

свій емоційно-психологічний стан: стала трагічним внутрішнім відзеркаленням. Секундові інтонації наповнилися більшою напругою, гострий тритон акцентує завершення. Композитор не використовує фольклорних цитат, проте відтворює усі особливості та танцювальну природу жанру: лідійський лад, зворотній пунктир, ритмічна подрібненість наступних долей такту. Коло тем композиції базується на двох різних сферах – мелодичному і ритмічному. Мелодичне начало будується на повторюванні вузько обсягових поспівок (дуохордних, трихордних), що характерно для остинатних побудов.

Остання, п'ята частина є найдраматичнішим центром усієї симфонії, на що вказує поетичний текст, в якому постає Ісус Христос, як образ духовності, моралі, добра, що переживає в нас час занепаду. Оркестровий фрагмент, має спільні інтонації з оркестровим вступом першої частини і утворює арку між першою та останньою частиною. Це прийом надає всій композиції цілісності. Інтонаційна спорідненість, котра раніше непомітно входила у загальну фактуру музичної тканини, а тепер утворює інтонаційну основу партії. Музичний матеріал «Ісус Христос розп'ятий був не раз» у партії хору має спільні інтонації з розділами першої частини (декламування на найвищій ноті, поступовий висхідний рух на тлі танцювального ритму) – таким чином створює жахливу картину сьогодення. Той жах, який створювала їй «кластерна громада» у вступі, зник, тепер чітко оформлена тема набула впевненості. На нашу думку, ця «кристалізація» лейттеми стає результатом найважчого етапу – болісних роздумів та питань до самого себе.

**Висновки.** Таким чином, «Антитези» – симфонія для хору, соло-солістки та симфонічного оркестру є твором, у якому виявлені риси неоромантичної течії:

- композитор звертається до принципу монотематизму, одночастинності композиції;
- вводить протилежні музичні образи: ліричний та конфліктно-драматичний матеріал;
- зіткнення тем у розробці та заспокоєння конфлікту у репрізі свідчать світобачення композитора, який привертає увагу на «вічний» романтичний конфлікт людини і світу сучасними засобами.

Привертає увагу, що у симфонії поєднуються ліричний та драматичний типи симфонізму, із переважанням ліричного. Симфонія № 3 Є. Петриченка – яскравий приклад втілення характерних рис ліричного симфонізму, які окреслені О. Зінкевич [2, 69-71]. Це:

- використання безсонатних структур (взаємодія тричастинності та строфічності у першій, другій, четвертій і п'ятій частинах, поліфонічна форма з сольним епізодом – у третій);
- конфлікт, що можна побачити через «контраст розвитку, що виникає в результаті поступової багатозначної варіантної зміни початкового образу» (лейттема в симфонії);
- зміна емоційних «барв» станів, а не подій;
- варіантний тип розгортання музичного матеріалу, зміни варіантів.

Виявлені ознаки і драматичного симфонізму – обраний інтенсивний тип розвитку тематизму (інтонаційне проростання, інтонаційне інтегрування як метод формування лейттеми); процесуальність та фазові розгортання композиційної форми, які використовує композитор.

Джерела

1. Воловчук Ю. Симфонія № 3 «Антитези» Євгена Петриченка в контексті розвитку жанру вокальної симфонії. URL: [https://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjPye3EkfvsAhUtmIsKHT4JA5kQFjAAegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Ffarhiv.glietacademy.org%2Fwpcontent%2Fuploads%2F2019%2F10%2F47.14-Volovchuk.pdf&usq=AOvVaw1GKqR9qYweGFa7XOdIszG\\_](https://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjPye3EkfvsAhUtmIsKHT4JA5kQFjAAegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Ffarhiv.glietacademy.org%2Fwpcontent%2Fuploads%2F2019%2F10%2F47.14-Volovchuk.pdf&usq=AOvVaw1GKqR9qYweGFa7XOdIszG_)
1. Зінкевич О.С. Лірична симфонія : питання типології (на матеріалі творчості українських композиторів) // Mindus musicae. Тексти і контексти. Київ: «Задруга», 2007. С.50-71.
2. Ушапівська, О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XXI ст.): монографія / О. М. Ушапівська. – К. : ПАРАПАН, 2011. – 480 с.

**Бабуніч Юлія Ігорівна**

Кандидат мистецтвознавства

Львівська національна академія мистецтв

### НАЦІОНАЛЬНІ ПРОЯВИ СИМВОЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ МОДЕРНІЗМУ

*У статті проаналізовано пошуки символізму у контексті нових принципів формотворення в українському малярстві модернізму. У дослідженні виявлено особливості символізму у творчому доробку Ю. Михайліва, українського художника-символіста першої третини XX ст. Висвітлено домінуючі особливості традицій символізму у малярстві українського модернізму та їхній синтез з іншими художніми течіями. Ключові слова: символізм, малярство, образ, мистецтво, модернізм*

**Актуальність.** Концепція «українського стилю» отримує розвиток на теренах всієї України, що виступає своєрідним об'єднуючим смисловим началом для мистецтва початку XX ст. Одним із яскравих її проявів стає зростання ролі монументально-декоративних видів мистецтва, зокрема малярства. Звернення

до вагомих світоглядних питань підкреслюється потребою у символізації змісту твору. Погляд на образну природу символізму є вкрай важливим в контексті поставлених у публікації завдань, оскільки різні авторські концепції художників-модерністів в той чи інший спосіб виявляють смислові зміщення при творенні мови «нового мистецтва».

**Мета роботи** - відстежити загальну еволюцію символізму в різних явищах мистецтва на зламі XIX-XX ст., а також висвітлити прояви і трансформації символізму в образній системі українському живопису доби модернізму.

**Основний матеріал.** Мистецько-світоглядна система модернізму значною мірою розвинулася зі символізму, який вже у XIX ст. позначив важливу тенденцію відходу від реалістичної парадигми мистецтва. За словами Т. Гундорової: «...модернізм як естетична практика співвідноситься з цілим рухом, початки якого пов'язуються з пізньоромантичною та символістською практикою другої половини – кінця XIX століття, а завершення якої датується повоєнною добою 1950-1960-х років» [1, с. 18]. Символізм відродив на новому ґрунті ідеї, образи і стилізові пошуки попередніх культурних епох і напрямів (античність, Середньовіччя, Відродження, класицизм, Просвітництво, романтизм), дав основу для суб'єктивних поглядів на проблему Людини та Епохи. В широкому розумінні символізм — це художній, літературний і філософсько-естетичний напрям, який зародився у західноєвропейській культурі наприкінці 60-х – на початку 70-х рр. XIX ст. Основоположники його спиралися на філософію А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Е. Гартмана, проголошуючи основою мистецької творчості поетико-філософський зміст, закладений у певний символ.

Загалом, сутність символізму полягає у цілеспрямованій спробі символізувати зовнішні і матеріальні прояви світу з метою пізнати його трансцендентний зміст. Центральним компонентом символістського світогляду є зашифрований знак, символ, тобто узагальнене розуміння умовної прикмети, що поєднує в собі властивості абстрактного поняття (характерного для науки чи філософії) або алегорії (як багатозначного художнього образу, оточеного численними асоціаціями). Характерною ознакою символізму було протиставлення мистецтва і реального життя. Адепти цього напрямку обстоювали ідею самоцінності мистецтва, його соціальної незалежності. Символізм свідомо відволікався від конкретного історизму (а отже, й сучасності), звертаючись до вічності, позачасових категорій мистецтва, переосмислюючи сюжети та образи, ідеї та концепції світової культури. Саме ці риси увійшли до основних при формуванні концепцій модернізму у художній культурі.

У мистецтві символізм в основному оперує образами смерті, страждання, любові – так званими вічними темами. Символ постає головним художнім засобом передачі настрою митця, його бачення світу. Це може бути зображення (квіти, зламане стебло, хрест, фігура дівчини), мелодія, слово або фраза. Символ застосовується як натяк на таємничі, непізнані загадки світу. Серед людських емоцій у творах символістів домінують страждання, скорбота, страх смерті, пристрасть, а серед образів – казкові створіння, міфічні персонажі.

В українській культурі символізм поширюється на початку XX ст., з одного боку, під російським впливом, з іншого – під загальноєвропейським. М. Вороний у своїх листуваннях з однодумцями акцентував увагу на орієнтації на європейські естетичні зразки: «... я визнаю символізм...Метерлінка, Гауптмана, Ібсена, Бодлера, Едгара По... В них є справжній символізм і щось...власне модерністське, новітнє. Треба брати від символізму найкраще – от цього мені й хотілось» [2, с. 102]. Першим організаційним осередком українського символізму було угруповання «Біла Студія», створене у Києві 1918 р. До його складу увійшли поети М. Семенко, П. Тичина, Я. Савченко, діячі театру Л. Курбас, М. Терещенко, художник А. Петрицький. Того ж року вийшов «Літературно-критичний альманах» з їхніми творами і теоретичними програмними статтями. На початку 1919 р. постає нове угруповання українських символістів «Музагет», до якого увійшли вже згадані діячі, а також М. Жук, А. Павлюк, М. Крупський [3, с. 68].

Українські митці-символісти, як і їхні європейські попередники, намагалися знайти для висловлення своїх ідей новітній синтез кольорів і ліній. Елементи символізму та його впливи прослідковуються у творчості членів угруповань «Музагет» і «Гроно» – М. Жука, М. Бурачека, А. Петрицького, Ю. Михайліва, а також О. Новаківського, П. Ковжуна, Р. Лісовського, О. Сорохтея. Очевидні впливи символізму відчуються в інших ділянках, наприклад, у ранній театральній творчості Л. Курбаса (Молодий Театр 1917-1919 рр.). Символізм притаманний також представникам угруповань «Митуса» та «Українська хата». Варто зауважити, що українські символісти, відстоюючи право митця на свободу, незмінно наголошують, однак, на його громадських обов'язках. Вітчизняний символізм характеризується особливою милозвучністю у формах виразу душевних почуттів, використанням українського фольклору – пісні, думи, казки, поєднанням абстрактних символів з реальними враженнями.

Одним із найяскравіших символістів в українському мистецтві вважається Ю. Михайлів. Глибока перспектива, простір, музичність кольорів і ліній – основні зображальні засоби, якими ефективно і майстерно користується художник. Його творчість ідейно була пов'язана з Е. Мунком, Пюві де Шаванном,

О. Редоном, К. Петровим-Водкіним, М. Реріхом, а особливо з М. Чюрльонісом. Посмертна виставка творів останнього, відкрита 1916 р., остаточно утвердила Михайліва на шляху до так званого «музичного символізму» [4, с. 79]. Під час навчання у Москві митець попадає під вплив російського символізму. Сюжети з минулого М. Реріха, образи природи В. Борисова-Мусатова відіграли свою роль у формуванні його творчої концепції. «Хоч Михайлів увібрав і асимілював багато західних і східних впливів, він з певністю може бути трактований як оригінальний мистець. Він був український «французький символіст»; мистець, який настільки свідомий своєї власної української культури та минулого, що зовнішні впливи, які б сильні вони не були, не можуть відбитися на самобутності його творчості» [5, с. 88].

Повернувшись до Києва, художник продовжує розвідки у царині символістичного малярства, особливо ретельно пропрацьовує колористичні проблеми. Надалі він прагне уникати різких переходів, натомість вдається до тонких нюансів кольору, уподібнюючи живописну композицію мелодії. Для цього автор не випадково обирає легкі і напівпрозорі матеріали – акварель і пастель.

Михайлів постійно захоплювався національною тематикою, образами українського минулого, що відрізняло його символізм від загальноєвропейського. Такими є полотна 1910-х рр. «Золоті ворота», «Старий цвинтар», «Ой чого ти почорніло, зелене поле», «Музика зір», «Блукаючий дух», просякнуті особливим ліризмом, любов'ю до рідної землі, філософським самозаглибленням і широтою задуму. «Часом просто милі, а часом умисно наївні або повні сильної символіки, ці картини репрезентують важливу творчість, яка на диво завжди стоїть ніби осторонь і вище спроб приписати їй якість академічні або мистецько-історичні вартості» [6, с. 13].

Легенди з українського минулого Михайлів синтезує з ідеями європейського символізму, образи його робіт глибокі і змістовні, повсякчас апелюють до національних традицій. Серед символічних творів Михайліва, створених під впливом української історії, особливо виділяються «Чайка» (1923 р.) та «Сум Ярославни» (1925 р.). У першому домінує чайка як символ вільної України над широким Дніпром, у якому немов би відбивається історія – хмари у формі вершників-завойовників. Вони віддзеркалюють у водах річки, що символізує плин часу. На другій картині бачимо міський вал над тим же Дніпром і сумну постать княгині.

Одна з тем символічних праць Михайліва, тема національного відродження; вона часто трактована як музичний символізм [4, с. 79]. Найголовнішим серед таких праць є триптих «Соната Україна». Концептуально він складається зі «Старого цвинтаря» – адажіо, «Зруйнованого спокою» – алегро та «Блукаючого духа» – скерцо (всі – 1916 р.). «Старий цвинтар» символізує пробудження України після довгих років пригнічення, «Зруйнований спокій» (1916 р.) відтворює мерехтливий привид гетьмана верхи на коні над розритою могилою, а «Блукаючий дух» – фантазмагорію ліній, що їх лишив дух України, мандруючи до провідної зірки угорі. Минуле не згасає, і слава колишньої звитяги українського народу живить сучасність. Зображення неба є об'єднуючим елементом для всіх частин триптиха – воно то змальоване блідими тонами, то нічне, вкрите зорями, то глибоке синє і загрозово темне.

У картинах Михайліва 1920-х рр. з'являються перманентні настрої смутку і зневіри, під впливом війни та особистої трагедії. Такими є твори «Мій сон» (1921 р.), «За завісою життя» (1923 р.), «Закуте мистецтво» (1925 р.), «На грані вічності» (1926 р.). У цей же час художник створює триптих «Місячна соната» (1927 р.), лейтмотивом якого є хиткість і непостійність життя. Очевидно, Михайлів мав серію запланованих «сонат», але з них закінчив лише триптих «Місячна соната», який включає «Золоте дитинство», «Крихке дитинство» та «Апотеоза». Цей триптих, передаючи атмосферу казки, водночас, забарвлений трагічними нотами.

Т. Болт, досліджуючи роботи митця, пише: «Мистець Юхим Спиридонович Михайлів – це символіст непересічного таланту. Картини з українською тематикою найголовніші у творчості Михайліва. У нього є чимало шедеврів, де горде українське минуле народних легенд успішно синтезоване з символістичними методами та «музичними» ідеями малювання... Те, що може здатися невинною фантазією, перетворюється на глибоко-змістовні образи, повні туги за батьківщиною, повні ідей, почерпнутих з криниці глибшої, ніж пам'ять індивідуальної людини...» [7, с. 17].

Значно вплинувши на розвиток культури ХХ ст., символізм серед напрямків модернізму особливо позначився на мистецтві сюрреалізму й експресіонізму [8, с. 96]. Можна стверджувати, що живописові якнайкраще вдалося передати символістську думку, адже, володіючи доступними йому візуальними засобами, формою і кольором, він дозволяє краще сприйняти зміст символу, ніж, наприклад, поезія і музика.

**Висновки.** Зв'язки модерністичних рухів з символізмом, який передував їм у процесі мистецької еволюції, були розмаїтими. Мистецтво початку ХХ ст. зверталось до символізму у двох площинах. Перша з них – світоглядна, стверджує пріоритет інтуїтивного над раціональним і життєствердне покликання мистецтва змінювати людину. Друга – зумовлена потребою у символізації не лише образу, але й окремих елементів форми. Символи у мистецтві модернізму могли мати конкретну форму певного образу, або ж символічними були колір і форма.

Окрім світоглядних принципів символізму і використання символу у мистецтві, у модернізмі розвивається низка типологічних рис символістської культури. Зокрема, при домінуванні живопису серед просторових мистецтв, продовжується процес взаємних впливів видів художньої культури. У новому мистецтві розвивається феномен багатосторонньої, універсальної творчої особистості. Надалі модернізм бореться за оновлення мистецьких форм, значно поглиблюючи якості, успадковані від романтизму, сентименталізму і символізму. Символізм отримав продовження в естетиці модерну. Символічність притаманна його стилістиці так само як і декоративність, культ природної краси, намагання створити небуденні, індивідуалізовані і неповторні образи. У символізмі, як і в модерні, зображуваний об'єкт денатуралізований, трансформований і переведений в новий декоративний вигляд. Ретельна проробка деталей на полотнах символістів і зростання ролі декоративних елементів у модерні пов'язані із тим самим ефектом, утвердженням всього незвичного та ірреального.

Джерела

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Київ : Критика, 2009. 447 с.
2. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 357 с.
3. Рішко О. У пошуках страченого минулого : Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. Львів : Каменяр, 1995. 286 с.
4. Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885-1935 / за ред. Ю. Чапленка. Нью-Йорк, Лондон : Видавничий фонд Владки Мстислава, Митрополита Української Православної церкви в діаспорі, 1988. 233 с.
5. Історія українського мистецтва : у 5 т. / гол. ред. Г. Скрипник ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008-2012. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
6. Болт Т. Символіст трагічної доби Юхим Михайлів. *Образотворче мистецтво*. 2002. №3. С. 88-89.
7. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом : модернізм в Україні. *Український модернізм, 1910-1930 = Ukrainian modernism, 1910-1930 : альбом* / Нац. худож. музей України ; авт. ст. : А. Мельник та ін. ; ред. О. Климчук. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 7-15.
8. Символізм в авангарде / отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2003. 443 с. (Искусство авангарда 1910-1920-х годов).

**Гоцко Алла Николаевна**

*Барановичский государственный университет*

## **КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ**

*Статья посвящена эффективности использования компетентностного подхода в процессе профессиональной подготовки будущих педагогов. Такой подход предполагает формирование не только квалифицированного специалиста, но и творческой личности, способной быть субъектом своей деятельности. Он является важным фактором в эффективной педагогической деятельности и успешной адаптации в условиях работы учителя. Ключевые слова: профессиональная компетентность, компетентностный подход, развитие личности специалиста, активные методы обучения.*

Проблема компетентностного представления образования в настоящее время является актуальной в современной науке. Она рассматривается многими учеными у нас в стране и за рубежом (И.А. Зимняя, О.Л. Жук, Н.Н. Кошель, А.К. Маркова, Л.Л. Митина, В.В. Позняков, В.В. Сериков, Ю.Г. Татур, В.Д. Шадриков и др.). В высшем педагогическом образовании одним из основных является противоречие между индивидуальным творческим процессом становления будущего учителя и массово-репродуктивным характером его подготовки [7]. Компетентностный подход позволяет создать условия для разрешения этого противоречия. Под профессиональной компетентностью понимается интегральная характеристика деловых и личностных качеств специалиста, отражающая не только уровень знаний, умений и опыта, но и проявляющаяся в адекватности решения стандартных и особенно нестандартных, требующих творчества задач всему разнообразию социальных и профессиональных ситуаций [4]. Таким образом, компетентностный подход учитывает не только формирование теоретической и практической готовности к профессиональной деятельности, как это представлено в традиционной подготовке, но и развитие личности специалиста. «Доказано, что успешность, продуктивность работы, удовлетворенность ею индивида определяются перспективами и уровнем его развития как личности, а не только соответствием требованиям профессиональной деятельности» [3]. Как считает К.А. Абульханова-Славская, требования профессиональной деятельности, ее характеристики и условия соотносятся с теми или иными психическими качествами личности опосредовано, через личность, которая и придает им целостность. Человек вырабатывает комплекс психологических режимов деятельности в зависимости от своего состояния, способностей, отношения к задачам, кроме того, определяет свою стратегию и тактику, а также выявляет динамику требований и фрагментов деятельности [1]. Для становления личности педагога, деятельность которого носит многоплановый характер, данная идея особенно актуальна.

А.К. Маркова считает профессионально компетентным такой труд учителя, в котором на достаточно высоком уровне осуществляется педагогическая деятельность, педагогическое общение, реализуется