

виконавської компетентності у теорії та методиці інструментального навчання у вищій школі, фахова підготовка майбутніх педагогів-музикантів.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

LIASHENKO Olga Dmitrievna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Chair of Instrumental and Performing Skills of the Art Institute of Kyiv University named after Borys Grinchenko.

Circle of scientific interests: problems of formation of executive competence in the theory and methodology of instrumental training in high school,

professional training of future teachers-musicians.

KYRYCHUK Tetiana Mikhailivna – Teacher of the Chair of Instrumental and Performing Skills of the Art Institute of Kyiv University named after Borys Grinchenko.

Circle of scientific interests: problems of formation of executive competence in the theory and methodology of instrumental training in high school, professional training of future teachers-musicians.

Рецензент – д. п. н. професор Черкасов В. Ф. Стаття надійшла до редакції 22. 09. 2018 р.

УДК 378.091.33-027.22:78.091

ЯНЕНКО Оксана Андріївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка
e-mail: oaian@i.ua

ВАЛЬКЕВИЧ Раїса Андріївна – народна артистка України, професор кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка
e-mail: pednauk@ukr.net

ОБРАЗНЕ ПЕРЕВТІЛЕННЯ В СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. В сучасній науці є розуміння психолого-педагогічних важелів як умов для оптимального розвитку творчого потенціалу особистості. Важливу роль у цьому процесі відіграє вільне володіння нею живим перевтіленням у виконавському просторі. В контексті професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва актуалізується проблема розкриття для них указаної особливості не на основі реальних дій, а з опорою на образи уяви ситуацій, у яких реалізується потреба суб'єкта навчально-професійної діяльності у долученні до виконавського процесу. У зв'язку з цим, важливо отримати відповідь на запитання, чи може образ уяви бути установкою для виконавця, мати спонукальну функцію та стати реальним чинником його сценічної поведінки. Виходячи зі своїх психологічних можливостей, рефлексуючи на власне ставлення до оточуючого світу, він формує нову образну систему відносин людей, включає творчу уяву та починає по-іншому осмислювати ситуацію, що розгортається навколо нього. Це сприяє розвитку мотивації у виконавця відносно утворення нових якостей,

зумовлених особливим психічним станом, різними враженнями, що з'явилися за певних обставин сценічної дії. В результаті виникає новий рольовий малюнок, за якого спостерігається динаміка почуттів та настроїв виконавця. Майбутні педагоги-музиканти у процесі своєї професійної підготовки мають досягнути такого рівня розвитку своєї психологічної природи, який дозволить органічно перевтілюватися в сценічно-виконавській діяльності, що є складовою їх професійної діяльності. Набуте, по-перше, дозволить більш ефективно її здійснювати, а по-друге, сприятиме формуванню подібних особливостей у школярів і розвиватиме їх творчий, сценічний потенціал.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслена проблема була об'єктом уваги ряду вчених. Так, в емпіричному дослідженні А. П. Єршової вивчалися емоційні реакції задіяних в експерименті учасників, які опановували в процесі свого навчання основи акторського мистецтва. Було виявлено, що відмінності в їх індивідуальному розвитку впливають на здатність трансформувати творчу потребу сценічної діяльності в мотиви та інтереси

персонажа, образ якого втілювався на сцені. На думку автора, вказане є здатністю до внутрішнього перевтілення, спонукання до дії, усвідомлення виконавцем себе як суб'єкта, який у запропонованих для ролі обставинах виявляє активність та творчий підхід. Глядачеві важливо зрозуміти не тільки те, чого прагне персонаж, але й як виконавець цього досягає [6, с. 37].

Багаторічні експериментальні дослідження інсталяційної дії уяви, проведені Р. Г. Натадзе, підтвердили тісний зв'язок між здатністю особистості до сценічного перевтілення та її спроможністю виробляти установку на реалізацію образу уяви реальної ситуації, яка має бути відтворена на сцені. Чим повніше відтворюється ситуація, чим глибшою є інформація щодо неї. Вигадана ситуація стає ближчою до життєвої, і відповідно у виконавця легше виробляється установка щодо її репродукції.

Д. М. Узнадзе вивчав психологічні аспекти цього процесу. Погляди вченого були близькими до позиції К. Станіславського стосовно так званої установки на сценічне виконання – «якщо б». Остання, на думку Д. М. Узнадзе, є своєрідним поштовхом для актора та викликає змінування в організації його особистості: мобілізує емоційну пам'ять, включає інший спосіб мислення.

Є. Б. Вахтангов, зі свого боку, надавав важливого значення ролі темпераменту виконавця у доповненні певної ролі новими відтінками, що підсилює процес презентації глядачеві сутнісних характеристик того чи іншого образу.

Мета статті полягає у висвітленні окремих аспектів формування здатності у майбутнього вчителя музичного мистецтва під час виконавського процесу орієнтуватися на можливості своєї психологічної природи, що потенційно позитивно позначатиметься на логіці та доцільності побудови малюнка сценічної дії, моделюванні образу перевтілення, вирішенні поточних творчих завдань.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес формування психологічної природи виконавця починається з осмислення творчого завдання, що перед ним стоїть, та практичних репетицій, під час яких відбувається становлення адекватної сценічної поведінки та стійкого осередку емоційних виконавських домінант. Останні виникають на основі переживання певних життєвих подій. Вказане під час виконання сценічної діяльності сприяє наступному:

- появи особливих психічних (емоційних) станів;
- змінам в особливостях перебігу

психічних процесів сприймання, пам'яті, уяви, мислення виконавця, порівняно з їх виявом у реальному житті;

- наповненні новими смислами ставлень виконавця до всього, що його оточує на сцені, й до самого себе;

- змінам, які стосуються темпо-ритмічних характеристик дій і переживань, та проявів темпераменту;

- виникненню іншого малюнка пластики, міміки, мовлення, стилю поведінки, характерних для виконавця як носія національних чи професійних якостей, особливостей його вікового розвитку.

На основі окресленого вище, на сцені має з'явитися «жива» людина, яка виявляє увесь свій творчий потенціал. Цей шлях визначається як такий, що проходить виконавець «від себе – до ролі». Він є одним із етапів творчості – «пошуку останнім у собі якостей, подібних до рис образу, і супроводжується переживанням ряду зовнішніх і внутрішніх труднощів, пов'язаних з необхідністю досягнення взаємодії форми й змісту, злиття їх у єдину систему художнього образу» [5, с. 65].

Система підготовки образних перевтілень виконавця має орієнтуватися на емоційні та когнітивні функції, які пов'язані з процесом адекватного корегування соціально-психологічного змісту та стилістики виконавського завдання, прояву міжособистісних рольових стосунків у самому творі чи сценічній дії.

Так, наприклад, українські народні пісні, часто побудовані на дуальній, діалоговій основі, дозволяють виконавцеві реалізувати такі функції:

- спонукальну, що сприяє досягненню мети активізувати слухача та спрямувати його на виконання певних дій;

- встановлення стосунків, завдяки чому суб'єкту вдається усвідомлювати та фіксуватися на своєму місці в тій системі рольових зв'язків, у якій виконавцю необхідно існувати;

- координаційну, де відбувається взаємні орієнтування й узгодження зі сценічними партнерами й глядачами;

- контактну й інформаційну, які забезпечують зближення смислових позицій сторін сценічного процесу, що ґрунтується на розвитку смислових утворень, намірів, уявлень виконавців, особливо тих, хто починає сценічну діяльність.

Розглянемо, які трансформації відбуваються у виконавців-початківців під час роботи над українським твором «Ой, чого ти, дубе». За результатами дослідження, проведеного Р. А. Валькевич, більшість

студентів, які опановували цю пісню, бачили себе лише оповідачами заданого в ній змісту. Вони намагалися акцентуватися на тих моментах, які ними домислювалися у зв'язку з наявністю неповної інформації про твір та частковим розумінням його структури [1].

За вказаних обставин виконавець не розуміє діалогової природи пісні й не може здійснити сценічне дійство та особисту режисуру пісні. В процесі роботи над образною структурою твору доцільно спрямувати студентів на партнерство у рольових взаєминах героїв пісні, допомогти побачити та відчутти взаємодію природи з героєм твору; сприяти тому, щоб описана в творі ситуація, природа і саме дуб мали стати алегоричним, дуальним партнером і товаришем виконавців-початківців. Окрім того, варто спонукати їх кожному усвідомити себе як головного партнера в даній виконавській і змістовній ситуації.

Студенти повинні зрозуміти, що одним із компонентів власної режисури пісні є підзмістовне відчуття себе як героя. Тому варто їх орієнтувати на те, щоб вони уявили цей образ і віднайшли свою виконавську (в описаному випадку – героїчну) подачу, нову образно-емоційну природу, психологічний стан, де виконавець починає виступати не спостерігачем, не оповідачем і не стороннім перехожим, а, певно, тим козаком, який, виходячи зі змісту твору, йде на війну і просить насаги від природи та поради уявного товариша. Отже, у пісні послідовно розкривається характерна ситуація та палітра змісту, почуттів і впливів.

Саме через алегоричний, уявний дуальний контакт з «партнером-природою» виконавець розкриває себе, повідомляє і розшифровує інформацію, якої в прямому сенсі в пісні немає, додає свої характерні риси до вже нової створеної ним природної суті, у даному творі – військового козака. З'являється мета відтворити образ саме такого козака і спонукальна активність, яка спрямовує його на виконання певних характерних сценічно-виконавських дій. Таким чином, змінюються темперамент, пластика, міміка, акценти щодо активації художнього малюнка та стилістики виконавської поведінки образу. Ми вважаємо, що інколи потрібно запропонувати виконавцям уявити власний образ героя, зобразити його в своїй свідомості, а потім об'єктивувати так званий уявний фантом. На основі всіх цих змін на сцені з'являється зображена жива людина, але породжена іншою виконавською психологічною природою, виникає нова сценічна особистість [1, с. 80].

На наш погляд, обидва динамічні стереотипи пісні мають об'єднатися в одну

потужну доміанту, яка підсилює кожного з них зокрема і обох разом. Доведено, що здатність до сценічно-рольового переключення високо розвинена у досвідчених виконавців. Малюнок почуттів формується не лише з огляду на зміст твору, але й за образним підтекстом, ритмом і пульсом внутрішнього життя героя твору та його психологічної природи.

Персонаж мислить, рухається, оцінює, враховує свій вік, моторику, ритм, темп тощо. Амплітуда, темп, напруженість всіх психічно-природних проявів особистості виконавця залежить і від його темпераменту. Вважається, що він визначає глибину та характерну сутність відтворюваного в пісні. У процесі реалізації виконавського завдання темпо-ритм повинен бути чітко визначений, і ним потрібно керувати, щоб творче завдання стало особистісним завданням суб'єкта сценічної діяльності, мало успішний результат. Тоді темперамент «заговорить» від сутності виконавця, вважатиметься однією з найбільших цінностей останнього, оскільки сприятиме переконливості та щирості у його виявах [1, с. 79].

Р. А. Валькевич наголошувала на тому, що завдяки здатності виконавця переключатися виникає його акторська гра із заданим образом, і він починає одночасно існувати ніби в двох вимірах: з одного боку, керуючись заданим образом, а з іншого боку, рефлексуючи в цьому процесі, оцінюючи власну виконавську гру та результати своєї роботи, з огляду на реакції слухачів [2, с. 81].

Проте, ми вважаємо, що молодий виконавець не може опиратись лише на свої природно-інтуїтивні відчуття перевтілення та викладання образної суті твору. Інтуїція без належної специфіки підготовки не завжди може підказати вірний варіант виконавського впливу.

Будь-яка майстерність, а особливо сценічна, потребує напрацювання відповідної базової техніки, тому що недоліки, не дуже помітні в житті, за словами К. Станіславського, «дуже помітні на сцені – в обмеженому сценічними рамками просторі. Виконавець повинен усвідомити свою відповідальність за якість презентації відтвореного на сцені матеріалу. А початківець, тим більше, має постійно активізуватися у процесі осмислення твору, вивчати найкращі приклади, пов'язані з його змістом. На перших уроках, репетиціях оволодіти вказаним, віднайти свою органічну природно-психологічну переконливість у виконавстві» [2, с. 127].

Згідно поглядів В. П. Зайцевої, «справжня майстерність перевтілення виникає тоді, коли,

відповідно до авторських завдань, режисерських рішень і трактувань самого виконавця, народжується сценічний характер, нова людська індивідуальність; коли образ персонажа в уяві виконавця розроблений досить детально, є втіленням художньої правди» [3, с. 32].

Майбутніх учителів музичного мистецтва потрібно орієнтувати на те, що досвідчені виконавці мають тверду впевненість у правильності власного вибору мови сценічного мистецтва. Це отримало визначення «відчуття правди». Саме воно є джерелом свободи на сцені, робить можливою та доцільною імпровізацію [5, с. 165]. Інколи така впевненість виявляється на підсвідомому рівні й органічно «вплітається» в довершену сутність образу та в особистість самого виконавця.

Виконавець-початківець, як правило, має рухові, мімічні затиски і часто застосовує не зовсім доцільні жести. Педагог зі сценічної майстерності покликаний: допомогти студентам – майбутнім учителям музики – «знайти себе, виходячи з власних особливостей образного мислення, природного темпераменту, характерної емоційності та індивідуальних психічних проявів (наприклад, хтось любить більше сумувати, чи навіть плакати, а хтось сміятися; один в душі романтик, лірик, а другий є енергійним оптимістом тощо); знайти особисту систему відтворення образу твору, що виявляється, у тому числі, в жестах, рухах, міміці; пояснити, що система сприйняття почуттів студента неодмінно накладається на систему виразного втілення. Відносно жестів, то вони підсилюють вербально повідомлене виконавцем. Уміло відпрацьований жест ніколи не стане безглуздою дією на сцені» [2, с. 131].

Орієнтуючи майбутніх учителів музики на приклади із самого життя, на перших етапах роботи потрібно їм запропонувати легкі та життєві вправи для оволодіння технікою жестів і міміки. Наведемо приклади таких вправ.

Вправа 1. Передайте мімікою свої почуття. Вам радісно, ви розмовляєте по телефону з приємною людиною і навпаки.

Вправа 2. Передайте реакцію на факт, що резинова кулька луснула. Застосуйте жест.

Вправа 3. Передайте відчуття, коли ви їсте морозиво, свіжий огірок, у надмірних порціях – лимон, перець, гірчицю.

Вправа 4. Спробуйте відобразити себе під дощем, вітром, яскравим сонцем на пляжі. Привітайтеся і поговоріть здалеку.

Вправа 5. Потрібно відобразити одним жестом: прогнати свого партнера, запросити його піти кудись разом, зупинити, попросити

пробачення і т.ін.

Потому передбачається, що завдання мають ускладнюватися. Зокрема, потенційному виконавцю пропонується відобразити, наприклад, якесь екзотичне дерево чи прекрасну квітку, увімкнену ви вимкнену електричну лампу тощо.

Перехід до більш складних виконавських композицій і практичних виконавських завдань, етюдів, а також до драматургії виконавських творів має здійснюватися поступово – на практикумі сценічно-виконавської майстерності.

Реальне застосування презентованих вище вправ показало, що подібні завдання формують у свідомості суб'єктів уявні знахідки, рольові виконавські включення, знімають емоційні затиски і навіть афектогенну нервозність, надають можливість майбутньому вчителю музики відчувати себе більш упевненим, реалізованим, винахідливим, таким, у якого починає виявлятися органічна, природна сценічна виразність. Він виявляє здатність у цьому процесі задіювати свою особисту природну сутність і темперамент.

Зафіксувати досягнутий у процесі навчання виконавцем-початківцем результат дозволяє реакція однокласників: успішна робота неодмінно викликає перші схвальні описки [2, с. 132].

І. Е. Кох у своєму дослідженні зауважував, що, відштовхуючись від власної психологічної природи в процесі роботи, виконавець логічно відбудовує доцільну й органічну сценічну дію, змінюючи деякі суттєві характеристики власної особистості. Він починає задаватися новою мотивацією, у нього формуються установки, що визначають інший характер дій у запропонованих обставинах, виникають особливі психічні стани, характерні для особистості персонажа. На їх основі перебудовується психічні процеси самого суб'єкта сценічної діяльності – сприйняття, пам'ять, уява. Спостерігаються зміни в розвитку мислення виконавця. Він починає мислити не тільки своїми категоріями, але й існувати в системі ціннісних координат відтворюваного образу. Цей синтез способу мислення супроводжується переборенням ряду внутрішніх труднощів. Однак у результаті виникає єдина система художнього образу, в якій форма взаємодіє зі змістом [4, с. 65].

Ми схилиємося до думки, що умовні природно-психологічні зв'язки, які утворилися у процесі набуття виконавцем життєвого досвіду, можуть бути притаманними лише йому, тому що є суто особистісними і спираються на індивідуальні особливості та прояви. Вони використовуються у відтворюваних на сцені образах, включаються

в ролі динамічні стереотипи. Варто відзначити, що, якщо природно-психологічні зв'язки не відповідають органіці ролі, то вони або загальмовуються, або є надто тимчасовими. Динамічна виконавська система задіює властивості, притаманні особистості виконавця, його мотивацію, але лише тоді, коли вони є суттєвими в контексті виконання заданої ролі. Вони впливають на особливості реагування персонажу та співвідносяться із обставинами сценічної дії. З іншого боку, набутий виконавцем досвід перевтілення робить багатшим і неповторним його особистий життєвий досвід.

Сценічні дії виконавця задаються установкою максимально відтворити певний образ. Цей мотив задається культурною потребою та виступає джерелом зовнішньої (предметної) та внутрішньої (психічної) активності на сцені. Джерелом останньої є вирішення протиріччя між концепцією заданої ролі (тим, що обов'язково має бути презентовано на сцені) і можливостями виконавця, його суб'єктивним тлумаченням образу. Цей процес сприяє творчій переробці суб'єктом сценічної діяльності первинних уявлень про образ, що має бути відтвореним на сцені, та виникненню художнього переживання, імпульс від якого передається глядачеві [6, с. 54].

Висновки та перспективи подальших розвідок. Презентовані результати дослідження дозволили сформулювати наступні висновки. Однією зі складових професійної підготовки майбутніх учителів музичного музиканта є підготовка їх, у тому числі, як музикантів-виконавців. Це означає, що вони мають оволодіти вміннями та навичками художника-інтерпретатора, актора, здатного осмислити та усвідомити авторський текст і реалізувати його в процесі виконавської діяльності. Виконавська майстерність відіграє надзвичайно важливу роль у процесі передачі суб'єктом сценічної діяльності задуму автора твору, позитивно позначається на сприйманні глядачем сценічного дійства та усвідомленні власної спроможності донести у процесі виконання ідею твору. У сценічній діяльності задіюються резерви різних сфер виконавця: соціальної, пізнавальної, емоційної, вольової, мотиваційної. Особливого актуальним є питання розвитку в нього мотивів творчого підходу в роботі над презентацією певного сценічного образу. Виконавець не тільки наділяє персонаж власними мотивами, своєю природною сутністю, але й набуває якостей, властивих зображуваному персонажу. Справжнє розуміння того, що потрібно презентувати на сцені, неможливе без особистісного переживання суб'єктом

сценічної діяльності. Наставник майбутнього вчителя музики, аналізуючи зі студентом той чи інший музичний твір для виконавського застосування, має навчити його підпорядковуватися системі та законам органічної виконавської природи та естетичної проєкції; незалежно від специфіки глядацької аудиторії, орієнтуватися на високомистецький зразок презентації твору, бути носієм і виразником культури. Концертний виступ є однією зі складових діяльності музиканта і передбачає мобілізацію зусиль виконавця у використанні музично-теоретичних знань, умінь, навичок, відповідних природно-психологічних якостей. Вони в сукупності складають достойний ступінь майстерності майбутнього педагога-митця в сценічно-виконавській діяльності.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Валькевич Р. А. Актуальні питання виконавської педагогіки. Монографія / Р. А. Валькевич. – Кіровоград: Мікропрінт, 2013. – 196 с.
2. Валькевич Р. А. Сценічна культура у педагогічному просторі. Навчально-методичний посібник. 2-ге видання / Р. А. Валькевич. – Кіровоград: ПП «інцест-груп», Харків: в-ц Г.Озеров, 2016. – 208 с.
3. Зайцева В. П. Методические рекомендации по режисуре театрального концерта / В. П. Зайцева. К., 1986. – С. 32.
4. Кох І. Е. Основи сценічного руху / І. Е. Кох. – К., 1966. – С. 132.
5. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества / Н. В. Рождественская. – СПб., 1965. – С. 165.
6. Соловьёв В. Основы режиссуры / В. Соловьёв. – Л., 1968. – С. 270.

REFERENCES

1. Valkevych, R. A. (2013). *Aktualni pytannya vykonavskoyi pedagogiky*. [Current issues of performing pedagogics]. Kirovohrad.
2. Valkevych, R. A. (2016). *Scenichna kul'tura u pedagogichnomu prostori*. [Stage culture in pedagogical space]. Kharkiv.
3. Zajceva, V. P. (1986). *Metodycheskye rekomendacyy po rezhysure teatralnogo koncerta*. [Methodical recommendations on the theatrical staging].
4. Koh, I. E. (1966). *Osnovy scenichnogo ruxu*. [Fundamentals of stage movement]. Kyiv.
5. Rozhdestvenskaya, N. V. (1965). *Psixologyya xudozhestvennogo tvorchestva*. [Psychology of artistic expression]. Petersburg.
6. Solov'ev, V. (1968). *Osnovi rezhysuri*. [Fundamentals of directing]. Lviv.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ЯНЕНКО Оксана Андріївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутніх учителів музики, методика музичного виховання, сценічна майстерність.

ВАЛЬКЕВИЧ Раїса Андріївна – народна артистка України, професор кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутніх учителів музики, методика музичного виховання, сценічна майстерність.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

YANENKO Oksana Andriivna – is a PhD in Pedagogics, a Senior Lecturer of the Department of Vocal and Choral Disciplines and Techniques of Music

Education of Volodymyr Vynnychenko Centralukrainian State Pedagogical University.

Circle of scientific interests: professional training of future teachers of music, methodology of music education, acting skills.

VALKEVYCH Raisa Andriivna – People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Vocal and Choral Disciplines and Techniques of Music Education of Volodymyr Vynnychenko Centralukrainian State Pedagogical University.

Circle of scientific interests: professional training of future teachers of music, methodology of music education, acting skills.

Рецензент – д. п. н. професор Растрюгіна А. М. Стаття надійшла до редакції 28. 09. 2018 р.

УДК 378.046

ЧАБАНОВИЧ Надія Богданівна – завідувача відділенням анестезіології та інтенсивної терапії Державна установа «Науково-практичний центр ендovasкулярної нейроентенохірургії НАМН України», м. Київ
ORCID:0000-0002-5113-5082
e-mail: nadja_ch@ukr.net

ТЕНДЕНЦІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ЛІКАРІВ-АНЕСТЕЗІОЛОГІВ У КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Реформа медичної галузі, ініційована Міністерством охорони здоров'я України, протягом останніх місяців є одним з найактуальніших соціальних питань. Це комплексний процес, який торкається багатьох аспектів у сфері охорони здоров'я. З метою реалізації стратегічного курсу України на інтеграцію до Європейського Союзу, забезпечення всебічного входження України у європейський політичний, правовий, економічний та освітній простір Указами Президента затверджена Стратегія інтеграції України до ЄС. Україна є країною-учасницею Болонського процесу і саме Болонський процес став поштовхом та засобом демократизації та інтеграції освіти, зокрема вищої медичної освіти України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемами медичної освіти в Україні та закордоном займалися відомі вітчизняні та європейські вчені: розвиток медичної освіти в Україні (О. Волосовець, Ю. Поляченко, Г. Пилип та ін.); розвиток медичної освіти в країнах Європейського Союзу (Н. Кучумова, В. Майборода, І. Паламаренко, С. Куртоні (S. Curtoni), Б. Гастел (B. Gastel), Р. Дейв (R. Dave)); якість медичної освіти (М. Банчук, М. Білинська, І. Булах, Дж. Джонстон (J. Johnstone),

В. Малінсон (V. Mallinson), С. Тейлор (S. Taylor) та ін.); вплив Болонського процесу на систему медичної освіти (Ю. Вороненко, В. Москаленко, О. Панасенко, А. Підаєв та ін.).

В епоху глобалізації та інтернаціоналізації європейської вищої освіти гостро постає питання взаємного визнання навчальних планів і програм, кваліфікаційних рівнів освіти, оцінок тощо. Важливим є порозуміння стосовно принципів контролю якості освіти, у питаннях ліцензування і акредитації вищих навчальних закладів різних типів і рівнів у різних країнах світу. Відповідно, серед новітніх тенденцій розвитку вищої школи як інтернаціонального явища особливе місце займає інтеграція вищої освіти у європейську та світову систему вищої освіти, що має на меті створення єдиного освітнього простору, а саме: розвиток науки й інтенсивність нарощування наукового потенціалу; збільшення кількості підготовлюваних фахівців з вищою освітою; збільшення кількості іноземних студентів. Ці ознаки, на думку науковців, зумовлюють упровадження міжнародних стандартизованих систем моніторингу якості освіти; орієнтацію роботи вишів на наукові досягнення й інновації як джерело фінансування і навчального закладу; подальшу демократизацію системи управління освітнім