

УДК 7(07)

Світлана Ковальова

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ІНТЕГРАЦІЇ ШКІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Розкрито концептуальні основи інтеграції шкільної мистецької освіти в контексті педагогіки мистецтва; висвітлено питання теорії і практики використання інтегрованих зв'язків при вивченні мистецтв у процесі загальної мистецької освіти.

Ключові слова: *шкільна мистецька освіта, інтеграція, інтегровані зв'язки, мистецтво, комплекс, синтез, синестезія, аналогія, засоби виразності, художній образ.*

Реалізація нових завдань модернізації шкільної мистецької освіти, спрямованої на цілісний художньо-естетичний розвиток особистості, формування у свідомості учнів інтегрального поліхудожнього і полікультурного образу світу пов'язана з використанням інтегративного підходу до викладання дисциплін художньо-естетичного циклу в загальноосвітніх навчальних закладах. Запровадження нової навчальної дисципліни «Художня культура», яка належить до освітньої галузі «Мистецтво» Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти зумовлює необхідність у високоякісній підготовці вчителів мистецьких дисциплін, здатних до грамотного компетентного впровадження інтегративних підходів у практиці загальної мистецької освіти. Як переконує досвід, без осмислення концептуальних основ інтеграції неможливо збагнути та впроваджувати інтегративні технології, здійснювати прогнозування результатів художньо-естетичного виховання учнів. З огляду на це, особливої актуальності набуває проблема обґрунтування концептуальних засад інтеграції шкільної мистецької освіти.

Процеси художньо-естетичної інтеграції є предметом вивчення у працях багатьох зарубіжних і вітчизняних дослідників: Л. Масол, Л. Предтеченської, Л. Савенкової, Н. Терентьєвої, О. Щолокової та інших. Варто зазначити, що поняття «інтеграція» було уведено в науці у 1857 році англійським ученим Г. Спенсером. Слово «інтеграція» в перекладі із латинської мови означає відновлювання, поповнення, що розкриває стан внутрішньої цілісної зв'язаності диференційованих частин і функцій системи, як вища форма взаємодії, особливість якої виявляється у взаємопроникненні елементів, переходу в іншу якість. На сучасному етапі у науці не існує єдиного визначення цього терміну. Це поняття розглядається дослідниками як:

– важлива рису сучасної науки; не тільки нова її організація, а й головне – внутрішній її стан, єдина умова адекватно відобразити новий предмет дослідження, відбиваючи при цьому всі його сторони одночасно в їхньому зв'язку [5];

– об'єднання елементів, що супроводжується ускладненням і зміцненням зв'язків між ними [11];

– взаємозв'язок наук і наукових знань, їхня взаємодія завдяки використанню спільних ідей, засобів, прийомів дослідження навколишньої дійсності, тобто ущільнення знань у постійно вдосконалюваних формах пізнання і вираження пізнаного [6];

Інтеграцію як процес трактують багато дослідників, по-різному пояснюючи це явище, а саме, як:

– процес упорядкування, узгодження та об'єднання структур і функцій у цілісному організмі, який є характерним для живих систем [2];

– процес органічний, пов'язаний із якісними змінами всередині кожного елемента, який входить у систему [4];

– процес і результат побудови такої цілісності, яка створюється синтезуванням наукових знань на основі фундаментальних закономірностей природи [2];

На особливу увагу заслуговують праці Л. Масол, у яких розкрито механізми пізнання та розуміння особливої специфіки й закономірностей інтеграційних процесів змісту загальної мистецької освіти, обґрунтовано концепцію поліцентричної інтеграції художньо-естетичної освіти школярів [7]. Стратегія інтегративності загальної мистецької освіти, яка забезпечує створення цілісної багатовимірної художньої картини світу визначена як пріоритетний орієнтир її подальшого розвитку. Інтеграція мистецької освіти впливає на подолання художньої однобічності її суб'єктів, формування поліхудожньої свідомості на основі інтеграції знань за принципом галузевого взаємопроникнення та усунення міждисциплінарної відокремленості у вивченні предметів естетичного циклу. Сучасна педагогіка мистецтва ґрунтується на визнанні того, що можливості мистецтва збагачувати духовні сутнісні сили особистості, потреба доторкнутися до духовних цінностей значно посилюються за умови осягнення існуючої спільності між окремими видами художньої творчості. Зміст інтегрованого навчання необхідно розглядати як спорідненість різних елементів знань про особливості розкриття багатоаспектності довколишнього світу, відображення реальності розмаїтною мовою ліній, барв, звуків, які людина сприймає за допомогою зору, слуху та інших органів чуття.

Як переконує досвід, тенденції інтеграції зовсім не розмивають видову і жанрову специфіку мистецтв а, навпаки, збагачують розуміння кожного з них. Відповідно вчителю в організації навчально-виховного процесу необхідно враховувати різні способи використання різних видів

мистецтва на уроці:

1. Вивчення окремих видів мистецтв (інтеграція відсутня), при цьому відбувається накопичення знань про засоби виразності в одному з видів творчості.

2. Використання прикладів взаємодії мистецтв, до якої належить демонстрація близьким за настроєм, стилем або жанром творів музики й живопису з метою їх комплексного впливу на сприймаючого, який дає можливість досягнути і зіставити різні художні мови, що створює основу для творчої активності, асоціативного мислення, збагачення емоційно-чуттєвої сфери, художньо-естетичних вражень.

3. Розгляд художнього синтезу, в якому відбувається органічне злиття різних видів художньої творчості (інтеграція на рівні художнього синтезу), в якому розкриваються процеси взаємопроникнення засобів виразності (візуальних, слухових, кінестетичних (бачу, слухаю, рухаю), ефект сприймання яких полягає в єдиному полісенсорному впливі на емоційно-почуттєву сферу суб'єкта сприймання [7].

Інтеграція означає взаємопроникнення мистецтв, вироблення спільного підходу до їх вивчення, спосіб поліхудожнього пізнання мистецьких явищ. У широкому значенні інтеграцію знань у мистецькій освіті вчені розглядають як послідовність етапів опанування художньої мови і набуття досвіду її сприйняття: від окремих видів моносенсорних мистецтв до відчуття та розуміння форм їх органічного поєднання.

До ключових понять інтеграції, які розкривають об'єднання частин у певний тип цілісності, основою якої є взаємодія, взаємовплив, взаємозв'язок, взаємопроникнення належать наступні:

1. Комплекс як багатогранна цілісність, що обумовлюється різними відносно самостійними елементами, які взаємодіють між собою й передбачають інтеграцію та диференціацію.

2. Синтез, який розуміється як однорідна органічна цілісність при повному взаємозлитті взаємодіючих елементів, який не визнає диференціацію [7].

На думку О. П. Рудницької, головне завдання вчителя при здійсненні інтегративних зв'язків полягає в тому, щоб формувати художньо-образне мислення учнів, закладати основи розуміння вираженого змісту художнього твору. В історії розвитку мистецтва синтез існував у двох формах, одна з яких включала просторові мистецтва (скульптура, архітектура, декоративне мистецтво, монументальний живопис, дизайн ландшафтів та інтер'єрів), які сприймаються зором. Інша форма стосується мистецтв, які одночасно сприймаються слухом і зором, до яких належить хореографія, театр, кіно, телебачення, відео, кольоромузика [8].

Про синтез мистецтв свідчить взаємопроникнення жанрів у музиці та живопису, до яких можна віднести такі: картини, картинки, ескізи фрески, поеми в музиці, сонати, симфонії, прелюдії, ноктюрни, елегії. Зразком

«музичного живопису» є візуальні образи М. Чюрльоніса «Соната моря», «Соната сонця», «Соната весни» [9].

Ідеєю синтезу мистецтв захоплювався М. Леонтович, який вивчав взаємозв'язок між музикою та світлом у контексті емоційно-естетичного переживання мистецької мови. Композитор ознайомлював учнів із сімома кольорами спектра, які відповідають семи музичним звукам, використовуючи ідею синопсії (кольорового бачення). Він цікавився проблемою природнього зв'язку звуку із фарбами, підкреслював їх спільну основу.

Прикладом інтеграції при вивченні мистецтв є використання картини К. Моне «Поле маків», сповненої сяючого літнього дня, лілової далечини, яскравого килима квітів, який палає посеред зелені на зеленому плані та симфонічного прелюду К. Дебюсі «Післяполудневий відпочинок фавна», насиченим сонцем, теплом та пахощами, що не тільки посилює колорит картини, але й доповнює та поглиблює живописний образ [10, с. 123].

У мистецькій скарбниці можна назвати приклади музичних творів українських імпресіоністів, які можуть бути яскравим матеріалом для інтеграції. Так, композитор Ф. Якименко написав «Три п'єси на українські теми» та цикл «Картини України». Своєрідні прояви імпресіонізму знаходимо в індивідуальному стилі Барвінського, що полягає в милуванні прозорими світлими барвами. Композитор використовував фігурацію – образ «гра води». Прийоми імпресіонізму використовував В. Лятошинський у композиціях камерно-вокального й інструментального жанрів: «Місячні тіні», «Відображення» для фортепіано. Образний світ його музики забарвлений мінливими, швидкоплинними настроями, витонченими прихованими емоціями. Це – дбайливо виплеканий світ недосяжної краси, поданий крізь призму «місячного» колориту поезії символістів або бурхливої напруженості розвитку емоцій. Лятошинський вдається до таких характерних засобів як примхлива у своїх контурах лінія мелодичних арабесок у кольоровій гамі відчуття вібрації хвиль чи струменів води.

У свій час К. Ушинський писав: «Педагог, який прагне що-небудь закарбувати у свідомості дітей, повинен піклуватися про те, щоб якомога більше органів чуття взяли участь в акті запам'ятовування» [10, с. 62]. Художнє мислення, художнє сприймання базується на теорії асоціацій, у якій виявляється здатність нервової системи до асоціативної діяльності. Нервова система є фізіологічною передумовою взаємодії відчуттів, у яких асоціації дозволяють інтегрувати і формувати загальну чуттєвість, пов'язану із психологічним механізмом синестезії. Синестезія, або співвідчуття, являє собою міжсенсорні асоціації, які виникають у суб'єкта внаслідок взаємовпливу візуальних, слухових та інших образів мистецтва і зумовлюються інтегративною природою конкретно-чуттєвого осягнення художнього смислу. Синестезія стає результатом взаємопроникнення

елементів мовних структур, властивих різним видам художньої діяльності. У художній діяльності як особливому виді творчості синестезія «практично той же асоціативний образ, але з більш чітким глибоким і стабільним зв'язком на рівні мимовільної взаємодії органів чуттів», – вважає В. Остроменський [9, с. 64].

Відомий вчений-експериментатор Б. Галєєв у своїй праці «Співдружність почуттів і синтез мистецтв» на практичних прикладах розглядає феномен взаємопроникнення людських відчуттів у кодї комунікативних відношень з мистецтвом у процесі його сприймання. Автор розуміє синестезію як процес або результат його міжчуттєвої, міжсенсорної асоціації. У художній прозі і поезії непряма опосередкована зображувальність є майже загальним законом. Наприклад, зимовий ранок чи рання весна у О. Пушкіна, місячна ніч у М. Гоголя. Якщо спробувати розібратись, як побудовано ілюзію зримості, то виявиться, що прямий опис відсутній, але пейзаж цілком побудований на емоціях, аналогіях, метафорах. Отже, поетичний твір з'являється архітектонікою і колористикою, живопис знаходить рух – зображені фігури починають говорити в уявленні глядача, і картина перетворюється в театральне дійство або словесне оповідання з монологам, діалогам, описами [1, с. 39].

«Неможливе абсолютне розрізнення художніх систем, вони обов'язково будуть перетинатися, і деяка сукупність елементів буде схожою для всіх споріднених систем», – зазначає О. Жарков [3, с. 62]. Практичне функціонування синестезії в процесі мистецького навчання забезпечується, зокрема, особливими прийомами художнього перекладу, інтерпретаційних вмінь, які сприяють словесному художньому викладу сприйнятого твору. Ось чому вчителям мистецьких дисциплін необхідно володіти художньо-образним словом, епітетами, метафорами для того, щоб організувати художньо-педагогічне спілкування з мистецтвом.

Важливим засобом реалізації змісту інтегративної мистецької освіти, заснованої на комплексі та синтезі мистецтв, є використання мистецьких аналогій, які виступають як подібність, схожість художніх образів та засобів музичної виразності в різних видах мистецтва. Прикладом можуть бути інтегровані уроки на теми: «Осінь елегія», «Зимова фантазія», «Літня мозаїка», «Весняний подих», «Розлилися води на чотири броди», «Ода любові» тощо. У старших класах цікавими можуть бути уроки, методологією яких виступає філософія мистецької освіти, естетика, де спільність тем розкривається на основі спільних та протилежних категорій добра і зла, любові та ненависті тощо. Суть методу аналогії полягає в порівнянні творів за адекватним настроєм, ідеєю, засобами виразності, а також за контрастним настроєм. Такий метод передбачає накопичення емоційно-естетичного переживання і заснований на співставленні вербальної, інтонаційно-звукової, візуальної мови, а також мови рухів та

жестів.

Спільними є поняття «ритм», «контраст», «симетрія», «композиція», «жанр» «форма» тощо. Використання мистецьких аналогій цінне тим, що воно «уподібнюється сприйманню навколишньої багатоплощинної дійсності, яка відображається в головному мозку не в окремих її проявах, а цілісно, різнобічно, в єдності зорових і слухових вражень [10, с. 172].

Як приклад може бути музика І. Стравінського та творчість П. Пікасо. Характерна тембральна правдивість, вражаюча відповідність тембру, кольорова гама образів споріднює музику цих митців, в яких колір асоціюється з певною музичною тональністю. В «Гарантелі» М. Мошковського відчувається холодність, тривожність, напруженість. Висхідні та нисхідні арпеджовані ходи, що чергуються з репетиціями та настирливий ритм надають мелодії внутрішньо-схвильованої динаміки. Ця музика аналогічна за настроєм та засобами виразності картині І. Айвазовського «Хвиля», у якій кольорова гама виникає із співставлення свинцево-сірих тонів неба з іскристим забарвленням кришталевої води, що відповідає суворій простоті порівнюваних творів. Саме спільність колористичних знахідок митців сприяє глибокому проникненню в мистецькі образи.

При порівнянні творів великого значення набуває ритм, що виступає як елемент структури композиційної побудови твору, якому підпорядковане розташування кульмінацій, взаємозв'язок протиставлення і упорядкування в часі смислових однакових відрізків, закономірна зміна однакових елементів форми та інтервалів між предметами у просторі.

Ритм – серце музики, джерело розвитку її емоційно-психологічного змісту, руху музичної думки. Наприклад, до «Коломийки» М. Ф. Колеси доцільно використати картину В. А. Монастирського «Копиці», в якій передано велич природи, гармонійну красу засобом ритмічного протиставлення. У картині відчувається ритм гостроверхих смerek, вертикалей шоломоподібних копиць сіна, пірамідальних гір першого та другого планів, які протиставляються ритму горизонтальних смуг хмар, що завершує верхню частину полотна. У результаті співставлення образів приходимо до висновку, що природа Карпат найкраще відповідає контрастним протиставленням у композиціях. Обидва твори не є наслідком миттєвого настрою, їм характерна певна філософічність, яка передається через цілісність емоційного та раціонального.

Поряд із ритмом, що виражає глибину творів, особливе значення відводиться просторовому відтворенню (скульптурі, живопису) та звуковій перспективі в музиці. «Ні для кого не є таємницею, що зорова і слухова перспектива – цілком тотожні, відмінність тільки в тому, що вони створюються і сприймаються двома фізично різним органами. Як часто гра великого майстра нагадує картину з різними планами: на першому плані зображення неначе вискакує з рами, тоді як на останньому – ледве синіють

гори і хмарки. Згадаймо хоча б Перуджіно, Рафаеля, Клода Лорена, Леонардо, наших великих художників і нехай вони вплинуть на вашу гру, на ваш звук» [12, с. 176].

Просторове уявлення виступає основою звукової перспективи, формою бачення музичного образу в двохвимірному (тривимірному) плані, що зумовлює одночасне переплетення контрастних мелодичних ліній. Наприклад, у поліфонічних творах сприйняття звукових ліній тотожне з одночасним сприйняттям пластичних зображень, а також скульптурних композицій, що підкріплюють поліфонічність музичного образу. Зокрема, до фуґи до-мажор із циклу «Дванадцять прелюдій і фуг для фортепіано» Скорика спорідненою є скульптурна композиція М. Г. Манізера «Пам'ятник Шевченкові», в якій відбито відповідні музичному образу просторові зображення.

Серед аналогій, які своєрідно впливають на розвиток творчої фантазії, художньо-образного мислення необхідно використовувати літературні аналогії. За своєю природою, як зауважує М. С. Каган, словесний образ є «виражальним описанням, в якому слово слугує таким же побудовчим матеріалом в конструюванні образу як колір у живопису, звук у музиці, жести у танці» [3, с. 102–103].

У мистецтві слова структура образу зумовлена характером його матеріально-знакових засобів. Письменник оперує словами, кожне з яких містить деяке абстрактне поняття. Проте він комбінує ці поняття так, щоб їх поєднання викликало в свідомості читача образ саме конкретного описуваного явища і одночасно виражало переживання його людської цінності. Словесний образ містить у собі виражальне уявлення як образ живописний, тобто впливає шляхом понять і виражальною інтонацією. Відомо, що у віршах Т. Шевченка, П. Тичини важливу роль відіграє звукова зображальність, а лірика Л. Костенко, В. Сосюри відрізняється музичним звукописом. Якщо змістом музики є емоції, почуття, переживання людини, то в літературному мистецтві важливим засобом емоційного переживання відіграють літературні епітети, порівняння, метафори.

Виразність мовних і музичних інтонацій ґрунтуються на одній і тій же об'єктивній передумові (передавати стан людини). Все багатство музичних засобів, багатство елементів музики має інтонаційну природу.

*Весна,
А вітер – наче восени.
Чекає дощ зірватися щомиті,
Але як рідко ти приходиш в мої сни.
Великим смутком спогади омиті.*

Цей вірш Ліни Костенко розкриває емоційний образ «Елегії» М. Лисенка. Помірний поступ нисхідних інтонацій надає музиці сумного, меланхолійного характеру. Виразність при декламуванні віршів надає їй

особливого емоційного колориту. Інтонація є вираженням змісту художнього твору і конкретизує характеристику музичної образності та переживання. Елегійний настрій поезії створює необхідну атмосферу емоційно-естетичного сприйняття, співучість та живе дихання, що сприяє глибшому усвідомленню музичного образу.

Архітектура як один із видів мистецтва, що існує в сукупності різного роду побудов, є безпосереднім вираженням «чистої» духовності, уяви, піднесеного величного. Складність усвідомлення її як цілісного художнього утворення полягає в тому, що зіставлення простору і часу не відразу піддається осмисленню на філософському рівні, яке передбачає усвідомлення їх суспільної сутності. Будівлі архітектури, спроможні збудити різні відтінки настрою (світлі, похмурі), дають простір людським переживанням, проте облишені конкретності розвитку почуття, переживання. Архітектура перш за все сприймається зором, який дає найбільш точну й невичерпну інформацію про образ. На думку І. Стравінського, відмінності між відчуттям, які «виробляє музика і архітектура, просто не існує». Він зазначав, що «не можна краще визначити відчуття, які спричиняє музика, як ототожнити їх із тими враженнями, які викликає у нас споглядання архітектурних форм» [13, с. 100].

Дуже влучно про емоційну своєрідність та спорідненість архітектурних і музичних образів сказав Й. Гете, який назвав архітектуру «закам'янілою музикою». Прикладом спорідненості мистецтв можуть бути собор Паризької Богоматері (Нотр дам де Парі), який непокірною спрямованістю висхідних ліній, загостреністю кінцівок створюють незламно-пристрасний настрій музичного образу, який перегукується зі стрімкою, поривчастою, напруженою мелодією головної партії 1 частини Сонати № 1 Л. Бетховена.

Таким чином, осмислення педагогами мистецьких дисциплін концептуальних основ інтеграції мистецької освіти, розуміння психологічного феномену синестезії як одночасного відчуття, що передбачає виникнення у людини різних чуттєвих модальностей – візуальної, слухової, кінестетичної, які впливають на створення полімодальних образів, сприятиме більш глибокому проникненню в емоційно-логічний образний зміст різних видів мистецтва, пробудження осмисленого інтересу до активного спілкування з ним.

Осміслене використання інтегрованих зв'язків комплексу та синтезу мистецтв у процесі мистецького навчання забезпечує цілісний природний художньо-естетичний розвиток особистості, створює умови для реалізації змісту освітньої галузі «Мистецтво» на засадах компетентнісного підходу, сприяє формуванню художньо-естетичного світогляду та уявлень учнів, необхідних для створення у них цілісного художнього та полікультурного образу світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств / Б. М. Галеев. – М. : Знание, 1982. – 61 с.
2. Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – С-Пб, 1996. – 232 с.
3. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения : дис. ... канд. пед. наук / Жарков А. Н. – К., 1998. – 168 с.
4. Кондаков И. В. Эффект синестезии в литературно-художественной критике / И. В. Кондаков // Художественное творчество. – Л. : Наука, 1983. – 187 с.
5. Масол Л. М. Методика навчання у початковій школі : посібник для вчителів // Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна, О. В. Калініченко, І. В. Руденко. – Х. : Веста «Ранок», 2006. – 256 с.
6. Найзакинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Найзакинский. – М. : Просвещение, 1972. – 381 с.
7. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навчальний посібник / О. П. Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
8. Остроменский В. Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема / В. Д. Остроменский. – К. : «Музична Україна», 1972. – 381 с.
9. Соколова О. В. Интегративні принципи пізнання мистецтва / О. В. Соколова // Збірник наукових праць. – К. : НПУ, 2001. – Вип. 6. – С. 60–66.
10. Саїк Г. Ф. Проведення художніх аналогій з різними видами мистецтв як засіб посилення емоційно-образного сприймання музики / Г. Ф. Саїк // Збірник наукових праць. – К. : Є НПУ, 2001. – Вип. 6. – С. 168–177.
11. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский ; пер. с франц. – Л. : МУЗГИЗ, 1963. – 273 с.