of Catraeth. This poem serves as a lament for the fallen warriors of the British kingdom of Gododdin in their conflict against the Angles. In stanza 99, one of the warriors, Gwawrddur, is praised and likened to Arthur by the poet. This suggests that Arthur's figure as a ruler was already familiar by this time. The first purported mention of Arthur in the Latin work "*Historia Brittonum*" is attributed to the Welsh monk Nennius, believed to have been completed around 830 AD. This work likely served as a foundation for later medieval writers like Geoffrey of Monmouth, who further developed the legendary persona we know as King Arthur. During the High Middle Ages, the Arthurian legends underwent significant development, with two distinct branches of tradition emerging: one of British origin and the other French. Notably, Chrétien de Troyes is credited with pioneering the Arthurian romance genre. He created Lancelot and introduced Camelot and the first Grail stories.

In the French tradition, Arthur is often depicted as the "roi fainéant", or lazy king, taking a secondary role while the focus shifts to his knights and their adventures beyond the court. These narratives mostly revolve around the romantic pursuits of the knights, with women at the core of the stories. In contrast, Arthur in the British tradition is actively

engaged in the adventures and serves as a central protagonist. And the most recognizable, and the most famous version wrote by Thomas Malory. By the 14th century, both traditions coexisted in Britain, although the French tradition held greater influence and prominence. But with the significant rise of Renaissance the interest in the Arthurian legends suddenly declined.

In conclusion, the Arthurian legends offer a captivating glimpse into medieval ideals of chivalry, knighthood, and courtly love. Through the tales of King Arthur and his knights, we explore themes of honor, loyalty, and the complexities of human nature. These stories evolve over centuries, reflecting changes in society and culture. From the valorous deeds of Arthur and his Round Table to the intricate relationships of characters like Lancelot and Guinevere, the legends provide a rich tapestry of moral dilemmas and heroic exploits. Thomas Malory's "Le Morte d'Arthur" encapsulates the essence of chivalry, portraying knights striving to uphold noble virtues amidst the trials of their time. Despite their flaws, they embody the timeless ideals of bravery, integrity, and compassion.

References:

1. Davenport J. J. The Matter of Britain. The Mythological and Philosophical Significance of the British Legends. Fordham University, 2004. 77 p. URL: <https://faculty.fordham.edu/davenport/texts/Britain3.pdf> (date of access: 4.04.2024).
2. Heaney D. The Development of Arthurian Legends, HIST 449W, Historical Methods Professor Chandler, 2010. 24 p. URL: https://www.lycoming.edu/schemata/documents/heaney_hist449_final.pdf (date of access: 14.04.2024).
3. Hodges K. Forging Chivalric Communities in Malory's *Le Morte Darthur*, Palgrave Macmillan, 2005. 208 p.
4. Norris J. L. (ed.) The Fortunes of Kind Arhur, Cambridge: D.S. Brewer, 2005. – 231 p.
5. Němečková M. The Reflection of Medieval Times in Arthurian Legends. Bachelor's Diploma Thesis. Masaryk University, 2017. – 53 p. URL: <https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fis.muni.cz%2F>

th%2Fa41pg%2FBakalarska_prace_Monika_Nemeckova.doc&wdOrigin=BROWSE
LINK (date of access: 10.04.2024).

6. Ráth-Végh I. *Mendemondák és Történelmi hazugságok*; Bibliotheca, 1956.

7. Radu C. *Arthurian Legends and Their Impact on Medieval Culture*. *The Collector*. Jan 15, 2023. URL: <https://www.thecollector.com/arthurian-legends-medieval/> (date of access: 9.04.2024).

Tetiana PLEKHOVA

Scientific Supervisor: Senior Lecturer Alla LIASHINA

Uzhhorod National University

Uzhhorod, Ukraine

THE IMPACT OF LANGUAGE STEREOTYPES AND LANGUAGE DISCRIMINATION ON SOCIAL DYNAMICS ON THE INTERNET

On the Internet, we often perceive language as a means of communication, but it also reflects social stereotypes and can be a tool of discrimination. In the article, the author examines the impact of linguistic stereotypes and discrimination on social dynamics in the online space and identifies potential ways to overcome these problems.

Linguistic stereotypes are preconceived notions about certain language groups, which may include attitudes towards accent, dialect, pronunciation, grammar, etc. In virtual space, such stereotypes can be spread through memes, comments, forums and other means of communication. For example, certain dialects or linguistic features can be the subject of jokes or insults, which leads to linguistic discrimination.

Linguistic discrimination, also called linguicism and languagism, is the unlawful or offensive treatment of others on the basis of their language. This can include avoiding communicating with people based on their language, using offensive language, or even refusing to provide services in a particular language. In virtual environments, this can take the form of online bullying, comments targeting a language group, etc. The impact of linguistic discrimination on online social dynamics is evident in online communities where certain languages or dialects are

marginalised or overlooked. This can create a sense of alienation among speakers of minority languages and contribute to feelings of isolation and disempowerment.

Research into linguistic discrimination originated from social psychology experiments focusing on language attitudes (Lambert, Hodgson, Gardener, and Fillenbaum in 1960) and qualitative ethnographic-linguistic studies on communication within diverse workplaces (Roberts et al. in 1992). A recent methodological advancement is Baugh's sociophonetic approach from 2000, which explores biases in language use during real-life institutional interactions through quasi-experimental covert research methods. Collectively, this body of research demonstrates that language, ranging from individual phonetic features to pragmatic and interactional choices, plays a significant role in shaping how individuals are perceived, linking them with various non-linguistic social categories such as gender, education, socio-economic status, ethnicity, and even personal traits like competence or friendliness [1].

Linguistic stereotyping and discrimination can have a serious impact on social dynamics online. They can lead to feelings of separation, stigmatisation and exclusion for those affected. This can lead to a decrease in self-esteem, feelings of alienation and isolation, which in turn can have a negative impact on the mental health of users. In addition, language discrimination and stereotypes can prevent meaningful interaction and collaboration between users from different linguistic backgrounds. This can limit the exchange of ideas, views and cultural knowledge, which ultimately hinders the social development of online communities.

In general, media and social platforms have a great influence on what language standards are accepted and what types of language discrimination are tolerated. Moreover, an article published by DataEthics "Tech's Hidden Discrimination is also a Matter of Language" states that the language gap in tech companies, particularly concerning the handling of hate speech, misinformation, and illegal content in languages others than English, has emerged as a pressing issue. US whistleblower Frances Haugen has emphasized "language inequality" as a significant problem for Meta, highlighting the vulnerability of users who speak non-priority languages [2].

While all majority languages in the world enjoy advantages simply through their demographic presence. The language gap poses a serious translation problem, leaving minority language users exposed and defenseless.

One of the key ways to overcome linguistic discrimination is through education and awareness. Promoting understanding and acceptance of language diversity can help improve the atmosphere in online communities. It is also important to take proactive measures to prevent and address cases of language discrimination, such as establishing rules of engagement and moderating content in online communities. Moderation is already common in virtual communities, but it may take more time for users to develop a culture of acceptance and respect, and for language discriminatory barriers to be removed through awareness and education, not just moderation, though it does help to develop a habit of being polite and considerate of cultural diversity online. Undoubtedly, people's virtual culture reflects their real-life culture, so it is sensible to spread education and awareness in the offline environment.

As for media platforms and non-priority language speakers' vulnerability, a considerable amount of work has to be done in order to guarantee a decent quality of analysis and ensure equality across cultural and linguistic divides.

In summary, linguistic stereotypes and discrimination have a significant impact on social dynamics in the online space. Understanding these issues and taking appropriate measures to overcome them is key to creating a more welcoming and inclusive online environment for all users.

References

1. Baumgarten N., Du Bois I. Special issue: Linguistic discrimination and cultural diversity in social spaces. *Journal of Language and Discrimination*. 2019, 3(2), pp. 85-91.
2. Oehlenschlager M., Pedersen K.K. Tech's Hidden Discrimination is also a Matter of Language. *Dataetisk Tænkehandlebank*. 2022-07-05. URL: <https://dataethics.eu/the-tech-industrys-hidden-discrimination-is-also-a-matter-of-language/> (date of access: 21 March 2024).

Eva KLOVANICS

International Communications Management

Fontys University of Applied Sciences, Eindhoven, The Netherlands

Scientific Supervisor: Associate Professor Nataliia BANIAS

Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education

Berehove, Ukraine

PORTRAYAL OF SOCIAL CLASSES AND VARIOUS LAYERS OF MEDIEVAL SOCIETY IN THE “CANTERBERRY TALES” BY GEOFFREY CHAUCER

The article analyzes and explores the different layers of medieval society in Geoffrey Chaucer’s “The Canterbury Tales.” Through a comprehensive examination of various social classes, including the nobility, clergy, middle class, and working class, the article aims to clear up how Chaucer portrays the complexities, hierarchies, and interactions within different layers of Medieval English society. By studying Chaucer’s characterization, narrative techniques, and social commentary, the article aims to provide insight into the socio-cultural environment of the Middle Ages as reflected in one of the most prominent literary works.

Chaucer’s characters represent an extremely broad depiction of all segments of society except for the nobility. His stories are represented by the people themselves and touched all social classes that existed at that period. Chaucer touches on such subjects as love, humor and death in poetry.

In the romantic story of “The Knight’s Tale,” we can realize that the Knight fits freely into the sphere of aristocrats, known as the upper class. In the story, the Knight represents courage, skills in battle, respect for the lord, love for a fair lady, and all the characteristics of chivalry, which are the ultimate experiences that all noblemen should desire. The Knight is established as an admirable but very changeless character. His story tells that People are always changeable, and they always love a hero.

As the memories expand, Chaucer creates extra dynamic characters, which explicitly themselves in “human” fashion. “The Miller’s Tale” is more than just a funny or entertaining story. It contains a moral but is created within the comical tale. The Miller is quite rude and vulgar, however humorous at the same time. His tale displays his character together, along with his difficult and immoral jokes. When the Miller speaks, it is generally indecent or weird, making his story even more interesting to listen to. In the Shipman’s Tale, The Cook’s Tale, and The Miller’s Tale, every tale is instructed on the price of a decreased class, tradesperson, or an outcast from a top class.

The Wife of Bath begins the tale by establishing her authority on marriage. She has been married 5 times, starting at the age of twelve. Although she is always criticized, the Wife of Bath is one of Chaucer’s most significant characters. Her prologue resembles an autobiography and tells her perspectives on existence and marriage. She uses her authority through experience and motivates her actions by having done them. The Wife of Bath’s tale supplements her prologue because it supports the theme of the dominance of men by women - what she strove for with all her husbands. Unlike the opposite storytellers, she no longer constitutes a social class; however, she represents all of the girls within the Middle Ages and strength over husbands.

“The Pardoner’s Tale” represents the elegance of clergymen. The Pardoner is a man who works for the church and frees people from their sins. He carries manuscripts that are supposedly written by the Pope and sells them to people who have committed immoral acts. Although the Pardoner is aware that he himself is committing immoral acts, he has no goal to extradite himself. His story shows the corruption of the church and how the clergymen behaved in the Middle Ages. In the end, the Pardoner nevertheless attempts to make a sale.

In “The Canterbury Tales,” every character belongs to a certain type or class of person. The Knight is a noble upper-class man, the Miller is a peasant/tradesman, the Wife of Bath represents the women of the middle class, and the Pardoner portrays the Clergymen. Chaucer expresses corruption, immorality, dishonesty, comedy, and love.

He is also able to introduce the values and characterization of the system of belief in the society of that time into the form of the Tales. In each of the prologues, Chaucer manages to make sure that each tale is presented in the manner and style of the character who is telling the story, which reflects his life.

To sum up, Geoffrey Chaucer's "The Canterbury Tales" serves as a profound exploration of the complex interplay between individuals and society during the medieval period. Drawing upon insights from renowned scholars and seminal works in the field of medieval studies, our analysis has provided a deeper understanding of the themes embedded within Chaucer's masterpiece.

References

1. Blamires Alcuin. Chaucer, Ethics, and Gender, 1st ed. Oxford University Press, 2008. – 276 p.
2. Mann J. Chaucer and Medieval Estates Satire: The Literature of Social Classes and the General Prologue to the Canterbury Tales. Cambridge, 1973. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/chaucer-and-medieval-estates-satire/89F38E98C42E3C9A471D733DD1F0D78C> (date of access: 7.04.2024).
3. Du Boulay S. The Road to Canterbury: A Modern Pilgrimage. Publisher, Morehouse Pub., 1995. 245 p.

Наукове видання

**ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
ІІІ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ СТУДЕНТІВ
ТА МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ
«КУЛЬТУРА І МОВА В СУЧАСНОМУ БАГАТОМОВНОМУ
ТА БАГАТОВЕКТОРНОМУ ДИСКУРСІ»**

25–26 квітня 2024 р.

Гарнітура Times New Roman
Формат 60x84/16.
Ум.друк.арк.15,75. Обл.вид.арк. 12,80.
Зам. № 60. Наклад 100 прим.

Оригінал-макет виготовлено
у редакційно-видавничому відділі ДВНЗ «УжНУ»
88000, м. Ужгород, вул. Заньковецької, 89.
E-mail: dep-editors@uzhnu.edu.ua

Видавництво УжНУ «Говерла».
88000, м. Ужгород, вул. Капітульна, 18.
*Свідоцтво про внесення до державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія 3т № 32 від 31 травня 2006 року*