

ISSN 2544-9338

# INTERNATIONAL JOURNAL OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN SOCIAL SCIENCE



RS Global

Scientific Edition

# INTERNATIONAL JOURNAL OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN SOCIAL SCIENCE

5(26), June 2020

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss)

---

## Chief editor

**Violeta Georgieva-Hristozova**

Ph.D. in Education, Trakia University, Bulgaria

## Editorial board:

### **Kolesnikova Galina**

Professor,  
Taganrog Institute of Management and  
Economics,  
Russia

### **Utebaliyeva Gulnara**

Doctor of Philological Science,  
Al-Farabi Kazakh National University,  
Kazakhstan

### **Uzilevsky Gennady**

Dr. of Science, Ph.D.,  
Russian Academy of National Economy  
under the President of the Russian  
Federation

### **Krokhmal Nataliia**

Professor, PhD in Philosophy,  
National Pedagogical Dragomanov  
University, Ukraine

### **Yarychev Nasrudi**

Doctor of pedagogical sciences,  
Candidate of philosophical sciences  
Chechen state university  
Grozny, Russia

### **Karimov Bakhtiyor**

Professor, Doctor of Science,  
Tashkent State Technical University named  
after Abu Rayhon Beruniy, Uzbekistan

### **Sas Nataliia**

Associate professor, Doctor of  
Pedagogical Sciences,  
Poltava National V. G. Korolenko  
Pedagogical University, Ukraine

### **Mirza Natalya**

Higher Doctorate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor, Karaganda  
State University of E.A. Buketov, Kazakhstan

### **Mammadov Oruj**

Ph.D. in Law,  
The Academy of Public Administration  
under the President of the Republic of  
Azerbaijan

### **Paramonova Svetlana**

Ph.D. in Criminal Law,  
Marie Curie Scholar / Senior Researcher  
at Zagreb University, Law Faculty,  
Croatia

### **Mazbayev Ordenbek**

Doctor of Geographical Sciences,  
Professor of Tourism,  
Eurasian National University named after  
L.N. Gumilev, Kazakhstan

### **Orehowskyi Wadym**

Doctor of historical sciences,  
Chernivtsi Trade-Economic Institute  
Kyiv National Trade and Economic University,  
Ukraine

---

**Publisher –**  
RS Global Sp. z O.O.,  
Warsaw, Poland

Numer KRS: 0000672864  
REGON: 367026200  
NIP: 5213776394

**Publisher Office's address:**

Dolna 17,  
Warsaw, Poland,  
00-773

**Website:** <https://rsglobal.pl/>  
**E-mail:** [editorial\\_office@rsglobal.pl](mailto:editorial_office@rsglobal.pl)  
**Tel:** +4(822) 602 27 03

DOI: 10.31435/rsglobal\_ijitss  
OCLC Number: 1036501433  
Publisher – RS Global Sp. z O.O.  
Country – Poland  
Format: Print and Electronic version  
Frequency: monthly  
Content type: Academic/Scholarly

**CONTENTS****PEDAGOGY**

- Zaredinova Elvira Rifatovna*  
ANALYSIS AND DEFINITION OF THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF  
“SOCIOCULTURAL VALUES” ..... 3
- Огородник Н. Є.*  
ПСИХОЛОГО-ДИДАКТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ НАВЧАННЯ АНГЛОМОВНОГО  
СПІЛКУВАННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ФЛОТУ ..... 7
- Мазур Дмитро Володимирович*  
КРИТЕРІЇ ТА РІВНІ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ РЕФЛЕКСІЇ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ  
ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ ..... 12

**ART**

- Анастасія Патер*  
ЕТАЛОННІСТЬ ХОРОВОГО ЗВУКУ У ВИКОНАВСЬКОМУ ТРАКТУВАННІ  
УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ ..... 19
- Данченко Марія Леонідівна*  
КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА ФРАНКО-ІТАЛІЙСЬКОЇ ДРАМИ РАННЬОГО РОКОКО ..... 26

**HISTORY**

- Jin Lipeng*  
A COMPARATIVE STUDY OF URBAN DIVISIONS BETWEEN LUOYANG CITY IN HAN  
AND WEI DYNASTIES AND ROME CITY IN IMPERIAL PERIOD ..... 33

## PEDAGOGY

**ANALYSIS AND DEFINITION OF THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF “SOCIOCULTURAL VALUES”**

Zaredinova Elvira Rifatvna, Candidate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor, Laboratory of Institutional Education, Institute of Problems on Education of  
NAES of Ukraine, Kyiv, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6054-3064>

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijtss/30062020/7130](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijtss/30062020/7130)

**ARTICLE INFO**

Received 05 April 2020

Accepted 12 June 2020

Published 30 June 2020

**KEYWORDS**

value, culture, society, value orientations, sociocultural values, student youth.

**ABSTRACT**

The results of the theoretical analysis of the essential-functional nature of sociocultural values at the present stage of scientific research are considered in the article. It is determined that the concept of “value” is leading to the axiological approach. Different approaches to understanding the content of sociocultural values as a scientific category are characterized. The essence of the concept of “sociocultural values” is defined, the characteristic features are presented. The necessity of sociocultural values formation at modern student youth in the conditions of educational process of institution of higher education is revealed. It is emphasized that the educational environment of institution of higher education promotes formation of value and semantic sphere of students.

**Citation:** Zaredinova E. R. (2020) Analysis and Definition of the Essence of the Concept of “Sociocultural Values”. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 5(26). doi: 10.31435/rsglobal\_ijtss/30062020/7130

**Copyright:** © 2020 Zaredinova E. R. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

**Introduction.** Modern globalization processes, accompanied by intensive integration of countries and peoples in all spheres of public life – socio-economic, political, cultural, reorientation of education to humanistic priorities, strengthening of the personal, requirements increase the importance of sociocultural values formation at growing generation, the mastery of which ensures the unity of common and national cultures, the ability to effectively navigate in the sociocultural space. Under these conditions, the cultural role of education is strengthened; a new student’s ideal is being formed as a “person of culture”, who owns sociocultural values that determine the person’s active life, ensure their ability to navigate in various areas of social and professional activity, harmonize the inner world and relations with society.

Issues, related to the essence of sociocultural values, its importance for successful human life, attract the attention of representatives of various branches of scientific knowledge.

**A review of the literature.** V. Andrushchenko, L. Baeva and L. Panchenko turn to the study of the problem of sociocultural values in a philosophical aspect. As a psychological phenomenon, sociocultural values are highlighted in the works of I. Bech, M. Borishevsky, N. Dembitskaya and A. Kirichuk.

Yu. Borisova, T. Volfovskaya, I. Lipsky, G. Zolotukhin and others are developing this issue from the point of view of social psychology.

In pedagogical aspect, the problem of sociocultural values is revealed in the studies of E. Bondarevskaya, V. Dolzhenko, O. Kartavykh, T. Kravchenko and T. Ravchina.

Today in the scientific literature various aspects are specified that are related to the person’s sociocultural values formation: features of the sociocultural values formation in the context of social philosophy (T. Spirina); research of value orientations and needs of modern youth (O. Ostapko); analysis of the characteristics of sociocultural values of modern youth (D. Vaniyants, A. Rubanov); the definition of sociocultural values of an ethnos as a factor of the formation of moral relationships of students (T. Valiakhmetova); the study of national identity and sociocultural values of the population in modern Belarusian society (L. Titarenko); the sociocultural values formation of youth in the process of interaction



between cultural and leisure sphere and the media (Z. Nazarkina); the study of sociocultural values of modern students of various socio-ethnic cultures (N. Shemyakina) and others.

However, according to modern realities, young people studying in higher education do not always adequately respond to the transformations that take place in society, which leads to a shift in priorities in the value sphere, worldview, and loss of faith in any kind of ideals in general. The current situation activates the spread among students of offenses, such dangerous phenomena as drunkenness and drug addiction, the ascension to the highest value level of personal enrichment. All this actualizes the necessary to the sociocultural values formation of young people. Moreover, in order to conduct targeted educational work in this direction, it is necessary to determine the essence of the concept of “sociocultural values”.

**The purpose of the article** is to review a theoretical analysis of the scientific literature and to reveal the essence of the concept of “sociocultural values”.

**Research results.** The introduction of the concept of “culture” as an independent scientific category belongs to the German lawyer S. Piefendorf (1632–1694), who used it to denote the various results of human activity. In the future, the word “culture” takes on a more generalized meaning, encompassing the totality of traditional goods and values created by human communities. In this understanding, culture was considered as a “second nature” created by man, built on top of primary nature, to a certain extent a separate world, created by man in addition to the natural world.

According to F. Yuri, culture is a category denoting the content of a people’s life together; these are objects that are not biologically inherited, but are created by people – artifacts, as well as learned behavior. Culture refers to organized sets of objects, ideas and images, the technology of their manufacture and mastery, and their handling; ways to regulate persistent relationships between people; assessment criteria used in society. It is “an artificial life world created by people themselves, an environment of existence and self-realization, a source of regulation of social interaction and communication” [12, p. 291].

The main purpose of culture is to constantly ensure the person’s spiritual development, the disclosure of his talents, abilities and capabilities. Creating a diverse world of culture, a person at the same time develops his creative powers, forms his creative face. In a certain sense, the person is a measure of culture. Thanks to culture, a person’s life acquires a certain direction, which is determined by the customs and traditions of the environment, the era in which he lives, his interests, attitudes, needs, content of the meaning of life in general and the meaning of interpersonal relations in particular become more meaningful.

According to the conviction of S. Ikonnikova, no matter what sphere of culture we consider – scientific and technical discoveries, works of literature and art, norms of morality and law – they need to be assessed depending on what influence they have on the spiritual world of the individual: contribute to the development of humanity and nobility or affirm the evil and hatred of people towards each other. In this understanding, culture is a complex and multifaceted social phenomenon that develops historically, a way of mastering reality, creating values, realizing a person’s creative potential in the sphere of material and spiritual activity. In spiritual activity “a process of self-realization of a person, a code is carried out on the basis of appropriation of historical cultural heritage, upbringing and training, spiritual values are created, and the ability to cognize, communicate and develop” [6, p. 6-7]. That is, culture is closely linked to values.

In ethical theory, the starting point in the interpretation of values is considered to be the presence in objects, phenomena, the natural environment and the social world of signs and properties “reflecting its importance for a person or society, that is, the quality or properties of objects, phenomena, etc., which are relevant need of personality” [11, p. 281]. In general, it is proposed to single out the following types of values: material and spiritual; real and imaginary (conceptual); primary, secondary and tertiary; present, past, future; a priori and a posteriori; terminal and instrumental; utilitarian, aesthetic, legal and moral. Thus, ethical views on the nature of values do not imply their substantial separation into the values of the individual and the values of society. And in the first, and in the second case, its main sign is considered to be urgent needs for a person. It is assumed that the totality of such needs of an individual forms the basis for creating the value system of society.

In pedagogy the values are interpreted as separate in the process of historical development and division of labor in the sphere of spiritual production of interests. The object of such isolated interests, the subject of human aspirations, is the spiritual content – “a special concentration of feelings and thoughts, reflected in the samples of the beautiful, true, good, noble” [5, p. 149]. In other words in a broad sense, the value system is defined as “the internal core of culture, uniting all spheres of spiritual production, all forms of social consciousness link” [5, p. 149]. This system is connected with the interests of people through the system of division of labor; personal relationships that are maintained between those who create spiritual values, and the surrounding world, life, daily aspirations of people; through recognition or non-recognition of a particular value by the audience, ideology and culture [5, p. 149].

Each person must overcome a certain life path and make his choice in the world of values, gradually realizing the importance of the usefulness and good of others. Being in the world of objects, phenomena, relationships, a person in the process of his life highlights what has a certain value, meaning for him, helps to satisfy his needs and interests, to realize him. Satisfying his needs, interests, goals, everything that surrounds him,

everything that he meets with, which he has a certain idea, as a result of the assessment, he relates either to the group of useful, necessary, important, or to the group of unnecessary, unprofitable, harmful. If a person is dominated by the needs of achieving material well-being, this means that the benefit of society, the interests of other people does not have a personal meaning for him, and factors of regulation of his behavior do not play a role. And on the contrary, if the priority values of an individual are goodness, justice, equality, and well-being of each person, he is guided by the moral principles of the state, realizes their importance and performs its social functions [3, p. 93].

This implies that values have a social content and act as regulators of relations between the individual and society. The values acquire personal meaning (motivation of behavior and actions) only when they are deeply realized by a person and perceived by them as their own. Therefore, the approach to the consideration of sociocultural values, proposed by M. Borishevsky, seems legitimate. According to his opinion, this concept includes the subject's assessment of social phenomena, its objective significance for him in certain historical conditions. It is sociocultural values that reveal the features of a person's vision of the world, its acceptance or denial, act as worldview, ideological guidelines that determine the meaning, content and goals of a person's life [4]. Value, like an idea, is focused not on short-term interests, but on interests of a higher order, the interests of a group, society, and humanity. It contributes to the expression and formation of these interests in the understanding that gives them a relative form, purposefulness. Only through an attitude to cultural values interest can be recognized as a legitimate interest, an interest that does not destroy human culture, but enriches it.

Thus, it can be stated that there is a close relationship between values and culture that is characteristic of a particular society. It follows that any personal values are simultaneously accepted by this society sociocultural values.

According to V. Bolotina, the concept of values reflects one of the essential moments of a person's practical interaction with the environment and other people; this is the direction of the changes occurring in the life experience and development of a particular individual under the influence of the corresponding carriers of values. Such carries include family, teachers, educational institutions, the media, youth, social and political organizations, religious communities, works of art, temporary reference groups [2, p. 19]. V. Bolotina believes that the presence of values indicates a person's indifference to his environment, arising from the awareness of the importance of various parties, aspects of the world around him for his life. Essentially, values are the result of mastering the environment in terms of its importance to meet the needs of the individual, evidence of a certain level of its social maturity. Behavior, subordinate to the system of existing value ideas, is their implementation and an indicator of "liberation of the individual from situational influences, the ability to consciously control his activity, including social activity" [2, p. 19].

G. Polyakova made a significant contribution to the characterization of sociocultural values, highlighting among them:

- the person's values as a free, self-sufficient person who is in constant dialogue with himself, with other people;
  - the values of the processes of general cultural and sociocultural education, education at various stages of satisfying cultural needs;
  - the values of the communication culture, behavior, relationships in society;
  - values of moral culture;
  - the values of the formation of a general personality culture, activities of various institutions of society
- [7, p. 78].

Sociocultural values create such a universe that allows a person to navigate in society and produce the cognitive material necessary to build his image. As a result of this, the personal differentiation of objects by their value is obtained. This choice is determined, first of all, by the value norms that exist in society. Focusing on value, the subject is simultaneously guided by the evaluation of "his assessment" by society. That is, the value attitude of the subject to the outside world is mediated by his orientation to other people, to society as a whole, to the ideals, views, ideas and norms developed and existing in it [10, p. 67]. For any society, the need and ability to formulate values is a rather complex phenomenon. For each specific value, present in the form of a norm or concept, has a long and rather complex history of its formation and development. Therefore, behind each manifestation of value – the norm, assessment, ideal – is the objective value content of the moral requirement. Being an element of consciousness, sociocultural values through the prism of subjective, personal perception reflects not only the fundamental interests and basic needs of human life, but also formulates more or less clear ideas of a person about the meaning of life, humanity, empathy, etc. However, since people in society have different perceptions of accepted social values, they often form their own values, which can exist either as an "ideal" category, creating contradictions between consciousness and practical behavior, or are of a simplified nature, without going beyond everyday perceptions and, being in this case not very persistent, enter into insoluble contradictions with social norms and values [11, p. 282].

Taking into account the above statements, we would like to note that this is not about contrasting personal and sociocultural values, but about their maximum rapprochement. Of course, we mean personal values that do not contradict those accepted in this society, in this culture. Different cultures create their own set of values, extolling some of them and denying others. Society only functions successfully when the intrinsic value

system is internalized by the individual, turning into his own. Sociocultural values create an invariant component of culture and are defined as those whose acceptance and observance ensures the existence and development of the human race, human culture.

According to A. Pokhresnik, the concept of sociocultural values covers the whole spectrum of life orientations – economic, political, social, cultural, spiritual and moral, which are correlated with each other and are introduced into social and individual practice. Considering the sociocultural values of students, he believes that they are distinguished by a peculiar subculture with specific features. The main of these features is that the sociocultural values of students have a dynamic nature, are not affirmed as one-dimensionally “imposed” values, but through dialogue (subject-subject relations), due to mutual understanding and adoption of different value points of view, through communication between people of different social groups through the communicative process [8].

Modern student youth operates in a rather complex dynamic society, which is not just an environment for its beating. It appears in the form of various socially significant directions of socio-moral problems, which should be more or less successfully solved by each member of society. Therefore, with all the relevance, the demand is put forward to clearly define what “socio-moral tasks are put forward by society not only to young people in general, but to every young person in order to help him develop the only right individual life-meaning program” [1, p. 246]. E. Sevastyanova emphasizes the importance of this position, arguing that modernity has outlined new practical tasks and criteria for the effectiveness of the educational process in higher education. In the pedagogical aspect, this process can be represented as a transition to a new education paradigm, in which the individual acts not only as an object of social change, but primarily as a goal of social development. The necessity to take these ideas into account is due to the fact that the student years are the time of the formation of active social independence and personal freedom. The realities of adulthood “catalyze the processes of introspection and adequate self-esteem, activate self-educational activity, and form mechanisms for self-regulation of student behavior” [9, p. 91].

**Conclusions.** Summarizing the analysis of scientific literature and summing up the above, we consider it possible to define so sociocultural values as sound life meanings on which a person is based on everyday life, in relation to the surrounding reality and in which it is fixed certain models of social behavior and features of a certain culture. This happens when the values are produced by society and acquire a personal value for a person, satisfying their needs and aspirations, acting as motives of activity and performing the functions of regulators of behavior in society. The sociocultural values formation is particular importance for students, among whom vital, material and hedonistic values are widely recognized, which entails a utilitarian attitude to the world as a temporary, inconstant phenomenon, and the values are characterized by inconsistency.

## REFERENCES

1. Bekh I.D. (2003) Vychovannya osobystosti [Education of personality]. Kn. 2: Osobystisno oriyentovany pidkhd: naukovo-praktychni zasady [Personality-oriented approach: scientific and practical principles.]. Kyiv: Lybid'. 342 p.
2. Bolotina V.YU. (1997) Moral'ni tsinnosti pidrostayuchoho pokolinnya [Moral values of the growing generation] // Tsinnosti osvity i vychovannya [Values of education and upbringing]. Kyiv. P. 19–21.
3. Borenko YA. (2006) Osoblyvosti hromadyanskykh tsinnisnykh oriyentatsiy student'skoyi molodi [Peculiarities of civic value orientations of student youth] // Visnyk Lvivskoho un-tu. Seriya pedahohika. Vyp. 21. Ch. 2. P. 92–97.
4. Boryshevskyy M.Y. (1999) Natsionalna svidomist' u stanovlenni osobystosti hromadyanyna [National consciousness in the formation of the citizen's personality] // Psykholohiya samosvidomosti: istoriya, suchasnyy stan ta perspektyvy doslidzhennya [Psychology of self-awareness: history, current state and prospects of research]. Kyiv. P. 27–34.
5. Zhernosyeyk I.P. (2002) Deyaki tsinnisni oriyentatsiyi uchnivskoyi molodi [Some value orientations of student's youth] // Nova pedahohichna dumka [New pedagogical thought]. № 3–4. P. 148–152.
6. Ikonnykova S.N. (1987) Dyaloh o kulture [Dialogue about culture]. Leningrad. 205 p.
7. Polyakova H.B. (2004) Nравstvennaya kultura v aksyolohycheskom prostranstve sovremennoy shkoly [Moral culture in the axiological space of the modern school]: dyss. ... kandydata ped. nauk: 13.00.02. Saint Petersburg. 152 p.
8. Pokhresnyk A.K. (2002) Sotsiokul'turni oriyentatsiyi student'skoyi molodi transformatsiynoho suspil'stva: sutnist' ta dynamika (na materialakh zhyttyetvorchoosti suchasnoho ukrayins'koho studentstva) [Sociocultural orientations of student youth of transformational society: essence and dynamics (on the materials of life creativity of modern Ukrainian students)]: dys... kandydata filos. nauk: 09.00.03. Kyiv. 147 p.
9. Sevast'yanova E.A. (2003) Sotsyal'no-pedahohycheskye aspekty issledovannya studencheskoy molodezhy [Socio-pedagogical aspects of the study of student youth] // Visnyk Luhans'koho derzhavnoho ped. un-tu imeni Tarasa Shevchenka. – Ped. nauky. № 7. Ch.2. P. 86–92.
10. Shayhorods'kyy YU. (2009) Tsinnisni oriyentatsiyi v psykholohichniy strukturi osobystosti [Value orientations in the psychological structure of personality] // Sotsial'na psykholohiya [Social psychology]. № 4. P. 65–73.
11. Etyka [Ethics] (1992) / T.H. Abolina, V.V. Yefymenko, O.M. Linchuk ta in. Kyiv: Lybid'. 328 p.
12. Yuriy M.F. (2006) Sotsiolohiya kul'tury [Sociology of culture]. Kyiv: Kondor, 302 p.

# ПСИХОЛОГО-ДИДАКТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ НАВЧАННЯ АНГЛОМОВНОГО СПІЛКУВАННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ФЛОТУ

Огородник Н. Є.,

канд. пед. наук, доцент, Херсонська державна морська академія, м. Херсон, Україна

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1831-2275>

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30062020/7131](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062020/7131)

## ARTICLE INFO

Received 11 April 2020

Accepted 13 June 2020

Published 30 June 2020

## KEYWORDS

future seafarers,  
English-language  
communication skills,  
identity crisis,  
leading activity,  
intellectualization of cognitive  
processes.

## ABSTRACT

Among the basic principles of the English-language communication skills development for future seafarers is the principle of consciousness. Being implemented in a teaching and learning process it provides understanding as a fundamental component of the future seafarers' professional competence. As a result, all the aspects of language knowledge (linguistic, speech, and linguo-sociocultural issues) are processed by the students consciously. They also become able to communicate in full compliance with a communicative situation and a specific cultural context. Moreover, effective learning tactics and strategies that students master reasonably are expected to facilitate them in their further life-long learning process.

The students' age, which is characterized by psychologists as a young adulthood, has a tendency for intellectual development. According to the scientists, at this particular period of time the change of a development focus takes its place, caused by a crucial point in human evolution. The sophisticated identity crisis of 17-year-olds occurs owing to the mismatch between the individual development and the social situation. Another situation, mediated by the educational and professional activity, as a leading one for this age is recognized as a factor that activates the comprehensive personality transformation and starts a new stage of mental development in adolescence, resulting in the intellectualization of all the cognitive processes, and therefore to a more deliberate mastery of knowledge.

**Citation:** Ohorodnyk N. Ye. (2020) Psychological and Didactic Fundamentals for Future Seafarers' English-language Communication Teaching. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 5(26). doi: 10.31435/rsglobal\_ijitss/30062020/7131

**Copyright:** © 2020 Ohorodnyk N. Ye. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

В умовах відкритого та взаємопов'язаного світу соціально-освітня значущість англійської мови як інструменту міжнародної взаємодії суттєво зросла. З отриманням статусу обов'язкової кваліфікаційної складової професійної компетентності сучасного фахівця професійно орієнтоване навчання англійської мови на сьогодні стало одним із пріоритетних напрямків в оновленні освіти.

Закономірним, на думку науковців, є той факт, що зі зміною соціального попиту на якість освіти відбувається і зміна освітніх парадигм [9, с. 10] Старі моделі, розраховані на інші часи й обставини, не в змозі задовільнити нові потреби сучасного процесу навчання та підготовки фахівців. Зростання значення англомовного спілкування у професійній діяльності моряків спричинює нагальну потребу в переоцінці місця та ролі англійської мови в навчальному процесі, перегляді підходів і технологій навчання, зміні способів навчальної взаємодії на занятті тощо.

Забезпечити ефективність нової моделі навчального процесу, узгодженість усіх її складових, як-от цілей, методів, засобів й організаційних форм, мають принципи навчання. Як вихідні положення, що покликані регулювати і стратегію і тактику навчального процесу на



будь-якому його етапі, саме вони забезпечують скерованість запроваджуваної методичної моделі на потрібний результат [12, с.110; 17, с. 40].

Поділяємо позицію вчених, за якою для кожної парадигми вибудовується свій базис [14, с.83; 17, с.139; 20, с. 88]. За відсутності в методиці єдиної класифікації принципів, автори тих чи інших моделей навчання зазвичай укладають свою методологічну та концептуальну основу, обґрунтовуючи провідну роль обраних ними засад. Формуючи фундамент нової концепції навчання, розробники мають обирати між кількома варіантами класифікацій базових положень, як-от: – дидактичні, лінгвістичні, психологічні та методичні принципи навчання, за А.М. Щукінін [21]; – загальнодидактичні, загальнометодичні, специфічні та спеціальні принципи, згідно з Г.В. Роговою [17, с. 40], – загальнодидактичні та суто методичні принципи у Н.Д. Гальскової [14, с. 82], Н.І. Гез [4, с. 61], С.Ю. Ніколаєвої [12, с. 110], О.Б. Тарнапольського [20, с. 84].

Навіть при дуже побіжному погляді очевидним є дидактичне, або загальнодидактичне підґрунтя, на яке зазвичай спирається методика навчання як дисципліна, що входить до складу педагогічних наук. Практично всі дослідники питання відзначають відносну універсальність загальнодидактичних принципів, зауважуючи про їхню певну трансформацію у зв'язку з багатьма параметрами, серед яких – специфіка предмету навчання, тип навчального закладу, обраний підхід до навчання тощо [14, 20].

Проаналізувавши наукові дослідження щодо актуальних на сучасному етапі принципів навчання іноземних мов [9, 12, 17, 18, 20], ми виокремили ті з них, що якнайкраще, на нашу думку, корелюють з сучасною компетентнісною моделлю навчання англomовного спілкування майбутніх фахівців флоту.

Так, серед основоположних загальнодидактичних принципів обираємо *принцип свідомості*, що реалізується всією організацією навчання і передбачає:

- по-перше, свідоме оперування навчальним матеріалом різного характеру (мовним, мовленнєвим, лінгвосоціокультурним);
- по-друге, розуміння алгоритмів виконання певних мовленнєвих дій та особливостей їх подальшого втілення у зв'язному мовленні з урахуванням певного культурного контексту;
- по-третє, осмислене оволодіння ефективними навчальними стратегіями і тактиками.

Дотримання даного принципу чітко прослідковується й у засадничих документах Міжнародної морської організації (ММО). Так, визначаючи стандарти підготовки та дипломування моряків, Конвенція ПДНВ в основу професійної компетентності серед інших складників включає поняття *understanding* [22], тобто *розуміння* як сформовану здатність осмислити й осягнути значення, зміст або сутність засвоєваних знань, умінь, навичок, а також виниклих у зв'язку з цим звичних способів дії, або звичок [1, с.203]. Інакше кажучи, вимагається свідоме набуття необхідного для майбутньої професії теоретичного і практичного досвіду, що безпосередньо й становить сутність процесу навчання у його сучасному трактуванні [13, с. 145, 148].

Ураховуючи той факт, що навчання взагалі психологічно ґрунтується на досягненні розуміння, як певного моменту, що опосередковує процес отримання знань, надаючи йому сенсу [13, с. 20], вочевидь, що й формування комунікативної компетентності в англomовному професійному спілкуванні також має відбуватися шляхом осмисленого оволодіння всіма компонентами змісту навчання.

Зрозуміло, що завдяки свідомому засвоєнню як предметного, так і процесуального аспектів змісту такого навчання в умовах професійної освіти, передусім, розраховують досягти «усвідомлення в мові позамовного світу» [19, с. 15], в нашому випадку, певних професійних знань, здобутих майбутніми моряками англійською мовою. Безумовно, це є значним внеском у розвиток *професійної свідомості* фахівця, серед компонентів якої, саме знання, вміння та навички визнаються найважливішим засобом її формування. А спроможність здобувати знання нерідною, як-от англійською мовою, що є робочою для моряків, ще й суттєво прискорює їх професійну самоідентифікацію, як таких, що відповідають міжнародним стандартам професіоналізму.

Проте, не виключено, що також вдасться досягти й «усвідомлення самої мови» [19, с. 15], сприяючи тим самим розвитку *мовної свідомості* майбутніх фахівців, об'єктом якої є мовні знання, мовна особистість, культура мови, мовленнєва поведінка тощо. Певно, що такі досягнення, хоча й не становлять головної мети професійно орієнтованого навчання англomовного спілкування, втім є досить цінними супутніми здобутками для формованої професійної компетентності майбутнього моряка взагалі та її ключової складової – англomовної комунікативної компетентності зокрема.

Виходячи з цих позицій, а також беручи до уваги психологічні особливості студентського віку, що, за періодизацією дослідників, здебільшого визначається, як *зріла* або *пізня юність* з віковими межами, переважно, від 17 до 21 року [3, 5, 15], відзначимо одну з найважливіших, на переконання вчених, потреб особистості даного віку, а саме потребу в інтелектуальному розвитку [7]. Зрозуміло, що на даний віковий період загальні розумові здібності вже сформовано і певні базові знання вже отримано. Між тим, саме в цей час відбувається зміна акцентів розвитку, спричинена черговим переламним моментом в еволюції людини, яким, за визначенням Л. Виготського, є складна особистісно-смілова криза 17 років, відома ще як «велика криза», або криза ідентичності.

Виняткової значущості, на думку вчених, їй надає особливість переходу [2, с. 152]. Будучи останньою кризою дитинства, вона, за оцінкою фахівців, є найбільш яскравою та визначальною, оскільки відображає кульмінаційний момент особистісного перетворення: перехід на якісно новий етап вікового розвитку – від дитинства до дорослості [2, с. 152].

Означена вікова криза, як і будь-яка інша, вирішує своє протиріччя і зумовлена невідповідністю рівня психологічного розвитку особистості тій соціальній ситуації, в якій вона знаходиться, та потребою в іншій ситуації, опосередкованій такою провідною діяльністю, за якої відбуватиметься її подальший гармонійний розвиток [3, 6]. Науково доведено, що зміна соціальної ситуації розвитку та звичного способу життя, як-от вступ до вищого навчального закладу та необхідність професійного й особистісного самовизначення, зумовлюють суттєву перебудову всієї структури свідомості, забезпечуючи тим самим психологічну готовність до вирішення суперечностей студентського віку [6].

Оскільки провідною, отже головною за значенням для психічного розвитку діяльністю в юнацькому віці знову стає *навчальна*, точніше *навчально-професійна* діяльність, відтак саме навчання визнається тим чинником, що зрушує механізми всебічного перетворення особистості та породжує специфічні для даного віку психологічні новоутворення [6, с. 11-12]. Якісними новоутвореннями юнацького віку, за даними психології, стають *рефлексія* (в окремих джерелах *саморефлексія*) та пов'язані з нею процеси занурення в особистий психологічний простір задля усвідомлення власної індивідуальності шляхом *самоаналізу*, *самопізнання*, *самовизначення*, або *самоідентифікації* [6].

Відповідно до загальноприйнятого в психологічній літературі визначення, *навчально-професійною діяльністю* вважається форма діяльності, спрямована на засвоєння професійних знань, набуття спеціальних умінь і навичок, розвиток професійно значущих якостей і формування загальної професійної культури [8, с. 363]. Активно поєднуване з різними видами праці, суспільно-орієнтоване, за визначенням учених, професійне навчання розпочинає нову стадію психічного розвитку в юнацькому віці, характерною особливістю якого є *інтелектуалізація* всіх пізнавальних процесів [6, с. 14]. Варто відзначити також, що зі зміною соціальної позиції суттєво зростає для юнаків і значущість самого навчання, в якому вбачається можливість професійного самовизначення, самоактуалізації та самоперетворення.

Серед дослідників особливостей психічного розвитку в юнацькому віці – велика кількість вітчизняних і зарубіжних вчених: П.П. Блонський, Л.С. Виготський, О.Г. Видра, П.Я. Гальперін, А.З. Зак, І.С. Кон, Н.С. Лейтес, О.М. Матюшкін, В.С. Мухіна, Р.В. Павелків, В.М. Поліщук, П. Піаже, Е.Н. Ericson, J.E. Marsiata та ін. Стрімкий та бурхливий інтелектуальний розвиток, відзначуваний психологами в юнацькому віці, супроводжується надзвичайно важливими якісними трансформаціями. Оскільки центром когнітивного розвитку стає формування словесно-логічного, або абстрактного мислення [3, 15, 16], як найвищого прояву розвитку мислення взагалі, відповідно, на якісно новий рівень піднімаються й усі інші вищі психічні процеси.

Так, знаходячись у прямій залежності від організації розумової діяльності, суттєво «дорослішає» механізм *пам'яті* юнаків. За даними вікової психології, зі зростанням продуктивності мимовільної пам'яті, роль якої не зменшується в юнацькому віці, прискореними темпами вдосконалюються здібності до більш ефективного довільного запам'ятовування завдяки активному та свідомому залученню раціональних прийомів і способів опрацювання інформації. Залежна за способом запам'ятовування від особистої волі та свідомості довільна пам'ять юнаків за своїм змістом і за способом відтворення того, що запам'ятовується, є словесно-логічною пам'яттю, а відтак, обумовленою вищезазначеними пріоритетами у розвитку мислення та характером функціонування мови [15, 16].

Прогрес властивостей *уваги* в юнацькому віці так само пов'язаний з розвитком словесно-логічного мислення. Так, серед досягнень у цьому напрямку психологи відзначають удосконалення механізму довільної уваги через здатність до цілеспрямованого зосередження свідомості на предметі діяльності, а надто до свідомих розподілу та переключення уваги. Суттєво збільшуються також інтенсивність, стійкість і обсяг уваги, що, безсумнівно, дисциплінує розумову діяльність у цілому. Зростає і роль післядовільної, або так званої вторинної мимовільної уваги, що відповідно до назви виникає на основі довільної уваги і полягає у мимовільному зосередженні на предметі цікавості або захоплення [15, 16].

Зростаючі досвід, знання й інтелектуальний потенціал свідчать на користь істотного підвищення рівня адекватності *сприймання* юнаків, який визначається мірою відповідності образу тому об'єкту, котрий сприймається. Домінування довільної форми сприймання в юнацькому віці, на думку вчених, є сприятливим фактором для подальшого розвитку таких його властивостей, як цілісність, осмисленість, вибірковість й апперцепція [15, 16]. Остання, до речі, набуває провідного значення як властивість, яка відображає залежність сприймання від уже доволі достатнього попереднього досвіду особистості в даному віці. Психологами доведено, що саме апперцепція визначає чіткість, правильність і міцність засвоєння нових знань, й, відповідно, впливає на дієвість механізмів мислення, уваги тощо [15].

Завдяки розвитку здатності до регуляції розумової діяльності значно покращується й керування власною *уявою*, як процесом, що забезпечує випереджальний характер пізнання дійсності на основі набутого досвіду. Тож, у підлітковому віці механізм уяви набуває самостійності завдяки активній, внутрішній, перетворювальній діяльності [15]. В умовах суттєвого ускладнення навчального матеріалу, який доводиться опановувати на етапі старшого юнацького віку, здатність довільно спрямовувати уяву на прогнозування та випереджальне відображення реальності є надзвичайно затребуваною. Так само як активізація відтворювальної (репродуктивної) уяви, що доповнює роботу наочно-образного мислення та *відтворює* вже відомий образ, якого проте ще не було в досвіді особистості, так і розвиток творчої (продуктивної) уяви, спрямованої на *створення* абсолютно нового образу, укріплюють пізнавальні й антиципаційні властивості уяви юнаків.

Відтак, юнацький вік за своїм психологічним змістом є переламним у розвитку мислення. Визнане найскладнішим видом розумової діяльності, абстрактне мислення оперує не образами, а словесно вираженими *поняттями*, що відображають найістотніші ознаки предметів і виникають на основі *суджень* та *умовиводів*, стаючи не лише предметом вивчення, але й інструментом пізнання [3]. Отже, з активізацією понятійного мислення в юнацькому віці прискорюється і свідомий розвиток аналітичних здібностей і вдосконалення наявних логічних операцій: аналізу, синтезу, порівняння, абстрагування, конкретизації, узагальнення. Саме через актуалізацію та активізацію вказаних розумових дій мислення в юнацькому віці оцінюється вченими, як більш організоване і послідовне, системне і продуктивне, з широким варіюванням когнітивних стилів залежно від глибини, гнучкості, широти, швидкості, самостійності, критичності та інших індивідуальних відмінностей [7, 11, 16].

Психологи відзначають, що з активізацією словесно-логічного мислення виникають не лише нові інтелектуальні якості, але й відповідні потреби. Серед показників розвитку понятійного мислення юнаків вказують на зростаючу допитливість і свідому потребу в пізнанні, причому в пізнанні самостійному, керованому лише логікою міркувань, але не інструкціями та настановами. Така «пізнавальна жагучість» юнаків підкріплюється їх стрімко зростаючими аналітичними здібностями, а також спирається на їх завзятість у встановленні причинно-наслідкових зв'язків і співставленні нових знань з наявними [11].

Доведений експериментальним шляхом високий рівень словесно-логічного мислення юнаків [11] підсилюється, на думку вчених, такими його віковими характеристиками, як:

- *конвертованість*, або висока гнучкість і здатність швидко коригувати напрямок думки та легко знаходити нові стратегії мислення;
- *дивергентність*, або продукування декількох рішень однієї проблеми та вільне оперування гіпотезами;
- *креативність*, або уміння вирішувати нестандартні проблеми;
- *раціональність* і *критичність* як схильність до чіткого пояснення причин і сконцентрованість на логічних зв'язках;
- *неконформність*, або здатність висувати ідеї, не схожі на інші, та знаходити рішення, відмінні від очевидних [7, 11, 16].

У поєднанні з високим рівнем поінформованості сучасної молоді в умовах вільного доступу до широкого спектру відкритих освітніх ресурсів вказані характеристики мислення гарантують значний інтелектуальний потенціал і забезпечують високу інтелектуальну активність в юнацькому віці. До того ж, досліджені вченими метакогнітивні вміння юнаків, такі як самоконтроль і саморегуляція, дозволяють піднятися на ще вищий так званий мета-рівень і практикувати метамислення, або мислення про своє мислення та забезпечити адекватні самооцінку та саморегуляцію власних розумових здібностей і в такий спосіб дисциплінувати власну розумову діяльність.

Будучи мисленням вторинного, більш загального порядку, метамислення становить основу для розвитку метакомпетентностей, що на сьогодні визнаються важливим особистісним ресурсом вирішення професійних завдань високого рівня невизначеності. Зважаючи на те, що ситуації невизначеності становлять один із найпоширеніших викликів у роботі моряка та є джерелом виникнення професійних ризиків, такі найвищі вміння (вміння метарівня), як-от здатність учитися, адаптуватися, передбачати та нестандартно мислити, набувають надзвичайної ваги для майбутніх моряків. Незалежно від того, чим зумовлена невизначеність, чи то зовнішніми обставинами, чи поведінкою посередників, чи певними внутрішніми суб'єктивними факторами, з точки зору психології [10], саме вона є індикатором компетентності фахівця, надаючи йому шанс виявити весь свій потенціал, усі наявні здібності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Азимов, Э. Г., Шукин, А. Н. (2009) Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) (с. 203), М.: Издательство ИКАР.
2. Бершедова, Л.И. (2010) Личностные новообразования критических периодов детства // Научные ведомости. Серия *Гуманитарные науки*, № 12 (83), Выпуск 6, 148-154.
3. Выготский, Л. С. (2004) Психология развития ребенка (с. 512), М: Изд-во Смысл, Изд-во Эксмо, – (Серия «Библиотека всемирной психологии»).
4. Ляховицкий М.В. (1982) Принципы и методы обучения иностранным языкам. Н.И. Гез (Ред.), Методика обучения иностранным языкам в средней школе. Учебник. (с. 58-74). М.: Высш. школа.
5. Зимняя, И. А. (2000) Педагогическая психология. Учебник для вузов. (2-е изд., доп., испр. и перераб.). М.: Издательская корпорация «Логос»
6. Зязюн, І. А. (2013) Аксіологічні критерії вікової психології. Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи, № 7, 6-24. Узято з [http://nbuv.gov.ua/UJRN/OD\\_2013\\_7\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/OD_2013_7_3)
7. Калмыкова, З. И. (2011) Продуктивное мышление как основа обучаемости, М.: ЮНИТИ.
8. Кочнева, Е. М., Жарова, Д. В., Костылева, Е. А. (2016) Учебно-профессиональная деятельность студентов и ее специфика в контексте подготовки обучающихся вуза к проектированию своего профессионального будущего (Т. 5, № 4 (17), с. 362-368), АНИ: педагогика и психология.
9. Кунанбаева, С.С. (2010) Теория и практика современного иноязычного образования. – Алматы.
10. Леонтьев, Д.А. (2015) Вызов неопределенности как центральная проблема психологии личности. Психологические исследования (Т. 8, № 40). Взято из <https://psystudy.ru/index.php/num/2015v8n40/1110-leontiev40.html>
11. Львова, Т. А. (2016, ноябрь 23) Типы мышления в юношеском возрасте. Взято из <https://nsportal.ru/vuz/psikhologicheskie-nauki/library/2016/11/23/typy-myshleniya-v-yunosheskom-vozraste-0>
12. Николаева, С.Ю. (2013) Система навчання іноземних мов і культур. Методика навчання іноземних мов і культур: теорія і практика: підручник для студ. класичних, педагогічних і лінгвістичних університетів (сс.110-122), К.: Ленвіт.
13. Гальскова, Н.Д. (2017) Основы методики обучения иностранным языкам: учебное пособие (сс.82-86), Москва: КНОРУС.
14. Полозенко, О.В., Омельченко, Л.М., Яшник, С.В., Свистун, В.І., Стахневич, В.І., Мартинюк, І.А., Жуковська, Л.М. (2009). Основы загальної психології: Навчальний посібник (Т. 1-2). К.: НУБіП.
15. Обухова, Л. Ф. (Ред.), Бурменская, Г. В. (Ред.). (2001) Ж. Пиаже Эволюция интеллекта в подростковом и юношеском возрасте (сс. 232–243). Жан Пиаже: теория, эксперименты, дискуссии, М.: Гардарики.
16. Рогова, Г.И., Рабинович, Ф.М., Сахарова, Т.Е (1991). Методика обучения иностранным языкам в средней школе, М.: Просвещение.
17. Селігей, П.О. (2009) Структура й типологія мовної свідомості. Мовознавство, 5, 12-29.
18. Тарнопольський, О. Б., Кабанова, М. Р. (2019) Методика викладання іноземних мов та їх аспектів у вищій школі: підручник, Дніпро: Університет імені Альфреда Нобеля.
19. Шукин, А.Н. (2004) Обучение иностранным языкам: Теория и практика: Учебное пособие для преподавателей и студентов, М.: Филоматис.
20. STCW. International Convention on Standards of Training, Certification and Watchkeeping for Seafarers, 1995 (amended in 2010). (2012). London, IMO. Retrieved from [http://www.seajobs.ru/sea\\_programms/STCW95.pdf](http://www.seajobs.ru/sea_programms/STCW95.pdf)



# КРИТЕРІЇ ТА РІВНІ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ РЕФЛЕКСІЇ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ

Мазур Дмитро Володимирович,

Україна, м.Рівне, аспірант Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2510-4709>

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30062020/7132](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062020/7132)

## ARTICLE INFO

Received 13 April 2020

Accepted 19 June 2020

Published 30 June 2020

## KEYWORDS

professional reflection,  
criteria,  
levels,  
leader of the instrumental  
ensemble,  
management of collective  
performance.

## ABSTRACT

This article examines the state and criteria of development of professional self-reflection of future leaders of an instrumental bands. The qualitative characteristic of levels of development of professional self-reflection is defined and four levels of development of this skill are outlined. The value and role of professional self-reflection of the leader of an instrumental band in the context of collective performance management is disclosed. It is noted that the reflexive method makes it possible to comprehend one's own and team members' activities, to predict one's own actions, to form a new thinking style, to detect and anticipate problems in one's own professional activities and improve the quality of work. We also believe that professional reflection is a necessary component of the professional education of the future leader of the instrumental ensemble and the cornerstone principle of successful management of any ensemble performance in particular.

**Citation:** Mazur D. V. (2020) Criteria and Levels of Development of Professional Self-Reflection of Future Leader of an Instrumental Band. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 5(26). doi: 10.31435/rsglobal\_ijitss/30062020/7132

**Copyright:** © 2020 Mazur D. V. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

**Постановка проблеми.** Сучасна гуманістична парадигма мистецької освіти вимагає застосування методів, прийомів і форм організації навчального процесу, спрямованих на розвиток у студентів креативних здібностей, фахових знань і вмінь, ціннісних орієнтацій, мотивації до самовдосконалення та до активної ініціативної поліфункціональної творчої діяльності. Мова йде про формування гармонійного самодостатнього «Я», суб'єкта, який синергетично вибирає найкращі та найсучасніші здобутки психологічної, педагогічної, мистецької, профільної науки, постійно знаходиться в пошуку нестандартних концептуальних ідей та підходів.

Аналіз проблематики фахової підготовки майбутніх керівників інструментальних колективів у системі вищої мистецької освіти вимагає створення та обґрунтування критеріїв та показників рівня розвитку їх професійної рефлексії і є першочерговим та відповідальним завданням нашого дослідження, оскільки надає змогу діагностувати та моніторити стан цього особистісно-професійного вміння (професійна рефлексія) майбутнього керівника, характеризує ефективність психолого-педагогічної системи підготовки майбутніх керівників інструментальних колективів, уможливує здійснювати порівняльний аналіз результатів наукового дослідження, забезпечує можливість коригування в процесі підготовки майбутнього професіонала.

**Метою статті** є розкриття критеріїв та рівнів розвитку професійної рефлексії у майбутніх керівників інструментальних колективів.

**Аналіз досліджень.** Відомі представники музично-теоретичної, мистецтвознавчої та психолого-педагогічної наук (А.В. Карпов, А.О. Бізяєва, В.Ф. Орлов, Г.М. Падалка,

Г.П. Щедровицький, Г.С. Сухобська, І.А. Зязюн, Л.М. Мітіна, М.М. Марусинець, О.В. Піскунова, О.М. Городиська, О.М. Олексюк, О.П. Рудницька, О.Я. Ростовський, С.Д. Максименко, Ю.М. Кулюткін, Я.В. Сверлюк та ін.) вивчали та продовжують досліджувати проблематику професійної рефлексії в різних її аспектах та нюансах застосування.

Спираючись на досвід вивчення даного феномену у теорії та практиці вищої педагогічної та мистецької освіти, ми визначили критерії та рівні розвитку професійної рефлексії керівника інструментального колективу і вважаємо, що проблематика професійної рефлексії в контексті управління колективним виконавством вимагає подальших ґрунтовних досліджень.

**Виклад основного матеріалу.** Динамічне сьогодення нівелює колишні формальні підходи та стереотипи навчання в системі освіти; особливість підготовки майбутніх фахівців потребує активізації індивідуально-творчих та особистісних підходів. В даному контексті застосування професійної рефлексії майбутніми керівниками інструментальних колективів стимулює розвиток професійно-педагогічних особистісних якостей, які необхідні у майбутній професійній діяльності з колективами. Вище сказане ще більше актуалізується, оскільки після закінчення навчання майбутній керівник наштовхується на ряд проблем та суперечностей, що стосуються безпосередньо його самостійної поліфункціональної діяльності, в якій він виступає в ролі і педагога, і психолога, і організатора, і керівника, і диригента тощо. Всі проблеми неможливо передбачити наперед, з огляду на мінливість та швидкозмінюваність сучасного інформаційного світу. Потрібні інструменти самоконтролю, самовдосконалення, методи, що забезпечать активне мислення, ініціативність та постійну гнучкість й мобільність, а значить – успішну адаптацію до навколишнього середовища. Цим інструментом є професійна рефлексія, яка висвітлює слабкі сторони та прогалини в освіті керівника. Робота з колективом є складна та комплексна, тому професійна рефлексія в даному контексті стимулює керівника до збалансованості, повноцінності особистого інтелектуального багажу і досвіду. В результаті застосування професійної рефлексії керівник має цілісне усвідомлення всієї повноти загальноосвітніх, спеціальних та психолого-педагогічних знань, своїх реальних можливостей та має інструмент для подолання негативних явищ.

З огляду на вище сказане, розвиток професійної рефлексії у майбутніх керівників інструментальних колективів має відбуватися ще на початковому етапі навчального процесу. Він має займати чільне місце в навчальних планах фахової підготовки студентів мистецького спрямування, оскільки даний феномен при належному рівні розвитку буде працювати ще на етапі навчання студентів і стимулювати їх до пошуку сутності майбутньої фахової діяльності, виокремлення головного та другорядного, до самостійного пошуку істинності в мистецтві.

В широкому розумінні у психолого-педагогічній довідковій літературі поняття «критерій» (від грец. *kriterion* – здатність розрізнити) розглядається як підстава для оцінки, визначення чи класифікація чогось; мірило або мірка [4] [2] [5, с. 234]; характеризується відображенням основних закономірностей формування певного явища, існуючих взаємозв'язків між компонентами в моделі, динамікою явища, що вивчається, і розкривається через специфічні ознаки кожного структурного компонента. В галузі психології поняття «критерій» розглядається як стандарт, за допомогою якого можуть прийматися певні рішення, здійснюватись оцінювання або класифікація; рівень досягнень, що обумовлюється метою, за ступенем наближення до якої характеризується рівень прогресу [1]. З точки зору мистецтвознавства та музичної педагогіки наукове обґрунтування критеріїв забезпечує визначення рівня сформованості певного явища, а також дає можливість прослідковувати динаміку процесу, що досліджується, і зосередити увагу на недоліках, що сприятиме в кінцевому результаті виробленню своєрідної схеми та моделі педагогічної роботи в конкретному напрямку [3].

Вивчення професійної рефлексії керівника інструментального колективу, її моніторинг та діагностика забезпечується за умови аналізу та оцінки показників змін, що відбуваються в компонентній структурі досліджуваного явища, та конкретного визначення рівнів розвитку професійної рефлексії. Вихідний рівень розвитку даного вміння повинен бути вимірний об'єктивно та точно, що буде свідчити про ступінь розвитку досліджуваного явища, та охарактеризує ефективність реалізації організаційно-методичної системи щодо розвитку професійної рефлексії у майбутнього фахівця. Характеристика розвитку професійної рефлексії керівника інструментального колективу встановлюється відповідно до визначених критеріїв, кожен з яких окреслює вищий рівень досліджуваного явища та є ідеальним зразком для

порівняння з наявними фактами. За допомогою критеріїв можна встановити умовну міру відповідності існуючого рівня розвитку рефлексії керівника інструментального колективу, досягнути явище в цілому та надати йому об'єктивну оцінку.

Отже, перевірка ефективності реалізації організаційно-методичної системи щодо розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів передбачає розробку критеріального апарату, який фіксуватиме ефективність та динаміку розвитку досліджуваного нами явища в процесі фахової підготовки.

Розроблена нами система критеріїв, показників і рівнів розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів відповідає компонентній структурі даного явища і включає такі сфери творчої роботи управління колективним виконавством, як *ціннісно-мотиваційна, пізнавально-когнітивна, особистісно-комунікативна та діяльнісно-творча*.

Вище згадана система критеріїв висвітлює процесуальність розвитку професійної рефлексії в контексті становлення майбутнього фахівця через призму професійної діяльності з колективом, через самоаналіз та самооцінювання ним фахової сфери в цілому, через набуття стійкого спрямування до особистісного професійного самовдосконалення та самореалізації.

*Ціннісно-мотиваційні* критерії розвитку професійної рефлексії характеризують основоположну сферу творчої діяльності керівника інструментального колективу і визначають професійну зорієнтованість студентів (майбутніх керівників) на формування у них мотивації до здійснення професійної рефлексії не тільки самого себе та інших суб'єктів взаємодії, але й на всю творчу музично-педагогічну діяльність в цілому й на конкретні професійні ситуації зокрема. Даний аспект безпосередньо впливає на якісний рівень розвитку ціннісних установок та професійних цінностей особистості.

Ціннісно-мотиваційні критерії охоплюють такі показники:

- усвідомлення індивідом суспільного значення та цінності професії (керівник інструментального колективу) та жага до плідної результативної праці в обраній сфері;
- наявність у студентів стійкого інтересу до пошуку інноваційних методик, прагнення до набуття нових професійно-значущих якостей таких, як професійна рефлексія;
- сформованість особистісно-цінного ставлення до власної творчої діяльності, спрямованість на використання рефлексивних дій, фахового самопізнання та самовдосконалення, на самоосвіту та саморозвиток, на оволодіння знаннями та уміннями поліфункціональної художньої роботи;
- прагнення застосування професійної рефлексії в процесі життєдіяльності шляхом засвоєння і переосмислення психолого-педагогічних знань;
- рівень фахової самосвідомості та наявність професійного мислення;
- прагнення стати висококласним і компетентним фахівцем шляхом застосування професійної рефлексії.

*Пізнавально-когнітивні* критерії характеризують рівень володіння студентами сукупності психолого-педагогічних, мистецькознавчих, методичних, фахових, комунікативних знань та знань загальних суміжних наук, а особливо знань про професійну рефлексію та вміння ефективно застосовувати її в процесі художнього акту.

Цю групу критеріїв визначають такі показники:

- загальний інтелектуальний та духовний рівень розвитку особистості;
- якісний рівень наявних інтегративних знань і вмінь, які є основною характеристикою фахової компетентності, та здатність влучно їх застосовувати у практичній музично-педагогічній діяльності;
- сформованість, узагальненість та усвідомленість цілісної системи наукових знань про професійну рефлексію;
- здатність до активного самоаналізу, рефлексії, абстрактного мислення, пошуку нестандартних рішень, розвиненість образно-асоціативного ряду для втілення творчих задумів та вироблення індивідуальної інтерпретації;
- усвідомлення специфіки, принципів та нюансів керування інструментальним колективом;
- здатність до рефлексивного аналізу вікових особливостей та індивідуальних музичних здібностей учасників інструментального колективу;
- наявність пізнавального інтересу до розвитку професійної рефлексії.

*Особистісно-комунікативні* критерії характеризують рівень комунікативної культури майбутніх керівників інструментальних колективів, який базується на оволодінні ними цілого ряду особистісних вольових якостей, характеристик та здібностей, рефлексивного мислення, що забезпечує подолання непередбачуваних проблемних ситуацій, інтерес до діалогічної взаємодії з учасниками колективу шляхом сприйняття та розуміння їх почуттів і думок, спонукає до суб'єкт-суб'єктних відносин і містить такі показники:

- наявність вольового особистісного утворення та цілого комплексу лідерських якостей (організованість, відповідальність, наполегливість, вимогливість тощо);
- рівень розвитку морально-етичної складової особистості (толерантність, співчуття, емпатія, рефлексія тощо);
- вміння успішно застосовувати невербальну (міміка, жести, мануальна техніка тощо) та вербальну (ораторське мистецтво, переконливість аргументації тощо) техніки комунікації;
- наявність рефлексивної діалогічності – здатності до суб'єкт-суб'єктної і суб'єкт-об'єктної взаємодії між керівником та учасниками колективу;
- ступінь використання рефлексивних знань щодо індивідуально-психологічних особливостей учасників колективу та здатність застосовувати особистісно-орієнтований підхід в процесі становлення інтерактивних взаємовідносин і творчої співпраці.

*Діяльнісно-творчі* критерії спрямовані на виявлення у майбутніх керівників інструментальних колективів рівня розвитку професійної рефлексії в контексті її практичного застосування в процесі творчої роботи, готовності виконувати різноманітні завдання, пов'язані з концертно-виконавською та організаційно-управлінською діяльністю, творчим втіленням неординарних проектів і задумів. Таким чином, ми стверджуємо, що професійна рефлексія має пряме відношення до появи та розвитку фахової самосвідомості майбутнього керівника шляхом такого мислення, яке було б спрямоване на самого себе й на продукти творчої праці, а це, в свою чергу, впливає на загальний рівень професіоналізму та креативності особистості.

*Діяльнісно-творчі* критерії виявляються в таких показниках:

- рівень усвідомлення власного творчого здобутку, його значущості в мистецькому просторі;
- наявність проектувально-конструктивних здібностей (організація навчально-виховної, концертної діяльності тощо) в процесі управління колективним виконавством;
- ступінь осмислення професійного зростання та розуміння відповідального ставлення до результатів фахової діяльності;
- здатність до подолання професійного виснаження та криз;
- здатність до здійснення успішної поліфункціональної творчої діяльності (аналіз партитур, оркестрування та аранжування, продюсерство та маркетинг тощо), що забезпечить вихід інструментального колективу на вищий щабель професіоналізму;
- системність, інтенсивність, якісний рівень застосування професійної рефлексії в творчій практичній діяльності.

Отже, розроблений критеріальний апарат моніторингу та діагностики професійної рефлексії керівників інструментальних колективів висвітлює різноманітні аспекти даного вміння та ступінь підготовленості майбутніх фахівців до практичної діяльності. Сучасна підготовка керівника інструментального колективу не може бути ефективною, якщо майбутні спеціалісти не використовують професійну рефлексію, оскільки дане вміння забезпечує переосмислення всіх базових професійних знань і є ключем до подальшого зросту не тільки керівника, а й всього колективу. Обґрунтувавши критерії та показники, ми вважаємо за доцільне визначити якісну характеристику рівнів розвитку професійної рефлексії і окреслити чотири рівні розвитку даного вміння як: низький, середній, достатній і високий.

*Низький рівень* розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів характеризується:

- низьким інтелектуальним рівнем особистості, відсутністю належних фундаментальних психолого-педагогічних, мистецтвознавчих знань та комунікативних якостей, дезорієнтацією щодо визначення поточних та перспективних завдань і цілей;
- відсутністю інтересу до саморозвитку, самоосвіти та самовираження, пасивним відношенням до майбутньої професії та відсутністю бажання здійснювати професійну рефлексію;



- організацією управління колективним виконавством без використання рефлексивного аналізу щодо індивідуально-психологічних якостей та потреб учасників колективу, використанням стереотипного мислення та шаблонного підходу в повсякденній діяльності;
- поверхневим та формальним відношенням до організації роботи колективу (відсутність партнерських контактів з учасниками, незнання партитури, невміння правильно скласти репертуар, невміле проведення репетицій, невміння мобілізувати колектив до концертної діяльності, відсутність практичного досвіду, структурованих знань та навичок роботи тощо);
- наявністю уривчастих знань про поняття «професійна рефлексія» або повною їх відсутністю.

Як правило, на цьому рівні студенти – майбутні керівники інструментальних колективів – не мають навичок застосування професійної рефлексії. Керування колективним виконавством відбувається хаотично і неконтрольовано; багато в чому залежить не від організаційних та вольових якостей особистості керівника, а від професійного рівня учасників колективу та навколишнього оточення. Не використовуючи рефлексивний аналіз, фахівці відчувають значні труднощі в управлінні, відбувається формалізація творчого процесу, перед учасниками колективу не ставляться смислові художньо-образні завдання. Авторитет керівника знаходиться на доволі низькому рівні, оскільки репетиції проводяться неконструктивно, не налагоджена психоло-педагогічна взаємодія, керівник не розуміє специфічної природи виникнення конфліктів, тому вдається до неконструктивної критики, маніпуляцій, ігнорує інтереси учасників, у його судженнях присутня категоричність.

Отже, студенти – майбутні керівники інструментальних колективів – на такому рівні не володіють професійною рефлексією, не спроможні керувати інструментальним колективом через нестачу базових знань, вмінь та навичок.

*Середній рівень* розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів характеризується:

- посереднім рівнем загальнотеоретичних та практичних знань, вмінь та навичок, поверхневим розумінням поняття «професійна рефлексія» та непевністю її застосування на практиці;
- домінуванням копіювання управлінських підходів інших авторитетних керівників, невпевненістю у своїх діях та вчинках у зв'язку зі слабо розвинутою професійною рефлексією;
- бажанням вирішувати психолого-педагогічні завдання на основі рефлексивного аналізу, але розв'язування конфліктів відбувається неконструктивно, зі слабкою аргументацією та недостатнім володінням рефлексивними вміннями;
- недостатньою мобільністю у вирішенні організаційно-педагогічних аспектів, рефлексивне мислення слабо розвинене і базується на певних стереотипах;
- в репетиційній роботі керівник не емоційний та не проявляє емпатію (слабо рефлексує), в процесі творчого акту концентрує увагу переважно на відтворенні музичного тексту, а не на розкритті образно-смислового змісту;
- домінуванням власних інтересів над колективними, недостатністю особистісно-орієнтованого підходу до кожного з учасників, але вже певним врахуванням їх потреб;
- нестійким бажанням до самоосвіти та самоаналізу, розвитку професійної рефлексії як універсального засобу виявлення та становлення власної творчої індивідуальності.

На середньому рівні студенти проявляють слабкий інтерес до набуття низки психолого-педагогічних знань, що розкривають сутність та закономірності професійної рефлексії. Як результат – наявність у майбутніх керівників недостатньо розвинених рефлексивних умінь, що викликає певні труднощі при аналізі та осмисленні результатів творчих пошуків, конфліктні ситуації не завжди вдало розв'язуються. Студенти недостатньо володіють умінням виявляти та відображати можливості учасників колективу. У своїй репетиційній діяльності вони керуються тільки раціональним підходом щодо творчого акту та нівелюють емоційно-почуттєву сферу, перцепцію, заглиблення в художній образ, тому інтерес до пізнання, самореалізації та творчості загалом слабкий.

Отже, майбутні керівники інструментальних колективів на середньому рівні мають слаборозвинену професійну рефлексію, спроможні керувати інструментальним колективом, але ефективність такої праці доволі низька.

*Достатній рівень* розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів характеризується:

- володінням великого обсягу знань з психології, педагогіки, мистецтвознавства, суміжних наук, широким кругозором, розвиненим фаховим мисленням, чітким усвідомленням важливості професійної рефлексії, що уможливорює гнучкість в управлінні колективним виконавством;

- наявністю інтересу до самоуправління і саморегуляції, бажанням здійснювати професійну рефлексію, що відображає тенденцію фахового росту майбутнього керівника як суб'єкта пізнавальної і навчально-професійної діяльності;

- перспективним формуванням «Я»-особистості як керівника інструментального колективу: на даному етапі розвиваються професійно- значущі якості такі, як вимогливість, цілеспрямованість, самоорганізація, комунікабельність, лідерство, працелюбність, оптимізм тощо і наявність рефлексивних реакцій, які сприяють професійному самовизначенню;

- прагненням до удосконалення міжособистісних стосунків і взаєморозуміння, оволодінням технікою рефлексивного аналізу, що сприяє досягненню психологічно-позитивного рівня спілкування та комфортної атмосфери у колективі;

- усвідомленням специфіки роботи з інструментальним колективом, однак епізодично потребує консультацій з більш кваліфікованими спеціалістами.

На достатньому рівні майбутній керівник виявляє самостійність у прийнятті рішень, чітко усвідомлює мету, у нього достатньо сформовані вміння самоаналізу та самопізнання, вміння відображати особисте ставлення до об'єкта пізнання; але він володіє обмеженим запасом дій щодо проблемних ситуацій, їх подолання потребує значних зусиль та як правило допомоги більш компетентних фахівців.

Отже, майбутні керівники інструментальних колективів на достатньому рівні мають досить розвинену професійну рефлексію; управління інструментальним колективом здійснюється успішно.

*Високий рівень* розвитку професійної рефлексії у студентів характеризується:

- готовністю до здійснення поліфункціональної творчої діяльності на основі набутих повноцінних глибоких систематичних теоретичних знань та вмінь, усвідомленням нюансів та аспектів реалізації професійної рефлексії у власному житті та фаховій діяльності;

- креативним підходом та застосуванням інноваційних методів та прийомів, що є запорукою успішного управління колективом;

- розумінням соціокультурного значення професії та змісту майбутньої діяльності, прагненням отримати досвід управління вже діючим творчим колективом, а за його відсутності – власними силами створити нову художню структурну одиницю (мала форма – дуети, тріо, квартети тощо; ансамбль, камерний оркестр);

- прагненням до духовного та мистецького самовдосконалення, сформованістю вольових рис характеру, формуванням особистості-митця, для якого властива гармонія між раціональним та емоційним, пошук оригінального та самобутнього в мистецькому просторі;

- в репетиційній роботі ставиться акцент не тільки на досконале виконання музичного матеріалу, але й на розкриття образно-художнього змісту, що здійснюється через рефлексивне сприймання мистецьких образів та сприяє появі своєрідної інтерпретації;

- здатністю мобільно реагувати на непередбачувані обставини в житті колективу, швидко продукувати нестандартні ідеї та знаходити рішення шляхом активного використання рефлексивних вмінь, відображаючи можливості кожного з учасників;

- впровадженням особистісно-орієнтованого підходу шляхом рефлексивного визначення індивідуальних характеристик кожного з учасників, діалогічною взаємодією, що виявляється у появі спільної психологічної єдності колективу;

- спроможністю обрати правильну тактику і стратегію управління колективним виконавством на основі рефлексивного аналізу.

На високому рівні студент в повному обсязі володіє професійною рефлексією, виявляє стійке бажання до поглиблення вже отриманих теоретичних знань, досліджує та аналізує вітчизняні й зарубіжні джерела з даної проблематики. У творчій діяльності виявляється яскраво виражений особистісний зміст професійної рефлексії. Майбутній керівник оперує

різноманітними інструментами впливу на колектив і його діяльність, а спонукання до рефлексії стає чинником формування позитивних міжособистісних взаємовідносин, стимулює ініціативність учасників колективу. Майбутній керівник вільно застосовує як репродуктивні, так і продуктивні підходи щодо управління колективним виконавством.

Отже, завдяки високому розвитку професійної рефлексії, творчій зрілості та гармонійному «Я» домінує демократичний стиль управління та самоорганізація колективу.

**Висновки.** Виходячи з вище сказаного, можна зробити висновок, що творча робота керівника музичного колективу надзвичайно складна, і не кожен здатний її виконувати. Майбутній спеціаліст повинен мати комплекс професійно-особистісних якостей як загальнолюдських, так і художніх, підґрунтям для розкриття і розвитку яких є професійна рефлексія. Володіючи професійною рефлексією, керівник інструментального колективу спроможний осмислити власну діяльність, сформуванати комплекс вимог до себе та адекватно оцінити як свою діяльність, так і діяльність членів колективу, прогнозувати свої дії, виявляти і передбачати проблеми у своїй діяльності, шляхом формування нового стилю мислення вдосконалювати якість творчого процесу. Це слугуватиме досягненню першочергового завдання: формуванню особистості висококласного компетентного професіонала – майбутнього лідера-керівника інструментального колективу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. *Большой толковый психологический словарь.* (2001). (Т. 1). Москва : АСТ : Вече.
2. Гіжевський, В. К., Головченко, В. В., Ковальський, В. С. (2002). *Популярна юридична енциклопедія.* Київ : Юрінком Інтер.
3. Рудницька, О. П. (2005). *Педагогіка: загальна та мистецька.* Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
4. Яременко, В. В., Сліпушко, О. М. (2001). (Т. 2). *Новий тлумачний словник української мови.* Київ: Аконті.
5. Ярцева, В. Н. (Ред.). (1998). *Большой энциклопедический словарь.* Москва : Большая российская энциклопедия.

## ART

# ЕТАЛОННІСТЬ ХОРОВОГО ЗВУКУ У ВИКОНАВСЬКОМУ ТРАКТУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ

Анастасія Патер, аспірант, ДВНЗ «Львівський національний університет імені Івана Франка», Україна, Львів, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5712-1215>

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30062020/7133](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062020/7133)

**ARTICLE INFO**

Received 08 April 2020

Accepted 10 June 2020

Published 30 June 2020

**KEYWORDS**

sound standard,  
choral art,  
performing interpretation,  
Ukrainian spiritual music.

**ABSTRACT**

The article highlights the issue of achieving a sound standard in the performance interpretation of sacred music by Ukrainian choral groups, which is relevant in the process of understanding the intonation-figurative sphere of performance. We believe that the standard performance version is the performance embodiment of a musical work that corresponds to the sound ideals characteristic of a certain tradition. The sound standard covers a complex of aesthetic and performing means that form a system of physiologically-technological technical-virtuosic, artistic-aesthetic components of the reference sound. Based on the analysis of the choral concert of Maxim Berezovsky "Don't reject me in my old age" in the performance versions of the Lviv state academic men's choral Capella "Dudarik" (conductor – Nikolay Katsal) and the Kiev chamber choir named after B. Lyatoshinsky (conductor – Viktor Ikonnik), the measure of compliance of their performance with the standard parameters of sound is traced.

In the performance skills of both groups, the ability to reinterpret a musical work in accordance with its verbal basis can be traced. Depending on the figurative content, a rational reserved approach is used, devoid of emotional sound expression, or, in another situation, the secrets of spiritual experiences are soulfully transmitted. This mobility in the sense of the laws of eternal beauty and the ability to embody them in choral sonority, the combination of properties of the conscious and unconscious, determine the features of performing thinking inherent in the Ukrainian national choral art. The performance of the choral Capella "dudarik" truthfully conveys the performance style of the XVIII century, in which M. Berezovsky created. The combination of high light trebles, timbre-free soft Altos, ringing tenor groups and deep basses creates an impression of directness and sincerity in the transmission of spiritual content. But the choral intonation of the Kiev chamber choir appeals to the Western European style of music making, which is characterized by the most accurate reproduction of the elements of articulation specified in the composer's text – strokes, accents, caesuras, dynamic palette. At the same time, the balance of the single timbre ensemble of the choir with the deep "heart" sound paint characteristic of the Ukrainian tradition is preserved. The interpretation of musical architectonics by both groups brings its own uniqueness to their performing style and image-sound paint – and this is the ability to perceive and report the living matter of the work, to reincarnate the essential meanings of the national spiritual and aesthetic experience. Each of the considered performance versions corresponds to the essential characteristics of the reference sound.

**Citation:** Anastasiia Pater. (2020) The Standard of Choral Sound in the Performance Interpretation of Ukrainian Sacred Music. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 5(26). doi: 10.31435/rsglobal\_ijitss/30062020/7133

**Copyright:** © 2020 Anastasiia Pater. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.



**Постановка проблеми.** Активний процес розвитку сучасного хорового мистецтва потребує оновлення і удосконалення інтонаційно-образної сфери інтерпретації. У широкій палітрі творчих завдань практикуючих диригентів і їхніх колективів пріоритетною постає проблема досягнення національного еталону хорової звучності. Зважаючи на те, що виконавське мистецтво не можна осмислювати відокремлено від живого слухового сприйняття, вважаємо доцільним розглянути питання досягнення звукового еталону з позицій виконавської майстерності українських академічних хорових колективів. Інтерпретаційну реалізацію основних складових вірцевого хорового звуку розглянемо на прикладі аналізу сакральної музики, яка є фундаментом української професійної хорової культури і найповніше виявляє особливості духовної сутності нації.

**Аналіз досліджень.** У мистецтвознавстві існують різні думки щодо трактування понять «ідеал» та «еталон» звучання. Відомий український композитор і музикознавець Станіслав Людкевич пов'язував поняття ідеального вокального звуку із його красою тону, що означало володіння співаком «милим» для слуху тембром [7, 173]. За твердженням Марії Конової «ідеал у структурі художньої творчості виступає як мета мистецької діяльності», а «еталон являє собою міру відповідності продуктів музично-виконавської діяльності їх ідеальному прообразу» [5, 7]. З позицій виконавського мистецтва образами досконалого інтерпретування є звукоідеали, що виникають в уяві виконавців як ідеальні взірці. На думку диригента і музикознавця Юлії Ткач, звуковий ідеал у колективному виконанні функціонує на основі взаємодії таких елементів хорової звучності, як стрій, ансамбль, манера звуковидобування, динаміка, тембр хору [10]. Ольга Бенч-Шокало пов'язує звуковий ідеал з чуттєво-інтонаційним образом-уявою, «сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції етнічної культури» [1, 88]. Таким чином, звукові ідеали формуються у музично-виконавській традиції і є носієм національної історично-культурної пам'яті.

**Метою статті** є висвітлення основних компонентів еталонного хорового звучання в українській професійній виконавській традиції, а також виявлення відповідності окремих інтерпретаційних версій духовної музики параметрам звукового еталону.

**Виклад основного матеріалу.** На основі вище поданих характеристик ідеального та еталонного звуку, вважаємо, що еталонною виконавською версією є виконавське втілення музичного твору, яке відповідає характерним для певної традиції звуковим ідеалам. Звуковий еталон охоплює комплекс естетичних і виконавських засобів, які утворюють систему. Спираючись на дефініцію поняття звукового ідеалу, сформульованого в праці О. Бенч-Шокало, а також, використовуючи деякі аспекти формування звукового еталону, викладені в дисертаційному дослідженні Федора Берната [4, 72], здійснюємо спробу визначення компонентів еталонного звучання української сакральної хорової музики.

*Фізіологічно-технологічний* компонент включає утвердження відповідної манери хорового співу та прийомів звуковидобування. Українська сакральна музика відповідно до історично-культурних передумов її побутування передбачає виконання в академічній манері. Для такого способу співу характерне прикрите, темброво злагоджене звучання, яке готується активним діафрагматичним диханням і м'якою атакою звуковидобування. Враховуючи онтологічну сутність духовного мистецтва загалом та канонічну спрямованість запозиченого в Україні візантійського церковно-співочого обряду, академічна манера співу найбільш переконливо передає таємничий зміст сакрального Слова, яке не потребує надмірних засобів для вираження. Крім цього, «композиторська запрограмованість музичного тексту» [1, 101] зумовлює його академічний спосіб інтонування.

*Техніко-віртуозний* компонент впливає з особливостей синтетичного тексту музичного твору, який охоплює літературну і музичну складову. Звідси структура «авторського (первинного) тексту хорового твору» [10] (Ю. Ткач) включає як стабільні елементи, що відповідають зазначеній вказівці автора у нотному тексті (тональність, метроритм, структура, вербальний текст), так і варіативні, що творяться у процесі виконання (динаміка, темп, агогіка, переважаюча артикуляція, трактування авторських ремарок, фразування, дикція, інтонування, частковий і загальний ансамбль, нюансування, теситурні умови хорових партій). У взаємообумовленості зі стабільними елементами, варіативні або мобільні елементи формування хорової звучності виступають якісними показниками звукового еталону.

*Художньо-естетичний* – відтворення специфіки національного образу світу у тембровій барві звуку. Диригент у творчій співпраці з хоровим колективом, крізь призму поєднання власного диригентського мислення, емоційно-вольових якостей з спільними етично-естетичними почуттями учасників виконавського процесу, які знаходяться у стані «вищої правди, вищої істини» втілює звукообраз української нації. Під «істиною» Олександр Кошиць розуміє передусім простий і прозорий («ясний») спосіб звуковиражальності. Кошицева істина або правда «не потребує велемовних тлумачень і вигадливості викладу» [Цит. за: 1, 116], тому що залежала від канонічних законів церковного співу і міцності народної співочої традиції. Отож, найправдивішою ознакою втілення художньо-образного змісту є темброве забарвлення партій, що довершує формування еталонного хорового звуку.

Обраний для аналізу хоровий концерт Максима Березовського «Не отвержи мене во время старости» став хрестоматійним у духовному репертуарі українських професійних хорових колективів. Численність інтерпретацій пояснюється існуючим поза часом сакральним смислом псалма, який актуалізується у будь якому історичному середовищі. Кожна виконавська версія цього твору вносить своє бачення у прочитанні концерту, збагачуючи і живлячи його глибокий сакральний зміст впродовж віків різними музичними втіленнями. Інтерпретований музичний твір «стає своєрідним репрезентантом особистісного ментального досвіду» [8, 130] учасників виконавського процесу. Водночас при кожному новому прочитанні акцентуються ті смислові значення, які притаманні музичній мові сьогодення.

Розглянемо інтерпретаційні версії благального псалма у виконанні представників двох регіональних хорових традицій України – Хорової капели «Дударик» під керівництвом Миколи Кацала (Львів, аудіозапис 2012 р.) [2] Київського камерного хору Віктора Іконника (Київ, аудіозапис 1972 р.) [3]. Записи виконання розмежовує досить великий відрізок часу, а також різний диригентський підхід до трактування духовного поетичного тексту 70 псалма. Виконавський аналіз здійснюємо з врахуванням особливостей композиційної будови хорового концерту та ідейно-естетичної поетичної основи сакральних текстів. При цьому на тлі визначення характерних ознак втілення колективами національної духовності в музичному вираженні окреслимо еталонні особливості звучання хорових колективів локальних хорових традицій – львівської та київської.

Хоровий концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старости», який вважається вершиною творчості композитора, написаний на текст окремих строф 70-го псалма Давида. Зміст псалма-молитви передає звернення людини до Бога з благанням про захист, звільнення від злих сил, особливо в часі старості. Поетичний текст псалма М. Березовський втілює у лірико-драматичному чотиричастинному концерті. Композиторський текст концерту пройнятий «філософськими роздумами, лірико-скорботною музичною образністю (перша частина), яка іноді звучить як страждання моління і благання (третя частина)» [6, 197]. Засобом контрастування, який простежується у творі на темповому, тональному, метричному і музично-образному рівнях, композитор намагався протиставити вічні категорії добра і зла, життя і смерті, духовного очищення і бездуховності. Через проникливе звернення до людини (слухача), композитор передає драматизм власної долі. У музичному творі відображене протиставлення двох сфер – особистісної, психологізовано ліричної образності (перша і третя частини) та тривожної образності, пов'язаної з переслідуванням людини (друга частина). У протестуючому характері фінальної частини передається духовний супротив людини.

В хоровому концерті М. Березовський втілює новаторські рішення, які полягали не тільки в музичному змісті і образності, але й в інтонаційній драматургії. Дослідниця композиторської творчості XVIII ст. О. Шуміліна зауважує, що М. Березовський став одним з перших композиторів XVIII ст., який спрочинився до впровадження фуги як самостійної частини циклу, переважно фінальної [11]. Зберігаючи основні принципи побудови західноєвропейського поліфонічного письма, імітаційно-поліфонічна форма М. Березовського формувалася під впливом національних традицій хорового співу. Національна специфіка виявляється в куплетно-варіаційному опрацюванні поліфонічної форми та пісенності тематизму хорового концерту.

В основі драматургії циклу хорового концерту послідовність частин – Adagio – Allegro відрізняється від інших хорових концертів композитора. Крайні частини написані в ре мінорі, Allegro – в соль мінорі, сі бемоль мажорі, Adagio – в соль мінорі. Присутній ладотональний контраст в субдомінантову тональність і тональність VI ступеня.

Глибокими і вражаючими є перша лірико-філософська та остання лірико-драматична частини у виконанні хорової капели «Дударик». У хоровому звучанні емоційно проникливо передається поглиблений роздум, присутній в поетичному тексті псалма. Диригент Микола Кацал не випадково обрав для виконання першої частини темп наближений до *Lento* в сучасному розумінні трактування темпів. Один і той же темп в різні епохи інтерпретувався не однаково, що було зумовлене різним відчуттям часу, його швидкоплинності. Можемо припустити, що хор дотримався автентичного для доби композиторів-класиків темпу *Adagio*, позначеного в партитурі концерту М. Березовського.

Особливу драматургічну роль у тематизмі концерту відіграє тема першої частини, написана у формі фуги. Композиційна будова першої частини має всі ознаки побудови фуги – експозиції, розробки, репризи. Експозиційне проведення теми наспівно-ліричного характеру з висхідним рухом мелодії від основного звуку до терцового – а далі до квінти нагадує мелодизм українських ліричних пісень і дум [6, 198]. Розпочати хоровий концерт композитор доручив партії басів, покладаючи на них відповідальну функцію створення інтонаційної опори – основного тематичного мотиву першої частини, який покликаний передати образ тривоги та відчаю. Хоровому звучанню басової партії чоловічої капели властива емоційна стриманість і проникливість кожної проспіваної ноти, а характерна похмурість досягається завдяки низькому регістру голосів. Подальше почергове проведення теми та її протискладнення у всіх голосах створює акустичний ефект нашарування, підсилюючи задекларовану басовою партією на початку першої частини тему скорботного благання до Господа. З кожним наступним проведенням основної теми «Не отвержи мене во время старости» об'ємнішою стає хорова фактура і збагачується тембральна барва. Це приводить до динамічного підкреслення змісту слів «во время старости не отвержи мене внігда» засобом акордово-гармонічного викладу, в епізоді якого композитор уникає дискантової групи.

Відтак настає контрастне протиставлення теми інтермедії на текст «оскудівати кріпости моєй» у декламаційному мелодичному звороті тривожного характеру з ямбічним і пунктирним ритмічним малюнком. У ньому одна з перших дослідників творчості композитора М. Рибарева зауважила ознаки музичного мотиву, який в другій половині XVIII ст. був символом пристрасті чи афекту, пізніше відомий як «мотив долі» (П'ята симфонія Л. Бетховена) [9, 67]. Експресивність цього епізоду доповнюється нисхідним хроматизованим мелодичним рухом, перегукуванням груп голосів, артикуляцією музичного тексту з акцентуванням наголошеного складу «оскудівати».

Автор музики використовує декількаразове опрацювання основної теми, змінюючи тональний план, почерговість вступу голосів у імітаційному проведенні. При цьому залишається незмінною динамічна градація, яка відповідає емоційній силі вислову поетичного тексту. Заключний показ теми «не отвержи мене» почергово сольною партією басів і тенорів в основній тональності ре мінор приводить до кульмінації і завершення частини епізодом *tutti* «во время старости внігда оскудівати кріпости моєй». Двотактове сольне проведення теми і кульмінаційну відповідь хору *tutti* композитор розмежував цезурою, яку диригент «Дударика» відтворив з особливим смисловим наповненням, немов примушуючи слухача вкотре замислитися над змістом пророчого поетичного тексту. Після миттєвого затамування подиху, хор вступає динамічно потужним звучанням в контрастному гомофонно-гармонічному викладі, який завершується акордом, позначеним ферматою і паузою. Виконання колективом фермати з використанням філірування звуку нагадує жевріння свічки до повного її погашення. Пауза, як знак мовчання і зупинки, відокремлює сентенцію «не остави мене», семантично потрактовану композитором як останнє зітхання. У цій частині колектив передав плинність звукового потоку, семантику словесного тексту, його глибокий філософський зміст.

Друга частина логічно продовжує тематизм попередньої частини, на що вказує відсутність будь якого музичного розділового знаку. Проте у диригентській інтерпретації М. Кацала помітне незначне затримання звучання останнього акорду першої частини, після чого в контрастному *forte* розпочинається соль-мінорне *Allegro*. Якщо частина *Adagio* була спрямована на роздуми, то друга – активніша, а її завершення апелює до дієвості. Схвильовано-драматичний зміст другої частини відображається у її чотирьох епізодах, які несуть різне образно-емоційне навантаження (перший і третій – активні, другий – ліричний, четвертий – сповнений внутрішньої сили). Вони проводяться в різних хорових складах – гармонічному і поліфонічному, виконуються

tutti та solo, а також композитор використав різні поліфонічні форми викладу – імітації, канонічні секвенції, фугато. Керівник «Дударика» в цій частині точно відтворює задані автором музики і подиктованої образним змістом одинадцятої строфи псалма, темп, динамічну шкалу, темброву якість звучання, штрихи і артикуляційні особливості фразування.

У третій частині Adagio створюється відчуття затримання часу і завуалювання динаміки. Спокійно-ліричне благання «Боже мой, не удалися от мене, Боже мой, в помощь мою вонми» втілюється у прозорому триголосі спершу тенорово-баритонів групи голосів, потім дискантово-альтової. В цьому епізоді захоплює ніжність і просвітленість звучання, яка досягається завдяки пісенності мелодичного матеріалу і співставленню тембрально однорідних голосових партій. Декламаційний акордовий виклад останнього епізоду акцентує увагу на важливості слів молитви-благання. Це своєрідний смисловий центр цілого твору, де текст молитви вивисується над мелодичним началом. Присутні в частині інтонації сердечності музичного вираження поєднуються з аскетичною самозаглибленістю у заключних акордах Adagio.

Остання частина хорового концерту Allegro agitato, написана у формі фуги. О. Шуміліна підкреслює, що у фінальних фугах концертів М. Березовського синтетично поєднується західноєвропейський прийом поліфонічного письма з національними традиціями хорового співу. Національні ознаки полягають у пісенності та ритмо-інтонаційному варіюванні тематизму, трактуванні композитором контрапунктів як підголосків, застосуванні куплетної варіаційності у процесі розгортання форми [11, 274]. Ця фуга «характеризується динамічним розгортанням форми, лаконізмом та яскравістю інтонацій теми, сконцентрованістю та насиченістю стретних проведень, виразністю музичної мови. Композиційна побудова фуги базується на чергуванні груп проведень теми з інтермедіями і має «блоковий» характер. Загалом утворюється структура, подібна до куплетно-варіаційної форми. При наближенні до кінця фуги відбувається помітне стиснення «блоків», зумовлене стретними проведеннями теми та скороченнями інтермедій» [11, 264-265].

Драматичний характер фіналу концерту визначає чотиритактова тема, яка починає звучати з татакту, передаючи розбіг, стремління до дії. Теми першої і останньої частин інтонаційно споріднені. Їх об'єднує початкова терцова послівка, яка виступає інтонаційним зерном цілого твору. Але якщо в Adagio цей мотив передає скорботний благальний образ, то в фінальному Allegro тема «Да постидятся і ісчезнут» наділена вибуховою силою вислову. Протискладнення «оклеветаючої душі» має відповідний до теми активний характер, переданий через татактовий розбіг, нисхідний стрибок мелодії на зменшену квінту, підкреслення наголошеного складу слова «оклеветаючої» пунктирним ритмом. Безперервний звуковий потік фуги, який тривав в динаміці forte-fortissimo з контрастним piano перед досягненням кульмінації, уривається раптовим припиненням звучання, що дослівно відображає зміст тексту «да постидятся і ісчезнут». Завершується твір кодою, яка у трьох тактах підсумовує глибину образного змісту цілого концерту – тут присутнє одотактове вкраплення антифонного переспіву «оклеветаючої», що навіює до давніх традицій церковного співу.

Враховуючи загальну емоційну напругу частини, підкреслену музично-виразовими засобами – поліфонічною формою фуги, темпом, характерним ритмічним малюнком, стрибками у мелодичному русі, динамічним насиченням фактури, для виконавців ця частина є найскладнішою ще й у теситурному відношенні. Хор з віртуозною легкістю долає всі проблемні місця партитури, драматургічно значимі кульмінаційні епізоди, що вимагають від інтерпретаторів технічної вправності і сценічної витримки.

Відмінною в стилістичному відношенні є виконавська версія твору Київського камерного хору під орудою В. Іконника 1972 року. Потрібно зазначити, що даний аудіозапис проходив сувору цензуру, що не допускала української вимови у співі церковнослов'янського тексту, тому хор представив на платівці твір М. Березовського у російській вимові. Колектив відрізняють інакші тембральні характеристики звучності, властиві мішаному хоровому складу. Різноманітна гра голосових барв, у якій переплітається повнота басового регістру, ліричне звучання тенорів, м'який альтовий тембр і дзвінкість сопран, створює трепетне відчуття в слухачів.

Першу частину концерту Adagio диригент трактує наближено до Andante і використовує маркований штрих *non legato*. Створюється ефект ритмічної пульсації, що можна відчитати як останні удари серця людини в очікуванні відходу до вічності. У звучанні початкової фрази теми першої частини, помітне активне стремління до виділення третього терцового звуку, що припадає



на наголошений словесний склад «отвёржи». Аналогічно у протискладненні «во время старости» та інтермедійному епізоді «оскудівати кріпости моєї» вокально скандується текст і акцентуються наголошені склади. Такий характер вокальної артикуляції пронизує всю частину, за винятком молитовно-наспівних «не остави мене», які виконуються на *legato*. Не дивлячись на те, що перша частина практично не має кантиленного звучання, завдяки якому об'єднується музичний твір у єдину цілість, єдність форми підтримується завдяки однотайному трактуванню артикуляційних моментів і тембральній сконцентрованості кожної голосової партії, відповідно, згущенню тембрального і ритмічного загального ансамблю.

Друга частина *Allegro* побудована на ладово-тональних, динамічних протиставленнях, чергуванні акордових епізодів із імітаційними проведеннями. Зібраність хорової звучності в динаміці *forte* і рішучій атаці звуку, чому сприяє зручне розташування голосів в акордовій фактурі на початку частини. Часті зміни і контрасти в композиції цієї частини не впливають на стійку згуртованість та інтонаційну якість звучання колективу. Виконавці намагаються семантично відтворити ті характерні музично-риторичні фігури, які композитор використовує для відбиття духовного змісту тексту. Наприклад, у сольних проведеннях теми «і стрегущіі душу мою» партії сопран і групи басів динамічно підкреслюється смисл окремих слів, а секвенційний рух теми вниз посилює експресію тексту, де темні сили чатують на людину. Не відхиляючись від основного темпу, диригент у гомофонно-гармонічному епізоді «Бог оставил есть его», викладеному в контрастній динаміці *pianissimo*, проникливо передає переживання людини. Хор з максимальною точністю інтонує семантично значимі ритмічні фігури «пожените і імте его», виразно артикулюючи зазначені композитором нюанси.

У третій частині *Adagio* тембрально яскраві почергові проведення чоловічої і жіночої групи проникливо передають молитовні слова «Боже мой, не удалися от мене». Це досягається завдяки вокально довершеному кантиленному фразуванню кожної групи голосів, а засобом філірування акордів у вертикальній площині і окремих проспіваних звуків в горизонтальній лінії, надається значимості кожному складу тексту молитви. Фуга звучить стриманіше, ніж у попередній виконавській версії. У цій частині велику увагу диригент приділяє виокремленню теми і її протискладнення через звукове підсилення ведучої партії на фоні «прихованих» інших голосів. Тобто виконавці дотримуються основних принципів поліфонічного мовлення, що нагадує інструментальне звучання.

**Висновки.** У виконавській майстерності обох колективів простежується здатність переосмислювати музичний твір відповідно до його словесної основи. Використовується в залежності від образного змісту раціональний стриманий підхід, позбавлений емоційного звукового вираження, або ж, в іншій ситуації проникливо транслуються таємниці душевних переживань. Така мобільність в відчутті законів вічної краси і вмінні втілити їх в хоровій звучності, поєднання властивості «вдумуватись» (свідомого) і «вчуватись» (інстинктивного) [7, 152], визначають особливості виконавського мислення, притаманного українському національному хоровому мистецтву. Виконання хорової капели «Дударик» правдиво передає виконавську стилістику епохи XVIII ст., в яку творив М. Березовський. Поєднання високих світлих дискантів, тембрально необтяжених м'яких альтів, дзвінкої тенорової групи та глибоких басів створює враження безпосередності і щирості в передачі духовного змісту. Натомість хорове інтонування Київського камерного хору апелює до західно-європейської манери музикування, якій притаманно максимально точне відтворення зазначених в композиторському тексті елементів артикулювання – штрихів, акцентів, цезур, динамічної палітри. Водночас зберігається рівновага єдиного тембрального ансамблю хору з характерним для українського традиції глибоко «сердечною» звуковою барвою. Трактування музичної архітектоніки обома колективами вносить свою неповторність у їхній виконавський стиль та образно-звукову барву – а це здатність сприймати і відчитувати живу матерію твору, перевтілювати сутнісні смисли національного духовно-естетичного досвіду. Незважаючи на віддаленість епохи створення музичного твору і його сучасними виконавськими втіленнями, в сакральному музичному тексті присутнє те неловиме ідейне зерно, яке оживає в хорових інтерпретаціях і зворушує до глибини душі слухачку аудиторію. Кожна з розглянутих виконавських версій відповідає сутнісним характеристикам еталонного звучання.

## REFERENCES

1. Bench-Shokalo O.H. Ukrainyski khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian choral singing. Actualization of customary tradition]. Kyiv: Red. zhurn. «Ukr. Svit», 2002. 440 s. [in Ukrainian].
2. Berezovsky M. Ne otverzhy mene vo vremia starosty [Audiozapys kontsertu «Svitla muzyka» 4.11.2012 r.] *Arkhiv Lvivskoi derzhavnoi akademichnoi cholovichoï khorovoi kapely «Dudaryk»*. Inv. № 121104. [in Ukrainian].
3. Berezovsky M. Ne otverzhy mene vo vremia starosty. Shedevry ukrainskoi khorovoi muzyky [Hramplativka]. 1972. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zSNsJ6Wpdvg>
4. Bernat F. F. Zahalnoievropeyskyi etalon hitarnoho vykonavstva ta spetsyfika yoho natsionalnykh vtilyen [European standart of quitar performance and specifics of its national incarnations]: dys. ... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03. / Kharkivskyi nats. universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2019. 205 s. [in Ukrainian].
5. Kononova M. V. Idealne ta etalonne v systemi katehorii muzychno-vykonavskoho mystetstva [Ideal and reference in the system of categories of music and performing arts]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03 / Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2009. 22 s. [in Ukrainian].
6. Kornii L. Istoriiia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]. Ch.2. Kyiv; Kharkiv; Niu-York: Vydvo M. P. Kots, 1996. 388 s. [in Ukrainian].
7. Liudkevych C. Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy [Research, articles, reviews, speeches]: u 2 t. / uporiad., red., vst. stattia i prym. Z. Shtunder. Lviv: Dyvosvit, 1999. T. 1. 496 s. [in Ukrainian]
8. Piatnytska-Pozdniakova I. Deiaki aspekty semiotychnoho analizu muzychnoho tekstu [Some aspects of semiotic analysis of musical text]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv, 2016. Vyp. 42. S. 129-140. [in Ukrainian].
9. Rytsareva M. Kompozitor M.S. Berezovskiy: zhizn i tvorchestvo [Composer M. Berezovsky: life and work]. Leningrad: Muzyka, 1983. 144 s. [in Russian].
10. Tkach Yu. Spetsyfika dyryhentskoi interpretatsii u khorovomu vykonavstvi [Specifics of conductor's interpretations in choral performance]. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> [in Ukrainian].
11. Shumilina O. Fuha v khorovykh kontsertakh Maksyma Berezovskoho (problema zakhidnoievropeiskoi retseptsii ukrainskoi muzyky) [Fugue in choral concerts by Maxim Berezovsky]. *Ukrainske muzykoznavstvo / NMAU im. P.I. Chaikovskoho; Tsentr muzychnoi ukrainistyky; Uporiad. I.B. Piaskovskyi*. Kyiv, 2011. S. 261-275. [in Ukrainian].

# КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА ФРАНКО-ІТАЛІЙСЬКОЇ ДРАМИ РАНЬОГО РОКОКО

Данченко Марія Леонідівна

Національний університет "Києво-Могилянська академія", м. Київ, Україна,

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7846-9947>

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30062020/7134](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062020/7134)

## ARTICLE INFO

Received 18 April 2020

Accepted 14 June 2020

Published 30 June 2020

## KEYWORDS

rococo,  
Luigi Riccoboni,  
Nouvelle Comédie-Italienne,  
Théâtre-Italien.

## ABSTRACT

This article is dedicated to the issue of the genesis of literary rococo in French-Italian drama. In the following article we provide a brief review of theatrical activity of Italian troupes in 1660-1720s and explore the formation of new French-Italian stylistic and ideological concepts. Our research focuses particularly on the oeuvre of Luigi Riccoboni, a dramatist of Italian origin and Italian cultural background who wrote numerous scripts for the plays to be performed on French stage. With regard to the lack of studies of these French-Italian plays in Eastern Europe we provide an outline of Luigi Riccoboni's script for comedy "Le Libéral malgré lui" and analyze the intertwining of Italian and French cultural elements in this play. Our study contributes to global research of French rococo in Eastern Europe and explores the aspect of formation of literary rococo in the process of collaboration between French and Italian authors. This article offers a new interpretation of Luigi Riccoboni's oeuvre as that of the first representative of rococo style both in Italian and French literature.

**Citation:** Danchenko M. L. (2020) Cultural Specificity of French-Italian Drama in Early Rococo. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 5(26). doi: 10.31435/rsglobal\_ijitss/30062020/7134

**Copyright:** © 2020 Danchenko M. L. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

**Вступ.** Мандрівні трупи італійських акторів, які грали вистави в стилі традиційного італійського театру масок "del'arte", з'явилися у Франції ще за правління Франциска I, а один з цих театрів, яку дослідники умовно називають "трупа Фйореллі-Локателлі", маючи особливий успіх, з 1660 року починає давати регулярні вистави в Парижі. До початку 1680-х років італійські комедії виконувалися у класичній стилістичній техніці "del'arte", але з 1684 року вони починають вставляти в свої діалоги речення французькою мовою, а потім – і цілі сцени [2, 98]. З 1682 року трупу очолює Еварісто Герарді, який до того часу виконував роль Арлекіна, і він реформує саму концепцію Італійського театру, залучаючи до написання комедій авторів-французів: Франсуа Реньяра, Шарля Дюфресні, Анн Модюї де Фатувіля, Брюж'єра де Баранта та інших письменників, які адаптували свої сюжети під стилістично-рольові моделі італійського театру [2, 102]. При цьому Еварісто Герарді сам продовжував писати сценарії для комедій, більшість яких не збереглися. В 1697 році за наказом короля цей колектив розпускають за звинуваченнями в непристойності сюжетів їхніх вистав, та акторських імпровізацій на сцені. Але справжньою причиною їхньої відставки вважається той факт, що в назві анонсу свого майбутнього спектаклю "La Fausse Prude"<sup>1</sup> вони натякали на поведінку Франсуази де Ментенон, морганатичної дружини короля. Сам театр було ліквідовано, а деякі автори-французи, які писали п'єси для їхнього театру, перейшли до театру Французької комедії [7, 8]. Однак успіх французьких п'єс, написаних для італійського театру, був таким великим, що Еварісто Герарді вже в 1698 році одержує від короля привілей на видавництво окремої

<sup>1</sup>Облудна чеснота

збірки драматургії Італійської комедії. Збірка називалася “Théâtre italien, ou recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l’Hôtel de Bourgogne”<sup>1</sup>. Концепція цього видання обурила колишніх акторів трупи, оскільки в ній були представлені майже винятково п’єси французьких авторів, які імітували стилістику Італійського театру, і серед них була лише одна комедія, створена самим Еварісто Герарді, але і та була написана французькою мовою. При цьому у текстах комедій деякі репліки героїв, особливо Арлекіна, писалися італійською мовою, або в них вставлялися італійські слова [с. 157]. Еварісто Герарді помер у 1700 році, невдовзі після виходу кількох перших томів збірки, але вона мала нечуваний успіх, і регулярно перевидавалася до 1741 року, що свідчить про значний резонанс, який викликала ця збірка як продукт ідеологічно-культурної співпраці італійських та французьких авторів. Через рік після смерті Людовіка XIV регент Франції Філіп Орлеанський вирішить знову відродити театр Італійської комедії, і запросить з цією метою до Франції італійську акторську трупу з Модени, яку очолював актор і драматург Луїджі Ріккобоні. Цей театральний колектив, який Луїджі Ріккобоні очолюватиме з 1716 по 1729 рік, одержить назву Другої Італійської комедії, а драматичні твори, які ставитимуть на її сцені, дослідники вважатимуть класичними зразками літературного рококо у французькій драматургії.

Одним з головних чинників формування стилю рококо, на нашу думку, були спроби синтетичного створення нових естетичних моделей шляхом свідомого поєднання культурно-стилістичних феноменів, що належали до традицій різних країн. Відтак, вивчення франко-італійської драматургії останньої чверті XVII-першої третини XVIII століття має велике значення для дослідження проблеми становлення літературного рококо. В цій статті ми досліджуємо культурну специфіку франко-італійської драматургії Другої Італійської комедії на матеріалі творчості Луїджі Ріккобоні-одного з головних сценаристів період акторської та драматургічної діяльності якого припав на 1716-1729 роки. Мета даної статті – вивчити, яким чином у драматургічних сценаріях Луїджі Ріккобоні поєднувалися французькі та італійські культурно-стилістичні риси, та оцінити роль цієї культурної взаємодії у формуванні ідейних та естетичних засад літературного рококо у французькій драматургії. Актуальність даного дослідження зумовлена тим, що попри визначну роль творчого доробку Л. Ріккобоні у створенні і утвердженні естетики рококо у театрі, в Східній Європі не існує перекладів його праць та досліджень його творчості. Луїджі Ріккобоні написав не лише багато комедійних сценаріїв, а і низку історичних праць, присвячених історії французького та італійського театру та кілька теоретичних трактатів, у яких порівнював техніки італійської та французької акторської гри.

Луїджі Ріккобоні народився в Модені, у родині відомого актора, який виконував амплу Панталоне в театральній трупі при дворі герцога Модени. З ранніх років він захоплювався Мольєром та іншими французькими класиками, і, добре опанувавши французьку мову, навіть перекладав його твори на італійську. Після смерті батька він сам увійшов до акторського складу трупи, і під впливом французьких комедій створив власну, новітню концепцію італійської драматургії. Так, він вирішив обмежити роль акторської імпровізації, а натомість ставити спектаклі за творами відомих поетів, такими як “Софонісба” Тріссіно, чи “Едіп” Софокла [1, 309]. Зі своїми виставами він навіть виїжджає до Венеції, але там публіка все ще віддана традиціям театру дельарте, відтак, новітня творчість Л. Ріккобоні не має там успіху. В 1716 році він одержує запрошення від Філіпа Орлеанського, регента Франції, з пропозицією привезти свою трупу до Парижа і відродити там театр Італійської комедії, який припинив свою діяльність у 1697 році. По приїзду до Парижа трупа Ріккобоні спершу намагається дати вистави італійською мовою. Сучасник, філософ і літературознавець Ніколя Буандан у своїх листах детально розповідає про приїзд італійців до Парижа, описує склад їхньої трупи, і говорить про цього про самого Леліо наступним чином: “Lélio: fils d’un Comédien, est d’une taille avantageuse & seroit assez bien fait s’il n’étoit pas un peu ensellé; il lui manque des graces Françaises: mais on espère que dans la suite il pourra les acquerir”<sup>2</sup> [1, 8]. В цьому ж джерелі автор зазначає, що вистави італійської комедії відразу мали величезний успіх, так що театр

<sup>1</sup>Італійський театр, або збірка всіх французьких п’єс, які грали в Італійському театрі в Отель Бургонь

<sup>2</sup>Леліо, син комедіанта, високого зросту, і можна було б назвати його гарно збудованим, якби в нього не було дещо вигнутого поперека, йому бракує французьких принад, але маю надію, що в майбутньому він їх набуде



Французької комедії почав зазнавати збитків. Однак попри цей факт, у більшості публіки все одно були труднощі із розумінням італійської мови. За його словами, дехто із глядачів, хто краще знали італійську, сиділи в передніх рядах, і перекладали жарти акторів для тих, хто їх не розумів. Попит на всі підручники з італійської мови, книжки і словники після приїзду трупи Ріккобоні до Парижа зріс такою мірою, що книготорговці мали великі прибутки з їх продажів [3, 29]. Однак при цьому за свідченням іншого сучасника, глядачі більше приваблювала акторська гра італійців з її імпровізаціями та хореографічними й вокальними елементами, ніж сюжет самих п'єс: “[Les spectateurs] étaient moins attentifs à suivre la conduite de l'intrigue; qu'à examiner le geste des Acteurs; la figure des Actrices & leur manière de jouer qu'il comparait à celles de leurs Prédecesseurs” [5, 194].

Така сприйняття французькою публікою його творчості не вдовольняло Луїджі Ріккобоні, адже він прагнув розвивати традиції італійського театру в напрямку психологізму, але він відразу побачив, що йому поки бракує такого письменницького досвіду. Відтак, попри те, що Луїджі Ріккобоні, досконало володів французькою мовою, і писав сценарії для вистав самостійно, він не міг повністю догодити смакам французької публіки, і у театру виникла потреба у залученні французьких авторів. Л. Ріккобоні вже в 1716 році наймає для написання сценаріїв для п'єс різних авторів-французів, але при цьому сам не полишає спроб писати власні п'єси і ставити їх у своєму театрі. Так, дослідник Е. Грін, в хронологічній таблиці, яка відображає репертуар новоствореної трупи Італійської комедії, крім п'єс самого Луїджі Ріккобоні, вказує твори французьких драматургів Ж. Отро, Ф. Койпеля, Ф. Детуша, Ф. Д'Аленсона [4, 186]. Крім того, сам Луїджі Ріккобоні виявляє інтерес до порівняння французької та італійської акторської техніки, про що свідчить написана ним вже в 1716 році п'єса “L'Italian françaisé”, а згодом він присвятить цій темі кілька теоретичних трактатів. Попри наявність у трупі кількох французьких драматургів, у 1720 році Луїджі Ріккобоні приймає до складу сценаристів трупи молодого французького письменника П'єра Маріво, який створює низку французько-італійських комедій, героями яких були персонажі театру дель арте, склад яких вже змінився завдяки реформуванню його концепції Луїджі Ріккобоні, але в дії цих творів поєднувалися витончений французький психологізм та італійська невимушена грайливість. П'єси, написані П. Маріво для театру Другої Італійської комедії, вважатимуть класичним зразком стилю французького літературного рококо, але вплив Луїджі Ріккобоні на їх створення був настільки значним, що ми пропонуємо замінити термін “театр Маріво”, яким називають сукупність п'єс П'єра Маріво, на визначення “Театр Маріво-Ріккобоні”.

Ранні драматургічні роботи Ріккобоні були написані не у формі класичних п'єс, а у вигляді так званих “*canovas*” – текстів, в якому сюжет оповідки та приблизний зміст реплік персонажів детально описувався в прозовій формі, що давало акторам передбачену традицією італійського комічного театру можливість для імпровізації. Оскільки жоден твір Луїджі Ріккобоні не був перекладений у Східній Європі, ми вивчимо в даному дослідженні одну з його ранніх комедій 1717 року - “*Lelibéral malgré lui*”<sup>2</sup>, детально переказавши її зміст та виконавши її культурологічний аналіз.

Текст цього твору надрукований білінгвою: на сторінці зліва написано італійський текст, а на правій – його французький відповідник. Варто зазначити той факт, що Луїджі Ріккобоні досконало володів французькою мовою, але при цьому від самого свого прибуття до Франції він наймав французьких авторів, які писали п'єси для італійської акторської трупи. При цьому сам Луїджі Ріккобоні продовжував самостійно створювати сюжети для комедій, хоча, згідно з дослідженням філологів, вкрай мало його сюжетних нарисів були поставлені на сцені. Особливої уваги заслуговує сюжет комедії. Так, дійовими особами є персонажі театру дель арте: Панталоне, скупий батько, дві його доньки – Фламінія та Сильвія, двоє закоханих в них молодих дворян – Леліо та Маріо, їхні лакеї Арлекін та Скапен, і служниці дівчат Віолетта й Брюнетта і лакеї Скарамуш, а також гурт навколишніх селян. П'єса починається із того, що Леліо скаржить своєму слугі Скапену на нестерпну нудьгу від перебування в провінції, куди йому довелося приїхати через те, що тут він може побачити Фламінію, свою кохану дівчину,

<sup>1</sup>Глядачі менше виявляли уваги до того, щоб стежити за розвитком інтриги, як до того, щоб роздивлятися манеру гри акторів, до акторок і їх способу гри, яку вони порівнювали з грою їхніх попередниць.

<sup>2</sup>Марнотратник всупереч власній волі

чий батько, скупий багатій Панталоне, приїде сюди з Парижа для того, аби зменшити витрати. Лакей радить господарю попросити у Панталоне руки його дочки, але Леліо згадує про те, що йдуть чутки, ніби Панталоне намагається видати доньок за багатих селян для того, аби не платити посаг. Панталоне дійсно привозить дочок у провінцію, і наказує слугам не приймати гостей та відвідувачів. Леліо зустрічає свого друга Маріо, який закоханий у іншу доньку Панталоне, Сильвію, і теж хотів би до неї посвататися, і той підтверджує чутки про плани батька віддати доньок заміж за селян. Фламінія зустрічається з Леліо, і говорить з ним про їхнє кохання – вони давно між собою знайомі. Коли вона повертається додому, її сестра Сильвія дошкуляє їй тим, що її ніколи не можна застати вдома, а Фламінія безжурно каже їй, що була зі своїм коханим, за якого хоче вийти заміж. Вражена Сильвія переконує сестру, що шлюб – це каторга для жінки. Тим часом молоді кавалери вдаються до хитрощів, і Леліо приходиться з візитом до Панталоне, сердечно його вітаючи, і видаючи себе за маркіза Бельфіоре, близького друга сина Панталоне Оттавіо, який зараз в складі свого полку воює десь у Фландрії. Леліо каже батькові Фламінії, що його син Оттавіо запрошував його погостювати у батьківському маєтку з місяць, але вони якимось чином розминулися, так що він волів би лишитися в себе, якби не наполегливі запрошення двох чарівних дівчат, які назвалися сестрами Оттавіо. Поміщик, який нещодавно і справді одержав листа від сина після його трирічної мовчанки, запрошує Леліо до себе. Тут-таки слуги повідомляють господарю дому про іншого відвідувача – це був Маріо, який видавав себе за сусіда-поміщика, що під час полювання поранив зайця, і той сховався у парку маєтку Панталоне, і просить дозволу його пошукати. Леліо і Маріо роблять вигляд, що впізнали один одного, обіймаються, і називають себе графом і маркізом. Леліо рекомендує другові, який назвався графом Лікідо, Панталоне як гостинного і щедрого багатія, і зрештою, господарю доводиться запросити до себе й Маріо. Обурений Панталоне сварить доньок, обіцяючи одружитися вдруге, і змусити їх слухатися мачуху. Кавалери врешті зустрічаються з дівчатами в саду, і ті готують для них розкішну трапезу. Панталоне йде за доньками назирці, і вони, помітивши його, запрошують приєднатися до товариства, на що він зрештою погоджується. Слуги тим часом повідомляють поміщику, що місцеві селяни, довідавшись про свято в його саду, прийшли туди з музичними інструментами, щоб влаштувати бал. Селяни і собі приєднуються до трапези, кавалери танцюють з дівчатами, і, зрештою, змушують танцювати й господаря. Насамкінець, через місяць Панталоне грубо випроваджує гостей, а спритний лакей Скапен радить своєму господарю, як можна знову проникнути в дім Панталон5. Так, господар дійсно хотів видати Сильвію за якогось багатого селянина метра Паскаля, навіть не знаючи, як той виглядає. Скарамуш попереджає Фламінію про їхні плани, а та вирішує поки не говорити сестрі про те, що Маріо в неї закоханий, і каже їй, що її наречений метр Паскаль вже їде до неї. Панталоне повідомляють про приїзд його майбутнього зятя, і Скапен, переодягнений лакеєм метра Паскаля, каже йому, що господар почав у своєму будинку ремонт перед весіллям, так що жити там тепер ніяк, і тому разом з усіма своїми слугами, собаками й майном їде до майбутнього тестя. Панталоне з доньками виїжджають їм назустріч. Роль метра Паскаля грає Арлекін, який вдає з себе неотесаного селяка, і показує Сильвії свої плуги та інший господарський реманент. Раптом Арлекін звертає увагу на служницю Віолетту, яка йому давно подобалася, і починає виявляти до неї грубі знаки уваги. Обурений Панталоне сварить його, на що той відказує, що то такий сільський звичай, пускається з селянами до танцю, і зрештою полишає товариство. Панталоне розриває доньчині заручини, і до нього приходиться новий гість, який називає себе турецьким послом. Це переодягнутий Скапен, який говорить Панталоне про те, що його володар, король Мароко, подорожуючи Європою, зупинився у володіннях Панталоне, хоче запросити до себе на обід когось із місцевих статечних осіб, і таким є він, господар маєтку. Разом з доньками він йде у парк, де його приймає переодягнутий у східний одяг Арлекін, а рабів “мароканського короля” зображають Леліо й Маріо. Скапен із задоволенням притискає Панталоне носом до землі у присутності короля, а монарх тим часом цілує його доньок. Слуги подають їм їжу, танцюючи при цьому, а король дарує мароканське шляхетство Панталоне і його донькам<sup>1</sup> [9, 58], а слуги одягають Панталонев розкішний турецький костюм. Гордий чоловік повертається додому, вимагає від слуг поштивішого ставлення з огляду на свій новий високий статус, а його доньки

<sup>1</sup>Gentilhommera gentille-donnes

починають говорити про те, які вони замовили екіпажі і нову розкішну обстановку для дому. Панталоне обурюється таким майбутнім витратам, і наказує Скарамушеві передати королю, що відмовляється від його шляхетства. Доньки натомість відмовляються це робити, і слуга повідомляє, що до них прибули нові слуги для їх Високостей принцес Мароканських. Слугами є переодягнуті Леліо й Маріо, і вони ж називають і ціни за нову обстановку, яку вже скоро мають доставити, і дарують принцесам двох рабів – євнуха й мавра. Панталоне огидна навіть думка про те, щоб тримати в своєму домі таких чудовиськ, але він нічого не може вдіяти. Раби падають перед дівчатами навколішки. Розгніваний батько йде до себе, а слуги зізнаються дівчатам, що вони – Леліо й Маріо, а Сильвії сестра радить радше прийняти пропозицію закоханого дворянина, аніж її віддадуть за якогось селяка, на що остання зрештою погоджується. Фламінія всіх запрошує в сад пригоститися молодим вином. Панталоне проганяє Скапена й Арлекіна, і, дізнавшись, що його доньки знову щось із кимось святкують в саду, рішуче йде туди, маючи намір повернутися в місто, бо шляхетство обходиться йому надто дорого. Скарамуш повертається до господаря і говорить йому, що не знайшов короля Марокко, а якийсь селянин пояснив йому, що це все було чиєсь вигадкою. Кавалери, дами і слуги п'ють вино у їдальні, розлучений Панталоне вривається туди зі зброєю, і погрожує вбити обманщиків-дворян та своїх розпусних доньок, а заодно покарати і селян, які допомагали їм у всіх цих витівках. Скапен бере на себе провину за всі ці події, а Леліо каже чоловікові, що це його жадоба призвела є причиною всіх цих подій – він би не наважився свататись, бо знав, що йому напевне відмовлять, а Маріо говорить, що хотів пересвідчитись у тому, що Сильвія має до нього якісь почуття. Скапен на додачу заявляє, що якби господар дому не погодився на шлюб, то він знайшов би спосіб повністю його розорити. Панталоне не лишається нічого іншого, як погодитися на заміжжя своїх доньок. Всі святкують, співають і танцюють.

В цій комедії Луїджі Ріккобоні поєднує італійський та французький культурні контексти. Так, він не лише робить головними дійовими особами персонажів традиційного італійського театру, а й надає своїм героям ті ментальні риси, які не були властивими для персонажів французького театру. Зокрема, Фламінія і Сильвія вільно говорять про кохання, а Фламінія взагалі називає Леліо “amant”<sup>1</sup> [9, 17], що було б неможливим у французькій драматургічній традиції. Дівчата вільно висловлюють свої погляди на шлюб, і самі обирають із кількох чоловіків того, хто їм більше подобається, і, як ми можемо бачити з оповідки, вони лишаються з чоловіками наодинці, разом виходять в сад і пригощаються вином, що нагадує радше традиції італійських ренесансних оповідок, а не французької комічної драматургії. Доньки Панталоне і їхні наречені не просто намагаються умовити його одружити їх, а ще й всіляко дошкуляють йому і висміюють його, що цілком відповідає тій ролі, яку в італійському комічному театрі грає Панталоне – там він має ампула скупого і ревнивого чоловіка, якого обманує дружина. При цьому сюжетний мотив, коли доньку аристократа віддають заміж за селяка, якого батько нареченої ніколи не бачив, має суто французьке походження, оскільки є прямо запозиченим із п'єси Мольєра “Месьє де Пурсоньяк”, відтак, його можна вважати типово французьким культурним елементом. Гурт місцевих селян бере активну роль у дії, граючи роль хору, тоді як у французькій комедії група простолюдинів не могла виступати в якості повноцінних дійових осіб. Спритні слуги, які були посередниками в любовних справах своїх панів, могли бути героями п'єс у французьких драматургів – так, Ж.-Б. Мольєр використовує такий сюжетний хід, але для французької драматургії явище, коли слуга переодягається в одяг свого пана, типовим не є. Тим часом в італійських комедіях ми неодноразово зустрічаємо мотив, коли слуга і пан міняються одягом, і один видає себе за іншого. Сцена дарування Панталоне дворянства від мароканського короля в точності відтворює мольєрівський мотив посвячення в мамануші міщанина Журдена, але при цьому в Мольєра незаміжні дівчата не брали участі в таких сміховинних забавах. А у Луїджі Ріккобоні Фламінія й Сильвія виступають спільницями своїх наречених і, знаючи про їхні намагання завдати Панталоне якомога більших збитків, плетуть інтриги проти власного батька. Коли ж той зрештою викриває обман, він поводить не як французький комедійний герой, а відразу береться до зброї і клянеться всім помститися. Молоді люди натомість не просять пробачення в обдуреного господаря дому, а відверто і жорстоко кажуть йому про те, що не могли вчинити з ним інакше

<sup>1</sup>Коханець

через його жадобу. Це суперечить тому, як французькі автори виражали мораль у своїх комічних п'єсах. Скапен зрештою навіть обіцяє йому, що якби він не змінив своїх рішень із приводу дочок, то вони б знайшли спосіб покарати його за жадібність. Відтак, мораль п'єси проголошується прямо – скуп'яг, які псуєть майбутнє своїх дітей, треба карати. Автор ніяк не дозволяє Панталоне відповісти на цю погрозу – на цьому оповідка закінчується, і всі святкують щасливий фінал з піснями і танцями. В додатку до п'єси Л. Ріккобоні подає тексти пісень, які співають герої у проміжках між актами, італійською й французькою мовами.

Л. Ріккобоні не лише запозичував сюжети з французьких п'єс, а й розширював культурно-рольове амплуа героїв традиційного італійського театру. Наприклад, роль Арлекіна в трупі Другої Італійської комедії виконував Томазо Візентіні, який у своїх імпровізаціях намагався викликати у глядачів не лише сміх, а і сльози співчуття, коли цього потребував сюжет [6, 77]. Згодом це нове розуміння ролі Арлекіна, яке з'явилося в італо-французькій комедії завдяки Т. Візентіні, буде розвинуто вже в комедіях Ф. Маріво, які цей письменник створював для театру Л. Ріккобоні.

**Висновки.** Як ми можемо побачити, Луїджі Ріккобоні почав розвивати концепцію реформи італійської драматургії ще в період свого перебування в Італії, намагаючись додати у італійські драми психологізм та більшу сюжетну варіабельність. Однак по прибуттю його театральної трупи у Францію виявилось, що творчих зусиль самого драматурга було недостатньо для того, аби французька публіка цінувала не акторську гру італійців, а саме зміст італійських комедій. Відтак, Луїджі Ріккобоні цілеспрямовано почав розвивати концепцію нової комедії, в якій мали поєднуватися французький психологізм і витонченість персонажів та італійська невимущеність ситуацій, заради чого залучив до співпраці кількох французьких драматургів, найвідомішим з яких був П'єр Маріво. Результатом спільної діяльності французьких та італійських драматургів стало утворення стилю рококо у французькій драматургії, та трансформація італійських культурних елементів у символи рокайло.

При цьому Луїджі Ріккобоні ретельно вивчав французьку драматургічну та акторську техніку та намагався адаптувати французькі сюжети в свої твори. У спробах такої адаптації драматург перш за все орієнтувався на творчість Ж.-Б. Мольєра. При цьому на відміну від драматургії Першої Італійської комедії Луїджі Ріккобоні не намагається додавати італійські репліки і сцени у свої французькі комедії, а пише їх два варіанти різними мовами, і намагається апелювати до італійського культурного контексту в своїх творах за допомогою сюжетних особливостей, нетрадиційних для французького комічного театру. Відтак, на нашу думку, Луїджі Ріккобоні можна вважати засновником жанру франко-італійської драми рококо.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Boindin N. (1717) *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la Nouvelle Comédie Italienne. Dans lesquelles il est parlé de son Etablissement, du Caractère, des Acteurs qui la composent, des Pièces qu'ils ont représentées jusqu'à present, & des Aventures qui y sont arrivées. Première lettre: 3 tomes en 1 volume.* Paris, Pierre Prault, 1717. P. 3-44. Retrieved from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1087343/f47.image>.
2. Duchartre P. L. (2012) *The Italian Comedy: monograph.* Trans. by R. T. Weaver. New York: Dover Publications, Inc. (In English) Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books?id=OvfBAgAAQBAJ&pg=PA115&dq=marivaux+riccoboni&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwirl-3ryojqAhVLpYsKHb35Bo4Q6AEIMjAB#v=onepage&q=marivaux%20riccoboni&f=false>
3. Gherardi E. (1741) *Le Retour de la Foire de Bezons. In Le théâtre Italien de Gherardi ou le recueil général de toutes les Comédies & scènes françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Tome sixième.* Paris, Briasson, rue Saint Jacques, à la Science. P. 155-202. Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books?id=0JGKdB95-wgC&pg=PA202&lpg=PA202&dq=Gherardi+E.+Le+R%C3%A9tour+de+la+Foire+de+Bezons.&source=bl&ots=QpLSx6NPet&sig=ACfU3U1kuAYXAs2HGVIaK\\_tP3cAl\\_aiszA&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwiPqcG4zYjqAhVuoosKHVOiCsQQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q=Gherardi%20E.%20Le%20R%C3%A9tour%20de%20la%20Foire%20de%20Bezons.&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=0JGKdB95-wgC&pg=PA202&lpg=PA202&dq=Gherardi+E.+Le+R%C3%A9tour+de+la+Foire+de+Bezons.&source=bl&ots=QpLSx6NPet&sig=ACfU3U1kuAYXAs2HGVIaK_tP3cAl_aiszA&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwiPqcG4zYjqAhVuoosKHVOiCsQQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q=Gherardi%20E.%20Le%20R%C3%A9tour%20de%20la%20Foire%20de%20Bezons.&f=false)
4. Greene E. J. H., Greene G. H. (1977) *Menander to Marivaux: The History of a Comic Structure; monograph.* Edmonton the university of Alberta Press Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books?id=\\_6PIMNyYn-4C&dq=marivaux+riccoboni&hl=uk&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.ua/books?id=_6PIMNyYn-4C&dq=marivaux+riccoboni&hl=uk&source=gbs_navlinks_s)



5. Klees H. (2011) *Das Spiel in Comédie-Italienne (1662-1729): Strukturen und Funktionen im Wandel: Monographie.* Würzburg: Königshausen&Neumann. Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books?id=BIjKAwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Klees+H.++\(2011\)+Das+Spiel+in+Com%C3%A9die-Italienne+\(1662-1729\):+Strukturen+und+Funktionen+im+Wandel&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwie0oKLz4jqAhVhtIsKHfL4APUQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Klees%20H.%20\(2011\)%20Das%20Spiel%20in%20Com%C3%A9die-Italienne%20\(1662-1729\)%3A%20Strukturen%20und%20Funktionen%20im%20Wandel&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=BIjKAwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Klees+H.++(2011)+Das+Spiel+in+Com%C3%A9die-Italienne+(1662-1729):+Strukturen+und+Funktionen+im+Wandel&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwie0oKLz4jqAhVhtIsKHfL4APUQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Klees%20H.%20(2011)%20Das%20Spiel%20in%20Com%C3%A9die-Italienne%20(1662-1729)%3A%20Strukturen%20und%20Funktionen%20im%20Wandel&f=false)
6. Nye E. (2011) *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action: monograph.* Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books?id=wFAd0WW\\_0yYC&pg=PR9&dq=Nye+E.++\(2011\)+Mime,+Music+and+Drama+on+the+Eighteenth-Century+Stage:+The+Ballet+d%E2%80%99Action&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjMosqh7JfqAhUrw8QBHcPkDuAQ6AEwAHoECAAQAg#v=onepage&q=Nye%20E.%20\(2011\)%20Mime%20C%20Music%20and%20Drama%20on%20the%20Eighteenth-Century%20Stage%3A%20The%20Ballet%20d%E2%80%99Action&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=wFAd0WW_0yYC&pg=PR9&dq=Nye+E.++(2011)+Mime,+Music+and+Drama+on+the+Eighteenth-Century+Stage:+The+Ballet+d%E2%80%99Action&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjMosqh7JfqAhUrw8QBHcPkDuAQ6AEwAHoECAAQAg#v=onepage&q=Nye%20E.%20(2011)%20Mime%20C%20Music%20and%20Drama%20on%20the%20Eighteenth-Century%20Stage%3A%20The%20Ballet%20d%E2%80%99Action&f=false)
7. Poitevin O. (1970) *Le théâtre de la foire, la comédie Italienne et l'opéra-comique recueil des pièces choisies, jouées de la fin du 17 siècle aux premières années du 19 siècle, avec étude historique, notes et table chronologique: monographie.* Genève: Slatkin reprints. Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books?id=Xs4-fqFMjisC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=Xs4-fqFMjisC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
8. Ravel J. S. (2018) *The Contested Parterre Public Theater and French Political Culture, 1680-1791: monograph.* London: Cornell University Press. Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books?id=\\_FluDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=_FluDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
9. Riccoboni L. (1729) *Le Libéral Malgré Lui.* In *Le nouveau théâtre italien ou recueil général des comédies. Tome seconde.* Paris: Briasson, rue Saint Jacques, à la Science. P. 2-78. Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books?id=ISlaAAAacAAJ&pg=PA11&lpg=PA11&dq=Le+nouveau+th%C3%A9%C3%A2tre+italien+ou+recueil+g%C3%A9n%C3%A9ral+des+comédies.+Tome+seconde.&source=bl&ots=FtgiufCevk&sig=ACfU3U14RKUyUxkUJW6AeDkhOe4euYouEw&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwi5k9fKzojqAhVOx4sKHYJKCCkQ6AEwAXoECAoQAQ#v=onepage&q=Le%20nouveau%20th%C3%A9%C3%A2tre%20italien%20ou%20recueil%20g%C3%A9n%C3%A9ral%20des%20comédies.%20Tome%20seconde.&f=false>
10. Tessari R. (1995) *Teatro e Spettacolo nel Settecento: monograph.* Bari-Roma: Editori Laterza. Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books?id=WE9tDwAAQBAJ&pg=PT126&dq=Tessari+R.+Teatro+e+Spettacolo+nel+Settecento&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwi89uDZ7JfqAhUD0qYKHU01BgIQ6AEwAHoECAyQAg#v=onepage&q=Tessari%20R.%20Teatro%20e%20Spettacolo%20nel%20Settecento&f=false>

## HISTORY

# A COMPARATIVE STUDY OF URBAN DIVISIONS BETWEEN LUOYANG CITY IN HAN AND WEI DYNASTIES AND ROME CITY IN IMPERIAL PERIOD

Jin Lipeng,

PhD of department history of the Belarusian State University, Minsk, Belarus

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30062020/7135](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062020/7135)

---

**ARTICLE INFO**

Received 27 April 2020

Accepted 09 June 2020

Published 30 June 2020

**ABSTRACT**

The author of this article briefly analyzes the layout and division of Luoyang and Roman cities during the Han and Wei Dynasties from a historical perspective, and explores the characteristics and traditional craftsmanship of ancient buildings in the East and the West from a comparison.

---

**KEYWORDS**

Luoyang City,  
Hanwei, Roman City,  
City Division.

---

**Citation:** Jin Lipeng. (2020) A Comparative Study of Urban Divisions Between Luoyang City in Han and Wei Dynasties and Rome City in Imperial Period. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 5(26). doi: 10.31435/rsglobal\_ijitss/30062020/7135

---

**Copyright:** © 2020 Jin Lipeng. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

---

The study of ancient Chinese and Western architecture, Luoyang City and Ancient Roman City as the representative works of ancient Chinese and Western architectural groups, is the hotspot most scholars discuss. This article divides the ancient cities of Hanwei Luoyang City and Ancient Roman City into entry points, discusses the respective characteristics of ancient Chinese and Western ancient architectural complexes.

### **Luoyang City in Han and Wei Dynasties**

Luoyang City in Han and Wei Dynasties was not only the capital of the Eastern Han, Cao Wei, Western Jin, and Northern Wei Dynasties and the center of political, economic, cultural, and military rule throughout the country, but also the eastern starting point of the Silk Road. The remains of the city site represent this the civilization and national characteristics of China during the period witnessed the historical phenomenon of the great integration of nomadic and farming peoples during the Wei, Jin, and Northern and Southern Dynasties. It not only demonstrated the spread and localization of Buddhism in the Central Plains, but also the planning and development of Luoyang City in the Han, Wei and Wei Dynasties The capital of the later Chinese dynasties has even had a profound impact on the national capital planning of the entire East Asian cultural circle.

### **The Evolution of the Form of City Sites**

The capital of Luoyang in the Eastern Han Dynasty is a north-south vertical rectangle. It is actually measured that the eastern remnant is 3895 and 14 meters wide; the western remnant is 3510 and approximately 20 meters wide; the northern remnant is 2820 and approximately 5-30 meters wide. It is 2460 meters. In addition to the eastern and western walls and the southern wall that was destroyed by the Luo River, the entire city circle is close to 14 kilometers in length. The city site has 12 gates

and 3 east and west walls. There are 4 south walls and 2 north walls. There are mainly two palaces in the south and north in Luoyang City in the Eastern Han Dynasty, and there are also small palace gardens such as Yongan Palace, West Palace, and East Palace. There are temple platforms in the palace. Hall, Deyang Hall, etc. There are 24 streets in the city, Taicang and Arsenal in the northeast, Golden City in the west, Horse City in the eastern suburbs of the city, and Nanshi in the southern suburbs. In the southern suburbs, there is also a large-scale Taixue Sites of ceremonial architecture including Ming, Mingtang, Piyong and Lingtai. In the west of the city, there is the White Temple, the first temple founded by Buddhism to spread to the mainland of China along the Silk Road. Luoyang Palace, a new palace built by Cao Wei, was built in the northern Han Dynasty. The palace was built on the basis of the palace, and a copper camel street appeared as the axis street of the capital in front of the palace. The main gate of the palace was changed to the Changhe Gate, and the main hall was renamed Taichi Temple. The newly built Jinyong City in the northwest corner. The Luoyang City in the Northern Wei Dynasty was restored and expanded in accordance with the Luoyang City in the Wei and Jin Dynasties. A new Chengming Gate was newly opened near the Jinyong City in the northern part of the Western City Wall, with 13 gates. In the second year of Emperor Jingming, outside wall was rebuilt, and Lifang<sup>3</sup> and commercial areas such as the big city, small city, and stone city were set up.

#### **Investigation of the important sites in the Northern Wei Dynasty**

The inner city of the Northern Wei Dynasty is the Luoyang Great City in the Eastern Han, Cao Wei, and Western Jin Dynasties. The plane of the site is a rectangle from the north to the south, and the remains of the city wall on the east, west, and north sides are still there. The rammed soil remains intermittent and still on the horizon. The wall is well preserved, and the highest place on the ground is still about 5 to 8 meters. The archeology of the Northern Wei Inner City mainly includes the No. 1 horse face ruins on the north wall, Jianchun Gate ruins on the east wall, and west wall on the west wall. The gate site and the site of the copper camel street in the city.

According to archeological surveys, seven horse-faced sites were found in the eastern and northern parts of the northern wall of the inner city. There are three gate sites on the eastern wall, and the northernmost gate site was excavated in 1985. Upper East Gate, Weijin to Northern Wei Dynasty was renamed Jianchun Gate. The remains of the city wall in the northeast of the Northern Wei Inner City (Hanjin Great City) are well preserved, and according to investigation and anatomy, this section of the city wall was built in the Eastern Zhou Dynasty. During the period of Cao Wei and the Western Jin Dynasty and the Northern Wei Dynasty, they were supplemented and built on the outside. Three horse-faced sites were found on the outside of this northern city wall, of which the No. 1 horse-faced<sup>6</sup> site was excavated. A gate site opened. The site of the middle section of the west wall in the Han Dynasty is called Ximing Gate. It is an east-west imperial road that runs between the west wall of the inner wall of the Northern Wei Dynasty and the east wall of Dongyang gate, and is a new road opened during the Northern Wei Dynasty. The section from the inside of Xiyang gate to the front of the palace is also called Xiyang gate Inner Street. The street in front of the main gate of the Northern Wei Palace Gate and the Changhe gate in the main gate of the Inner City is also called Tongtuo Street. There is an official department area during the Northern Wei Dynasty.

#### **Investigation of the important site of North wei Palace**

The Northern Wei Palace is located slightly west of the central and northern part of the inner city, accounting for about 1/10 of the inner city area. In addition to the north wall, there are traces of the palace gate on the east, west, and south walls. To the west of the south wall, it is recorded that there are Qianqiu Gate, Shenhu Gate, and West Gate on the west wall, and Yunlong Gate and East Gate on the east wall. The east-west direction of the road crosses between it and it is divided into two parts, south and north. In the south, there are large temple bases such as the main hall Taichi hall, Taichi east hall, and Taichi west hall. 3 gates of No. 2 Palace Gate and No. 1 Palace Gate and Changhe Gate. The northern part is the sleeping hall area. The main halls are Xuanguang Hall, Jiafu Hall, Jiulong Hall, Xuanci Temple, Lingzhi Fishing Terrace, Lingyun Terrace, etc. Large pools include the Bihaiqu Pond, Lingzhi Jiulong Pond, etc. To the north of palace, there is the Royal Forbidden Garden Hualin Garden, which was initially called Fanglin Garden in Cao and Wei dynasty, and was renamed Hualin Garden after the name of Emperor Wei.

The main entrance of Luoyang City is called the Changhe Gate, which began in the early period of Cao Wei, and it continued to be used from the Western Jin Dynasty to the Northern Wei Dynasty. On the north side, the No. 2 and No. 3 palace gates face the main hall Taichi Hall, and on the

south side, it faces the Tongtuo Street and the main gate of the inner city, Xuanyang Gate. The second palace gate on the front of the Northern Wei Palace City is the ruins of No. 2 palace gate. It may be the Zhiche Gate site recorded in the literature. The third palace gate in the front of the Northern Wei Palace, the third palace gate site, is located 300 meters south of Taichi Temple.

The most important main hall in the center of the Northern Wei Dynasty, the Taichi Temple site. It is located in the middle of the northern end of the southern section of the axis of the Taichi West Road. -Palace No. 3, Palace No. 2 and Changhe Gate are the venues for the emperors to hold large pilgrimages and handle major events.

#### **Royal Temple Yongning Temple**

Yongning Temple is the largest Buddhist temple in Luoyang City in the Northern Wei Dynasty. It was built in the first year of Emperor Xiaoming and was created by the Queen Mother Hu's family. The temple is located on the west side, one mile south of the gate of Changhe Gate. The nine-story wooden tower built is tall and majestic. According to relevant documents, the most conservative height of the restored wooden tower is also equivalent to more than 100 meters. The temple is rectangular in the north and south. One door on each side of the courtyard, the south gate is located in the middle of the south wall. The east and west gates are similar in shape to the south gate, and the scale is slightly smaller. Among them, the south gate is best preserved, the bases of the east and west gates still exist, and the north gate has no trace. A nine-story wooden pagoda with the main structure of the temple is built, followed by a Buddhist temple.

#### **Investigation of ritual architecture sites in the south of the city**

The survey and excavation of ceremonial buildings in the southern suburbs were mainly excavations of Lingtai, Piyong, Taixue, and Mingtang, respectively, from 1972 to 1981. After the survey, the spatial distribution, building scale, shape structure, and structure of this group of buildings were basically confirmed. Construction and inheritance era.

#### **Study on the Urban Division of Rome City**

The city of Rome is divided into several main areas: urban areas, commons, wilderness and suburbs.

In terms of function, the Roman city area can be mainly divided into urban center areas, public living areas, dock business areas, residential areas and tomb areas. The division of these areas is closely combined with natural terrain and historical traditions, and the functions are not absolute. Due to the emphasis on the continuation of historic buildings, the function of various areas in the pre-empire period has also been greatly affected.

#### **City center**

The geographically central area of Rome is also home to the city's political, cultural, religious and memorial centre, including eight of the fourteenth districts of Augustus. "Roman Forum and Grand Place" is also Campidoi. Okuyama, the ten districts of the "Palatine Mountains" is the Palatine Hill.

The city's square valley gathers all the important squares in Rome, thus becoming the political and memorial center of Rome. The religious area of Rome is located on Mount Campidio, the main temple of Rome and the temple of national sacrifice. They are all located here, such as the Temple of the Three Lords, the Temple of the Twelve Lords, etc. The palace area on the Palatine Hill is the center of seven hills, and the palaces were built here by the emperors during the imperial period, such as Augustus House, Tiberius House, Transition House, Golden House, etc.

#### **Public living area**

The southern part of the original God of War in the northwest corner of Rome (nine districts a Flaminio circus area, that is, the wall of Severus, the area between Flaminia Avenue and the Tiber River) is a public activity area for citizens, which is spread throughout public entertainment and living facilities.

#### **Dock business district**

At the beginning of the republic, the square of cattle and the northern slope of Mount Eventino formed the settlement of the quay residents, gradually moved to the southern plains in the early 2nd century BC, and the market quay, the Emilia fence, Garba, Loriania were built, Large warehouses such as Anicana, Seyana and Fabaria, as well as a bread market. Another dock business area is the valley between the Palatine Hill and the Eventino Hill (11th District "Big Circus" The venue ") includes Verabro, as well as Bull Plaza and Oil Plaza.

#### **Residential area**

There are mainly Mount Celio, Osquelino, Mount Quireale and Viminal, Mount Pinzio and northern Ares, and Iventino. During the Empire, there were many multi-level apartments. The top of



the mountain is a royal residential area, with villas and Claudio temples distributed. Mount Osquilino is the most densely populated in the capital and one of the earliest areas to live. It was the residence of nobles during the Empire. Most of the buildings in Mount Quiriolo are residential buildings, the social class is complex, there are many civilians in the east, and there are a large number of religious buildings, such as the old three main temples and the Temple of Quirino. Dense residential area with multi-layered architectural ruins and the Temple of the Sun. Mount Eventino lived during the Empire period and the civilian and commercial properties were lost, becoming a noble settlement, the mountain is equipped with large public bath facilities, and there is Tianhou Juno Religious buildings such as temples and diana temples.

#### **Burial area**

Tombs of Quiriare are distributed outside the walls of Severus, most of which belong to the early days of the empire, such as near Salt Road Avenue.

#### **Suburbs**

The late Republic and Imperial period documents identified the hills near Rome as suburban areas, including Tuskolo, Federney, etc. The Roman suburbs during the Imperial period were occupied by a large number of buildings. Including Tiber Island and the west bank of the Tiber River, Hadrian's Villa is in the northeast suburbs.

#### **Port area**

Ostia is a port area located in the southwest of Rome. It was built in the 4th century BC. It was the first military facility and later an important commercial cargo distribution center.

#### **Comparative Study.**

The Palace City of Luoyang City in the Eastern Han Dynasty is divided into the North and South Palaces, and the scale is basically the same. The two are not the difference between the Palace City and the "Asian Palace City", and actually formed a double palace city. Luoyang City in the Wei and Jin Dynasty became a single palace. The inner city appeared, with palace in it, and outside wall outside it. The ancient Chinese capital system that coexisted with palace, Inner City, and outside wall was opened. The city wall has a prominent feudal political feature, not only a geographical division. The boundary line is an insurmountable physical carrier of different social classes. The Roman city is mainly divided into the inside and outside of the sacred boundary and the inside and outside of the double wall. The same three-story city boundary line as Luoyang City exists, but it is different from Luoyang City. In addition to government agencies, there are mainly sacred and monumental building facilities, while sacrificial buildings such as the Ancestral Temple in Luoyang City are located in the southern part of the city except the palace and Inner City. This is the strengthening of the geopolitics and blood relationship of ancient Chinese management institutions. The weakening of politics is a prominent reflection in the planning of the capital. The two walls inside and outside Rome are the difference between the historical and non-historical spaces of Rome and whether they are protected by military protection.

In terms of administrative divisions, Luoyang City in the Han and Wei Dynasties is a "county-county- (township) -li" structure, and Rome City is a "district-street" structure. The former has a strict hierarchical management organization, even in Luoyang City. The most basic residential unit, Lifang, also has a strong feudal military management nature. The Roman city is a relatively loose secondary structure, and the smallest administrative unit is characterized by linearity. The urban administrative division of Luoyang City is centripetal and hierarchical. The characteristics of the strict management are conducive to the management of the feudal ruling class, which is not conducive to the daily communication of the civilians and the development of the commodity economy. While the division of the Roman city is a linear and decentralized feature, the management is relatively loose, but it is beneficial to the daily life of the civilians. The convenience of life and the development of the commodity economy.

From the perspective of spatial division, there are also large differences between Luoyang City and Roman City. Although both cities were replaced in the same area in different dynasties, each has its own historical continuity, but the former mainly follows the feudal ruling class in terms of spatial division. The management and defense are mainly based on the consideration of the ancient Chinese architecture in the traditional Chinese concept of "feng shui", "backing to the mountain and facing water" in principle. The latter spatially coincides with the distinction of nature, while taking into account urban characteristics such as defensiveness.

**Conclusions.** By comparing the city divisions of Luoyang City and Ancient Roman City in Han Wei, we can see that ancient Chinese and Western architectural groups have a common feature: defense; the layout of Luoyang City in Han Wei Dynasty was related to the concept of imperial power in ancient China; The purpose of building a city was defense and commerce. Therefore, the two cities have both common points and unique characteristics in ancient city planning.

#### REFERENCES

1. Yan Wenru: "A Survey of Luoyang Han-Wei-Sui-Tang City Sites", *Journal of Archaeology*, Volume 1955, 1955
2. Luoyang Task Force, Institute of Archaeology, Chinese Academy of Sciences: "Preliminary Investigation of Luoyang City in Han and Wei Dynasties", *"Archaeology"*, Issue 4, 1973
3. Luoyang Task Force of the Institute of Archaeology, Chinese Academy of Sciences: "The Han Dynasty and the Luoyang City Site and the Unearthed Wavin", *"Archaeology"*, Issue 4, 1973
4. Luoyang Task Force, Institute of Archaeology, Chinese Academy of Sciences: "Criminal Cemetery in the Southern Suburb of Luoyang City, Eastern Han Dynasty", *Archaeology*, Issue 4, 1972
5. Feng Chengze and Yang Hongxun: "A Preliminary Study of the Circular Architectural Sites of the Ancient City of Luoyang in the Han and Wei Dynasties", *Archaeology*, 1990, 3
6. Luoyang Task Force, Institute of Archaeology, Chinese Academy of Sciences: "Remains of Han Stone Scriptures Unearthed from Taixue Site in Luoyang City, Han and Wei Dynasties", *Archaeology*, Issue 4, 1982
7. Luoyang Task Force, Institute of Archaeology, Chinese Academy of Sciences: "Lingtai Sites in the Southern Suburb of Luoyang City in the Han and Wei Dynasties", *Archaeology*, No. 1, 1978
8. Luoyang Task Force, Institute of Archaeology, Chinese Academy of Social Sciences: "Briefing on Excavation of the Yongji Temple in Northern Wei Dynasty", *Archaeology*, Issue 3, 1981.
9. Luoyang Task Force, Institute of Archaeology, Chinese Academy of Social Sciences: Survey of the Imperial Tombs of the Western Jin Dynasty, *Archaeology*, No. 12, 1984.
10. Duan Pengqi: "Discussion on the Form of the Ancient City of Luoyang in the Han and Wei Dynasties", *Luoyang Cultural Relics and Archeology Series*, Science Press, 1999.
11. Luoyang Task Force, Institute of Archaeology, Chinese Academy of Social Sciences: "Excavation of Horse Noodles at the North Wall of Luoyang, the Old City of Han and Wei Dynasties", *Archaeology*, No.8, 1986.
12. Luoyang Task Force, Institute of Archaeology, Chinese Academy of Social Sciences: "Excavation of the Chunmen Site in the Northern Wei Dynasty in Luoyang City, Han and Wei Dynasties", *Journal of Archaeology*, 1988 (9).
13. Meng Fanren: "A Preliminary Study of the Guocheng Formation Outside the Luoyang City of the Northern Wei Dynasty", *Journal of the Chinese History Museum*, 1982, 4.

# ***INTERNATIONAL JOURNAL OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN SOCIAL SCIENCE***

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijtss](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijtss)

5(26), June 2020

SCIENTIFIC EDITION

Indexed by:



RS Global

Google  
scholar

INDEX COPERNICUS  
INTERNATIONAL



Academia.edu  
share research



BIBLIOTEKA  
NARODOWA

Passed for printing 25.06.2020. Appearance 30.06.2020.

Typeface Times New Roman.

Circulation 500 copies.

RS Global Sp. z O.O., Warsaw, Poland, 2020

Numer KRS: 0000672864

REGON: 367026200

NIP: 5213776394

<https://rsglobal.pl/>