

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової
Інститут культурології НАМУ
Український центр культурних досліджень
Київська дитяча Академія мистецтв

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-творчої
конференції

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ
В ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

Одеса – Київ – Варшава
2013

УДК 008:78+008:37

ББК 85.313

T65

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 4 від 23 квітня 2013 р.

T65 Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 24-25 квітня 2013 р. – К. : НАКККіМ, 2013. – 264 с.

ISBN 978-966-452-128-1

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, проведеної кафедрою теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Одеською національною музичною академією імені А.В. Нежданової, Варшавським музичним університетом Фредерика Шопена 24-25 квітня 2013 року. До збірника увійшли статті та тези доповідей, в яких розглянуто наступні питання: українська культура як складова загальноєвропейського простору; діалог культур: традиції та сучасність; євроінтеграційні тенденції розвитку української музичної педагогіки ХХІ століття; актуальні проблеми мистецької освіти в Україні (сьогодення і майбутнє); інноваційні технології у практиці сучасної освіти і культури; культурно-мистецькі практики.

Редакційна колегія:

Чернець В.Г. – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України (*голова редколегії*); **Шинкарук В.Д.** – проректор з наукової роботи і міжнародних зв'язків НАКККіМ, доктор філософських наук, професор, академік Академії наук вищої освіти України (*заст. голови редколегії*); **Бойко В.І.** – перший проректор з науково-педагогічної роботи НАКККіМ, кандидат філософських наук, доцент; **Кобежицький Т.** – професор Варшавського музичного університету Фредерика Шопена (Польща), доктор філософських наук, професор; **Шевченко І.О.** – директор Інституту післядипломної освіти НАКККіМ, кандидат педагогічних наук, доцент, професор НАКККіМ; **Шульгіна В.Д.** – завідувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор; **Редя В.Я.** – професор НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор (*відповідальний редактор*); **Зосім О.Л.** – професор НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальна за випуск*); **Афоніна О.С.** – доцент НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальна за випуск*).

УДК 008:78+008:37

ББК 85.313

ISBN 978-966-452-128-1

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2013
© Автори, 2013

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Шульгіна Валерія Дмитрівна

ПРЕЗЕНТАЦІЯ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ КАФЕДРИ ТЕОРІЇ, ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИКОЗНАВСТВА НАКККіМ

Кафедра теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ входить до складу Інституту післядипломної освіти (ІПО). Діяльність кафедри визначається впровадженням практики європейського трикутника знань (освіта, інновація, наука) для студентів, аспірантів (докторантів, здобувачів), слухачів ІПО. Пріоритетним у роботі кафедри залишається інтегративність культурологічних досліджень, спрямованих на оцінку буття та діяльність людини й суспільства як цілісних феноменів.

Кафедра займається підготовкою докторантів/аспірантів на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) наук з культурології, мистецтвознавства, філософських та історичних наук за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія, мистецтвознавство, філософські та історичні науки) в галузі науки за шифром 26 – культурологія.

Викладачі кафедри теорії, історії культури і музикознавства здійснюють підвищення кваліфікації працівників усіх закладів культури України – театрів, філармоній, бібліотек, музеїв, будинків культури, музичних шкіл, кіномереж. Для цього вони спеціально розробляють посібники та дистанційні курси для слухачів інституту: І.О. Шевченко "Нова бібліотечна послуга: використання інформаційних технологій та Інтернету в бібліотеці"; Я.О. Хіміч "Управління бібліотекою та нові послуги для користувачів"; В.Д. Шульгіна ("Українська музична педагогіка"); О.Л. Зосім ("Арт-журналістика", "Джазове мистецтво (музика ХХ століття)", "Українська богослужбова музика XVII – XVIII ст. у духовній культурі Європи"); О.С. Афоніна ("Методика викладання музично-теоретичних дисциплін", "Сольфеджіо", "Організація концертно-гастрольної діяльності"). Г.В. Боднар і А.М. Стешенко впроваджують курси "Інформатика" для роботи у локальній мережі НАКККіМ. Усі дистанційні курси мають методичне забезпечення, що допомагає якісно працювати у зручний час студентам і слухачам ІПО. У підготовку і подальшу роботу студентів впроваджуються програми Nuendo, Cubase, Adobe audition з використанням навчального посібника А.І. Бондаренка і В.Д. Шульгіної "Музична інформатика". Для підготовки слухачів ІПО запроваджено відеолекції з курсів "Історія музики", "Сучасна українська музика":

- почесний професор НАКККиМ, професор Цюрихської вищої музичної школи Б. Білітер (лекція "Клавирна музика Й.С. Баха") (автори: Д.П. Титенко, О.С. Афоніна);

- професор Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв Російської Федерації В.В. Медушевський (автори: О.С. Афоніна, С.М. Садовенко);

- відео-інтерв'ю з сучасними українськими композиторами (В. Степурко, А. Бондаренко, Ю. Гомельська, В. Мужчиль) (автор: О.С. Афоніна).

ІПО розвиває напрями міжнародної співпраці і активно впроваджує нові форми навчання, серед яких – міжнародні науково-освітні професійні програми для проведення спеціальних семінарів із слухачами Інституту. У рамках конференцій "Трансформаційні процеси в освіті і культурі" (2012, 2013) були проведені заходи для слухачів ІПО: методичні семінари (В.Я. Редя, О.Л. Зосім, О.С. Афоніна, С.М. Садовенко); відкриті майстер-класи слухачів, викладачів-методистів з усіх теренів України (Т.Ю. Гаврилова, Л.В. Жульева, М.П. Коваль, Є.М. Неведрова).

Кафедра реалізує міжнародні проекти у співпраці з Міжнародною асоціацією музичних бібліотек, архівів і документальних центрів (IAML); Вищою музичною школою (Цюрих, Швейцарія); Греко-сербсько-українським товариством трьох святих Кирила і Мефодія; Флорентійським університетом (кафедра комунікацій); Московською державною консерваторією ім. П.І. Чайковського.

Пріоритетним напрямком діяльності кафедри є партнерська взаємодія в галузі теорії, історії культури і мистецтвознавства та удосконалення навчального процесу ВНЗ з Національною Музичною академією України імені П.І. Чайковського, Одеською Національною музичною академією імені А.В. Нежданової, Інститутом культурології НАН України, Таврійським національним університетом імені В.І. Вернадського та іншими провідними навчальними закладами України.

На кафедрі проводиться підготовка магістрів за спеціальністю "Музичне мистецтво". Випускників кафедри (Є. Паламарчук, О. Ковшун, В. Волощенко, К. Поречна, В. Козирева, О. Хунузіді) запросили на роботу телеканали "ТРК Київ", СТБ, Національний телеканал України; Національна опера України, Органний зал України, Український центр культурних досліджень, Музей театрального, музичного та кіномистецтва.

Інститут постійно перебуває у процесі вдосконалення своєї роботи, прагне залишатися на вістрі вітчизняної культури й освіти, започатковує сучасні форми організації навчального процесу.

NARÓD JAKO PODMIOT MISTYCZNY W UJĘCIU WINCENTEGO LUTOSŁAWSKIEGO

Słowa kluczowe: narodowość, naród, mesjanizm polski.

Pojęcie "narodu" wywodzi się z łacińskiego słowa – "natio", które ma swoje źródło w czasowniku "nasci" – "rodzić się". Pierwotnie pojęcie to określało ludzi ze względu na obszar, w którym się urodzili. Stąd brało się – "ius soli" /prawo ziemi/ oraz – "ius sanguinis" /prawo krwi/.

Polski socjolog Bronisław Malinowski (1884-1942) wyodrębnił trzy pojęcia, które stanowią zasady formowania się zbiorowości – "plemię", "naród" i "państwo".

Plemię-naród, czyli naród, jest istotnym narzędziem wolności w swojej budowie przeznaczonej do pokojowego uprawiania kultury. Jest to punkt wielkiej doniosłości dla nas w naszej analizie wolności. Przez cały rozwój ludzkości istniały zawsze dwie zasady integracji i zjednoczenia: zasada zjednoczenia przez narodową kulturę, ucieleśniona w plemieniu-narodzie, czyli narodzie, oraz zasada zjednoczenia przez siłę polityczną, ucieleśniona w plemieniu-państwie (...) (B. Malinowski, 1947, 2004).

Bardziej współczesną teorię związku narodu i plemienia przedstawił historyk z Oxfordu, Arnold Toynbee (1889-1975), który zdefiniował naród jako połączenie plemienności i demokracji. Powstanie narodu jest wynikiem działania nie tylko demokracji ale i nacjonalizmu, który także *ustanawia dzisiejszą normę prawomocności jednostek politycznych* (E. Gellner, 1991, s. 65).

Wincenty Lutosławski (1863-1954), polski mesjanista, wielki duch II Rzeczypospolitej urodził się w Drozdowie, koło Łomży a zmarł, w wieku 91 lat, w Krakowie. Studiował w Rosji chemię i filologię klasyczną i filozofię (Platon), zajmował się psychologią, logiką, ekonomią, mistyką, filologią grecką, psychoterapią, praktykował jogę, łączył niektóre idee hinduizmu i chrześcijaństwa. Wygłaszał odczyty w jednostkach wojskowych, był doradcą Dmowskiego itd. itp.

Jego koncepcja zakłada, że naród obok czynników fizycznych budują czynniki psychologiczne i metafizyczne, ekonomiczne i religijne. Jest konstrukcją organizacyjną i systemem terapeutycznym, który leczy rany społeczne zadawane wspólnocie na różnych etapach jej dziejów. Wymiar psychologiczny narodu zawarty jest w "narodowości", jako składniku osobowości – jaźni, która we wspólnocie rozwija się, tworząc naród jako jaźń zbiorową. Idea narodu może też być substytutem religijnej wiary.

I. Nowożytne źródła polskiej teorii narodu

Wielu intelektualistów XVIII i XIX wieku, w Anglii, Francji i w Niemczech rozwijało własne koncepcje narodu. Polacy korzystali z tych trzech źródeł, ale najbardziej inspirowała ich niemiecka myśl romantyczna, zwłaszcza filozofia narodu rozwinięta w pracach Johanna Gottfrieda von Herdera (1744-1803), oparta na idei ludowości, ze względu na jej naturalność i pierwotność.

Herder nazwał tradycję – łańcuchem kultury. Jego dzieło "Głosy ludów w pieśniach" (1778-79, ed. 2, 1802) było czytane przez romantyków i zapoczątkowało zbieranie utworów ludowych. Miał pozytywny stosunek do Polaków. Wielką duchową koncepcję narodu jako określonej formy dziejów i czasów (*Veltgeist i Zeitgeist*) stworzył Georg W. F. Hegel (1770-1831), a później Wilhelm Wundt (1832-1920) stworzył wielką psychologię ludów (*Voelkerpsychologie, 10 vol. 1900-1920*). Hegel pisał: *"Istnieją dwa rodzaje rzeczywistości narodowej. Po pierwsze: całkowicie pozytywny świat najbardziej swoistych zwyczajów tego oto pojedynczego narodu, w tej oto określonej epoce, w tych oto warunkach geograficznych i klimatycznych, wśród tych oto rzek, gór, lasów i otoczenia naturalnego w ogóle; po drugie: narodową substancję świadomości duchowej obejmującą religię, rodzinę, życie społeczne itp. Jeśli więc pierwotna epopeja, tak jak postulowaliśmy, ma być i pozostać stale obowiązującą biblią, podstawową księgą narodu, to pozytywna strona minionej rzeczywistości może tylko wtedy rościć sobie pretensje do tego, by zainteresowanie się nią było trwałe i żywe, jeżeli jej pozytywne cechy charakterystyczne pozostają w wewnętrznym związku z owymi istotnie substancjalnymi kierunkami narodowego istnienia"*. (G.W.F. Hegel, 1967, s. 415).

Hegel dodawał jeszcze; *"Jeżeli natomiast epopeja narodowa ma budzić trwałe zainteresowanie także innych narodów i epok, to potrzebne jest do tego, by świat, który ona przedstawia, był nie tylko światem narodowości jako czegoś szczegółowego, lecz miał tę właściwość, że w tym poszczególnym narodzie, w jego bohaterstwie i czynach przejawia się zarazem pierwiastek ogólnoludzki"* (G.W.F. Hegel, 1967, s. 417). Pod tym względem zachodzą wielkie różnice między narodami. Hegel uważał, że kiedy naród jako substancja duchowa nie ma wielkich artystycznych i religijnych dzieł, zaczyna działać jakies bardziej oddalone otoczenie, sprzeczne z charakterem narodowym.

Temu miały zapobiec idee zawarte w dziełach – Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, Towiańskiego czy Cieszkowskiego itd., których niewątpliwym spadkobiercą był w XX wieku Wincenty Lutosławski. Polska, która cyklicznie zdobywała lub traciła swoje terytoria, aby przetrwać jako

całość, musiała stworzyć jakiś rodzaj obronnej racjonalizacji, która tłumaczyłyby ciągle klęski i potrzebę zwycięstw. Wielką rolę odgrywały w jej historycznej polityce społecznej – racjonalizacja religijna i narodowa.

II. Mistyczne podstawy narodu

Jak pisał W. Lutosławski – Narodowość jest cechą osobowości-jaźni. Duch kosmopolityczny nie jest równoważny z prawdziwym duchem narodowym i ostatecznie wszystkie ludzkie duchy są przeznaczone, wedle ukrytych właściwości, do przebudzenia w sobie narodowej świadomości. (W. Lutosławski, 2004, s. 155). Wiele lat trwające zabory i okupacje, brak własnego państwa, i związane z tym cykliczne powstania i bunty wpłynęły na żywotność myśli narodowej w Polsce. Lutosławski pisał: Każdy naród stanowi takie naturalne ognisko, które się rozwija i doskonali niezależnie od wszelkich narzuconych mu granic materialnych lub krępujących warunków (W. Lutosławski, 1900, s. 338).

Naród jest historyczną kompozycją wcieleń: Naród jest grupą duchów, mających wspólny cel, niezależnie od pochodzenia ciał, w których te duchy zostały wcielone. (W. Lutosławski, 1900, s. 142). Funkcją prawdziwego narodu jest "duchowe" posłannictwo, zmierzające do tego aby zbawić świat i ludzkość: Żaden prawdziwy naród nie może być uznany niezależnie od swej służby wobec ludzkości. (W. Lutosławski, 2004, s. 143). Idea owej służby narodu polskiego wobec innych narodów przybrał postać teorii mesjańskiej, dość dla Europy niestrawnej. Polski mesjanizm był "osobliwym ruchem umysłowym, duchowym, literackim i religijnym, wszczętym w Polsce przez kilku wielkich ludzi między 1839 a 1850 r. Nie jest to szkoła jednego mistrza, tylko samorzutny wyraz narodowego ducha" (W. Lutosławski, 2004, s. 86).

Najbardziej żywotne wśród polskich mesjanistów było przekonanie, że na jego religijnych podstawach da się dokonać pokojowego zjednoczenia ludów europejskich, tworząc jakiś stan trzeci kultury światowej, która połączy pierwiastki duchowe Wschodu i Zachodu. Na temat takiej i podobnych idei wypowiedział się już w 1927 r. wybitny katolicki znawca teorii narodu Feliks Koneczny (1862-1949): "Nie dajmy się uwodzić syrenim głosom, nawołującym nas znów do jakiejś syntezy Zachodu i Wschodu na ziemiach Polski, bo przy tym możemy się znów zorientalizować. A to znaczy: pozbawić się wszelkich sił duchowych i fizycznych jak o tym uczy doświadczenie od czasów saskich. W dążeniu do syntezy cywilizacyjnej zachodnio-wschodniej kryje się dla Polski nicość kulturalna i nicość polityczna. Nie można być cywilizowanym na dwa sposoby, któraś z cywilizacji musi być panującą, bo inaczej upadek niezawodny" (F. Koneczny, (1927)1996, s. 51).

Walka o orientację wschodnią lub zachodnią w identyfikacji narodowej i politycznej Polaków jest permanentna. Utrata sił duchowych przeznaczonych na tę walkę jest ewidentna i marnotrawna. Postawa większości Polaków jest ambiwalentna, dla jednych jest to ostatni naród Zachodu dla innych pierwszy naród Wschodu. Jak wiadomo wszelkie ambiwalencje przeszkadzają w realizacji pozytywnych planów rozwoju, nie tylko jednostkowego, ale i zbiorowego.

III. Naród jako ekskluzywna organizacja duchowa

Naród jest religijno-kosmicznym łącznikiem poszczególnych "jaźni" indywidualnych z jaźnią wszechświata: *"Jedność prawdziwego narodu jest pośrednia między jednością jaźni a jednością wszechświata, wynikająca ze związku z Bogiem. W świadomości posłannictwa Bóg się objawia, bo prawdziwe posłannictwo może być objawione tylko przez Boże natchnienie"*. (W. Lutosławski, 2004, s. 87). Twórcami jedności narodowej są – politycy, pisarze, artyści, przemysłowcy, rolnicy. O ile wprowadzają charakterystyczne cechy ducha narodowego. Dzięki ich działalności nie można zniszczyć ducha narodowego a także można utrzymać jedność różnych etnicznie zbiorowości – Polaków, Litwinów, Łotyszy, Rusinów, Białorusinów, Niemców, Żydów, Tatarów, Ormian i innych ludów zamieszkujących wspólnie od XIV wieku.

Zdaniem Lutosławskiego w przyszłości powinno powstać siedem wielkich narodów: *"Prawdziwy naród potrzebuje znacznego terytorium dla swego pełnego rozwoju. Czy ludzkość zostanie zorganizowana w te siedem narodów, musi pozostać na długo jeszcze niepewnym"* (W. Lutosławski, 2004, s. 147). Tych siedem wielkich narodów może powstać ze zjednoczenia się narodów mniejszych. Nowe wielkie narody Europy powinni tworzyć – Angloamerykanie, Latyni, Germanowie i Słowianie. Narody te panowałyby nad Europą, Ameryką, Afryką i Australią, Oceanią i wielką częścią Azji. Istniałyby też trzy narody Azjatyckie – Indie, Chiny połączone z Japonią, a trzeci naród mógłby powstać wokół Palestyny, Mezopotamii, Arabii, Persji lub Turcji, ze wspólnym językiem arabskim lub perskim. Lutosławski odrzucał pangermanizm, panslawizm, nazizm, bolszewizm. Twierdził, że dzięki takim ideom powstają narody fałszywe, oparte na *przywilejach i panowaniu nad innymi*, a prawdziwy naród mesjanistyczny *polega na służbie innym narodom* (W. Lutosławski, 2004, s. 88).

Polska ma cechy prawdziwego narodu, bo przyjęła i pozwala rozwijać się u siebie innym wygnanym narodom (por. W. Lutosławski, 2004, s. 89). Niebezpieczeństwa wynikające z uznania narodu za lepszy od innych może być spowodowane złym rozumieniem posłannictwa narodowego. Naród jest tworem ekskluzywnym, elitarnym, a nie egalitarnym czy totalnym.

Prawdziwi przedstawiciele narodu są mniej liczni niż klasa uprzywilejowana, w Anglii "obliczana na dziesięć tysięcy osób". Ta ekskluzywna grupa wychowuje całą resztę ludności – ku wspólnemu narodowemu przeznaczeniu. Ilu jest takich ludzi w Polsce Lutosławski nie podał. W Polsce przez długi czas z narodem identyfikowano klasy wyższe, rody książęce, szlachtę, duchowieństwo, wojsko. Ostatecznie rolę tę w sposób niejawni przypisuje się inteligencji, jako grupie ludzi najbardziej świadomych swojej narodowej tożsamości.

IV. Mitologiczna koncepcja narodu

W historii podkreślano nieraz absolutność narodu, którego powołaniem jest religijne, polityczne lub ekonomiczne "zbawienie" całej ludzkości. Na tym założeniu zbudowane były - koncepcja narodu religijnie wybranego lub narodu genetycznie czystego, narodu ponadnarodowego, narodu klasowego czy bezklasowego itd. Te projekty skończyły się katastrofą, bo były totalitarne, chciały zbawiać inne narody i modernizować państwa, nie w sposób pokojowy, ale za pomocą technik militarnych.

Przypomniała nam też o tym wypowiedź papieża Benedykta XVI podczas pielgrzymki do Polski w Auschwitz-Birkenau 28 maja 2006: *"...jestem tu jako następca Jana Pawła II i jako syn narodu niemieckiego – syn tego narodu, nad którym grupa zbrodniarzy zdobyła władzę przez zwodnicze obietnice wielkości, przywrócenia honoru i znaczenia narodowi, roztaczając perspektywy dobrobytu, ale też stosując terror i zastraszanie, by posłużyć się narodem jako narzędziem swojej żądzy zniszczenia i panowania.*

W książce Alfreda Fouille, z końca XIX wieku znajdujemy podział ludów europejskich na trzy grupy – Homo Europaeus (długogłowcy jaśni – Anglicy), Homo Alpinus – krótkoszerokogłowcy jaśni) i Homo Mediterraneus (długogłowcy ciemni).(por. Alfred. Fouille, 1891; ed. pol. bd., s.3). Podobnych enuncjacji nie brak w tekstach W. Lutosławskiego, np. takiej, że *"Rasa jest fizyczną właściwością ludzi zależną od jakości pierwotnie wcielanych w niej duchów"* (W. Lutosławski, 2004, s. 158). I dalej: *"Natura duchów, które stworzyły pierwotne rasy wcielając się zawsze w tym samym plemieniu, była prostsza niż natura dojrzałych duchów, które są w stanie wytworzyć naród z mieszanych pierwiastków"* (W. Lutosławski, 2004, s. 158).

Jakkolwiek Lutosławski uznawał równość różnych ras, to jednak przestrzegał przed ich pochopnym mieszaniem. Prowadzi to w małżeństwach mieszanych do konfliktów. Jak zauważał, czym innym jest małżeństwo Żyda z Aryjką, a czym innym małżeństwo Aryjczyka z Żydówką. Bo rasa i płeć nie dają się w równej mierze asymilować. A kobiety łatwiej przystosowują się do swych mężów, niż mężowie do żon.

Wszystko to miałyby zależeć od ich cech płciowych, rasowych i od otoczenia, w którym tacy mieszańcy żyją. Bywają też paradoksy, np. – *"zawzięci antysemita często bywają pociągani przez Żydówki i łudzą się, że cechy żydowskie zanikną we współżyciu"* (W. Lutosławski, 2004, s. 156). Ten egzotyczny styl analizy ukazuje sposób rozumowania ludzi, którzy chcieliby zarządzać ludzką naturą, mimo deklaracji, że jest ona dziełem naturalnej ewolucji lub boskiej kreacji. Granice ras zostały przełamane w życiu ludzkości przez intensywne współzawodnictwo jednostek i mieszane małżeństwa, które wydały potomstwo o cechach obojga rodziców. Sprowadzanie Murzynów do Ameryki w nadziei, że pozostaną na zawsze niewolnikami zawiodło. I z czasem, z pewnością zdobędą oni równouprawnienie, zapowiadał Lutosławski.

V. Naród a przyszłe państwo narodowe

Lutosławski pod koniec swojego życia był świadkiem fiaska swojej wczesnej koncepcji narodu i narodowości, próbował więc dokonać nowej analizy, przekraczając mielizny rasowych i czy biologicznych założeń teorii narodu. Zbudował bardzo ciekawy model "państwa narodowego". Uważał, że w wielu krajach powstaje nowa forma państwa czyli państwo narodowe /ani despotyczne, ani demokratyczne, ani pośrednie/.

W swoim modelu państwa narodowego Lutosławski zakładał: 1) zbędność całej biurokracji podatkowej, 2) zbędność wojska, gdy dwa państwa narodowe sąsiadują ze sobą, 3) ustanie bezrobocia 4) przewagę działalności duchowej, umysłowej i artystycznej nad materialną produkcją, 5) brak ambicji opanowywania obcych rynków, 6) rzadkość zbrodni, 7) ograniczenie liczbowe policji i sądów, 8) radykalnie ograniczoną ilość pracowników w ciałach urzędniczych, na rzecz ich jakości, 9) władzę rządu ograniczoną do spraw, które nie mogą być realizowane przez inicjatywę prywatną lub przez wolną, społeczną organizację ochotników, 10) niewtrącanie się państwa do życia prywatnych jednostek, jeżeli będą one dobrowolnie poświęcać się dobru publicznemu, 11) oparcie stosunków dyplomatycznych na szczerości i zrozumieniu posłannictwa każdego narodu.

Wszystko to może stać się realne, o ile duch religijny przeniknie cały system stosunków politycznych. A zatem państwo narodowe miałyby być, w ujęciu Lutosławskiego przede wszystkim państwem religijnym, zbudowanym na zasadzie religijnej. Ideał państwa narodowego, jak twierdził Lutosławski, nie może być urzeczywistniany poprzez nagłą rewolucję, obalającą rządy demokratyczne, w sposób jaki rządy despotyczne zostały obalone przez rewolucje demokratyczne. Przeobrażenia mają następować stopniowo, dzięki dobrowolnym czynom, np. składanie ofiar na skarb

państwa, założenie instytucji naukowej lub artystycznej, stworzenie ruchów społecznych, podnoszących poziom życia politycznego itp.

Jako wzór praktycznej aktywności "ducha narodowego" w Polsce. Lutosławski wymienił między innymi: instytucje kultury, spółdzielnie, skauting, jako konkretne przykłady podał np. działanie klasztoru w Niepokalanowie, Fundusz Obrony Narodowej i Pożyczkę Lotniczą /w 1939 r./. Wychowanie i resocjalizacja powinny być prowadzone przez państwo lub oddane na rzecz wolnej inicjatywy, która jest wyrazem wskazanego już "ducha narodowego".

Zakończenie

Dla Polaków "księgą ksiąg" , z której czerpią wciąż żywe idee narodowe jest żydowski "Stary Testament" (Pięcioksiąg), i jego chrześcijańska wykładnia – "Nowy Testament" (Ewangelie). Obydwie księgi stanowią dla Polaków, od ponad 1000 lat – źródło idei narodu polskiego, jako narodu świętego, wybranego przez Boga, obok narodu Izraela, z którym o świętość i pierwszeństwo stale konkuruje, na dobre i na złe.

Współczesny pisarz Izraelski Abraham B. Jehoshua napisał: *Przez całe swe dzieje naród żydowski budował tożsamość głównie na mitach, a nie na świadomości historycznej, na kontakcie z realną historią. Mit i historia są dwoma modelami, według których rozwijają się narody. Mity ożywiają pamięć przede wszystkim tych narodów, które były prześladowane i okupowane.* Uwagi te mogą być też bezpośrednio odniesione do warunków polskich.

Wincenty Lutosławski przez długi czas identyfikował naród z cechą biologiczną człowieka, na równi z płcią. Idea siedmiu wielkich narodów tli się wciąż w umysłach wielu mistyków politycznych. Idee tego typu rodziły się w krajach imperialnych i w umysłach elit w krajach postkolonialnych, które marzyły o imperialnej roli w dziejach świata. Warto pamiętać, że oprócz czynników immanentnych istnieje też jakiś element transcendentny narodu, niezależny od uwarunkowań, biologicznych, kulturowych, politycznych czy psychologicznych – jako składnik podmiotowy woli i wolności oraz zniewolenia i niewoli człowieka. Taki mógłby być pozytywny sens ostatecznego wykładu teorii narodu Wincentego Lutosławskiego.

Po II wojnie światowej polska idea narodowa była poddana próbom zidentyfikowania i przekształcenia jej w oparciu o syntezę romantyzmu i marksizmu na nowych terytoriach przydzielonych Polsce przez wielkie mocarstwa. Przeciwwstawiała się tej syntezie z ukrycia, idea mesjanistyczna, zawarta w indywidualnym programie teologii narodu, realizowanej przez kard. Stefana Wyszyńskiego, rozwinięta następnie przez teologię narodu papieża Jana Pawła II.

Za konsultację tekstu dziękuję pani prof. dr hab. Ewie Starzyńskiej-Kościuszkę (filozofia niemieckiego i polskiego romantyzmu) oraz za wskazówki bibliograficzne – mgr Filipowi Majowi (żydowska teoria narodu).

Bibliografia

1. Benedykt XVI, Trwajcie mocni w wierze, Pielgrzymka do Polski, 25-28 maja 2006, Warszawa 2006
2. Chałasiński, J., Kultura i naród, Warszawa 1968
3. Czeżowski, T., Wincenty Lutosławski (1863-1954), w: Ruch Filozoficzny 18, s. 10-13, Toruń 1958
4. Fouillee, A., Szkic psychologiczny narodów europejskich, tłum. W. Zarembina, Warszawa bd.
5. Fukuyama, F., Budowanie państwa. Władza i ład międzynarodowy w XXI wieku, przeł. J. Serwański, Poznań 2005
6. Gellner, E., Narody i nacjonalizm, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1991
7. Hegel, G.W.F., Wykłady o estetyce, przekład J. Grabowski i A. Landman, t. 3. Warszawa 1967
8. Hume, D., O charakterze narodowym (1748), w: D. Hume, Eseje, tłum. W. Tatarkiewicz, Warszawa 1955
9. Jehoszua, A.B., Izrael: między mitem a historią. Dwa modele żydowskiej tożsamości, w: Dziennik /Polska, Europa, Świat/, Warszawa 2006
10. Jaworski, W., Eleuteryzm i mesjanizm. U źródeł filozofii społecznej Wincentego Lutosławskiego, Kraków 1994
11. Kobierzycki, T., Uwagi o teorii osobowości W. Lutosławskiego..., w: Pawłowski A., Zaborowski R.(red.), Wincenty Lutosławski – Oblicza różnorodności, s. 129-156, Drozdowo 2006
12. Kobierzycki, T. Osobowość i narodowość w etnognozie Wincentego Lutosławskiego, "Albo Albo. Problemy psychologii i kultury". Psychologia Narodów, nr 2/2008
13. Kołakowski, L., Wincenty Lutosławski, w: B. Baczek (red.), Filozofia w Polsce: słownik pisarzy, s. 232-233, Wrocław 1971
14. Kłoskowska, A., Kultury narodowe u korzeni, Warszawa 2003
15. Koneczny, F., Państwo w cywilizacji łacińskiej, Londyn 1981
16. Koneczny, F., Polska między Wschodem a Zachodem, Lublin 1996
17. Krzywicki, L., Zarys antropologii etnicznej, Warszawa 1893
18. Lewandowski, E., Charakter narodowy Polaków i innych, wyd. 2, Warszawa 2008
19. Lutosławski, W., Jak rośnie dobrobyt. Zarys polskiej teorii gospodarstwa narodowego, Kraków 1936
20. Lutosławski, W., Jeden łatwy żywot, Warszawa 1933
21. Lutosławski, W., Metafizyka, Drozdowo 2004
22. Lutosławski, W., Nieśmiertelność duszy. Zarys metafizyki polskiej, Warszawa 1925
23. Malinowski, B., Freedom and Civilisation, London 1947, ed. pol. Wolność i cywilizacja, Warszawa 2001
24. Ochorowicz, J., Przyczynki do usiłowań naszego odrodzenia narodowego, Warszawa 1917

25. Pawłowski A., Zaborowski R.(red.), Wincenty Lutosławski – Oblicza różnorodności, Drozdowo 2006
26. Pigoń, S., Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski, w: S. Pigoń, Miłe życia drobiazgi: pokłosie, s. 405-454, Warszawa 1964
27. Starzyńska-Kościuszko, E., Koncepcja człowieka rzeczywistego. Z antropologii filozoficznej Br. F. Trentowskiego, Olsztyn 2004
28. Toynbee, A., A Study of History, 12 tomów, Oxford 1934-1961
29. Walicki, A., Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego, Warszawa 1970
30. Wąsik, W., Historia filozofii polskiej, t. 1-2, Warszawa 1958
31. Zaborowski, Z.(red.), Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego, Warszawa 2000

Podobas Irena

MAZURKAS OF M. CZURLIONIS IN LEGACY OF IMAGES OF F. CHOPIN MAZURKAS

The Epoch of Reformation, generated in German cultural area art of Biedermeier, in condition of the Poland has defined value of provincial style "lithuanian in Polish" – for conditions being of capital salon, that sense became that as was defined in so named "Warszawa's Biedermeier" as intersection national tradition of "Sarmatism" and European art of post-Napoleon Europe. Polish Biedermeier concentrated in it's of the Warszawa's varieties, because artistic conventionality "provincialism" with the most fullness was personified in capital conditions, but in condition of the Parisian emigration subsequently.

Biedermeier and connecting with it's Grandiosity of the first Christian Exploit of Celts, enriching by memory about initial value of Christianity new-catholic and Protestant religion principle of people of Western Europe was determined in Polish cultural conditions at beginning of XIX cent., general universality of music, which was rendered important from whole Slavic people in popular sphere, which formed from dance (sing – dance) action in lyrical – hymnical declaration of national pride and approaching to common Slavic typology of creative, which having particular implantance in Polish artistic world, – to dumka.

"Brilliant" ("pearly") style of piano play composed characteristic analogies to stringed – pinch, staccato – flute soundings, determining delicate, mysterious sphere of expression, which drew in sacral roots European artistic tradition.

The last is stipulated piano melodism of Chopin's epoch by singing culture, which composed border of aria – churched and theatricality – declamation of expression, was attracted to genre of ballad – nocturne.

In Mazurkas of F. Chopin, which principles of composing rendered steadfast on length of the whole creative way of the composer, obvious structured-thematic correlation of these plays that is approved by analysis op. 6 and 68, in which are discovered general, programmed by J. Elsner, signs of the expression, but also especially Chopin signs of churching and intellectual refining – in the manner of chromatic sequence move, correlated with dies irae melody. Presence specified music sign and symbol is indicative of consciousness contributing by author church-religious moral. Turns on itself attention intentional done, on-bidermeier, "incultations" religious gravity in small form since in specified 6 and 68 opuses of the united genre factors of the mazurka and oberek that is to say the most motor dance variant, drawn near to mazurka. Rondo-symmetrical construction of the F. Chopin Mazurkas, comparable to iconosimilarity of sarmat painting, contributes certain ideal narrative in whole, declaring proud pages (Dombrowski Mazurka!) to national history, that is to say *dumaing* (*dumność*).

Личковах Володимир Анатолійович

ЕНІОЕСТЕТИКА І МЕДІА-АРТ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ПОЛАТАЙКА)

У сучасному медіа-просторі, в добу панування screen-культури, формується принципово новий різновид "актуального мистецтва" – медіа-арт. Народжуючись як своєрідний after-постмодернізм, медіа-мистецтво світоглядно спирається на ідеї Постсуспільства, Посткультури і Постлюдини, а інструментально – на технічні й технологічні досягнення постіндустріального, "інформаційного" суспільства. Сучасні ЗМІ, комп'ютеризація й інформатизація, поширення відеотехніки, Інтернету, дигітальних і цифрових систем електронної інформації впливають на естетосферу суспільства, висуваючи на перший план "екранні", "дисплейні" форми візуалістики. Сучасна screen-культура розширює традиційні кордони аксіо- і відео-сфер суспільства, його "міранду" і арт-практики. Панівним у медіа-арті стає cyber-space, кібернетичний простір, що породжує новий тип художньої образності, пов'язаний з віртуальними об'єктами, симулякрами, "задзеркалям" буття і свідомості, трансгресією у "за-буття" і Ніщо [див.: 3, 2].

В Україні медіа-арт починає активно поширюватись із середини 1990-х років, коли український трансавангард поступово вичерпує постмодерністський характер "нової хвилі" небароко, трансформую-

чись в "актуальне мистецтво", просякнуте сучасними художніми практиками contemporary art – інсталяціями, відео, фото-сесіями, хепенінгами і перформансами із залученням фото-, кіно-, теле- і комп'ютерної техніки. "Енергійна парадигма" (С. Хоружий) культури ХХ століття набуває на зламі тисячоліть свою технічну, технологічну, медіа-підтримку у вигляді розповсюдження cyber-space, комп'ютерної й дигітально-цифрової відеотехніки.

Як зазначає Г. Скляренко, в останнє 20-річчя "на мистецтво все більш починає впливати "екранне бачення", медіа-культура, що визначає тепер не тільки засіб комунікації, а й світосприйняття та інтерпретацію дійсності" [9, 387]. До репрезентантів медіа-арту в Україні вона зараховує О. Голосія, О. Гнилецького, В. Цаголова, М. Мамсікова, Д. Дульфана, І. Чічкана та ін. В їх роботах живописність вступає у взаємодію із фотографічністю бачення, доповнюється виразністю назви і текстом, а живопис стає найчастіше лише фрагментом інсталяцій. Картина виступає скоріше засобом фіксації фрагментарного чуттєвого досвіду, коли, наприклад, "екранне бачення" склало основу інтерпретації чорнобильської проблематики (гротескове відео І. Чічкана "Атомна любов", цикл В. Цаголова "Українські X-Files").

Програмою для українських митців медіа-арту стала стаття О. Панасенко "Картина в умовах глобальної технічної комунікації" [8]. На думку автора, медійна революція змінила принципові засоби "трансляції досвіду по опитуванню світу". Постмодерністське мистецтво працює із опосередкованою медійною дійсністю, а нова генерація художників формується завдяки "інформаційному ракурсу" і знаходиться із світом у "галюцинарно-віртуальному контакті" (О. Панасенко. І. Цюпко, В. Колодій, А. Кахідзе та ін.).

Реалізм середини першої декади ХХІ ст. часто називають "постмедійним", маючи на увазі енерго-інформаційні особливості естетичного сприйняття, світобачення "очима" медіа [див. 1, 393]. За словами В. Бурлаки, таке мистецтво, подібно до екрана телевізора, перетворюється на медіума, стає просто "посередником", одним із можливих ретрансляторів інформації. "Що ж до рівня методології, то й тут, як помітив Б. Гройс, мистецтво запозичує стратегії конструювання політичного іміджу, займається іміджмейкерством, так само, як і PR-у" [там само]. Постмедійний реалізм (радикальна ілюзія, стилістика реаліті-шоу, "тележивопис", "гламурний" сентименталізм, "мережева мрія" тощо) теж підносить на п'єдестал свій предмет – медійну видимість.

Як на мене, естетико-мистецтвознавчий аналіз медіа-арту може спиратися на енерго-інформаційну естетику (еніоестетику) як метатео-

рію і методологію дослідження некласичного мистецтва [див. 4; 5]. Еніоестетика – це новітній напрямок постнекласичної естетики, що розкриває "енергійну парадигму" культури ХХ – початку ХХІ ст. у сфері мистецтва і людського світовідношення, зокрема енерго-інформаційні змісти художньої образності, естетичної чуттєвості, візуалістики та віртуалістики. Останнім часом інформаційно-естетичним аспектам медіакультури надається все більшого значення та уваги [див., напр., 10].

Глибинним підґрунтям еніоестетики є релігійно-філософське вчення ісихазму, що сягає коренями в містичну практику довгої мовчазної, безсловесної молитви "серцем". Ісихія як культ мовчання, "умне ділання" викликає феномен синергії – "злиття енергії", – що супроводжує не лише ісихастську "ісусову" молитву, але й духовні акти творення і співтворення. Відтак святкові літургії, церковне мистецтво, "храмове дійство як синтез мистецтв" (о. П. Флоренський), навіть "естетика аскетизму" (В. Бичков) просякнуті "синергією як духовним "сороботничеством", що викликає високий ступінь енерго-інформаційної насиченості й водночас чуттєво-гедоністичного мінімалізму. Духовна практика ісихазму обумовлює взаємозв'язок синергії та людської креативності [див. 6], а світоглядно-релігійні та містичні ідеї ісихазму отримують естетичну транспозицію в мистецтві (особливо православному), в т.ч. в авангардизмі та постмодернізмі.

Отже, еніоестетика, що пов'язана з ісихастським вченням про синергію і ноологію як вченням про "дух", "розум", "інформацію", складає одну з теоретичних засад аналізу медіа-арту – мистецтва інформаційних комунікацій. Cyber-space медіа-арту вписаний в енерго-інформаційний і культурний простір постмодернізму, який вбирає до себе духовні й художні досягнення усіх минулих епох через їх реконструкцію, транспозицію та артизацію в новітніх естетико-інформаційних та медійно-комунікативних формах.

У сучасному українському *постмодернізмі* синтезовані ремінісценції як "естетики аскетизму", так і художнього "мінімалізму" К. Малевича своєрідно демонструє *Тарас Полатайко*, що живе і працює в Канаді. За його крос-візуальними роботами пильно стежать куратори музеїв та галерей, критики, журналісти і колекціонери (в т.ч. Б. Гейтс). Естетична транспозиція ісихазму здійснюється у творчості Т. Полатайка через ідею "гальмування" зорового сприйняття, створення "сліпих" місць, – коли оптика і когніція не злиті в єдине ціле, розірвані. Естетосфера ісихії, яка складається з енергейї, світла, сяння, блиску, в нього синтезується з ідеями та образами К. Малевича.

У своєму постмодерністському проекті "Блиск", що складається із серії в 30 картин, Полатайко спочатку сфотографував чорно-білі репродукції картин Малевича. Потім він сам намалював ці образи, включаючи зафіксовані на фотографіях деформації, в т.ч. блиск від спалаху камери. Власне блиск набуває самоцінного значення, виявляючи певні естетичні "сліди", художні ремінісценції, що ведуть до крос-візуальної образності. Як говорить сам художник, "блиск настільки сліпучий, що ми намагаємось не бачити його. Він невловимий, ми дивимось крізь нього. Я сподіваюсь, що знайшов новий додатковий елемент в цьому світлі чи принаймні підійшов ближче до привида Малевича" (із статті К. Озборн "Привид Малевича") [13].

Досліджуючи, яким чином різні медіа взаємодіють та порушують кордони взаємних площин значень, Т. Полатайко розшукує у взаємодіях тіл і систем бактеріальні, політичні, естетичні "сліди", де сконцентровані значення, невідомо ким визначені. За словами художника, "супрематизм намагається звільнитися від проявів зовнішності, він присвячений сутності. В той час, як trompe – l'oeil – це антисутність, цей напрям навпаки присвячений марнославству, омані, властивій зовнішності. Тому в плані ідеології ці напрями протилежні, ...але я намагаюсь вийти на неможливий гібрид" (з інтерв'ю Р. Енрайта з Т. Полатайком [12]).

"Ісихастським" надзавданням українського постмодерніста є пошук "останнього місця справжньої німоти, першого спогаду того, що забув". Ця ідея *естетичної ісихії* реалізована у проекті "Колиска", де в нікельованій ванні, підвішеній на якірних ланцюгах посередині затемненого простору, крізь оглядовий отвір можна побачити заражену радіацією кров самого автора (5 літрів!), який побував у Чорнобилі. За задумом художника, ця інсталяція є зоною *абсолютного спокою і миру*, формалізованою репрезентацією змертвілої тиші спустошеного Чорнобиля. З ісихазмом творчість Т. Полатайка споріднює і спільна містична налаштованість, але в постмодерністській транспозиції "гносису ісихії" з душі на тіло, де в "Колисці" як "справжньому місці" тіло зустрічається з таємницею, міфом і жахом в контексті соматичної синергії (із статті "Where the body encounters mystery, myth and horror" [11]).

Український художник-постмодерніст Т. Полатайко закликає довіряти інтуїції та містиці. Його trompe – l'oeil створюють містичний простір і крос-візуальний перехід. Це надає катарсичний досвід як певний каталізатор душі вельми потужної сили. Саме про це, на думку митця, мріяв К. Малевич.

Звичайно, не тільки в живописі, але й в інших видах мистецтва можливі естетичні транспозиції ідей ісихазму, особливо через міжвидо-

вий синтез і синестезію, в яких синергія породжує катарсис і метаноюю. Як вважає арт-терапевт Дж. Морено, "для людського самовираження не існує кордонів, бар'єрів між видами мистецтв... У кожному з нас є прихованим колодязь мовчазної музики, невидимого малюнку, застиглого руху і уявної дії, що очікує свого розкриття" [7].

Таким чином, принципова можливість естетичних транспозицій ідей ісихазму в мистецтво обумовлена художнім відтворенням "світла" Істини, "світіння" Добра, "сяйва" Краси. Як у релігійному мистецтві, так і почасти в авангарді та постмодернізмі ісихастська синергія набуває образно-символічного значення, "художньо виражаючи Слово як ейдос, архетип, Первообраз" [6]. Мовчання, спокій, тиша ісихії транспонуються в естетику "Ніщо" з її ідеалами чистоти, гармонії, одухотвореності в еманации Фаворського світла. "Енергійна парадигма" ХХ століття (С. Хоружий) естетично виявляє ісихастське "Небуття" (непроявлений світ) через синергію Цілого, інтуїтивно досягається як "Нуль" в сенсі *позноти непроявленого світу*.

Крім того, у змістовному аспекті "гносис ісихії" транспонується в містицизм (містеріальність) художньої нон-класики, знаходячи образне виявлення у втіленні ідей космізму, універсалізму, теософії, антропософії, гностицизму, езотерики. Енергійна парадигма породжує т.зв. "еніоестетику" (естетику енерго-інформаційних взаємодій), де виникає містична інтуїція Цілого, що в науці корелює з уявленням про цілісність Всесвіту, вченням В. Вернадського і Тейяр де Шардена про ноосферу.

Використані джерела

1. Бурлака В. "Глобальний реалізм" в українському мистецтві середини 2000-х років / В. Бурлака // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. – Книга 2. – К., 2006. – С. 393-423.
2. Колотова О.О. Ідея "дзеркала" в естетичному дискурсі та художній творчості: автореф. дис. ... канд. філос. наук / О.О. Колотова. – К., 2012. – 18 с.
3. Личковах В.А. "Зазеркалье" неклассической эстетики / В.А. Личковах, О.Н. Петрова // Перспективы метафизики: Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы Междунар. конф. – СПб., 1997. – С. 45-56.
4. Личковах В. Энергоинформационные потенциалы искусства ХХ века: эниоестетика авангардизма / В. Личковах // Научные основы энергоинформационных взаимодействий в природе и обществе: Международный Конгресс "Интер ЭНИО-97". – Симферополь, 1997. – С. 81-83.
5. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ ст. / Володимир Личковах. – К., 2011. – 222 с.
6. Личковах В.А. Синергія та людська креативність в релігієзнавчому та естетичному аспектах / В.А. Личковах, Л.С. Ширяєва // Людина. Культура. Освіта: Матеріали II Всеукр. філос. читань пам'яті проф. В.І Шевченка. – Чернігів, ЧДІЕУ, 2012. – С. 117-119.

7. Морено Дж. Включи свою внутреннюю музыку / Дж. Морено. – М., 2009. – 142 с.
8. Панасенко О. Картина в условиях глобальной технической коммуникации / О. Панасенко // Современное визуальное искусство. – К., 2003. – № 1. – С. 13.
9. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980-2000-х років: події, явища, спрямування / Г. Скляренко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. – Кн. 2. – К., 2006. – С. 353-392.
10. Яковенко М.Л. Парадигма естетичного в інформаційному просторі культури: автореф. дис. ... д-ра філос. наук / М.Л. Яковенко. – Луганськ, 2013. – 36 с.
11. Газета "Globe and Mail". – 1996. – 27 січня.
12. Газета "Border Crossing". – 1996, весна.
13. Журнал "World Art". – 1996. – № 12.

Федотова Оксана Олегівна

ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ В ПРОЦЕСІ ОТРИМАННЯ ОСВІТИ

В епоху нових інформаційних технологій нагальним питанням окреслюється виховання інформаційної культури молоді. Особливо актуальною означена проблема є в ході отримання освіти шляхом використання засобів масової інформації, що вбачаються зручним способом задоволення пошукових запитів. Так, наприклад, мережа Інтернет акумулює в собі локальні, регіональні, національні та загальносвітові комп'ютерні бази даних та дозволяє завдяки універсальним технологіям мобільно отримувати та обмінюватися будь-якою інформацією. Обсяги інформаційних ресурсів систематично збільшуються, зростаючи щодня на три мільйони веб-сторінок.

Звертаючись до мас-медіа, молодь може використовувати необхідну інформацію і задля реалізації освітніх потреб. Проте надзвичайно важливими тут є навички орієнтації в інформаційному середовищі, самостійність в структуризації та отриманні знань за допомогою сучасних освітніх технологій. Йдеться про так звану інформаційну культуру, завдяки якій в ході використання традиційних і новітніх технологічних засобів індивід задовольняє інформаційні потреби, виходячи з власного інформаційного світогляду, системи знань та вмінь. Від рівня інформаційної культури залежить успішність членів суспільства, зважаючи на те, що вона розширює свободу життєдіяльності. Саме по ній можемо судити про ступінь обізнаності, грамотності особистості та її освіченості у цілому.

Основні критерії інформаційної культури молоді передбачають наступні рівні володіння нею:

- 1) вміння грамотно формулювати інформаційну потребу;

2) здатність здійснювати ефективний пошук необхідної інформації за допомогою комплексного використання усієї сукупності можливих інформаційних ресурсів;

3) навички із опрацювання інформації (перероблення);

4) вміння на основі переробленої інформації створити якісно нову;

5) здібність в процесі пошуку застосовувати індивідуальні інформаційно-пошукові системи;

6) можливість селекції та оцінки інформації;

7) навички інформаційного спілкування;

8) досягнення необхідного рівня комп'ютерної грамотності.

Враховуючи наведене вище, необхідно також розглянути поняття медіа-освіти, визначення якому надане у матеріалах ЮНЕСКО. Під цим терміном розуміється "навчання теоретичним і практичним умінням для оволодіння сучасними засобами масової комунікації, що виступають частиною специфічної галузі знань в педагогічній теорії і практиці" [1, 7].

Проте існує ще одна точка зору, згідно з якою медіа-освіта є вивченням медіа, яке принципово відрізняється від навчання за допомогою медіа. Тобто, медіа-освіта, з одного боку, пов'язана зі створенням та розповсюдженням медіатекстів (друкованих, аудійних та аудіовізуальних творів масово-інформаційної діяльності та масової комунікації), а з іншого – з розвитком аналітичних здібностей, стосовно до інтерпретації та оцінки їх змісту. У свою чергу, вивчення медіа передбачає практичне створення медіатекстів. Кінцева мета означених видів діяльності – досягнення медіаграмотності, що дозволяє студентам використовувати засоби масової інформації з критичної точки зору, правильно оцінювати медіатексти, аби не стати об'єктом масового маніпулювання свідомістю.

З приводу реальної небезпеки останнього явища активно наголошує відомий український дослідник Микола Сенченко, який зауважує, що протягом останніх років все активніше використовуються методи інформаційно-психологічної агресії акцентованого впливу інформації, а також різноманітних способів подачі неповних або викривлених відомостей. В умовах духовної та соціально-економічної кризи суспільства під гаслом свободи думок "відбувається небезпечний процес руйнування національної свідомості і самосвідомості, морального розтління і розкладу, примітивізація і спотворення людської свідомості та відношення до життя, "дебілізація" значної частини населення країни" [5, 11].

На сьогоднішній день, за свідченням експертів, близько 90 % центрів виробництва і поширення інформації у світовій комп'ютерній мережі розташовані у США. Подібна кумуляція центрів вже сприймається як один із факторів незбалансованості інформаційних потоків.

Американський вчений Дуглас Рашкофф застерігає щодо необхідності їх обов'язкового контролю, у разі відсутності чого людство може стати об'єктом дії загрозливих медіавірусів.

Величезною проблемою світового інформаційного простору залишається явище масової культури, яка є продуктом індустрії культури. Так, викликають гостре несприйняття пропаговані завдяки її засобам сумнівні естетичні і моральні цінності, які досить часто не мають нічого спільного з традиційними національними та християнськими засадами нашого суспільства. Зрозуміло, що утвердження за допомогою засобів масової інформації культу грошей, сили, агресії, насильства, "сексуальної розкутості", всездозволеності не сприяє духовному вихованню та освіті молоді людини. Шаблонність маскультури та її спрощеність ведуть до розмивання національної культури та процесів декультурації.

Саме тому нагальним завданням на сучасному етапі розвитку суспільства постає виховання в молоді медіаграмотності, що дозволить їй:

1) розвивати здібності, необхідні для аналізу способів, за допомогою яких засоби мас-медіа конструюють реальність;

2) отримувати шляхом використання означених конструкцій необхідні знання соціального, культурного, політичного та економічного характеру на основі їх селекції;

3) вчитися оцінці та естетичному сприйняттю медіатекстів;

4) розшифровувати медіатексти, аби правильно розуміти культурну цінність, практичну значимість, ідеї, що містяться в них;

5) аналізувати та застосовувати різні засоби технічного використання та застосування медіатекстів;

6) усвідомити той факт, що ініціатори створення медіатекстів ставлять за мету реалізацію різного роду мотивів – економічних, політичних, організаційних, технічних, соціальних, культурних тощо;

7) сприймати аналітичний і селективний процес дослідження медіатекстів залежно від психологічних, соціальних і природних факторів [7].

Отже, велике значення у вихованні інформаційної культури молоді має освіта, що формує нового спеціаліста, який в перспективі стане кваліфікованим учасником інформаційного співтовариства. Оволодіння інформаційною культурою в процесі навчання є шляхом універсалізації якостей індивіда, що сприяє його самоідентифікації в сучасному суспільстві.

Використані джерела

1. Гридчин М.М. Проблема влияния информационных технологий на молодежь / М.М. Гридчин // Власть. – 2007. – № 9. – С. 5-12.

2. Забелина О.Б. Формирование информационной культуры студентов университета / О.Б. Забелина // Научные и технические библиотеки. – 2004. – № 8. – С. 45-47.

3. Кожевникова Е.С. "Информационная культура" как фактор повышения социальной компетентности студентов / Е.С. Кожевникова // Библиография. – 2006. – № 5. – С. 14-19.
4. Рубан А. Науково-методичне забезпечення формування інформаційної культури учнів / А. Рубан // Вісник книжкової палати. – 2006. – №7. – С. 19-21.
5. Сенченко М. Незалежність України і ЗМІ / М. Сенченко // Персонал. – 2005. – № 3. – С. 9-19.
6. Сенченко М. Тотальна дезінформація людства М. Сенченко // Персонал. – 2003. – № 3. – С. 48-55.
7. Dunkan B. Media Literacy Resource Guide / B. Dunkan. – Toronto: Ministry of Education of Ontario, Publications Branch, of Queen's Printer, 1989.

Станіславська Катерина Ігорівна

УАRNВOMBING ЯК ПРИКЛАД ВИДОВИЩНОГО ДЕКОРУВАННЯ ВУЛИЧНОГО ПРОСТОРУ

Сучасне суспільство живе в умовах прогресуючої урбанізації, що виявляється не тільки в прискореному темпі зростання частки міського населення, а й в інтенсивному розвитку нових просторових форм – міських агломерацій і мегаполісів. Вуличний простір такого міста яскраво демонструє негативні наслідки урбанізації: природні ландшафти перетворюються в антропогенні, екосистеми знищуються масовим виробництвом відходів, у затишних двориках житлових будинків виростають нові "висотки", серійні міські забудови "вбивають" парки і сквери.

Раціональна структурованість сучасного міста, з одного боку, ніби не заохочує прояву індивідуальності своїх жителів, а з іншого – сприяє пошуку шляхів для самовираження людини, заохочуючи її до видовищно-ігрових, творчих експериментів у публічному просторі.

Одним із способів естетично урізноманітнити та прикрасити міський ландшафт стало вуличне мистецтво (street art), яке прагне комунікації з міським середовищем, підкреслення унікальності конкретного публічного простору, залучення глядача до діалогу через художній образ, що несе смислове навантаження та емоційний заряд. Органічно вбудовуючись у міське середовище, стріт-арт використовує для своїх цілей будь-які об'єкти громадської інфраструктури: будівлі, тротуари, транспортні засоби, дорожні знаки, ліхтарі, дерева тощо.

До вуличного мистецтва відносять різноманітні скульптури та пам'ятники, інсталяції, графіті, настінний живопис, мозаїку тощо. Особливе місце у цій системі займають вуличні інсталяції. Як відомо, інсталяцією називають просторову композицію, елементи якої втрачають свою утилітарну функцію і набувають нових, нетривіальних, символічних значень.

Одним з найновіших видів вуличної інсталяції, який вносить у стріт-арт нотку домашнього тепла і затишку, є так зване "в'язане графіті" або, за оригінальною назвою, *yarnbombing* (з англ. "бомбардування пряжею"). Таке ім'я нове явище отримало від традиційного графіті, адже саме графітістів називають "бомберами" – вони "бомбардують" стіни фарбою із балончиків. У в'язаному ж графіті "бомбардують" нитками, пряжею.

Родоначальницею нового виду вуличного мистецтва стала 35-річна жителька американського штату Техас Magda Sayeg, яка у 2005 р. придумала незвичайну прикрасу для магазину одягу, господинею якого була, – сплела чохол для дверної ручки. На її подив, ця невеличка деталь привернула увагу покупців, які буквально засипали господиню питаннями про те, що це таке. Оцінивши, яку бурю емоцій, цікавості і позитивних відгуків викликала у відвідувачів ця новинка, Магда подумала, що було б непогано прикрашати подібним чином і міські вулиці. Рукодільниця зацікавила цією ідеєю своїх подруг, які створили клуб під назвою "Knitta Please" і за кілька років нарядили у в'язані "костюмчики" сотні лавок, ліхтарів, дерев, пам'ятників і дорожніх знаків – причому, не тільки у своїх містах, а й у сусідніх штатах. З тих пір цей вид стріт-арту поширився по всьому світу завдяки десяткам груп з різних країн, що наслідували приклад засновниць руху.

Влітку 2009 р. лондонські шанувальники руху разом із Магдою об'єдналися у команду під назвою "Knit the city" ("Обв'яжи місто") і обв'язали телефонну будку недалеко від Біг Бену, від чого городяни були у захваті, а консервативна міська влада – в гніві. Не дивлячись на те, що в'язане графіті, на відміну від традиційного, не може нанести непоправної шкоди місту і архітектурі, воно не є законним, тому ярнбомбери були оштрафовані.

З часом до в'язаного "одягу" для дерев виконавці стали прикріпляти дзвіночки, а в кишеньки вкладати сімейні фотографії, віршики, добрі побажання. Подивитися останні роботи і почитати про нові проекти "Knitta Please" можна на офіційному сайті об'єднання [4].

В останні роки *yarnbombing* активно опановує і країни пострадянського простору, втім, тут в'язане графіті найчастіше носить характер запланованої, санкціонованої художньої акції (організованої, як правило, із спонсором-виробником чи то пряжі, чи то засобів для прання вовняних виробів тощо). Так, у червні 2011 р. у Таллінні веселим в'язаним покривом були вкриті сім колон автобусного терміналу, а також сидіння одного автобусу, який і зовні відрізняється від інших – він обклеєний кольоровою плівкою, малюнок якої імітує в'язаний виріб [1]. У грудні 2011 р. у Москві була розпочата в'язана акція у парку ім. Горького, де

були представлені альтанка, лавки, сміттєві урни та дерева, декоровані нитками [2]. Україна теж долучилася до в'язаного руху: у лютому 2013 р. у Києві демонструвалася грандіозна інсталяція ярнбомбінгу під назвою "Теплий Київ". На Хрещатику обв'язали столики кафе, автомобілі, ліхтарі, дерева, а також встановили велику 6-метрову в'язану шапку [3].

Вагомою відмінністю в'язаного графіті від більшості інших видів стріт-арту є фактична відсутність політично-соціальної експресивності. Основним поштовхом до творчості у ярнбомберов є бажання показати, що міський простір можна зробити яскравішим і дружелюбнішим за допомогою простих засобів спільними зусиллями. Головною особливістю в'язаного графіті є використання яскравих кольорів пряжі – завдяки цьому холодні і сірі квартали, похмурі предмети міської інфраструктури перетворюються на унікальні деталі, що привертають увагу кожного перехожого. Таке мистецтво, вважають його прихильники, зменшує кількість депресій, піднімає настрій у людей і робить навколишнє середовище більш приємним і затишним.

Використані джерела

1. Вязаное граффити добралось до общественного транспорта [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kultuurikatel.ee/?id=1204>
2. Парк им. Горького покрыло "вязаное граффити" [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://moskva.bezformata.ru/listnews/gorkogo-pokriilo-vyazanoie-graffiti/2262894/>
3. "Теплий Київ": на Хрещатику встановили величезну в'язану арт-інсталяцію [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://afisha.tochka.net/ua/15161-teplyy-kiev-na-kreshchatike-ustanovili-ogromnuyu-vyazanuyu-art-installyatsiyu/>
4. Magda Sayeg : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.magdasayeg.com/>

Копієвська Ольга Рафаїлівна

ІННОВАЦІЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ (ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ПРОЕКТУ ЄС ТЕМПУС)

Інтегративний процес розбудови сучасної української держави передбачає проведення необхідних змін у різних галузях нашого суспільства, зокрема – освітній. Даний процес передбачає впровадження сучасних норм і стандартів з метою визнання на світовому ринку праці українських спеціалістів, підвищення їхньої конкурентоспроможності.

Основою підготовки конкурентоздатного фахівця є поєднання важливих для освітнього процесу структуроутворюючих елементів: освіти, науки, інновацій. Оскільки освіта і наука мають вітчизняні традиції у підготовці фахівця, інновація в освітньому процесі розглядається як свіже мислення.

Практика залучення інновації у підготовку кадрів, на жаль, не є настільки розвинутою у вітчизняному освітньому просторі, тому беззаперечно актуальним постає питання вивчення європейського досвіду щодо залучення інновацій в освітній процес.

Визначаючи актуальність даного питання, вітчизняні науковці наголошують на важливих завданнях розвитку цієї підсистеми: по-перше, забезпечення інноваційної спрямованості системи освіти на основі масштабної комп'ютеризації й активізації науково-технічної та інноваційної діяльності вищих навчальних закладів, створення інноваційних структур в їх системі; реформування системи освіти з урахуванням вимог європейських стандартів і збереження культурних та інтелектуальних національних традицій; по-друге, підвищення результативності вузівського сектору наукових досліджень і розробок з метою посилення їх ролі у забезпеченні інноваційного розвитку національної економіки [1, 6].

Інновація є невід'ємною складовою європейського освітнього процесу і вагомим чинником у підготовці конкурентоздатного фахівця. Саме завдяки чіткому розумінню інноваційних складових, їх практичному значенню і впровадженню, забезпечується якість освіти. Як свідчить досвід провідних вишів Європи, інновація є важливою складовою діяльності кафедр, інститутів, начального закладу в цілому.

Інновація в системі вищої освіти активно була досліджена завдяки участі НАКККіМ у проекті № 516935-TEMPUS-1-2011-1-FITEMPUS-SMGR "Національна система забезпечення якості і взаємної довіри в системі вищої освіти – TRUST". Досвід європейських партнерів дозволив проектній команді Академії визначити проблемне поле даного питання, охарактеризувати наслідки і розробити відповідні рекомендації.

Так, до проблемних питань належать:

- відсутність системного розуміння інновації у забезпеченні якості освіти;
- відсутність дієвої державної стратегії, організаційно-правової підтримки щодо залучення інновацій в освітній процес.

Як наслідки:

- породження різних поглядів на інноваційні процеси;
- різний механізм реалізації інновацій у діяльності ВНЗ (можливо, не завжди правовий);
- відсутність мотиваційної складової зі сторони як замовника, так і виконавця;
- невірне розуміння ролі інновації, яке породжує негативне ставлення до інноваційних процесів в цілому.

Рекомендації:

- визначити роль інновації у забезпеченні якості освіти;
- дослідити, розкрити і запропонувати дієві механізми розвитку та впровадження інноваційних досліджень в освіту;
- розробити фінансову, організаційно-правову модель залучення інвестиційних проектів в освітній процес з урахуванням специфіки підготовки фахівця;
- визначити механізми реалізації різних типів інновацій, створити умови для взаємовигідного їх впровадження [2].

Основна мета інноваційних досліджень та їх впровадження полягає у задоволенні потреб і запитів майбутніх роботодавців та забезпеченні умов тривалого виживання підготовленого фахівця на ринку праці. Особливу роль інновації відіграють при формуванні власного привабливого тренду навчального закладу і, відповідно, при визначенні його місця на ринку освітніх послуг.

Використані джерела

1. Інновації у вищій освіті: проблеми, досвід, перспективи : монографія / за ред. П.Ю. Сауха. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2011. – 444 с.
2. Інформаційний сайт проекту: [www.http://dovira.eu](http://dovira.eu)

Садовенко Світлана Миколаївна

ЕКСПЛІКАЦІЯ ПОНЯТТЯ "УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА"

Специфічною особливістю слов'янського дискурсу культурології (на відміну від західних *cultural studies*) є виразний акцент на філософсько-естетичній проблематиці. Остання виявляється через ціннісно-сміслову рефлексію цілісного космосу мистецтва і ширше, феномену художнього як квінтесенції картини світу в культурі. Важливе місце в системі художньої культури займає народна художня культура, яка фіксує глибинний зв'язок національного мистецтва з етнокультурними архетипами. Серцевиною народної художньої культури є фольклор, що, будучи первинною культурною формою, об'єктивується в інтерпретативно-варіативних втіленнях відповідних артефактів фольклоризму.

Експлікація (від лат. *explico* – пояснюю, уточнюю, трактую) поняття "народна художня культура", культурологічні аспекти концептуалізації його змісту в сучасному вітчизняному науковому обігу дотепер залишаються розкритими обмаль. Недостатньою розробленістю в українській соціально-філософській і культурологічній думці характеризується також вивчення природи і протиріч становлення й розвитку народної ху-

дожньої культури. І хоча останнім часом з'явилась низка праць, предметом дослідження яких стала *художня* культура, питання про природу і протиріччя розвитку *народної* художньої культури в них не піднімалися, як не ставилися й питання щодо історичних форм існування останньої. Проблему становить і знаходження відповідей на питання щодо того, які саме форми народної художньої культури (архаїчні чи більш пізні) відроджувати і розвивати нині, що саме необхідно для того, щоб старовинні форми не перетворилися тільки на музейні реліквії, а продовжували нести свою естетичну і моральну цінність у сьогодення.

Ці та інші проблеми загострюють і спеціалізують їх актуальність в умовах культурної глобалізації, відтак – потребують сучасного дослідження. Проте студіювання зазначених питань, пошук відповідей на них неможливий без з'ясування сутності та визначення самого поняття "народна художня культура", яке на сьогодні не має чіткого формулювання (що подеколи призводить до термінологічного непорозуміння в мистецтвознавчих та культурологічних дослідженнях).

З'ясування сутності та формулювання поняття народної художньої культури сучасного українського суспільства пов'язані також з необхідністю об'єктивного аналізу процесів щодо її підтримки, збереження й розвитку, синхронізації і взаємодії цих процесів з іншими соціокультурними процесами в контексті актуалізації поступальності історичного розвитку країни і культури.

На всіх стадіях суспільно-історичного розвитку, від язичництва до сучасності, будучи включеною в різноманітні соціокультурні практики людини, народна художня культура вбирала і передавала наступним поколінням моральні імперативи соціуму, зокрема – ставлення до світу, до праці, до ближнього, тим самим моделювала взаємини різних поколінь, формувала їх цінності й ідеали.

Українська народна художня культура переживала в різні часи злету й падіння, відбиваючи, іноді з випередженням, іноді з запізненням, шляхи розвитку економічного, політичного, соціального, ідеологічного життя суспільства. Але прихований оптимізм, внутрішня зосередженість у сполученні зі своєю зухвалістю в освоєнні нового (риси, генетично властиві українській народній художній культурі) дозволили їй нагромадити унікальний досвід "синтетичності", що увібрав спільні слов'янські та європейські елементи, традиції різних релігійних культур.

У численних дослідженнях у сфері народно-художньої культури найбільш плідним, на наш погляд, є *типологічний* підхід щодо вивчення піднятої проблеми. Він дозволяє розрізняти, принаймні, два куль-

турно-історичні її типи: культура, коріння якої сягає селянського побуту (архаїчний тип), та міський (сучасний) тип народної культури.

З першим типом щільно пов'язується поняття автентичності. Воно визначає не тільки реальний зміст культурного артефакту, а й настільки ж правдиву його трансформацію в історичному просторі. Автентична народно-художня культура – це одна із сфер культури, що склалася протягом століть і поєднує в собі мистецькі явища та художньо-осмислені твори найрізноманітніших напрямків: від сакрально-ритуальних до побутово-прагматичних. Саме у цьому культурному космосі у всій повноті проявляється дух нації, її унікальність.

Непорушна роль традицій народної художньої культури і в національній самоідентифікації нинішніх українців. Народно-художня культура – явище суто *національне*. Саме через сприйняття, освоєння та відтворення її артефактів відбувається національна самоідентифікація особистості, її ставлення до навколишнього світу, релігійного та морального імперативу.

Автентична народно-художня культура глибоко *традиційна*. У фазі формування принципів створення артефактів народно-художньої культури протоетносів, люди жили в певній гармонії із довкіллям, керуючись незмінними моральними нормами. Збереження перманентності цих принципів і норм народної творчості, способів їх передачі майбутнім поколінням без будь-яких випадкових та другорядних псевдоестетичних нашарувань становить генералізуючу силу та аксіосферу народно-художньої культури.

Попри те, що творчість – дія виключно індивідуальна, особистісна, і не зафіксовано жодного факту, щоб пісню створив хор, а танцювальну мелодію – оркестр, однією з ознак народної художньої культури є її анонімність. У процесі неписьмової (усної) передачі від виконавця до виконавця, від покоління до покоління бере участь багато людей, а тому текст або й мелодія пісні зазнавали певних змін. Імена авторів і самих пісень (як і їхніх змін) невідомі; нерідко народні пісні, зафіксовані у нотних записах збирачів, означаються ними як "варіанти". І це не тільки тому, що ці імена загубились у товщі століть, а й тому, що анонімність – один з моральних принципів типу культуротворчості, який ми сьогодні називаємо "народним".

Народна художня культура являє собою складну, ієрархічну, самостійну, самодостатню, оригінальну систему, що саморозвивається, має конкретно-історичний, соціально-стратифікаційний характер і включає в себе безліч взаємозалежних один з одним елементів: архаїчний фольклор, художню самодіяльність, фольклоризм, фольклор субку-

льтур, неофольклоризм, а також творчі, соціальні, психологічні аспекти, інфраструктуру, що забезпечує їхню трансляцію в соціум. Кожна з підсистем має цілком визначену образно-семантичну природу, жанрово-видовий склад, виразні засоби, форми соціального функціонування.

Українська народна художня культура, інтерпретована як своєрідне семантичне поле, виростає з архетипічних структур міфопоетичної спадщини, формує відповідну царину дотеоретичного досвіду (життєсвіт) та на рівні самосвідомості визначає картину світу і, зокрема, сферу цінностей етносу (аксіосферу), втілену в знаково-символічних структурах текстів (семіосфері). Як сукупність створених і поширюваних у суспільстві творів народної творчості, а також форм та способів їх збереження, вивчення й трансляції, народна художня культура є відображенням дійсності в художніх образах за допомогою особливих виразних засобів. В її структуру включаються різні функції і форми (зокрема, збереження, вивчення і поширення художніх цінностей). Відтак структурна сутність народної художньої культури є складним і суперечливим процесом побутування творів народного (аматорського) і сучасного мистецтва.

Функції народної художньої культури, на наш погляд, це функціонування форм, що входять до її структури. Кожна така форма має як традиційні, так і інноваційні функції. Всі існуючі у сучасному соціумі форми народної художньої культури (включаючи елементи язичеського й архаїчного фольклору, художню самодіяльність, фольклоризм, фольклор субкультур, неофольклоризм) сформувалися в процесі тривалої еволюції на основі єдності і боротьби традицій і новацій. Новаційні форми народної художньої культури, що з'явилися в різні історичні періоди її розвитку (архаїчна, руралістична (*від франц. rural – сільський*, урбаністичний), діалектично пов'язані з традицією. Під впливом соціальних факторів традиційні форми зазнають значної трансформації: еволюціонують, не змінюючи своєї сутності, або зберігаються в автентичній формі і продовжують виконувати функцію підтримування масової й елітарної творчості як еталон саме народного мистецтва.

Проблема традицій не може розглядатися поза розгляду проблеми новацій. Архаїчне і нове знаходяться в прямій кореляційній залежності. А отже, поява новацій не означає відкидання чи забуття традицій.

Нині у суспільстві намітилися певні шляхи розвитку народної художньої культури. Розробляються програми її збереження і розвитку. Низка установ культури включена в реалізацію таких програм. Помітно розширюється структура дитячих установ культури й освіти, навчальних закладів середньої і вищої ланки, одним із завдань яких є забезпечення збереження й трансляції фольклору – базового елементу

української народної художньої культури. Відкриваються відділення, кафедри теорії й історії народної художньої культури. Проте, невирішеними залишаються проблеми, пов'язані з відновленням поступального розвитку народної художньої культури, який має однаково дистанціюватися від "сцилли" – однобічного захоплення архаїкою та "харібди" – зайвої модернізації народної творчості в різних обробках і стилізаціях, небезпечної втратою національної своєрідності. Актуальними залишаються й проблеми етнохудожньої освіти та національно-етнічного відродження культури і народу України.

Розв'язання цих проблем вбачається можливим на шляху постмодерного визнання рівної естетичної цінності усіх форм народної художньої культури: архаїчних, руралістичних, модерних (художньої самодіяльності, фольклоризму, фольклору субкультур (декоративно-прикладне, художньо-прикладне мистецтво й образотворчий фольклор), неофольклоризму, визнання необхідності етнохудожньої освіти, розгляду проблем народної художньої культури нарівні з проблемами національної ("високої") художньої культури суспільства.

Відтак, дослідження значущості і статусу форм народної художньої культури, їхня естетична цінність і право на існування в наші дні є актуальним і має стати предметом подальших наукових пошуків.

Чембержі Михайло Іванович

РОЛЬ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ СУЧАСНОЇ МОЛОДОЇ ЛЮДИНИ

Сучасна концепція освіти, вакцинована інноваціями, спроможністю до реформування, має гарантувати широкий вибір можливостей для отримання знань, надання кожному змоги щоденно реалізувати себе, а також – усвідомлювати свою власну відповідальність за наполегливе самовдосконалення та безперервне ствердження себе фахівцем конкурентоспроможного рівня. В цьому сенсі значення освіти (і педагогіки як технології освіти) полягає не лише у наданні дитині й молодій людині певної суми знань, а й у глибинному благодотворному впливі на особистість.

У своїй книзі "Ранкові роздуми про вічне" (К. : "Автограф", 2010) я підкреслював, що в Київській дитячій Академії мистецтв ми не займаємося виховною роботою у чистому рафінованому вигляді – ми займаємось організацією освіти, що дає виховний результат. Це принципово: адже не може бути виховання без професійних знань, без яскравої талановитої майстерності.

Організація освіти, що дає виховний результат – основний постулат нашої діяльності, і мені здається, що це є взагалі сенсом освіти як такої. Якщо освіта не впливає на формування особистості, системи її поглядів, філософського осмислення своєї професії, то вона стає «освітою для освіти», вона не несе позитивний результат, не стає рушійною силою суспільства, не збуджує громадську, мистецьку, наукову думку. Дітей потрібно вчити жити, творити, любити, дружити, сперечатися, дискутувати – це найважливіше педагогічне завдання.

Освіта має вибудовуватися як система, що несе колосальну енергію виховної дії на розвиток дитини – майбутньої дорослої людини. Це стає особливо актуальним за сучасних умов, коли соціокультурний простір насичений фантастичним тиском новітніх технологій, коли з будь-якого квадратного сантиметра несеться найрізноманітніша інформація, а навчальні плани й програми вимагають від дитини засвоєння величезного обсягу знань.

Якщо не вміти зібрати ці різні енергетичні промені на всьому периметрі впливу, можна спричинити небезпечне домінування не найкращих складових існуючої сукупності знання. Дитина ніби знаходиться в центрі кола, з кожної точки якого вона отримує промені інформації, в тому числі негативної. Відповідно освіта має бути побудована таким чином, щоби формувати в учнів і студентів можливість миттєвої аналітичної реакції, аналітичного відбору і логіки сприйняття з точки зору короткострокової й довгострокової перспективи використання. У випадку, коли цього досягти не вдається, дитина замикається, ніби протестуючи проти всього, і, на жаль, енергетика позитивного впливу нових знань (може невелика, а може, й багатюща) ризикує розбитися о броню цього відчуження від інформації як такої. Тому систему освіти слід розглядати не просто як систему надання знань – це система виховання дитини за рахунок новітніх чи традиційних знань, за рахунок розкриття інтелектуальних можливостей людини, яку збагачує кількість знань, але найбагатшою вона буде, якщо використовуватиме лише ті знання, що потрібні зараз. Не треба працювати на умовну книгу рекордів Гіннеса – треба думати про те, як використовувати інструментарій пізнання світу.

Іноді схоластичність якогось предмету не пробуджує аргументований інтерес, як наслідок, він сприймається на формальному рівні. Подібний підхід дає дитині підставі вважати, що нові знання з цього предмету ніколи не знадобляться – образно кажучи, будуть складені в загальний інформаційний "портфель" і можливо, ніколи не будуть використані. Педагогічна установка, яку я назвав би флегматичним формалізмом, –

один із моментів, що дійсно гальмує освіту і подеколи будує протестне ставлення до конкретного напрямку знань або певної їх сукупності.

Скажімо, матеріал, що викладається в курсі біології, може подаватися з точки зору відображення природи в інших галузях природознавства, у творах різних видів мистецтва, в художній літературі. Якщо поєднати це, інтегрувати в привабливу елегантну цілісність, сформувати систему ефективного пошуку та високої мотивації опанування обраною дисципліною, створити передумови філософського усвідомлення законів, які є підґрунтям цього предмету, – можна розраховувати на природне й щире сприйняття, засвоєння та використання, за необхідністю, його основного фундаментального змісту. Цей принцип універсальний і працює в усіх галузях знань – від гуманітарних до точних.

Гадаю, що освіта, якщо вона правильно організована, правильно побудована і має серйозні моменти виходу на кожну особистість, є прогресивною; вона сприяє тому, що молода людина стає активною освіченою силою, яскравою фігурою соціуму. Якщо освітня концепція навчального закладу побудована на таких засадах, несе позитивні моменти впливу на дитину, то можна розраховувати на високий результат освіти як чинника формування особистості прогресивної людини, яка стає часткою сучасного світу і тих можливостей, що дає нове Знання.

СЕКЦІЯ 1

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Грушкіна Світлана Вікторівна

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Українська культура ХХ століття увібрала в себе цілий комплекс проблем, що існували упродовж попереднього розвитку мистецтва і не втратили своєї актуальності до тепер. Сучасне світосприйняття вимагає нового ставлення до взаємодії інтернаціонального і національного, загального й особливого, новітнього і традиційного. Злам століть – час переосмислень – у вітчизняному мистецтвознавстві збігся з добою змін (політичних, суспільних, ідеологічних), що уможливили відверту зміну парадигм.

Українська графіка останньої третини ХХ століття була завжди предметом уваги мистецтвознавців (зокрема, Д. Антоновича, П. Балицького, М. Вороного, М. Зубар, Ф. Ернст, П. Ковжун, Є. Кузьміна та ін.). Розвиток регіонального мистецтва висвітлено у роботах О. Голубець, О. Петрової, О. Тарасенко, Г. Скляренко, К. Бобринської, К. Дьоготь, Г. Коваленко, О. Якимович та ін.

Як вважає О. Голубець, в українській графіці першої третини ХХ століття найбільшу увагу приділено розгляду станкової і книжкової графіки (журнальна графіка, екслібрис, плакат, промислова графіка, виконані графічними техніками ескізи монументальних композицій, театральних костюмів і декорацій). Як стверджує дослідник, зосередження уваги на жанрових особливостях художньої мови дає ключ до з'ясування домінуючих жанрових напрямів у графіці означеного часу. Визначення головних жанрів, своєю чергою, сприяє виявленню регіональних тенденцій художнього процесу, притаманних лише українській мистецькій ситуації [1, 17]. На одному часовому відтинку мистецтво графіки у Західній і Східній Україні розвивалося синхронно, відмежовуючи історичні етапи художнього життя, мало розвій на всьому терені України і знаходило продовження за її межами.

Як зазначає О. Лагутенко, розквіт мистецтва графіки на початку ХХ століття пов'язаний з ідейною програмою і розвитком стилю модерн. В Україні цей процес збігся з активним зростанням національно-культурного руху, з поширенням у мистецтві нових ідей. Стиль модерн

став помітним явищем в українській графіці початку ХХ століття. Завдяки поширенню через журнали, книжкові видання, мистецтво плаката, графіка змінила культурну атмосферу великих міст і створила новий контекст, який уможливив розвиток авангардних напрямів [3, 215].

У процесі розвитку жанрів української графіки зазначеного періоду в цілому та у конкретних мистецьких творах відобразилися різні загальноєвропейські течії – модерн, символізм, неопримітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм, функціоналізм, реалізм, сюрреалізм, неокласика. У витворах українських художників, у мистецьких течіях в цілому нерідко спостерігається нашарування різних стильових напрямів.

Нова хвиля інтересу до мистецтва другої третини минулого століття припала на 1980-ті роки, коли знову актуальними стали національні традиції, у сучасному мистецтві графіки відроджувалися естампні техніки, умовні пластичні засоби формотворення [3, 282].

У другій половині ХХ століття мистецтво графіки пережило справжні ідеологічні зміни. Перед даним видом мистецтва постала велика кількість завдань – як суто художніх, філософських, так і соціальних, суспільно-політичних. Журнальна та книжкова графіка, малюнок до газетного видання, плакат – ці форми графічної творчості набували пріоритетного розвитку в образотворчому мистецтві. Саме графіка існує на межі індивідуально-неповторного і масового тиражованого мистецтва, що набуло нового розвитку завдяки прогресу в галузі поліграфічного виробництва. У графічному мистецтві знайшли вихід ті проблеми, що гостро постали перед митцями на зламі ХХ – ХХІ століть і які вони відчували як зіткнення протилежностей (елітарне й масове, рукотворне і тиражоване, матеріальне і духовне, новітнє і традиційне) [див.: 2, 138].

Наприкінці ХХ століття у свідомості українських митців стали відчутними спільні тенденції, обумовлені у світоглядному аспекті двома головними причинами – історичним позитивізмом та прагненням відкрити нові жанрові виміри графіки у ставленні до навколишнього світу і процесу життя в цілому. Виникають підстави для формування спільного поля розвитку жанрів графіки у контексті регіональної культури; не менш актуальним для художників і архітекторів є бажання відродити певні національні традиції.

Перехідний період зумовив як швидкий розвиток графічного мистецтва у регіонах, так і ускладненість проходження процесу адаптації нових віянь, існування одночасно великої кількості різноманітних явищ та напрямів. Активізація *художнього* значною мірою була спричинена і новим економічним розвитком, що стимулював міську культуру.

З'явилося чимало цікавих станкових робіт, але перш за все кінець ХХ століття – це період розквіту книжкової графіки. Молоді українські художники створювали не просто серії ілюстрацій, а справжні книжкові ансамблі. Інтерес до книги був тісно пов'язаний з потягом до синтезу мистецтв, прагненням відчувати загальний стиль епохи [4, 251].

Жанровий колорит у графіці кінця ХХ століття – надзвичайно яскраве явище в регіональному мистецтві ХХІ століття. Українські художники вказаного періоду сформували індивідуальну графічну мову, характерними ознаками якої стали енергійний, лаконічний штрих, підкреслено декоративне розуміння кольору, особливе ставлення до простору аркуша, обережне ставлення до офорта та його різновидів. Особливістю графіки початку ХХІ століття став також надзвичайно гострий інтерес її створювачів до регіональної історії у народному побуті і мистецтві. Невичерпним джерелом натхнення для молодих художників стала історія рідного краю. Захоплення митців, звичайно, знаходили відображення у різножанрових творах – як у тематиці, так і в стилістиці. Митці звертають увагу на українську графіку повоєнного часу, яка відзначалася бурхливим розвитком і значними творчими досягненнями. Причини її розквіту пояснюють по-різному, але обов'язково згадують про важливі зміни політичної ситуації в Україні [5, 326].

На нашу думку, на зламі ХХ – ХХІ століть відбувається динамічне формування графічної мови нового типу. На межі століть, у добу активного наступу цивілізації українська графіка зберегла неповторний характер і стала оплотом художнього мистецтва. Дослідження розвитку графіки ХХ – початку ХХІ століть впливає на формування нової концепції історії регіонального мистецтва, сприяє визначенню тих шляхів, якими може рухатися сучасна культура України, зберігаючи національну ідентичність у світовому контексті та набуваючи потужного мистецького вияву.

Використані джерела

1. Голубець О.М. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості): дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.01 / Голубець Орест Михайлович. – Львів, 2002. – 353 с.

2. Графіка: Мистецтво 1900-х – першої половини 1930-х років: у 5 т. – Т. 5. // Історія українського мистецтва: Мистецтво ХХ століття / Гол. ред. Г. Скрипник. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2007. – С. 132-175.

3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття / О. Лагутенко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Кн. 1. – К. : Інтертехнологія, 2006.– С. 223-291.

4. Традиції народного мистецтва в українській книжковій графіці 1920-х років // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: зб. статей. – К. : Родовід, 1996. – С. 253-255.

5. Українська книжкова графіка першої третини ХХ століття у загальноєвропейському художньому контексті // *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта.* – Львів : Каменярь, 1998. – С. 325-328.

Зосім Ольга Леонідівна

САКРАЛЬНИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІРИ ДУХОВНОЇ ПІСЕННОСТІ

Християнське церковне мистецтво має дві складові – сакральну (літургічну) і мистецьку (естетичну). Богослужбовий спів, репрезентований гімнографічними текстами і літургічною монодією або церковним багатоголоссям, є мистецькою складовою церковної культури. Літургічна складова богослужбового співу є видимим виявом його сакральної сутності, оскільки у літургії відбувається комунікативний акт між Богом і людиною: Бог сходить до людини (катабатичний вимір), а людина підіймається до Бога (анабатичний вимір) [1, 17].

Категорія сакрального з кінця ХІХ століття є предметом спеціальних досліджень. Важливими для розуміння сакрального у його антропологічному, соціальному, релігієзнавчому вимірах стали роботи вчених ХХ століття – Р. Отто, М. Еліаде, Е. Дюркгейма [2, 18-21]. У дослідженнях філософських, культурологічних, мистецтвознавчих ключовими у розумінні сакрального є його естетична (див. [4]) та семіотична складові (див. [3]). Головними елементами, які виражають сакральне у мистецтві, стають часово-просторова [4, 21-22] і вербальна його складові [4, 22-24].

Дві складові літургічної музики – сакральна і мистецька – протягом багатомілітної історії богослужбового мистецтва не завжди гармонічно поєднувалися між собою. Якщо в епоху Середньовіччя сакральне і художнє становили єдність завдяки функціонуванню у межах церковного канону (богослужбова монодія), то з часів Відродження "починається відрив цих категорій одна від одної. Сакралізація людського буття, його подальше трагедійне забарвлення роблять відносини прекрасного й сакрального ззовні все більш далекими" [4, 19]. Водночас народжується нове розуміння сакрального, характерне для Нового часу, де сакральне втрачає свій онтологічний статус і отримує можливість (особливо у мистецтві) індивідуальної інтерпретації митцем завдяки деканонізації, коли "символ може інтерпретуватися досить вільно без огляду на канон" [4, 24], внаслідок "трансмутації сакрального в естетичне, у саму можливість існування символу як феномена мистецтва, до нової цілісності – художньої, а не такої, де художнє лише акомпанує канонічній формі" [там само].

Середньовічне канонічне мистецтво розглядало мову літургії як один із атрибутів сакрального, справедливо вважаючи, що "богослужбова мова – це мова піднесена, одухотворена за своїм стилем", що піднімає "людину над землею й усім земним. Тому переклад іншою мовою сакрального тексту не дає можливості його адекватного сприйняття з релігійної точки зору" [там само].

Деканонізація церковного мистецтва на християнському Заході почалася з мовного чинника. Зазначимо, що ознакою сакральності богослужбового музичного твору у літургічному просторі з часів пізнього Середньовіччя, а особливо у Новий час стає його приналежність до обряду, місце ж літургічного тексту і сакральної мови поступово зменшується – вони вже не є обов'язковим компонентом богослужіння і, відповідно, маркером його сакральності. Саме це призвело до появи таких жанрів як церковна соната, органна меса, у яких вже повністю відсутній текстовий компонент. Збільшується роль музично-літургічних творів, у яких текстово-гімнографічний компонент замінюється парафразами богослужбових текстів національними мовами, а починаючи з XVIII століття – вільною літературною творчістю церковних поетів.

Особливо радикально ставилися до сакральних текстів протестантські церкви, найбільш консервативно – православні. Католицька церква знайшла компромісне рішення щодо використання у літургії та інших церковних служіннях сакральних текстів і текстів, що не є власне літургічними. Останнім вони надали статус «*ria exrecitia*» («побожні практики») – так само, як і іншим церковним відправам, що не є літургією у вузькому розумінні [1, 33]. Однак у цьому сенсі цілком слушним є зауваження, чому приватне читання часослова з літургічними текстами є літургією, а урочиста церковна процесія на чолі з єпископом – лише різновид побожних практик, оскільки процесійні тексти і обряди не входять до числа власне літургічних чинів. Адже будь-яке прославлення Бога, що має публічний характер і розкриває таємницю спасіння, можна вважати літургією у широкому розумінні [там само].

Таким чином, музичні жанри, що звучать на богослужіннях або інших церковних відправах, але не мають канонічних богослужбових текстів, також можна відносити до літургічних (у широкому розумінні), оскільки вони є частиною сакрального літургічного простору. До них ми відносимо і духовну пісню храмового (літургічного і паралітургічного) призначення, яка не є у класичному розумінні літургічною музикою, оскільки не використовує літургічні тексти, однак у той самий спосіб, що і музика літургічна, є засобом Божого поклоніння.

Сакральний вимір духовної пісні є специфічною її особливістю як репрезентанта церковної культури. Західноєвропейська духовна пісня національними мовами літургійного і паралітургійного призначення з часів пізнього Середньовіччя функціонально уподібнюється до богослужбової музики, усуваючи з літургії піснеспіви, написані на сакральні гімнографічні тексти. Саме функціональна близькість з часом дозволила органічно включити колись несакральну духовну пісню до католицького богослужіння, де вона, виконуючи літургійну функцію, фактично набувала сакрального статусу задовго до II Ватиканського Собору [5, 24].

Говорячи про сакральний вимір української духовної пісні, наголосимо, що йдеться передусім про духовну пісню паралітургійного призначення, культивовану в уніатському (греко-католицькому) середовищі. Православна позабогослужбова пісенність також має сакральний вимір, однак його скоріше можна трактувати як позахрамовий, що освячує повсякденне буття. У класичному вигляді лише паралітургійну (як і літургійну) пісенність можна віднести до сакральної, храмової культури. Її сакральність можна охарактеризувати як функціональну, вона полягає у приєднанні до храмових дій – молебнів, процесій, а також включення як додаткових частин до літургії (пісні до і після проповіді, пісні на причастя тощо).

У XVIII ст. додатковою ознакою сакральності української духовної пісні стає мовний чинник: редактори «Богогласника», готуючи збірку церковних пісень до друку, ряд творів редагували, змінюючи староукраїнську мову на церковнослов'янську – сакральну мову східнохристиянського богослужіння на східнослов'янських землях. Однак зовнішня сакралізація греко-католицької духовної пісні наприкінці XIX ст. поступається тенденціям, характерним для західнохристиянської ментальності Нового часу, де ознакою сакральності виступає не освячена традицією латинська, а національні мови, які підносяться до гідності сакральних. Тому в українському греко-католицькому церковному просторі у XX ст. утверджується сучасна українська мова як ознака нової сакральності, як у літургійних, так і паралітургійних творах. Сучасна українська мова сьогодні є основною в українському римо-католицькому богослужінні, на яку перекладено латинські традиційні піснеспіви і європейські (переважно польські) духовні пісні. У православному середовищі, там, де використовується духовна пісня на богослужінні (колядки під час різдвяних свят), вона також стає частиною літургійного простору. І хоча паралітургійна пісня сучасною українською мовою у православних храмах звучить не часто, вона набуває са-

крального виміру у розумінні, характерному для європейської християнської традиції Нового часу.

Функціональне розуміння сакральності ховає у собі небезпеку розриву між літургічно-обрядовою і естетичною функціями. З часів пізнього Середньовіччя у літургічній музиці почали з'являтися тенденції її автономізації від обряду, естетичне поступово підпорядковувало літургічне, унаслідок чого тривалий час на християнському Заході превалювала не сакральна, а мистецька складова богослужіння, яке часто перетворювалося на духовний концерт – мистецьку, а не літургічну акцію. Однак сьогодні мистецький компонент, на відміну від попередніх часів, відходить на другий план (часто через неможливість матеріально утримувати високофаховий мистецький колектив), і богослужбова музика у храмовому просторі є вже не центральним, а підпорядкованим літургічній дії компонентом. З точки зору богослужіння такий порядок речей більш відповідає сутності літургії як явищу трансцендентного, а не мистецького характеру, однак тут криється небезпека взагалі нівелювати мистецький компонент як такий, оскільки останній принципово не впливає на сакральну сутність самого богослужіння, яке розуміється функціонально.

Розрив між сакральним і мистецьким сьогодні найбільше зачепив українську римо-католицьку музику, менше православну і греко-католицьку, у яких завдяки збереженню літургічних текстів збереглася єдність сакрального і мистецького. У римо-католицьких богослужіннях як літургічні використовуються тексти пісенних творів, які колись виконували паралітургічні функції і не відносилися до сакральних. На молодіжних відправах під впливом протестантських харизматичних рухів сьогодні часто виконуються пісенні твори різних стилів, у тому числі і легкої, розважальної музики. Для багатьох легкожанровий стиль богослужбової музики сприймається як такий, що не порушує ідею сакральності літургії, а наближає її до сучасної (молодої) людини, оскільки, як вважають прихильники такого погляду, саме така музика допомагає їй у молитві.

Легкожанрові пісні духовного змісту є у репертуарі (богослужбовому і позабогослужбовому) усіх християнських конфесій – найбільше у протестантів, найменше у православних. Не даючи однозначної оцінки сучасному стану української християнської музики, відзначимо, що спрощення літературної мови богослужбових текстів унаслідок нового розуміння сакральності було позитивним явищем в історії християнського мистецтва, натомість спрощення музичного компоненту свідчить скоріше про постмодерністичну деконструкцію сакрального у літургії, ніж про її оновлення і осучаснення.

Використані джерела

1. Кунцлер М. Літургія Церкви / М. Кунцлер; [пер. з нім. монахині Софії]. – Львів : Свічадо, 2001. – 616 с.
2. Медведев А.В. Сакральное как причастность к абсолютному / А.В. Медведев ; Рос. филос. о-во; Межвуз. центр проблем непрерыв. гуманитар. образования при Урал. гос. ун-те им. А.М. Горького. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. – 152 с. – (Серия "Философское образование", вып. 13).
3. Остащук І.Б. Християнський сакральний символізм: релігієзнавчо-філософський дискурс / І.Б. Остащук. – К. : Автограф, 2011. – 208 с.
4. Шелюто В.М. Проблема сакрального в естетичному процесі : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 / В.М. Шелюто. – Луганськ, 2010. – 43 с.
5. Bartkowski V. Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy / V. Bartkowski. – Kraków : PWM, 1987. – 284 s.

Коваленко Наталія Павлівна

ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ГОНЧАРА

На межі ХХ – ХХІ ст. зміни, яких зазнала наша держава, залучили усі аспекти національного життя. Актуальним питанням сьогодення є вплив процесів культурної уніфікації розвитку суспільства, що спричинені глобалізаційною моделлю розвитку світового суспільства. Як наслідок, обраний напрямок розвитку суспільства є загрозою для традиційних форм культури. Але незважаючи на швидкий темп розвитку технічного прогресу, появу нових форм мистецтва та невпинну зміну глобалізаційних світових процесів, народна культура лишається наріжним каменем просвітницької діяльності світового суспільства. "Кожна нація інтернаціоналізує свою культуру, тобто користується досягненнями загальнолюдської культури і робить свій внесок у світову культуру. І чим багатша буде народна культура, тим багатшим буде цей внесок. Водночас відбувається збагачення інтернаціональної культури національною. Такий взаємообмін можливий тільки тоді, коли нація життєдатна і повнокровна" [2, 22].

Процеси розвитку суспільства, що відбуваються сьогодні, схожі на потужні зміни, які були актуальними на межі ХІХ – ХХ ст., коли в Україні відбувалися культурницькі, просвітницькі процеси на основі національних традицій минулих поколінь. Яскраві представники української інтелігенції того часу вкладали зусилля, активно ведучи просвітницьку діяльність.

Так, на майбутнього народного художника, етнографа, культуролога й фундатора музею І.М. Гончара мали вплив такі постаті української культури кінця ХІХ – ХХ ст., як талановитий музикант, педагог, композитор і збирач народного фольклору М. Коросташ, відомий вче-

ний-музикознавець, фольклорист К.Квітка та ін. Зустрічі, спілкування сформували цілепокладання подальшої діяльності майбутнього просвітницького діяча, засновника музею нової фундації І. Гончара.

Мистецько-культурницька та невтомна просвітницька діяльність І. Гончара – приклад служіння своєму народові. Величезна творча спадщина у вигляді скульптури, живопису, графічних робіт, 18 томів історико-етнографічних мистецьких альбомів "Україна й Українці", колекція стародруків, ікон, народної картини, кераміки, костюмів, 34211 рушників тощо.

Просвітницьку діяльність І. Гончар вів, не припиняючи творчої аутентичної праці, скоріше, завдяки їй. Не зважаючи на тоталітарний режим, що існував за часів радянської влади (мистецтво за тих часів служило виключно владній ідеології), І. Гончар створював не тільки скульптури на провладне замовлення, а й портрети української інтелігенції, композиції на теми з великої історії українського народу, портрети та постаті українських козацьких ватажків, таким чином наглядно ознайомлюючи, зацікавлюючи пересічного глядача з культурою, історією українського народу. В такий спосіб І. Гончар вів просвітницьку діяльність. Візуальне мистецтво, сприйняття візуального твору мистецтва (живопису, графічних творів, плакату, творів кіномистецтва, скульптури) має великий вплив на глядача і в цілому на суспільство.

Пізніше І. Гончар створив не типову на той час музейну одиницю, в колекції якої співіснували і доповнювали один одне аутентичні твори митця. Майстер залучав відвідувачів музейної збірки до активних дій, пропонував вдягати строї, дозволяв грати на музичних інструментах, зацікавленим відвідувачам розглядати, доторкаючись до того чи іншого візерунка на сорочці, рушникові. Охоче митець розповідав про історію знаходження тієї чи іншої речі, коментував свої скульптурні портрети чи композиції на теми з історії козацької доби. Листувався з бажаючими знати й вивчати рідну культуру, щиро надавав у використанні книги з особистої бібліотеки [4, 189].

У хаті музею створено було культурний осередок, саме тут виникла ідея заснувати хорівий колектив "Гомін". З метою відродження та популяризації української пісні з відвідувачів, зацікавлених і свідомих особистостей, що приходили чи приїздили до І. Гончара, створювались гурти, які за допомогою митця відтворювали традиційні свята: водили "козу" на Різдвяні торжества, вивчали та співали колядки, ходили по домівках відомих людей Києва засівати та колядувати, відновлювали, вчилися розпису писанок на свято Світлого Христового Воскресіння, пекли пасхальні кулічі. Саме тут, на схилах Дніпра, де жив і працював

І. Гончар, відбувалося відродження української давнини, обрядів, традицій української культури [1, 271]. Багато хто починав з зацікавленості мистецтвом та спостерігаючи за тим, як працює над скульптурним твором митець, і сам захоплювався ліпленням, малюванням, а згодом під чутким наглядом митця ставав на творчий шлях [3, 99].

І. Гончар мав головну рису для того, щоби мати послідовників та виховувати нащадків на засадах духовності й поваги до рідної культури – це досвід та подвиг власного життя. Відомо, що ніщо так не вчить, не впевнює і не виховує, як досвід і життєва правда того, хто вчить. Нащадки І. Гончара гідно продовжують діло його просвітницької та мистецької діяльності. На сьогодні П. Гончар (син) є директором українського центру "Музей І. Гончара"; під його керівництвом проводиться титанічна просвітницька праця. Проводяться круглі столи на актуальну тематику, працюють чисельні гуртки малюку для юних та дорослих. Проводяться чисельні обрядові свята, весілля, презентації книжок, творчі зустрічі з відомими особистостями, влаштовуються художні виставки та наукові конференції. На всі заходи красно запрошуються усі бажаючі вивчати рідний край, рідну культуру.

Онуки І. Гончара також продовжують омріяне та розпочате митцем. А. Гончар та І. Гончар є випускниками Національної Академії образотворчого мистецтва та архітектури. Ними розписаний та реставрований не один храм, зокрема, собор Успіння Пресвятої Богородиці на території заповідника Києво-Печерської Лаври. Обрано шлях іконопису та реставрації. Онука Антоніна співає українських пісень, як і її мама та вчитель, Народна артистка України Н. Матвієнко (яка також веде активну просвітницьку та благодійну діяльність).

Таким чином, завдяки подвижницькій діяльності у справі розвитку та збереження української народної культури було створено могутній духовно-просвітницький осередок, де виховувались нащадки та послідовники, гідні продовжувачі справи, яку започаткував митець. Вони, в свою чергу, мають творчий та життєвий доробок, який сприяє в умовах глобалізаційної світової моделі розвитку, уніфікації культурних процесів захисту та розвитку української народної культури.

Таким чином, на прикладі великого митця, художника, скульптора, культуролога, етнографа, мистецтвознавця, просвітницького та громадського діяча, його вчителів, а також послідовників і нащадків, ми прослідкували, яку велику роль відіграє просвітницька діяльність для кожної людини й суспільства загалом. Вивчаючи, зберігаючи, висвітлюючи багатий досвід минулих поколінь, просвітницька діяльність має важливу місію щодо виховання послідовників та нащадків. Вона передає

майбутнім поколінням створену на міцному фундаменті, досвіді минулого традиції та за допомогою новітніх технологій і чинників сприяє розвитку українського народного мистецтва, культури і духовності, без яких виховання гідності, громадянської свідомості, збереження та розвиток нації не відбудеться.

Використані джерела

1. Іван Гончар: Спогади про І.М. Гончара / Упор. і відп. ред. І. Пошивайло. – К. : УЦНК "Музей Івана Гончара", 2007. – 576 с.
2. Майстер, або Терни і лаври Івана Гончара / Упор. та авт. щоденникових нотаток Н. Поклад. – К. : МАУП, 2007. – 708 с. (Б-ка українознавства; Вип. 10).
3. Онищенко В. Спогади про І. Гончара / В. Онищенко // Визвольний шлях. – 2006. – Січень (59). – С. 96-107.
4. Селівачов М. Петро Гончар / М. Селівачов // АНТ. – 1999. – № 2-3. – С. 63.

Ковальова Юлія Сергіївна

ОПЕРЕТКОВИЙ ЖАНР НА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИЙ АФІШІ КИЄВА: СТОРІНКИ ІСТОРІЇ

Століття тому оперета в Києві була досить популярним жанром – наступним після опери, оскільки у опери з 1867 року був свій театр (Міський театр), а оперета отримала свій власний театр музичної комедії лише у 1934 році. Кінець ХІХ століття був періодом кризи оперети в Європі, і саме тоді оперетковий жанр активно розвивається та набуває розквіту в Російській імперії [див.: 1].

Саме оперетковий жанр для більшості акторів став першим кроком акторської досконалості – в майбутньому багато хто з них ставав великими режисерами, акторами, співаками. Щодня в Києві на різноманітних сценах йшли вистави приїжджих труп: доказом цього є розглянута періодика того часу – газети "Киевлянин", "Киевская мысль", "Киевская жизнь", "Жизнь и искусство", "Киевский театрал". Саме крізь призму публікацій місцевої преси постає перед нами музично-театральний Київ, яким він був сто і більше років тому. Крім оперети, в колі культурного життя міста були різноманітні розважальні акції та концерти (у тому числі благодійні). В афішах, вміщених у газетах, зустрічаємо також оголошення про проведення конкурсів на кращі гумористичні розповіді (після яких обіцяють народні гуляння, танці, феєрверки, виступи акробатів чи циган). Всюди звучав оркестр.

Оперета ставилась у міських садах, кафе-шантанах, театрах мініатюр. Основними сценами, де проходили такі музично-розважальні дійства, були міський сад "Шато-де-Фльор", "Перший театр мініатюр", "Художній театр мініатюр", "Малий театр мініатюр", петербурзький театр-

кабаре "Бі-ба-бо" у "Гранд-Готелі" на Хрещатику, сімейний театр-варьете "Апполо", Театр міського народного будинку (Троїцький народний будинок), театри "Фиглики", "Палас", "Одеон", "Мозаїка", пересувний театр "Мікст", театри М. Дагмарова, Мянновського, Брикіної, О. Бергоньє [див.: 3-6].

Перший український театр музичної комедії (під керівництвом Леся Курбаса) побудували у 1929 році в Харкові. Київський театр оперети відкрився у 1934 році. До цього часу колективів у Києві виступало надзвичайно багато: кожен новий сезон радував приїздом нових труп (з Москви, Санкт-Петербурга, Польщі, Білорусії), для яких здавали в оренду різноманітні приміщення. Кожна з київських газет обов'язково афішувала про вистави, а наступного дня, як правило, з'являлися рецензії на переглянуті вистави. Завдяки пресі, ми можемо прослідкувати розвиток опереткового жанру в Києві, навести статистичні дані про репертуар, адже цей жанр вартий уваги.

Цікаво, що в афішах презентувалася невелика кількість класичних зразків (оперети Ж. Оффенбаха, І. Кальмана, Ф. Легара, Ж. Жільбера, Ш. Лекока). Основним же репертуаром були спектаклі на сучасну тематику, актуальні для публіки: власний шаржовий репертуар ("Київ, лови момент", "Киевская Кармен", "Ночь любви", "Красное солнышко", "Модная Ева", "У директора театра", "Тётушка из Глухова" і т.д.), який багаторазово повторювався протягом місяця (наприклад, за жовтень 1912 р. у Києві пройшло 42 опереткових постановки!). Після вистави – того ж вечора – часто проводили конкурси, влаштовували феєрверки, танці, бали-маскаради. На честь від'їзду артиста (артистки), творчого ювілею або дня народження після вечірнього спектаклю солісти трупи могли додатково виконати дебютні номери з будь-якої вистави (на вибір самого виконавця). Про таке, як правило, оголошували у газетах.

Аналізуючи історичну періодику, додамо, що артисти, задіяні у оперетах, на початку минулого століття володіли найрізноманітнішим репертуаром. В афішах часто зустрічаються одні і ті ж прізвища, але у різних виконавських "амплуа": один день актор виступає в опереті (співає, танцює, розмовляє), наступного дня грає драматичну роль, далі оперний репертуар, участь у концертах...

У 1912–1916 роках подією для музично-театрального Києва став приїжджий театр оперети М.П. Лівського з Санкт-Петербурга, який значався у пресі як перший стаціонарний театр [5]. Відзначимо й трупу М. Садовського (1906–1920), де вперше була поставлена саме українська народна оперета (оперета М. Кропивницького "Пошились у дурні", оперета С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм", оперета "Вій") [2].

Цей колектив ставив вистави на сцені Троїцького народного будинку, що в майбутньому, 1934 року, став Київським театром музичної комедії.

Використані джерела

1. Владимирская А. Звездные часы оперетты / А. Владимирская. – Л. : Искусство, 1975. – 135 с.
2. Василько М. Микола Садовський та його театр / М. Василько. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 130 с.
3. Жизнь и искусство. – 1898. – № 5-330.
4. Киевлянин. – 1913. – № 180.
5. Киевская мысль. – 1912. – № 289-299.
6. Киевский театрал. – 1907. – № 5, № 7-8.

Коробецька Світлана Юріївна

ОСНОВИ ТЕОРІЇ ІНФОРМАЦІЇ В АСПЕКТІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ

Оскільки оркестровий стиль є явищем музичної і ширше – загальної культури, закономірним стає дослідження його в історико-еволюційному аспекті, виникає потреба дослідити цілісний процес еволюції оркестрового стилю від початку його виникнення до сьогодення.

Відзначимо, що дотепер у роботах, присвячених історії розвитку оркестру та оркестрування (А. Карса, Г. Благодатова, Н. Агафоннікова, І. Барсової та ін.) і навіть питанням власне оркестрових стилів (праці Л. Гуревича, Ю. Фортунатова) переважав єдиний підхід: розгляд історії оркестрування здійснювався переважно крізь призму індивідуального оркестрового письма окремих композиторів. Тому нагальною потребою стає дослідження стилів вищого рівня.

Наукове осмислення еволюційно-стильових процесів, на нашу думку, доцільно було б здійснювати із залученням положень теорії інформації, яка останнім часом з вузько-наукової перетворюється на загальнонаукову, сягаючи рівня загальної теорії. Такий підхід дозволяє простежити систему в її розвитку. В теорії інформації та теорії систем також запроваджується ентропійний підхід (праці Е. Лийва, Є. Седова, Н. Мойсеева, Н. Заличева, В. Шевченка, С. Курдюмова та ін.).

Інформаційно-ентропійна теорія вже знаходить застосування в окремих музикознавчих дослідженнях, максимально розсуваючи межі наукового узагальнення. В еволюції оркестрових стилів застосування теорії інформації та ентропії дозволяє виявити універсальні тенденції цього процесу і дає підстави для подальшого прогнозування напрямків його еволюції.

Теорія інформації – одна з галузей сучасного наукового знання, що отримала найбурхливіший розвиток останніми десятиліттями і проникла у більшість наук про живу й неживу природу, суспільство, пізнання. Звичайно, інтенсивний розвиток цієї теорії, її окремих положень та позицій ставить ряд питань щодо застосування у гуманітарній сфері та в науці про мистецтво. Передусім виникає проблема виявлення змісту та визначення самого поняття "інформація", яке є одним з фундаментальних у сучасній науці взагалі. Інформацію розглядають у якості найважливішої сутності світу. При аналізі цього поняття ми змушені залучати до розгляду об'єкти, на яких розгортаються процеси руху інформації – інформаційні системи; системне дослідження оркестрового стилю із застосуванням теорії інформації також вимагає його розгляду як інформаційної системи.

У найпростішому побутовому розумінні з терміном "інформація", як правило, асоціюються певні відомості, дані, знання тощо (лат. термін *informatio* і англ. слово *information* означають відомості, повідомлення, інформація). Інформація передається у вигляді повідомлень, що визначають її форму і подання. Прикладами повідомлень є музичний твір, телепередача, книги тощо. Існує безліч різних визначень цього поняття в залежності від галузі знання, де воно використовується. Класичне тлумачення інформації належить К. Шеннону (1948): інформація – це те, що скорочує ступінь невизначеності (або ентропії) про якийсь об'єкт, явище. Іншими словами, за Шенноном, інформація – це те, що збільшує ступінь знання (отже, ступінь визначеності) її адресатом об'єктів оточуючого світу, які його (адресата) цікавлять.

Подальший розвиток поняття інформації призвів до ще більшого розширення його обсягу. Це обумовлювалося логічним розвитком самої теорії – особливо виникненням нестатистичних (неймовірностних) підходів. У природничих науках поняття інформації пов'язується з такими властивостями, як складність, упорядкування, різноманітність, організація структури. Інформація стала проникати в естетику і психологію. Таким чином, обсяг поняття "інформація" настільки розширився, що воно перетворилося на загальнонаукову категорію.

Надалі чітко виявляється тенденція до розширення предмету інформації, усвідомлюється необхідність розглядати її комплексно як поняття, що стосується дослідження процесів прийняття й переробки інформації будь-якої природи. І. Юзвішин взагалі тлумачить інформацію у самому глобальному масштабі як "загальну генеративну основу Всесвіту" [2, 10] і додає, що усі явища й різного роду процеси природи й суспільства мають загальну інформаційну основу, а "у соціальній сфері й гуманітарно-культурологічній, у тому числі літературі, мистецтві, музиці, інформація відіграє провідну роль" (виділено мною – С.К.) [2, 199].

Наведемо одне з усталених тлумачень поняття інформаційної системи, в якому акцентується зв'язок системи із зовнішнім середовищем, з інформаційним потоком: "Інформаційними називають складно організовані системи, які спроможні приймати, зберігати, переробляти й використовувати інформацію для свого функціонування" [1, 83].

В основі більш широкого підходу до інформаційних систем лежить положення про зв'язок інформації та різноманітності. Концепція різноманітності не суперечить і загальножиттєвому розумінню інформації, адже під інформацією ми розуміємо щось нове, відмінне від вже відомого.

У процесі еволюції інформаційної системи відбувається накопичення інформації в ній. На початковому етапі пристосування нової інформації в умовах системи відбувається своєрідний етап експериментування з отриманою інформацією – це суто кількісне збільшення інформаційного потоку. У процесі відбору частина інформації переходить у структуру системи, стає невід'ємною складовою її самої. Отже, в результаті інформаційної перебудови структури відбуваються якісні зміни в ній.

Творчість і стильові зрушення також ґрунтуються на інформаційних процесах, вони немислимі без використання соціальної та художньої інформації (що дає змогу кожному поколінню спиратися на досвід своїх попередників, діагностувати існуючий стан соціально-художніх проблем, прогнозувати майбутній розвиток). Найкращим прикладом може бути те, що високоорганізовані системи здатні залучати власний минулий досвід для вирішення поточних завдань. У випадку з системою оркестрового стилю у ХХ столітті ми спостерігаємо яскраві стильові запозичення зі стилів минулого (бароко, класицизм, романтизм тощо) у вигляді "нео-стилів", які й утворюють сучасну полістилістичну картину.

Розуміння інформації на основі категорії різноманітності, невпорядкованості дає підстави для вивчення процесу розвитку на основі інформаційного критерію – це дозволяє встановити ступінь розвитку тієї чи іншої системи, визначити її стан у певний проміжок часу. Під розвитком системи оркестрового стилю ми розуміємо її внутрішні зміни, або зміни її внутрішньої різноманітності під впливом інформаційного потоку, що проникає у неї.

Різнманітність має різні рівні. Внутрішньо вона може змінюватися на рівні елементів, зв'язків, відносин, впливати на стан порядку, цілісності системи. Крім того, можливі різні напрямки самої зміни різноманітності – приміром, прогрес і регрес. Під прогресивним розвитком системи ми розумітимемо збільшення внутрішньої різноманітності системи. З точки зору теорії інформації, це означає накопичення інформації. Низхідна гілка розвитку (регресивна) означає зменшення внутрішньої різноманітності системи або зменшення кількості інформації. Таким чином, зміна інформаційного змісту системи – це *кількісний критерій* її розвитку.

Саме інформаційний аспект розвитку знаходить своє застосування в теорії еволюційного ряду, що діє на самому загальному рівні функціонування систем. Цей принцип стосується й теорії еволюції стильової системи, епохи якої послідовно змінювали одна одну, а отже, й теорії еволюції оркестрового стилю як її підсистеми.

Кожний ступінь в еволюції стильової системи характеризується власною структурою елементів та внутрішніх зв'язків між ними. Характерно, що кількість інформації з кожним етапом еволюції оркестрово-стильової системи збільшується; збільшується й кількість елементів, ускладнюється система зв'язків між ними.

Поряд з кількісним критерієм розвитку системи еволюційний рух супроводжується змінами якості інформації. Це дозволяє залучити до розгляду *якісні критерії* розвитку системи – вони виявляються передусім у зміні духовної надбудови стилю, збагаченні художніх концепцій творів новими художніми ідеями, розширенню й оновленню кола музичних образів. У музичному аспекті це виявляється у пошуках нових тембро-звучностей, нових звуко-акустичних джерел.

Будь-яка інформаційна система, якщо вона не прагне до руйнації, реалізує дві значущі для неї в цілому функції: накопичення нової інформації та передача (трансляція) вже накопиченої інформації.

Тож система оркестрового стилю протягом своєї еволюції постійно здійснює інформаційний відбір, "відсів" непотрібної інформації й експериментальним шляхом через творчість композиторів відбирає семантично доцільну на даний період інформацію.

Використані джерела

1. Новик И.Б. К определению понятия "информационная система" / И.Б. Новик, И.И. Сироткин // Философские аспекты информатизации / Труды семинара. – М. : ВНИИСИ, 1989. – С. 82-89.
2. Хакен Г. Информация и самоорганизация. Макроскопический подход к сложным явлениям / Г. Хакен. – М. : Мир, 1991. – 240 с.
3. Юзвизин И.И. Энциклопедия информатиологии / И.И. Юзвизин ; ред. А.М. Прохорова. – М. : Информатиология, 2000. – 467 с.

Лунак Тетяна Ігорівна

ЗАКАРПАТСЬКА ХУДОЖНЯ ШКОЛА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Національне відродження Закарпаття, після кількох століть підпорядкованості чужоземним державам та їх культурі, найбільш яскраво відобразилося в образотворчому мистецтві та художній освіті. Образотворча культура Закарпаття зароджувалася та розвивалася у тісному зв'язку

з розвитком культури усієї Європи, особливо сусідніх культур та держав, до складу яких входив край історично тривалий час. Вона не була поглинута, а знайшла гармонійне існування у контексті культурних проявів специфічного Карпатського регіону. Старовинна дерев'яна архітектура та будівництво, традиційні народні промисли, оригінальні самобутні твори прикладного характеру стали естетичним та енергетичним потенціалом мистецтва Закарпаття.

Термін "закарпатська школа живопису" міцно увійшов до лексичного арсеналу сучасних досліджень істориків, культурологів, мистецтвознавців. Закарпатська школа живопису демонструє особливу ауру європейськості та високого професіоналізму.

Навчання вихідців із Закарпаття в європейських художніх центрах на початку ХХ століття давало їм можливість ознайомитися з культурою інших народів, наводило на думку про необхідність організації та утвердження своєї художньої школи. Дослідниками встановлено, що періодом становлення закарпатської школи живопису слід вважати 20–30-ті роки ХХ століття. "Необхідно відмітити, що то була пора, яка таїла в собі безліч перепон і пасток, породжених буржуазним середовищем. Це – різноманітні напрями постімпресіонізму та експресіонізму, під вплив яких підпала значна частина художників Закарпаття" [5, 6].

Закарпаття багато віків входило до складу Австро-Угорської імперії. Співіснування багатьох національностей з їх специфічними культурними традиціями, збереження автентичності національних культур сприяли взаємозбагаченню співжиття людей в регіоні. Відносно тиха плинність буття околиць Австро-Угорщини сприяла збереженню багатьох позитивних засад і устоїв "патріархального" існування народів краю. Із Закарпаттям пов'язані генетично і творчо, прямо чи опосередковано багато митців: видатний майстер угорського реалістичного мистецтва Міхай Мункачі, класик російського мистецтва Ігор Грабар, а також Шимон Голлоші, Імре Ревес, Теодор Муссон, Гнат Рошкович. На початку ХХ століття молоді художники Закарпаття (Й. Бокшай, А. Ерделі, О. Грабовський, К. Ізаї, Г. Глюк), навчаючись у Будапешті, активно студювали угорську художню культуру, знайомилися з методикою викладання загальнофахових дисциплін в образотворчому мистецтві.

Після Першої світової війни за її результатами і таємними угодами в Сен-Жермені та Тріаноні Закарпаття було включене до складу Чехословаччини (1919) на правах автономії, що тривала до 1939 року. Це двадцятиріччя було дуже плідним для культурного й освітнього процесу регіону. Саме тоді почалася епоха так званого "національного відродження краю". Саме на цей час припадає і започаткування закарпатської

школи живопису. Її основоположниками були Адальберт Ерделі (почав свій творчий шлях у 1917-1918 рр.), та Йосип Бокшай (у 1918 р. повернувся з Росії під незабутнім враженням від картин І. Репіна, І. Левітана, С. Васильківського). Саме Бокшай та Ерделі відкрили в Ужгороді першу на Закарпатті художню школу, в якій згодом дістали основи мистецької освіти відомі нині майстри.

Європейська художня академічна освіта для закарпатських митців була нормою, а найближче до Закарпаття були Будапешт, Відень, Прага, Мюнхен і навіть Париж. Випускниками Будапештської Академії мистецтв у різні роки стали Адальберт Ерделі, Йосип Бокшай, Адальберт Апаті-Абкарович, Гнат Рошкович, Омелян Грабовський, Ласло Шарпотокі-Дван, Дюла Іяс, Карой Ізаї; Мюнхенської Академії мистецтв – Дюла Віраг; Єрусалимської – Єне Морвай; Римської Академії святого Луки – Андрій Коцка; Вищої художньо-промислової школи у Празі – Федір Манайло та Іван Гарапко. У Парижі в Академії Жюльєна вчилися Дюла Віраг, певний час Дюла Іяс.

Для організації та утворення художньої школи потрібні були передумови. Об'єктивно вони склалися на Закарпатті у першій половині ХХ століття. Суб'єктивний же фактор полягав у наявності талановитих особистостей, котрі реалізували свій творчий потенціал і сприяли розвитку наступників. Саме вони здатні були навчити, передати досвід і запалити творчу молодь. Такими увійшли в історію закарпатської школи живопису її основоположники А. Ерделі та Й. Бокшай. Це – знакові особистості, адже взяти на себе відповідальність не тільки за долю учнів і послідовників, а й крайового малярства – справа непроста.

"Разом з Ерделі та Бокшаєм почали свою діяльність або приєдналися до них портретисти Дюла Віраг і Шаму Березі, пейзажист Омелян Грабовський, а також Карой Ізаї, який займався малюванням портретів і жанрових картин. Під впливом Ерделі та Бокшая згодом розвинулася творчість Андрія Коцки, Адальберта Борецького, Ернеста Кондратовича, Золтана Шолтеса та інших художників. Наприкінці 30-х років до них приєдналися випускники Вищої художньо-промислової школи в Празі Федір Манайло та Єне Морвай" [5, 6]. Значний вплив на закарпатських художників старшого і молодшого поколінь мали постійне творче спілкування з митцями ближніх республік, відвідання та участь у виставках, можливість знайомства із зарубіжними мистецькими виданнями та творчими течіями. Усе це посприяло збагаченню мистецького кругозору та визначенню пріоритетних засад для творчого розвитку.

Художній плюралізм стилів та уподобань плекався у "Приватній школі" (заснована 1927 р. Й. Бокшаєм та А. Ерделі) на базі опанування

системними академічними знаннями рисунка, композиції, перспективи. "Протягом значного проміжку часу твори закарпатців були об'єднані тяжінням до декоративності, принципу реалістичності мистецтва та складною парадигмою стосунків з народним мистецтвом Карпат. Загальному піднесенню художнього процесу... сприяли активні практики пленерів, а також чудова природа Карпат, що надихала художників до творення. Традиції художніх шкіл Надьбані, Кечкемета, Тячева, Мюнхена, Парижа творчо осмислювалися і приймалися до дії. Європейська відкритість... щирість... були характерними ознаками закарпатської школи образотворення" [1, 131].

Закарпатська художня школа засвідчена основними образотворчими жанрами, але суть її не стільки у жанрах і не в реалістичних чи інших напрямках, а у повноті мистецького життя: у присутності традиції і новаторства, освіти і свободи творчості, споглядальності й інтелектуального напруження. Адже ця школа склалася як школа сучасного мистецтва, в ній відбиваються ознаки різних періодів сучасності, відчутна срібляста інтонація Карпатської землі – вона живе і розвивається, будучи постійно діючим джерелом мистецьких інспірацій. Одного разу відкрита чарівна сила постійно оновлюється і відновлює творчу потенцію, кличе у незвідане і дивним чином зберігається як інтонація у найрізноманітніших творах.

Справа, започаткована А. Ерделі та Й. Бокшаєм, продовжує давати визначні результати. 1995 року в Ужгороді на базі училища постав Ужгородський коледж мистецтв ім. А. Ерделі. Його успішна діяльність дозволила в червні 2003 р. відкрити Закарпатський художній інститут і тим самим здійснити заповітну мрію Адельберта Ерделі.

Отже, образотворча культура Закарпаття, як і кожне значне художнє явище, має свою неповторну своєрідність, часові особливості, установлену систему засобів художньої виразності, що базуються на тривких, випробуваних десятиліттями місцевих художніх традиціях. Мистецтво краю живилось і досі надихається творчою енергією народної естетики. Саме з цього вічного джерела черпали натхнення видатні майстри, які проклали магістральний шлях професійного живопису Закарпаття. Вони збудували той міцний фундамент фахової образотворчої культури, на якому їх учні й послідовники звели багатогранну споруду самостійної художньої школи.

Використані джерела

1. Біксей Л. Мистецтво Закарпаття ХХ ст. / Л. Біксей // Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая: альбом (кер. проекту: О. Шпенник, О. Зайцев) – Ужгород : Шарк, 2004. – С. 129-132.

2. Гонтова Л. Розвиток живопису і графіки у другій половині ХХ сторіччя: традиції і новаторства // Гонтова Л. Історія мистецтв як культурний текст ХХ ст. – 2005. – С. 76-81.

3. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х – початку 1990-х років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / Ред. В.Д. Сидоренко. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 150-194.

4. Небесник І. Художня школа Закарпаття у період другої світової війни (1939-1945) // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск II. – Ужгород : Гражда, 2006. – С. 10-21.

5. Художники Закарпаття / Упор. К. Шандор. – К. : Мистецтво, 1961. – 80 с.

Павельчук Іванна Андріївна

ПРИКМЕТИ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ ВОЛОДИМИРА ПАТИКА

Публікація присвячується проблемі поширення постімпресіоністичних підходів живописного формотворення в практиці представників львівської школи другої половини ХХ століття.

Непересічним виразником засад постімпресіоністичного колоризму на теренах Галичини є знаний львівський митець Володимир Патик. Тенденція формального використання чистих хроматичних кольорів у досвіді сучасного львівського колориста певно простежується в серіях його пленерних краєвидів, зокрема, в кримських та карпатських етюдах 1960–1990-х років. Очевидно, що збільшенню колірної інтенсивності барв, зростанню їхньої контрастності, посиленню світло-тонального наповнення та метафоричному узагальненню символічного змісту живописних образів природи сприяли кліматично-географічні особливості Кримського узбережжя та Карпатських гір. Вірогідно, що в період 1960–1980-х років згадані територіальні оази української природи ще не втратили натуральної первозданності і виразно виділялися на тлі великих урбаністичних міст своєю автентичною екзотичністю.

Сучасне опрацювання кримських краєвидів В. Патики згаданого періоду, що сьогодні зберігаються у львівському помешканні сім'ї Патикив та почасти у майстерні митця, дозволяє простежити особливості образно-символічного світосприйняття живописця. Зокрема, можна помітити, що хоча такі етюди як "Гурзуф на терасі" (1955), "Алушта" (1960), "Акерманська пристань" (1961), "Вуличка в Гурзуфі" (1963), "Пірс" (1974), "Крим. Гурзуф" (1975), "Гурзуф" (1981), "Гурзуф" (1985) опрацьовувалися живописцем безпосередньо на природі під враженням емпіричного досвіду, створені на полотні образи не можна охарактеризувати як зображення достовірної природи, оскільки композиції згаданих сюжетів відтворюють синтетичне поєднання атрибутів реального довкілля з

переусвідомленими художніми інтерпретаціями В. Патики. Отож, неухильне прагнення маляра прилучити до об'єктивних особливостей краєвиду власне суб'єктивне ставлення, розсунути і збагатити реальність неповторністю особистого таланту спричинили практичну зміну художніх прийомів колірною відтворення.

Саме в цей період творчості (1960—1980-ті роки) В. Патик починає використовувати фронтальну, майже симетричну композицію, що передає природний сюжет, підкреслюючи фрагменти краєвиду – це елементи човнів, неба, котеджів, покрівель будинків, що чергувалися між собою за правилом іррегулярного візерунку, візуально нагадуючи орнаментальні композиції барвистого домотканого килима. Можна зауважити, що, передаючи враження тривимірного простору в кримських ескізах, художник вдовольняється двома схематичними планами (позаяк при посиленні колірної виразності, яка наголошувала на символічних ознаках барви зникала потреба у документальному змалюванні об'єктів та планів).

У ретроспективі кримських етюдів спрощено-умовне живописне моделювання колірних площин наближається до нормативності формального декоративного узору, однак при цьому домінанта локального кольору не призводить до зменшення фактурного нашарування. Напроти, експресивно неприборкані потужні мазки фактурної барви випинаються над поверхнею полотна і своєю чималою масою збільшують враження загальної динаміки твору. В серії кримських краєвидів доречно виокремити твір "Гурзуф" (1985), котрий за масштабністю художнього задуму наближається до панорамної картини. Народжений В. Патицом образ краєвиду зображує затишне містечко Гурзуф, так би мовити, з височини пташиного польоту. Композиція вирішується у вигляді нескладного орнаментального мотиву, що складається із різнобарвних площин, котрі відтворюють яскраві відтінки стін будиночків та їхніх покрівель, колосоподібні вертикалі смарагдових кипарисів, клаптики сяючого блакитного неба.

Пошуки символічних означень колориту в жанрі краєвиду В. Патики своєрідно позначилися у розробках карпатських мотивів 1960–1990-х років. Створені у цей період етюди – "Гуцульщина" (1961), "Карпати. Микуличін" (1980), "Багряна осінь в Яремчі", "Осінь в Микуличені" (1984), "Багряна осінь" (1986), "Закарпаття" (1987), "Дземброня" (1995), "Великий шум" (1997) виділяються прагненням художника до символічного узагальнення образу природи, використанням формальних кольорів, посиленням контрастів, умовністю живописного моделювання, декоративністю площинного викладу. Доволі часто автор зобра-

жує землю Карпат у період осінньої пори року, коли яскравість барв невимушено посилюється черговою зміною сезону.

Контрастність барв, що постає внаслідок оптичного взаємодіяння між теплими червоними кольорами осіннього листя дерев та холодними синіми відтінками неба, уподібнює різноколірний живописний візерунок до симультанного спалаху. Автор зображує осінні сади, намальовані на тлі ясно-блакитних карпатських узгір'їв, що осяяні сонцем. Нахилені додолу вигнуті гілки старих яблунь під вагою плодів схиляються впритул до землі. В. Патику прорисовує їх хвилеподібними лініями, немов на японських гравюрах, що стали популярними за часів постімпресіонізму кінця XIX століття. Рідкісна природа Закарпаття та осіння пора року сприяли посиленню хроматичної палітри: автор свідомо обмежує її до символічних значень основних кольорів – синього кольору гір, червоного – плодів, жовтого – сонячного світла золотистого неба. Твори карпатської серії створюють враження торжества, радості і тепла рідної Землі.

Сучасне дослідження краєвидів В. Патику періоду 1960–1990-х років дає можливість прийти до висновку, що творча свідомість митця повсякчас прагнула розсунути обмежені кордони емпіричної реальності. Художні образи В. Патику прагнули до створення вигаданої "казкової" неореальності, котра виникала як альтернатива недосконалому оточенню. Отож світобачення В. Патику орієнтувалося на створення ідеальних позачасових символів-метафор, що були властиві для пошуків французьких постімпресіоністів кінця XIX століття.

Радзівєвський Віталій Олександрович

СУБКУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКИХ БАГАТІЇВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Величезне значення для розвитку культурології має осмислення субкультури багатіїв. Важливою є думка багатьох вдалих підприємців, що головне – не робити гроші, а робити те, що любиш і якщо у тому, що робиш і що любиш, досягнеш вдачі й визнання, тоді й отримаєш гроші, заробиш мільйони.

Хоча сукупні статки першої десятки рейтингу українських багатіїв на початок 2013 р. знизались на \$ 3,6 млрд. – до \$ 39,6 млрд. [4, 6]), проте субкультура багатіїв продовжувала розвиватись. Одним з опосередкованих свідчень розвитку субкультури багатіїв в Україні є збільшення попиту на елітарні товари.

З найбагатших 200 українців 25 представників (\$ 35,1 млрд.) з Донеччини, 12 (\$ 22,5 млрд.) з Дніпропетровщини, 6 з Харкова (\$ 2,5 млрд.),

корінних киян 8 (\$ 1,8 млрд.) [1, 13]. Сумарні активи (\$ 39,9 млрд.) фінансово-промислових групам СКМ (Р. Ахметов) і Приват (І. Коломойський, Г. Боголюбов, О. Мартинов) більше, ніж золотовалютний запас України (\$ 37,8 млрд.) [1, 17], але якщо б усі 25 членів (\$ 35,1 млрд.) з Донеччини продали своє майно, то їм би не вистачило і на 11% акцій компанії Apple (капіталізація \$ 324 млрд.) [1, 17]. Не можна не зазначити, що у 2013 р. з 200 багатіїв більше 12% (25 осіб) з'явилися у рейтингу Фокусу вперше. Є культурні та бізнесові принципи, яких дотримуються українські капіталісти. Важливо не лише багато працювати, але працювати самовіддано, добре і з задоволенням, тобто "душа має лежати до праці". О. Роднянський (\$ 44 млн. у 2012 р.), говорить: "Коли ви подивитесь на гроші, які я заробляв п'ять років тому і сьогодні, це на два нуля більше, але моє життя від цього не змінюється. Як я жив п'ять років тому, так живу і зараз" [1, 88]. Маємо приклад філософії мільйонера: мислити та жити як мільйонер – і ставати ним, – свідомість сприяє становленню.

Подією останнього року стало рішення В. Пінчука "примкнути до руху Giving Pledge, пообіцявши віддати на благодійність половину своїх статків" [4, 26]. У лютому 2013 р. В. Пінчук, примкнувши до руху Giving Pledge, приєднався до "компанії з Біллом Гейтсем, Уореном Баффетом, Майклом Блумбергом та іншими мільярдерами-філантропами" [4, 26]. Чимало багатіїв не обмежуються вітчизняними проектами. В Україні також активно просувається іноземний капітал. Чеський бізнесмен Т. Фіали відмічає: "До мільйонерів негативне ставлення у більшості країн (виділено мною. – В.Р.) Європи – це не лише українська, слов'янська риса. Виключення – США та Великобританія, де до мільйонерів відносяться з повагою" [2, 16]. Продавши усі свої активи, Золота сотня України могла би колективно претендувати на купівлю Inditex (випускає одяг під марками Zara і Massimo Dutti), що підтверджує значення брендів, торгівельних марок і ширше – статусу та іміджу у субкультурах багатіїв у Європі.

Р. Ахметов у 2012 р. ще суттєво поступався чемпіонам Європи, зокрема, Бернару Арно (\$ 41 млрд.) з Франції, Амансії Ортезі (\$ 37,5 млрд.) з Іспанії, Стефану Перссону (\$ 26 млрд.) зі Швеції або Карлу Альбрехту (\$ 25,4 млрд.) з Німеччини, але вигравав у польського фінансового лідера Яна Кульчика (\$ 2,7 млрд.) [2, 18-19]. Проте Ян Кульчик за цей рік трохи збільшив статки – з \$ 2,6 млрд. до \$ 2,7 млрд. (як і європейські багатії в цілому), у той час як українські навпаки. Польща має більш розвинену і традиційну не лише елітарну культуру, але і субкультуру багатіїв зокрема, що пов'язано з її культурно-історичним розвитком (передо-

вий польський досвід підприємництва, польська культура торгівлі, виробництва і споживання).

В Європі, особливо у еліти, усвідомлюють важливість проявів субкультури багатіїв (стиль, імідж, одяг, манери тощо). Бернар Арно наприкінці 80-х "зрозумів, що бренд коштує дорого. А бренд, який експлуатує потяг до розкішного життя, коштує ще більше" [2, 19] і з часом став найбагатшою людиною Старого світу. При цьому, начавши з придбання будинку моди Christian Dior у 1984 р., у 1999 р. він скуповує акції Louis Vuitton Moet Hennessy (LVMH), що є основою його імперії. Він скуповує та розвиває популярні бренди. Йому належать Givenchy, Christian Lacroix, Kenzo, Guerlain та ін. [2, 19]. "Коньяк Hennessy, шампанське Moet and Chandon, Veuve Clicquot, Krug, Don Perignon. Згідно Forbes, рентабельність шампанського будинку Don Perignon і одягу, а також аксесуарів марки Louis Vuitton, складає 40-50%... Більше того, продаж предметів розкоші виявилась найменш вразливою для вдару кризи" [2, 19].

Амансіо Ортега, у чий магазини (Zara, Pull and Bear, Massimo Dutti та ін.) у Києві буває черга, за рік збільшив статки з \$ 31 млрд. до \$ 37,5 млрд. [2, 19]. Стефан Перссон (\$ 26 млрд.) з Швеції, маючи мережу магазинів H&M, також "експлуатує" бренди субкультури багатіїв: він збагатів за рік на \$ 1,5 млрд. [2, 19]. У більшості мільярдерів Заходу статки у 2012 р., на відміну від певного занепаду у справах наших мільярдерів, збільшились "відсотків на п'ять-десять" [2, 19]. Західні мільярдери старше наших – серед чемпіонів Європи лише троє молодше 50 років (у т.ч. наймолодший – Р. Ахметов), а в Україні більшість багатіїв – до 50 років [2, 19]. Європейці "переважно займаються чимось одним, а не будують так звані диверсифіковані холдинги... (у них є – В.Р.) чітка спеціалізація і концентрація навиків і ресурсів. Найбільші статки у Західній Європі роблять на торгівлі одягом і продуктами харчування, на нерухомості та машинобудуванні. Майже у кожному випадку це брендовий продукт, орієнтований на кінцевого споживача... європейці відрізняються від українців і росіян, які часто торгують продуктами переробки природних ресурсів без будь-якої марки" [2, 19].

В. Пінчук (11 позиція впливу в 2012 р.) "займається великим мистецтвом. Його PinchukArtCentre перетворився у головний майданчик Східної Європи для проведення масштабних експозицій провідних художників світу. У березні 2012 року він став першим українцем, який отримав престижну Trebbia European Awardes у номінації *Підтримка культури та мистецтва*. Це далеко не перше його визнання у арт-світі. Щорічно на конференції Ялтинської європейської стратегії, яку органі-

зує Фонд Пінчука, до нього приїздять впливові голови держав і нобелівські лауреати, діячі економіки і політики з усього світу (Т. Блер, Ш. Перес, Б. Клінтон та ін.). Адам Адамовський (69 позиція у 2011 р.) "придбав на аукціоні Sothey's у Нью-Йорку колекцію виробів українських художників-авангардистів початку ХХ століття. В результаті зібрання полотен представників вітчизняного модернізму, вивезені за межі країни, а з 1919 р. взагалі вважались втраченими, повернулись в Україну" [1, 78]. Голова Дніпропетровської єврейської громади Г. Боголюбов турбується про євреїв Дніпропетровська, зокрема, розвиває культуру і освіту: "В єврейській освіті ми повинні активно використовувати індивідуальний підхід до кожного..." [1, 36]. В. Костельмана (55 позиція) часто зображують на фото з гітарою. Він дійсно "соліст великого бізнесу" [1, 53]. Видатні бізнесмени Р. Чигирь і В. Костельман відомі ще і як талановиті київські поети [1, 71]. Любить гітару і О. Кардаков (90 позиція).

Після 60-ї позиції впливу в 2012 р. все більше з'являється представників культурного бомонду: А. Герман (63 позиція), журналісти С. Шустер (61 позиція) і Є. Кисельов (65 позиція), видатні музиканти О. Скрипка (66 позиція) і С. Вакарчук (84 позиція), талановиті О. Кохан (68 позиція) і В. Бородянський (69 позиція), шоумен В. Зеленський (79 позиція) і гендиректор Мистецького арсеналу Н. Заболотна (81 позиція), гендиректори-медійники О. Ткаченко (85 позиція) і М. Княжицький (88 позиція), філософ М. Попович (89 позиція) і пропагандист бізнес-освіти О. Кардаков (90 позиція), знані діячі культури О. Забужко (91 позиція) і К. Муратова (99 позиція), своєрідні майстри пера О. Турчинов (95 позиція) і М. Томенко (92 позиція); замикає список 2012 р. художник А. Криволап. Порівняємо 60-ті позиції впливу в 2011 р.: А. Герман (62 позиція), С. Шустер (66 позиція), Є. Кисельов (65 позиція), Л. Костенко (70 позиція), О. Скрипка (77 позиція), С. Вакарчук (84 позиція), О. Кохан (72 позиція), В. Бородянський (88 позиція), В. Зеленський (79 позиція), Н. Заболотна (81 позиція), О. Ткаченко (85 позиція) і М. Княжицький (88 позиція), М. Попович (89 позиція), О. Кардаков (90 позиція), О. Забужко (89 позиція), К. Осадча (91 позиція), О. Турчинов (73 позиція), А. Курков (94 позиція).

Російська мода на лондонські маєтки прийшла й до українців: у центральній частині Лондона є, зокрема, будинки В. Пінчука і О. Пінчук (особняк за \$ 128 млн.), Р. Ахметова (особняк за \$ 220 млн.) і Г. Боголюбова ("купив особняк неподалік від Трафальгурської площі за \$ 277 млн.") [3, 23]. Особливістю їх субкультури стає придбання нерухомості в іноземних столицях.

Наведемо деякі особливості провідних європейських багатіїв. Амансіо Ортега "йшов до свого сучасного фінансового показника 36 років. У 1975 р. був відкритий перший у світі магазин Zara, який і став відправною точкою компанії Inditex, потім його фірма перейшла до пошиття та продажу одягу під марками Bershka, Pull&Bear, Massimo Dutti і т.д. Сьогодні до корпорації входить понад 100 компаній і майже 5 тис. магазинів по усьому світу" [1, 19]. 91-річному Карлу Альбрехту з Німеччини знадобилось 63 роки, щоб стати найбагатшим німцем. Почавши у 1948 р. з бакалійної лавки, він з братом у 60-х вже "контролював майже половину німецького ринку роздробу" [1, 19]. З часом заснував мережу дешевих супермаркетів Aldi "і взагалі ідеолог концепції дискаунтерів" [1, 19].

Бернар Арно розбагатів "лише" за 28 років. У 1983-му він з будівництва перейшов на виробництво одягу і моду, які сприяли розвиткові субкультури багатіїв. Зараз він управляє LVMH з більш ніж 60 модними марками Christian Dior, Kenzo, Givenchy, Fendi, Guerlain та ін., причому і в Європі, і у Азії, а Бернар Арно вважає себе "послом французької спадщини та французької культури" [1, 19]. Тобто, є здоровий патріотизм і у культурному сенсі (просування французьких традицій і цінностей). "Продає французьку культуру він недешево. Рентабельність, наприклад, шампанського будинку Don Perignon і виробництво обов'язкових аксесуарів для багатих модниць на всіх континентах Louis Vuitton, складає 40-50% відповідно згідно Forbes. У Арно, судячи по всьому, все ще попереду. Згасаючий факел прихильників до розкоші з рук європейців та американців вже вихоплюють жителі Азії, Близького Сходу і Бразилії. Одні лише азіатські країни дають LVMH біля чверті всієї виручки" [1, 19]. Складовою субкультури багатіїв в ідеалі є благодійність. У 2011 р. Р. Ахметов розвивав (сума благодійності – 222,7 млн. грн.) програми на оздоровлення, соціальні програми тощо; аналогічно В. Пінчук (167,1 млн. грн.), О. Фельдман (45,1 млн. грн.), Д. Фірташ (44,8 млн. грн.), П. Порошенко (23,0 млн. грн.), О. Пінчук (21,8 млн. грн.), Б. Колесніков (2,2 млн. грн.), брати Клички (10,1 млн. грн.), О. Онищенко (1,9 млн. грн.), І. Воронов – (1,4 млн. грн.). Водночас, державі доцільно розвивати програми (у першу чергу культурні – насамперед, з освоєння нашої національної культури) для двох "видів" нових українців (багатіїв та мігрантів). Культурні, а не лише освітні стандарти та вимоги повинні бути розроблені не лише для певних вікових, але й для низки інших груп населення. Доцільно прилучати наших багатіїв та мігрантів до надбань української культури, у т.ч. за рахунок соціальних програм фінансованих ними ж самими.

Розглянувши субкультуру українських багатіїв, можемо впевнено констатувати, що вона має значні особливості (фінансові можливості, образ мислення, стиль життя тощо). Субкультура багатіїв є квінтесенцією значних загальнолюдських надбань, має значні наднаціональні (транснаціональні, глобалізовані, інтернаціональні тощо) риси, схильна до розвитку, є привабливою (звідси поширення дорогих брендів, вишукані колекції і т.д.). Субкультура вітчизняних багатіїв має значний вплив і є зразком для наслідування; водночас, вона є частиною європейської субкультури багатіїв та має переймати усе найкраще (у т.ч. і у польської субкультури багатіїв, яка є більш розвиненою та традиційною).

Використані джерела

1. Золотая сотня // Корреспондент. – № 22 (459). – 10 июня 2011 г. – 100 с.
2. Золотая сотня // Корреспондент. – № 47 (535). – 30 ноября 2012 г. – 100 с.
3. Карпенко К. Новые лондонские / К. Карпенко // Корреспондент – № 5 (533). – 16 ноября 2012 г. – С. 22-26.
4. 200 самых богатых людей Украины // Фокус. – № 13 (326). – 29.03.2013. – 100 с.

Титенко Дмитро Павлович

ІСТОРИЧНЕ ВІДТВОРЕННЯ КЛАВІШНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст. У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Особливе місце, що посіла старовинна музика у сучасному музичному просторі, спонукає науковців до дослідження особливостей її інтерпретування та виконання. Останнім часом спостерігається значний інтерес до *історично інформованого* (Н. Гарнонкурт) виконання старовинної музики, невід'ємною частиною якого є використання історичних інструментів або їх копій. Особливою мірою це стосується клавішних музичних інструментів першої половини XVIII ст., зважаючи на розмаїття їх різновидів за технічними ознаками та за звуковими особливостями.

Певних пояснень потребує сам термін *клавір*, що має німецькомовне походження (Klavier). Від XVI ст. він застосовувався виключно для позначення клавикорду [5]. Пізніше термін набуває більш широкого, узагальнюючого змісту й охоплює усі клавішні (як струнні, так і духові) інструменти. У середині XVIII ст. клавіром називають новий інструмент – піанофорте, але поступово вилучається орган. У сучасній німецькій мові клавір означає піаніно, тоді як для позначення роялю використовується Flügel. У той же час термін Klaviermusik у сучасній німецькій мові застосовується для позначення усієї фортепіанної музики.

В англійській мові термін *keyboards* (дослівно "клавішні") також використовується для узагальнюючого позначення клавішних музичних інструментів. В італійській та французькій мовах такої загальної назви для клавішних інструментів немає. У даній публікації термін *клавір* трактується як узагальнююча назва клавішних струнних та духових інструментів зазначеного історичного періоду.

Наголосимо, що саме у 1709 р. італійський майстер Бартоломео Крістофорі, котрий опікувався музичними інструментами Медічі, винаходить конструкцію "*gravicembalo col piano e forte*", що згодом модифікувалася у сучасне фортепіано. Дещо пізніше Жан Маріус у Франції (1716) та Крістофор Готліб Шретер у Німеччині (1717) також створюють подібні інструменти. Попри технічні переваги, але за наявності певних сонористичних недоліків, піанофорте набуває поширення пізніше, лише від класичного періоду. Натомість у першу половину XVIII ст. конструктивно та сонористично вже сформовані інші види духових та струнних клавішних інструментів, котрі варто розглянути окремо.

Окремо зауважимо, що клавішним музичним інструментам першої половини XVIII ст. був властивий цілий комплекс художніх цінностей. Існує багато ґрунтовних мистецтвознавчих досліджень художнього декору, котрим оздоблювалися клавікорди, органи, клавесини та їх різновиди. Попри те, наразі мало дослідженою залишається сфера сонористичної виразності та особливостей звукової естетики клавішних інструментів.

Найдавнішим з клавішних інструментів є орган, історія якого налічує понад два тисячоліття. Орган, та його різновиди (позитив, портатив, регаль, клавіорганум) були поширені, практично, в усіх країнах Європи у світській та культовій практиці. Найбільшого розквіту органне мистецтво набуває за часів пізнього Ренесансу та Бароко. У цей період, відповідно до художніх принципів та специфіки виконавських шкіл, остаточно формуються різмаїті національні традиції органобудування у Європі. Італійські органи від 1470 р. (часу побудови органу Джованні да Прато у соборі Сан П'єтро м. Болоньї) до епохи романтизму не зазнають значних конструктивних чи звукоестетичних змін. Їм властиве світле, із насиченою обертовою складовою, звучання. Навіть великі органи мали одну клавіатуру без педалі або лише з кількома педальними клавішами. Пізніше застосовується поділ регістрів на бас та дискант, що надає можливість виконання мелодії та супроводу різними тембрами і динамікою.

Іспанські органи приблизно до 1620 р. мали багато спільного з італійськими. Разом з тим, характерною рисою більш пізніх іберійських

органів була наявність язичкових реєстрів (що встановлювалися на проспекті органа горизонтально) з яскравим та насиченим тембром.

У Північній Німеччині стилістика органобудування зазнавала вирішального впливу Нідерландів. Для прикладу, органи Генріха Ніхоффа були прототипом для династій німецьких майстрів Якоба і Ганса Шерера та Готфріда і Якоба Фріче. Нововведенням стало розташування труб органних реєстрів в окремих корпусах, обабіч основного корпусу інструменту, що посилювало ефект просторового об'єму. Специфіка органів північної Німеччини яскраво виявлена в інструментах Арпа Шнідгера (1648-1720), котрий збудував близько 160 органів. Органи центральної Німеччини менш однорідні у своїй стилістиці. На особливу увагу заслуговують органи, збудовані Готфрідом Зільберманом, що втілюють французько-ельзаську традицію. Відомо, що Й.С. Бах давав високу оцінку художнім властивостям інструментів Г. Зільбермана.

Серед струнних клавійних інструментів на особливу уваги заслуговує клавікорд, відомий від часів пізнього Середньовіччя. Цей інструмент мав дуже тихий звук, але надавав виконавцю можливість керувати звуковою динамікою вже під час звучання певного тону або робити вібрато. Саме до клавікорда, як до ідеального навчального інструменту, апелюють у перших музично-педагогічних трактатах "Міркування про музичні інструменти" Хуана Бермудо (1555) та "Мистецтво гри фантазій" Томаса де Санта Марія (1565). А вже у 1753 р. в трактаті "Досвід викладання істинного мистецтва гри на клавирі" Карл Філіп Еммануїл Бах, зокрема, зазначає, що "той, хто вміє добре грати клавікорді, може так само добре грати і на клавесині, але не навпаки" [3].

Упродовж перших 300 років існування клавікорду використовувалася виключно зв'язана модель. Створення перших незв'язаних клавікордів відносять до кінця XVII ст. Обидві моделі клавікордів побутували до середини XIX ст. – часу, коли клавікорд "тимчасово застаріває". Приблизно 50 років потому, у 1890-х, клавікорд переживає відродження [5].

Наведені факти обумовили потребу реалізації проекту українських та європейських учених, що був здійснений Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв України та Вищою школою музики м. Цюрих "Старовинна клавирна музика: інструментарій і виконавство". Проект було виконано під керівництвом завідувача кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, професора В. Шульгіної, професора Б. Біллетера (Швейцарія) та органним майстром Д. Титенком. Мета проекту: дослідження історичних витоків та відродження в Україні виробництва старовинних інструментів, зокрема клавікордів, розроблення концепції підготовки музикознавців-експертів старовинного ін-

струментарію. За час дії зазначеного проекту доктором Б. Біллітером проведені майстер-класи; започатковане дослідження "Клавірне мистецтво у вимірах західноєвропейської художньої культури другої половини XVII – початку XVIII ст."; у дар НАКККіМ за сприяння Швейцарської мистецької ради "Про Гельвеція" переданий клавикорд у традиції Герлах роботи Д. Титенка. Відправною точкою у створенні інструменту став аналіз конструкції та сонористичних особливостей німецьких клавикордів незв'язаного типу першої половини XVIII ст. Як прототип досліджено клавикорд, збудований Йоганном Крістіаном Герлахом у 1746 р. Окрім зазначеного інструменту, оригінал якого зберігається у музеї Рінгве (Ringve) міста Трондхейм (Норвегія), були взяті до уваги конструктивні та сонористичні особливості інших інструментів цього майстра.

Формування сучасного мистецтва відбувається під впливом мистецтва різних історичних епох та національних шкіл. Старовинна музика та її виражальні засоби набувають важливого значення у формуванні звукового образу мистецтва XXI століття. У наші дні широке входження до вжитку старовинних клавірних інструментів надихається вже не стільки технічними перевагами, а художньою та звукоестетичною цінністю історичних інструментів, що впливають на формування естетики та техніки виконавства старовинної музики. Це обумовлює необхідність дослідження конструктивних і звукових особливостей історичних клавірних музичних інструментів для відтворення їх копій у сучасних умовах.

Використані джерела

1. Гарнонкорт Ніколаус. Музика як мова звуків / Н. Гарнонкорт. – Суми : Собор, 2002. – 182 с.
2. Adlung Jakob. Musica Mechanica Organoedi 1726. Berlin 1768 Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Christhard Mahrenholz / J. Adlung. – Kassel, 1961. – 522 s.
3. Bach Carl Philipp Emmanuel. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen / C.Ph.E. Bach. – Berlin 1735 – Wiesbaden 1986. – 112 s.
4. Billeter Bernhard. Musiktheorie und musikalische Praxis / B. Billeter. – Peter Lang 2004. – 370 s.
5. Boalch Donald. Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840 / D. Boalch. – Oxford University, 3th Edition, ed. by Charles Mould, Oxford 1995. – 788 p.

Ян Ірина Миколаївна

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

У процесі національної самоідентифікації на сучасному етапі актуалізуються питання вивчення особливостей національної культурної спадщини, реконструкції культурно-мистецьких процесів, вивчення

взаємозв'язків традицій і новаторства, висвітлення творчої атмосфери мистецького минулого. Дослідження українського театрального мистецтва в контексті національної культурної традиції та у проекції історичної реконструкції обумовлено інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження й розвитку української культури. Вивчення його є важливим чинником осмислення та аналізу культурних здобутків попередніх поколінь.

Український музично-драматичний театр – культурно-мистецьке і соціальне явище. Його виникнення і становлення відбувалося у єдності та взаємовпливах із компонентами суспільного буття – державно-правовими, загально-громадським, соціально-економічними та етнічними.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століть процес становлення та розвитку національного музично-драматичного театру співпав із культурницьким етапом національно-визвольного руху. Національна ідея стає детермінантою широкомасштабної політичної, національно-визвольної боротьби українства за своє державне відродження, національне самоутвердження, виступає провідним фактором, що справив визначний вплив на процес розбудови української культури. Вагому роль у розгортанні національно-визвольного руху відіграли українська інтелігенція (Х. Алчевська, Д. Багалій, Д. Дорошенко, І. Огієнко, С. Русова, М. Сумцов, В. Комаренко, П. Кравцов, Н. Куплеваський, О. Літінський, І. Слатін, М. Тихонов, Г. Хоткевич та ін.) та громадські організації "Прогрес", що ідеологічною основою своєї діяльності вважали національну ідею, а метою існування вбачали відродження історичного минулого українського народу, розвиток української культури, піднесення національної свідомості, обстоювання політичних, економічних, культурно-освітніх прав українського народу [див.: 2, 253].

Провідні театральні діячі – М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Старицький, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, керуючись патріотичною мотивацією, намагалися в умовах державних, цензурних утисків, неприхованого опору шовіністично налаштованих кіл громадськості реалізувати як суспільну, соціально-комунікативну, художньо-естетичну, просвітницьку функції театрального мистецтва, так і націєтворчу, етнозберігаючу та консолідуючу (які віддзеркалювали ідеологічну сутність культурницького етапу національно-визвольного руху).

Національна специфіка стала основою художньо-естетичної системи українського музично-драматичного театру, на базі якої формувалися багатоманітні жанрові форми, принципи взаємодії з національною фольклорною традицією, художня форма музично-драматичних вистав, принципи режисури, драматургії та сценографії. Національна спрямо-

ваність музично-драматичного театру окреслювала й основні критерії виконавської майстерності: природність та художню досконалість акторської гри, створення цілісного національного психологічного характеру персонажу, відповідність сценічного образу літературному [3].

Фундатори українського музично-драматичного театру, задля збереження національної ідентичності, можливості мати власну національну театральну традицію, відродження та збереження національної народнопісенної, фольклорної традиції застосували увесь свій творчий інструментарій – музично-драматичну, етнографічно-побутову специфіку репертуару, етнографічний характер декорацій, костюмів, хореографічне оформлення вистав.

Становлення та розвиток українського музично-драматичного театру відбувались у тісній взаємодії з розвитком національної літератури і драматургії. Формування нового національного жанрово-стильового репертуару було важливою умовою виникнення української професійної сцени. Його основу складали п'єси Б. Грінченка, С. Васильченка, І. Карпенка-Карого, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Кропивницького, П. Мирного, О. Пчілки, М. Старицького, Г. Хоткевича та ін. [1]. Оригінальність сюжету, напруженість драматичної дії, наявність рельєфних, життєво достовірних сценічних образів поєднувалась у них із фольклорними мотивами, елементами народної мови, піснями та обрядами. Оригінальний національний репертуар, в умовах неписьменності населення, не потребував спеціальної фахової освіти, був зрозумілим та популярним серед широких кіл громадськості.

Таким чином, український музично-драматичний театр інтегрувався у суспільство, пропагував національну культуру. Формування національної театральної художньо-естетичної системи характеризувало національний психологічний тип, пропагувало етнографічні особливості, звичаї українців та сприяло збереженню власної національної ідентичності.

Використані джерела

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919) / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 273 с.
2. Малюта О. "Просвіти" і Українська Державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства "Просвіта": монографія / О. Малюта. – К. : Просвіта, 2008. – 840 с.
3. Чорний С. Український театр і драматургія / С. Чорний. – Мюнхен, Нью-Йорк, 1980. – 470 с.
4. Шейко В. Історія української культури: посібник. Наук. ред. В. Шейко / В. Шейко, Л. Тишевська. – К. : Кондор, 2006. – 258 с.

СЕКЦІЯ 2

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Андросова Дарія Владимировна

АФОЛЬКЛОРИЗМ К. ШИМАНОВСКОГО 1910-х ГОДОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРОЕКЦИИ

Методически "фольклоризм" был как бы само собой разумеющейся основой композиторской деятельности от XV – XVI вв., когда в виде *cantus firmus* целого или риторической темы вариаций-сюиты и др. форм выбирались известная духовная или светская песня – это была норма музыкального komponирования. В музыковедении справедливо эту "опору на фольклорные элементы" не считают "фольклоризмом". Фольклоризм как таковой складывается в предромантическую эпоху сентиментализма-штюрмерства, становится знаменем романтизма как выразитель народно-национального достоинства, когда очевидные "неэталонные" по эстетическим критериям профессионального искусства напевы стали цениться за их очевидные признаки *"нетронутости музыкальной цивилизацией"*. Параллельно с фольклоризмом как "музыкальным национализмом" родился и "интернационализм", и Франция если не стала местом рождения Интернационала в его политической организационной ипостаси, то "Интернационал" как песня-гимн П. Деггейтера и Э. Потье музыкально эмблематизировали социал-коммунистическую идею "интернационализма" в виде "гипер-поли-фольклоризма".

В противоположность "меж-национальной" идее пролетарского социалистического-коммунистического движения сложилась концепция "христианской социализации" как нравственного в своей основе акта. Выходы фактического музыкального афольклоризма у Вагнера показателен детерминацией осознанного и последовательного афольклоризма А. Скрябина, одним из существенных истоков которого было вагнерианство. С афольклоризмом Скрябина связана концепция его "вненационального" качества стилистики, сообщенного с тем "духовным радикализмом", который считается специфически русской чертой как в религиозном служении, так и в мыслительной деятельности в целом.

К. Шимановский в 1910-е годы, неоднократно бывавший в Одессе по родственным связям с Давыдовыми и П. Чайковским, специально выделял "скрябинистский интернационализм". Особый смысл в этом плане занял цикл "Маски", сочиненный в 1911 году и состоящий из об-

разов-идей ("Шехеразада", "Тантрис", "Дон Жуан"), представлявших адресаты архипопулярных сочинений Н. Римского-Корсакова, Р. Вагнера и Р. Штрауса. Символистский принцип "неприкасаемой тайны" характеристики существа психологии образа-персонажа обращает к культуре "маски". Фортепианное изложение "отраженным светом" воспроизводит образную персонализацию, идущую от первоисточников.

Все три названных персонажа в "первоисточнике" моделей этих образов – у Н. Римского-Корсакова, Р. Вагнера, Р. Штрауса – представлены в звуках оркестра, а в случае Вагнера – оперным пением. Фортепианное изложение "отраженным светом" клавириности воспроизводит функциональные показатели образной персонализации. Так, в "Шехеразаде" Шимановского, в отличие от образных соотношений Римского-Корсакова с приветливым голосом (тема скрипки!) героини рядом со звуковым опредмечиванием и моря-корабля, и грозного Шахриара, и т.д., – имеется только Рассказчица-Шехеразада. В "Шехеразаде" Шимановского представлены только стадии монолога Рассказчицы, экзотически прекрасной и Непобедимой. Здесь отсутствуют сказки и персонажи окружения героини, герои ее сказок-притч. Это не образ живого сопереживания и соучастия – это маска-функция, субъект-эмблема монолога длительностью в 1001 ночь и реальной протяженностью в 312 тактов.

Вторая "маска" цикла – "Танкрис и Шут" – также содержит quasi-цитату из первоисточника, то есть из "Тристана" Вагнера, эмблемой которого стала "тема томления" с характерным секстовым ходом, сменяющимся "тристан-аккордом". В качестве второй темы пьесы – "шутовской catabasis" темы *Allegro moderato*. В качестве определенного итога этих "перетеканий" тем-фрагментов выступает эпизод *Poco meno dolce espresso*, в котором узнаваема тема первой пьесы "Масок", а также "тень темы Шахриара" из сочинения Римского-Корсакова и ее пародийное соединение (битональный эффект черных и белых клавиш!) с вышеотмеченной темой-catabasis.

Третья "маска" – третья пьеса цикла – соответствует вагнерианскому пафосу "Дон Жуана" Р. Штрауса, его ницшеанскому "сверхпобедительному" проявлению героя, символизирующего властный любовный призыв и "заклинание любви". Тристанов аккорд преобразован в бряцание гитарных струн – угрожающее и ласкающее. Вслед за каденцией обнаруживается тема-рефрен, которая фактурно-ритмически распадается на две темы-образа: "заклинательная", четко ритмованная в духе принятых "испанизмов", тогда как повторение этой же темы в характере *espressivo, dolce amoroso*, выводит на другое тематическое качество, в котором кантилена *rubato* обнаруживает напевность сицилианы.

"Масочный" тип персонажей в искусстве символизма стал "общим местом" выражения: культ тайны, определяющий специфику указанного принципа мировидения, органично сопрягался с идеей "нераскрытости" лица, условности портрета, за которым всегда стоит *видимость* портретной адекватности. Как видим, касания фольклорных характеристик в данном произведении К. Шимановского никак не связано с фольклористски-национальной выстроенностью целого: подобно скрябиновскому афольклоризму, Шимановский сосредотачивается на фигурах музыкальной риторики и моделях-образах, обращенных к жанрово-типологическим показателям и стилево-парадигматическим ориентирам.

Обращают на себя внимание комментарии к творчеству Шимановского в одесской прессе, где в 1910-е годы аннотации к пьесам Л. Андреева, а также совершенно эксклюзивным вниманием к творчеству оригинального дебюссиста, до сего времени должным образом не почитаемого, В. Ребикова. В художественной жизни Одессы тогда особую роль играл салон Вл. Издебского, в котором в 1910-м – 1911-м гг. выставлялись модернисты, в том числе те, кто вскоре оказались лидерами мирового авангарда: М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Кандинский, А. Шенберг – художник и композитор [2, 4]. В музыкальном плане, кроме Шенберга, особым вниманием отмечены были – А. Скрябин и К. Шимановский.

В издании 1911 г. [3, 5] помещена заметка о концерте Артура Рубинштейна, в которой *имя автора "Масок" названо в одном ряду – с Ф. Шопеном и А. Скрябиным, признанными гениями славянской музыки*. Покорившие мир выступления К. Шимановского были впереди, как и всенациональное признание его гения в Польше. Но Одесса 1911-1918 гг. свой вердикт уже произнесла: автор еще только создававшегося "Короля Рогера" (написан в Одессе, под звуки плеска волн Черного моря [14, с. 91] внесен в список, в котором поставленные имена Ф. Шопена и А. Скрябина к тому времени апробированы мировым признания их *славянского гения*.

Сказанное позволяет подойти к символизации национального тону в исполнении "Масок": обнажение стилевых примет "моделей", "масок" как таковых, либо акцентирование "монологичности масочности". Первое из названных тяготеет к традиционалистскому ключу "музыкального живописания" (и автор работы как исполнитель склоняется к данному принципу), тогда как второе в своем также афольклористском прочтении направлено на "символику архаики", которая так дорога была польским символистам и в частности была поднята на щит Рогов-

ским, видевшем в этом модернистском лидерстве особую стилевую миссию Польши.

Использованные источники

1. Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации. Редакции и составление И.И. Никольской и Ю.В. Крейниной. – М. : Сов. композитор, 1984. – 296 с.
2. Одесские новости. – № 8334. – 2.02.1911.
3. Одесские новости – № 8343. – 13.02.1911.
4. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. – М. : Музыка, 1989. – 448 с.
5. Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., Таранец С. Неоетропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий. – Кн.1. – Одесса : Астропринт, 2006. – 162 с.
6. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowcz-Chylińska. – Kraków : PWM, 1967. – 228 s.

Афоніна Олена Сталівна

ДІЯЛЬНІСТЬ ПОЛЬСЬКОГО ІНСТИТУТУ В УКРАЇНІ У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Після проголошення незалежності в умовах національно-культурного відродження української держави відбулося поглиблення культурних взаємин між Україною та західноєвропейськими країнами. В Україні активізувалася діяльність культурних центрів Англії, Франції, Польщі, Німеччини, США, з'явилося багато спільних проєктів.

Польські Інститути у світі підтримуються державними культурними установами Польщі. Основною метою Польських Інститутів є співпраця з культурними центрами європейських країн у різних галузях мистецтва. Польський Інститут Кіномистецтва, Інститут Книги, Театральний Інститут, Національний Інститут Фридерика Шопена та Інститут Адама Міцкевича підтримують роботу Польського Інституту. Для популяризації сучасної музики діє державна програма, в рамках якої музичні колективи зобов'язані замовляти і грати музику польських композиторів ХХ – ХХІ століть. Інститут є організатором зустрічей, семінарів, конференцій, "круглих столів" за участю представників науки, культури і політики з різних країн світу.

Польський Інститут в Україні розпочав свою роботу 1999 року. Його діяльність дуже різноманітна. Серед подій 2012 року визначним було вручення Польським інститутом у Києві (Фонд "Центр сучасного мистецтва) художньої премії імені Казимира Малевича. Відбулася лекція-дискусія "Перспективи України в ЄС" за участю українських науковців та Адама Ротфельда (знаний у світі вчений, дипломат, експерт у

сфері міжнародної безпеки, директор Міжнародного інституту досліджень проблем збереження миру, член "Группы мудрецов" НАТО, співголова польсько-російської групи по складним питанням історії). Крім того, А. Ротфельд презентував книгу "У тіні. 12 розмов з Марціном Войцеховським" (польський журналіст, публіцист польського тижневика "Gazeta Wyborcza", режисер, автор неігрового кіно М. Войцеховський створив кінокартини "За Неман" – "Za Niemen", 1999 та "Ожидая Миньян" – "Czekaając na Minjan", 2000, присвятивши їх долі білоруських поляків і польських євреїв). На таких зустрічах відбувається поглиблення зв'язків між науковцями, популяризація українського і польського наукового та культурного життя.

Дуже міцною є підтримка Польським інститутом сучасного мистецтва у різних країнах. Міністром культури і національної спадщини Республіки Польща у 2003 році була створена стипендіальна програма "Gaude Polonia" для молодих митців, художників, музикантів і перекладачів польської літератури з країн Центрально-Східної Європи. Митцям призначається піврічна стипендія для ознайомлення із сучасною польською культурою та вдосконалення творчої майстерності під керівництвом відомих польських композиторів, художників у найвідоміших центрах польської культури. Національний Центр Культури у Варшаві є оператором стипендіальної програми "Gaude Polonia". Серед українських митців, які отримали можливість навчатися за цією програмою, були поет Назар Гончар, письменники Юрій Іздрик, Олександр Ірванець, композитори С. Азарова, А. Бондаренко, Б. Кривопуст, О. Леонова, Б. Сегін, Л. Сидоренко, Б. Фроляк, А. Хазова, М. Швед, О. Шимко та ін. Польський інститут продовжує спілкуватися зі своїми випускниками і після закінчення навчання. За останні роки відбулося багато спільних проектів, серед яких "Між словом та звуком", "Фридерик Шопен: транскрипції часу" тощо.

Серед перших стипендіатів Програми "Gaude Polonia" (2003) були композитори Світлана Азарова і Богдан Кривопуст, що вплинуло на їхню активність у подальшій творчій практиці. С. Азарова живе і працює винятково за межами України. Б. Кривопуст займається творчістю і видавничою справою. Саме у Польщі Б. Кривопуст написав Камерну симфонію (вперше його твір прозвучав у виконанні Оркестру нової музики Катовіце).

Анна Хазова навчалася у видатного композитора, професора Олександра Лясоня у Музичній Академії імені К. Шимановського в Катовіцах (2004). За словами композиторки, спілкування з музикою Лясоня вплинуло на засоби виразності у подальших її творах. Під час перебу-

вання у Польщі А. Хазова написала "A jak poszedł król" для мішаного хору і симфонічного оркестру на польські тексти М. Конопницької. Вперше твір прозвучав у виконанні хору Запорізького музичного училища під керівництвом Т. Твердохліб у супроводі фортепіано, а не симфонічного оркестру. Прем'єрне звучання наступного твору "Простий танець" для камерного оркестру відбулося у Польщі на фестивалі сучасної музики у місті Битом (2004). Виконував твір оркестр дитячої музичної школи імені Ф. Шопена, керівник і диригент А. Весоловський. Для флейти, кларнета, баскларнета, фортепіано та 16 струнних була написана тричастинна сюїта "FIS-CIS-GIS". Симфонічний оркестр Дніпропетровської філармонії (диригент – Н. Пономарчук) у межах фестивалю "Дніпровські зорі" виконав дві частини твору. Такі заходи розширюють творчі межі і сприяють ознайомленню з культурою Польщі в Україні.

Музика сучасних композиторів Польщі і України звучить на Міжнародних фестивалях в обох країнах. Богдана Фроляк навчалася за програмою "Gaude Polonia" від Польського Міністра Культури у 2004 році. Її музика звучала на Міжнародних фестивалях у Польщі: "Dni Muzyki Kompozytorow Krakowskich" (Краків); "Starosądecki Festiwal Muzyki Dawniej" (Старий Сонч); "Warszawska Jesień" (Варшава); "Muzyka w Sandomierzu" (Сандомеж); "Na skrzyżowaniu Kultur" (Краків, Старий Сонч). Творчі здобутки композиторки поєднують схильність до збереження етнонаціональних традицій (широке використання українського музичного фольклору), класичних традицій (прихильність до класичних жанрів) та європейського ставлення до застосування інструментарію.

За державною програмою різні польські колективи зобов'язані замовляти музику сучасним композиторам. Так, Олександр Шимко (2005) одержав стипендію "Gaude Polonia" міністра культури Польщі й проходив стажування у музичній академії ім. К. Шимановського (м. Катовіце, Польща) у класі композиції професора О. Ласоня. У цей період композитор написав ряд камерних творів, працюючи з багатьма польськими колективами й виконавцями. Спеціально для "Оркестру Нової Музики" композитор написав твір "Перевтілення", прем'єра якого відбулася на одному з концертів ХІХ міжнародного фестивалю "Варшавські музичні зустрічі", що проходив у рамках року України в Польщі. Для польського тріо "Taratto" композитор написав твір "Книга секретів ночі" для флейти, альту й арфи, прем'єра якого пройшла на "IV Фестивалі Нової Музики" у Польщі. 2006 року О. Шимко став стипендіатом фонду "Ernst von Siemens Musikstiftung" (Мюнхен, Німеччина). Спеціально для фестивалю "Оксамитна Куртина II" О. Шимко створив опус "Genesis" для симфонічного оркестру. У квітні 2009 року в рамках проекту "Між словом і

звук" пройшло концертне турне Польщею й Україною, де "Гімн Самітності" О. Шимка був виконаний Агатою Зубель і польським оркестром "Sinfonia Iuventus" під орудою Романа Реваковича.

Музика Б. Сегіна здобула визнання на Міжнародних Фестивалях у Польщі: "At the Crossroads of Cultures" (м. Краків), "The Borderlander Arvo Pärt" (м. Сейни), Давньої музики у Старому Сончі (м. Старий Сонч), Музичному Фестивалі Дні Української Музики у Варшаві (м. Варшава), Сучасної Музики "Варшавська Осінь" (Варшава). Усі ці події пов'язані з навчанням Б. Сегіна за програмою "Gaude Polonia". Він вивчав композицію у Краківській Музичній Академії у професора Збігнева Буярьського, стажувався у Варшаві у професора Зигмунда Краузе. Для творчості Б. Сегіна притаманне звернення до традицій православного та католицького співу ("Блажен Муж. Псалом 1" для мішаного хору а cappella (2000/2003); "Alleluja" для мішаного хору а cappella (2002/2005); "Stabat Mater" для мішаного хору та симфонічного оркестру (2002-2003).

Співпраця Юрія Ланюка з польськими колегами віддзеркалилася у записах творів композитора на Польському Радіо. У вересні 1999 року на студії CD Accord (Польща) з творів Ю. Ланюка записано перший авторський диск; композитор був членом та головою журі Міжнародного конкурсу композиторів "Lutoslawski Award". Твори Ю. Ланюка часто виконуються і є в репертуарі таких виконавців, як Симфонічний оркестр Польського радіо.

Продовжуючи співпрацю із стипендіатами, Польський Інститут реалізує проект "Між словом і звуком" – замовляє українським композиторам твори на польську тему. Стипендіати "Gaude Polonia" представляють оркестрові твори, інспіровані польською поезією. Опуси українських авторів виконують польські музиканти.

У 2007 році Польський Інститут у Києві виступив з ініціативою щодо написання музичних композицій на тексти польських поетів. Авторами стали чотири молоді українські композитори, стипендіати програми "Gaude Polonia", рекомендовані польськими й українськими експертами: Богдан Сегін, Богдана Фроляк, Михайло Швед, Олександр Шимко. Богдан Сегін написав твір "..., tymczasem to lipiec jakże okrutnie riękny..." ("Це липень, бачиш, такий (жорстоко) красивий...") на текст Марти Подгурнік "Липень". Богдана Фроляк на тексти Адама Загаєвського написала твір "Jak modlitwa". На тексти Кароля Войтили (Папи Римського) Михайло Швед створив романтичну композицію "Więć w tej ciszy ukryty ja – liść ..." ("У цій тиші схований я – листок..."). Твір "Hymn Samotności" ("Гімн самотності") на текст Галини Посвятовської був написаний Олександром Шимко.

У 2008 році Польський Інститут вдруге оголосив конкурс-замовлення музичних творів на тексти польських поетів для композиторів-стипендіатів програми "Gaude Polonia". Експертна комісія вибрала чотирьох молодих митців: Світлану Азарову, Золтана Алмаші, Марію Олійник, Любаву Сидоренко. У 2009 році був підготовлений спільний проект між українськими та польськими композиторами. Ансамбль *Nostrī Temporis* виступив з ініціативою написання композиторами з України і Польщі інструментальних мініатюр для камерного ансамблю. Головною метою ініціативи стала ідея презентації цих творів на українських концертних майданчиках у програмі під назвою 3/5 – "короткий метр" у музиці молодих композиторів України і Польщі. Неординарність задуму та певна символічність назви проекту полягали у завданні, яке поставив Ансамбль як перед композиторами, так і перед собою, а саме: композиторам пропонувало втілити в інструментальних мініатюрах (склад – тріо, тривалість – п'ять хвилин) квінтесенцію їхнього теперішнього творчого "місцезнаходження".

Отже, діяльність Польського інституту в Україні пов'язана із всебічним переосмисленням та відродженням взаємовідносин між творчими надбаннями митців, знайомством з народними традиціями країн, "реабілітацією", "реставрацією" та численними складовими історії українсько-польського діалогу в мистецьких пошуках. Для українських композиторів навчання у Польщі є блискучою школою вивчення раніше заборонених мистецьких течій, методів і форм, прагнення до пізнання та адаптації актуальних подій, які відбуваються у сучасному світовому мистецтві.

Бойко Ірина Миколаївна

ТРАДИЦІЇ BEL SANTO У СУЧАСНІЙ ТЕОРІЇ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

У теорії вокального виконавства феномену *bel canto* належить особливе місце, що пояснюється значимістю його впливу на всю європейську культуру академічного співу.

Словосполучення *bel canto* дослівно перекладається з італійської мови як красивий спів. Змістовність поняття *bel canto* пов'язана з виникненням та розвитком оперного мистецтва в культурі Італії. Цей період з XVII по першу половину XIX століття іноді визначається мистецтвознавцями як "епоха *bel canto*".

До поняття *bel canto* відносять особливу манеру співу. Це вокально-виконавський стиль, який характеризується легкістю та тембральною насиченістю, інструментальною рівністю звучання голосу на всьо-

му діапазоні, кантиленою та віртуозною досконалістю. З поняттям *bel canto* також пов'язують оперний стиль композиторів В. Белліні, Дж. Россіні, Г. Доніцетті та ранню оперну творчість Дж. Верді.

Незважаючи на значний обсяг досліджень з даної проблематики, питання *bel canto* не є вичерпаним і продовжує привертати увагу співаків, викладачів співу, музикознавців, культурологів.

За останні двадцять років було зроблено чимало з дослідження даної теми як українськими, так і іноземними вченими. *Bel canto* вивчали П. Барб'є, О. Джандер, С. Масако, Ч. Осборн, Дж. Старк, Ф. Фуллер, А. Херіот, Р. Челетті, А. Юварра. В Україні та пострадянському просторі – Н. Андгуладзе, Л. Дмитрієв, І. Драч, О. Круглова, П. Луцкер, Б. Лушин, Є. Рубаха, Е. Сімонова, О. Стахевич, І. Сусідко, А. Хоффман.

Сучасні дослідники традицій *bel canto* намагаються з'ясувати поняття у всіх його вимірах, точно визначити його зміст та пояснити деякі моменти (що стосується звукоутворення) з позиції нових досягнень науки. Серед напрямків дослідження *bel canto* – історичний вимір, вокально-виконавська та педагогічна практика, стилеві особливості оперної творчості В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні.

У працях Н. Андгуладзе, Ф. Фуллера, А. Херіот, Р. Челетті, А. Юварри розглядається історія *bel canto* як явища вокально-виконавської культури. А. Юварра, відомий співак та мистецтвознавець, аналізує сучасні проблеми та тенденції розвитку вокальної освіти в США та країнах Європи. Посилаючись на праці П. Тозі, Дж. Манчіні, М. Гарсії, Ф. Ламперті, А. Пертіле, він намагається пояснити основні вокальні постулати *bel canto* сучасними науковими знаннями. А. Юварра виводить основні три складові "секрету *bel canto*". На його думку, "секрет" полягає у виявленні глибинної природи голосу та у гармонійному співвідношенні в звуці округлості, м'якості та блиску. При цьому важливо досягти простоти і зручності в співі.

Н. Андгуладзе, відомий тенор та викладач сольного співу, спираючись на праці П. Тозі, Б. Марчелло, Б. Менгоцці, Л. Керубіні, Г. Манштейна, Л. Багадунова, Е. Гара, сформулював шість головних постулатів *bel canto*. Це – рефлексорність процесу співу; спів не голосом, а "механізмом"; повне керування диханням, яке повністю перетворюється на співочий звук; здатність співака переносити звук у голову; чітка диференціація горизонтальної та вертикальної звукових проекцій; резонанс. Н. Андгуладзе доводить, що все, що є дійсно цінним у сучасному співочому мистецтві, безпосередньо пов'язане з традиціями *bel canto*. Він вважає *bel canto* ідеальною моделлю звучання глосу, яку за віки сформувала

вокальна школа Італії. На його думку, сучасне звернення до кращих співочих традицій здатне протидіяти поширенню масової культури.

Кілька праць дослідженню *bel canto* присвятив О. Стахевич. Він розглянув формування та еволюцію вокально-виконавського та композиторського стилю *bel canto* в культурі Італії. А. Херіот досліджує відомості про вокальне мистецтво співаків-кастратів, з появою яких почався розквіт *bel canto* та панування на оперній сцені культу голосу. Майстерність окремих виконавців досягала надзвичайного рівня, що привело до особливого положення співаків у суспільній ієрархії того часу. Дж. Старк присвячує своє дослідження історії вокальної педагогіки з часів виникнення традицій *bel canto* до наших днів. Ч. Осборн, С. Масако, досліджували стилістичні особливості творчості В. Белліні, Дж. Россіні, Г. Доніцетті. І. Драч вважає, що вокальні традиції *bel canto*, на яких виховувались покоління співаків, створили особливу виконавську культуру. Своє звернення до вивчення традицій *bel canto* вона пояснює відсутністю серйозного теоретичного осмислення та цілісної моделі розуміння феномену *bel canto*. А. Хоффман розглянула *bel canto* як цільне явище, у поєднанні стилю композиторської творчості В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні з вокально-виконавською школою та педагогічними традиціями.

Не можна проходити осторонь, коли в сучасному інформаційному просторі з'являються сумнівні праці, в яких поняття *bel canto* перетворюється на бренд та використовується авторами з метою реклами своєї педагогічної діяльності. До таких творів можна віднести "Секрети бельканто" А. Кравченка, "Школу бельканто І. Ульєвої" І. Ульєвої, "Кишенькову школу бельканто (навчання академічному співу в громадському транспорті)" П. Іванова. Гучними назвами автори намагаються привернути до себе увагу та створюють в суспільній думці спрощену та неправдиву уяву про таке змістовне поняття, як *bel canto*.

Звернення до традицій *bel canto* як до еталону академічної вокальної культури пояснюється прагненням до краси та досконалості.

Борецька Анна Вікторівна

ГРАВЮРА "ГРІХОПАДІННЯ" 1504 Р. А. ДЮРЕРА ЯК ДЖЕРЕЛО ТЕМАТИЧНИХ ВАРІАЦІЙ У ТВОРЧОСТІ ГАНСА БАЛЬДУНГА ГРІНА

Після смерті Альбрехта Дюрера 6 квітня 1528 р. його друг Віллібальд Піркгеймер написав зворушливі епітафії, одна з яких прикрашає могилу художника: "Все, що було смертним в Альбрехті Дюрері, захова-

но під цим пагорбом". Ці рядки підкреслюють безсмертність дюрерівського мистецтва, служать характеристикою особистості художника та відображають мету, якої митець прагнув досягти протягом життя. Ренесанс, який в німецьких землях розпочинає творчість Дюрера, до 1530-х років закінчується, і закінчується епоха невідповідно зі смертю її відкривача. Дюрерівське мистецтво містить особливе наповнення на ідейному рівні, що не так яскраво у творчості інших художників його покоління. Насправді, тенденції, що панували в мистецтві німецького Відродження, знайшли своє унікальне втілення у творчості Дюрера. Не погоджуючись з думкою О. Бенеша, що художники німецького Ренесансу відрізняються підкресленою односторонністю творчих пошуків [1, 27], ми будемо говорити про особливе сприйняття ренесансних ідей Дюрером та про їх трансформацію у творчості видатного художника Ганса Бальдунга Гріна.

Відома гравюра А. Дюрера "Гріхопадіння" 1504 р. показує світоглядну позицію автора і відображає його як митця та ренесансну особистість. Цей твір є кульмінацією ранніх дюрерівських пошуків людських пропорцій: художник досягає пропорційно досконалого трактування людського тіла.

Гравюра розкриває історію гріхопадіння у поняттях схоластичного вчення про чотири темпераменти. Ця теорія мала величезне значення для Дюрера і формулювала основу його розуміння людської природи. Згідно з цим вченням, Адам і Єва були безсмертними до гріхопадіння, а їхній темперамент представляв ідеальне збалансування чотирьох вдач, які на гравюрі представлені символічно у вигляді kota (холерик), кролика (сангвінік), бика (флегматик) та лося (меланхолік). Після гріхопадіння ідеальний стан був порушений, а темпераменти розділені.

На своїй гравюрі художник представив прабатьків у тому стані початкової досконалості, в якому вони перебували до того, як порушили заборону Господа. Цей ідеальний стан першої людини Дюрер представив за допомогою ідеальних пропорцій та невинної оголеності прабатьків, якої вони ще не усвідомлювали, а відтак – і не соромилися її.

Дюрерівська гравюра "Гріхопадіння" 1504 р. наділена ще одним планом сенсу. Окрім оповіді про Адама і Єву, чотири людські темпераменти і первородний гріх, вона виражає відновлювальну силу мистецтва. Досягаючи ідеалу краси, який дорівнює величі перших людей, Дюрер сам досягає історичного безсмертя в пам'яті людей через досконалість свої робіт.

Дана гравюра стала поворотною в мистецтві Північного Ренесансу. Наголосом на людській красі, а не гріху, вона викликала сенсацію. Не-

вдовзі зображення стало визначальним в іконографії сюжету гріхопадіння [4, 266]. Творчість багатьох художників на певному рівні була під впливом цієї "події". В іконографічному контексті гравюра служила багатим джерелом для творчих варіацій багатьох німецьких майстрів, а особливим чином для Ганса Бальдунга Гріна.

Творчість цього художника багато в чому була своєрідним відкликом на мистецтво його вчителя Альбрехта Дюрера. Гравюра 1504 р. здійснила якнайбільший вплив на спрямованість його творів.

У 1506 р. Бальдунг створює свій рисунок "Смерть з перекинутим прапором", в якому художник сформулював радикальну відповідь мистецтву Дюрера. Це одна з найбільш ранніх робіт автора: на ній зображений живий труп, який тримає в руках прапор, перевернутий догори нижньою частиною древка, що символізує перемогу смерті та руйнування над світом живих. Коли художник створював цю роботу, європейські міста якраз переживали чуму 1503-1505 рр. У майстерні Дюрера, де на той час перебував Бальдунг, тема страху смерті і тлінності людського тіла була актуальною. Дюрер у ці роки неодноразово звертався до есхатологічної тематики, що теж сприяло появі бальдунгівського трансі ("трансї" – термін, що означає образ живого трупа). Проте, в першу чергу "Смерть з перекинутим прапором" була створена під впливом дюрерівського "Гріхопадіння" 1504 р.

Смерть на рисунку Бальдунга персоніфікована в образі жвавого оголеного трансї. Найбільш вражаючою його рисою є моторошна енергія та живучість. Смерть предстає мускулистою та сильною (навіть якщо ця мускулистість скрізь відпадає від кісток); вона ідеально сконструйована і з'являється у рухомій поставі. В композиційному представленні тліючого скелету, у прийнятій ним позі контрапосту, у розподілі ваги несучої та витягнутої ніг, у положенні рук і кистей можна виявити змінену форму дюрерівської ідеальної людини.

Макабричний рисунок Бальдунга містить очевидний натяк на досконало розраховану дюрерівську фігуру Адама, а також очевидно несе теологічне значення. Тліючий скелет змістовно вказує на Адама, адже через Адамів гріх смерть увійшла у світ. Тому все, що предстає живим у Дюрера, піддано владі смерті у рисунку Бальдунга. Гірський ясен, за який тримається Адам і який асоціюється з Деревом життя, замінений на перевернутий прапор – відповідний стяг для смерті, чия перемога є нашою поразкою [3, 256]. Тліючий скелет, змодельований вже після створеного Дюрером зразка першої людини, актуалізує наслідки гріхопадіння, показує наочно, що сталося з цією першою людиною, а разом і зі всім людством. І якщо гравюра 1504 р. надихає культивувати в собі

райську чи ренесансову досконалість особистості, то бальдунгівські рисунки лише повідомляють про людську смертність та заслужений кінець. У базельському рисунку Бальдунг створює виразне зображення наслідків гріхопадіння. Крім того, Бальдунг підкреслює сексуальну природу первородного гріха. Зовсім не випадково в своєму зображенні трансї художник довершує ту частину композиції, яку Адам приховує за фіговим листом, а саме генеталії [2, 177].

Вплив дюрерівського "Гріхопадіння" 1504 р. можливо прослідкувати і в трактуванні Бальдунгом Єви 1510 р. Звертаючи її погляд до глядача, Бальдунг обдаровує Єву спокусливою чарівністю, відсутньою у більш "цнотливої" дюрерівської моделі.

Протягом 1508 р. художник копіює дюрерівський диптих "Адам і Єва" 1507 р., включаючи у свій варіант і символічних тварин з гравюри Дюрера 1504 р. Це демонструє певну фамільярність по відношенню до дюрерівського розуміння зв'язку гріхопадіння і чотирьох людських темпераментів.

Таким чином, Бальдунг вступає в дискусію зі своїм вчителем і протягом усієї творчості ніби все більш нестримно відстоює свою позицію, вдаючись до нових іконографічних варіантів.

По суті, його творчість заперечує дюрерівські ідеї. І хоча його творчі можливості дозволяли йому твердо ступати ренесансними шляхами у створенні гармонійних образів, внутрішній світ митця не дозволяв визнати можливість ренесансної досконалості. Тема гріхопадіння і загалом людської недосконалості була чи не найважливішою життєвою впевненістю "зеленого" майстра. Оточуюча драматична реальність початку XVI ст. в його очах зносила людину з її ренесансного п'єдесталу, утверджуючи її в ганебних пристрастях і гріховних залежностях.

Даний песимізм пояснити досить складно, хоча й можливо з огляду на реформаційну хвилю інакомислення, котра поглинула всіх інтелектуалів та середніх бюргерів Північної Європи. Бальдунгівське середовище вимагало від художника бути таким же спритним у оцінці філософсько-теологічних концепцій, змодельованих сучасниками, як і його власних художніх. Тому внутрішній світ митця виростав у тенетах світу ідеологічного. Будучи в лабіринті тогочасних ідей і теорій, майстер блукав, захоплений то тим, то іншим, підхоплюючи в своїм мистецтві по черзі різні віяння, проте, в глибині душі насміхався над усім.

Неймовірно, але усі найголовніші мотиви його творчості сходяться в одній точці зневаги до людської сутності. Якщо весь Ренесанс спрямований на прославлення людини, її можливостей, то творчість Бальдунга Гріна стала маніфестом людській нищості. Тема смерті, гріхопадіння, ві-

дьомства, буйних коней проторує одну й ту ж саму тезу зневіри в людину як істоту гідну і вольову. Крім того, будучи чесним спостерігачем, Бальдунг справедливо не відокремлює себе від всього людства, насміхаючись і над самим собою. Якщо Дюрер уособлює ренесансову особистість і ототожнює себе з досконалістю свого твору, так би мовити позиціонує себе через свій шедевр, то Бальдунг займає місце глядача свого твору. Іронічно-драматична суть вираженого спрямована й на автора. Він стоїть не у центрі своєї композиції, а поза нею. Сказавши слово, він відходить в сторону, щоб посміятися над натовпом, який це слово буде дискутувати. І в цьому – яскраве заперечення свого вчителя, як і загалом ренесансового митця і особистості.

Використані джерела

1. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М. : Искусство, 1973. – 222 с.
2. Brinkmann B., Hinz B. Witche's Lust and the Fall of Man. The Strange Fantasies of Hans Baldung Grien / B. Brinkmann, B. Hinz. – Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2007. – 271 p.
3. Koerner J.L. The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art / J.L. Koerner. – Chicago : The University of Chicago Press, 1993. – 529 p.
4. Smith J.Ch. The Northern Renaissance / J.Ch. Smith. – London : Phaidon Press, 2011. – 478 p.

Гавеля Богдан Русланович

ІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ПОЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУР (КІНЕЦЬ XVIII – XIX СТ.)

Демократичний характер європейської культури значною мірою визначений розвитком польського національно-визвольного руху кінця XVIII – XIX ст. Після повалення національно-визвольного руху 1830–1831 років усі прогресивні елементи польського суспільства спрямувалися до древньої польської столиці, котра за рішенням Віденського конгресу залишилася самостійним містом. До кінця 1840-х років Краків став центром нового, ще більш міцного визвольного руху: "Краківська революція дала славетний приклад усій Європі, ототожнюючи національну справу із справою демократії та із звільненням пригніченого класу" [3, 490]. Цей рубіж явно відчувається у галузі мистецтва.

Культура українського народу була збагачена інокультурним досвідом поляків і сформувалася як результаті активної участі українців у польському національному визвольному русі кінця XVIII – XIX ст. У цей період в Україні поступово формується нова національна інтелігенція. Поява в її особі культурної еліти та збереження національних куль-

турних традицій у народному середовищі зробили реальним українське культурне Відродження. Представники прогресивної української інтелігенції розробили оригінальні концепції правової держави у межах релігійно-моральної традиції та лібералізму, що було характерним також і для польської культури того часу.

На думку вченого І.П. Федірко, саме політична культура є тією складовою частиною загальної культури людства, яка відіграє інтегруючу роль у формуванні соціальних цінностей [5, 300]. Підтвердженням цього є стан розвитку мистецтва, культури та освіти в Польщі та Україні у період польського національно-визвольного руху XVIII – XIX ст., що відбувався у загальноєвропейській традиції, для якої характерне піднесення національної свідомості та поваги до особистості.

У зазначений історичний період українські письменники та поети, а з часом і відомі діячі музичної культури активно звертаються до народної тематики, починають обробляти народні пісні, які виконувалися талановитими аматорами та супроводжувалися такими українськими народними інструментами як кобза, цимбали, бандура, скрипка та ліра. Вже на початку XIX ст. скарбниця української музичної творчості наповнюється першими симфонічними та камерно-інструментальними творами. Найбільш відомі на той час твори І. Вітковського, А. Галентковського, Іллі та Олександра Лизогубів. Услід за польською та російською постає й українська національна композиторська школа.

Важливу роль у становленні української опери, першою з яких вважається "Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського написану у 1863 році зіграла діяльність аматорських і відкриття перших професійних театрів (в 1803 році у Києві, 1810 – в Одесі), у яких ставилися музично-сценічні твори на національні сюжети. У Західній Україні в різних жанрах інструментальної та хорової музики працювали композитори М. Вербицький, С. Воробкевич, В. Матюк та багато інших.

Серед найбільш відомих польських поетів-романтиків цього періоду назвемо А. Міцкевича, Ю. Словацького, З. Красінського, Ю. Залеського, Я. Мальчевського, С. Гоцинського. Юзеф Залеський – єдиний польський поет, добре обізнаний з біографією та творчістю Тараса Шевченка, який залишив про це віршовані та щоденникові відгуки. Залеський брав участь у польському повстанні 1830–1831 рр., а після його поразки 1832 року емігрував до Франції [4].

Творчість Шевченка та розповіді про нього польських засланих вплинула на Ю. Залеського, він пише три вірші з політичним змістом, які присвячує українському поету. Перші два з них – це трирядкові мініатюри: "Тарас Шевченко (Історичне)" – "Taras Szewczenko (Historyczne)", що

звучить як відгук на Шевченкове побратимство з польськими засланнями, та вірш-послання "До Шевченка, щодо його "Гайдамаків" ("Do Szewczenki, o jego Hajdamace") [7]. У третьому вірші-подзвоні із дванадцяти катренів "Тарасова могила" ("Mogiła Tarasowa") Залеський називає себе й Шевченка "поетами-побратимами, що вирости серед української народнопоетичної стихії і відобразили її у своїй творчості" [8].

Сучасний польський історик Стефан Козак у своїй роботі "У колі хлопоманів – Павлин Свенціцький" звертається до багатовікової традиції і до спадку польсько-українського пограниччя, особливу увагу приділяючи постаті Павлина Свенціцького – публіциста, поета, перекладача, видавця, палкого речника польсько-українського порозуміння [2].

П. Свенціцький відомий у польській історії як "справжній герой демократичного й громадського радикалізму, український поляк по крові, польський шляхтич за походженням, український селянин за переконанням і по духу ..., слов'янський федераліст, який стосовно українського питання висловлювався за якнайбільші поступки" [6]. У Львові, після поразки польського повстання, він приступив до видання власного часопису "Село" ("Siolo"), що пропагував ідеї польсько-українського єднання за допомогою літературних текстів, публіцистики, перекладів. Насамперед, Свенціцький звертається до поезії Т. Шевченка (якою захоплювався ще у студентські роки), натхненно перекладає його твори, точно передаючи зміст і характер оригіналу. За мотивами творчості великого Кобзаря Свенціцький пише власні твори українською мовою – зокрема, драму "Катерина", у якій збережено сюжет поеми українського поета. Сценічний твір "Міщанка" є автобіографічним – у ньому виражаються позиції середовища хлопоманів із кола Київського університету св. Володимира: як представники передової української інтелігенції, вони йшли в народ, до селян, поширювали освіту з "Кобзарем" Шевченка в руках. У цьому творі передано повагу польського письменника до Т. Шевченка, його велика симпатія і турботливе ставлення до українського народу, його звичаїв, релігії і культури.

Особливе значення в європейській культурі того часу відіграє романтизм, як світовідчуття та як напрямок у мистецтві. У живописі початку ХІХ ст. романтизм був переважаючим художнім стилем. Багатьох художників цього напрямку приваблювала Україна, як її називали – "нова Італія". У романтичних картинах Т. Шевченка "Селянська родина", "Циганка-ворожка" помітний відхід художника від чистого академізму. Особливо виділяється реалізмом його картина "Судня рада". Різнобічний талент Т. Шевченка досяг академічних висот і в художній графіці (серія "Живописна Україна" тощо). У 1860 р. Шевченку було присвоєно

звання академіка гравюри Петербурзької академії мистецтв. Романтизм став тією формою критичної рефлексії української національної свідомості, що поставила під сумнів абсолютну цінність розуму людини. Український романтизм поєднав споконвічну віру простих людей у творчий потенціал народу, в необмежені можливості моральної досконалості особистості.

Саме у бурхливі роки польського національно-визвольного руху кінця ХІХ ст. виникає мистецтво краківського художника Петра Михайловського. Його творчість невіддільна від свого часу – вона несе на собі печатку революційних подій тих років, романтичний злет думки та трагічне руйнування сподівань. Чисельні картини, виконані у 30-х роках, зображують вершників на здиблених конях, стрільців кіннотної гвардії, що направлені до атаки, лицарів, кіннотників та рейтанів, що готуються до бою та отримують перемогу, представляють фігури вершників на фоні грозового затьмареного неба чи панорами далекого бою. Нерідко ті ж самі вершники групуються у сцени, що мають більш життєвий характер ("Падіння з коня", "В'їзд до Києву Болеслава Хороброго"). Водночас побудова образів та форм складає ту систему метафор, котра немов відтворює дух часу, аромат епохи, а не предметну достовірність факту [1, 16-18].

Піднесення польського національно-визвольного руху в 60-ті роки ХІХ ст. стало кульмінаційним пунктом в історичному розвитку закріпаченої, пригніченої нації. Особливий розквіт творчості й активну співпрацю польських та українських митців можна сміливо пов'язувати з цим періодом.

Використані джерела

1. Искусство Польши: Альбом. — Серия: Искусство стран и народов мира / Автор-сост. Д. Лебедева. / Ред. Н. Проскурников. – М. : Изобразительное искусство, 1974. – 296 с.
2. Козак С. У колі хлопоманів – Павлин Свенціцький / С. Козак // Українсько-польські культурні взаємини. – Вип. 2. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2008. – С. 30-37.
3. Маркс К. Избранные сочинения в 9 т. (10 книг) / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Т. 4. – М. : Политиздат, 1984–1988 гг. – 681 с.
4. Нахлік Є. Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров у перцепції Юзефа-Богдана Залеського / Євген Нахлік // Проблеми Слов'янознавства / PROBLEMY SLOVIANOZNAVSTVA. – Львів, 2003. – Вип. 53. – С. 95-102.
5. Політологія. Навчально-методичний комплекс: Підручник / [ред. Ф. Кирилюк]. – К. : Центр навчальної літератури, 2005. – 704 с.
6. Michalski T. Współczesna umysłowość polska na Ukrainie / T. Michalski. – Kijów, 1910. – S. 29–30.
7. Tretiak J. Bohdan Zaleski na tułactwie: Życie i poezja na tle dziejów emigracji polskiej. – Cz. 2. – S. 387.
8. Zaleski J.B. Mogiła Tarasowa / Zaleski J.B. Wieszcze Oratorium w dumach a dumkach. – Poznań, 1866. – S. 159-164.

О ВОЗДЕЙСТВИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ

К. МОНТЕВЕРДИ НА ТВОРЧЕСТВО

КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Творчество гениального композитора-новатора К. Монтеверди (1567 – 1643), еще при жизни названного "пророком новой музыки", получило вторую жизнь после трехсотлетнего забвения. Оно оказалось востребованным и актуальным, созвучным нашему времени. Огромная часть наследия композитора все еще не обнаружена. Вместе с тем, дошедшие до нас произведения и эпистолярное наследие итальянского мастера [1] позволяют представить истинный масштаб этой творческой личности. Монтеверди создал бессмертные шедевры и в традиционном для композиторского творчества Ренессанса мадригале, и в духовной музыке, и в новом для музыкального искусства жанре – оперном, свидетелем рождения которого был он сам.

Монтеверди расширил содержание музыкального искусства, обогатил его новыми средствами музыкального языка. "Ариадна трогала потому, что она – женщина. Орфей – потому что он простой человек" [цит. по: 2, 39], – писал композитор о героях своих музыкальных драм (созданных в 1607 и 1608 годах). Как отмечает В. Конен, "впервые мир земных человеческих переживаний стал центральной темой композиторского творчества классического уровня" [2, 40]. Главным для Монтеверди было стремление к правде чувств, вызвавшее к жизни огромную экспрессию и драматизм. Композитор разработал лексику т. н. "взволнованного стиля", создателем которого он себя считал, так как находил в музыке предшественников лишь "умеренность" и "мягкость".

Монтеверди наметил новые принципы в формообразовании, характерные для музыки барокко. Это ария *da capo*, лейтмотивная система, *basso ostinato*, рондальность. Необычайно широким был и диапазон выразительных средств – от приемов ренессансной хоровой полифонии, на которой он был воспитан, до колористической трактовки вертикали, тембровых и ритмических находок, новых технических приемов исполнения – пиццикато и тремоло (введенных им в практику).

Выдающиеся заслуги Монтеверди в развитии музыкального искусства высоко оценили современники и потомки. При жизни композитора его сочинения признавались образцом совершенства и служили для многих музыкантов, по их признанию, "идеалом композиции". Его музыка производила на современников грандиозное впечатление.

Возрожденное из небытия, искусство Монтеверди оказало глубокое воздействие на творчество композиторов XX века, прежде всего тех, кто занимался восстановлением и реконструкцией произведений итальянского мастера. Титанический труд Дж.Ф. Малипьеро способствовал возвращению к жизни забытых шедевров. Кропотливая работа по восстановлению этого наследия (с 1924 по 1942 гг.) отложила отпечаток в художественном мышлении композитора. Не случайно его обращение к старинным жанрам, к необычным инструментальным составам, напоминающим ансамбли эпохи барокко. Как и Монтеверди, Малипьеро проявляет изобретательность в полифонической разработке материала, в поисках необычных темброво-колористических звучаний.

К наследию К. Монтеверди обращаются К. Орф, В. д'Энди, С. Василенко, О. Респиги, П. Хиндемит, И. Стравинский, Л. Даллапиккола, Э. Кшенек, Б. Тищенко. Огромное значение имело творчество Монтеверди в становлении К. Орфа как художника. "Я нашел музыку, которая мне столь близка, как будто я ее давно знал и лишь заново открыл. Это было внутреннее созвучие, которое меня чрезвычайно волновало и благодаря которому я открыл в себе новое", – писал композитор [цит. по: 3, 54]. В разные годы К. Орф осуществил различные редакции оперы "Орфей", постановки которой вызвали огромный интерес у публики. К. Орф воплотил в жизнь и оригинальный замысел, соединив в рамках одного концерта обработки "Орфея", "Жалобы Ариадны" и "Балета неблагодарных". "Более чем через три десятилетия, в 1958 году изданием "Trittico teatrale" окончились годы моего учения у Монтеверди, – писал композитор. – Я учился на своих ошибках и заблуждениях. Моя работа над произведениями Монтеверди была для меня важной и решающей, потому что речь шла не о разработке исторического материала, но о поисках собственного стиля с помощью совершенного произведения прошлого" [цит. по: 3, 58].

Некоторые черты общности заметны при сравнении музыки Монтеверди с творчеством композиторов рубежа XIX – XX веков. Так, колористическая сущность темброво-гармонического языка К. Монтеверди роднит его с искусством импрессионистов. Малипьеро обратил внимание на близость звучаний мадригалов Монтеверди к их красочным гармониям. Эта сторона была гиперболизирована в осуществленной В. д'Энди редакции оперы "Орфей" (1905 г.), однако, объективные причины подобного прочтения заложены в самой музыке Монтеверди. Интонационное родство музыки "Орфея" Монтеверди и "Пеллеаса и Мелизанды" Дебюсси выявил Д. Паоли в своем исследовании "Orfeo and Pelleas" (1939).

Влияние творчества Монтеверди ощутимо и в музыке И. Стравинского, который считал его своим единомышленником, "личностью не только поразительно современной, но и, если можно так выразиться, близкой мне по духу" [цит. по: 2, 21]. Стравинского поражали многообразие и широта образного содержания, композиционных решений, все стороны новаторского искусства Монтеверди: "Диапазон его музыки как в смысле эмоционального колорита, так и композиционного разнообразия настолько обширен, что самые великие концепции его предшественников, самые жизнеутверждающие и самые драматические моменты в их творчестве кажутся миниатюрными узорами в сравнении с невиданным размахом музыкального мышления этого композитора" [цит. по: 2, 21]. Стравинского поражали находки Монтеверди в области ритма: "Если прежде всего меня изумляют ритмические изобретения Монтеверди, то это происходит отчасти потому, что я сам всю жизнь работал в сходном по меньшей мере направлении, а также потому, что они входят в мой психический склад как композитора" [5, 82].

Музыканты и исследователи заметили определенную общность стиля в некоторых произведениях этих мастеров, в частности, в их "Орфеях". Заметим, что и в других "Орфеях" XX века есть следы влияния первой музыкальной драмы Монтеверди (А. Казелла, Дж.Ф. Малипьеро, Д. Мийо).

Высоко ценил творчество Монтеверди Ф. Пуленк. Так, в книге "Я и мои друзья" он назван первым в ряду любимых им композиторов. Ценное свидетельство о значении творчества итальянского мастера для его собственного опыта содержится в посвящении к опере "Диалоги кармелиток". Оно гласит: "Памяти моей матери, которая пробудила во мне музыку, Клоду Дебюсси, который вызвал во мне желание ее сочинять, Клаудио Монтеверди, Джузеппе Верди и Модесту Мусоргскому, которые служили мне образцом".

О значении новаторского искусства Монтеверди высказывался и российский композитор Н. Сидельников в связи с работой над новым для него жанром – оперным. В процессе создания оперы "Бег" по пьесе М. Булгакова композитор изучал многие образцы этого жанра и вновь подтвердил свои прежние оценки оперного творчества Монтеверди: "Он явился тем невиданной силы мастером, который, создав ряд музыкально-сценических произведений, дал новому синтетическому жанру почти все идеи в области структуры и формы, что развились впоследствии музыкантами других эпох" [4, 118].

Близость к оперным принципам Монтеверди обнаруживается в XX веке в так называемом типе декламационной оперы, основанной на ому-

зыкаливании разговорной прозы (у И. Стравинского, А. Шенберга, Б. Бартока, Б. Бриттена). Сам Монтеверди поясняет манеру декламации в одной из сцен несохранившегося произведения, близкую современной (т. н. Sprechstimme): "Говорить таким образом, как будто следовало бы петь" [цит. по: 5, 81].

Проблемы возрождения наследия Клаудио Монтеверди, его места в современной художественной культуре и влияния на творчество композиторов XX века могут стать предметом специального исследования.

Использованные источники

1. Гамова И. Из писем Клаудио Монтеверди / И. Гамова // Советская музыка. – 1986. – № 1. – С. 101-111.
2. Конен В. Клаудио Монтеверди / В. Конен. – М. : Советский композитор, 1971. – 323 с.
3. Леонтьева О. Карл Орф / О. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.
4. Сидельников Н. [О работе над оперой "Бег"] / Н. Сидельников // Советская музыка. – 1986. – № 11. – С. 118-119. – (Авторы рассказывают).
5. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / И.Ф. Стравинский ; [Сост. Л.С. Дьячкова]. – М. : Советский композитор, 1973. – 526 с.

Гармель Оксана Владимировна

СОВРЕМЕННАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ЭСТЕТИКА В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР И ТРАДИЦИЙ

Творчество каждого современного композитора представляет собой особый, неповторимый звуковой мир, наполненный индивидуальными эстетическими категориями, собственной художественной логикой, собственным кругом выразительных средств, лексической системой и техникой письма. Имманентное присутствие диалогического вектора в современном композиторском творчестве, охватывающее все параметры произведения – от концептуального до текстового – влечет за собой постоянный поиск "кодов" к прочтению глубинного смысла диалогических интенций современной композиторской эстетики. В данном аспекте можно предложить ряд перспектив, обращение к которым способно приоткрыть тот или иной акцент в изучении проблематики, найти новый путь к раскрытию сущности диалога, его эстетической ценности и смысла в современной культуре.

1. Мощная философская традиция изучения феномена диалога, берущая исток в трудах М. Бахтина, находит продолжение в теориях современных авторов, которые можно привлечь для изучения специфики композиторской эстетики. Мысль о двустороннем характере переживания чужого опыта и самопереживания – "решающее нововведение Бах-

тина в осуществлённом им переосмыслении теории вчувствования" [5, 191-192] – вызвали к жизни *теорию интимизации* Бориса Шифрина. Автор представляет интимизацию в культуре как процесс, превращающий вещь в событие (обратный остраниению, которое превращает событие в вещь). "Интимизация – это некое преобразование мира, где... ставится под вопрос его одинаковость для всех. ...Наличие другого человека, который как-то относится к жизни, воспринимает свою явь, должно настолько преобразовать мир, что возникает чувство расширения..." [3, 90]. Процесс интимизации при постижении произведения искусства происходит, "когда я вижу вещь и через нее приобщаюсь к тому другому, кто с этой вещью общался и которого уже в физическом смысле не существует. ...Формально я вижу только вещь, на самом деле я проникаю в какой-то иной мир, тогда вещь перестает быть тем набором физических свойств, которые мне явлены. Я предчувствую обращенный на неё взгляд другого человека, словно бы она освещена его зрением... Важна именно *невозможность* увидеть этот предмет так, как его увидел другой человек. И тем самым мир перестает быть разгадкой...". Это есть "ситуация непередаваемости и ценностного переживания этой непередаваемости" [3, 90].

2. В аспекте изучения семантики стилевого диалога, проявления специфики интертекстуальности в современном композиторском творчестве видится интересным привлечение понятия "обратная цитата", которое предлагает М. Эпштейн в эссе "Книга, ждущая авторов", объясняя его таким образом: "Прямые цитаты позволяют мне присоединить мысли других авторов к моей мысли. Обратные цитаты позволяют подсоединить мою мысль к мысли других авторов. Обратные цитаты нужны потому, что другие мыслители создали некое поле мысли, которое еще не нашло себе – да никогда не найдет – полного выражения... Эти обратные цитаты служат альтернативному осмыслению знакомых нам учений, интенсификации тех или иных мотивов через предположение иных поворотов и возможных перипетий их логического развития" [4, 225]. Таким образом, при помощи понятия "обратная цитата" можно по-новому осмыслить проявления диалогичности в эстетике современных композиторов.

3. Важным методологическим основанием в изучении особенностей художественных процессов современности неизменно есть наблюдения Ю. Лотмана о феномене памяти культуры, изложенные, в частности, в работах "Внутри мыслящих миров", "Память культуры", "Память в культурологическом освещении". Автор отмечает: "Семиотические аспекты культуры (например, история искусства) развиваются, скорее, по законам,

напоминающим законы памяти, при которых прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение, с тем чтобы при определенных условиях вновь заявить о себе" [1, 615]. Анализируя данные процессы актуализации и деактуализации, Ю. Лотман пишет: "Эта сторона памяти культуры имеет панхронный, континуально-пространственный характер. ...Это расположение образует в своей целостности текст, который следует ассоциировать... с кинолентой типа "Зеркала" А. Тарковского. ...Культурная память как творческий механизм не только панхронна, но противостоит времени. Она сохраняет прошедшее как пребывающее" [1, 674].

4. В аспекте изучаемой проблематики также видится актуальным рассмотрение диалога в современном композиторском творчестве сквозь призму проявления неомифологических тенденций, которые вступили в особое сопряжение с постмодернистской философско-художественной практикой. Здесь можно наблюдать и ряд аспектов соприкосновения, и разнонаправленные устремления. Из резонирующих моментов выделим следующие:

- и в неомифологическом, и в постмодернистском искусстве одной из доминант творчества становится обращение к культурному опыту прошлого и его переосмысление в попытке объяснения современности; центральной становится категория диалога разных культурных языков, в который равноправно включается голос автора;

- как следствие первого, художественные произведения характеризуются множественностью смыслового пространства, сосуществованием различных уровней изложения мысли;

- для поэтики неомифологизма и постмодернизма, в той или иной мере, характерны ирония и игровой элемент;

- примета неомифологического и постмодернистского искусства – интертекстуальность.

Среди различий выделим те, которые касаются глубинной сущности, смысловой направленности явлений:

- в интерпретации опыта прошлого неомифологическая традиция пытается заглянуть "*вглубь культуры*", прикоснуться к основам, ощутить весомость фактов истории и собственного существования, а для "постмодернистской чувствительности" характерна установка на восприятие мира в качестве *хаоса*;

- в соответствии с первым положением, культура неомифологизма характеризуется установкой на осознанное, целенаправленное постижение интересующих тем во взаимном отражении прошлого и настоящего, а в постмодернизме на первый план выходит свобода ассоциаций,

случайно возникнувших связей и пересечений (которые, в постмодернистском понимании, на самом деле не случайны, а изначально гипотетически заложены в произведении и "визуализируются" в диалоге интерпретатора с текстом);

- пространственной моделью неомифологического познания может выступать "историческая спираль", а постмодернистского – "ризома";

- в обращении к "чужому" тексту прослеживаются различные акценты: художественная практика, которую коснулись тенденции неомифологизма, в частности поэзия Мандельштама, Ахматовой, Элиота, проза Томаса Манна, Булгакова, Кортасара, Борхеса "старалась спрятать цитату, завуалировать ее, создавая загадку для исследователя, ...а постмодернистское высказывание сознательно оголяет цитату и тем самым обесмысливает, дезавуирует ценность исследовательских стратегий" [2, 81].

Среди путей проявления неомифологических интенций в современном музыкальном искусстве в аспекте диалога культур и традиций возможно наблюдать такие: 1) обращение к мифологическим категориям, оппозициям, отождествлениям и попытка их музыкального воплощения; 2) обращение к произведениям прошлого ("чужому" тексту) как к "парадигмам" музыкального искусства и выстраивание замысла собственного опуса в диалоге с ними.

В целом, при взгляде на отдельные аспекты современной композиторской эстетики сквозь призму упомянутых теорий и методологий, возникает возможность найти новые пути к раскрытию глубинного смысла музыкальных посланий последней трети XX – начала XXI вв.

Использованные источники

1. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. – С.-Петербург : "Искусство–СПБ", 2000. – 704 с.

2. Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II / В. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.

3. Шифрин Б. Интимизация в культуре / Борис Шифрин // Даугава. – 1989. – № 8. – С. 88–94.

4. Эпштейн М. Книга, ждущая авторов / М. Эпштейн // Иностранная литература. – 1999. – № 5. – С. 217–228.

5. Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания / Г.-Р. Яусс // Бахтинский сборник ; [Отв. ред. В.Л. Махлин]. – Вып. 3. – М. : Лабиринт, 1997. – С. 182–197.

Гливинский Валерий Викторович

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТИВИЗМ XX ВЕКА

Многорасочная палитра художественно-стилистических направлений в музыкальном искусстве XX века обусловила множественность ее эпохально-стилевых дефиниций. В поисках объединяющей эстетико-

стилевой константы А. Кудряшов предложил использовать категориальную пару "модернизм" – "неоклассика" [см.: 4, 284-376], В. Холопова – термин "поляризм" [9, 28]. Сходство мироощущения в XX веке с античным объективизмом, характеризующимся "вещевизмом и телесностью" [5, 30], позволяет использовать понятие "объективизм" в качестве единого эпохально-стилевого определения для музыки прошлого столетия [2, 10-12].

При анализе балета "Петрушка" Стравинского нами была обнаружена активизация *онтологических* (временной, пространственной, объектной) основ музыкальной образности. Эстетическая реальность массовых сцен в этом произведении вплотную приближается к грани, отделяющей ее от реальности внешнего мира. Музыкальная образность русского мастера избирает адресатом не только эмоциональный мир слушателя, но и включает фундаментальные механизмы его ориентации в пространственно-временном континууме в качестве одного из основных своих элементов [3, 16-28].

Стенографическая запись лекций о музыке, эпистолярное наследие, творческая практика А. Веберна, свидетельствуют о том, что австрийский мастер рассматривал природу как существующую вонне данность (фундаментальный принцип античной объективистской эстетики). Природа интересует его "не в обычном романтическом смысле". Подобно естествоиспытателю, Веберн стремится постичь ее законы – именно они образуют сердцевину музыкальных концепций австрийского мастера [1, 88; 10, 161-164].

Объективистская основа художественного видения мира у Стравинского и Веберна превращает их в два источника, две составные части музыкального объективизма XX века. Творческие методы русского и австрийского мастеров (при наличии единой, восходящей к античности когнитивной основы) не похожи, часто диаметрально противоположны друг другу. Так, объективизм Стравинского может быть описан при помощи понятий "макромир", "экстравертный", "центробежный", "я в мире". Для объективизма Веберна более характерны понятия "микромир", "интравертный", "центростремительный", "мир во мне". Наиболее рельефно различие творческих методов Стравинского и Веберна проявилось в отношении к феномену времени.

У Веберна время (тикающие часы) как символ реального мира существует на периферии углубленного в самосозерцание художественного "я". У Стравинского этот образ основан на слиянии художественного "я" и реального мира в единый, непрерывный временной процесс [3, 29-40]. Эволюция ощущения времени у Веберна идет по интенсивному пути. С середины 1920-х годов, отмеченной обращением австрийского ма-

стера к серийной технике, время в его произведениях сжимается, концентрируется. Закономерным итогом этого процесса оказывается стилевое качество музыки А. Веберна, определяемое Р. Щедриным как "застывшее время", а Ю. и В. Холоповыми – как "ставшее время" [10, 167]. Восприятие времени у Стравинского развивается экстенсивно. Характеризуясь двумя взаимосвязанными принципами ("вместе со временем" [8, 291], "... я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я в настоящем..." [7, 131]), оно, начиная с 1920-х годов, распространяется на художественную реальность музыкального искусства прошедших эпох.

Объективистские тенденции в музыкальном искусстве первой половины XX века нашли свое логическое продолжение в мировоззренчески-философской системе объективизма, созданной в середине прошлого столетия Айн Рэнд (Алиса Розенбаум). Основу любого вида человеческой деятельности составляет, по мнению Рэнд, ощущение жизни, понимаемое как "доконцептуальный эквивалент метафизики, эмоциональная оценка человека и бытия, интегрированная на уровне подсознания". Взаимодействие элементов триады "человек – искусство – реальность" охарактеризовано А. Рэнд следующим образом: "Ощущение жизни дает человеку целостное единство его метафизических абстракций; искусство конкретизирует эти абстракции, позволяя воспринимать – *пережить* – их непосредственную реальность" [6, 22,]. Тем самым искусство оказывается "метафизическим зеркалом человека" [6, 34].

Метафизическое зеркало Стравинского в "Петрушке" конкретизирует, позволяет пережить как непосредственную реальность народные масленичные гуляния в его родном городе. В дальнейшем оно начинает отражать многообразие явлений русской и европейской художественной культуры. В сходной роли у Веберна выступает природа, законы ее красоты. Культура Новой Англии у Айвза, фольклор у Бартока, религия у Мессиана, советская действительность у Шостаковича, история и мир сказки у Прокофьева определяют не только характерную для каждого из этих мастеров совокупность метафизических абстракций, но и формируют индивидуально-характерный круг выразительных средств для их художественного воплощения. В адаптированном к специфике музыкального объективизма XX века виде известное выражение Бюффона "стиль – это человек" выглядит как "человек – это его мир".

Использованные источники

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн ; Сост. и ред. М. Друскина и А. Шнитке / Пер. с нем. А. Шнитке. – М. : Музыка, 1975. – 143 с.
2. Гливинский В. Эстетико-стилевая природа "фальшивизмов" в "бахизмах" Стравинского / В. Гливинский // Opera musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. – 2012. – № 1 (11). – С. 4-25.

3. Гливинский В. Петербургский миф и его роль в творческой эволюции И.Ф. Стравинского / В. Гливинский // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського : зб. наук. пр. / Упор. О.І. Коменда. – Луцьк, 2012. – Вип. 9. – С. 6-46.
4. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVIII – XX вв.: Уч. пособие / А. Кудряшов. – СПб., 2010. – 432 с.
5. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А.Ф. Лосев. – М. : Ладомир, 1994. – 531 с.
6. Рэнд А. Романтический манифест. Философия литературы / Айн Рэнд; Пер. с англ. – М.: Альпина Паблицер, 2011. – 199 с.
7. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика / И.Ф. Стравинский. – М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 368 с.
8. Стравинский И.Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / И.Ф. Стравинский / Пер. с англ. В. Линник, ред. М. Друскина. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.
9. Холопова В.Н. Как называть XX век в музыке? / В.Н. Холопова // Е.А. Ручьевская. К 90-летию со дня рождения: Сб. статей. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2012. – 456 с.
10. Холопова В.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. – М. : Советский композитор, 1984. – 319 с.

Демура Оксана Олександрівна

МЕНТАЛЬНО-РЕЛІГІЙНИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕННЯ КОМУНІЗМУ В РОСІЇ

Описуючи ментальність будь-якого народу, його національні відмінності і роль у світовій культурі, важливо звертатися до архетипів світової й національної міфології як загальнолюдських універсалій, що сформувалися у колективному несвідомому людстві з найдавніших часів і які продовжують до цього часу відтворюватися в культурі. Багаторівнева семантика міфологічного архетипу як "ядра смислів" виявляє духовну єдність культури та пояснює способи впливу на масову свідомість через архетипові конструкти.

Проблема встановлення комуністичної ідеології повинна бути розглянута в ментальному контексті. Нова культура не може формуватися на непідготовленому ґрунті, вона вкорінюється у свідомість мас, трансформуючись і проникаючи в ментально-архетипні конструкти нації. Сама ідея комунізму приймається та не заперечується слов'янськими народами (в основному, російською нацією), оскільки вона відповідає ментальним домінантам російської культури.

Важливим є поняття міфу в структурі ментальності, адже саме він визначає основні ментальні риси, стереотипні уявлення, на рівні яких функціонує масова свідомість. Міф має важливу енергетичну складову,

що йде від початкової єдності його ідей з життєвими основами. Е. Кассіерер вважає, що міф відтворює емоційну енергію: "У відносинах міфу та історії міф виявляється первинним, а історія – вторинною і похідною. Не історія визначає для народу його міфологію, а навпаки – міфологія історію – точніше, вона не визначає, а сама є долею народу, яка випала йому з самого початку" [3, 97]. Для Е. Кассієра народ є власна міфологія, вона має внутрішню владу над масами. "Міф виявляється своєрідною початковою формою життя" [2], що трактується як первинна форма культури, за допомогою якої структурується життя народу.

Аналіз російської душі, проведений М.О. Бердяєвим, показує початкову суперечливість російського національного характеру, в якому в єдине ціле злилися такі крайні стани, як атеїзм і ревно релігійність (по М. Бердяєву, навіть атеїзм в Росії релігійний), відсутність побутового націоналізму та його крайні прояви, нескінченна пристрасть до свободи і небачене обожнювання влади. М. Бердяєв зазначає: "Комунізм, не як соціальна система, а як релігія, фанатично ворожий всякій релігії і більш за все християнській. Він сам хоче бути релігією, що приходить на зміну християнству, він претендує відповісти на релігійні запити людської душі, дати сенс життя. Комунізм цілісний, він охоплює все життя, він не відноситься до якої не будь соціальної області. Саме тому, його зіткнення з іншими релігійними віруваннями невідворотно" [1, 129].

Російський комунізм є абсолютно особливим явищем, його можна вважати продуктом саме російської православної спільноти. Неможливо розглядати умови становлення і формування нової культури, не враховуючи історичну економічну ситуацію. В Росії кінця ХІХ ст. нарастають апокаліптичні песимістичні настрої. Проте ці настрої передчувають не кінець світу, а кінець історичної епохи – переважає передчуття саме соціально-економічних змін.

Консолідуюча сила ідеї "Москва – третій Рим" є ключовою в становленні комунізму на теренах СРСР. Революція 1917 року дає можливість вибору нового шляху розвитку Росії, проте вплив більшовиків був значно більший за інші партії. Більшовики робили все, щоб переконати маси в тому, що єдиним способом задоволення нагальних проблем є прийняття і реалізація марксистсько-ленінської програми революційно-соціалістичних змін у суспільстві. Маса йдуть шляхом вибору яскравого революційного майбутнього, що обіцяє втілити християнську ідею "раю на землі" у доктрині комунізму.

Характерною рисою російської культури є те, що вона не має орієнтації ні на минуле, ні на майбутнє – вона орієнтована на абсолютне, позачасове. Впевненість у месіанському значенні Росії штовхає її народ

на вчинки, цілком характерні для російського менталітету. Атеїстичний комунізм багато в чому спирається на християнство, адже в основному комуністична ідея коріниться у запереченні релігії. Комуністична ідеологія шляхом насадження нового світосприйняття перетворює релігійну енергію в революційну, створюючи атеїстичну людину, в якій коріниться моральний принцип принесення себе в жертву, принцип покори та служіння.

Становлення комунізму в Росії має цілком самотній характер. Тісно переплітаючись з християнством та нашаровуючись на нерушимі ментально-архетипові конструкти, комуністична ідея підмінює зміст морально-духовного буття цілком матеріальними, профанними ідеями, які знаходять відгук у масах, адже це приводить у дію механізми функціонування колективної психіки, шарів несвідомого.

Використані джерела

1. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н.А. Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 220 с.
2. Кассирер Э. Техника современных политических мифов / Э. Кассирер [Електр. ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Hrestom/61.php
3. Свасьян К.А. Философия культуры Э. Кассирера (Истоки, своеобразие, критика) / К.А. Свасьян // Вопросы философии. – 1984. – № 9. – С. 95-103.

Денисенко Ярина Олександрівна

ТРАДИЦІЯ БАРОКО В СУЧАСНОМУ ГОБОЙНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Один з популярних напрямків сучасного духового виконавства – автентичне виконання творів епохи Бароко й Ренесансу на оригінальних інструментах або інструментах, що імітують старовинні. В Європі інтерес до відтворення звучання старовинної музики виник на межі ХІХ – ХХ ст. з появою праці "Виконання музики ХVІІ – ХVІІІ століть" ("The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries"; Лондон, 1915) Арнольда Долмечча (1858 – 1940), який конструював копії старовинних інструментів і виконував на них музику цього періоду.

На межі ХІХ – ХХ ст. у Франції було засновано "Товариство концертів на старовинних інструментах" ("Société de concerts des instruments anciens"), представниками якого були К. Сен-Санс та А. Казадезюс. У Німеччині на початку ХХ століття аналогічний рух заснував віолончеліст К. Деберайнер, який активно популяризував відродження віолончелі та гамби. Тоді ж відбувалася відома діяльність А. Швейцера щодо відновлення справжнього звучання органної музики Й.С. Баха, та широка педагогічна й концертна практика В. Ландовської щодо відродження клавесина.

Від 1950-х років відомі діячі й популяризатори автентичного виконавства – Г. Леонгхардт, Н. Арнонкур, Т. Копман, С. Кейко та його брати (ансамбль *La Petite Bande*), Ф. Брюгген, Ф. Херревеге, Д. Еліот Гардінер, К. Гогвуд, Р. Гебель, Р. Якобс, В. Крісті, М. Судзукі, К. Руссе та ін.) – поширюють практику гри старовинної музики на автентичних інструментах у всьому світі.

Сучасне автентичне виконавство на духових тісно пов'язане з його науковим дослідженням; барокові гобоїсти спеціалізуються у таких найбільш знаних осередках, як Амстердамська, Гаазька та Утрехтська Королівські консерваторії (Нідерланди), *Schola Cantorum Basiliensis* у Базелі (Швейцарія), Берлінська Музична Академія (Німеччина), Лондонська Королівська Академія музики (Велика Британія) та ін.

В Україні на зламі ХІХ – ХХ століть автентичним звучанням української музики цікавились М. Лисенко та вчений-фольклорист К. Квітка. Певний період захоплення цим видом виконавського мистецтва в Україні спостерігається у 70-ті – 80-ті рр. ХХ ст., що пов'язано з діяльністю камерного оркестру під керуванням І. Блажкова, та з відновленням, виданням і виконанням партитур українських барокових композиторів – М. Березовського, М. Бортнянського (де партію гобоя виконував М. Деснов), а також з діяльністю камерного ансамблю "Пастораль", що спеціалізується і донині на матеріалі української барокової музики (соліст і організатор – гобоїст М. Кононов). Автентичний напрямок виконавства в Україні представляють творча діяльність ансамблю А. Шпакова (лютня) та С. Крутикова (клавесин, блокфлейта); ансамблю "Silva Regum" під орудою Т. Трегуб (1980-90-ті рр.); клавесинне виконавство Н. Свириденко та діяльність багатьох професійних та аматорських колективів різних складів, що свідчить про стійку популярність цього виду музичного мистецтва.

Декілька років тому при духовому відділі КДВМУ ім. Р.М. Глієра було започатковано спеціалізацію "видові інструменти", де, зокрема, навчали гри на корнеті та цинку. За останні роки, у зв'язку з проведенням ряду майстер-класів та концертів О. Кошелєвим, гобоїстом та експертом барокової колекції з Лондону, серед українських музикантів знову спостерігається сплеск зацікавленості європейським бароковим репертуаром, характерним автентичним тембром старовинного гобоя та його конструкцією.

Мова барокової музики сягає над-рівня емоційності; у ній типовими є барокові формули, що дають широке поле можливих інтерпретацій. Це – складно організована і добре артикульована, самодостатньо експресивна музика, головною змістом якої є символічне "повідомлен-

ня", інтелектуальна гра. Відповідно, характер духового сольного й ансамблевого музикування – "інтелектуалізований"; у виконанні ансамблів барокової традиції тембр кожного духового інструмента набуває свого персонального значення, отримує роль символічного узагальнення. Важливими параметрами виконання старовинних партитур є інтерпретація партитури (вміння грати й розшифровувати цифрований бас, вибирати склад і кількість виконавців), знання правил і прийомів гри (штрихи, "хороші" й "погані" ноти, агогіка, темпи, динаміка, артикуляція), вибір інструментів, їх оснащення та настроювання (звуквисотність, температура), вміння імпровізувати, вірно розшифровувати й виконувати орнаментику.

Показовими щодо актуальності автентичного гобойного виконавства є роздуми Альфредо Бернадіні (нар. 1961, Рим) – відомого італійського гобоїста. Після переїзду на навчання у Нідерланди (1981) А. Бернадіні веде активну концертну та популяризаторську діяльність: у 1989 році він заснував разом з братами П. та А. Грацці ансамбль "ZEFIRO", у складі якого ним записано понад 100 дисків барокової музики. З 1992 р. А. Бернадіні викладає бароковий гобой у консерваторії Амстердаму. Про деякі секрети виконавства на автентичних гобоевих інструментах та про перспективи цього виконавського напрямку розмірковує також російський гобоїст Філіп Нодель, який у складі оркестру Pratum Integrum виконує різноманітні програми з барокових творів, зокрема, у жанрі *harmoniemusik*.

Загорулько Марія Анатоліївна

МУЗИЧНА ОСВІТА В "ЧЕРНІГІВСЬКИХ АФІНАХ" КРИЗЬ ПРИЗМУ ЕСТЕТИКИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Дослідження художньої культури, зокрема музичної освіти доби українського Бароко, лежить як у площині філософії етнокультури і культурологічної регіоніки, так і в площині музикознавства. Їх вивчення сприяє створенню цілісної картини української барокової культури. На сучасному етапі барокознавства домінують літературознавчі студії (І. Бетко, С. Журавльова, О. Зосимова, Т. Левченко, Т. Сидоренко, О. Циганок тощо), тому музикологічні роботи О. Зосім, Л. Терещенко-Кайдан, В. Шульгіної, Ю. Ясиновського є цінними для вивчення художньої культури та естетики українського Бароко в цілому. Вивчення барокової музичної освіти на прикладі Чернігівського літературно-філософського кола ("Чернігівських Афін") другої половини XVII – першої половини XVIII ст. сприяє більш глибокому розумінню феноме-

ну української бароковості, *актуальному* розкриттю її багатогранності та значущості в історії української культури. Адже бароковий "естетичний універсалізм" (М. Ольховик) просякав усі сфери тогочасного мистецтва: літературу, ораторське мистецтво, архітектуру, образотворче мистецтво, музику. Принцип бароковості просякає й українське необароко як "першої хвилі" (модерн), так і "другої хвилі" (постмодерн), що робить зазначену проблему актуальною і теоретично значущою для розвитку історії української культури, мистецтва, художньої, в т.ч. музичної освіти.

На цей час припадає не тільки бурхливий розвиток барокової філософії, гомілетики, риторики, літератури, образотворчого мистецтва, але й музичного мистецтва та освіти в Гетьманщині. Це дістало своє регіональне утвердження і в "Чернігівських Афінах", які мали власне *музичне середовище*. Відтак потрібно розкрити культурну практику музичної освіти у "Чернігівських Афінах" крізь призму естетики українського Бароко.

У часи українського Бароко в українській музиці відбуваються істотні зміни. На думку Н. Герасимової-Персидської, в історії XVII ст. вітчизняна музика "посідає особливе місце: це час стрімкого розвитку, переможного входження в нову добу, досягнення вершин у межах барокового мистецтва" [1, 244]. Саме в цей час відбувається перехід до так званого партесного співу, що є характерною особливістю української церковної музики. Партесний спів якнайбільше відображає естетичний "універсалізм", поліфонічність і антитетику барокового світосприйняття, це "те нове", якому притаманні "естетика антитез, контрастів, багатозначності вислову, це музичні риторика і емблематика" [там само, 245].

Український партесний концерт представлений у двох своїх різновидах: для невеликого складу (мотет – від трьох до шести голосів) і для великого складу (власне, концерт – для хору із восьми-дванадцяти самостійних партій). Стосовно музично-змістової сторони, партесні концерти можна поділити на мінорні і мажорні. Якщо для перших мінорний лад забезпечує передачу почуття скорботи, великого смутку і покаяння, то за допомогою мажорного ладу передаються патетика, урочистість, радість святкового настрою тощо. Найбільш розповсюдженим і в храмі, і у навчальних закладах тогочасної України був саме партесний спів, у якому втілились українські барокові музично-естетичні ідеї.

За визначенням сучасних музикознавців, українські митці протягом 50–70 років "барокізації" вітчизняної культури "змогли засвоїти нову художню систему, сучасну композиторську техніку, тип мислення" [1, 248], причому це було не просто копіюванням західноєвропейської музичної культури, а запозиченням творчим, завдяки чому український партесний концерт набув особливих національних рис.

Творче засвоєння західноєвропейського барокового музично-естетичного досвіду відбувалося швидкими темпами, і вже у 70-ті рр. XVII ст. українська музика "майже "не запізнювалась" порівняно із центром" [там само, 249]. Але, подібно до літератури й образотворчого мистецтва, у вітчизняній музиці також не були представлені усі європейських жанри. Виходячи із духовно-естетичного синкретизму релігії та мистецтва, було засвоєно тільки хоровий спів "а капела", що відповідало традиціям візантійської церковної музики.

Не вдаючись у тонкощі музикознавства, можна відзначити, що українська музика оволоділа також і західноєвропейськими просторово-акустичними ефектами (одним із найбільших досягнень венеціанської музичної школи), вишуканою й віртуозною грою вокальних тембрів, а також багатством їх сполучень та зіставлень; освоїла динаміку художнього часу (створювала враження його прискорення або уповільнення). Прикметною особливістю музичного мистецтва в партесному стилі став звуковий контраст як засіб експресії почуттів [див.: 1, 244-250].

Разом з тим продовжувала розвиватися українська гімнографія (церковний одноголосий спів), що відповідало народним вокальним традиціям. У XVII ст. українська гімнографія набуває свого вершинного розвитку. Створюється так званий київський спів (наспів), що поширюється на українську гімнографію в цілому, хоча існували й місцеві наспіви. Особливість київського співу полягає в "утвердженні примату музики над словом" [10, 240].

Музика й музикування були невід'ємною частиною тогочасного вітчизняного способу життя, важливою складовою естетосфери і художньої культури українського Бароко, в т.ч. і в "Чернігівських Афінах". Відомо, що Лазар Баранович заснував при архієпископському дворі в Чернігові хорову капелу. Тогочасний знаний композитор і священник Симеон Пекалицький деякий час перебував регентом у Л. Барановича, потім був викликаний до царя у Москву (1673), а на схилі літ проживав у Новгород-Сіверському на Чернігівщині. Йому належить восьмиголосна "Служба Божа" ля-мінор, збережена у хорових партитурах. Як зазначають фахівці, "Служба" С. Пекалицького є "свідченням високого рівня розвитку української хорової музики XVII ст., ...визначним досягненням вітчизняної музичної культури того періоду" [5, 100]. Сам Лазар Баранович теж писав музику, зокрема, він є автором "Херувимської" пісні, нотний запис якої зберігається у Львові в одному з нотних ірмолоїв (збірок з нотним записом). Чернець Гавриїл Аранесович (з Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря) у 1673 р. в Москві склав збірку, до якої вніс приклади української гімнографії [10, 241].

Музичній освіті, вивченню нот, співу та грі на музичних інструментах надавали важливого значення у тогочасному релігійно-естетичному вихованні. Багато уваги музиці й музичній освіті приділялося і в Чернігівському колегіумі, відкритому 1700 року. Про успіхи у цій сфері виховання свідчить те, що у 1730 р. студента Петрункевича – "гусліста" з "Чернігівських Афін" – було направлено до двору російської імператриці Анни Іоанівни [7, 38].

Ще одним доказом, що вивченню нотної грамоти та духовного співу у той час приділяли дуже значну увагу (так само як звичайній грамоті та вченості), є студентський панегірик "Євхаристиріон" (складений під керівництвом професора риторики Софронія Почаського), присвячений Петру Могилі (1632). У ньому подається віршоване визначення музики як мистецтва: "Музыка – цвет веселья, корень песней значных, музыка – сад утехы, жродло мыслей вдячных" [3, 232], що вказує на музику як важливу складову культури, естетики, мистецтва українського Бароко.

Федір Якубинський, переписувач Ірмолюя 1760 р., зазначав, що співати без нот – все одно, що грати на гусях без струн або на органі без труб, в той час як злагоджений спів викликає милування; такий спів заслуговує на пошану [там само, 223]. Отже, церковний спів по нотах сприяв благозвуччю. Цінним у цьому Ірмолої є спонукання "почитати пьсны красно", "співати согласно", що виражає естетичну оцінку авторського ставлення до співу. Взагалі, тогочасне "малоросійське" суспільство дуже добре знало музичний спів і володіло мистецтвом співу. На підтвердження цієї думки можна навести спогади іноземців, зокрема, ченця Гербінія, якому довелося побувати на Україні і познайомитись з її музичною культурою й освітою. Він залишився у захваті від малоросійського партесного співу через спів у *найсолідшій і звучній гармонії* і створення атмосфери *екстатичного співу* [див.: 3, 68].

Прикметно, що староукраїнські композитори приділяли значну увагу зв'язку музики з текстом та засобами передачі образів, застосовуючи висхідний та низхідний напрямки мелодичного руху залежно від змістовного компонента образу [докладніше див.: 8, 80].

Такі зміни в українській музиці та музикальній освіті стали виявом барокової естетичної свідомості, адже Бароко наклало стилістичний відбиток на художнє мислення тогочасної епохи. Цікавим фактом з точки зору дослідження естетичного тезаурусу українського Бароко є те, що музичні мелодії М. Дилецький називав "фантазіями", що збігається з принципом "кончето". В окремому розділі своєї "Граматики...", що звався "Регула контрарія" (з латини можна перекласти як "*Правило протилежності*" – З.М.), присвяченому прийомам ладового перетворення мелодій,

автор наводить багато прикладів "фантазій"-перетворень, показуючи, таким чином, їх невичерпність, барокову "дотепну" поліваріантність. З точки зору тогочасної музичної поетики, як вияв її "бароковості", пильної уваги, на нашу думку, заслуговує *прийом дзеркального читання* мелодій. М. Дилецький відносив зазначений прийом до особливих, називаючи його "*ракохідним*" і порівнюючи з курйозними віршами, які читалися однаково з початку і кінця (так звані *паліндромони*) [3, 422].

Ведучи мову про викладання музики в "Чернігівських Афінах", необхідно згадати наступний факт: є дані, що в стінах колегіуму розвивалося не тільки мистецтво співу, але й мистецтво інструментальної музики. Зокрема, в описі майна Борисоглібського кафедрального монастиря за 1732 р. зазначається, що кафедрі належало вісім великих та малих флейт, три скрипки зі смичками [11]. Це свідчить, що в Чернігівському колегіумі (який знаходився при Борисоглібському монастирі) існував свій оркестр, а музика була оздобою академічних свят і торжеств.

Тогочасне музичне виховання мало нерозривний зв'язок зі шкільним театром. Зокрема, до його репертуару входили канти – як "прославнії", так і спеціально написані для п'єси (Л. Софронова). Так, у чернігівській риторичній "Ключ знань" (1708) А. Стаховського було вміщено драматичний твір "Провіщення Сивілли", два віршованих твори на честь Марса і кант на честь св. Катерини. Це ще раз підтверджує, що музиці, музикуванню та співу відводилась не остання роль у підготовці молоді.

Музична термінологія в українській естетичній думці XVII – XVIII ст. – "фантазії", "регула контрарія", "ракохідне" читання мелодій – цілком вписана у бароковий тезаурус епохи; вказані поняття семантично підпорядковані риторичній *як естетосфері породження і артикуляції сенсу*. Це опосередковано підтверджує панестетичний характер настанов риторичних курсів як свого роду посібників з навчання художнього мислення, додаток "поетики" (а фактично, свого роду "протоестетики") у музичній освіті "Чернігівських Афіні" і в Гетьманській Україні в цілому. Аналіз стану музичної культури та освіти у "Чернігівських Афінах", як регіональному осередку українського Бароко, демонструє викладання музики поряд з іншими навчальними дисциплінами і доводить слушність сучасної ідеї взаємозв'язку викладання музики у школі з естетикою та теорією художньої культури для виховання всебічно розвиненої особистості.

Використані джерела

1. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного бароко / Н. Герасимова-Персидська // Українське бароко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1993. – С. 244-250.
2. Зосім О.Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII –XIX століттях : (монографія) / О.Л. Зосім. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 204 с.

3. Історія української музики. В 6 т. / ІМФЕ ім. М.Т. Рильського АН УРСР. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1989. – 448 с.
4. Личковах В.А. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / В.А. Личковах. – Чернігів : Видавець Лозовий В.М., 2011. – 168 с.
5. Протопопов В. Про хорову композицію XVII – поч. XVIII ст. та про Симеона Пекалицького / В. Протопопов // Українське музикознавство (Науково-методичний міжвузівський щорічник. – К., 1971.). – Вип. 6. – С. 73-100.
6. Терещенко-Кайдан Л.В. Ірмолой Гаврила Головні – унікальний пам'ятник української культури XVII – XVIII ст. : (монографія) / Л.В. Терещенко-Кайдан. – К. : НАКККіМ, 2012. – 228 с.
7. Травкіна О.І. Чернігівський колегіум (1700-1786) / О.І. Травкіна. Чернігів : ДКП РВВ, 2000. – 120 с.
8. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. Ч. 1.: Розвиток української музики від найдавніших часів до середини XIX століття / О.Я. Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1980. – 198 с.
9. Шульгіна В.Д. Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини XX століття : (монографія) / Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев. – К. : НАКККіМ, 2012. – 256 с.
10. Ясиновський Ю. Українська гімнографія в міжнародних зв'язках / Ю. Ясиновський // Українське бароко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1993. – С.235-243.
11. ДАЧО. Ф. 679. Оп. 5. Спр. 3. Арк. 6.

Зоряна Антоніна Михайлівна

ПЕРЕКЛАД ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Активізація уваги в контексті міжкультурного спілкування спричинена цілою низкою різноманітних факторів загальносвітового масштабу. З одного боку це небувала міграція народів, їх переселення, змішування, зіткнення культур, з другого – науково-технічний прогрес та бурхливий розвиток в усіх сферах життя, що відкриває нові можливості, види, форми і засоби спілкування. Оскільки головною запорукою ефективності спілкування у процесі діалогу культур є взаєморозуміння, толерантність по відношенню до інших народів та цивілізацій, інтерес до вивчення та дослідження культури постійно підвищується.

У повсякденному житті поняття "культура" вживається, як мінімум, у трьох значеннях: 1) як окрема сфера життя суспільства, що існує у вигляді системи установ та організацій, задіяних у процесі виробництва та розповсюдження духовних цінностей (товариства, клуби, театри, музеї тощо); 2) як сукупність цінностей і норм, властивих великій соціальній групі, спільності, народу чи нації (елітарна культура, українська культура, культура молоді тощо); 3) як вираження високого рівня досягнень людини у будь-якій діяльності (культура побуту, культурна людина у значенні "вихована і освічена" тощо) [2, 14].

Е. Холл, найбільш відомий американський фахівець з міжкультурної комунікації, стверджує, що "культура – це комунікація, а комунікація – це культура" [2, 81]. Виходячи з такого тлумачення, багато західних вчених образно зображують культуру у вигляді айсберга, основою якого є культурні цінності й норми, а його вершиною – індивідуальна поведінка людини, що базується на них і проявляється насамперед у спілкуванні з іншими людьми.

У вітчизняній гуманітарній науці термін "міжкультурна комунікація" з'явився в останнє десятиліття минулого століття слідом за такими поняттями у науковій та повсякденній свідомості, як "менталітет", "культурний плюралізм", "діалог культур".

Головним засобом комунікації, а також одним з інструментів культури є мова. Вона не тільки відображає культуру свого народу, його соціальний устрій, менталітет, світогляд і багато іншого, але й зберігає накопичений соціокультурний пласт, що слугує важливим і ефективним засобом формування наступних поколінь [3, 87]. Отже, мова одночасно виконує пасивну функцію відображення та активну функцію творення. Ці функції реалізуються саме в процесі комунікації.

Сьогодні дослідники говорять про те, що переклад, як особливий вид мовної діяльності, є одним з основних і загальноприйнятих засобів міжкультурної комунікації, оскільки стосується не лише двох мовних систем, а й двох культурних полюсів. Переклад літературного твору іноземною мовою має на увазі прототекст (оригінал) та метатекст (переклад), які належать різним літературним мовам, а перекладач стає посередником в обміні інформацією [1, 58]. Відповідно, через переклад твір стає надбанням не лише національної літератури, але й шедевром світової літератури. При цьому здійснюється не лише суто міжлінгвістична інтеракція, а в повному обсязі – міжкультурна комунікація.

Особливої уваги надається діяльності перекладача, результатом якої стає свого роду симбіоз культури оригіналу та перекладу, а також взаємне збагачення як першого, так і другого. Перед перекладачем постає вирішення цілого комплексу проблем комунікації загалом та питання переходу не лише з одного лінгвістичного коду на інший, а більш глибокої та складної проблеми переходу з одного національно-культурного коду на інший [1, 60].

Очевидним є той факт, що культура оригіналу не може повністю сприйматися реципієнтом. Вчені приходять до висновку про своєрідність і одночасно взаємну несумісність різних культур, які найбільш повно розкриваються в діалозі при збереженні їх специфіки та унікальності [4]. Але докорінні відмінності між культурами та мовами світу не є при-

чиною неможливості їхнього перекладу. Навпаки – це істотно збагачує обидві мови та культури через взаємне самоусвідомлення та пізнання.

Використані джерела

1. Горощенко Т.В. Міжкультурна комунікація в перекладі / Т.В. Горощенко // Українська орієнталістика: Зб. наук. праць викл. та студ. Ін-ту схід. мов Київ. нац. лінгв. ун-ту і Нац. ун-ту "Киево-Могилянська академія" / Гол. ред. І.В. Срібняк. – К., 2007-2008. – Вип. 2-3. – 289 с.

2. Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов / Под ред. А.П. Садохина. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2003. – 352 с.

3. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – М., 2000. – 123 с.

4. Фурманова В.П. Иностранные языки в межкультурной коммуникации / В.П. Фурманова // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях: Сб. науч. трудов / Ред. Ю.М. Трофимов. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – С. 110-112.

Колесник Олена Сергіївна

ШЕКСПІР ТА УКРАЇНА: ВІД МІФОПОЕТИКИ ДО ПОСТМОДЕРНУ

Рецепція та осмислення творів Шекспіра в Україні почалася відносно пізно – в середині ХІХ ст., зате цей процес проходив надзвичайно інтенсивно. Це стосується і театральних постанов та перекладів, і теоретичного осмислення шекспірівської спадщини, і різних форм її відлуння в українському мистецькому процесі. Практично кожний видатний діяч української культури так чи інакше зазнав впливу великого драматурга. Особливо численними є шекспірівські ремінісценції у Лесі Українки, М. Рильського, І. Франка. Крім того, майже кожен письменник якимось чином прокоментував шекспірівські твори в статтях, есе та епістолярній спадщині. Таким чином, матеріалу з теми "Шекспір та Україна" вистачило на декілька ґрунтовних монографій; окремі цікаві аспекти продовжують успішно вивчатися дотепер.

Оскільки одна лише історіографія цього неосяжного матеріалу потребувала б окремого тому, ми можемо лише окреслити деякі тенденції. Відразу впадає в око, що звернення українських культурників до Шекспіра завжди було пов'язано з тим "рухом до Європи", який продовжується й досі. На відміну від представників західноєвропейських націй, яким не треба було визначати та стверджувати власну самобутню ідентичність, українцям прилучення до шедеврів європейського та світового мистецтва допомагало подолати комплекс меншовартості. Відвертим свідченням цього є вірш Куліша "До Шекспіра", в якому є наступні рядки:

Світило творчества, Гомере ново світу!
Прийми нас під свою опеку знамениту:
Дай у твоїм храму нам варварства позбутись,
На кращі почуття і задуми здобутись... [1].

Таке "присвоєння" (термін І. Лімборського [див.: 2]) Шекспіра в Україні, тобто знаходження в його творах бажаних для себе сенсів, можна оцінювати по-різному. І все ж вибіркоче тлумачення текстів не є злом, поки воно не вступає в конфлікт з основними смислами оригіналу. Наприклад, у перекладах ми практично завжди маємо справу зі спрощенням та обмеженням сенсів шекспірівських творів, а інколи – з намаганням прямолінійно "переселити" Шекспіра в Україну ("гетьман" та "постоли" у "Гамлеті" П. Куліша). Однак, ті самі тенденції є і в російськомовних перекладах. Більш того, в українських перекладах, які пройшли відбір часу, нема настільки серйозних змін букви та духу оригіналу, як у хрестоматійних перекладах Б. Пастернака.

На нашу думку, зв'язки творчості Шекспіра з Україною можна розглядати не в двох, як це робиться зазвичай, а у трьох основних аспектах:

1) українська наукова шекспіріана, починаючи з праць І. Франка і до сьогодення;

2) різні форми художньої інтерпретації п'єс – переклад, ілюстрації і, звісно, театральні постановки: від традиційних до авангардних ("Гамлет", "Отелло", "Макбет", "Сон літньої ночі" Л. Курбаса) та постмодерних ("Гамлет-Лабиринт" О. Ліпцина та "Шекспіріада" В. Кіно);

3) співвідношення українського та британського міфосів, яке впливає на рецепцію творів англійського драматурга. Цей аспект є мало вивченим і заслуговує на більш детальний розгляд.

Адже, якою б не була "престижність" шекспірівських творів, широке звернення до них української творчої еліти та захоплена реакція публіки були б неможливими, якби не глибинна спорідненість культур, що дозволяє подолати дистанцію між англійським автором XVI – XVII ст. та українським реципієнтом XIX – XXI ст.

В українському міфосі є достатньо багато "суголосного" з британським для того, щоб забезпечити легку рецепцію шекспірівських сюжетів. При цьому в центрі нашої уваги опиняються декілька культурних епох:

1) спільна для всієї Європи міфопоетична традиція;

2) X – XII ст.: для багатьох народів це час усвідомлення та ствердження власної ідентичності, що привело до розвитку схожих літературних форм (літописання, циклізація епосу, складання псевдоісторій тощо);

3) загальноєвропейська барокова культура XVI – XVIII ст.;

4) романтизм ХІХ ст. з його пере-відкриттям творчості Шекспіра; в Україні він не чітко відмежований від реалізму та великою мірою переходить і в культуру ХХ ст.;

5) сучасна (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) глобалізована культура.

Така щільна сітка генетичних та типологічних паралелей доводить, що на рівні, набагато глибшому, ніж політичний та ідеологічний, Україна є невід'ємною частиною тієї самої Європи, культура якої породила і твори Шекспіра.

Використані джерела

1. Куліш П. До Шекспіра // Куліш П. Твори: В 2 т. – К. : Наукова думка, 1994. – Т. 1. – С. 384-385.

2. Лімборський І. "Наш Шекспір", або Доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації / І. Лімборський. – Всесвіт. – 2010. – № 9-10. – С. 247-251.

Купина Дарья Дмитриевна

О ДИАЛОГИЧНОСТИ В УКРАИНСКОЙ ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. НАЗАРОВА)

В ряду культурных феноменов Украины конца ХХ – начала ХХІ веков органное искусство занимает особенное место. Специфика этой области творчества обусловлена тонкостями внутренних процессов, так или иначе сопряженных с проблемой межкультурной коммуникации двух самостоятельных художественных формаций: украинской и европейской органной музыки.

Особенностями "техники вхождения" традиций европейской органного музицирования в духовный слой украинской органной музыки являются многоуровневость, нелинейность, вариативность и нестабильность трансляционных процессов, соприкасающихся с категорией диалога – универсальной формой общения культур. Так украинская органная музыка входит в совершенно особые диалогические отношения с мировой органной культурой, имеющей многовековой опыт, "полемика" с которой позволяет сильнее и рельефнее выявить преемственность связей.

Симптоматично, что в украинской органной музыке наиболее интенсивно претворяются самые архаичные пласты европейской органной музыки, ценностный и эстетический спектр которых обусловлен связями с церковным годовым кругом: смысловые, архитектурные и языковые принципы старинных культовых жанров попадают в разряд "универсальных культурных паттернов" (термин К. Вислера), "повторяющихся" в любой культурной плоскости.

Детерминанты старинной церковной органной музыки вступают в диалог с "украинской музыкальной современностью" несколькими способами. На стилистическом уровне можно выделить прямую коммуникацию – комплексное или частичное заимствование форм, текстов, ритмоинтонаций, приемов изложения и т.д. старинных обиходных жанров и опосредованную (интерферентную) – прочтение старинных органических образцов сквозь призму более поздних эпох.

Иначе предстает уровень музыкально-имманентных структур, где диалог двух органических культур – украинской светской и западной культурной – проявляется также в двух формах: обращении непосредственно к принципам старинных культовых жанров (в их относительной целостности) и использовании широкого спектра символов, метафор и аллюзий, излучаемых библейскими текстами, выделенных в результате процесса деконструкции в условиях "смены культурного контекста".

Материализацию данных принципов находим в органном творчестве талантливого украинского композитора Вячеслава Назарова. Ему принадлежит целый ряд органических сочинений – "Белая симфония" (2003), симфония для органа "Pontus Pilatus" (2004), "Духовная музыка" для механического органа (1988), Фантазия и фуга (2004), в каждом из которых диалогичность, становится главным регулятором событийности.

Анализ органических опусов композитора "Духовная музыка" и "Белая симфония" позволяет сделать некоторые обобщения:

- являясь маргинальными, вынесенными на границу собственно *духовной* и *концертной музыки на религиозную* (шире – *духовную*) *тематику*, эти произведения освобождаются от следования закрепленным жанровым предписаниям, что определяет максимальный градус отклонения сочинения от генетической формулы какого-либо духовного первоисточника;

- связь с каноническими музыкальными прообразами или старинными музыкальными жанрами, заявленными в названиях, оказывается весьма иллюзорной и предстает в виде прозрачного шлейфа едва уловимых аллюзий религиозной или преподносимой музыки прошлого;

- реконструкция традиций становится естественным результатом *множественного диалога*, возникающего на разных уровнях целого – смысловом, стилистическом (мегауровне, по Ю. Холопову), фоническом и композиционном (макроуровень), а также языковом.

Таким образом, изучение украинской органной музыки в контексте диалогического единства (на разных смыслополагающих уровнях) является перспективным направлением, позволяющим установить существенные основания данной области творчества, проследить динамику

её развития и особенности внутрижанровых преобразований в соответствии со смысловой реальностью настоящего и перспективами будущего украинской органичной культуры.

Ліва Наталя Валеріївна

БАРДІВСЬКІ РИСИ У РОК-МИСТЕЦТВІ ЯК ПРОДОВЖЕННЯ РОМАНТИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Хронологічними межами епохи романтизму традиційно вважається ХІХ століття. Водночас філософія цієї епохи, комплекс її основоположних ідей не втрачають актуальності й сьогодні. Романтична традиція пронизує усе ХХ століття, яскраво заявляючи про себе у різноманітних мистецьких проявах, які можуть суттєво відрізнятися від свого першоджерела зовні (що зазвичай стає на заваді їх адекватній оцінці). Одним з найяскравіших прикладів подібної зовнішньої несхожості є рок-культура. Аналіз її найсуттєвіших особливостей дає підстави позиювати це масштабне явище культури другої половини ХХ століття як продовження романтичної традиції в мистецтві.

Провідною підставою для визначення рок-культури як феномену романтичної культурної традиції є *ліризм* висловлювання, однаковою мірою притаманний як мистецтву романтизму, так і рок-культурі.

Подолавши інерцію загальноживаного розуміння слова *лірика*, сфокусувавши увагу на його семантичній сутності, неважко пересвідчитись, що рок-мистецтво ХХ – ХХІ століть, як і мистецтво романтичної доби, за своєю сутністю є ліричним і відзначається яскраво вираженою сповідальністю (у перекладі з грецької *лірика* означає *спів під супровід ліри*, інакше кажучи – промову від першої особи). Ліричний герой рок-поезії є, по суті, "концептуальним двійником" персонажів Дж. Байрона, М. Лермонтова, Е.Т. Гофмана.

Давньогрецька ліра сьогодні – усталений символ поезії, поетичної творчості. Відповідно, Поетом (митцем) у символічному розумінні слова є той, хто не просто складає вірші, а *співає* їх, акомпануючи собі на цьому інструменті. Означена метафора має надзвичайно важливе значення у даному контексті, оскільки паралельно з нею сучасний культурологічний дискурс репрезентує ще один абсолютно синонімічний термін-метафору: *барт*.

Починаючи з 50–60-х років ХХ ст., поняття *барт* (творець авторської пісні) стало в колишньому СРСР синонімом узагальнено-символічного поняття *Поет – володар ліри*. Подібного смислового навантаження це слово набуло ще за часів Середньовіччя, коли статус бардів

поступово підвищився до рівня професійних поетів при дворах знатних вельмож (головним чином, в Ірландії, Уельсі та Шотландії). Важливе значення має той факт, що своєю творчою діяльністю барди здійснювали значний вплив на соціальне життя. У середні віки вони навіть переслідувалися владою – за часів королеви Єлизавети їх засуджували до страти за підбурювання до повстання ірландців проти Англії [див.: 3, 325]. Останній факт привертає увагу до визначальної іпостасі Поета як громадянина у найвищому розумінні слова – як пророка, виразника переживань і прагнень свого народу. Відчуття митцем надлюдської значимості своєї місії набуває великого сенсу у романтичній традиції. "Світ розколовся навпіл, і тріщина пройшла крізь серце поета", – висловився свого часу в одному зі своїх автобіографічних творів митець романтичної доби Г. Гейне.

Тотожність символічного образу Поета з лірою та реальної постаті сучасного барда (творця авторської пісні) допомагає виявити важливу типологічну паралель у музичній культурі романтизму та рок-культури: ліричне мистецтво цих культур живиться з одного джерела, виростає на ґрунті однієї й тієї ж самої мистецької традиції. Користуючись сучасною лексикою, дану традицію можна охарактеризувати як *бардівську*.

У даних музичних культурах поняття *Поет* отримує тотожну інтерпретацію, увібравши в себе обидва значення слова *бард* – і середньовічне, і сучасне. Яскравою ілюстрацією до сказаного може служити постать Т. Шевченка – поета романтичної доби, метафоричне ім'я якого – Кобзар – відоме сьогодні в усьому світі. Свого часу Шевченко назвав так невеличку збірку ранніх віршів, і той факт, що порівняння віршів збірника з піснями кобзаря найперше було здійснене *самим поетом*, є надзвичайно суттєвим: для порівнюваних музичних культур природне не лише пряме ототожнення барда з поетом-ліриком, поетом-громадянином – вагомого значення набуває факт *самоототожнення*. Означена тенденція у рок-музикантів є більш відвертою, у романтиків – більш опосередкованою, але від того не менш значущою.

Образ мандрівного музиканта, який складає пісні, посідає центральне місце у ряді романтичних вокальних циклів. Характерний приклад – знаменитий цикл Ф. Шуберта "Прекрасна млинарка", у процесі сприйняття якого в уяві реципієнта вибудовується наступний асоціативний ряд: юнак-млинар = Müller ("млинар" у перекладі з німецької і водночас – ім'я автора віршів, використаних Шубертом для даного циклу: Вільгельм Мюллер) = Поет = сам Шуберт у розумінні: Поет, Митець. Ліричний герой циклу, між іншим, має лютню (№ 13: "Mit dem grünen Lautenbände" – "З зеленою стрічкою на лютні"). Номери циклу подаються і сприймають-

ся як пісні, складені ним самим. Внаслідок цього млинар, з його схильністю до подорожувань, має дуже мало спільного власне з млинарством і сприймається скоріше як мандрівний музикант (шпільман, менестрель, трубадур тощо), а отже – у сучасному розумінні слова – як *бард*. Аналогами подібних образів у рок-музиці виступають ліричні герої концептуального альбому "The Wall" групи "Pink Floyd", рок-опер "Jesus Christ – Super Star" Ллойда Уебера, "Орфей" О. Журбіна тощо.

У середовищі рок-музикантів внутрішнє усвідомлення себе Поетом носить більш відвертий, безпосередній характер. Це самоусвідомлення реалізується через звернення до більш давньої етимологічної складової поняття *бард*, інакше кажучи – через безпосереднє ототожнення себе з тим, чим свого часу були для середньовічного суспільства мандрівні музиканти. Європейський рок представляє чималу кількість "ренесансно-фольклорно орієнтованих груп" ("Jethro Tull", "Gentle Giant" та ін.).

Отже, з великою мірою впевненості можна стверджувати, що у середньовічних бардах та менестрелях і музиканти ХІХ століття, і рок-музиканти ХХ століття фактично впізнають себе.

Подібність музичного побуту рок-музикантів до образу життя та способу творчого самовираження середньовічних мандрівних музик фактично лежить в основі небезпідставної тенденції ряду культурологів вважати рок однією з форм сучасного фольклору. Однак, про фольклорні риси рок-музики можна вести мову лише у тій мірі, в якій вона є прямим продовженням музично-поетичної традиції бардів. Не випадково ряд дослідників визнають, що рок-музику не можна характеризувати тільки як чистий фольклор. Так, А. Цукер, порівнюючи масову музику (а отже – і рок, відповідно до загальноприйнятої класифікації) з академічною музикою та фольклором, вказує на її амбівалентність: "...тяжіючи до різних форм професіоналізму, вона виявляє також тенденцію до фольклоризації" [1, 5]. На амбівалентності рок-музики наголошує також Ю. Мурашковський. Класифікуючи рок-мистецтво спочатку як фольклор ("Сучасній музиці нічого не дало звернення до музичного фольклору минулих століть. З нього музика вже взяла все, що могла, у ХVІІІ та ХІХ століттях. А реальними поштовхами до розвитку музики ХХ століття стали такі напрямки сучасного фольклору, як джаз і рок" [2]), автор вважає за потрібне одразу ж додати у виносці: "Зараз ці напрямки також професіоналізувались, але ж спочатку вони були типовим фольклором" [там само]. Занадто вже наявними у рок-мистецтві є риси, що паралельно з рисами фольклорними характеризують його як продукт композиторської творчості. Значною мірою це проявляється у

характері ставлення рок-авторів до фольклору – опора на фольклор і авторська (композиторська!) його переробка у рок-композиціях.

Зрештою, рок-музикантам, як і романтикам, надзвичайно важливо відчувати себе часткою своєї нації. Типовою рисою обох музичних культур є *високий рівень національної самосвідомості*, породженої самосвідомістю громадянською. Її зовнішнє виявлення в добу романтизму – утворення в Європі численних національних мистецьких шкіл. Аналогічним чином розвивається і рок-мистецтво. Національний фольклор широко використовується у творчості російських груп "Аліса", "ДДТ", українських гуртів "Воплі Видоплясова", "Кому вниз", "Мертвий півень" та ін. Саме цією особливістю романтичної культурної традиції великою мірою пояснюється яскраво виражений фольклороцентризм українського року взагалі.

Підводячи підсумки, зазначимо, що незалежно від того, наскільки великим є ступінь наближеності року до фольклору, *витоки фольклорності рок-культури слід шукати насамперед у її бардовості*. Однаковою мірою бардовість характеризує і музичний романтизм ХІХ століття. У кожній з цих культур бардівські риси проявляються по-різному, з тим чи іншим ступенем рельєфності.

Використані джерела

1. Васильєва Л.Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Л.Л. Васильєва. – К., 2004. – 19 с.

2. Мурашковский Ю.С. Закономерности развития искусств // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : http://moby.seth.ru/art/book/43_19.html

3. Навтиков Г.И. Бард / Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. – Ст. 325.

4. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к "третьей" музыке : монография / В.Н. Сыров. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1997. – 210 с.

Палкіна Ірина Ігорівна

ВИКОРИСТАННЯ ОБЕРТОНОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У РОСІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ РОК-МУЗИЦІ

Як відомо, однією з головних властивостей та особливостей рок-музики як такої є активне запозичення елементів різних видів мистецтв та культур, жанрів та стилів. Звідси причина такого стильового різнобарв'я року. Одними з найпотужніших та найактуальніших на сьогодні у рок-музиці є такі стилі як фолк-рок, етно-рок та world music, представники яких у своїй творчості звертаються до архаїчних пластів мистецтва, до давньої народної творчості.

Існує кілька шляхів використання народного музичного доробку у сучасній (зокрема рок-) музиці: сучасна інтерпретація автентичних народних пісень, запозичення окремих музичних мотивів та тем з народної творчості, використання давнього народного музичного інструментарію. Зупинимось на останньому – зокрема, на обертонових інструментах.

Обертоновими називаються музичні інструменти, під час гри на яких окрім основного тону чутний перший або перші два обертони натурального звукоряду. Найпоширенішими серед них є варгани, діджеріду та співочі чаші. *Діджеріду* – духовий музичний інструмент австралійських аборигенів, зроблений зі шматка стовбуру евкаліпту (завдовжки від одного до трьох метрів), який виїли терміти. Здебільшого його специфічний тембр приваблює західних музикантів, що грають ембієнт (стиль масової електронної музики). Щодо використання діджеріду у слов'янській рок-музиці – він входить до складу інструментарію російських етно-гуртів "Ва-Та-Га" та "Дом Художника", а також є у вступі та програшах пісень "Блюз шамана" і "Кувала зозулень" українського гурту "Кам'яний Гість". У більшості випадків цей характерний інструмент є лейттембром магії та містики.

Ще один не властивий для слов'янської культури інструмент – *співоча чаша* – фрикційний ідіофон, зроблений зі сплаву п'яти, семи або дев'яти металів, що за формою нагадує глибоку посудину. Звуковидобування на співочій чаші досягається завдяки тертю об край її корпусу дерев'яною паличкою, яку називають резонатором. Співоча чаша – автохтонний тибетський інструмент, що активно використовується для йоги та медитації. Цей інструмент не часто використовується у рок-музиці через досить тихе звучання й непередбачуваність обертонів, що дуже ускладнює процес запису та застосування до нього звукопідсилюючої апаратури. Але, не дивлячись на складності, задля медитативно-східного колориту співочу чашу використовують такі російські гурти як "Аргымак" та "Вечетр".

Діджеріду та співоча чаша для слов'янської культури є представниками інструментів інших народів, інших культур та інших частин світу. Отже, цілком закономірно, що вони не так розповсюджено використовуються, як автохтонні обертонові російські та українські інструменти, найпоширенішим з яких є варган.

Варган – це давній народний самозвучний язичковий металевий (у деяких варіантах – дерев'яний) інструмент, на якому грають, притиснувши до зубів чи губ таким чином, щоб ротова порожнина слугувала резонатором. Цей інструмент розповсюджений по всьому світу і має кілька типів за формою та матеріалом. Взагалі "варган" – це загальна назва, у

кожній країні він називається по-своєму: наприклад, в Японії – муккурі, в Австрії та Німеччині – маультроммель, у Киргизії – темір-комуз, у В'єтнамі – дан мої, у Китаї – коу-ксян, в Угорщині – доромб. На території Росії, залежно від географічної локації побутування, використовуються такі назви як "хомус", "комус", "кубиз" та ін. Український варіант варгану, що походить із Закарпаття, має назву дримба.

Звук варгану використовується у різних контекстах. Найпоширеніший та найпростіший варіант – надання певного етнічного колориту народній пісні або ж пісні, що написана у народній стилістиці. Саме таким чином варган застосовують гурти "КораЛЛі", "Вітер Води", "Midgaard", "Omnia" та багато інших. Задля підкреслення народного начала у тій чи іншій пісні варган широко використовується не тільки у рок-, але й у поп-музиці.

Традиційним і вдалим є також використання варгану як шаманського інструменту. Його містичним тембром постійно користуються такі гурти, як "Дом Художника", "Буготак" та "Мельница". Але більшість рок-гуртів, які не мають фольклорного нахилу, залучають варган у виконанні окремо взятих творів. Серед найяскравіших прикладів слід назвати пісні "Последняя Охота" та "Красные Собаки" гурту "Калинов Мост", "Ингода" Дмитра Ревякіна, "Моя Любовь" гурту "Ноль", "Тутанхамон" гурту "Наутилус Помпилиус" та "Ведьма" гурту "Ріанобой". Цікаво зауважити, що крім містичності, у тембрі варгану присутня певна "штучність", яка асоціюється з такими постійними елементами фантастики, як роботи та інопланетяни.

Окрім безпосередньо музичних інструментів, обертоновим є так званий горловий спів. Це одна з екстремальних технік вокалу, притаманна народам Сибіру та Тибету, а також тюркським та монгольським народам. Існує кілька видів горлового співу, найбільш відомим з яких є тувімський горловий спів. До рок-гуртів, які використовують у своїй творчості горловий спів, у першу чергу слід віднести тувімські гурти "Ят-Ха" та "Хуун-Хуур-Ту", а також сибірський гурт "Буготак".

Використання архаїчних обертонових інструментів у сучасній рок-музиці є певною неофольклористичною рисою, еkleктичним змішуванням культур різних часів, а також поєднанням музики першого та третього пластів, що дає новий цікавий результат, який часто має високу естетичну цінність.

Використані джерела

1. Вертков К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая. – М. : Музыка, 1975. – 395 с.
2. Музыкальные инструменты мира : Иллюстрированная энциклопедия. 4000 иллюстраций / Ред.-сост. Т. Лихач. – Минск : ООО "Попурри", 2001. – 320 с.

АНРИ ДЮТИЙЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ФРАНЦИИ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

В статье Г. Калошиной, помещенной в Интернет-ресурсе и посвященной творчеству С. Рахманинова, в числе авторов, соотносимых по значимости с великим русским композитором, выразительность искусства которого во многом определена идеей *русского мессианства* (В. Соловьев) в спасении европейского мира, назван ряд имен, в числе которых – творческие фигуры от А. Шенберга до А. Дютийе: "В мире мессианские идеи Шенберга соседствуют с августицизмом Хиндемита и неокатолицизмом Мессиана, позднее Лютославского, Штокхаузена, Пендеревского, Жоливе, Дютийе и др." [1, 104]. По времени рождения (1916) А. Дютийе был на восемь лет моложе О. Мессиана, испытал влияние великого музыканта, их роднят истоки – музыка К. Дебюсси и И. Стравинского, но у Дютийе обрисовывается и равнение на Б. Бартока [см.: 2], а также обращение к полотнам В. ван Гога, новеллам М. Пруста, поэзии Ш. Бодлера, музыке Б. Бриттена [там же], к исполнительским идеям творчества Р. Растроповича, А.-С. Муттер, "Джульярд-квартета", П. Захера и многих других индивидуальностей и творческих коллективов, вошедших в историю музыки XX столетия.

Анри Дютийе вырос в провинции, занимался в консерватории в Дуэ до 1933 г. (позднее о нем скажут, что его музыка – "Форе в современности" и "французский Хиндемит" [1]). Итогом занятий в Парижской консерватории стал выигранный Римской премии (1938), но война не дала воспользоваться этим достижением. Как и Мессиан, Дютийе попал в армию, где был санитаром-носильщиком. Во время Второй мировой войны стал директором хора Парижской оперы (1942-1945); его знаменитые сочинения этой поры – Соната (Сонатина) для флейты и фортепиано (1943) и Шансон для депортированного (1945). Признание приходит только к 1950-м годам, апогей – 1990–2000-е годы, последовавшие после смерти О. Мессиана: оркестровые произведения составили главное достоинство его сочинений последних двадцати лет. В виде резюме смысл творческой биографии А. Дютийе характеризуется в следующих словах: "Анри Дютийе... – один из самых известных французских композиторов XX века. Творческий и жизненный путь А. Дютийе не был блистательным восхождением к вершинам, он состоял из внешне незаметной, но внутренне интенсивной работы и редких моментов наступающей вслед за ней удовлетворенности. Его жизнь мало примечательна внешними событиями, ее скорее отличает большая внутренняя сос-

редоточенность" [3]. Действительно, рядом с выраженным политическим накалом выступлений "Шестерки" и ярко выраженными политическими пристрастиями "Молодой Франции" политическая аморфность А. Дютыйе чрезвычайно заметна: в этом он действительно наследник И. Стравинского. Закономерной выступает активизация его выступлений ко времени поставангарда, когда эстетическая эклектика творческой позиции композитора оказывается органическим проявлением полистилистических тяготений данного художественно-исторического периода.

Использованные источники

1. Калошина Г. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников. – <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=1395>. – С. 102-106.
2. www.bach-cantatas.com/Lib/Dutilleux-Henri.htm
3. www.likeefm.org/artist/similar/Pérotin/САнри Дютыйе

Петрик Валентина Василівна

СВОЄРІДНІСТЬ ПРИРОДИ ЗВУКУ СТАРОРУСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО РОЗСПІВУ

Згідно основному релігійному почуттю, що живить православну культуру, духовна сутність розспівів утілюється в прийомах, що виявляють суть їх звукового простору як реальне звучання інформаційно-енергетичної подібності надчуттєвого, "надсвітового космосу". "Божественні енергії, що пронизують простір останнього, відповідно до богословської думки, транслюють людству через натхнення животворящого Духу Святого благодать внутрішнього Світла (оскільки "Бог названий світлом не по своїй природі, але згідно Його енергії") [4, 26]. Орієнтуючись на патристику та історичні джерела [7, 18-19], благодать богогласного звучання, "богодухновенного, ангелогласного співу" [8, 3-7], перетворює природу, обожнюючи її. У староруській традиції спів розумівся в його вищому призначенні: як привнесення у світ звістки про вищий божественний порядок ангели, ангельський спів і є голосом Благовіщення. За зауваженням В. Мартинова, сучасного дослідника розспівів, що розглядає їх сутність як предмет аскетичної дисципліни, природа ангельського співу може бути відображенням, оскільки споглядаючи славу Пресвятої Трійці, ангели "друге світло" "не поглинають собою божественне світло, що спливає із світла першого, але, подібно до дзеркал, відбивають це світло зовні, світяться самі, освітлюючи інших" [5, 119]. Ось чому із

давнини у православ'ї "як досконала молитва має бути виражена словом, так і досконале молитовне слово має бути виражене співом" [2, 27].

Звуки інструментальної музики (окрім дзвонових) не застосовуються у православному богослужінні, занадто "далекі вони від словесності, від розумного богослужіння Православної церкви, щоб послужити матерією її звукового мистецтва" [9, 89]. Додамо, що вибір людського голосу і тільки його як джерела "матеріалу" "церковного звукового мистецтва" обумовлений усім ладом сприйняття світу православної Русі, що відмітив у своїй теорії творчості священник і вчений П. Флоренський: "Такий вибір речовин, цей підбір матеріальних причин" твору робиться не індивідуальним свавіллям, навіть не внутрішнім розумінням і відчуттям окремого художника, а розумом історії, тим збиральним розумом народів і часів, який визначає і увесь стиль творів епохи, ...матеріальна причина твору навіть більше виражає світовідчуття епохи, ніж стиль, як загальний характер улюблених тут форм" [там само].

У вивченні властивостей організації звуковисотної системи староруських розспівів необхідно також звернути увагу на той факт, що співоче відчуття звукового простору і цілісний тип "православної свідомості" визначали специфіку якості самого звуку. Первинним "глибинним" резонатором звуку людського голосу є природний "купол" людського тіла, потім овальний, м'яких контурів і в міру високий купол православного храму. У середовищі, наповненому пахощами від кадіння, що струмує від безлічі засвічених свічок і людського дихання, теплий повітряний стовп (струмені якого безупинно корелюються) рівномірно заповнює простір храму. Склад церковного хору (ансамблю) споконвічно був чисто чоловічим (за винятком жіночих монастирів); особливе значення надавалося басам, багатим на обертони. При цьому потрібно зауважити, що суворо фіксована класична постановка голосу не відповідає церковній традиції, якій ближче вільне звуковидобування народної манери співу, але в м'якшій формі [2, 14-15]. Точно фіксований тон як настроювання навряд чи потрібний. Регулятором налаштування звуковисотності для хору є головщик, а для головщика – так званий російський "рядок" [1, 86-87], що перейняв на себе функцію візантійського ісона або, відповідно до теорії відомого музичного медієвіста А. Конотопа, тон Е-графема ісона як знак хірономії (диригування), або опорна лінія мелодійної фрази [3, 16-22].

Через відсутність діастематичного принципу при інтонуванні звук не обмежувався висотною однозначністю, але сприймався у більш широкому спектрі звучання (при цьому "синтезуючись" з хоровим виконанням), і в цьому плані, можливо, наближався до параметрів дзвоново-

го звуку. Амплітуда співацького звуку значно менше дзвонового і на відмінну від останнього, спрямованого у безмежний простір поза храмом, звук розспіву вбирає максимально можливу для нього насиченість вібраціями усередині храму. Подібний звук частково зберігся до наших днів (наприклад, у південнослов'янській церковно-співацькій традиції) і відроджується деякими вітчизняними сучасними колективами духовної музики [див.: 6].

Якщо виходити з цілісності православного мистецтва, де усе нерозривно взаємозв'язане, то з урахуванням допустимого коефіцієнта кореляції певні незвичайні характеристики звукового ряду дзвонів можливо спроектувати на співацький звук. Звуки дзвону – єдині з інструментальної музики, супутні звукам розспівів і, найімовірніше, складають з ними певну спорідненість строю. При цьому часткові тони звукових спектрів дзвонів не утворюють класичної "гармонійної" моделі натурального ряду у звуковисотній шкалі (Н. Гарбузов, П. Зимін, Є. Назайкінський, К. Сараджев). Згадані чинники багато в чому обумовлюють специфічні характеристики системи регуляції звуковисотного ладу розспівів в цілому.

Використані джерела

1. Бражников М. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV-XVIII вв. / М. Бражников. – М.-Л. : Музыка, 1972. – 234 с.
2. Григорьев Е. Пособие по изучению церковного знаменного пения / Е. Григорьев. – Рига : Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 1992. – 157 с.
3. Конотоп А. Русское строчное многоголосие: текстология, стиль, культурный контекст: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. – С.-Пб. : 1996. – 32 с.
4. Концевич И. Стяжание Духа Святаго в путях Древней Руси / И. Концевич. – М. : Издат. отдел Московского Патриархата, 1993. – 230 с.
5. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси / В. Мартынов. – М. : Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
6. Медушевский В. Интонационность музыкальной формы: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. – М., 1983. – 46 с.
7. Музыкальная эстетика России XI – XVIII веков / Сост. А. Рогов. – М. : Музыка, 1973. – 246 с.
8. Серегина Н. Ангелех, иже имут над ушима троицы / Н. Серегина // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика. Материалы научных конференций / РАМ им. Гнесиных. – М.: 1994. – С. 3-7.
9. Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству / П. Флоренский. – СПб. : Мысль, 1993. – 493 с.

ДО ПРОБЛЕМИ СПРИЙНЯТТЯ АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Авангардне мистецтво ХХ століття формувалося на зламі епох та відобразило найбільш гострі моменти переломної доби, багато в чому змінивши уявлення про місце і роль творчості та ознаменувавши собою кардинальний перелом у всіх аспектах художньої мови.

Суспільно-політичні катастрофи початку століття, науково-технічний прогрес, процеси урбанізації сформували особливий тип мистця – з певними умонастроями, новим художнім мисленням, пошуком радикальних засобів художньої виразності, схильністю до містики, космології, метафізики. Звичайно, все це відбилося на естетиці авангарду, одним із основних завдань якого було створення повноти відображення реальності і нового пізнання дійсності.

Вивчення мистецтва авангарду зазвичай відбувалося у *вузькоспеціалізованих* дослідженнях – музикознавчих, мистецтвознавчих, літературознавчих, філософських та ін. При такому підході до розгляду найсуперечливішої доби мистецтва втрачалося розуміння цілісності феномену авангарду та об'єктивних підстав для різних авангардних експериментів.

Освоєння художнього простору, пов'язаного з авангардним мистецтвом, є одним із найважливіших завдань, що стоять перед мистецькою освітою. Знайомство з естетикою та кращими зразками авангарду необхідне в інтересах розширення й збагачення художньо-естетичних уявлень та всебічного розвитку естетичної свідомості сучасної людини, а особливо – майбутнього мистецтвознавця (у широкому сенсі слова).

Для кращого розуміння естетичних особливостей культури авангарду необхідний комплексний підхід при вивченні окремих видів мистецтв – музики, живопису, літератури та ін., що належать до однієї епохи.

Наприклад, створення стильової панорами авангардного мистецтва початку ХХ століття через живопис К. Малевича та В. Кандинського, поезію В. Маяковського, В. Хлебнікова, О. Кручених, музику М. Матюшина, М. Обухова, М. Рославця та ін. значно полегшить сприйняття цих творів, у порівнянні з намаганням досягнути їх поодиночі. Можна також говорити про аналогію ідейних пошуків абстрактного живопису, атональної музики, "заумної" – фонетичної поезії. Показовою тут може бути опера "Перемога над сонцем", у якій яскраво відобразилися переломна епоха та відчуття майбутніх потрясінь. Опера була створена за принципом синтетичного мистецтва, колективним методом – ескізи декорацій нале-

жали К. Малевичу, текст лібрето – О. Кручених, музика – М. Матюшину. До речі, самі митці займалися також і теоретичним обґрунтуванням ідеї об'єднання різних видів мистецтв та елементів різних художніх мов. "Перемога над Сонцем" – акція художників-теоретиків, які проголосили нові принципи мистецтва й творчості у своїй виставі-маніфесті за допомогою радикальних виразних засобів. Саме цей твір багато в чому дає уявлення про цілісну мистецьку картину початку ХХ століття, більш чітко розуміння художньо-історичного процесу 1910-х рр. та усвідомлення місця авангарду в мистецтві того часу.

На даний час ще до кінця не визначені аксіологічні зв'язки, пов'язані із культурою авангарду, до тепер зберігає свою актуальність проблема художнього сприйняття мистецтва ХХ століття. Створення мистецтвознавцями та викладачами історії художньої культури єдиного простору мистецтва авангарду, комплексне вивчення усіх його проявів може значно полегшити шлях до адекватного сприйняття радикальних мистецьких творів.

Використані джерела

1. Ковтун Е.Ф. "Победа над Солнцем": начало супрематизма / Е.Ф. Ковтун // Наше наследие. – 1989. – № 2. – С. 121–127.

2. Папенина А.Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А.Н. Папенина. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. – 152 с.

Слабченко Марія Олександрівна

НА ПЕРЕТИНІ СВІДОМОСТЕЙ (ДО ПИТАННЯ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ)

В умовах становлення української державності особливого значення набувають питання, пов'язані з духовним виміром національного буття, національної ідентичності. У цьому контексті нашій державі належить розв'язувати ще й проблему цивілізаційної ідентичності, що передбачає формування стратегічних планів подальшого розвитку. Вочевидь, що проблеми такого порядку не можуть бути одразу подолані чимось вольовим рішенням, а вимагають комплексного підходу, за якого відповідні суспільствознавчі дослідження просто необхідні.

Прагнення України увійти до родини цивілізованих держав вимагає постійного системного діалогу зі світом у різних площинах: історико-культурній, етнічній, конфесійній тощо. Нові виклики, що постають перед людством, вимагають різноманітних форм співробітництва міжнародної спільноти, насамперед, в обміні знаннями, культурними надбаннями, у взаємопроникненості економік, технологій. Нині прихова-

ним, нереалізованим скарбом глобального світу вважається освіта, а створення умов для навчання та просвітництва жителів планети протягом усього їх життя є завданням надзвичайної ваги.

Сьогодні діалог культур Сходу і Заходу набув воістину загальнолюдської значущості. У ньому не тільки зацікавленість індустріального Заходу, що намагається знизити конфронтацію з "третім світом", підключити його до світової економіки і політики, не тільки актуальний для Сходу пошук шляхів і засобів модернізації, а й єдиний спосіб знаходження виходу з кризової ситуації, яка загрожує життю планети в цілому. Тож, тема діалогу культур набуває особливого значення в умовах глобалізації. Зокрема, вона є провідною для Міжнародних Ліхачовських наукових читань останніх років (Росія, Санкт-Петербург), на яких розглядаються різні аспекти становлення глобальної культури, партнерства цивілізацій тощо.

На минулорічних Ліхачовських читаннях відбувся виступ члена парламенту Республіки Індія, доктора М. Джоші. Вчений наголошував, що глобалізаційні процеси прагнуть взяти економіку під контроль, сформувати загальну систему управління ринком, однак народи та суспільства прагнуть зберегти свою культурну самобутність. Нагальним завданням сучасної цивілізації є взаємовивчення національних культурних надбань шляхом діалогу, взаємозбагачення на цьому базисі, подолання бар'єрів, своєрідне "зшивання" культурних національних пластів, формування спільного розмаїтого полотна світових культур. Розвиваючи тему діалогу культур в умовах глобалізації, директор секретаріату "Альянсу цивілізацій" ООН Марк Шойер наголошував на процесі встановлення довіри між культурами, конфесіями, на визнанні єдиних моральних цінностей, що ґрунтуються на уявленнях різних релігій (наприклад, "золоте правило моральності").

На цьогорічних, XIII Ліхачовських читаннях (16-17 травня 2013 р.) одне з винесених головних питань звучить як "Глобалізація та розвиток національних культур". У винесеній на обговорення доповіді П. Гуревича "Ідентичність: втрати та здобутки" [див. 1], зокрема, йдеться про те, що уявлення про сходження культур у певний єдиний цивілізаційний простір останніми роками не витримало випробувань. Все більш наполегливо звучить ідея, що саме духовні риси, соціокультурні ознаки конкретного суспільства або навіть цілого регіону накладають відбиток на соціально-історичну динаміку.

Зрозуміло, що вступаючи у певний діалог з глобальною культурою, зазнаючи від неї певних впливів, слід формувати такі державні орієнтири, щоб стосунки культур обмежувались взаємним обміном куль-

турних надбань. Нагальним завданням має бути наполегливе, багатопланове просування у світовий духовний простір кращих досягнень української наукової думки, новітніх технологій, національних духовних цінностей та культурних набутків.

Особливе місце у процесі встановлення довіри належить освіті. Освіта пов'язана не з насаджуванням певної точки зору, а скоріше з формуванням знань та умінь, що дозволяють цінувати розмаїття. У глобалізованому світі саме освіта має сформувати уміння, що забезпечать відкритість одних культур та релігій до інших, осмислення універсальних прав людини та моральний стан суспільства. У цьому плані вельми значущою є роль історичної освіти. Це ж саме стосується розвитку туризму та обміну студентами, яким сприятиме послаблення візових вимог. На жаль, в Україні, як відзначає О. Пахльовська, не всі усвідомлюють наступне: "Бідність геополітичної фантазії – це великою мірою результат бідності гуманітарної освіти. Майже ніхто з політиків, хто декларує себе євроінтегратором, не веде мови про те, що фундаментом європейської цивілізації є не благополуччя та технології, а моральні та громадянські цінності, завдяки яким демократичний світ – єдине місце на землі, де поважають права людини" [2, 10].

Коли в ході історії панівні суперсистеми соціокультурних феноменів вичерпують свої можливості і замінюються альтернативними світоглядом, перехід цих систем супроводжується радикальною трансформацією соціальних інститутів і нормативних зразків. Руйнування інтегративної культурної бази і виникнення нового культурного етносу супроводжуються кризами та війнами. Тож, не випадково міжнародне співтовариство вимагає спільних планетарних зусиль для подолання руйнівних процесів, формування нової філософії у цивілізаційних стосунках.

Діалог культур Сходу і Заходу необхідний не лише заради розуміння іншого, але й для більш глибокого усвідомлення самого себе. Він не може, не повинен мати кінця, оскільки це процес постійний. Цей діалог дає можливість кожній людині збагатитися тими духовними скарбами, що напрацьовані східними і західними народами протягом багатьох століть. Діалектично обумовлена поява та формування, поряд із традиційним образом сучасної культури, її нового бачення. Традиційний образ світової культури пов'язаний насамперед з ідеями історичної й органічної цілісності, уявленнями про традиції. Новий образ культури усе більше асоціюється з космічними, екологічними, етичними ідеями єдності Людства та його майбутнього. Планетарні категорії висувуються на перший план так само, як і етичні.

Тож, посилення глобалізаційних процесів призводить до зближення різноманітних культурно-духовних світів – етнічних, конфесійних, політичних традицій, подекуди несумісних одна з одною. Оголошення демократичних принципів основою суспільного життя вимагає визнання права кожної з таких традицій на існування (за умов відповідності нормам моралі й громадського порядку). Формування толерантності неможливе без розвитку парадигми діалогу. Особливе значення цей підхід має для національної культури, яка поступово входить до світових трансформацій, напрацьовуючи власний досвід міжнародного спілкування.

Використані джерела

1. Гуревич П.С. Идентичность: утраты и обретения [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lhachev.ru/pic/site/files/lihcht/2013/Dokladi/GurevichPS_sec1_rus_03.04.13.pdf
2. Пахльовська О. Не-європейська Україна / О. Пахльовська // День. – 2012. – № 194-195 (26-27 жовтня). – С. 10.

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна

РУКОПИСНИЙ ФОНД УКРАЇНИ – ГРЕЦІЇ – БАЗИС ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ XVII – XVIII ст.

Звертаючись до питань розвитку духовної культури, необхідно чітко усвідомлювати межі даного поняття. З назви теми видно, що в роботі розглядатимуться традиції України та Греції – двох країн з абсолютно, на перший погляд, зрозумілими територіальними межами, мовними відмінностями та власною, самобутньою історією та культурою.

Звертаючись до хронологічних меж XVII – XVIII ст. – здається, цілком зрозумілого періоду, маємо цілу низку питань, пов'язаних з територіальними межами. А саме Правобережна чи Лівобережна Україна, та, що входить до складу Польської держави чи та, що відійшла до Московії, а згодом до Російської Імперії; Греція у цей період повністю знаходилась під турецьким поневоленням. Тобто, у розглянутий період це або "зафарбована", "тіньова" Греція, що у XVII – XVIII ст. розвивала власну культуру, знаходячись у підпорядкуванні іншої, абсолютно протилежної культури ісламу, або Греція еміграційна. Обидві країни мають складні політичні та соціальні умови, але саме за цих умов розвиток і синтез їх духовної культури у XVII – XVIII ст. набирає сили та розквіту.

Звернемося до терміну *духовна культура* в контексті українсько-грецьких взаємовідносин. Для чіткого усвідомлення і дослідження розвитку духовної культури в українсько-грецькому соціокультурному середовищі необхідно визначити конкретні рамки дослідження окремих напрямів духовної культури. Одним з напрямів культурних відносин

України – Греції даного періоду є релігійні відносини, конкретніше – православ'я. Саме православна єдність є запорукою взаємовідносин двох країн. Релігійна культура представлена у вигляді церковної, богослужбової, священно-богослужбової, церковно-богослужбової тощо.

Тікаючи від ісламського, турецького поневолення, грецьке населення емігрувало в Україну. Воно розташовувалося по різних регіонах, але найщільніші осередки скупчення грецького населення спостерігаються у Криму, в Одесі, Маріуполі, на території північного Причорномор'я, у Києві, Ніжині, Львові тощо. Приїжджаючи до України, греки привозили з собою як матеріальні, так і духовні скарби: книги, ікони, нотні збірки – усе те, що допомагало їм повноцінно жити на чужині. Оселившись в Україні, грецькі меншини гуртувалися біля духовних осередків. Цими осередками були церкви, що будувалися на кошти грецьких общин. У новозбудованих грецьких церквах мало відбуватися богослужіння, звучати читання та церковний спів. Зрозуміло, що греки намагалися максимально зберегти власну культуру й традиції (у даному випадку церковні).

Привезені з Греції рукописні книги переписувалися, тиражувалися (від руки), переходили від храму до храму, від особи до особи, від покоління до покоління. Таким чином в Україні сформувався потужний, мало досліджений рукописний фонд грецької рукописної книги даного періоду.

Грецька рукописна спадщина зберігається в Україні як у відомих офіційних бібліотечних фондах НБУВ, ЛНБ, фондах Одеси, Сімферополя, Маріуполя, Ніжина тощо, так і у зібраннях грецьких культурних центрів, громад та общин, у приватних колекціях. В основному це священно-богослужбова (Євангелія, Апостоли, псалтирі) та церковно-богослужбова (нотні збірки, служебники, октоїхи, ірмологіони тощо) література. Тут є переписані авторські праці отців церкви, праці філософсько-релігійного змісту, життя святих тощо.

Маючи більш-менш зрозумілу картину розповсюдження грецького рукописного надбання на українських землях, звернемось до шляхів та способів попадання української рукописної книги на територію Греції. Тут ситуація ще більш цікава й заплутана. Здавалося б, Греція знаходиться під ісламом – про яку рукописну спадщину, та ще й слов'янську, може йти мова. Але, не зважаючи на утиски з боку чужинної для греків релігії, на території Греції, як материкової, так і острівної, залишалися релігійні осередки, яких не торкалася "ісламська порча". Найвизначнішими з них були Афон та Метеори. Море захищало Афон, а недоступні скелі – Метеори. У монастирях цих двох самостійних чернецьких країн-

комплексів, не зважаючи на мучеництво та страту ченців, продовжувало битися православне серце Греції. Сюди з слов'янських країн приходили для здійснення монашеського подвигу ченці та різні прочани. Люди (вчителі, музиканти) йшли до монастирів вивчати мову (Григорович-Барський), а хтось хотів співати грецькі церковні співи та писати ікони грецьким письмом. Ці люди, за словами Т. Шевченка, «й чужому навчались, й свого не цурались»: приносили з собою переписані на батьківщині книги, ноти, ікони, залишали у монастирях, і таким чином формували слов'янський рукописний фонд.

Якщо слов'янські рукописні фонди Афону та Метеор (особливо Афону) хоч якось досліджувався, то інші наскельні, малодоступні монастирі, (наприклад, жіночий монастир «Ворнакуа») взагалі не згадуються як такі, що мають рукописні надбання. Вважається, що рукописний фонд цих святинь для нас втрачено назавжди з двох причин: 1) стихійне лихо; 2) людський фактор (турки знищили цілі монастирські колекції та бібліотеки, греки через століття оплакують ці втрати) . Певний сенс у цьому є, але й рукописи теж є; вони знаходяться десь серед скель Греції й чекають на свого дослідника.

Іншим джерелом потрапляння слов'янських рукописів до Греції були самі греки: мандрівники, купці, представники духівництва, вчені тощо. Зараз не відомо, скільки та яких рукописів знаходиться по приватних колекціях Греції.

Наступним місцем збереження рукописного надбання є офіційні бібліотечні та музейні фонди. Але тут треба враховувати той факт, що з грецьких бібліотек багато чого вивезено до інших книгосховищ світу. Сподіваємось, що у наступних розвідках нам пощастить віднайти та дослідити слов'янські (кириличні) пам'ятки, серед котрих цілком імовірно й українські, і відродити їх для сучасності.

Урбанович Любовь Евгеньевна

УКРАИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В КУБАНСКОЙ РУШНИКОВОЙ ВЫШИВКЕ

Народное искусство способно во многом прояснить историю народа, что способствует лучшему пониманию его культуры. Исследование народной вышивки, как составной части народного декоративно-прикладного искусства, является актуальным и необходимым моментом в освоении и развитии народных традиций в современном этнокультурном мире. В многонациональном кубанском крае на протяжении сто-

летий переплетались культуры разных народов, в том числе – элементы восточно-украинской культуры, во многом схожей с южнорусской.

История вышивки на Украине уходит в глубь тысячелетий. Каждый регион отличался своеобразием орнаментальных мотивов, которые еще в древности несли определенную смысловую загрузку. Со временем стали появляться новые орнаменты, более близкие к реальной действительности. Исходя из локальных особенностей народной вышивки, условно осуществлено этнографическое разделение Украины на регионы (среднее Поднепровье, Полесье, Подолье, Карпаты, Прикарпатье). Современная рушниковая вышивка в Украине развивается в русле традиционно-бытового, самодеятельного искусства и творчества художников-профессионалов. Ее изучение свидетельствует о двух тенденциях в декоративном искусстве, существующих параллельно. С одной стороны, это творчество мастеров-художников, работающих в системе художественных промыслов и использующих традиционное наследие пришлое, с другой – любители.

На Кубани вышивка – один из основных, любимых и наиболее распространенных видов народного изобразительного искусства в среде славянского населения. Кубань считается территорией, где исторически соединились две культуры – восточно-украинская (переселенцы из Запорожской, Харьковской, Полтавской, Черниговской и др. областей) и южнорусская (переселенцы из Воронежской, Курской, Донской и др. областей). Переселяясь на новую территорию, носители этих культур привнесли в наш регион свою многовековую культуру; на их основе происходило развитие новой региональной культуры, имеющей свои черты и особенности. Одна из общин традиций – вышивание рушников – активно развивалась: как на Украине, так и на Кубани рушник играл важную роль в жизни людей.

Орнамент кубанского рушника – результат взаимодействия и синтеза двух культур, восточно-украинской и южнорусской. Исследуя влияния украинских традиций на кубанскую рушниковую вышивку, мы выявили этнокультурную близость этого вида народного декоративно-прикладного искусства, что нашло отражение:

- 1) в обрядовых функциях рушника;
- 2) в технических приемах выполнения;
- 3) в стилистике и семантике мотивов.

В то же время было отмечено, что исторические, социально-бытовые условия диктовали свой путь развития кубанского народного декоративно-прикладного творчества (и рушниковой вышивки в частности). Этим обусловлены некоторые отличия:

1) в обрядовой сфере на Кубани количество рушников было не таким многочисленным, как на Украине (что было вызвано более суровыми, практически военными условиями быта переселенцев). Вышитые рушники использовались, в основном, для собственных нужд семьи;

2) в технических приемах выполнения рушниковой вышивки на Кубани отмечается не такое многообразие традиционных вышивальных швов, как это было на Украине. Большинство известных в Украине швов – не известны на Кубани;

3) в стилистике и семантике мотивов прослеживаются следующие различия: если в украинской вышивке и встречаются антропоморфные мотивы, то в кубанской рушниковой вышивке они редки. Геометрический орнамент не так распространен, а растительный – не такой пышный, как в украинской (не считая свадебных). Мотив "древа жизни" в Украине имеет три разновидности ("древо жизни", "букет", "вазон"), а на Кубани – только два модифицированных варианта ("букет", "вазон"). В кубанской вышивке отсутствует архаический пласт зооморфных мотивов.

Поскольку Кубань заселялась не только переселенцами с Украины, но и из южных губерний России, последние тоже оказали заметное влияние на кубанскую рушниковую вышивку. Так возник феномен *кубанского рушника*.

В наше время прилагается немало усилий в отношении возрождения кубанских традиций. В частности, в школах искусств открываются классы по специальности «народное декоративно-прикладное искусство». Школьников с раннего возраста начинают знакомить с историей и традиционными ремеслами, бытовавшими на Кубани. Всевозможные выставки, фестивали популяризируют народное декоративно-прикладное искусство (в частности, ежегодный международный фестиваль "Славянский базар", приходящий в г. Славянске-на-Кубани).

Использованные источники

1. Вакуленко Е.Г. Народные мастера Кубани / Е.Г. Вакуленко. – Краснодар : Традиция, 2009. – 144 с.

2. Гангур Н.А. Орнамент народной вышивки славянского населения Кубани / Н.А. Гангур. – Краснодар : Советская Кубань, 1999. – 80 с.

3. Кара-Васильева Т.В. Історія української вишивки / Т.В. Кара-Васильева. – К. : Мистецтво, 2008. – 464 с.

4. Чижикова Л.Н. Русско-украинское пограничье: история и судьбы традиционно-бытовой культуры (XIX – XX вв.) / Л.Н. Чижикова. – М. : Наука, 1988. – 159 с.

ВПЛИВ КАТОЛИЦЬКОЇ БОГОРОДИЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ НА ПРАВОСЛАВНИЙ ІКОНОПИС ХVІІІ СТОЛІТТЯ

З ХVІІІ століття на православну ікону починає впливати західно-європейський релігійний живопис. Особливо сильних впливів зазнав російський та український іконопис – як з боку католицького, так і з боку протестантського мистецтва.

На зламі ХVІІІ – ХІХ століть в українське мистецтво проникають риси нових стилів – класицизму і романтизму. Але, на відміну від усіх попередніх стильових напрямів, які віками змінювали одне одного, класицизм і романтизм (разом з похідним від нього сентименталізмом) набули значного поширення у світському образотворчому мистецтві – портреті, пейзажі, натюрморті, побутовій та історичній картині. Релігійне ж мистецтво, яке було основним тереном виявлення стародавньої стилістики, не прийняло класицизм і романтизм, як "свої" стилі: для церковного мистецтва вони виявились чужими, або, ліпше сказати, – не зовсім відповідними природі самої Вселенської Церкви.

Тим не менш, відбувалося насильне впровадження класицизму в церковне мистецтво. На початку царювання Олександра І Академія мистецтва дістала завдання опрацювати "типові проекти" ікон та іконостасів для храмів усієї імперії. Стиль класицизму, проте, містив у собі чимало позитивного – як для архітектури й різьби, так і для малярства: чіткість композиції, завершеність форми, майстерність рисунка, виважений науковий підхід до побудови простору, перспективи, масштабу, увага до гармонійності і симетрії. Ці класицистські риси, фактично успадковані від стилю ренесансу, і справді могли б оновити мистецтво ікони в тих країнах, де візантизм закріпився від численних повторень, але за умови добровільного сприймання нового стилю майстрами ікон (як це було у ХVІ столітті із заміною візантизму ренесансом). Ініціатором цієї "силової реформи стилю" був Олександр І із його католицькими і протестантськими симпатіями. Він поставив за мету вилікувати "хворе на цезаропапізм" російське православ'я своєю шокуючою терапією – різким зверненням його до християнських цінностей Заходу. Але результат вийшов протилежний сподіванню: в імперії ще більше зросла ксенофобія, тобто ненависть до всього чужого, в першу чергу – західного.

Цей момент історії також розкриває шлях поширення західної католицької традиції в українському іконописі, зокрема ікон "П'єта", "Не ридай Мене, Маті", "Богородиця Скорботна" та "Богородиця Семистрі-

льна". Втім, таке поширення пояснюється і тим, що іконописці України охоче вчилися в західноєвропейських мистецьких закладах, втілюючи нові ідеї в українському іконописі. Також це зумовлено і територіальною близькістю з тією ж Польщею. Як відомо, на час першого розподілу Речі Посполитої (1772 р.) на її територіях було вісім унійних владицтв: Холмське, Львівське, Луцьке, митрополіче Київсько-Віленське, Пінське, Полоцьке, Перемишльське і Володимирське. Київська митрополія була розділена на унійну і не унійну. На унійних територіях розповсюдилися не тільки католицькі каплиці, а й іконопис з типовими для католиків іконографічними типами.

Вміле поєднання католицької та православної мистецької традиції на території Київщини можна прослідкувати по храмовій іконі "Богородиця Скорботна" та іконі "Богородиця Симеонове Пророцтво" (у народі "Богородиця Семистрільна") з жертovníка XVIII століття. Обидві знаходяться у Національному історико-етнографічному заповіднику "Переяслав". Ці витвори однозначно пов'язані зі Страстями, збагачуючи українську іконографію щодо втілення сюжетів страждання і жертв Марії. Подібна сцена в західному мистецтві (в католицькій традиції) отримала назву "П'ета" (італ. *Pieta* – милосердя, жаль, плач).

Своєрідність та унікальність української ікони XVIII століття, сформована поєднанням православної й католицької традицій, відобразила історичні та мистецькі взаємозв'язки двох християнських культур.

Використані джерела

1. Откович В.П. Народна течія в українському мистецтві XVII – XVIII століть / В.П. Откович. – К. : Наук. думка, 1990. – 96 с., іл.
2. Степовик Д. Історія української ікони X – XX століть / Дмитро Степовик. – К. : Либідь, 2008. – 440 с., іл.
3. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский. – М. : ДАРЪ, 2008. – 480 с.

СЕКЦІЯ 3

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (СЬОГОДЕННЯ І МАЙБУТНЄ)

Динкевич Ольга Георгиевна

ПРЕЗЕНТАЦІЯ СБОРНИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИКТАНТОВ (ОДНОГОЛОСИЕ)

Музыкальный диктант является одним из важных методов развития музыкального слуха на занятиях по сольфеджио и обязательной формой обучения. Планировать диктант нужно каждый урок, чередуя его сложность и объём, проводить в устной или письменной форме; подобранный пример должен соответствовать конкретной учебной цели.

Процесс обучения требует от преподавателя четкой методической направленности, видения перспективы достижения на определенном этапе обучения от первых тактов до полного овладения техникой записи.

Приступать к диктанту следует только после накопления учениками элементарных навыков: умения слышать, понимать, запоминать, анализировать элементы метроритмических и мелодических взаимосвязей. В итоге от ученика нужно требовать запись диктанта, используя дедуктивный принцип. В связи с этим возникла необходимость создать сборник диктантов, который бы отвечал требованиям новой программы и был еще одним подспорьем для работы.

Проанализировав новую программу по сольфеджио, согласно требований новой концепции, материал в предлагаемом авторском сборнике "Музичні диктанти. Одноголосся" сгруппирован в следующих разделах:

1. Диатоника, 3 вида минора, 3 вида мажора.
2. Ладовая альтерация и хроматизм.
3. Отклонение. Модуляция.
4. Дополнение. Ритмические упражнения.

Мелодии инструктивные, сочиненные специально для проработки той или иной темы, требуют от учеников максимальной сосредоточенности, слухового "поиска" изучаемых элементов в целостной структуре и способствуют накоплению интонационно-ритмических приемов мелодического развития. Педагог свободно может подобрать пример с конкретной тематикой: диатоническая секвенция, трихорды, мелодический мажор, синкопированный ритм, залигованные ноты...

В разделе "Дополнение" предлагаются метроритмические упражнения (с постепенным усложнением). Каждый пример содержит конкретную ритмическую группу, которую можно использовать параллельно с ладовой настройкой перед записью диктанта. Так, если мелодия содержит определенный ритм – в сборнике неоднократно предлагаются упражнения для его проработки: такой ритмический рисунок намеренно представлен во всех разделах сборника.

Методическая литература предлагает различные выработанные приемы и рекомендации развития навыков записи диктанта. Суммируя их, можно выделить общепринятые и часто используемые на практике: анализ мелодии (выявление составных частей, фраз, предложений, фиксация кадансов, анализ структуры в целом); ладотональная настройка, основанная на типичных интонациях мелодии; метроритмическая настройка (тактирование, ощущение сильной доли, затакта, размера, определение характерных ритмических структур).

На доске выписываются ориентиры дальнейшей записи:

- а) размер, деление нотного стана на количество тактов (2, 4, 8 и т.д.);
- б) ноты затакта, сильных долей;
- в) значками отмечаются фразы, предложения;
- г) ритмический рисунок мелодии по тактам с последующей записью нот;
- д) "головки" нот – нужно определить длительности, границы тактов и правильно сгруппировать.

Интересно проследить за реакцией учеников: как они воспринимают мелодию, каковы внутренние представления от услышанного. Но это отдельная тема, касающаяся свойств психологической деятельности.

В процессе записи нужно ориентировать учеников на определенный промежуток времени, отводимый для диктанта. Мелодия звучит в ограниченном временном пространстве не более одной минуты; ученик за короткое время должен "уловить" на слух весь ее "строительный" материал и записать в течение 15-20 минут. Это сложный аналитический процесс – для такого сиюминутного "улавливания" необходимо обладать образной слуховой памятью. Эта способность развивается целенаправленно, подготовительными упражнениями в определенной последовательности, которые составляет преподаватель.

Современная программа по сольфеджио ориентирует педагога на поиск инновационных методик в преподавании, и, в частности, к поиску действенных форм для обретения навыков записи музыкального диктанта.

Для практической работы, опираясь на собственный опыт, предлагаю следующие игровые формы:

- диктант "карусель";
- составление "ритмических пазлов";
- составление "мелодических пазлов";
- "музыкальный диалог".

Рассмотрим каждый из них вкратце.

Диктант "*карусель*".

1) Нотный стан разделить на 8 тактов.

2) Педагог играет мелодию первых 2-х тактов, а ученики записывают нотами.

3) Последующие такты ученики сочиняют самостоятельно, обмениваясь тетрадами по кругу. При этом педагог напоминает, что сочиняя "свой" такт, нужно внутренним слухом проинтонировать предыдущее построение.

4) После окончания "карусели" все диктанты проигрываются, анализируются, оцениваются, поощряются. Затем преподаватель проигрывает оригинал.

Для составления "*ритмических пазлов*" можно использовать мелодии, ранее выученные наизусть либо прочитанные с листа.

1. На доске вразброс записывается ритмический рисунок мелодии по тактам (можно использовать карточки, таблицы).

2. Проигрывается мелодия. Ученики на слух соотносят правильный ритмический рисунок из разрозненных "кусочков" с услышанной мелодией.

3. Можно прохлопать "выстроенные пазлы" и/или записать.

Игра "*мелодические пазлы*" проводится аналогично "ритмическим пазлам". Разница лишь в том, что на доске записываются вразброс "готовые" такты, из которых ученикам предлагается составить услышанную мелодию.

"*Музыкальный диалог*" – игра-импровизация, в которой принимают участие два и более учеников. В задаваемой преподавателем тональности и размере нужно создать:

1. интонацию вопроса – ответа;
2. интонацию плача – восторга;
3. ритм марша, польки, вальса...

Исполнять нужно голосом, называя ноты (помним о тональности!).

Введение таких диктантов на уроке повышает интерес учеников, обогащает и оживляет занятие. В них содержатся элементы творческой импровизации, развивают у учеников внимание, сосредоточенность, са-

моконтроль "слышу – пишу – слышу", осмысленное применение элементов музыкального языка и поиск собственных интонаций. При этом на уроке между учениками присутствует легкое соперничество.

После проведения серии учебно-тренировочных диктантов, в конце семестра, проводится контрольный диктант. Его материалом должен быть высокохудожественный пример из музыкальной литературы, отвечающий всем требованиям уровня подготовки учеников и курса программы.

Итоговый диктант – это хорошая возможность для преподавателя проследить уровень знаний и навыков учеников, а также для поиска инновационных методов в обучении.

Залевська Олена Григорівна

МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ ВИКЛАДАЧАМ КОМПОЗИЦІЇ У ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДАХ. ПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ ЗБІРКИ "МУЗИЧНИЙ КАЛЕЙДОСКОП"

Все дети могут говорить на музыкальном языке, то есть заниматься гармонизацией, композицией, импровизацией, также свободно, как на своем родном языке. Более того, нет такого ребенка, который бы не любил этого.

Григорий Шатковский

Дитяча музична творчість – чисте джерело яскравих образів, нетрадиційних рішень, оригінального тематизму. Музична мова – як літературна, пластична, образотворча, будь-яка іноземна – потребує вивчення, надбання вмінь, знань. Перед викладачем класу композиції в першу чергу постає завдання по вихованню гармонійно розвинутої людини, формуванню та розвитку творчого мислення взагалі, формуванню самооцінки, відношення до своїх здібностей та талантів як до Дару, який потребує розвитку та поверненню до суспільства. Виховання майбутніх композиторів – завдання спеціалізованих закладів, але вміння творчо обробляти інформацію, аналізувати її, перекладати в інші форми, віра в свої особисті можливості – це якості, які необхідні сучасній людині, яка хоче реалізувати себе у суспільстві.

Останнім часом факультативні заняття з композиції у дитячих навчальних закладах стали звичайним явищем, тому виникла необхідність як створення спеціальних програм, так і розробки навчальних посібників. У 1999 році практикуючими викладачами м. Києва було створено

Навчальну програму з композиції (С. Острова, С. Короп, В. Журавицький, Н. Нестерова), у 2012-2013 році викладач Т. Ройтер з Архангельська запропонувала програму "Основи музичної композиції", молодий композитор Б. Борисенко з Львівської консерваторії розробляє онлайн-курси по навчанню музичної композиції для дорослих, є публікації московських методистів (Г. Шатковського), збірки вправ по розвитку навичок джазової імпровізації: "Практический курс джазовой импровизации" І. Бриля (1985), "Джазовая импровизация для детей" А. Котікова, листи з уроками імпровізації О. Степурка (в інтернеті), "Нонакорди. 20 уроків джазової імпровізації" Л. Іваненко (2011, Київ). Багато уваги приділяється творчим вправам у підручниках з "Сольфеджіо" (серія посібників О. Афоніної). Неперевершеним зразком підручника з композиції є підручник В. Подвали "Створюємо музику разом".

В.Д. Подвала приділяв багато уваги розвитку дитячої творчості. Він підкреслював, що головне, чому слід навчати дітей – це працелюбність, вміння записувати свої музичні знахідки. Під час спілкування викладача з батьками слід підкреслювати, що бажання створювати музику та спроби висловлювати свої почуття за допомогою музичних образів – цілком природне бажання, це нормальне явище. За 30 років педагогічної практики автор даної публікації зробив висновки: щоб навчити дітей композиції, достатньо мати бажання з боку дитини.

Головна мета викладача – розвинути внутрішній слух дитини, навчити її прислухатись до життя навколо, навчити прислухатись до себе, навчити перетворювати свої враження у музичні образи та звуки. Треба запобігати створенню музики "руками": руки, на жаль, мають свою пам'ять і не можуть створити щось нове – тільки те, що вони засвоїли під час навчання. Такий шлях є шляхом формування якісного "ремісника", а найкращий шлях розвитку особистості, на нашу думку, це поступове вирішення конкретних завдань.

"Музичний калейдоскоп" – серія збірок музичних творів учнів класу композиції, більшість яких були відзначені як найкращі на міських, всеукраїнських та міжнародних конкурсах. Твори розташовані від простого – до складного, майже до кожного твору додані коментарі. Окремо на початку збірки є розділ з методичними порадами для викладачів.

У молодших класах дітям бажано пропонувати створення нескладних форм з тривалим звучанням музики однієї фактури (експозиційні прості одно-двох-трьохчастні репризні форми; твори з частою зміною контрастних образів, з розвиваючим типом тематизму краще не пропонувати – вони вносять смуток у душі дітей, порушують душевну цілісність). Гар-

монічний склад твору так само повинен бути ясним, діатонічним, адже діатоніка – явище цілком природне і гармонійно впливає на почуття.

Ладова основа музики, натуральні гармонії відображають цілісність та ієрархічність світу. Слід запобігати зворотів, які можуть негативно впливати на дітей, не бажано запобігати мелодичного руху низхідного типу, з багатьма інтонаціями півтонів, малих терцій – вони мають меланхолічний характер (що може сприяти створенню почуттів жалоби, слабкості характеру). Навпаки, мажорний лад або "світлий" мінор, висхідні інтонації в мелодії, ясний гармонічний колорит тризвуків або "м'яких" септакордів, яскравих "великих мажорних" септакордів – акцентують піднесений настрій.

Хроматичні інтонації – тритони, збільшені та зменшені тризвуки – усі ці засоби музичної виразності можна залишити для характеристики негативних образів – казкових персонажів, неприємних явищ природи. Вони повинні залишатися зовнішніми відносно дитини, не порушувати її стан душі. Навпаки, у творі треба показати момент подолання цих явищ, перемогу світла й добра, які несуть діатоніка та ладова стійкість. Не випадково в епоху І.С. Баха твори зі складним гармонічним розвитком обов'язково закінчувались затвердженням у повільному темпі мажорного тризвуку, як символічного примирення з гармонічним Всесвітом, з Богом.

Легкий та благодатний шлях – створення вокальної музики. Головна мета – навчити дітей уявляти собі образ вірша, чути інтонацію мови, мелодію слів та вміти перекладати її на музичні звуки. Важливим елементом попередньої роботи є знайомство з текстом – вчителю треба надихнути дитину прочитати вірш максимально виразно, звернути увагу на головні слова, підкреслити їх; визначити характер, темп, розмір. Показати дитині різні засоби вокального виконання – кантилену, речитатив, декламування, розспівування окремих складів та ін.

Музична мова дітей буде складатись з їх особистого виконавського досвіду, а також із досвіду слухання музики на уроках музичної літератури. Важливу роль грає формування музичного смаку, запобігання трафаретам, штампам, які нам пропонує масова культура. Тому дуже корисно приділяти увагу аналізу класичних та сучасних творів. Активне слухання інструментальних творів передбачає концентрацію уваги дітей на найбільш яскравих інтонаціях, на засобах музичної виразності, музичній формі. Для активного слухання бажано обирати програмні твори з виразною мелодикою, ясною формою. Викладач не повинен нав'язувати своє сприйняття музики, але мусить поставити ряд допоміжних запитань, на які діти можуть відповісти тільки після прослуховування твору. Виснов-

ки повинні підкреслити основну ідею твору, головну думку. Викладач обов'язково повинен під час підготовки до уроку прослухати запропонований музичний матеріал, скласти відповідні запитання.

Необхідно додати, що аналіз творів не може бути однозначним, і викладач повинен бути готовим до будь-яких несподіванок. Запитання треба складати таким чином, щоб можна було обрати одну з відповідей. Якщо на уроці пропонуються для прослуховування два твори, то в першому випадку викладач може сам розкрити зміст музики, а у другому надати завдання самостійно визначити зміст, придумати казкову історію, намалювати свої враження.

Одна з цікавих форм роботи, яка піднімає настрій дітей – це прості форми групового музикування, прості форми обробок народних пісень. Ряд пісень можна супроводжувати грою на шумових інструментах: бубнах, дзвониках, трикутниках. Інструменти поділяються між групою дітей, обирається бажаний ритм супроводу: найбільш гучні інструменти грають на сильну долю, підкреслюють "пульс" твору, а легкі по тембру – дзвіночки, тарілки, трикутники – на слабку долю. Такими вправами добре доповнити уроки напередодні свят – Різдва Христового, після святкування Великодня.

За бажанням викладача можна запропонувати спільну роботу для учнів з різною підготовкою – створення дитячої опери за власним сценарієм. Можливо використання різних завдань: хтось створює лібрето, хтось складає вірші до пісень, хтось пише музику, хтось розробляє хореографічну постанову. Можна залучати до спільної праці учнів інших відділів школи – малювати декорації, розробляти костюми. Кінець першого півріччя цікаво провести у формі вечорниць з постановкою вертепу, за участю батьків (батьків також можна залучити до спільного співу з дітьми). Такі події розвивають у дітей почуття єдності, щирого відношення до друзів, сприйняття кожного таким, як його створив Бог, знімають емоційну напругу навчального дня, дарують радість спілкування, знімають емоційні та психологічні "комплекси".

Пропоновану збірку можна розглядати як можливі варіанти творчих завдань у класі композиції, а також як звичайний репертуарний збірник для класу фортепіано та камерного ансамблю. Маленькі музиканти із задоволенням вивчають дитячі авторські твори, бо відчують їх близькими до свого світогляду. Знайомство з творчістю юних композиторів викликає "творчий резонанс" у виконавців, надає віру у свої можливості, сміливість самим почати творчі проби. Таким чином, опанування учнями навичок створення музики, висловлювання за допомогою музичної мови надасть їм можливість краще розуміти музичне мис-

тецтво, відкриє дітям можливість спілкування з авторами різних епох, культур, країн, допоможе знімати напругу соціального середовища, створити власний всесвіт, що є важливим моментом у процесі визрівання особистості.

Використані джерела

Залевська О. Музичний калейдоскоп / О. Залевська. – готується до друку.

Карпенко Любов Віталіївна

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ НАПИСАННЯ МУЗИЧНОГО ДИКТАНТУ В ДМШ (ПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ ЗБІРКИ "МУЗИЧНИЙ ДИКТАНТ У ДМШ")

Існує багато збірок диктантів. Достатньо пригадати диктанти таких авторів, як Т. Вахромеева, Г. Калініна, М. Ладухін, М. Резник, Г. Фрідкін та інші. Проте серед наявного матеріалу часто виявляється недолік таких прикладів, які можна було б застосувати для учнів різного рівня підготовки з теорії музики та сольфеджіо. Запропонована збірка покликана певною мірою розширити можливості педагогів у виборі диктантів.

У збірці диктанти розподілені по класам, але автор вважає допустимим вільне користування навчальним матеріалом. Головна мета – прищепити любов до цієї форми роботи, виховати впевненість у своїх можливостях, наполегливість у роботі. Деякі теоретики вважають, що під час кожного програвання диктант повинен звучати повністю. Для обдарованих дітей – так, цей спосіб вірний. Для інших учнів диктант краще дробити на частини, щоб усі учні групи впоралися із завданням.

У наш час, коли навіть не в кожному музичному училищі диктант є обов'язковим компонентом вступного іспиту з сольфеджіо, у дитячих музичних школах не завжди надається належна увага цьому виду роботи. Проте практикувати написання диктантів необхідно: володіння навиками запису музичного диктанту надає дітям можливість вільно записувати улюблені мелодії, а згодом і власні непрості композиції.

У запропонованих диктантах впроваджується принцип повторення та закріплення інтонаційних та ритмічних елементів. Поступово учні починають легко пізнавати вивчені формули, вірно фіксувати їх на папері. Крім того, матеріал може бути використаний для практики різних видів диктантів:

- із записом на дошці;
- диктант "з помилкою" (викладач пише на дошці мелодію і навмисно робить помилку з тим, щоб учні її виправили);

- запис мелодії під час програвання викладачем;
- усні диктанти;
- програвання почутої мелодії на інструменті;
- створення другого речення учнем тощо.

Доцільно починати практику музичного диктанту з перших уроків, поступово ускладнюючи завдання.

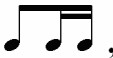

Диктанти для 1 класу написані у тональностях, які протягом року засвоюються учнями: F-dur, G-dur, D-dur. Рух мелодії, переважно, поступовий або по стійких звуках. Диктанти написані, як правило, у формі періоду з повторенням тематичного матеріалу у другому реченні. Часто застосовується секвентність, яка значно полегшує написання диктантів. Розмір – тільки 2/4.

У 2 класі вживаються тональності до 2 ключових знаків. Принцип розвитку мелодії також секвентний, але зустрічається ритмічна група:



Крім розміру 2/4, тут застосовується також розмір 3/4; у деяких прикладах є затакт.

Тональна палітра диктантів для 3 класу характеризується збільшенням числа ключових знаків до трьох.

Застосовуються ритмічні групи , ; розмір 4/4, гармонічний та мелодичний види мінору (що відповідає навчальній програмі з теорії музики для третього року навчання в ДМШ). Повторність та секвентність – основні засоби розвитку тематичного матеріалу.

У 4 класі тональне коло поширюється до 4 знаків, зустрічається рух мелодії по звукам вивчених акордів: обернення головних тризвуків та домінантсептакорд. Впроваджуються тритонові інтонації. Ускладнюється ритмічний малюнок диктантів. Зустрічаються ритмічні формули:



Ускладнення мелодичного руху в диктантах для 5 класу є закономірним в силу набуття учнями достатніх навичок з сольфеджіо і теорії музики. Продовжується вивчення обернень тризвуків та домінантсептакорду. В деяких прикладах зустрічається досить складний затакт:



Починається вживання розміру 6/8, тріолей, ритмічної групи, що складається з четвертної з крапкою та двох шістнадцятих:



У деяких диктантах тріолі поєднуються з пунктирним ритмом:



У 6 класі в диктанти впроваджуються більш складні ритмічні групи:



У розмірі 6/8 ускладнюються ритмічні фігури; вживаються альтеровані ступені, рух мелодії по ступенях обернень домінантсептакорду.

В 7 класі продовжується ускладнення ритмічної палітри: вводяться міжтактові синкопи, комбінування ритмів тощо. Розширене вживання альтерованих звуків.

У диктантах для 8 класу застосовуються усі вивчені раніше елементи, але вживаються вони більш вільно. Мелодії досить розвинені, але принципи секвентності та повторності залишаються головними.

Додаток містить розділи "Диктанти в ладах народної музики", "Елементи джазу", "Диктанти у сучасному стилі", "Двоголосся". Цей матеріал доречно застосовувати довільно, відповідно до можливостей учнів та наявності навчального часу.

Таким чином, диктанти даної авторської збірки відрізняються від попередніх аналогічних праць наступними особливостями.

1. Диктанти написані у тональностях, передбачених програмою.
2. Широко застосовані принципи повторності та секвентності значно полегшують написання диктанту.
3. Кожна ритмічна формула, кожний інтонаційний елемент повторений неодноразово, що є необхідним для закріплення матеріалу.
4. Головна мета збірки – прищеплення учням ДМШ інтересу до цієї форми роботи.
5. Диктанти, які містяться у названій збірці, можуть бути застосовані для підбору учнями акомпанементу до них або створення другого речення самостійно.

Коваль Марина Петрівна

ПРЕЗЕНТАЦІЯ "РОБОЧОГО ЗОШИТА З ГАРМОНІЇ" ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВИКОНАВСЬКИХ ВІДДІЛІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ I – II РІВНЯ АКРЕДИТАЦІЇ (ЧАСТИНА II)

Навчальний процес у сучасних закладах мистецької освіти висуває нові завдання перед викладачами, змушує шукати прогресивні методики, створювати дидактичні матеріали, посібники, які допомогли б в умовах відсутності необхідної методичної літератури якнайкраще реалі-

зувати програмні вимоги, сприяти творчому розвитку студентів, організувати їх самостійну роботу.

Однією з форм інтенсифікації навчального процесу стали робочі зошити, до створення яких першими звернулись викладачі музичних шкіл. Широке застосування у практиці викладання сольфеджіо в ДМШ знайшли "Робочі зошити з сольфеджіо" О. Афоніної, Ю. Коробкіної, Т. Павленко, І. Ткаченко. Вони допомогли значно краще організувати роботу дітей, зробити навчальний матеріал структурованим, більш доступним, цікавим, наочним. Запровадження таких зошитів дозволяє економити урочний час, дає викладачам змогу приділяти більшу увагу вокальним, слуховим та творчим формам роботи.

Перший "Робочий зошит з гармонії" для навчальних закладів I-II рівня акредитації (музичних училищ, училищ мистецтв і культури) був створений викладачем В. Гортіковим у 2007 році та виданий у м. Києві МФБ конкурсу В. Горовиця. Зошит розрахований на студентів другого курсу виконавських відділів, містить відповідний програмний матеріал (на жаль, остання тема зошита "Обернення домінантсептакорда" не збігається із завершенням II курсу). Практичне застосування зошита В. Гортікова у Сумському вищому училищі мистецтв і культури протягом кількох років довело доцільність використання подібного посібника у середній ланці музичної освіти та надихнуло автора даної публікації на створення своєрідного продовження роботи.

2011 року було створено другу частину "Робочого зошита з гармонії" для студентів III курсу виконавських відділів, після чого посібник пройшов апробацію в Сумах на відділі теоретичних дисциплін училища (зошит отримав схвальні відгуки кандидата мистецтвознавства М. Іванової, викладачів вищої категорії Л. Бурміної, К. Козинської). Зошит складено українською мовою, що в умовах відсутності відповідного підручника забезпечує студентам грамотний виклад теоретичного матеріалу.

До другої частини "Робочого зошита з гармонії" увійшли теми, що вивчаються на III та частково IV курсі виконавських відділів училища – від "Септакорду II ступеню" до "Модуляцій в тональності I ступеню спорідненості". Виклад кожної теми складається з кількох розділів:

1. Виклад теоретичного матеріалу.
2. Практичні завдання:
 - а) розв'язання акордів;
 - б) секвенції;
 - в) гармонічні послідовності;
 - г) задачі для письмового вирішення.

Теоретичний матеріал викладено стисло, конспективно, що значно полегшує студентам вивчення матеріалу, дає можливість швидко знайти необхідне правило, практичну вказівку. Кожне положення теми ілюструється "технічними" прикладами (добір художніх зразків є прерогативою викладача).

Усі практичні завдання та письмові задачі в "Робочому зошиті" складені автором. При необхідності педагог, який веде групу, може звертатись до відомих збірок інших авторів – "Підручника гармонії" І. Дубовського, С. Євсєєва, І. Способіна, В. Соколова, "Завдань з гармонії" Б. Алексєєва, посібників з гри вправ на фортепіано С. Максимова, А. Мясоєдова і Н. Мясоєдової та ін.

Останніми роками музичні навчальні заклади стикаються з проблемою низьких конкурсів на вступних іспитах; навчатись музиці приходять молоді люди середніх здібностей, заняття з якими вимагають перегляду деяких моментів у навчальному процесі. Зокрема, це стосується рівня складності запропонованих практичних завдань, які використовуються у процесі уроку. Практика викладання гармонії в групах виконавських відділів училищ довела, що завдання мають бути зрозумілими, доступними навіть для найменш підготовлених студентів. Тому, на наш погляд, секвенції та послідовності з "Робочого зошита" можуть бути виконані усіма студентами, а більш обдарованим педагог запропонує розширити коло завдань (зокрема, за рахунок включення до переліку вправ гри секвенцій на художньому матеріалі).

Складаючи письмові задачі, автор намагався застосувати вивчені акорди у найбільш характерних для них умовах, зворотах. Іноді у традиційних, добре відомих викладачам підручниках гармонії не так багато нескладних, добре зрозумілих задач. А в групах із середньою підготовкою головним завданням є формування головних, основних навичок гармонізації мелодії та басу. Для студента, який вперше стикається з будь-яким гармонічним явищем, важливо одразу зрозуміти його роль у цілісній побудові, ритмічні умови використання, типові мелодичні звороти, в яких той чи інший акорд бере участь (наприклад, в умовах задач по темі "Септакорд II ступеню" мають бути передбачені усі способи його розв'язання; в задачах, пов'язаних із діатонічними та хроматичними секвенціями, їх мотиви мають бути чітко визначені; модуляція у споріднені тональності на початковому рівні в задачі повинна легко визначатись).

Завдань з гармонічного аналізу автор не пропонує, розуміючи індивідуальність професійного підходу викладача та специфіку групи (наприклад, студенти відділу диригування потребують посиленого знайомства з гармонічною мовою хороших творів; піаністи будуть дета-

льніше знайомитись з гармонією фортепіанних творів різних стилів; матеріалом для аналізу в групах вокалістів будуть слугувати оперні арії, романси і т. ін.).

Крім того, вважаю за потрібне акцентувати увагу на деяких позитивних моменти використання "Робочого зошита" з точки зору оптимальної організації навчального процесу.

1. "Робочий зошит" об'єднує функції підручника, посібника з практичними завданнями та нотного зошита, оскільки умови письмових вправ підготовлені для запису на дворядковому нотному стані (з акколадаю), і переписувати завдання студенту не потрібно.

2. Зошит забезпечує студенту повну навчальну та практичну інформацію в разі відсутності його на уроці.

3. Зошит дає змогу викладачу постійно контролювати виконання студентом певної кількості практичних завдань, а у разі необхідності ознайомити зі змістом зошита батьків та викладача зі спеціальності.

4. Завдяки використанню зошита економиться робочий час на уроці, який раніше витрачався на конспектування, виписування прикладів, практичних завдань.

5. Студенту не потрібно щоразу звертатись до бібліотеки або читальницької зали у пошуках необхідної літератури.

Козлова Олена Михайлівна

Оновлення навчально-методичної літератури в циклі музично-теоретичних дисциплін (початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади)

Невід'ємною складовою системи музичної освіти є предмети музично-теоретичних дисциплін, які інтегрують в єдину цілісну систему знання, уміння та навички, здобуті учнями у процесі навчання. Сольфеджіо – одна з провідних та найскладніших програмних дисциплін у дитячих навчальних мистецьких закладах, яка забезпечує гармонійне виховання майбутнього музиканта.

Перед викладачем з цього предмету виникає відповідальне і складне завдання: довести, що сольфеджіо – цікава і потрібна дисципліна, яка спроможна викликати почуття радості, впевненості у своїх силах. Для цього дитина має бачити практичний вихід своїм знанням. У цій справі велику допомогу викладачеві надають навчальні посібники.

Сучасний етап розвитку дитячої музичної педагогіки та методики викладання сольфеджіо демонструє досить широке коло нових підручників з предмету: О. Афоніна "Сольфеджіо 1–8 класи", Г. Смаглій "Сольфеджіо 1–6 класи" тощо. Посібники "Сольфеджіо 1–3 класи" автора даної публікації охоплюють окремі форми роботи на уроці: сольфеджування, розвиток почуття метро-ритму, творчі завдання. Особливо важливим є те, що дані посібники – узагальнення власного досвіту. Система розташування вправ та завдань дає можливість викладачеві самостійно планувати послідовність їх виконання, не порушуючи норм навчального часу уроку сольфеджіо, поступовості, логічності та органічного поєднання тем попередніх та наступних уроків.

У розділах, призначених для сольфеджування, представлені вправи, створені автором. Це конструктивний матеріал, мета якого – опанування усіх складнощів того чи іншого етапу навчання, пов'язані з вивченням відповідного теоретичного матеріалу. Ці приклади можна використовувати в елементарних технічних завданнях – опануванні інтервалів, акордів тощо, виділяючи їх з контексту у вигляді поспівки, вивчення та подальше закріплення у секвенціях. Певна частина цих вправ спрямована на пробудження та розвиток ініціативи учнів. Це завдання на завершення окремих мелодичних побудов. Представлені приклади відрізняються зручністю теситури, простотою та ясністю мелодії. У кожному розділі зібрано вправи різного ступеня складності, що дає педагогу можливість проявити індивідуальний підхід до учнів. Матеріал доцільно використовувати частинами: при першому знайомстві, при повторенні та закріпленні.

Добірка прикладів у розділі "Зразки народної музики", "Приклади народних пісень", "Приклади класичної та народної музики" має на меті ознайомити учнів із широкою палітрою художніх образів, створених народною творчістю різних країн та видатними композиторами. Широке коло зразків, різних за жанрами, видами, образним змістом та рівнем складності дає можливість викладачеві планувати роботу кожного учня в залежності від його індивідуальних здібностей. Виконання прикладів має бути обов'язково виразним та емоційним.

Творчі завдання охоплюють весь теоретичний матеріал, із поступовим ускладненням навчальних завдань. Особливу увагу потрібно звернути на завдання зі створення музичних образів. Бажано, щоб кожен учень (у межах його можливостей) був залучений до цього виду роботи.

Серед конструктивних вправ окрему групу складають ритмічні завдання, записані без точного визначення висоти звука. Верхній рядок пов'язаний з опануванням різних ритмічних малюнків, а в нижньому

витримується рівномірність долей. Це дає можливість учню відчувати точність виконання ритмічної групи на одну або на дві долі. Верхній рядок можна співати на одному звуці або ж розподілити кожен такт на певну ступінь гами з одночасним відбивання долей.

У посібнику представлені двоголосні завдання, які рекомендується виконувати з викладачем. Посібник розрахований на класну і домашню роботу.

Отже, запропоновані навчальні посібники суттєво доповнять існуючі, будуть корисними для викладачів та учнів шкіл естетичного виховання з предмету сольфеджіо.

Використані джерела

1. Козлова О.М. Сольфеджіо. 1 – 3 класи (збірки готуються до друку).

Ліфінцева Галина Олексіївна

ЗМІСТ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ НЕПЕРЕРВНОЇ ОСВІТИ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

"Учитися потрібно все життя, до останнього подиху" – це кредо часів античності великого китайського енциклопедиста Сюнь-Цена (313-228 рр. до н.е.). Неперервна освіта є провідною умовою всебічного розвитку особистості, збагачення її творчого потенціалу засобами реалізації її здібностей, і особливо важливим фактором соціально-економічного розвитку суспільства, його духовної і виробничої сфери, конкурентоспроможності держави на світовій арені. У наш динамічний час, коли суспільство стає все більш інформаційним, неперервна освіта набуває особливого значення, що в цілому сприяє розвитку суспільства.

Такі авторитетні організації, як ЮНЕСКО, Міжнародна організація праці, Рада Європи і Європейського економічного співтовариства ухвалили концепцію неперервної освіти. Принцип організації освітнього простору в Україні "Освіта кожної людини протягом усього життя" знайшов своє відображення у відповідній вітчизняній законодавчій базі. Неперервна освіта в галузі культури і мистецтв базується на важливих аспектах: реальна можливість втілити гуманістичні взаємини між людиною і суспільством. А це безпосередньо впливає на долю кожної конкретної людини, адже для фахівця професійне зростання є гарантом праці, страхування від безробіття, перспективою його фахового та кар'єрного просування. Держава має гарантувати всім громадянам однаковий доступ до системи базової професійної освіти і системи неперервного професійного зростання. Саме це дає змогу кожній людині збе-

регти і поглибити професійні знання, уміння і навички, загальний рівень професійної культури" [див.: 2].

За рекомендаціями Міжнародної комісії з освіти у ХХІ ст. визначено, що освіта упродовж життя має відкрити можливості навчання для всіх, передбачаючи при цьому різноманітні завдання – задоволення потреби у знаннях, отримання шансу змінити своє життя, прагнення до вдосконалення і розширення підготовки, безпосередньо пов'язаної з вимогами професійної діяльності тощо.

Однією з найважливіших складових неперервної освіти у сфері культури і мистецтв є післядипломна освіта – цілеспрямована, спеціально організована і керована система для формування в особистостей соціального досвіду. Післядипломна освіта визначається як об'єктивна потреба для розвитку суспільства відповідно до соціальних потреб людини.

Для визначення сутності неперервної освіти звернемось до формулювання післядипломної освіти в законі України "Про вищу освіту" (ст.10), де післядипломна освіта визначена як спеціалізоване вдосконалення освіти та професійної підготовки особи шляхом поглиблення, розширення й оновлення її професійних знань, умінь і навичок або отримання іншої спеціальності на основі здобутого раніше освітньо-кваліфікаційного рівня та практичного досвіду [1].

Методологія післядипломної освіти у сфері культури і мистецтв сьогодні базується на особистісному й фаховому зростанні людини протягом усього життя, що знаходить своє відображення у Національній доктрині розвитку освіти України у ХХІ ст., Концепції післядипломної освіти України та у відповідних нормативних документах Міністерства культури України.

Однією з найважливіших складових навчального процесу післядипломної освіти кадрів культури і мистецтв є застосування здобутих слухачами знань у їхній практичній роботі. Важливого значення набуває зміст післядипломної освіти у сфері культури і мистецтв, зорієнтований на фахове зростання працівників галузі і забезпечується варіативними навчальними планами та програмами підвищення фахового зростання кадрів на всіх етапах післядипломної освіти. Навчання для кожної категорії слухачів формується із гнучких курсів-модулів, що враховують регіональні можливості та інноваційні освітні технології. Навчання на курсах підвищення кваліфікації відповідного рівня кадрів культури і мистецтв передбачено проводити протягом календарного року у формі очно-заочного та дистанційного навчання. Зміст навчання охоплює теоретичні і практичні курси для професійної діяльності пра-

цівників сфери культури і мистецтв, комп'ютерну грамоту, проведення майстер-класів та ін.

Функціонування післядипломної освіти як соціального об'єкта і як комплексу соціально-освітніх установ органічно пов'язано з якістю багаторівневого управлінського впливу (державного, регіонального, місцевого) з урахуванням всіх внутрішніх і зовнішніх умов життя суспільства. Система підвищення кваліфікації працівників і спеціалістів, перепідготовка кадрів, різні форми післядипломної роботи – основні складові освіти дорослих, які створюють певні умови для переходу до неперервної освіти працівників галузі.

Певні традиційні складові загальної і професійної освіти залишились незмінними, які орієнтують на базові структури функціонування традиційних і нових систем освіти. Проте з розвитком цивілізації та зростанням демократизації і гуманізації сучасного суспільства, підсиленням соціальної ролі особистості з її зростаючими потребами визначають необхідність навчатись протягом всього життя. Значущість і переваги неперервної освіти у відповідності до сучасних умов і прогнозованих потреб визначає певні можливості і передумови для перебудови сучасної освіти. Провідне завдання системи неперервної освіти полягає в тому, що вона має стати ефективним засобом збагачення культурно-освітнього потенціалу суспільства на благо людини, в ім'я розвитку кожної особистості, досягнення якісно нового стану суспільства, невпинного підйому і вдосконалення соціального способу життя в сучасному і майбутньому [3].

Таким чином, зміст та організація неперервної освіти працівників сфери культури і мистецтв мають бути орієнтовані на підготовку спеціалістів і фахівців з високою кваліфікацією, які здатні вирішувати важливі соціальні завдання, життєві плани людини, її інтереси та наміри. Впровадження системного підходу у визначенні змісту освіти дозволить майбутньому фахівцю галузі оволодіти такими суттєвими методологічними процедурами, як вивчення законів освіти, будови, функціонування й розвитку особистості, аналіз відносин досліджуваної системи з іншими системами, її взаємодії із зовнішнім світом тощо.

Отже, неперервна освіта у сфері культури і мистецтв як функціональна система є цілісною сукупністю шляхів, способів, можливостей і форм надбання соціальної зрілості і професійної компетентності, збагачення культури людей у мережі державних і недержавних навчальних закладів і в процесі самоосвіти. Як система, вона виступає основою цілеспрямованого і різнобічного розвитку особистості.

Використані джерела

1. Закон України "Про вищу освіту" // Освіта України. – 2002. – 26 лютого.
2. Відомості Верховної Ради України. – 2002. – 29 березня. – С. 314.
3. Технології навчання дорослих / Упор.: О. Главник, Г. Бевз. – К. : Главник, 2006. – С. 9.
4. Сериков В.В. Образование и личность. Теория и практика проектирования педагогических систем / В.В. Сериков. – М. : Логос, 1999. – 272 с.

Лісова Руслана Віталіївна

КАЗКА ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ І НАВЧАННЯ УЧНІВ ДМШ

Мистецтво з його унікальними можливостями цілісного впливу на особистість виступає не лише джерелом естетичного виховання, а й універсальним засобом творчого розвитку дитини. Викликані ним естетичні почуття мають цілющу силу, адже вони народжуються у результаті вільної творчої фантазії. Одним з найважливіших завдань сучасного педагогічного виховання є формування творчої, мислячої особистості.

Музичне виховання стимулює до творчої діяльності, розвитку творчих здібностей, а також позитивних якостей характеру (працьовитості, наполегливості у досягненні мети). Музика є мовою серця, найніжніших почуттів, світу емоцій людини. Вона дає поштовх до внутрішнього переживання і уяви. Музика має виховне, освітнє і розвиваюче значення у формуванні індивідуальності дитини, сприяє розвитку образного мислення.

Не секрет, що з розширенням інформаційного простору діти почали відчувати дефіцит живого спілкування, відокремленість від колективної справи. Діти все менше грають разом, батьки здебільшого заклопотані вирішенням матеріальних питань. Зростає покоління, схильне до депресії, яке усамітнюється біля комп'ютера, з мобільними телефонами. Тому надзвичайно важливо залучати дітей до гри, до творчості, до колективної дії. Ще порівняно недавно, 20-30 років тому, в кожному місті і селі, у кожній школі була безліч гуртків: театральних, вокальних, ансамблів бандуристів; майже в кожному навчальному закладі був свій духовий оркестр. Діти мали змогу не тільки спілкуватися, а й проявляти творчі здібності, розвивати уяву і фантазію. А це надзвичайно важливо для людини взагалі – до кожної справи підходити творчо.

Ефективним засобом розвитку творчих здібностей дітей є музична вистава, яка поєднує різноманітні жанри і виражальні засоби естрадної та побутової музики, хореографічного, образотворчого, драматичного і вокального мистецтва, дає можливість пізнати яскравий, широкий та багатогранний образ світу.

Саме так міркували ми, поставивши на сцені районного Будинку культури 14 років тому першу музичну казку "Білосніжка і веселі гноми". Маленьких акторів – учнів музичної школи, учасників вокального ансамблю "Крошки", дітей віком від 3 до 7 років об'єднувала надзвичайно цікава справа. Тут вони були одночасно і акторами, і співаками, і танцюристами. Автори вистави композитор Руслана Лісова і автор сценарію (у віршованій формі) Світлана Корнієнко показали свою оригінальну версію відомої казки братів Грим. За допомогою музичних засобів та синтезу різноманітних видів мистецтв, діти вчилися відображати характери героїв, розуміти їх поведінку і настрої ще глибше. Вистава мала неабиякий успіх у глядача і витримала десять показів з аншлагом. Відверто кажучи, колектив дорослих, що працював над виставою, хвилювався, чи буде цікаво дітям, чи витримають вони навантаження. Але вже на репетиціях ми побачили в дитячих очах неабияку зацікавленість і бажання творити разом. До того ж, сюжет вистави був обраний відповідно до віку дітей, яким цікаві саме казкові пригоди, боротьба добра і зла. Вистава згуртувала усіх: і фахівців – вокалістів, хореографів, декораторів, художників по костюмам, музикантів, звукорежисерів, і батьків, які допомагали у виготовленні костюмів та декорацій і всіляко підтримували юні дарування.

На уроках композиції в дитячій музичній школі учні створюють музичні образи на прикладі музичної казки "Білосніжка і веселі гноми". Їм пропонуються тексти, і діти за допомогою власної музичної думки розкривають характер персонажа. Образи героїв пробуджують уяву, фантазію: яким повинен бути ритм, мелодія. Кожен учень відтворює персонаж по-своєму, додає до нього щось своє, індивідуальне.

Наступними роботами стали міні-вистави "Земля – наш дім" та "Любов запалює зірки", створені спеціально для дітей з обмеженими фізичними можливостями Охтирського реабілітаційного центру. В цих творах сюжет був не просто казковим, а мав виховну мету: захист довкілля, бережне ставлення до оточуючого середовища, велика, всеперемагаюча сила любові.

Ніколи до цього діти, що мають хворобу церебральний параліч, не виходили не те що на сцену, а навіть соромилися з'явитися на вулицях міста, вважаючи себе недосконалими, не такими, як всі. Спільна робота над музичними виставами зробила неможливе: діти стали розкутішими, впевненими, почали більше спілкуватися. А головне – перестали соромитися свого незвичайного стану. Почали з'являтися у загальних місцях відпочинку, на концертах, у театрі і навіть брати участь у творчих конкурсах. Вважаю, що велика заслуга у цьому належить музичній казці, де

вони мали змогу розкритися як творчі особистості. Діти зрозуміли, що мають право на спілкування, на увагу і повагу оточующих, на якісний відпочинок тощо.

Зараз у нашому доробку чотири казки. Остання з них – "Пташина школа", мета якої – спонукати дітей до навчального процесу в школі, пропаганди знань, добра, дружби та ін. В основі сюжету – небажання Горобчика вчитися у лісовій школі. Але пташину чекає багато пригод, в результаті яких він робить висновок: вчитися необхідно, вчитися надзвичайно цікаво.

У роботі над казкою важливо було дотримуватися індивідуально-неповторної звукової структури, використовуючи при цьому різні вокальні жанри. Мелодія тісно пов'язана із словами, музика детально інтонує слово, його сенс, а слово, в свою чергу, дає важливий імпульс для музичної винахідливості. Введення сучасних ритмів, різноманітність гармонійних зворотів, образотворчих прийомів робить образи музично яскравими і свіжими. Це відкриває можливості не лише у придбанні знань, умінь і навиків, але і можливість прожити життя персонажів, відчути і запам'ятати їх переживання. Діти засвоюють елементарні музичні знання, розвивають творчі здібності, пізнають себе і навколишній світ у процесі ігрового, природного спілкування з музикою, без зайвих натаскувань.

Дитяча музична творчість, як і дитяче виконавство, важливе насамперед для самої дитини. Критеріями їх успішності є наявність емоційного змісту, виразності самого образу і його втілення. Такий жанр, як музична казка, необхідний для згуртування всього колективу школи, розвитку художнього смаку, для прояву в дитині найкращих якостей. Діти хочуть наслідувати чесних, позитивних героїв, а схвалення, підтримка та участь викладачів та батьків у процесі постановки музичної казки є стимулом для подальшого розвитку творчої особистості.

Мінасян Лариса Борисівна

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НАВЧАННЯ ХОРОВОМУ ВОКАЛУ

Хор не видає автоматично гармонічний, однорідний та природний звук – він має навчитися створювати цей звук та розвивати слух хористів за допомогою цільових вправ. Мета навчання хоровому вокалу полягає не в забезпеченні співаків інструкціями з художнього співу, а в тому, щоб надати їм "інструменти", необхідні для плідної співпраці в хорі.

На щастя, значення навчання хоровому вокалу отримало широке визнання за останні кілька років. Досвідчені та зацікавлені керівники хору постійно знаходяться у пошуку нових, цікавих розминальних

вправ, адже їх повторення з року в рік призводить до нудьги та відсутності концентрації на репетиціях. Розминальні вправи можуть вдихнути нове життя у хорову практику та зацікавити співаків: що саме керівник хору вигадає для розігріву на наступній репетиції?

Важливість розминальних вправ потрібно постійно пояснювати співакам. Вони так само важливі, як і розминки, які робить спортсмен перед тренуванням або змаганням. Навіть якщо дехто не помітить значного прогресу на початку, невеликі покращення у співі кожного виконавця значно поліпшать звучання хору в цілому. Ознаки втоми стануть менш частими, гучність звучання хору набуде інтенсивності й однорідності. Крім того, голос стане сильнішим, більш м'яким та гнучким. Для керівника хору також важливо інтенсивно працювати над власним голосом, експериментуючи спочатку з усіма вправами по кілька разів самостійно (використовуючи тільки ті вправи, виконуючи які, він відчуває себе комфортно), перш ніж з'являться перед хором.

У процесі роботи над вправами важливі два моменти:

- 1) розпівування, тобто "розігрівання" голосового апарату;
- 2) відпрацювання певних співочих навичок.

Мета розминальних вправ збігається у багатьох випадках. Наприклад, вправа для модифікації голосних є також гарною підготовкою до розширення вокального діапазону або динаміки. Деякі вправи надихають дитячі хори співати з великим ентузіазмом, викликаючи у дорослих лише втомлену усмішку. Таким чином, необхідно обрати правильне поєднання вправ, орієнтуючись на спеціальні потреби, а саме:

1. Вправи для навмисного діафрагмального дихання

Дихання в основному контролюється діафрагмою. Тільки правильне та природне діафрагмальне дихання може забезпечити необхідну підтримку для тону. Важливо, щоб співаки-початківці ознайомилися з черевним та діафрагмальним диханням за допомогою вправ. Якщо співак покладе руку на живіт, він відчує, як діафрагма піднімається та опускається. Такий тип дихання повинен з часом стати неусвідомлюваною звичкою. Так само, як віолончеліст навмисно адаптує рух свого смичка до фрази, яку він грає, співак хору повинен регулювати та виміряти потік повітря, правильно використовуючи діафрагму. Підіймати плечі на вдиху, як правило, не дозволяється, тому що це відразу ж призводить до залякання м'язів шиї та гортані. Крім того, це не забезпечує достатньої підтримки дихання. Отже, важливо, щоб співаки постійно усвідомлювали функцію діафрагми.

2. Вправи для розслаблення та відкриття голосового тракту

У той час, як на функції гортані навряд чи можна вплинути за бажанням, на все, що над нею (ніс, рот, горло та глотку) – можна. Голосовий (вокальний) тракт схожий на воронку труби органу і відповідає за формування звуків із використанням резонуючих порожнин голови. Щоб створити гарний тон, стінки гортані повинні бути пружними та розслабленими, а ніс, рот та глотка – розширені якомога більше.

3. Вокальні розминальні вправи

Нижню щелепу, яка, як правило, використовується тільки для сильних рухів вгору (які вона здійснює під час жування), треба змусити виконати розслаблені рухи вниз – для того, щоб створити достатню кількість простору. Язик, який знаходиться за нижніми зубами, повинен бути розслабленим. Напружене відведення та неконтрольоване підіймання язика значно обмежує резонуючі порожнини і призводить до того, що голосні звучать неприродно. Не стискайте ваші губи; просто дайте їм зійтися злегка. Професійно продумані цільові вправи не лише розслабляють нижню щелепу, язик та губи, але і весь голосовий апарат.

4. Вправи для формування та модифікації голосних

Співак може сформувавши різні голосні за допомогою правильного позиціонування язика, губ та рота, а також використовуючи резонуючі порожнини голови та грудної клітки. Оскільки ці голосні мають дуже різні забарвлення тону, необхідно їх якось збалансувати при переході від одного голосного до іншого. Наприклад, темне у не повинно супроводжуватися і чи є, що співаються занадто яскраво (це називається модифікацією голосних). Перехід між голосними повинен виконуватись свідомо, під час зміни резонуючих порожнин всередині рота. Тон для усіх голосних звуків повинен бути спрямований вперед та в порожнини голови.

5. Вправи з модуляції регістру

Вокальний діапазон співака необхідно розширювати в обох напрямках, щоб звук голосу не "переривався" під час руху в різних регістрах. Голос не повинен раптом звучати по-різному за межами певної ноти. Лише при тривалому, регулярному і кваліфікованому навчанню вокалу можна розвинути збалансований голос, без "переривань".

6. Вправи з резонансу

Кожна людина має резонуючі порожнини у своєму тілі, і співаки повинні використовувати їх повною мірою. Хороший резонанс вимагає коливань, які необхідно передати до всіх вібраційних частин тіла, а саме носа, додаткових пазух носа, рота, глотки, гортані, барабанної порожнини, очних ямок і грудної порожнини. Це не тільки підвищує тон, але

також відповідає за унікальний, характерний тембр голосу кожної людини. Під час голосного співу стіни вокального шляху та резонуючі порожнини повинні бути розслаблені. Не повинно бути тиску на горло. Найкращий спосіб отримання об'єму: спочатку співати вправи піано, а потім поступово збільшувати динаміку. Л, м, н, нг і в – гарні резонатори. З нг слід тримати рот широко відкритим, як з а; з н – кінчиком язика слід злегка торкнутися твердого піднебіння (не притискати).

7. Вправи для послаблення та активації губ

Губи формують звуки так само, як руки гончара формують глину. Вони необхідні для надання структури і формування голосних, виступати в якості "горна" або "розтруба" для нашого голосу. Співаки часто мають жорсткі губи, виступаючи нижню губу або розтягнуті губи. Фахово добрані вправи допоможуть розслабити губи та зроблять їх еластичними.

8. Вправи в динаміці

Правильно передана динаміка (наприклад, крещендо – декрещендо, піано і форте) надає музиці емоційного багатства, колориту. На жаль, хори та солісти часто відтворюють крещендо нерівним, "строкатим", "рваним" звучанням, замість поступового збільшення інтенсивності звуку. Багато хорів мають труднощі з тихим співом. Звук стає хриплим, тому що слабке змикання голосових зв'язок дозволяє виходити невикористаному повітрю.

9. Розминальні вправи у поєднанні з музичним слухом

Розминальні вправи, які включають спів інтервалів, також тренують вухо хорового співака. Вони не повинні співатись занадто голосно – хорист повинен внутрішньо "чути" кожен інтервал перед тим, як його співати. Чітка інтонація вимагає постійного узгодження голосу з інструментом (занадто високо або занадто низько?). Питання не лише у тренуванні музичного слуху, але це також залежить від того, чи правильно формується звук з самого початку. Хороша техніка співу зазвичай вирішує проблеми інтонації автоматично.

10. Розминальні вправи у поєднанні із вправами для розвитку почуття ритму

Сучасна пісня потребує "досконалості виконання", без якої їй не вистачає відповідних почуттів. Хоча й важливо співати з природними емоціями, докладні математичні команди ритму є основною умовою для отримання досконалості виконання. На додаток до розминки, ритмічні вправи призначені допомогти розвивати майстерність ритму.

11. Пропозиції щодо супроводу та виступу

Яким є найкращий спосіб виконання вправ для хору чи соліста?

1. Починайте з наспівування першої ноти або програвання першого акорду на клавіатурі інструмента. Потім подайте хору сигнал про початок. Після кожної послідовності дайте першу ноту знову, підтримуючи зазначений ритм протягом усієї вправи – таким чином ви даєте співакам поштовх і мотивацію. Крім того, за допомогою клавіатури інструмента хор співаків та солісти можуть переконатися в тому, що вони залишаються у правильній тональності.

2. Програйте тільки першу ноту або акорд. Хор (соліст) повинні знайти наступну першу ноту самостійно (наприклад, на півтон вище). Необхідно більше часу, щоб звикнути до цього типу співу. Він поєднує в собі розминальні вправи з тренування слуху і тому є дуже ефективним.

Людський голос є найбільш чутливим та тонким із всіх інструментів. Тільки при обережному та відповідальному використанні протягом багатьох років він може бути здоровим та сильним. Навчання хоровому вокалу може внести цінний та тривалий внесок у досягнення цієї мети.

Використані джерела

1. Мінасян Л. Хорове сольфеджіо / Л. Мінасян. – К. : Методика, 2013. – 58 с.

Неведрова Євгенія Миколаївна

ВПРАВИ НА ФОРТЕПІАНО В КУРСІ ГАРМОНІЇ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

Ще на початку ХХ століття Герман Кречмар – німецький музикознавець, диригент, викладач (1848 – 1924) – писав: "Саме фортепіанна гра ставить до слуху значно вищі вимоги, ніж будь-яке інше навчання музики, тому що вже на дуже ранньому технічному рівні вводяться акорди, гармонії та інші приклади багатоголосся" [3, 189]. Виходячи навіть із одного висловлення, зрозуміло, чому вправи на фортепіано в курсі гармонії є формою роботи, необхідність якої не викликає сумніву у викладачів. Як наголошує Т. Бершадська, така форма роботи є "найважливішим засобом виховання слуху на основі типових гармонічних послідовностей і чистого голосоведіння" [1, 28]. Достатня кількість підручників з гармонії та відповідних навчальних посібників дозволяє викладачам постійно тримати в полі зору дану форму роботи, використовуючи на уроках різноманітні вправи, пропоновані різними авторами [2, 24].

Не зважаючи на наявність підручників і навчальних посібників, у більшості викладачів після певної кількості років роботи виникає природне прагнення закріпити свій власний педагогічний досвід у тій або іншій формі. У 2009 році з'явилась книга "Вправи на фортепіано в курсі гармонії" автора даної публікації, теоретичною базою якої стала перша

частина популярного "бригадного" підручника з гармонії (автори: І. Дубовський, С. Євсєєв, І. Способін, В. Соколов). Друга частина цього підручника покладена в основу "Вправ на фортепіано в курсі гармонії. Хроматика". Таким чином, обидві книги, за задумом автора, повинні сприйматися як єдине ціле; весь матеріал, розміщений у них і розташований за принципом "від простого до складного", дає можливість опанувати ряд навичок, які необхідні для освоєння даного предмета.

Автор "Вправ" переконаний у доцільності посилення ролі фортепіано на заняттях з гармонії, пропонуючи вправи зробити їх провідною формою роботи; вправи на фортепіано з очевидною користю можуть передувати письмовим гармонізаціям у домашніх завданнях. Саме такий підхід використовує у своїй "Гармонії" О. Абизова, визначаючи форми роботи й зміст домашніх завдань, що завершують кожен главу підручника, та вміщуючи завдання на фортепіано слідом за усними, але перед письмовими гармонізаціями. До речі, так звані усні завдання з підручника О. Абизової припускають використання інструмента, адже здебільшого це гармонійний аналіз, що виконується за участю фортепіано. Можливо, у цьому є сенс, щоб "... кожне домашнє завдання з гармонії починати виконувати із вправ на фортепіано. Це своєрідний "розігрів" усього апарату, за допомогою якого здійснюється пізнавальна і творча діяльність студента. Тобто – спочатку "граємо на роялі", потім з олівцем у руках виконуємо письмові гармонізації й знову – за інструмент: перевіряємо на слух, що вийшло й продовжуємо освоювати, знову ж за інструментом, інші форми роботи, наприклад, гармонічний аналіз, твори й дописи тощо" [4, 3].

Для засвоєння вправ на фортепіано в курсі гармонії студенту доводиться використовувати прийом транспонування: більша частина секвенцій, розміщених у "Вправах" – транспонується; виконання цифровок також припускає транспонування їх у різні тональності, можуть транспонуватися й завдання із розділу III "Вправ". Автору близька позиція С. Мальцева в оцінці ролі транспонування у процесі навчання гармонії на фортепіано, подана ним у статті "Раннее обучение гармонии – путь к детскому творчеству": "... усі акорди та їхні з'єднання вивчаються лише практично на фортепіано, шляхом транспонування. Тим самим, абстраговане від абсолютної висоти звуків і конкретної тональності (релятивне) вивчення гармонічних з'єднань і практична гармонізація мелодій приводять учня до впевненої орієнтації на клавіатурі. Релятивність це – найважливіша властивість будь-якої системи навчання гармонії. Уже сама наявність цифровки припускає відволікання від конкретної абсолютної висоти, що дає можливість перенесення структури акорду на

будь-який рівень абсолютної звуковисоти" [3, 209]. Далі автор звертає увагу на те, що "зміна топографії клавіатури при грі в різних тональностях не дозволяє здійснювати транспонування тільки моторним шляхом бо виникає ситуація, за якої слух змушений працювати більш активно. Систематичні вправи в транспонуванні, тим самим, є потужним засобом розвитку гармонічного слуху" [там само].

За програмними вимогами на старших курсах вивчається нова для студентів акордика, що може викликати певні труднощі при її освоєнні: виявляється найчастіше недолік слухового досвіду сприйняття усього багатства музичних виражальних засобів класично-романтичної гармонії. Забарвлення, яке запам'ятав студент, далеко не завжди сприймається ним як гармонічне явище, і потреба найтіснішого зв'язку теорії й практики стає особливо відчутною. Неоціненним помічником у формуванні нових слухових вражень виявляється ретельно підібраний музично-ілюстративний матеріал, який побудовано на прикладах професійної музики. Але не слід недооцінювати і роль інструктивних вправ. Досягти балансу між художніми зразками та інструктивним матеріалом є досить складним завданням, вирішуючи яке студент разом з викладачем досягає переконливих результатів.

На старших курсах зростає обсяг творчих завдань – наприклад, дописати дану побудову. Вихідним матеріалом для цього завдання можуть бути вивчені раніше секвенції, цифровки, приклади для гармонізації сопранового голосу, що запропоновані у "Вправах". Дописати можна конкретну частину форми з урахуванням гармонічного змісту цієї побудови (наприклад, закінчити перше речення, використовуючи даний чотиритакт як друге речення); дописати друге речення, якщо даний чотиритакт завершується половинною каденцією на домінанті; увести наприкінці побудови перерваний каданс із плагальним доповненням.

Секвенції виконуються, як правило, із закріпленням через відповідний кадансовий зворот обраної тональності, що завершує секвентний потік. До даної частини секвенції можна дописати не тільки заключний розділ форми, але й початкову побудову – це підготувало б гармонічний зворот, призначений для секвенціонування.

Ритмічний рядок може бути використаний для утворення побудов із заданими гармонічними засобами. Більш вільна форма – це створення студентом власної цифровки з ритмічним малюнком, бажано – жанрово-визначеним, але обмеженим у виборі гармонічних засобів (що регламентується проробленим на цей час навчальним матеріалом).

Нарешті, можна запропонувати студентам завдання на складання прикладів, подібних до тих, які були ними засвоєні або засвоюються:

секвенції, цифровки, написання сопранового голосу до гармонізації. Кращі з подібного роду творів можна використати як домашнє завдання для всієї групи студентів. У цьому є виховний момент – своєрідна форма заохочення творчої ініціативи студента, його прагнення до самореалізації в професійній роботі.

Бажано, щоб усі творчі завдання виконувалися безпосередньо на фортепіано. За необхідністю можна підключити й письмову форму фіксації задуманого, однак кінцевим результатом є виконання на пам'ять, без письмової "підказки".

У підсумку, як правильно вказує С. Мальцев, "творчі завдання є методом засвоєння й закріплення теоретичних знань водночас (діалектика) є кінцевою метою застосування цих знань" [3, 212].

І на початковому етапі навчання гармонії, і, тим більше, на старших курсах не можна не приділяти уваги виконавському аспекту: усі вправи з гармонії повинні бути не просто виконані на фортепіано, а ще осмислено сприйняті. "При грі на фортепіано будь-яких вправ – кадансів, модуляцій, цифровок, секвенцій, необхідно домагатися музичного осмисленого виконання. Не слід виконувати їх занадто голосно (тим більше різко), а ні занадто швидко, тому що швидкий темп не відповідає їхньому акордовому хоральному складу. Найважливіше те, щоб гармонічна послідовність при виконанні не перетворювалася на ряд окремих, може і правильно побудованих, але не усвідомлених як зв'язане ціле акордів, адже в цьому випадку одне з основних завдань вправ на роялі – логіка гармонічного розвитку і зв'язку співзвуч – не буде досягнуто" [1, 32].

Студенти, музично обдаровані від природи, одним своїм дотиком до інструмента можуть оживити будь-яку технічну конструкцію, насичуючи її усім багатством відтінків фортепіанного звуку, перетворюючи технічну вправу на фортепіанну мініатюру. Але частіше доводиться нагадувати студентам про виконавський аспект вправ і робити це потрібно якомога наполегливіше. Для того, щоб стимулювати інтерес до виконавського аспекту, у "Вправах" пропонується додаткове завдання: відредагувати даний нотний текст, додавши темпові позначення, динамічні відтінки, різного роду виконавські штрихи. Особливо зручним для такого завдання, на думку автора, є матеріал секвенцій: можна вводити темпові позначення, динамічні відтінки, різного роду виконавські штрихи і в цифровки, і у вправи "Розділу III".

У згаданій вище статті С. Мальцев підкреслює тісний зв'язок між вправами з гармонії на фортепіано та вправами, призначеними для розвитку віртуозної техніки гри на фортепіано. Дана теза підкріплена переконливими прикладами з методичних спостережень, що належать

К.Ф.Е. Баху, Ф. Лісту, С. Рахманінову, С. Прокоф'єву [3, 211-212]. Багато композиторів-піаністів усвідомлювали необхідність і доцільність цього зв'язку. Немає сумніву, що увесь арсенал володіння інструментом може й повинен бути використаний при заняттях з гармонії на фортепіано. Іншими словами, виконавські навички "омузикальнюють" вправи з гармонії, а вправи, у свою чергу, сприяють удосконаленню фортепіанної техніки.

"Вправи на фортепіано в курсі гармонії" містять три розділи: Розділ I – Секвенції (340 прикладів), Розділ II – Вправи на фортепіано (324 приклади), Розділ III – Гармонізація на фортепіано сопранового голосу (194 приклади). У кожному розділі є методичні вказівки, що допомагають розібратися у суті даних вправ. У Розділі II поміщено умовні позначки, які використовуються у цифровках [5].

Вправи призначені для студентів теоретичного, фортепіанного відділень, відділення хорового диригування, а також можуть бути використаними у роботі зі студентами інших спеціальностей. Кількість завдань, ступінь труднощів корегуються викладачем залежно від рівня підготовки студентів, зокрема, ступенем їхнього володіння фортепіано.

Набути необхідних навичок гри на фортепіано в курсі гармонії можна лише при систематичній і регулярній роботі вдома, організувати яку слід спільними зусиллями викладача і студента. Отже, професійне ставлення і творча зацікавленість викладача і студента є головною умовою для досягнення бажаних результатів.

Використані джерела

1. Бершадская Т. О методике преподавания гармонии в музыкальных училищах / Т. Бершадская. – Л., 1969. – 84 с.
2. Гармонія. Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтва I-II рівнів акредитації. Спеціальність "Музичне мистецтво". Спеціалізація "Теорія музики" / Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України. – К., 2008. – 75 с.
3. Мальцев С. Раннее обучение гармонии – путь к детскому творчеству / С. Мальцев // Музыкальное воспитание в СССР: Сб. статей. – М., 1985. – Вып. 2. – С. 179-237.
4. Неведрова Е.Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии: Учебное пособие / Е.Н. Неведрова. – Симферополь : Н. Оріанда, 2009. – 148 с.
5. Неведрова Е.Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии. Хроматика: Учебное пособие / Е.Н. Неведрова. – Симферополь : Н. Оріанда, 2012. – 150 с.

Немна Алла Петрівна

МЕТОДИ РОЗВИТКУ ПАМ'ЯТІ УЧНЯ-БАЯНІСТА

Питання впливу музичної чутливості на розвиток здібностей та творчого потенціалу особистості знаходяться в центрі уваги багатьох

сучасних психологів, педагогів, музикознавців (Л. Маккіннон, А. Щапов, Н. Голубовська). Розвиток музичної пам'яті є однією з важливих складових виховання учнів початкових мистецьких закладів.

Відома англійська піаністка і педагог Л. Маккіннон вважає, що музичної пам'яті, як особливого виду пам'яті, не існує. Те, що зазвичай розуміється під музичною пам'яттю, представляє собою співробітництво різних видів пам'яті, якими володіє кожна людина. На думку Л. Маккіннон, люди відрізняються за якістю пам'яті та за її силою. Дослідниця пропонує спочатку заспівати фразу, а потім зіграти. У цьому випадку звуку буде приділено більше уваги, ніж техніці. Виразна гра надає незамінну допомогу пам'яті.

Історик, публіцист А. Щапов вважає, що перша функція виконавської пам'яті полягає у тому, що вона зберігає велику кількість осмислених, емоційно забарвлених слухових уявлень. Друга функція виконавської пам'яті – під час гри без найменшого запізнення надавати свідомості потрібні емоційно-звуко-рухові комплекси. Автор вважає, що виконавська пам'ять великою мірою залежить від розвитку слуху, відчуття ритму, здатності до емоційних переживань, розвитку техніки гри.

Відомий спеціаліст з теоретичних проблем виконавства Н. Голубовська переконана, що засвоєння поза пам'яттю неможливо, тому текст потрібно відразу вчити напам'ять. На її думку, потрібно перешкоджати тому, щоб моторна пам'ять діяла раніше, ніж пам'ять логічна. Спочатку треба ґрунтовно розібрати музичний твір, знати, як він звучить, а потім вчити напам'ять. Автор вважає, що володіти інструментом треба перш за все в думках. Для цього необхідні уява, фантазія, досвід.

Досвід педагогів доводить, що принцип розвитку будь-якої пам'яті єдиний: інформація, яку необхідно запам'ятати, повинна бути яскравою і образною. Психологи-практики вважають, що позитивні образи, відчуття, асоціації значно збільшують ефективність сприйняття інформації та її відтворення. Розвиток пам'яті на основі образного мислення вивчають психологи-ейдетики (від грецького "ейдос" – образ). Німецький вчений-психолог Е. Йенш стверджує, що ейдетизм – закономірна стадія дитячого розвитку. Для того, щоб запам'ятати потрібну інформацію, необхідно її "розфарбувати", розкласти на зорові, слухові, рухові образи. Найприродніше для дитини займатись цим у процесі гри.

Ігри-асоціації: перерахувати кілька характерних деталей предмета, а учень повинен впізнати об'єкт; співзвучні асоціації: при запам'ятовуванні слів іноземного походження (Аляска – коляска, Штраус – страус); автобіографічні асоціації: "накласти" потрібні для запам'ятовування факти на свої спогади; метод входження: ввійти в сере-

дину придуманої картинки, стати її учасником. Музичні твори, вивчені за допомогою спектру позитивних асоціацій, надовго залишаються в пам'яті, а їх виконання стає більш виразним та емоційним.

У процесі вивчення нового музичного матеріалу співпрацюють слухова, моторна, дотикова види пам'яті, доповнює їх зорова та логічна пам'ять, формуючи навички, необхідні кожному виконавцю. Особливості конструкції баяна (невеликий розмір кнопок, тісне їх розташування, невелика амплітуда руху) обумовлюють вимогу до високої точності рухів баяніста. Юні музиканти активізують моторну пам'ять, виконуючи ігри-вправи правою та лівою рукою: прикріпити аркуш паперу до стіни, закрити очі, навмання поставити фломастером крапку, опустити руку, піднявши руку, постаратись потрапити фломастером у ту ж крапку; закріпити папір на столі, провести фломастером лінію певної довжини, через кілька секунд із закритими очима провести лінію такої ж довжини; на листку паперу, прикріпленому до столу, намалювати коло діаметром 1 см, нижче, на відстані 2-3 см, намалювати таке ж коло, із закритими очима потрапляти по черзі у центр кожного кола фломастером; задати учневі певний ланцюжок дій, який він повинен послідовно відтворити. Дотикова пам'ять найкраще розвивається під час гри із закритими очима або у темряві. Це привчає виконавця більш уважно слухати себе і контролювати відчуття кінчиків пальців. Ні одна нота не повинна бути зіграна недбало.

Підбір на слух улюблених мелодій – один з найефективніших методів розвитку слухової пам'яті. Розпочинати розвивати уміння підбирати на слух слід у "донотний" період. Перші поспівки, які будуються на 2-3 звуках, учень повинен вивчити спочатку голосом, а на інструменті підібрати їх на слух. При цьому учень запам'ятовує не тільки мелодико-ритмічний малюнок, а й інтонаційну вимову, відтворюючи її під час виконання. Підбираючи на слух знайомі раніше або вивчені на уроці пісні, учень імітує звучання свого голосу, ніби "переносить" на інструмент зв'язне виконання мелодії, що формує уміння виконувати штрих legato та фразувати мелодичну лінію. Ускладнення творів для підбору на слух розвине уміння зосереджувати увагу на розвитку мелодичної лінії, сформує слухові уявлення складових елементів мелодії. Розвинена слухова пам'ять допоможе швидко відновити вивчений раніше музичний твір, розширюючи репертуар музиканта.

Вихованню грамотного музиканта сприяє робота над розвитком логічної пам'яті, яка базується на формуванні уявлень про засоби музичної виразності, тему (як вираження музичної думки), розвиток музичної думки, типи будови музичних творів, музичну форму.

Аналіз музичного твору повинен включати детальний аналіз структури тексту, тоді він буде сприяти доцільному вибору аплікатури, форми ігрових рухів, розумному засвоєнню. Найбільше уваги слід приділяти фактурі тексту. Розуміння фактури (групування, виявлення опорних точок мелодичної лінії, знаходження прихованої поліфонії) дозволяє впорядкувати для себе музичний матеріал і тим самим готує до запам'ятовування. В роботі над аналізом фактури необхідне знання теорії – інтервалів, гам, акордів, арпеджіо, активне використання яких дає відчуття актуальності та можливість закріпити знання, отримані на уроках музично-теоретичного циклу.

Розвинена зорова пам'ять здатна значно скоротити час засвоєння музичного твору. Запам'ятовуванню дрібних фігураційних побудов допоможе виявлення графічного контуру нотного тексту. Можна дати прості назви цим побудовам: "гірка", "драбинка", "хвилька". Такий спосіб пробуджує фантазію, розвиває спостережливість.

Формувати зорову пам'ять юним музикантам допоможуть ігри: 1) запам'ятати, які предмети знаходяться на столі; коли учень закриє очі, один, або два предмети забрати; відкривши очі, учень повинен пригадати, які предмети відсутні; 2) викласти картками мелодію, запропонувати просольфеджувати (просольмізувати) її; коли учень закриє очі, забрати (або не забирати) картку з нотним знаком; відкривши очі, учень повинен визначити, чи змінилась мелодія; 3) проаналізувати відрізок музичного твору, зосередити увагу на ньому на кілька хвилин, виконати напам'ять без попереднього програвання.

Вивчений напам'ять твір потребує багаторазових повторень. Щоб кожне наступне повторення не стало механічним, доцільно змінювати направленість уваги на різні елементи музичного твору, виконувати у різних темпах, змінюючи емоційне забарвлення. Щоб підвищити ефективність способів запам'ятовування та підготуватись до публічного виступу, необхідно: "грати" твір зором, без інструмента, застосовуючи внутрішній слух; робити періодичні перерви у виконанні на кілька годин або днів, пригадуючи п'єсу, як вірш; займатись та виконувати твір у різних аудиторіях; грати перед слухачами та в обстановці, наближеній до концертної; під час гри не пропускати важкі, проблемні відрізки тексту.

Отже, робота над розвитком пам'яті – важливий чинник формування умінь і навичок учня-баяніста. Застосування різних прийомів, вправ, ігор оптимізує навчальний процес, переключає увагу учня із складностей опанування інструмента на спілкування з музичними образами. Розвиток різних видів пам'яті – запорука ефективного навчання, основа становлення виконавської майстерності юного музиканта.

Використані джерела

1. Гожченко Т. Розвиток музичної пам'яті студентів-інструменталістів на етапі розучування музичного твору / Т. Гожченко – Умань : Видавничо-поліграфічний центр "Візаві", 2011. – 84 с.
2. Голубовская Н.И. Диалоги. Избранные статьи / Н.И. Голубовская. – СПб., 1994. – 118 с.
3. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л. : Музыка, 1967. – 144 с.
4. Матюгин И. Методы развития памяти, образного мышления, воображения / И. Матюгин, И. Рыбникова. – М. : Эйдос, 1996. – 58 с.
5. Поліщук М.К. Педагогічні аспекти виховання баяністів та акордеоністів / М.К. Поліщук. – Львів : Атлас, 2008. – 36 с.
6. Щапов А.П. Фортепианная педагогика / А.П. Щапов. – М. : Советская Россия, 1960. – 172 с.

Полякова Неллі Михайлівна

Оновлення навчально-методичної літератури в циклі музично-теоретичних дисциплін у ПСМНЗ

Новітня педагогіка висуває перед викладачами вимоги нового підходу до викладання предмету сольфеджіо, що, у свою чергу, веде до пошуків оновлення методів та прийомів, більш різноманітних прикладів та форм, більш детального підходу та професійної підготовки. Предмет сольфеджіо, як усі інші предмети дитячої музичної школи, повинен відповідати рівню сучасної педагогічної науки. Одна з провідних проблем – активізація мислення учнів. Такого рода діяльність у сфері музичного мислення та сприйняття спрямована на розвиток свідомого сприйняття почутого, вміння аналізувати, порівнювати, робити висновки, узагальнювати. Музичний диктант – найбільш важлива та відповідальна форма роботи на заняттях сольфеджіо – є підсумком знань та умінь, що визначають рівень музично-слухового розвитку учня. З практики викладання сольфеджіо відомі різноманітні класичні посібники з музичного диктанту (О. Биканова, Т. Стоклицька, Е. Давидова, Ж. Металліді, Г. Фрідкін, О. Писаревський, І. Русяєва).

Як відомо, диктанти у музичній школі для більшості учнів складають неабиякі труднощі. Побоювання написати диктант невірною, отримати погану оцінку може знищити зацікавленість дітей до цієї форми роботи і навіть до предмету сольфеджіо. Одним із пунктів концептуальних засад Програми з предмету "Сольфеджіо" є "гуманізація (повага до інтересів і потреб особистості, побудова навчально-виховного процесу на основі педагогіки співробітництва, толерантності взаємин і спілкування, діалогової стратегії педагогічної взаємодії)" [1, 3]. Дуже важливо, щоб дитина поспішала до музичної школи, де її люблять та

завжди чекають. Дитина приходить до нас, маючи бажання навчитися грати на інструменті, співати, пізнати багато цікавого та важливого. Але найголовніше, чого чекає дитина – щоб вчитель її любив, поважав і ніколи не ображав. Тому велике значення для всього подальшого навчання має вірно організований початковий період занять. Методика викладання і форми роботи у початкових класах визначаються психофізичними особливостями дітей молодшого віку: тяжіння до наслідування, емоційне сприймання, нестійкість сприймання. Робота над такою формою уроку, як диктант, повинна бути доступною, бажаною, цікавою, навіть радісною. Учень повинен відчувати задоволення від набутих навичок: чути – записую.

Важлива задача на уроках сольфеджіо – в умовах групових занять знайти індивідуальний підхід до кожної дитини та максимально розкрити її потенціал. Слід добирати доступні для учнів завдання та форми їх виконання. В роботі над музичним диктантом викладачу сольфеджіо надається вільний вибір прийомів та форм. Але кожен викладач повинен обов'язково провести певну підготовчу роботу до написання диктанту; краще почати працювати над підготовчими вправами. Позитивні емоції народжують зацікавленість учнів у роботі над диктантом, активізують процес запам'ятовування.

Методичні принципи та прийоми роботи над музичним диктантом висвітлені достатньо широко (Е. Давидова, А. Островський, В. Вахромеев тощо). Але не завжди викладачі сольфеджіо (особливо молоді спеціалісти) мають змогу застосовувати на практиці знання з методики викладання предмету, враховуючи психофізичні особливості шкільного віку (найчастіше це відбувається через брак необхідної літератури або недостатність досвіду). Найперші кроки у роботі над диктантом з початківцями повинні бути спрямовані на розвиток свідомого сприйняття музичного матеріалу в ігровій формі. Представлені посібники з диктанту на даному етапі, на жаль, не мають такого матеріалу, який не тільки б не лякав учнів, а був би цікавим, різноманітним, сприяв активізації музично-слухових уявлень, розвитку пам'яті та внутрішнього слуху, закріплював зв'язки між почутим та тим, що побачив.

Комплекс навчально-методичного забезпечення "Сольфеджіо: слуховий аналіз та диктанти" (автори: Старчик Т. В., Шамро Л. Л., Полякова Н. М.) адресований викладачам теоретичних дисциплін початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Головною метою авторів при створенні навчально-методичного матеріалу було: внести такі форми роботи зі слухового аналізу й диктанту, які не представлені в іншій методичній літературі; чітко розподілити за тематикою усі розділи зі

слухового аналізу та диктанту, підбравши зрозумілі, знайомі та цікаві для дітей приклади зі слухового аналізу; полегшити сприйняття навчального матеріалу; об'єднати в одному посібнику найбільш вживані та корисні форми роботи зі слухового аналізу та диктанту; підготувавши матеріал для диктантів різних форм, зробити можливим їх поурочний запис; розвивати в учнях початкових класів навички аналізу, інтуїції та логічного мислення; формувати початкові уявлення про деякі стереотипи ритмічної та інтонаційної побудови.

Щоб шлях до знань був не тільки корисним, а й цікавим, усі частини та розділи посібника одержали незвичайні назви, які відображають суть завдання та спрямовані на адаптацію учнів до складної форми роботи.

Використані джерела

1. Сольфеджіо. Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) / Автори-укладачі: О.В. Єпімахова, І.А. Жосан, В.В. Кулик, О.С. Печенко, І.А. Подлесна, Т.Б. Сіротіна, Г.А. Смаглій, Н.І. Смольська, Г.М. Чиж. – К.: ДМЦНЗКМ, 2012. – 138 с.

Смірнова Ніна Степанівна

УПОРЯДКУВАННЯ НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ З СОЛЬНОГО СПІВУ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ (ПРЕЗЕНТАЦІЯ ХРЕСТОМАТІЇ ДЛЯ УЧНІВ І-ІІ КЛАСІВ ДМШ, ДШМ, ДМС)

Сучасна концепція освіти ставить перед викладачами початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів завдання, які передбачають розвиток особистісних якостей учнів: формування художнього смаку, почуття правильного стилю виконання, розширення мистецького світогляду, творчої волі, прагнення до самовдосконалення, ознайомлення з найкращими зразками українського та світового вокального мистецтва, творами сучасних композиторів та народними піснями.

Зробити хрестоматію "Сольний спів" (академічний) для учнів І-ІІ класів вокальних відділів ДМШ, ДШМ, ДМС спонукала відсутність подібного посібника, що не сприяє якісній роботі викладача вокалу.

Хрестоматія для учнів молодших класів складена з урахуванням вікових властивостей дитячих голосів, діапазону, динаміки формування співацьких навичок у дитячому віці.

Робота складається з чотирьох розділів, які, в свою чергу, поділені на параграфи. У першому розділі "Формування вокальних навичок" наголошується на основних аспектах застосування вокальних вправ та во-

калізів на заняттях з дітьми з урахуванням їх віку. Перший параграф цього розділу "Опанування вокальних вправ" присвячено значущості виховання співочих навичок через навчальний матеріал. Вправи – це оволодіння елементами вокального мистецтва. В роботі над вправами важливі два моменти: розспівування, тобто "розігрівання" голосового апарату; відпрацювання певних співочих навичок.

Тут також наведено методичні поради про правильний добір вправ, який сприятиме успішному розвитку голосу співака. Педагогу важливо усвідомлювати мету вправи і розуміти, як починати роботу над нею. Наприклад: робота над кантиленою; вправи для розвитку рухливості язика; звільнення нижньої щелепи; розвиток задньої частини рупору, тощо.

У роботі прийнятий наступний поділ вправ на типи за задачами навчання: вироблення співацького дихання, правильного тону та легкості звучання голосу; "вирівнювання" голосних; оволодіння прийомом legato і співом у високій позиції та ін. Фундаментом для правильного формування голосу та виховання вокаліста-музиканта є поєднання художнього та технічного розвитку.

Вокальні вправи для дітей молодшого віку мають конкретне призначення та спрямування. З урахуванням цього наводяться поради з нотними прикладами до підбору вправ та їх призначення.

У параграфі 1.2. "Робота над вокалізами" зазначається, що вокалізи є перехідним шаблоном від співу вправ до співу зі словами. Саме вокаліз надає учневі можливість зосередитись на процесі звуковидобування, правильному співочому диханні, дотримуватися правильної інтонації за відсутності вербальної складової музичного твору.

Правильно підібрані вокалізи сприяють розвитку вокально-технічних навичок, а саме: поліпшення канtilени; розвиток дихання; розвиток рухливості та гнучкості голосу; розширення діапазону; темброве та динамічне вирівнювання звуку; згладжування регістрів; засвоєння навичок динамічної різнобарвності.

Другий розділ має назву "Відпрацювання вокальних навичок на пісенному матеріалі". В ньому аналізуються основні завдання, які постають перед учнями та викладачами під час розучування творів. Розділ складається з чотирьох параграфів:

- 2.1. Опанування народнопісенного матеріалу.
- 2.2. Твори зарубіжних композиторів.
- 2.3. Сучасні пісні.
- 2.4. Твори українських композиторів-класиків.

Третій розділ містить нотний матеріал, де в окремих параграфах наведені вправи, вокалізи, українські народні пісні, пісні народів світу,

твори зарубіжних композиторів-класиків, сучасні пісні, твори українських композиторів-класиків.

У хрестоматії є вправи на різні технічні завдання. Перед кожною вправою є рекомендації стосовно особливостей їх виконання. Рекомендуються вокалізи таких композиторів: О. Воронін, Р. Вороніна, І. Францескевич, Г. Панофка, Н. Татарінова, І. Віленська, Ф. Абт. Серед українських народних пісень є як суто народні, так і в обробці композиторів М. Дремлюги, Я. Степового, О. Андреевої, Л. Ревуцького.

Серед пісень народів світу є пісні англійські, словацькі, французькі, молдавські та інші. З творами іноземних композиторів-класиків знайомляться на прикладі творів Й. Брамса, Р. Шумана, Й. Гайдна, Дж. Перголезі, Е. Гріга, Л. Бетховена, В.-А. Моцарта, М. Глінки, О. Варламова, О. Гречанінова, А. Аренського, Ц. Кюї.

Пропонується до вивчення чимало пісень сучасних українських та російських композиторів, присвячених різній тематиці: патріотичній, природній, ліричній, шкільній, святковій, жартівливій та ін. Особлива увага приділяється вивченню творів українських композиторів-класиків М. Лисенка, Я. Степового, М. Дремлюги та ін.

Останній, четвертий розділ, покликаний допомогти викладачам у подоланні труднощів, з якими вони найчастіше стикаються у практичній роботі над творами.

Хрестоматія з сольного співу, безсумнівно, буде корисною у практичній діяльності педагога, адже в ній представлені усі види творів, які використовуються на уроках вокалу для школярів I-II класів.

Старчик Тетяна Вікторівна

МУЗИЧНИЙ ДИКТАНТ ДЛЯ ПОЧАТКІВЦІВ: ОНОВЛЕННЯ ФОРМ ТА МЕТОДІВ РОБОТИ

"Сольфеджіо" є одним з фундаментальних предметів музично-теоретичного циклу і невід'ємною складовою системи музичної освіти у початковій системі мистецьких навчальних закладів (ПСМНЗ). Знання і навички, отримані при його вивченні, формують особистість музиканта, його вміння сприймати музичний матеріал, запам'ятовувати, аналізувати, свідомо ставитися до будь-яких зразків музичного мистецтва і давати йому оцінку. Сольфеджіо має три основні форми роботи: а) сольфеджування; б) музичний диктант; в) слуховий аналіз.

Музичний диктант є однією з найпоширеніших та найскладніших форм роботи на уроці сольфеджіо: у ньому поєднуються усі ритмічно-інтонаційні навички та теоретичні знання учнів. Разом з тим робота над

диктантом проводиться переважно в класі, що уповільнює слуховий розвиток учнів. Усе це, в свою чергу, викликає психологічний бар'єр до цієї форми роботи, подолати який можна шляхом інноваційного підходу, що полягає у створенні низки вправ, здатних зацікавити учнів, спрямованих на розвиток слухового сприйняття.

У підготовчих вправах пропонується розділити на окремі складові розвиток двох складних напрямків: ритмічного та інтонаційного. Це дозволить учневі концентрувати увагу на конкретному завданні того чи іншого характеру. Разом з тим, усі ритмічні завдання не відокремлюються від мелодики, що дає учням змогу закріплювати той чи інший інтонаційний хід.

До ритмічних вправ слід віднести визначення тривалостей до записаних нот мелодії. На цих прикладах викладач має змогу відпрацювати саме той ритм, який вивчається на даному етапі. Дуже корисними є вправи на визначення розбіжностей між нотним текстом та програванням у плані ритму та метро-ритму. Такі трансформації що дають змогу порівняти та зіставити один і той самий інтонаційний хід у різних ритмічних поєднаннях (загальновідомо: все пізнається у порівнянні). Отже, суть таких прикладів полягає у тому, щоб учні зіставили метричні та ритмічні розбіжності між записаним диктантом та тим, що звучить. Мета таких вправ полягає також у тому, щоб не тільки акцентувати увагу учнів на змінах у метро-ритмі, а й підкреслити, як саме ці зміни впливають на інтонаційне сприйняття тієї самої мелодії. Головною метою таких вправ є формування метро-ритмічних уявлень школяра.

До вправ на розвиток інтонаційного сприйняття учнів слід, у першу чергу, віднести запис мелодії по сольфеджуванню викладача. Цей метод не лише розвиває техніку запису диктанту, а й поєднує сольфеджування із записом, чого не дає жодна інша форма роботи на уроках сольфеджію. Задача учня полягає у правильному нотному запису та метро-ритмічному оформленні. Також це можуть бути вправи на розвиток аналітичного мислення учнів щодо інтонації, які містять найбільш характерні типи помилок у мелодії, що мають бути виправлені учнями. Це також можуть бути і вправи на дописування деяких відсутніх нот у диктанті. Зазвичай це звук, що взятий стрибком, який і слід визначити. Таким чином, викладач, працюючи над тим чи іншим інтонаційним ходом, має змогу швидко перевірити його засвоєння учнями.

Практика показує, що подібні підготовчі вправи до музичного диктанту сприяють ритмічно-інтонаційним уявленням учня, розвивають його слухові, технічні та аналітичні навички. Усі вони (як і деякі інші) представлені у посібнику "Сольфеджію: диктанти та слуховий аналіз"

(автори: Старчик Т.В., Полякова Н.М., Шамро Л.Л.). Завдяки такому підходу учні із задоволенням працюють з такою складною формою роботи, як диктант.

Використані джерела

1. Старчик Т.В. Сольфеджіо: диктанти та слуховий аналіз перша та друга частини / Т.В. Старчик, Н.М. Полякова, Л.Л. Шамро. – Підготовлено до друку.

Степанова Людмила Павлівна

ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ НА ЗРАЗКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ ДМШ

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується актуалізацією ролі мистецтва у процесі становлення духовної особистості, що виявляється в орієнтації на духовні цінності, відродження культурних традицій, формування творчої особистості на зразках національної культурної спадщини.

У класі сольного співу початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу проблема творчого розвитку особистості вирішується через формування музичної культури учнів, що поєднує і гармонічне (естетичне) почуття, і розум.

Завдання педагога – навчити такому спілкуванню з музикою, при якому уможлиблюється засвоєння і відповідне відтворення закладених у музичних образах думок і почуттів, що приносять естетичну насолоду. До такого спілкування потрібно готувати з дитинства.

На початковому етапі навчання у класі сольного співу для успішного вирішення означеної проблеми видається важливим дотримання певних умов: вибору навчального репертуару на українському національному матеріалі; застосування співу без супроводу, характерного для народних пісень; включення у навчальний процес поліфонічних творів вже з першого року навчання; створення атмосфери творчої активності, невимушеності і підтримки творчих досягнень учнів.

Опора на музичний фольклор, який традиційно застосовується у музичній педагогіці, має виняткове значення для музично-творчої діяльності дітей. На початковому етапі роботи з дітьми у класі сольного співу народнопісенний репертуар набуває особливого значення, оскільки передбачає виконання без супроводу (на цьому етапі навчання гармонічний слух ще не розвинений, і опора тільки на гармонію неможлива). Навички співу без супроводу потрібні у всій подальшій роботі з розвитку вокального слуху та вокальних навичок дітей (у процесі виконан-

ня пісень з акомпанементом – як у гомофонно-гармонічному, так і у поліфонічному викладі). Спів без супроводу, притаманний народному виконанню, сприяє формуванню навичок слухового контролю та вокальних умінь, що здатні забезпечити слухове орієнтування у творах поліфонічного складу, формування навичок горизонтального слухання і розшарування слухом фактури. До того ж, українська народна пісня має структурно-стилістичні ознаки та особливості поліфонічного викладу, доцільні для її використання в якості навчального репертуару у вокальному ансамблі.

Український фольклор виступає водночас засобом розвитку поліфонічного слуху учнів, універсальним матеріалом для формування поліфонічного мислення та художньо-образного мислення взагалі, що важливо для повного розкриття художнього образу в музичних творах з акомпанементом, відчуття взаємодії вокальної партії та супроводу.

Обираючи пісні з супроводом для учнів 6-9 років, варто враховувати психологічні особливості їх музичного сприйняття. У цьому віці дітям більше подобається дисонуючий супровід до пісні, що обумовлюється їхнім конкретним, наглядно-образним характером мислення. Варто запропонувати дітям для розучування зразки творів, де вокальна партія і акомпанемент являють собою два яскравих самостійних плани (наприклад, українські народні пісні для дітей у обробці Л. Ревуцького із збірки "Сонечко" з контрастним супроводом). Зауважимо, що ці пісні будуть корисними для учнів будь-якого віку і можуть бути рекомендовані в якості початкового навчального репертуару для усіх початківців.

Знайомлячись з поліфонічними зразками на національному матеріалі, учні свідомо й зацікавлено сприймають музичну культуру інших народів, більш складні класичні поліфонічні твори у процесі подальшого навчання.

Варто також зазначити, що активізація процесу постановки голосу можлива лише завдяки зацікавленості, як одного з головних стимулів розвитку будь-яких здібностей. Атмосфера відкритості до творчих пошуків та спроб може бути створена лише у безпосередньому зв'язку з внутрішнім станом дітей, коли вони виражають свою радість та захоплення процесом.

Одним із оптимальних шляхів вирішення проблеми творчого розвитку особистості є запровадження методик, заснованих на об'єднанні декількох мистецьких складових. У зв'язку з цим великого значення набуває пошук відповідних методів і форм роботи з дітьми.

Щодо форм роботи з учнями початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу, бажану атмосферу відкритості до творчих пошуків на шляху пізнання української культури створюють художньо-

творчі ресурси театралізованого музикування, а саме постановки дитячих опер (зокрема, М. Лисенка, що становлять дорогоцінну спадщину в жанрі оперної музики для дітей). Композитор створив дитячі опери на фольклорному матеріалі (українські казки та обряди), враховуючи високу пізнавальну та естетичну цінність народного мистецтва.

У процесі підготовки опери-казки в першу чергу вирішуються завдання вокального оволодіння дітьми партій, які в операх М. Лисенка містять певні інтонаційні, теситурні та ритмічні складності. Разом з тим, прагнення дітей у процесі підготовки спектаклю до яскравої образно-емоційної характеристики персонажів відкриває для них світ оперного мистецтва, в якому достатньо місця для творчості, захоплення сценічним дійством, радості занурення в музику.

Отже, ефективність формування творчої особистості на зразках національної культурної спадщини у класі сольного співу початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу обумовлюють: вибір навчального репертуару на українському національному матеріалі; застосування співу без супроводу, характерного для народних пісень; включення у навчальний процес поліфонічних творів вже з першого року навчання; створення атмосфери творчої активності, невимушеності і підтримки творчих досягнень учнів. Серед дієвих форм роботи у цьому напрямку рекомендуємо форми театралізованого музикування, а саме постановки дитячих опер українських композиторів, створених спеціально для дитячого виконання (М. Лисенка, К. Стеценка, А. Філіпенка, М. Завалішиної та ін).

Використані джерела

1. Карпенко Є. Дитяча опера як засіб естетичного виховання / Є. Карпенко, Н. Карпенко // Мистецтво та освіта. – 2007. – № 4. – С. 40-44.
2. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: навч. посібник / О.П. Рудницька. – К. : ЕксОб, 2000. – 208 с.
3. Садовенко С.М. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору : навч.-метод. посібник / С.М. Садовенко. – К. : Шкільний світ, 2008. – 128 с.
4. Степанова Л. Розвиток поліфонічного слуху в молодших школярів засобами українського фольклору / Л. Степанова // Мистецтво та освіта. – 2009. – № 2. – С. 17–21.

Ткаченко Ірина Євгеніївна

НАВЧАЛЬНІ ПОСІБНИКИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО В ДМШ ТА ШКОЛАХ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ (ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАОЧНОГО ПОСІБНИКА "РОБОЧИЙ ЗОШИТ З СОЛЬФЕДЖІО", 8 КЛАС)

Існує декілька різновидів "Робочого зошита з сольфеджіо" для ДМШ різних авторів. Найбільш відомими є посібники О. Афоніної,

Т. Павленко, Ю. Коробкіної. Всі вони цікаві, корисні, дуже потрібні. Кожен автор пропонує своє бачення розкриття тієї чи іншої теми.

Наочний посібник з сольфеджіо для 8 класу І.Є. Ткаченко є продовженням розпочатої автором серії подібних видань для учнів спеціалізованих мистецьких закладів у системі Міністерства культури. Від вище згаданих посібників він відрізняється максимальним використанням кола тональностей та звуків для побудови та запису вивчених елементів; також у кожному посібнику приділяється багато уваги повторенню вивчених у попередніх класах тем.

Мета посібника – заощадити час уроку, полегшити сприйняття навчального матеріалу учнями, підвищити ефективність навчально-виховного процесу на уроках сольфеджіо, спростити батьківський контроль за виконанням домашнього завдання.

Тематичний матеріал розташований таким чином, що дає можливість повторити вивчене і перейти до нового матеріалу.

Основні теми посібника:

- Лад. Види мажорного та мінорного ладу.
- Ладова альтерація.
- Тональність. Квінтове коло.
- Споріднені тональності.
- Хроматична гама. Правопис хроматичної гами.
- Транспозиція. Види транспозиції.
- Лади народної музики.
- Лади української народної музики.
- Інтервали. Консонанси та дисонанси. Обернення інтервалів.

Складені інтервали.

- Тритони у тональностях.
- Тритони від звуків.
- Характерні інтервали у тональностях.
- Характерні інтервали від звуків.
- Енгармонізм інтервалів.
- Види тризвуків.
- Тризвуки у тональностях, їх розв'язання. Обернення тризвуків.
- Септакорди. Розв'язання VII₇, зм.VII₇ через D_{6/5}.
- Розв'язання II₇ через D_{4/3}.
- Акордові послідовності.
- Контрольні роботи.

Кожна тема стисло розкрита за допомогою таблиць та прикладів, а також має завдання практичного характеру, як то:

записати або визначити лад та його вид, тональність;

побудувати або визначити вивчені акорди в тональності або від звуку, розв'язати, або зробити обернення;

знайти тритони, характерні інтервали, види тризвуків або їх обернень, септакордів або їх обернень у музичних художніх зразках.

Зошит містить 7 контрольних робіт, що охоплюють усі вивчені елементи.

Тема "Лад. Види мажорного та мінорного ладу". Спочатку учням пропонується згадати та записати визначення, що називається ладом, мажорним та мінорним ладом. Далі пропонуються таблиці, які нагадують про структуру та види мажору і мінору. Для самостійної роботи пропонується завдання: визначити лади та їх види, записані у вигляді гам.

Тема "Ладова альтерація". Після розкриття поняття "ладова альтерація" і прикладів запису гам з альтерацією відводиться сторінка для самостійної роботи – записати альтеровані мажорні і мінорні дієтні і бемольні гами від 5 до 7 ключових знаків.

Тема "Тональність. Квінтове коло". Як самостійна робота, пропонується розкрити вивчені раніше поняття "тональність", "квінтове коло", "паралельні та однойменні тональності", додати паралельні та однойменні тональності до запропонованих. Далі учні знайомляться з новим аспектом, пов'язаним з тональністю. Це енгармонійно рівні тональності та споріднені тональності. За допомогою схеми розтлумачується, як саме з'являються споріднені тональності і що їх пов'язує.

Тема "Хроматична гама. Правопис хроматичної гами". Після усіх визначень, пов'язаних з хроматичною гамою та її правописом, пропонується записати мажорні і мінорні дієтні і бемольні хроматичні гами по квінтовому колу.

Тема "Транспозиція". Окрім визначення та пояснення трьох видів транспозиції, надаються приклади, як саме відбувається перенесення музичного фрагменту з однієї тональності в іншу. Далі учням пропонуються фрагменти з популярних творів для самостійної роботи.

Теми "Лади народної музики" та "Лади української народної музики". За допомогою таблиць учням нагадуються ступені, що відрізняють ці лади від натуральних видів мажору і мінору. Для самостійної роботи пропонується записати лади народної музики від певних звуків, а також визначити їх у наведених мелодіях.

Тема "Інтервали". Тема розкривається як повторення матеріалу. Нагадується про ступеневу і тонову величини, акустичні якості інтервалів. Для самостійної роботи пропонується визначити інтервали та їх характеристику за акустичними ознаками, а також заповнити таблицю з повною характеристикою інтервалів, побудувати ланцюжки інтервалів,

зробити обернення інтервалів. Також учням пропонується ознайомитись зі складеними інтервалами та виконати певне завдання.

Теми *"Тритони у тональностях"* і *"Тритони від звуків"* йдуть як повторення. Через таблиці нагадуються ступені, пов'язані з розташуванням тритонів, а також правила голосоведіння при розв'язанні. Для самостійної роботи пропонується побудувати тритони у певних тональностях, а також від звуків з розв'язанням у чотири тональності.

Теми *"Характерні інтервали у тональностях"* та *"Характерні інтервали від звуків"* викладені аналогічно попередній темі.

Теми *"Види тризвуків"*, *"Тризвуки у тональностях, їх розв'язання"*, *"Обернення тризвуків"* викладені як повторення матеріалу. Багато місця у зошиті виділено для письмових робіт, пов'язаних з цими темами.

Теми *"Септакорди"*, *"Розв'язання септакордів"*, *"Обернення D₇"* розкриваються через таблиці, схеми та традиційні завдання: побудувати акорди у тональностях та від звуку, визначити запропоновані акорди.

Теми *"Розв'язання VII₇ і зм. VII₇ через D_{6/5}"* та *"Розв'язання II₇ через D_{4/3}"* розтлумачують правила голосоведіння при переході одного акорда в інший та розв'язання останнього. Багато місця відведено для самостійних письмових робіт.

У наочному посібнику пропонується 7 контрольних робіт, що охоплюють основні теми курсу і містять такі завдання:

1. Запис певного виду гами.
2. Запис гам з альтерацією.
3. Запис хроматичної гами.
4. Визначити лад і тональність у музичних прикладах.
5. Побудувати ланцюжки інтервалів.
6. Визначити запропоновані інтервали, розв'язати, зробити їх обернення, визначити консонанси або дисонанси.
7. Побудувати тритони в тональностях або від звуків з розв'язанням та визначенням тональностей.
8. В тональностях від звуків побудувати вивчені акорди з розв'язанням.
9. Визначити, в яких тональностях подані акорди будуть T, S, D.
10. Побудувати ланцюжки акордів.
11. Записати лади народної музики.
12. Знайти збільшені та зменшені інтервали у запропонованій мелодії.
13. Записати енгармонійно рівні інтервали.

Посібник відіграє важливу роль у заощадженні часу уроку; у створенні наочного, зрозумілого викладу та практичного закріплення теоре-

тичного матеріалу завдяки нескладним формулюванням основних теоретичних понять.

Зримість обсягу завдань, зібраних разом в одному тематичному розділі, сприяє подоланню розпорошення уваги учнів, більш організований підготовці дітей до уроків, відкриває додаткові можливості для контролю за виконанням домашніх завдань учнями з боку батьків.

Чернета Тетяна Олександрівна

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ "БАНДУРА" У ПОЧАТКОВИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Дитячі музичні школи, музичні відділення дитячих шкіл мистецтв – це початкова ланка професійної музичної освіти. В усіх цих закладах працюють класи бандури, тож їх методичне забезпечення та розширення репертуару є важливою складовою у справі підвищення професійного рівня галузі. Останнім часом у цій сфері спостерігається значне поживлення – за останні п'ятнадцять років вийшли другим репертуарні збірники творів для бандури, в яких представлені як оригінальні п'єси, так і сучасні перекладення для національного інструмента у вокальному, інструментальному, ансамблевому жанрах. Створенням та виданням нотної літератури займаються насамперед викладачі бандури, серед яких є й композитори: С. Баштан, В. Петренко, Л. Коханська, О. Герасименко, Т. Лобода, Л. Макуха, М. Залізник. Численні перекладення, обробки, аранжування класичних та сучасних творів для бандури здійснюють В. Єсипок, С. Овчарова, Л. Мандзюк, О. Верещинський, Г. Менкуш, Г. Топоровська, О. Вільгуцька та ін. Крім того, до створення оригінального репертуару для бандури активно залучаються сучасні композитори – серед них В. Власов, О. Польовий, В. Мартинюк, В. Павліковський, М. Ведмедера, В. Биченко, О. Сологуб.

Бібліотека ансамблів бандуристів суттєво збагатилася із виданням С. Овчаровою двадцяти двох збірок творів, що складають репертуар дніпропетровського ансамблю бандуристів "Чарівниці", а нині виконуються багатьма дитячими, самодіяльними та професійними колективами. Цікавим проектом стала збірка Т. Лободи "Танці, солоспіви, ансамблі: педагогічний та концертний репертуар бандуриста" (Київ, 2011). Авторка опрацювала польові аудіозаписи інструментальної музики народного походження, здійснені Українською лабораторією фольклору у різних етнічних районах України, здійснила нотну транскрипцію мелодій та адаптацію до хроматичної бандури. Відмітимо й навчальний посібник для студентів ВНЗ М. Залізник "Букварик для кобзарика" та додаток

до посібника "Барвисті співаночки" (Вінниця, 2012). Автор подає методичні рекомендації щодо організації навчального процесу у класі бандури з дітьми п'ятирічного віку, вміщує відповідний репертуар (зауважимо, що до появи цього збірника зазначена вікова категорія залишалася поза увагою методистів).

Щодо методики викладання гри на бандурі, варто зазначити, що методична програма "Бандура" для ДМШ та шкіл мистецтв [1] видана у Києві Державним методичним центром навчальних закладів культури та мистецтв ще 2001 року для п'ятирічного курсу навчання (2006 року строки навчання було змінено на шестирічний та восьмирічний). Крім того, під упорядкуванням методичної ради Київської міської секції бандури вийшла методичка "Технічні вимоги по бандурі для учнів ДМШ з семирічним навчанням" [3], що також потребує корегування щодо нових строків навчання та затвердження Державним методичним центром. Для виконавців на бандурі Львівської фабрики музичних інструментів (яка дещо відрізняється від київсько-чернігівської бандури) 1996 року у Львові створено відповідну методичну програму [2].

Враховуючи те, що виконавці на академічній бандурі вже багато років користуються фабричними інструментами сталого зразка, методика викладання суттєво не змінилася, а от репертуар значно розширився. Разом з тим, нові збірки викладачі найчастіше видають на приватній основі і поширюють самотужки, тож придбати їх можна переважно на секційних засіданнях, конкурсах, конференціях.

Оновленню репертуару значною мірою сприяють регіональні, всеукраїнські та міжнародні конкурси юних виконавців на бандурі, організатори яких знаходять можливість видати друком збірки творів для бандури, що вперше прозвучали на конкурсних прослуховуваннях. На окрему увагу заслуговує Всеукраїнський фестиваль бандуристів-композиторів "Бандура дарує натхнення", що проводиться у Чернігові один раз на два роки за ініціативи чернігівських бандуристів та Національної спілки кобзарів України. Метою заходу стало не тільки виявлення і підтримка обдарованої молоді та композиторів-аматорів, які пишуть твори для бандури, а й власне розвиток бандурної композиторської школи, поширення нового репертуару у всіх містах України.

Тож, сьогодні існує нагальна потреба оновити методичне забезпечення класів бандури дитячих мистецьких закладів, враховуючи нові досягнення у методиці викладання та розширенні репертуару, реформу 2006 року щодо строків навчання. Актуальною проблемою залишається і написання сучасної "Школи гри на бандурі", що на сьогодні є ділом майбутнього.

Використані джерела

1. Бандура. Програма для дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв / упор.: С. Баштан, А. Шептицька, Т. Облакевич та ін. – К., 2001. – 42 с.
2. Програма для дитячих музичних шкіл та музичних відділів шкіл мистецтв / упор.: Л. Посікіра, М. Наконечна, О. Верещинський та ін. – Львів, 1996. – 23 с.
3. Технічні вимоги по бандурі для учнів музичних шкіл з семирічним навчанням / упор.: Є. Проскуровська, О. Мозгова, Л. Власенко, Н. Медвідь, О. Барабаш. – К., 2005. – 12 с.

Шамро Лариса Леонідівна

СЛУХОВИЙ АНАЛІЗ В КУРСІ СОЛЬФЕДЖІО З ПОЧАТКІВЦЯМИ

Предмет сольфеджіо повинен допомогти дитині полюбити музику, знайти у безмежних музичних просторах себе як особистість, зробити музику невід'ємною частиною життя учня. Вміння слухати, емоційно сприймати і розуміти музику, яка звучить – ось що повинні отримати вихованці музичної школи. Будь-яке розуміння починається зі сприймання, котре створює необхідну основу для вивчення та усвідомлення різноманітних музичних явищ і понять.

Слуховий аналіз, як одна з форм роботи в курсі сольфеджіо, є надзвичайно важливим. Тут поєднуються всі знання та уміння учнів, які отримуються на уроках. Але найголовнішим є те, що у слуховому аналізі повніше за все усвідомлюються та визначаються різноманітні елементи музичної мови, зв'язок між ними.

Постійна робота зі слухового аналізу розвиває в учнів музичне мислення, пам'ять, дозволяє накопичувати внутрішні слухові уявлення. Навички визначення елементів музичної мови, а надалі і цілісний слуховий аналіз застосовуються учнями на всіх предметах, що вивчаються у музичному навчальному закладі.

Усі без виключення педагоги з сольфеджіо знають, що без співу елементів музичної мови немає, не може бути й усвідомлення на слух. Тому ланка "співаю – значить чую" досконало логічна, нероздільна та вкрай необхідна. Через інтонацію відбувається виховання слуху. Тільки тоді ми можемо очікувати результатів, коли на кожному уроці є свідомою робота зі співу. Дуже важливо для дитини пов'язати його роботу в класі по спеціальності з сольфеджіо. Аналізуючи твори, які виконуються у класі з фаху, учні знаходять елементи музичної мови і труднощі (ритмічні та мелодичні), з якими вже познайомилися на уроці сольфеджіо. З'ясовується: те, що вивчається у двох різних класах, з різними вчителя-

ми, стає одним цілим. З таким підходом виграє перш за все учень, який вчиться аналізувати і складає знання та навички у певну систему.

Що стосується роботи з учнями молодших класів, основою навчання повинен бути ігровий момент. З початківцями нелегко: існує необхідно часто змінювати форми роботи, бути постійно в процесі творчої гри, щось вигадувати, вдосконалювати відомі та створювати свої власні навчальні ігри. Такі творчі завдання кожен раз заохочують молодших школярів до роботи над ритмом, нотною грамотою, оволодінням клавіатурою, сприйманням музичного матеріалу (визначення елементів музичної мови). Музичний матеріал, що пропонується для аналізу, повинен бути яскравим, художнім, зрозумілим за змістом, порівняно невеликим за об'ємом.

На сучасному етапі розвитку музичної педагогіки на перший план висувуються проблеми, пов'язані з розвитком творчих здібностей учнів. Але формування суто професійних навичок складає найбільш важливу частину музичного виховання.

Проблема навчання запису музичного диктанту і слухового аналізу є актуальною у зв'язку з введенням у навчальний план ШЕВ нульового класу. Серед великої кількості існуючих посібників з сольфеджіо для початківців кожен викладач для роботи з учнями обирає не просто яскраво оформлені учбові посібники з доречними прикладами і матеріалом, що відповідають віковим особливостям дітей. Доволі складно підібрати такі, що демонструють системний підхід до формування навичок визначення елементів музичної мови (перший крок до цілісного слухового аналізу). Для того, щоб систематизувати класну і домашню роботу, розвивати у молодших школярів навички аналізу та логічного мислення, сприяти формуванню початкового уявлення про деякі стереотипи ритмічної та інтонаційної побудови, створити умови для самостійної роботи учнів, необхідно мати відповідний музичний матеріал для пояснення та практичного застосування набутих знань і навичок. Особливо гостро ця проблема виникає при роботі з початківцями.

Викладачі-теоретики м. Шостка пропонують свій навчально-методичний матеріал, у якому системний підхід поєднано з цікавими, зрозумілими для дітей формами роботи. Створення посібника, що складається із зошита для викладачів (диктанти та слуховий аналіз), зошита для учнів ("Їжачок-слуховичок і фанти-диктанти") та диску з аудіо-записом музичних прикладів дають можливість виконувати практичні завдання як на уроці, так і вдома. Матеріал посібника чітко розподілений за тематикою, систематизований за принципом від простого до складного, має стислі пояснення до кожного розділу.

"Їжачок-слуховичок і фанти-диктанти" складається з двох частин: перша – слуховий аналіз "Їжачок-слуховичок", друга – "Фанти-диктанти". Розділ слухового аналізу присвячений формуванню початкових понять про стереотипи ритмічної та інтонаційної побудови і вміщує яскраві художні фрагменти: приклади з музичної літератури, музики з мультфільмів, казок для визначення елементів музичної мови. Учні, прослуховуючи фрагменти, у тестовій формі повинні визначити регістри, темп, динаміку, лад, жанри тощо.

Другий розділ – "Сходинок". Кожен з нас, працюючи з учнями нульового класу, стикається з такими труднощами: учні легко інтонують ступені в ладу, але дуже важко виконують обернену задачу – записати ступені після їх програвання на інструменті. Для цього і був створений розділ "Сходинок", в якому пропонуються приклади ладо-інтонаційних зворотів. Вправи спрямовані на концентрацію уваги учнів виключно на інтонації, оскільки не мають метро-ритмічної фіксації.

Використані джерела

1. Шамро Л.Л. Їжачок-слуховичок і фанти-диктанти / Л.Л. Шамро, Т.В. Старчик. – Диск з аудіо-записом музичних прикладів. – Підготовлено до друку.

СЕКЦІЯ 4

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

Бриль Юлія Олексіївна

РОЛЬ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ЗІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ "ДОКУМЕНТОЗНАВСТВО ТА ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ"

Сучасне українське суспільство характеризується стрімким розвитком процесу інформатизації всіх сфер суспільного життя. Саме тому постає питання про необхідність професійної підготовки висококваліфікованих фахівців у сфері документальних комунікацій та інформаційно-аналітичної діяльності, яка здійснюється в межах спеціальності "Документознавство та інформаційна діяльність".

Підготовку спеціалістів з документознавства в Україні реалізують вищі навчальні заклади різних типів, професійних спрямувань та форм власності. Серед них пріоритетними та лідируючими являються вищі навчальні заклади культури, оскільки спеціальність "Документознавство та інформаційна діяльність" належить до галузі знань 0201 "Культура", а саме: Харківська державна академія культури (ХДАК), Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ), Київський національний університет культури і мистецтв (КНУКіМ).

Підготовка фахівців за спеціальністю "Документознавство та інформаційна діяльність" започаткована саме в Харківському державному інституті культури (нині – Харківська державна академія культури), спочатку в складі бібліотечного факультету з 1995/1996 н. р., а з 1997 р. – у межах самостійного факультету з назвою зазначеної спеціальності. Деканом факультету з 1999 р. є Філіпова Людмила Яківна – науковець у галузі соціальних комунікацій (документальні комунікації), гуманітарної інформатики (науково-інформаційна діяльність), бібліографознавства; доктор педагогічних наук (2000 р.), професор (2003 р.). Саме Л.Я. Філіпова плідно працювала над розвитком факультету та створенням нових спеціалізацій за спеціальністю "Документознавство та інформаційна діяльність"; розробила концепцію розвитку факультету, нові навчальні плани: для бакалаврів, спеціалістів, другої вищої освіти та курсів підвищення кваліфікації, магістерські програми [4, 86-88].

Концепція навчання на факультеті документознавства та інформаційної діяльності ХДАК спрямована на підтримку розвитку українського інформаційно-документного ринку в інформаційному суспільстві, завдяки здійсненню професійної комплексної гуманітарно-комп'ютерної підготовки студентів, що відображено в учбових планах. Профільними є кафедри інформаційно-документних систем та інформаційних технологій, ефективну діяльність яких супроводжує сім комп'ютерних класів з доступом до мережі Інтернет. Ці кафедри мають високий науковий ценз, який забезпечено штатними викладачами – доктори наук, професори; кандидати наук, доценти [5].

Головною ж відмінністю "харківської школи" з "Документознавства та інформаційної діяльності" від інших шкіл, на думку Л.Я. Філіпової, є насичення змісту та форм документно-культурологічного навчання дисциплінами з комп'ютерних та Інтернет-технологій, які є сучасним інструментарієм документальних комунікацій на ринку праці, що спрямовано на вільну адаптацію випускників до гідного працевлаштування. Йдеться про комплексну гуманітарно-комп'ютерну підготовку студентів, що дозволяє їм по закінченні працювати фахівцями інформаційно-діловодської сфери діяльності, і одночасно бути кваліфікованими користувачами персонального комп'ютера: в кадрових і архівних підрозділах різних організацій та установ; в інформаційно-аналітичних службах управлінських структур та органів державної влади, в інформаційних центрах науково-освітньої сфери, інформаційно-рекламних та інформаційно-патентних структурах, інших інформаційно-документних підрозділах організацій [4, 85].

Таким чином, випускник ХДАК має можливість вибору певного напрямку діяльності, яка передбачувана предметною галуззю спеціальності. Водночас є можливість успішно адаптуватися практично до будь-якої сфери соціальної діяльності, де необхідними вимогами є професійне опрацювання інформації та документів засобами сучасних інформаційних технологій [4, 85].

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (НАК-ККіМ) створена на базі Інституту підвищення кваліфікації працівників культури 1 вересня 1998 р. Створення академії зумовлено потребою сформувати модель безперервної освіти у сфері культури і мистецтв в Україні. НАКККіМ займає одне з провідних місць серед мистецьких закладів, які беруть активну участь у процесі національно-культурного відродження української держави.

У структурі НАКККіМ функціонує кафедра документознавства та управління соціальними комунікаціями, реорганізована у 2011 р., яка

веде підготовку висококваліфікованих фахівців зі спеціальності "Документознавство та інформаційна діяльність" за освітньо-кваліфікаційними рівнями "Бакалавр", "Спеціаліст", "Магістр".

Після закінчення навчання випускники НАКККіМ отримують такі кваліфікації: документознавець-менеджер інформаційно-аналітичних структур, викладач спеціальних дисциплін; документознавець, спеціаліст з питань кадрової роботи та державної служби; документознавець, інформаційний аналітик [2].

Випускники НАКККіМ успішно працюють на керівних посадах у службах документаційного забезпечення управління, відділах діловодства і контролю, управління справами, спеціалістами та керівниками відділів, інформаційного моніторингу, управління персоналом, загального відділу, референтської служби, департаменту з маркетингово-аналітичної діяльності, служби електронного документообігу, департаменту інформаційно-аналітичної діяльності у фінансових, підприємницьких структурах і банках [2].

Київський національний університет культури і мистецтв (КНУ-КіМ) є сучасною освітньою корпорацією, з новими інформаційними та мультимедійними навчальними центрами, науковими лабораторіями і європейським сервісом.

В структурі КНУКіМ функціонує Інститут державного управління і права, кафедра державного управління, якого здійснює підготовку документознавців для сфери державного управління під керівництвом Бездрабко Валентини Василівни – доктора історичних наук, професора, відмінника освіти України, автора понад 250 наукових публікацій у галузі документознавства та суміжних дисциплін.

Як показує практика, фаховий напрям підготовки "Документознавство та інформаційна діяльність" користується значним попитом на ринку праці. Випускники КНУКіМ з даної спеціалізації працюють в органах державної влади та місцевого самоврядування, зокрема в апараті Верховної Ради України, Кабінеті Міністрів України, міністерствах і відомствах виконавчої влади, Верховному Суді України. Забезпечують організацію документування та документообігу юридичних осіб, у т.ч. банківського і комерційного спрямування [1].

Сьогодні кафедра державного управління КНУКіМ працює над удосконаленням методик викладання, самостійної роботи студентів і наукових досліджень, щоб інтенсивнішим був навчальний процес і якіснішою фахова підготовка документознавців у сфері інформаційного забезпечення управління різних галузей професійної діяльності в Україні [3].

Підсумовуючи вище викладене можна зробити висновок, що вищі навчальні заклади культури відіграли вагомий роль в започаткуванні нової спеціальності "Документознавство та інформаційна діяльність" в Україні, сприяють постійному розвитку даної спеціальності, окреслюють нові перспективи розвитку документознавчої освіти, дотримуються загальних стандартів якості освіти та постійно їх підвищують для підготовки висококваліфікованих фахівців-спеціалістів зі спеціальності, яка є важливою та затребуваною вимогою інформаційного суспільства, що забезпечує всі сфери суспільного життя, а особливо управлінську.

Використані джерела

1. Інститут державного управління і права КНУКіМ [Електронний ресурс] / Історія та сучасна діяльність. – Електрон. текст. і граф. дані. – К. : КНУКіМ. – Режим доступу: <http://iduir.knukim.edu.ua/>. – Назва з екрана.

2. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв [Електронний ресурс] / Кафедра документознавства та управління соціальними комунікаціями. – Електрон. текст. і граф. дані. – К. : НАКККіМ. – Режим доступу: <http://dakkkim.edu.ua/kdus>. – Назва з екрана.

3. Нілова І.Д. Спеціальність "Документознавство та інформаційна діяльність": історія становлення і розвитку в Україні [Електронний ресурс] / І.Д. Нілова // – Режим доступу: http://dmeti.dp.ua/file/kdoczn_10531.pdf. – Назва з екрана.

4. Філіпова Л.Я. Спеціальність "Документознавство та інформаційна діяльність" у Харківській державній академії культури: пріоритети навчання та перспективи розвитку / Л.Я. Філіпова // Вісник ХДАК. – 2009. – Вип. 27. – С. 84-91.

5. Харківська державна академія культури [Електронний ресурс] / Факультет документознавства та інформаційної діяльності. – Електрон. текст. і граф. дані. – Х. : ХДАК. – Режим доступу: http://www.ic.ac.kharkov.ua/Facs_Kaf/F_DID.html. – Назва з екрана.

Гаврилова Тетяна Юріївна

ПОШУК ТА ВИВЧЕННЯ КРЕАТИВНИХ МЕТОДИК ВИКЛАДАННЯ СОЛЬФЕДЖІО В ДМШ

Досліджуючи сучасні досягнення та проблеми вивчення сольфеджіо у музичній школі, недостатньо їх виявити. Важливо знайти шляхи вирішення цих проблем, сформулювати генеральну стратегію розвитку сольфеджіо загалом. Особлива увага до психологічної природи музичного слуху; особливостей музичної комунікації та професійної діяльності музикантів приводить до розуміння актуальних задач сольфеджіо як навчальної дисципліни, яка бере участь у формуванні музиканта на всіх етапах його навчання. Феномен сольфеджіо складається в тому, що традиційно ця дисципліна є однією зі старих та консервативних у системі музичної освіти, при цьому вона завжди була і залишається новаторсь-

кою. У предметі сольфеджіо парадоксальним чином об'єднуються вірність традиціям і сміливість експерименту, що і визначило довге життя і динамічність його розвитку (підручники О. Афоніної, О. Берак, М. Карасьової, Г. Тараєвої).

Вже сформульовані напрямки руху розвитку сольфеджіо у ХХІ столітті. У тому, що цей рух відбувається, не виникає жодних сумнівів: регулярно проводяться конференції на актуальні теми; відбувається активний обмін досвідом; існує велика кількість наукових розробок, присвячених пошуку нових методик, узагальнення історичного розвитку предмету "Сольфеджіо" і т. ін.

Сольфеджіо – багатопрофільна дисципліна, яка охоплює декілька самостійних, але взаємопов'язаних задач:

- виховання слуху;
- відпрацювання навичок співу;
- засвоєння теорії музики;
- засвоєння музично-мовних засобів;
- розвиток музичного мислення.

Відомо, що наука, як професійна область людського пізнання, постійно розвивається і відкриває нові горизонти. Приблизно раз на століття вона кардинально змінює свої парадигми. Музична наука та педагогічна діяльність багато років розвивалися завдяки так званій "концепції виразних засобів музики"; також вони визначили головний напрямок музичної теорії та практики. При всіх значущих успіхах та досягненнях ми прийшли до формалізації знань як у теорії, так і у виконавській спрямованості навчання. Щоб не припускатися помилки, коли сольфеджіо "озвучує" теорію музики, треба усвідомлювати, що ця дисципліна – одна з головних дисциплін музиканта, яка повинна займатися слухом. Креативні методи навчання на уроках сольфеджіо – це можливість змінити акценти, в інших ракурсах побачити методичні шляхи або знайти альтернативу. Предмет сольфеджіо – одна з основних дисциплін у музичній освіті. Педагогічні уявлення про сольфеджіо сформувалися під впливом класичних методик і оформилися у ряд професійних канонів. Розглянемо деякі з них.

Канон I. Сольфеджіо – навчальна дисципліна, призначена для розвитку слуху (ритмічних почуттів та ладового мислення). Альтернатива: сольфеджіо призначене для розвитку музичного мислення і творчої уяви музиканта – композитора, виконавця, слухача. Викладач повинен навчати читати, записувати і розуміти нотний текст, розбиратися у змісті музичного тексту, смислової його організації.

Канон II. На сольфеджіо не тільки співати, а й грати на музичних інструментах – перш за все, на фортепіано (фортепіано як найважливі-

ший спосіб розвитку креативного мислення, формування навичок перетворення тексту, аранжування, участі у ансамблевому музикуванні).

Канон III. На сольфеджіо вивчати не тільки граматику і синтаксис, але й семантику музичного тексту – смислові структури музичної мови.

Плануючи роботу, викладач кожного разу повинен усвідомлювати мету предмету сольфеджіо: професійну (виховувати музиканта виконавця високого класу) та соціальну (виховувати активного слухача та любителя музики).

Розглядаючи, вивчаючи, використовуючи різні креативні методи, необхідно спиратися на результативний підхід. У цьому допоможе:

- виховання так званого "відкритого слуху", спроможного переключатися на музику різних епох та стилів;

- підвищувати роль творчих робіт учнів на уроках та вдома (імпровізація, творення);

- приділяти увагу формуванню адаптивних властивостей психіки музиканта через розвиток почуттів синестезії;

- розвивати методику навчання сольфеджіо на основі сучасних досліджень психології;

- реформувати музичну основу предмету, включати до неї сучасну музику, фольклор, джаз, поп-музику;

- наближати сольфеджіо до сучасної концертної практики, враховуючи конкретну виконавчу специфіку музиканта-виконавця;

- активно використовувати технічні засоби навчання – синтезатори, комп'ютерні програми.

Важливо, що саме на уроках сольфеджіо учень набуває навички швидкої концентрації уваги, розвиває свою пам'ять та асоціативну базу. Головне – сольфеджіо із допоміжної дисципліни, налаштованої на слухові засвоєння теорії музики, перетворюється на практичну частину психології музичного сприйняття.

Мар'єнко Світлана Георгіївна

НОВІТНІ ПЕДАГОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ТЕХНОЛОГІЇ НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ-КАЗКИ

Дитяча музична школа, школа мистецтв мають значний потенціал, як виховний так і освітній. Постає питання – яким чином зацікавити дітей музикою? Музична педагогіка накопичила багатогранний досвід видатних педагогів, але сучасні учні потребують нових педагогічних концепцій або технологій, за якими буде проводитися урок або виступ на естраді.

Відомо, що технології – це сукупність прийомів, які застосовуються у будь-якій справі. У музичній педагогіці такими новітніми технологіями може виступати нова форма уроку (яка робить з учня-пасивного слухача – виконавця, активного учасника процесу навчання) або нова форма проведення тематичного концерту, що забезпечує формування творчої особистості.

Розглянемо ці форми на прикладі проведених відкритих тематичних концертів у ДМШ № 2 ім. О.К. Глазунова м. Одеси (січень 2012 р., січень 2013 р.). Відбулася нова форма проведення відкритого концерту – концерт-казка, проілюстрований дитячими роботами учнів художнього класу школи; також було долучено до проведення концерту читця, який водночас був казкарем (ведучим концерту). Матеріалом концертів послужили цикли "Аліса в країні чудес" В. Іванова (п'єси та ансамблі у 4 руки для фортепіано) та "Золотий ключик" Ж. Металіді (сюїта для фортепіано у 4 руки).

Завдяки освоєнню сучасного репертуару, який базувався на відомих для учнів казках, форма уроку набувала значних змін. Учні знаходилися у постійному пошуку тем, пов'язаних з тим чи іншим персонажем казки, самостійно виявляли методи та прийоми звуковидобування. Особливо цікавою та корисною була робота з ансамблевими п'єсами. Завдяки творчій атмосфері на кожному уроці, інформація, яку отримує учень у процесі занять, перетворювалась на корисну, цікаву, ставала у нагоді при вирішенні технологічних процесів.

Таким чином, сам концерт-казка відображає синтез музики, образотворчого мистецтва та слова. Можна назвати подібний концерт своєрідною театральною виставою. П'єси обох циклів, від першого до останнього номеру, за задумом композиторів, знаходяться у контексті сюжетної канви казки – таким чином можна було поєднати літературний текст із конкретними музичними номерами, які відображали або головних героїв казки, або сюжетні події, які відбувалися з героями. Сцену було поділено на два сектори: головна частина – інструмент (рояль), з яким були представлені номери циклу (соло або ансамбль) та виставка художніх робіт, присвячених конкретній казці. Окрему роль грав читець (у казці В. Іванова "Аліса в країні чудес" – учениця старших класів, у казці Ж. Металіді "Золотий ключик" – п'ятеро першокласників, які по черзі у віршованій формі розповідали сюжетну канву).

Така форма проведення концерту виявила творчий потенціал багатьох мало емоційних, сценічно скованих учнів, розвинула в них багато корисних музичних якостей, а насамперед, зацікавила у подальшому навчанні (у багатьох учнів, що навчаються в ДМШ, немає такої зацікав-

леності: мотивація для занять у музичній школі більш батьківська, ніж самого учня; у дитини бракує музичних здібностей, нічого не вдається, немає ніяких позитивних, якісних результатів, які би дали поштовх для подальшого навчання, тощо).

Забезпечення педагогічного процесу, функціонування усіх особистих, інструментальних і методологічних педагогічних засобів можна віднести до педагогічних технологій.

Таким чином, педагогічна технологія функціонує і в якості науки, яка досліджує найбільш раціональні шляхи навчання, і в якості системи способів, принципів та методів, що застосовуються у навчанні, і в якості реального процесу навчання.

Мартинюк Тетяна Володимирівна

ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОГО КОМПЛЕКСУ (НА ПРИКЛАДІ ДИСЦИПЛІНИ "ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ")

У пошуку перспективних підходів до гуманізації мистецько-педагогічної освіти, стимулювання пізнавальної активності майбутнього вчителя музики, накопичення досвіду його творчої діяльності особливе місце відводиться дисциплінам мистецького циклу. Тому все більшого значення набуває проблема якості викладання курсу "Історія української музики", зміст якого потребує постійного оновлення з урахуванням реалій сьогодення, концептуального переосмислення багатьох художніх та історико-культурних явищ на основі сучасних науково-педагогічних і мистецтвознавчих досліджень.

Сучасна практика художньої освіти у педагогічних та мистецьких навчальних закладах орієнтована на використання інноваційних технологій, що відповідає сучасній тенденції інформатизації навчального процесу. Однією з інтегрованих форм кафедральної документації й одночасно засобом навчання є електронний навчально-методичний комплекс. Метою даної публікації є викладення структури електронного навчально-методичного комплексу з історії української музики для підготовки бакалаврів (напрям підготовки 0202 – Мистецтво, спеціальність 6.020204 "Музичне мистецтво", спеціалізація 6.010106 "Соціальна педагогіка"), апробованого у практиці викладання дисципліни в ДВНЗ "Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди".

Метою курсу "Історія української музики" є формування у майбутніх учителів музики чіткої системи знань, умінь та навичок орієнту-

вання у галузі національного музичного мистецтва. Спираючись на цілий ряд наукових праць, навчальних посібників та підручників з історії української музики останніх десятиліть (Л. Кияновська "Українська музична культура", А. Муха "Композитори України та української діаспори", Л. Корній "Історія української музики" у 3-х томах, О. Верещагіна, Л. Холодкова "Історія української музики ХХ ст.", З. Лисько "Піонери музичного мистецтва в Галичині"), розробок з методології українського історичного музикознавства ("Методологія історичного та теоретичного музикознавства", укладач В. Редя; "Методологія сучасного музикознавства", укладач В.Шиманський; "Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення" О. Немкович), у викладенні курсу застосовується комплексний підхід, що полягає у висвітленні процесу розвитку вітчизняного музичного мистецтва на тлі історичних та загальнокультурних процесів, в європейському музичному контексті. Використовуються біографічний метод, методи історико-стильового та жанрового аналізу творчості композиторів.

Електронний навчально-методичний комплекс для підготовки бакалаврів "Історія української музики" має наступну структуру:

- навчальна програма (містить пояснювальну записку, в якій визначено мету і основні завдання курсу, орієнтовний тематичний план, вступ до курсу). Детально опрацьовано зміст кожної теми, подається перелік музичних творів для інтонаційно-стильового аналізу, перелік музикознавчої літератури та додаткових джерел для опрацювання;

- робоча програма (містить навчальну програму, основний зміст: тематика лекційних, семінарських занять, перелік тем для самостійного опрацювання). Визначено форми і види тестового контролю, необхідне обладнання та літературу.

У конспекті лекцій з курсу визначено тему кожної лекції і мету її вивчення, план, літературу, подаються тези основного змісту, питання і завдання для самостійної роботи.

Практичні (семінарські заняття) з курсу містять: тему кожного із них; мету вивчення; літературу і обладнання; питання для контролю попередніх знань, обговорення самостійного вивчення та осмислення навчального матеріалу; тези основного змісту; виконання творчих завдань.

Вагоме місце в опануванні курсу посідає самостійна робота студентів. Комплекс містить теми і питання для самостійного вивчення й осмислення навчального матеріалу.

Матеріал електронного навчально-методичного комплексу охоплює основні теми курсу і складається з трьох змістових модулів: I. Історія української музики IX – на початку XIX ст.; II. Історія української

музики ХІХ – на початку ХХ ст.; ІІІ. Історія української музики ХХ – на початку ХХІ ст. Вміщено також комплекс питань для закріплення теоретичного матеріалу, тестові завдання та теми для самостійного опрацювання, довідкові дані про життєвий і творчий шлях українських композиторів, а також глосарій.

Задля оптимізації практичного оволодіння знаннями з історії української музики електронний навчально-методичний комплекс містить фото-, аудіо- та відеоматеріали із записами музичних творів українських композиторів.

Зокрема, змістовий модуль І складається з наступних тем: *Тема 1.* Вступ. Музична культура Середньовіччя. Музика в Київській Русі. *Тема 2.* Українська музична культура кінця ХV – першої половини ХVІІ ст. *Тема 3.* Музична культура другої половини ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст. (бароко). Микола Дилецький. *Тема 4.* Музична культура другої половини ХVІІІ ст. (класицизм). Максим Березовський. *Тема 5.* Дмитро Бортнянський. *Тема 6.* Артемій Ведель. *Тема 7.* Григорій Сковорода.

Змістовий модуль ІІ складають теми: *Тема 8.* Музична культура ХІХ ст. (романтизм). Семен Гулак-Артемовський. *Тема 9.* Михайло Вербицький. *Тема 10.* Петро Ніщинський. *Тема 11.* Михайло Калачевський. *Тема 12.* Микола Лисенко. *Тема 13.* Музичне мистецтво кінця ХІХ – на початку ХХ ст. Кирило Стеценко. *Тема 14.* Микола Леонтович. *Тема 15.* Яків Степовий. *Тема 16.* Станіслав Людкевич.

Змістовий модуль ІІІ структурується з тем: *Тема 17.* Музична культура ХХ ст. (модернізм). Василь Барвінський. *Тема 18.* Левко Ревуцький. *Тема 19.* Борис Лятошинський. *Тема 20.* Віктор Косенко. *Тема 21.* Микола Колесса. *Тема 22.* Видатні постаті української музичної культури другої половини ХХ ст. (постмодерн). Мирослав Скорик. Іван Карабиць. *Тема 23.* Валентин Сильвестров. *Тема 24.* Євген Станкович. Алемдар Караманов. *Тема 25.* Музика української діаспори. Музична культура України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Медіаресурси електронного носія представлені фотогалереєю (композитори, оперні та симфонічні диригенти, диригенти оркестрів народних інструментів, відомі диригенти, вокалісти, інструменталісти, музикознавці, мистецькі навчальні заклади, оперні театри), аудіоматеріалами по темах, відеоматеріалами до курсу.

Електронний навчально-методичний комплекс для підготовки бакалаврів "Історія української музики" містить повний обсяг текстових, графічно-зображальних, музичних та відеоматеріалів, а також тестові завдання, що дозволяє використовувати його в будь-яких формах навчан-

ня (аудиторне, заочне, дистанційне, самоосвіта). Мова – українська. Тип носія – стандартний CD-диск.

Необхідні технічні знання для користування електронним навчально-методичним комплексом: елементарні навички користувача. Час навчання роботи з програмою – 5-10 хвилин. Програма являє собою звичайний Web-сайт із розгалуженою системою навігації. Оформлення текстів відповідає гігієнічним нормам. Найважливіші деталі тексту виділено різними шрифтами, кольором, цілеспрямованим розташуванням тексту на сторінці (версткою) та ін.

Рекомендовані технічні вимоги:

- будь-які комп'ютери на платформі ОС Windows;
- 17-дюймовий монітор з обов'язковою роздільною здатністю 1024x768;
- інтернет-браузер MS Internet Explorer версії 5 або вище;
- CD-дисковод;
- акустичні колонки;
- кодек підтримки медіафайлів.

Отже, на нашу думку, електронний навчально-методичний комплекс як сучасна форма збереження інформації є дуже зручним для користування викладачами і студентами, містким за обсягом, мобільним у практичному використанні, придатним для щорічного оновлення та поповнення інформації.

Михайловська Аліна Вікторівна

ФОРМИ ПОЗАКЛАСНОЇ МУЗИЧНО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У РОБОТІ ФОРТЕПІАННОГО ВІДДІЛУ ДМШ ТА ШКІЛ МИСТЕЦТВ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Розбудова системи освіти, її докорінне реформування зумовлені динамізмом, притаманним сучасній цивілізації, зростанням соціальної ролі інтелекту і духовності особистості. Тому постає необхідність формування особистості юного громадянина, розвитку його творчих можливостей, підготовки до плідної продуктивної праці. Саме музично-творча діяльність найефективніше впливає на розвиток креативних якостей особистості, оскільки є творчим процесом, що вимагає від учня народження власних думок, творчого самовираження та самореалізації, активізує його фантазію, інтуїцію, пам'ять, знання, виховує характер, ініціативність, рішучість, самоорганізацію, працездатність, естетичний

смак та любов до музики, вміння йти до результату, насолоджуючись творчим процесом.

У психолого-педагогічній літературі творчу особистість визначають як особистість, межі творчості якої охоплюють дії від нестандартного розв'язку простого завдання до створення об'єктивно нового у певній галузі, як особистість, що характеризується специфічними особистісними якостями: рішучістю, вмінням не зупинятися на досягнутому, сміливістю мислення. Слід підкреслити, що з точки зору виховання сам факт залучення дитини до активної творчої діяльності є набагато ціннішим, ніж її результати, оскільки саме у процесі цієї діяльності дитина відкриває те, що раніше їй було невідомим. Цей суб'єктивний процес у педагогічній літературі теж вважається творчістю, хоча він і не має суспільної цінності.

У музичних школах велике значення має створення сприятливих умов для активної художньо-творчої діяльності учнів у процесі спілкування, організованої з урахуванням вікових особливостей дітей, причому ця робота відбувається як у навчальному процесі, так і у процесі виховання. Зокрема, виховний процес не може обмежуватись різними форматами навчальної діяльності (урок, залік, іспит, академконцерт) – він також включає в себе організацію розгалуженої системи позакласних музично-творчих заходів, які з одного боку будуються на закономірностях організації дозвілля, а з іншого – тісно пов'язані безпосередньо з навчальним процесом.

Цікавою пізнавальною формою роботи є тематично-монографічні концерти, присвячені творчості композиторів або цікавим нотним збіркам, зустрічі з композиторами, виконання їх творів. Цю роботу можна розділити на концерти, що проводяться силами учнів і викладачів відділу та концерти гостей, запрошених до "Музичної вітальні фортепіанного відділу", яка з успіхом функціонує у Вишнівській ДШМ (лекторами в обох випадках є викладачі нашої школи).

Звичайно, легше планувати концерти до ювілейних дат, але можна йти іншим шляхом – наприклад, це можуть бути цикли концертів "Музичні подорожі", "Історія музичних стилів та жанрів" тощо. Великою популярністю користуються програми джазової та популярної музики, які засобами зрозумілої музично-інтонаційної мови та завдяки гарним фортепіанним обробкам формують смак учнів, вміння обирати якісний музичний матеріал.

Концерти учнів для батьків потрібно проводити не формально – можна створити сімейний клуб (у межах класу викладача). Ця форма поєднує як навчальну, так і культурно-дозвілєву діяльність. Музичні

свята, в яких беруть участь родини усіх учнів, проводяться автором публікації понад двадцять років. Створюється оригінальний сценарій, який частково (щоб не розкривати усіх таємниць) обговорюється з учнями (а вони вносять свої ідеї, корективи). Тематика таких свят дозволяє використовувати різноманітні форми діяльності, що входять до комплексу естетичного виховання: виконання музичних творів, об'єднання їх сюжетом; виступи учнів у різних ролях, робота над створенням образу, використання костюмів (роль може визначитися твором, що виконується, сюжетним ходом, участю учня у музичній виставі-казці); постановка пісенних та танцювальних, сольних та ансамблевих номерів, частіше з музичним супроводом самих учнів тощо.

Усі ці форми роботи проводяться з учнями класу (від 5 до 15 років) та їх батьками, що вимагає такого сценарію та його творчого втілення, щоб зацікавити людей різного віку. Рівень освіти, інформованості, інтереси різних вікових груп дуже відрізняються, і це потрібно враховувати – проводити такі свята у високому темпі, різноманітно, з гумором, створюючи атмосферу повної невимушеності; будувати форму вечора змістовими блоками, щоб кожен із присутніх мав змогу знайти щось цікаве для себе, відчути радість спілкування, сімейного єднання, радість активної творчої діяльності, естетичну насолоду.

Підготовка до вечорів, колективна творча діяльність доставляє педагогу і учням, можливо, навіть більше задоволення, ніж самі вечори. Це час, коли кожний відчуває себе особистістю, необхідною складовою однієї творчої команди, сміливо пропонує свої ідеї; старші учні з задоволенням навчають молодших, допомагаючи педагогу.

Синтезом усіх видів художньо-творчої діяльності на відділі є літературно-музичні композиції, музичні вистави (їх уже три: "Лускунчик" по казці Е. Гофмана з музикою П. Чайковського, "Чіполліно" по казці Дж. Родарі з музикою К. Хачатуряна, "Снігова Королева" по казці Г.Х. Андерсена з музикою Ж. Колодуб). На постановку "Снігової королеви" у "Шоколадному будинку" була запрошена Ж.Ю. Колодуб, яка схвалила нашу роботу та виконання учнями-героями казки фортепіанних номерів. Важливим є захоплюючий казковий сюжет, яскрава талановита музика. І хоча у школі немає театрального та хореографічного відділень, які б змогли допомогти у постановці, ми створюємо виставу своїми силами, за фортепіано, таким чином розкриваючи та пропагуючи можливості інструменту. Використовуються клавіри балетів, ансамблеві перекладення (полегшений переклад С. Адлер балету "Лускунчик", збірка "Дитяча музика" К. Хачатуряна, сюїта "Снігова Королева" Ж. Колодуб). Твори різного рівня складності дають можливість задіяти

дітей різного віку та рівня піаністичних можливостей. Зв'язок мистецтв, закладений у виставі, потребує від учня не лише вміння грати на фортепіано, але й співати, танцювати, декламувати, рухатись, грати сольно та в ансамблі, акомпанувати, весь час перебуваючи в образі (що допомагає учневі краще розкритись і в його музичному втіленні).

В основі репетицій лежать суб'єкт-суб'єктні відносини викладача з учнями і учнів між собою, повага до кожної дитини, стимулювання творчої активності, радості, захопленості процесом. Наші вистави дають поштовх для творчого розвитку і учням художнього відділення ДШМ, які створюють декорації, малюють ілюстрації до казок, а потім стають одними з перших глядачів цих вистав. Наявність таких постановок і цікавих лекцій-концертів дає можливість ширше проводити шефську концертну діяльність у загальноосвітніх школах, дитячих садках і т.д., що також є суспільно-корисною формою музично-творчої діяльності учнів ДШМ.

Таким чином, різноманітність форм позакласної музично-творчої діяльності в поєднанні з творчими завданнями на уроках розкривають учнів, збагачують, інтенсивно розвивають в інтелектуальному, естетичному, етичному плані, формують їх творчі якості. Діти з більшим бажанням займаються на уроках музики, покращуються їх музичне мислення, музично-естетичний смак, формуються ціннісні орієнтації, зростає елемент самостійності в роботі, розвивається образне мислення, розуміння музичної мови твору, відчуття його краси. Артистична музична діяльність призводить до більшої свободи особистості дитини, до кращого виявлення її індивідуальних якостей, формує волю, характер. У процесі музичного навчання і музично-естетичного виховання діти вчаться заглиблюватись у свій внутрішній світ, усвідомлюючи і формуючи власне "Я" та ідентифікуючи себе з референтною групою (якою є для них музичний клас і музична школа в цілому), відчувають причетність до прекрасного світу музики, творчої музичної діяльності – усе це є результатом процесу формування творчої особистості.

Овчарук Ольга Володимирівна

АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Входження суспільства в постіндустріальну епоху вимагає фундаменталізації системи освіти, впровадження інформаційних технологій, мовних стратегій та демократичних принципів управління. На сучасному етапі розвитку вітчизняного суспільства будується оригінальна система мистецької освіти з притаманними саме їй духовними традиціями та ментальними особливостями. Як унікальний культурний феномен

вона реагує на виклики часу, кризові явища світової та національної економік, проблеми розвитку яких особливо гостро торкаються саме культурно-мистецької сфери. Так, освіту, а з нею і особистість, яка формується все більш відчутно охоплює хвиля прагматизму, відчуженості від культури, моральності і духовності, що здається, переміщується на периферію людських взаємовідносин.

Між тим, людина у будь-яких обставинах залишається людиною. Віра, надія і любов є тими сутнісними силами людини, які забезпечують їй відтворення людського способу життя в системі будь-якого локального соціуму, історичному часі й просторі. Характерним є й інше: ці сутнісні сили зрощує мистецтво як особливий вид людської діяльності, що відображає світ у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів. Саме дотичність до мистецтва формує в людині її неповторний духовний світ – художні потреби й смаки, чуттєві погляди й норми, естетичні ідеали, які забезпечують активну ціннісну орієнтацію людей в системі існуючих реалій, творчого ставлення до дійсності. Залучення людини до мистецтва, однією з дієвих форм якого є мистецька освіта, є саме тим засобом олюднення світу, який пестували у своїх філософсько-педагогічних поглядах видатні мислителі від Платона і Аристотеля до Канта і Габермаса.

Складні соціальні та цивілізаційні зрушення висувають перед мистецькою освітою завдання формування світогляду особистості як основи, на якій виробляються її переконання, система поглядів на світ та своє місце у ньому, ставлення до навколишньої дійсності, життєві позиції, ідеали, принципи, ціннісні орієнтації тощо і, разом з тим, закладаються підвалини життєвого світу людини. Мистецтво як особливий вид духовної діяльності пронизує усі види світогляду – філософський, науковий, міфологічний, релігійний, художній.

Філософські погляди і переконання є фундаментом світогляду і виконують функції теоретичного усвідомлення, раціонально-понятійного вираження та обґрунтування сукупності знань про сутність всесвіту, суспільного буття, історично об'єктивної картини дійсності. Наукові знання у системі світогляду орієнтують людину у навколишній соціальній і природній реальності на основі теоретичних та експериментальних відомостей про різноманітні явища світу.

Міфологія виражає уявлення людини про навколишній світ у вигаданих ідеальних, магічних, фантастичних образах, які відображають різні форми поклоніння природі, її символізацію у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій та одухотворених істот, що уявляються цілком реальними. Релігійний світогляд абсолютизує людський досвід обожнення надприродних сил, прагнення піднятися до усвідомлення у ко-

смійно узагальненому вигляді вищого духовного смислу людського призначення. Художній світогляд є специфічною формою емоційно-ціннісного ставлення до навколишнього буття, що фокусує смисложиттєві установки та орієнтири людини, виражені у творах мистецтва.

Звідси закономірним є твердження про те, що світоглядність становить найважливішу функцію мистецтва, його домінанту та, в свою чергу, визначає такі важливі функції мистецької освіти, як мотиваційно-виховна, культурологічна, пізнавальна, творчо-спонукальна, комунікативна, гедоністична, релаксаційна [1, 9].

Втім, поряд із названими, найважливішою функцією мистецької освіти можна визначити саме людинотворчу. Адже залучення людини у світ мистецтва шляхом пізнання його художніх надбань сприяють особливій активізації свідомості суб'єкта, що зумовлено здатністю художнього твору відтворювати дійсність, виявляючи її сутність. Така передача цінності буття не тільки збагачує життєвим досвідом, але й спонукає до його ціннісного переживання, яке становить важливий компонент світоглядної позиції. Закріпленню одержаних знань у свідомості сприяє емоційна забарвленість художньої інформації, яка передбачає почуттєвий рівень реагування, що розширює межі пізнання довколишнього світу, допомагають усвідомити його іманентне багатство.

Отже, специфічна особливість мистецької освіти, що полягає у включенні особистості шляхом застосування різних видів мистецької діяльності в осягнення творчої глибини мистецьких творів, осмислення художнього досвіду людства на такому рівні, на якому він одночасно виявляється і як універсальна загальність, і як неповторна індивідуальність, дозволяє залучити до світу художньої реальності кожну людину. Причетність до загальнолюдського досвіду допомагає їй виробити власну життєву позицію, усвідомити моральні зв'язки з іншими людьми і людством в цілому. Дотримуючись "норм" художньої культури, людина змінює і власну "натуру". Художнє світобачення стає при цьому внутрішнім змістом суб'єкта, індивідуальний досвід художнього світосприйняття розширюється і збагачується, почуття, смаки й потреби набувають культурно-естетичної форми.

Відтак, як світоглядна проблематика є закономірно зумовленою для самого змісту мистецтва, такою ж органічною вона постає для мистецької освіти, специфіка якої уможливорює не тільки розкриття духовного світу людини, а й передусім його творення, так як і самої людини.

Використані джерела

1. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва / Г.М. Падалка. – К. : Освіта України, 2010. – 274 с.

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ МИТЦІВ І ДІЯЧІВ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА ЗА ДОПОМОГОЮ ВИХОВНОЇ ПРЕВЕНТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Інтеграційні процеси, які відбуваються у сучасному світі, демократизація відносин, підвищення ролі людського фактору в соціальному житті обумовлюють нові вимоги до підготовки кадрів культури та мистецтва. Підготовка майбутніх митців і діячів культури обумовлює посилення особистісної спрямованості, фундаментальності її змістовної сторони, розвиток стосунків у системі "викладач – студент" на принципах педагогічної взаємодії та співробітництва, підтримки і формування духовних потреб студентів як основи і фактору становлення духовності їх особистості.

Зміна освітньої парадигми на особистісно-орієнтовану вимагає модернізації не тільки характеру, але й змісту, методики і технології підготовки майбутніх митців та діячів культури до професійної діяльності. Особистісна спрямованість навчального процесу вищої школи поєднана з переорієнтацією його корекційного на превентивний характер, основу якого становить психологічний супровід і педагогічна підтримка формування духовних потреб студентів засобами превентивних дій у вивченні навчальних дисциплін [див.: 1, 4].

Виховна превентивна діяльність студентів – не стихійний процес, а цілеспрямований, такий, що відповідає характеру та змісту професійної діяльності. Виховна превентивна діяльність – це сукупність професійно-особистісних дій викладача, об'єднаних гуманно-ціннісним ставленням до студента, творчим вирішенням навчальних завдань, постійною націленістю на інтелектуально-емоційне та духовно-моральне вдосконалення педагогічних ситуацій, у процесі яких створюються умови для формування духовних потреб, особистісного зросту і становлення творчої індивідуальності студента [2, 27]. Вона поєднує в собі різноманітні функції: пізнавальну, емоційно-ціннісну, діючу-практичну, комунікативну, функцію самовдосконалення та соціалізації. Реалізація цих функцій спрямована на організацію життєдіяльності студентів, усвідомлення ними власних потенційних можливостей, перспективи особистісного зросту з наданням їм можливості свободи вибору і відповідальності за його наслідки, при своєчасній педагогічній підтримці та допомозі у складних навчальних ситуаціях і оволодінні ціннісно-духовним сенсом змісту навчальних дисциплін.

Підготовка до виховної превентивної діяльності являє собою керований, особистісно-орієнтований процес формування у студентів наукових основ превентивної спрямованості навчальних дисциплін, превентивних дій і професійно-моральних якостей їхньої особистості, які забезпечують результативність духовного виховання, формування духовних потреб студентів та становлення їх індивідуальності.

Зміст підготовки до виховної превентивної діяльності являє собою багатокомпонентну структуру, що поєднує у собі знання фундаментального, прикладного й індивідуального плану та реалізується на принципах контекстності навчально-виховного процесу, "вирощування" здібностей, комунікабельності, дедукції, модульності та моніторингу [4, 57].

Виявлено, що результативність підготовки до виховної превентивної діяльності визначається: а) підготовкою студентів у режимі розвитку їхньої власної особистості; б) орієнтацією на особистість як на суб'єкт педагогічного процесу; в) усвідомленням і засвоєнням теоретичних основ превенції на навчальних курсах; г) оволодінням методикою і технологією виховної превентивної діяльності; д) своєчасною діагностикою рівня духовного виховання та формування духовних потреб студентів засобами навчальної превентивної діяльності під час вивчення навчальних дисциплін.

Підготовка студентів до виховної превентивної діяльності має поступовий характер, поєднуючи кілька етапів:

- початковий етап (формування позитивної мотивації, бажання і потреби студентів опанувати основами превентивної діяльності, її методикою та технологією);

- етап підготовки до активної превентивної роботи за допомогою створення освітнього педагогічного середовища, засвоєння дисциплін, які розкривають наукові основи превентивного виховання і навчання, оволодіння методикою та технологією превентивної діяльності при наявності необхідного науково-методичного забезпечення навчального процесу;

- етап моніторингу й контролю, який відстежує та корегує якість педагогічного процесу, ефективність професійного становлення майбутніх митців і діячів культури.

Показником якості підготовки студентів до виховної превентивної діяльності виступає їхня готовність, яка є складним особистісним утворенням, що поєднує в собі знання, превентивні дії і морально-особистісні якості, можливість результативно здійснювати превентивне виховання. Структура готовності поєднує у собі мотиваційно-особистісний, змістовний, діяльний і оцінний компоненти. Усі струк-

турні компоненти взаємопов'язані та взаємодоповнюють один одного. Виявлено чотири критерії сформованості готовності майбутніх митців і діячів культури до виховання духовних потреб. На їх основі виявлено сукупність показників, які характеризуються результативністю, об'єктивністю, повнотою цього особистісного утворення. Якісною формою оцінки готовності визначено три рівні її сформованості: високий, середній і низький.

Акцент під час засвоєння теоретичних знань зосереджується не на самих знаннях про превенції у вихованні та навчанні, а на розвитку здібностей майбутнього митця та діяча культури самостійно мислити, активно діяти у практичних ситуаціях, творчо вирішувати педагогічні проблеми, формувати духовність.

Найбільш ефективними методами активізації пізнавальної діяльності студентів у процесі їхньої підготовки до превентивного виховання були визнані: мозковий штурм, метод "ажурної пилки", моделювання проблемних ситуацій, рольові та ділові ігри, дебати, дискусії, диспути, захист проектів тощо.

Експериментально доведено, що механізмом розвитку особистості виступає ситуація успіху. Переживання успіху позитивно впливає на психологічне самопочуття студента, стиль його діяльності та взаємини з навколишніми, якщо забезпечено оптимальне співвідношення між очікуваннями особистості й результатами її діяльності. В ситуації успіху проявляється цілеспрямоване об'єднання умов, під час яких створюється можливість досягти поставлених цілей і запланованих результатів діяльності.

Зібрані в ході дослідно-експериментальної роботи дані підтвердили, що рівень сформованості у студентів експериментальних груп базових знань з курсу "Актуальні проблеми мистецької педагогіки", стосовно превентивних умінь значно перевищує рівень знань і умінь студентів контрольних груп та у порівнянні з початковим рівнем формуючого експерименту. Помітна позитивна тенденція виразності емоційної та поведінкової гнучкості у студентів експериментальних груп, що дозволяє їм більш оптимістично підходити до вирішення проблем виховання духовності.

Становлення особистості – складний процес взаємодії людини із середовищем і суспільством. Це соціалізація та адаптація до умов життя і діяльності, засвоєння досвіду, накопиченого людством, формування потреб, поглядів, переконань, цінностей, поведінки, які забезпечують їй активне входження у соціум, готовність до самостійних рішень і дій у ситуації вибору, здібність збагачення свого духовного внутрішнього світу і протистоять негативним впливам середовища.

Використані джерела

1. Абульханова-Славская К.А. Деятельность и психология личности / К.А. Абульханова-Славская. – М. : Наука, 1980. – 335 с.
2. Бабанский Ю.К. Оптимизация процесса обучения: общепедагогический аспект / Ю.К. Бабанский. – М. : Педагогика, 1977. – 217 с.
3. Бех І.Д. Психологічні резерви виховання особистості / І.Д. Бех // Рідна школа. – 2005. – № 2. – С. 11-13.
4. Гузій Н.В. Основи педагогіки професіоналізму: навч. посібник / Н.В. Гузій. – К. : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2004. – 156 с.
5. Педагогическая энциклопедия / Гл. ред. А.И. Каиров. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – Т. 3. – 879 с.

Сичова Олена Віталіївна

ПРИНЦИПИ ТИПОЛОГІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ФЕСТИВАЛІВ І КОНКУРСІВ

Мистецькі фестивалі і конкурси стали невіддільною частиною сучасного соціокультурного простору України, а почасти й важливим чинником його формування. Фестивалі проводяться майже повсюдно, вони мають різні кількісні та якісні характеристики. Для аналізу останніх, а також для оцінки ролі фестивалів і конкурсів у сучасному вітчизняному художньому процесі, необхідно певним чином згрупувати ці мистецькі події, здійснити кроки по створенню їх типології.

Засадничими у такій типологізації можуть виступати різні ознаки. Наша мета – визначити можливі принципи роз'єднання досліджуваної сукупності фестивалів і конкурсів і подальшого групування їх за сумою тих чи інших якостей. Специфіка типології як "нестрогої класифікації", крім того, дозволяє розглядати те чи інше явище художньої культури водночас в межах кількох типів.

Мистецькі фестивалі як сукупність явищ художньої культури можуть бути поділені за такими ознаками: місце проведення, періодичність, орієнтованість на певні види мистецтва або синтетичність ("фестиваль мистецтв"), певні жанри й напрямки, статус (міжнародні, всеукраїнські, регіональні фестивалі), засновники й джерела фінансування, склад учасників, наявність або відсутність конкурсної складової.

Відповідно до останньої з названих характеристик фестивалів, мистецькі конкурси можуть бути автономними або проводитися в рамках того чи іншого фестивалю.

Розподіл фестивалів за місцем проведення передбачає різні можливості: приміром, розведення цих мистецьких подій по осі «столиця – регіони»; розгляд фестивалів у великих, середніх та малих містах Украї-

ни; міських і сільських фестивалів; нарешті, фестивалів, що проводяться у спеціальному середовищі (як-от "Fort.Missia", що формально прив'язаний до с. Поповичі Мостиського району Львівської області, а фактично відбувається на території оборонних фортів часів Першої світової війни на українській і польській територіях).

Періодичність фестивалів дає підстави визначати їх, наприклад, як щорічні; однак, існують і такі, що проводяться лише один раз.

Фестивалі можуть бути поділені на групи відповідно до орієнтованості на окремі види мистецтва (музичні, театральні, кінематографічні, хореографічні тощо) або сукупність різних видів (так звані "фестивалі мистецтв"). Для останніх притаманна особлива взаємодія і, як наслідок, можливість синтезу різних видів мистецтва, обумовлені специфікою структури фестивалю. Багатоманітність мистецьких форм сприяє створенню особливого художнього простору, де здійснюється також синтез власне мистецьких форм із іншими проявами суспільної свідомості.

В межах сукупності фестивалів, присвячених одному виду мистецтва, можуть виокремлюватися ті, що орієнтовані на певні жанри або напрямки. Наприклад, серед музичних знаходимо фестивалі академічної музики, музичного авангарду, джазу, рок-музики тощо.

Особливого значення в сучасних соціокультурних умовах набуває чинник засновників фестивалів, безпосередньо пов'язаний з питаннями джерел їх фінансування.

З поєднання різних ознак можуть створюватися певні моделі, на основі яких і здійснюватиметься типологізація (у залежності від конкретних завдань дослідження).

Наведені міркування можуть стати основою створення типології мистецьких фестивалів, що може окреслити й розкрити нові можливості вивчення й висвітлення цих важливих художніх явищ. Адже типологія, що визначається як "нестрога класифікація", є достатньо гнучкою, аби дозволити її коригування відповідно до трансформації дослідницьких завдань внаслідок знайдення нових елементів або встановлення нових зв'язків.

Чунихин Александр Натанович

КРЕАТИВНОЕ МЫШЛЕНИЕ РУКОВОДИТЕЛЯ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В условиях, когда официальной политикой Украины становится так называемая "оптимизация" системы учреждений культуры, искусства, творческих высших учебных заведений, стремительно меняющая об-

лик современной культурной ситуации, на первый план выходит фигура топ-менеджера – руководителя, обладающего, прежде всего, способностью стратегически мыслить.

Если в относительно благополучные времена основной задачей руководителя высшего учебного заведения было выполнение таких функций, как организация учебно-воспитательного процесса, финансовой и хозяйственной деятельности, то в условиях нынешней экономической действительности главным показателем руководителя является успешность в борьбе за выживаемость.

В данной ситуации многое решает креативность мышления топ-менеджера (ректора), который обязан изобрести "формулу" успешной деятельности ВУЗа, способную принести как творческие результаты, так и экономические дивиденды.

В экстремальной ситуации для культуры и искусства, имеющей место в сегодняшней действительности, необходимо максимально использовать *внутренний творческий потенциал* и реализовывать его с пользой как для студентов, так и для учебного заведения в целом. В качестве варианта можно предложить «формулу» для творческого высшего учебного заведения, готовящего специалистов нескольких направлений. Речь может идти о некоем творческом проекте – например, о создании спектакля силами студентов и педагогов, где выбор жанра и тематики должен быть направлен на максимальное использование возможностей высшего учебного заведения. Под возможностями здесь понимается как вовлечение в процесс наибольшего количества студентов различных специализаций, так и максимальное согласование поставленной творческой задачи с основными позициями учебных программ.

Если спроецировать этот пример на один из творческих вузов Украины – Киевскую муниципальную академию эстрадного и циркового искусств, – думается, для максимального вовлечения в процесс творческих возможностей речь может идти о создании современного спектакля в актуальном и популярном жанре мюзикла. На базе этого учебного заведения можно создать полноценную труппу высококлассных исполнителей, в которую войдут вокалисты, хореографы (которые могут составить шоу-балет, профессионально владеющий многими направлениями современной хореографии), артисты различных цирковых специализаций (включая пантомиму, иллюзию и манипуляцию, эквилибристику, акробатику, жонглирование и др.). Таким образом, вся палитра изобразительных средств, необходимых для постановки спектакля в жанре мюзикла, в данном случае имеется. Кроме того, в отдельных аспектах проект может стать хорошей практикой для студентов-режиссёров.

Разумеется, топ-менеджер (ректор) должен при этом уметь решать вопросы чисто технические – маркетинг, аренда зала, реклама, реализация билетов и т.д. В результате учебное заведение получает источник внебюджетных финансовых поступлений. Как вариант, может рассматриваться дальнейшая активная концертная деятельность в качестве разновидности производственно-сценической практики студентов.

Очень важным аспектом жизнедеятельности ВУЗа является также издательская работа, которая должна обеспечивать как внутренние потребности учебного процесса, так и выполнение внешних коммерческих заказов.

Упоминание о Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств вовлекает в размышления несколько другого плана – о возможности создания новых рабочих мест для выпускников творческих вузов (артистов различных цирковых, эстрадных, театральных жанров, режиссёров, сценографов, дизайнеров костюмов, стилистов и т.д.), для воплощения которой требуется реорганизация цирковой системы в Украине. Инициатива воплощения такого крупного проекта должна исходить от цирковой общественности Украины и поддерживаться волевым решением Министерства культуры Украины.

Перемена уже давно назрела и должна заключаться в следующем:

1. Разгосударствление областных цирков путем передачи их активов акционерам или продюсерам.
2. Организация творческих мастерских, предназначенных для производства цирковых шоу-программ и демонстрации в новых цирках.
3. Организация договорных условий между учебными учреждениями и спортивными центрами, с одной стороны, и руководителями (продюсерами) новых цирков, с другой, о сотрудничестве в плане подготовки специалистов (соц. заказ).

В результате реализации этого проекта возникает конкретная необходимость в молодых специалистах с целью использования их в пределах нашей страны, которая, в свою очередь, получает качественно другой цирк. Благодаря постоянной конкуренции в культурном пространстве Украины, новый цирк будет открыт к творческим экспериментам, поиску новаторских решений и синтезу искусств в русле мировых художественных тенденций.

СЕКЦІЯ 5

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

Ашурова Аліна Вадимівна

КЛАСИЧНА МУЗИКА НА УКРАЇНСЬКОМУ РАДІО ТА ТЕЛЕБАЧЕННІ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Стрімкий розвиток науки і техніки у ХХ столітті, поява нових напрямів у мистецтві відіграли значну роль у формуванні нового відношення до музики взагалі і зокрема – до елітарного класичного мистецтва. Сьогодні музика звучить скрізь і завжди, і щоб послухати улюбленого виконавця, вже необов'язково відвідувати концертні зали. Достатньо увімкнути музику на електронних носіях – касетах, дисках, увійти до мережі інтернет. Музика, стаючи фоном, втрачає свою цінність. Ринок перенасичений музикою будь-яких стилів і напрямів, при цьому значну частину ефіру займає не дуже якісна музика. Сучасному глядачу важко орієнтуватися у морі інформації, тому потрібна хороша, якісна реклама, передусім класичної музики, оскільки сьогодні суспільство поступово втрачає інтерес до неї (що, на жаль, є загальною тенденцією в усьому світі). Музиканти, що виконують класичну музику, розуміють: нова епоха диктує нові умови. Менеджмент, реклама сьогодні є необхідними складовими у пропаганді класичної музики, щоб зробити її більш доступною для слухача. На Заході вже давно існує ціла система оперних і концертних агенцій, які займаються менеджментом класичних музикантів.

В Україні сьогодні склалася дещо інша ситуація. Після 1991 року почався новий етап у розвитку українського суспільства, його головна особливість – перехідний характер. Унаслідок перехідних процесів в українському суспільстві класична музика опинилася у скрутному становищі. Тривалий час класичні музиканти були позбавлені можливості комунікації зі слухачем, що змушувало їх займатися самоменеджментом. Лише в останні кілька років стали з'являтися організації та агенції, що займаються просуванням класичної музики.

Проблема популяризації класичної музики полягає в тому, що остання є символом іншої епохи. Музика ХХ століття є жорсткою, часто агресивною, тим самим відрізняючись від класичної. Класична музика потребує навчальних програм у ненав'язливій формі, хорошої реклами на телебаченні, радіо, в інтернеті, трансляцій на телебаченні конкурсів, концертів, фестивалів класичної музики.

Широку пропаганду класичної музики – української і світової – повинно проводити телебачення і радіо, але сьогодні на музичних телеканалах вона звучить край рідко. Радіо- та телеканалів, присвячених класичній музиці, сьогодні небагато: канал класичної музики "Пма" на інтернет-радіо "Radiolla", радіостанції "Обрії", "Промінь", "Радіо Ера", що періодично запрошують класичних виконавців. В останні роки стали з'являтися інтернет портали, присвячені музиці класичного напрямку в Україні. Так, портал "Інформаційна агенція культурних індустрій" висвітлює культурне життя України, у тому числі і музичні події. Стали з'являтися й сайти агенцій, що займаються організацією концертів класичної музики. Найбільш повно репрезентує класичну музику на українському телебаченні канал "Культура".

У сучасному світі є багатий досвід популяризації класичної музики. Це й французький канал "Mezzo" (присвячений виключно класичній музиці, опері, балету, джазу та етнічній музиці), російські канали "Культура", "Хто є хто" (розповідають про відомих історичних осіб, представників культури і мистецтва), міжнародний канал "СMusicTV" (присвячений класичній музиці і відомим саундтрекам до фільмів).

Основна проблема класичної музики на українському телебаченні полягає у відсутності її популяризації. Оскільки класична музика несе інформацію про іншу епоху, щоб сьогодні донести цю музику до слухача, потрібна оригінальна, нова її подача. Багато сучасних класичних виконавців шукають і знаходять нові форми популяризації – як, наприклад, всесвітньо відома скрипалька і композитор Ванесса Мей, знана передусім завдяки техно-обробкам класичних композицій. Думки класичних музикантів відносно до цієї скрипальки різняться: одні вважають, що її творчість не має нічого спільного із справжнім мистецтвом і є типовим продуктом сучасного шоу-бізнесу, інші ж зазначають, що завдяки її творчості люди можуть почути музику Моцарта, Чайковського, інших видатних класичних композиторів. Для популяризації класичної музики сьогодні потрібен новий підхід – через телебачення, радіо, інтернет, які є найбільш потужними інформаційними ресурсами, завдяки чому вона є можливою.

Одним з відомих популяризаторів класичної музики є Михайло Казінік – музикант, мистецтвознавець, педагог, письменник, режисер, член Міжнародної комісії мистецтв, який сьогодні активно пропагує класичне музичне мистецтво. Останніми роками його діяльність спрямована на країни пострадянського простору. Концерти і виступи М. Казініка збирають повні зали. Він є автором та ведучим популярних програм про класичну музику в Росії: "Таємні знаки культури" на радіо

"Срібний Дощ" і "Музика, яка повернулася", на радіо "Орфей". Свої програми митець проводить у формі концертів-лекцій. М. Казінік володіє акторським талантом, який допомагає йому створювати цікаві програми, що легко сприймаються слухачами. Музикант є автором чисельних публікацій та інтерв'ю у російській та зарубіжній пресі. Спільно з творчою майстернею Ігоря Шадхана він створив цикл з 64 фільмів "У вільному польоті, або Ad libitum", присвячений світовій музичній культурі. Михайло Казінік співпрацює з телеканалами "Дощ", МК, "Культура", "Голос Росії" та ін. Протягом багатьох років він вів програми про світову художню культуру та класичну музику на каналах SBS (Австралія), AXESS TV (Швеція). Діяльність Михайла Казініка є яскравим прикладом нового підходу до популяризації класичної музики у системі ЗМІ.

В Україні також є проекти, спрямовані на популяризацію музики академічного спрямування. 6 грудня 2012 р. у Києві проходив концерт "Микола Лисенко і Кирило Стеценко – 300 років!" за участю Кирила Стеценка і Ради Лисенко. Канал ТВі освітив цю подію в авторській програмі "Вечір з Миколою Княжицьким", де відбулася цікава і відверта розмова талановитих онуків Миколи Лисенка і Кирила Стеценка про українську класичну музику та державну роль в її пропаганді в Україні. Після перегляду програми розумієш, що саме такий контент можна назвати якісним телевізійним продуктом, такими мають бути суспільно-інформаційні передачі, а людей, як Рада Остапівна Лисенко (яка, не дивлячись на свій солідний вік, продовжує викладати студентам Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського), хотілося б частіше бачити на центральних каналах українського телебачення.

"Radio Classic Україна" – київська радіостанція класичної музики. В ефірі радіостанції звучать відомі музичні шедеври класиків. Це інтернет-радіо є волонтерським проектом, його головна ідея – популяризація класичної музики. Творці "Radio Classic" щирі в своєму прагненні і мають чітко сформовану програму. Вони говорять, що класична музика – це музика минулого, яка витримала випробування часом і має аудиторію в сучасному суспільстві.

Актуальність класичної музики доведена самою історією. Відомий мислитель та філософ Конфуцій колись сказав: "Руйнування будь-якої держави розпочинається саме з руйнування її музики. Позбавлений чистої і світлої музики народ приречений на виродження".

ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА В ДОБУ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА: ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ

На сучасному етапі розвитку наукового знання виконавська культура часто виступає об'єктом наукових досліджень. Наприкінці ХХ ст. в українському музикознавстві починає активно формуватися теорія музичної інтерпретації. Виконавське мистецтво у соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть зазнало відчутних змін, що актуалізувало посилення інтересу до його вивчення.

У сучасному мистецтвознавстві відбувається переосмислення музично-виконавського мистецтва у широкому культурологічному контексті. Відбувається комплексне осмислення феномена виконавської культури із зміщенням акцентів з музикознавчих аспектів у контекст теорії, історії культури. Відзначимо також новий аспект вивчення виконавської культури, а саме – виявлення її комунікативної сутності. Т. Зінська дає наступне визначення поняттю "музичне виконавство": "...цілісне утворення творчої духовної практики, що забезпечує звукообразну реалізацію музичного твору через музично-творчу діяльність виконавця, його виконавську майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу" [2, 36].

У зв'язку з глобальними змінами суспільної свідомості на зламі століть спостерігається активізація комунікативної функції культури. Культура і комунікація перехрещуються у концепціях культурної комунікації, які в ХХ і, особливо, у ХХІ ст. набувають гострої актуальності. О. Берегова, досліджуючи проблему комунікації в соціокультурному просторі України, доводить, що "...комунікація сприяє повноцінному функціонуванню культури. Взаємозв'язки культури і комунікації настільки міцні й різноманітні, що пояснити причини виникнення багатьох явищ культури можна лише через призму комунікативного підходу" [1, 7].

Виконавська культура завжди пов'язана з інтерпретуванням, яке є своєрідним комунікативним процесом. Його можна уявити за допомогою комунікативної моделі:

автор	-	інтерпретатор	-	аудиторія
(музичний твір)	-	відтворення	-	сприйняття

Отже, виконавська культура є певною комунікативною системою, яка включає в себе процеси інтерпретації та рецепції. Метою будь-якого

комунікативного процесу є досягнення згоди, порозуміння. У даному дослідженні поняття "культурної комунікації" торкається "порозуміння" виконавця-інтерпретатора з автором музичного твору, тобто виконавець намагається вірно зрозуміти та відтворити крізь призму свого світогляду авторську концепцію, зашифровану у нотних знаках. Виконавська культура є цілісною комунікативною системою, що забезпечує відтворення світових творчих надбань, незалежно від часу їх створення, у множинній кількості інтерпретацій та рецепцій.

Сьогодні виконавець часто змушений додатково долати вплив популярних у ХХ ст. і інтерпретаційних версій творів старовини, які можна віднести до класичної або романтичної форм виконавської інтерпретації. Суттєво ускладнює процес відтворення творів бароко також брак конкретно-історичних матеріалів, свідчень про виконавство того часу. Тому під час відтворення авторської концепції виконавцю доводиться відбудовувати інтерпретаційну модель, спираючись на самі артефакти, створені в цю добу, згадки сучасників, збережені у текстологічному вигляді, коментарі композиторів до музичних творів тієї епохи, а також виходити з особливостей тогочасного інструментарію.

Процес інтерпретації музичного твору почав зазнавати відчутних змін у добу технічного прогресу ХХ – ХХІ століть, що виявило ряд специфічних особливостей виконавської культури цього часу. Ці зміни торкаються усіх учасників процесу музичної комунікації – автора, виконавця та слухача; роль виконавця набуває особливого значення у розкодуванні інформації як нової текстуальної парадигми – гіпертексту.

Гіпертекст став основою комунікації електронної доби. Проте, гіпертекстом називають "...не лише інтернет, а й енциклопедію, довідник, книгу...", а також будь який текст, у якому є посилання на інші фрагменти" [1, 199]. Яскравим прикладом інтерпретації гіпертексту у сучасній виконавській культурі є виконання музичних творів сучасних композиторів, написаних новими прийомами композиції (цитування, транскрипція, тощо). Тобто, виконавець веде діалог з автором твору, а також з автором цитати (або видозміненого матеріалу у транскрипції), яка несе у собі додаткову "інформацію".

Завдяки використанню нових досягнень науки та техніки, ХХ ст. породило нові форми існування музики (радіо, звукове кіно, телебачення). Найважливішим питанням музичного життя ХХ ст. стає звукозапис, поява якого мала для музикантів-виконавців значні наслідки. По-перше, виконання, яке завжди носило характер неповторного творчого акту, можна було зафіксувати у запису, довговічність якого визначалася лише стійкістю матеріалу, на якому цей запис зроблено. По-друге, виконавець, що грав перед обмеженою кількістю слухачів, отримав величезну

аудиторію. Звукозапис також зробив безцінну послугу виконавцю в удосконаленні його майстерності.

Н. Корихалова зазначає, що у нових умовах "електронної ери" "...починає складатися тип виконавця, який більш охоче грає для запису, ніж у концертному залі. Найбільш яскравим прикладом може бути Глен Гульд, який повністю відмовився у свій час від концертної діяльності, або ж Роберт Крафт, характерний представник "мікрофонних диригентів". Такого виконавця не бентежить відсутність безпосереднього контакту з публікою і разом з тим, не стримує думка про насправді безмежну аудиторію, хоча її не можна побачити. Він вміє пристосуватися до особливих умов, у яких протікає виконавський акт в студії звукозапису; здатний зберігати цілісність трактовки при записі по фрагментах; вміє миттєво увійти в образ; користуючись тими чи іншими засобами музичної виразності, розуміє необхідність враховувати специфіку гри для запису..." [3, 193]. Г. Гульд вважав, що участь нових технологій у виконавському процесі "благотворна для долі людства". "Я впевнений, – писав він у своєму головному есе "Перспективи звукозапису", – що у вік електроніки музика дійсно стане частиною нашого життя та глибоко змінить його" [4, 79].

У сучасній виконавській культурі відбуваються рішучі зміни, пов'язані, перш за все, з технічним прогресом та виникненням новітніх технологій, поява яких надала нові можливості реалізації творчих ідей як композитора, так і виконавця. Завдяки технологічному прогресу, надбання світової виконавської культури продовжують жити в аудіо- та відеозаписах. Вони реставруються, відновлюються та існують вже у нових сучасних форматах.

Використані джерела

1. Берегова О.М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / О.М. Берегова. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 388 с.
2. Зінська Т.В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Зінська Тетяна Володимирівна. – К., 2012. – 174 с.
3. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
4. Рассказывает Глен Гульд // Советская музыка. – 1974. – № 6. – С. 135.

Заря Світлана Валеріївна

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ДУБЛЯЖЕМ (АДАПТАЦІЄЮ) РЕКЛАМНИХ ВІДЕОРОЛІКІВ

Телебачення – це основа для візуалізації рекламних відеороликів. Український рекламний бізнес почав розвиватися з опорою на досвід

інших країн. У порівнянні з Російською федерацією, в Україні почали знімати рекламні відеоролики приблизно на три роки пізніше. На початку формування рекламного ринку в Україні переважала виключно іноземна реклама імпортованих товарів, що вироблялася за кордоном, а у нас просто дублювалася. Спочатку в Україні займалися виключно дубляжем, тобто адаптацією.

Дубляж чи адаптація рекламного ролика – це переклад з іноземної мови на мову країни, в якій вони будуть транслюватися. Поняття "дубляж" давно відоме й стосувалося перекладу фільмів або мультфільмів на іншу мову. Поняття "адаптація" використовується в рекламному бізнесі для позначення перекладу та переозвучування рекламного ролика. При адаптації до ролика можуть вноситися деякі зміни, що стосуються хронометражу чи деякого ремонту.

На сьогоднішній день дубляж став цікавим видом діяльності для людей мистецьких професій: акторів, співаків, дикторів та звукорежисерів. Частіше за все один і той самий рекламний ролик адаптується на багатьох мовах та транслюється у різних країнах. Адаптовані рекламні ролики коштують набагато дешевше, ніж оригінальні.

Для роботи над такими відеоматеріалами студія повинна мати необхідне спеціальне технічне обладнання: обов'язковим є те, що в студії для запису голосу повинен бути телемонітор, щоб диктор чи вокаліст міг дивитися на артикуляцію персонажів та попадати в слова. Такий монітор повинен бути і в кімнаті звукорежисера, де завжди присутній клієнт, який зможе спостерігати за тим, що відбувається.

Технологія дублювання рекламного відеоролика реалізується таким чином. Кампанія отримує ролик в іноземному варіанті у вигляді сесії "Pro Tools" (це цілий ряд звукових доріжок, де музика, мова героїв та різні спецефекти викладені окремо). Коли дублюється рекламний відеоролик, спочатку пишеться текст. Вірно перекладений текст – це основа дубляжу. Це не тільки стосується перекладу ідеї рекламного ролика, а й майстерності перекладача підібрати так слова, щоб глядач не міг навіть уявити, що герой розмовляє іншою мовою. Артикуляція повинна співпадати. Диктору чи вокалісту необхідно обов'язково відштовхуватись від оригіналу. Якщо текст диктора чи вокаліста співпадає у кадрі, при дубляжі потрібно, щоб співпав так званий "ліпсінг".

Термін "ліпсінг" походить від англійського слова "lips", що перекладається як "губи", і англійського слова "synch" – синхронізація, та означає повну синхронізацію у відеороликах при поєднанні звукового ряду з візуальним. "Ліпсінг" як форма озвучування став популярний останнім часом. Зараз ми не почуємо на фоні рекламного ролика жод-

ного голосу іншою мовою, (звичайно, якщо мова йде про дубляж) – навіть текст змінюють, щоб по ліпсінгу все зійшлося, якщо герой знаходиться у крупному плані. Актор, вокаліст чи диктор повинні слідкувати за довжиною фрази та голосними літерами. Інколи буває декілька варіантів тексту, який затверджується клієнтами. Потім проводиться кастинг та підбираються диктор, вокаліст, або дитячі голоси, дивлячись хто потрібен у рекламному ролику.

Значні складності виникають, коли треба адаптувати рекламний ролик, знятий, приміром, в Росії, де головну роль грає відома людина, тембральні особливості голосу якої добре відомі. До цього питання треба підходити дуже серйозно, ретельно підбираючи на кастингу голос, який може підійти до адаптації. Все інше залежить від монтажу звуко-режисера та професійного зведення рекламного ролика.

Якщо переглянути декілька рекламних роликів, що були адаптовані українською мовою (тобто озвучувалися), можна побачити велику різницю між ними. Деякі рекламні відеоролики, дубльовані українською мовою, звучать краще, ніж оригінал, що обумовлено фонетичними особливостями мови, її м'якістю й мелодійністю. Необхідно також враховувати особливості менталітету країни-виробника, намагаючись не загубити емоційний фон першоджерела.

Сучасний ринок вітчизняної телевізійної індустрії продовжує розвиватися; з'являється все більше нових технологій виробництва інформаційних та мистецьких програм, розважальної продукції та рекламних кліпів. З кожним роком з'являються нові технічні можливості, нові комп'ютерні та цифрові технології, нові програми, що дозволило використовувати їхні можливості у зйомках кіно та відеороликів. Застосування комп'ютерних технологій дозволяє суттєво скоротити час, необхідний для корегування відзнятого матеріалу, а введення комп'ютерної графіки, анімаційних елементів в рекламному кліпі в поєднанні з різними шумовими спецефектами і музичним оформленням робить його більш цікавим і привабливим.

Кравченко Анастасія Ігорівна

ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ДУЕТУ В ТВОРЧОСТІ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

На сьогоднішній день камерно-інструментальне мистецтво України демонструє ознаки зрілості через функціонування усіх складових – композиторської та виконавської творчості, музичної критики, педагогіки, науково-теоретичної думки в означеній сфері. Проте, незважаючи

на охоплення широкої палітри камерно-інструментальних жанрів, зразків віолончельного дуету в вітчизняній композиторській творчості до кінця ХХ століття не існувало (на відміну від більш ніж чотирьохсотлітньої історії розвитку даного жанру в європейській музичній традиції, що починаючи з епохи Бароко і Класицизму, налічує декілька сотень партитур – переважно, для двох віолончелей та органу або дуету віолончелей соло з оркестром). Наведемо як приклад твори для двох віолончелей і органу: Шість сонат Дж. Черветто, Соната g-moll, HWV 393 (1719 р.) Г.Ф. Генделя, а також твори для двох віолончелей соло, струнних, клавесину або органу: Концерт e-moll, RV 409 А. Вівальді та Концерт "Фенікс" (1738) М. Коретта.

Особливого розквіту жанр віолончельного дуету набув у другій половині ХХ століття, що відзначилась загальним ренесансом камерно-інструментального мистецтва у музичній культурі багатьох європейських країн. Зокрема, і жанр віолончельного дуету пережив новий етап свого розвитку у композиторській творчості представників різних національних музичних шкіл, причому не тільки європейського походження, а й Азії, Австралії, Америки. Серед іноземних композиторів, що мають у своєму доробку твори для даного інструментального складу – Е. Кшенек (Австрія), В. Шарафян (Арменія), Р. де Смет (Бельгія), Г. Арнаудов (Болгарія), С. Саббатто (Бразилія), Б. Гай (Великобританія), І. Ріше (Латвія), Г. Агудело (Мексика), В. Дінеску (Німеччина), Р. Кері (Нова Зеландія), Л. Торесен (Норвегія), З. Краузе (Польща), Д. Капирін (Росія), К. Аррелл (США), К. Ахо (Фінляндія), Б. Альварадо (Чилі), Ф. Хагстедт (Швеція). Цей далеко не повний перелік демонструє широку географію побутування жанру віолончельного дуету в світовій музичній культурі.

Наприкінці ХХ століття заявила про себе й українська композиторська школа, динаміка розвитку та значні мистецькі здобутки якої в жанрі віолончельного дуету вивели її на одне з провідних місць серед інших національних композиторських шкіл. Згадаємо, що історія українського віолончельного дуету розпочалася вісімнадцять років тому в Одесі з концерту в Золотій залі Одеського літературного музею 23 листопада 1995 року. У програмі заходу відбулася презентація твору одеського композитора Вадима Ларчікова "Inter Lacrimas et Luctum" ("Серед сліз та печалю") у виконанні новоствореного Дуету "Віолончелліссімо" (О. Веселіна – віолончель та В. Ларчіков – віолончель, віола да гамба). Цей невеликий фрагмент з мистецького життя Одеси став першоімпульсом для розвитку жанру в українській музиці, що спонукав чотирнадцять вітчизняних митців старшого та молодшого поколінь – представників київського, одеського та запорізького регіонів (серед яких В. Сильвестров, В. Рунчак,

В. Польова, А. Загайкевич, Л. Юріна, О. Щетинський, С. Зажитько, С. Луньов, О. Красотов, К. Цепколенко, Л. Самодаєва, А. Хазова та ін.) до створення понад 20 композицій, відомих автору даної публікації та введених у виконавський репертуар ансамблів.

Аналізуючи стильові орієнтири, образну сферу та засоби музичної виразності українських творів для віолончельного дуету кінця ХХ – початку ХХІ століття, відзначимо, що вони знаходяться у річищі тенденцій постмодернізму або естетики "нової сакральності", "нового синтезу" (термін М. Лобанової), де застосовується широкий арсенал композиторських і виконавських технік, способів звуковидобування та артикуляції, експерименти з якими значно розширюють традиційне уявлення про віолончель, висвітлюючи багатоманітні можливості даного інструмента. Особливу роль в сучасному лексиконі віолончелі відіграє мікрохроматика, що використовується у переважній більшості композицій для віолончельного дуету. З одного боку, вона є одним із засобів інтонаційної цілісності творів як в лінійно-горизонтальному (мелодичному), так і в глибинно-вертикальному (фактурному) значенні, а з іншого – створює унікальний інтонаційно-сонористичний простір музичних композицій, що цілком відповідає новітній парадигмі сучасної музики. Окрім цього, в арсенал засобів виразності дуетних віолончельних п'єс включаються й ресурси позамузичного походження ("конкретна музика", акторська гра, хореографія, відео-ряд, мультимедійні та електроакустичні ефекти, нетрадиційні прийоми звуковидобування за допомогою різноманітних аксесуарів), що підкреслює чуттєво-емоційну ауру та образний зміст творів і виводить жанр віолончельного дуету з виключно музичної сфери, утворюючи нову, музично-видовищну форму його функціонування.

Значну роль у розвитку українського віолончельного дуету, на нашу думку, відіграє одеська композиторська школа, яку в даному жанрі презентують О. Красотов, К. Цепколенко, Л. Самодаєва, В. Ларчіков та С. Азарова. Відповідно до творчого "портрету" кожного з авторів, п'єси для двох віолончелей демонструють різноплановість естетико-стильових основ, принципів формоутворення та поєднання елементів музичної мови. У доробку одеських композиторів знаходимо атональну, за характером алюзійно-ностальгічну композицію Л. Самодаєвої "Забуті танці I" (1996), твір С. Азарової з двозначною як для дуетної, а не сольної п'єси назвою "У крижаній самотності" (2002), натхнене японською поезією музично-філософське ессе "Фуекі-Рюко. Хайку I." (2004) В. Ларчікова з мікротоновною альтерацією та блискучу композицію в авторській інструментовці для двох віолончелей К. Цепколенко "Дуель-Дуо № 2" (1997), написану в оригінальній версії для скрипки та віолончелі 1993 року.

У процесі становлення жанру одеські композитори не обмежилися створенням монотембрових дуетних композицій і реалізували прагнення розширити діапазон виразності віолончельного дуету за рахунок написання композицій для віолончелі та віоли да гамба, що дало можливість відродження і введення у сучасну композиторську і виконавську практику даного старовинного інструмента. Ансамблеве поєднання споріднених, близьких за діапазоном і розміром, але різних за тембральним забарвленням звучання інструментів створює незвичайний художній ефект – зіставлення або протиставлення тембрів, що відповідно до авторського задуму використовується як один із засобів розвитку драматургічної лінії композиції. В жанрах нової музики може піддаватись трансформації і техніка виконання на віолі да гамба, що обумовлюється, насамперед, використанням мікрохроматики мелізматичного та сонорного типу задля насичення традиційно приглушеного, "матового" звучання інструмента яскравістю та додатковою експресією. На разі твір В. Ларчікова "Тиха музика пам'яті Альфреда Шнітке" та друга п'єса з диптиху Л. Самодаєвої "Забуті танці II" (обидва твори написані у 1998 р.) залишаються єдиними зразками дуету віолончелі та віоли да гамба в українському музичному мистецтві (до речі, вони доповнюють нечисленний перелік сучасних творів для віоли да гамба, відомих у світових мистецьких колах).

Ідея вивести дует віолончелей як жанр камерно-інструментальної музики за межі суто камерної сцени спонукала одеських композиторів, наслідуючи європейський досвід, до створення монументальних композицій у жанрі концерту для двох віолончелей соло з оркестром та ансамблів дуету віолончелей з органом. У 1996 році відомий майстер одеської композиторської школи Олександр Красотов (1936–2007) створив "Concertino Grosso" у п'яти частинах для двох віолончелей і камерного оркестру, а згодом доробок одеської композиторської школи поповнився твором В. Ларчікова на біблійну тематику "Містерія II. Пречесний і животворящий Хресте Господень" (2003) у двох авторських варіантах: для дуету віолончелей з органом або з двадцятьма струнними.

Отже, жанр віолончельного дуету, що пройшов понад чотирьохсотлітній шлях еволюції в європейській музичній традиції, до середини 90-х років XX століття не був представлений у творчості українських композиторів (принаймні, на разі вітчизняному музикознавству не відомі факти існування таких творів). Незважаючи на "молодість" жанру віолончельного дуету в українській музиці, вісімнадцятирічна історія його розвитку продемонструвала значні здобутки національної композиторської школи, особливо її одеського регіонального осередку, де виник не

тільки перший національний зразок жанру, а й намітилися подальші перспективи розвитку віолончельного дуету (маємо на увазі створення жанрового інваріанту дуету віолончелі та віоли да гамба, а також прагнення подолати рамки камерності і вивести дует віолончелей на велику концертну естраду в ансамблі з органом та в якості солюючих інструментів у жанрі концерту для віолончельного дуету з камерним та струнним оркестрами). Додамо, що завдяки інтенсивній творчій комунікації та впливу на становлення жанру творчості митців, які сполучають виконавське і композиторське амплуа (одеський Дует "Віолончелліссімо": О. Веселіна, В. Ларчіков), усі твори для віолончельного дуету українських композиторів введені у виконавську практику, що значно розширює ансамблевий віолончельний репертуар та загалом сприяє пропаганді вітчизняного камерно-інструментального мистецтва на національному та міжнародному рівнях.

Крижановська Наталія Євгенівна

ФЕНОМЕН ДИРИГЕНТА ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Вивчення сучасної національної хорової культури, що сформувалась на основі традицій минулого, стає неможливим без дослідження проблеми особистості диригента-хормейстера. Відсутність наукових розробок з цього питання підкреслює його актуальність. Дослідження позначеної проблеми передбачає осмислення поняття "феномен" та виведення критеріїв визначення особистості як феноменальної, що є метою пропонованої статті. Матеріалом для неї слугує методологічна література з питань філософії, естетики, хорознавства, монографії провідних хормейстерів.

Протягом історії термін "феномен" розглядався вченими у різних вимірах – як явище, дане нам у досвіді, чуттєвому пізнанні, або як суб'єктивний зміст, що не відображає об'єктивної дійсності. В основу сучасної філософської думки покладена феноменологія Е. Гуссерля – вчення про шлях розвитку людської свідомості, що розуміється як саморозвиток духу. Аналіз "світу феноменів" приводить автора до висновку про існування певної його структури, ряду "шарів", що виступають разом з тим і як структура самого суб'єкта. Ядром пізнавальних проблем при цьому є розуміння його творчої активності. Нагадаємо, що суб'єкт трактується нині як активnodіючий індивід, що володіє свідомістю і волею. Індивід стає індивідуальністю по мірі того, як перестає бути тільки "одиницею" людського роду і здобуває самостійність свого буття в суспільстві, стає особистістю [1, 197]. Особистість соціальна за своєю суттю

та індивідуальна за способом існування. Індивідуальність її розглядається як цілісна система, єдність унікальних і універсальних властивостей. Визначальними факторами розвитку особистості є не її природні властивості, а властивості соціальні. "Особистість – це динамічна, відносно стійка цілісна система інтелектуальних, соціокультурних та морально-вольових властивостей людини, виражених в індивідуальних особливостях її свідомості та діяльності" [5, 238]. Її можна розглядати як соціальний феномен та суб'єкт, що реалізує себе у різноманітних видах соціального спілкування та дії. Внутрішній зміст особистості, її суб'єктивний світ – це результат тієї внутрішньої роботи самої особистості, в процесі якої зовнішнє переробляється, засвоюється та застосовується нею у практичній діяльності. Створена таким чином система вихованих та самостійно вироблених індивідом соціальних властивостей виявляється в суб'єктивній формі (ідеї, цінності, інтереси, направленість), що відображає взаємодію особистості з навколишнім об'єктивним світом. Характер світогляду особистості, що формується соціальним оточенням, вихованням і самовихованням, є однією з найважливіших її властивостей [1, 294].

Важливу роль у становленні світогляду диригента-хормейстера відіграють соціально-психологічні та соціально-культурні умови, традиції, ментальність тощо. На основі принципів світогляду формується власна філософія життя. Її центром – образом мислення – є хорова творчість. Поняття "творчість" тлумачиться філософією як процес людської діяльності, що створює якісно нові матеріальні та духовні цінності [5, 474]. Важливим фактором у розумінні феномену творчості є поняття екзистенції індивіду. На думку філософів-екзистенціоналістів, саме вона являє собою те центральне ядро людського "Я", завдяки якому це останнє виступає не просто як окремих емпіричний індивід і не як "мислячий розум", тобто щось загальне, а саме як конкретна неповторна особистість. В процесі передачі художньої інформації відбувається художнє спілкування, тобто здійснення інтелектуально-емоційного творчого зв'язку автора – виконавця – реципієнта. В структурі диригент – виконавський колектив – реципієнт засобом художньої комунікації є авторський твір як культурний текст. В ньому утримується стійка програма ціннісних орієнтацій і змісту. Ця інформаційна програма, за широкої варіативності можливостей її засвоєння і трактовки диригентом, інваріантна і забезпечує "рухливе" прочитання змісту. Але вона лишається у стійких рамках, заданих автором. В ході художньої комунікації здійснюються відносини: диригент – автор, диригент – виконавський колектив, диригент – реципієнт.

Художнє спілкування починається з творчого процесу сприйняття авторського твору. В тексті останнього художня думка висловлена за допомогою мови даного виду мистецтва. При прочитанні тексту диригентом відбувається розшифровка (декодування) знакової системи. Далі текст і втілений у ньому життєвий досвід автора вступають у взаємовідносини з особистим досвідом диригента. У цьому процесі відбувається реалізація художнього тексту. Внаслідок роботи з масовою аудиторією диригент стає інструментом формування масової художньо-естетичної свідомості, виступає інтерпретатором текстів різноманітних епох. У залежності від історичної дистанції між текстом і реципієнтом, особистість диригента виконує функцію медіуму, посередника. У розумінні феномену мистецтва диригента-хормейстера великого значення набуває поняття досвіду. Зміст цього поняття багаторівневий: воно включає досвід духовний, мистецький, професіональний, естетичний, етичний, педагогічний, психологічний тощо. Розглянуті теорії приводять до висновку, що під поняттям "творчість" хормейстера-диригента слід розуміти здатність суб'єкта (особистості) творити нову реальність на основі власного світогляду, філософії життя, професіональної майстерності, творчої інтуїції, естетичної уяви диригента як творця культури.

Художній образ є об'єктивацією системи художніх уявлень. Художньо-образна система текстів, з якими працюють хормейстери-диригенти, являє собою нерозривну, взаємопроникливу "єдність об'єктивного і суб'єктивного, логічного і чуттєвого, раціонального і емоційного, опосередкованого й безпосереднього, абстрактного й конкретного, загального й індивідуального, необхідного й випадкового, внутрішнього (закономірного) й зовнішнього, цілого й частини, сутності і явища, змісту й форми" [5, 531]. Завдяки злиттю в ході творчого процесу цих протилежних сторін в єдиний, цілісний, живий образ мистецтва суб'єкт (хормейстер) одержує можливість досягнути потрібного результату (за допомогою специфічних засобів – звукоінтонації, ритму, слова). Художньо-естетичні емоції та уяви окреслюються в контексті категорії окремого, що є одним із факторів виявлення феномену особистості. Це соціально цінні емоції, що узагальнюють досвід взаємин; їх переживання надає естетичної насолоди, вони існують в художній системі. Не засвоївши цю систему, нічого не можна ні зрозуміти, ні пережити в мистецтві. За визначенням Ю. Борєва, у людини дві системи оцінок: за об'єктивним значенням та за особистісним змістом. Естетична оцінка є особистісною і відображає історично обумовлений, стійкий, необхідний зв'язок суб'єкта з об'єктом [2, 110]. Для феноменальної особистості характерна діалектична взаємодія духовних та художніх цінностей, що свід-

чить про цілісність художньої особистості як феномену. З цього випливає розуміння культурної цінності феномену хормейстерської діяльності.

Отже, "творча особистість" – це складна система, що є складовою поняття "феномен". Крім соціально-психологічних властивостей, до неї входять і професіональні якості, необхідні для певної специфіки діяльності суб'єкта. Сучасний диригент розвиває своє мистецтво у взаємодії з художньою спадщиною, з якої формується традиція. Між протилежними поняттями традиції і новаторства розміщується все хорове мистецтво. Особистість диригента вибірково ставиться до традицій і новаторства, вільно обираючи домінанту творчості. У синтезі традицій і новаторства важливим є процес розуміння художнього тексту, адже в знаковій системі втілені як думки, почуття людини, так і відображена в людській свідомості реальність. В процесі розуміння авторського твору відбувається його диригентська інтерпретація. Правильність, глибина, яскравість інтерпретації залежать від творчої особистості диригента-хормейстера. Важливим фактором у процесі інтерпретації є хорове мислення [4, 54]. Художня ідея впливає на тактику самого інтерпретаторства, репертуарну політику, виконавський напрямок, художній метод, хорові рознавчі пошуки, композиторську діяльність та естетичні смаки – увесь творчий потенціал диригента-хормейстера.

Отже, проблема осмислення особистості диригента-хормейстера як феномену культури вирішується шляхом створення синтетичного знання про суб'єкт як діалектичну взаємодію об'єктивних та суб'єктивних рис. Необхідною властивістю цілісної особистості є художнє мислення, де поєднується всебічний обсяг усіх якісних сторін суб'єкта та внутрішня його обумовленість.

Використані джерела

1. Большой психологический словарь / Сост. Б. Мещеряков, В. Зинченко. – СПб. : Пройм–Еврознак, 2004. – 672 с.
2. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев. – М. : Просвещение, 1988. – 496 с.
3. Колесса Н.Ф. Основы техники дирижирования / Н.Ф. Колесса. – К. : Музична Україна, 1981. – 207 с.
4. Лашенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А.П. Лашенко – К. : Музична Україна, 1989. – 133 с.
5. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – М., 1987. – 590 с.

Микуланинець Леся Михайлівна

РЕГІОНАЛІЗМ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ

У кінці ХХ – на початку ХХІ століття у вітчизняному мистецтвознавстві з'явилися дослідження, які вивчають особливості культурної

специфіки регіонів України. Цей процес у великій мірі зумовлений поширенням та розвитком суспільного напрямку регіоналізму.

На даному історичному етапі перед мистецтвознавцями стоїть важливе завдання дослідити особливості окремих областей нашої країни, на основі отриманих знань більш глибоко зрозуміти загальнонаціональні мистецькі процеси та відтворити цілісну картину розвитку культури України.

Вітчизняні науковці дають досить багато визначень сутності та структури регіоналізму, проте у контексті розвитку мистецтвознавчої наукової думки це поняття не отримало належної експлікації. Тому метою даної публікації є аналіз різних підходів до проблеми регіоналізму та визначення змісту даного поняття в мистецтвознавчому аспекті.

Ключ до розуміння регіоналізму як суспільного напрямку дає поняття "регіон". Більшість дослідників (В. Бусель, Я. Верменич, І. Кононов, В. Шинкарук та ін.) експлікують його з позиції соціологічної науки і тлумачать як територіальне утворення, об'єднане спільними географічними та економічними умовами життєдіяльності, єдиною історією та культурою, етнічним складом населення.

О. Стебельська характеризує поняття "регіон" з культурологічної позиції. Дослідниця доводить, що "культурний регіон є історико-культурним явищем, котре поєднує територіально-адміністративні та культурні процеси, обумовлені існуванням духовного світу особистості, що проявляється у стійкості духовних цінностей, етико-естетичних норм, світоглядних принципів" [3, 5].

У даному визначенні смисловий акцент виставлений не на територіальній або економічній складовій певної території, а на духовних цінностях. Протікання територіально-адміністративних та культурних процесів залежить від духовного розвитку окремої особистості, яка у взаємодії з соціумом продукує створення неповторного культурного пласту певної території, що в свою чергу сприяє вирізненню регіональної специфіки із загальнонаціонального культурного простору.

У вимірі мистецтвознавчої науки поняття "регіон" можна охарактеризувати як складне багаторівневе територіальне утворення, що включає у себе організацію життєдіяльності певної області, її духовну культуру та матеріальні здобутки. Регіон як діалектична система, з одного боку, має усталені характеристики – територіальні межі, історичний та культурний розвиток, етнічний склад населення тощо, а з іншого – знаходиться у постійній зміні та розвитку, збагачуючись впливами інших регіонів. Окремі характеристики певного регіону не виокремлюються, а сприймаються у єдності всіх складових елементів. Таким чи-

ном, створюється цілісна мистецтвознавча концепція регіону та його культурно-мистецького життя. У сучасному вітчизняному мистецтвознавстві регіон вивчається не тільки в аспекті індивідуальної культурно-мистецької специфіки, але й з позиції розкриття його значення у регіональному та загальнонаціональному культурному просторі.

Усвідомлення сутності поняття "регіон" сприяє розумінню регіоналізму. Великий тлумачний словник української мови регіоналізм визначає як "підхід до вирішення і розгляду яких-небудь проблем з позиції інтересів регіону" [1, 1206]. Це досить вузька інтерпретація даного поняття, яка лише в загальному вигляді намічає сферу інтересів представленої суспільного напрямку – вирішення проблем конкретного регіону. У даному тлумаченні відсутня конкретизація інтересів регіонів та наукових підходів, за допомогою яких здійснюється вирішення його загальних питань.

Я. Верменич поняття "регіоналізм" визначає як "природний принцип територіальної організації соціальних, політичних, економічних та інших процесів, спрямованих на практичне застосування можливостей і переваг, які впливають із територіального поділу сучасного суспільства" [2, 12]. У зазначеній експлікації дослідниця виводить територіальну складову на перший план. Саме територіальний поділ стає основою різноманітних суспільних процесів, сприяє виявленню самобутніх ознак певного регіону, їх систематизації у налагоджену систему дій, націлену на розкриття його економічного та духовного потенціалу.

В. Заблоцький поняття "регіоналізм" тлумачить з позиції соціології: "соціальна тенденція; сучасна суспільно-політична, ідеологічна течія. Поширення регіоналізму пов'язане, з одного боку, із тиском глобалізаторських впливів (коли регіон стає одним із найважливіших чинників опору уніфікації транснаціонального економізму і масової культури), а з іншого – із природнім зростанням статусу і значення регіонів в умовах децентралізації, лібералізації і загального послаблення ролі (принаймні втраті монопольного і виняткового становища) держави у політичному, економічному і духовному житті" [4, 542].

У регіоналізмі дослідник виділяє суспільно-політичні та ідеологічні домінанти, які сприяють об'єднанню найкращих духовних сил регіону для вирішенню головних культурних, політичних, економічних та інших проблем. Дана суспільна течія розуміється В. Заблоцьким як головний чинник у протистоянні процесу нівелювання особливостей як окремої території, так і загальнонаціональних суспільно-культурних рис.

О. Фурса регіоналізм розуміє як "різноманітні форми соціально-культурної й політичної самоідентифікації територіальних співтовариств,

що проявляють себе в ідеях, настроях, діях, намірах, спрямованих на збереження самобутності регіону або підвищення його статусу в системі держав-націй" [5, 4]. Дослідниця тлумачить регіоналізм як суспільний напрям, рушійною силою якого є етнос – історична спільність людей, що проживають на певній території та характеризуються єдністю мови, культури, віри, звичаїв, норм поведінки, способів життєдіяльності. Саме етнос, як замкнута система, прагне зберегти свою культурну специфіку, популяризувати найкращі здобутки у духовній та матеріальних сферах. Разом з тим, етнос постійно розвивається, змінюється та знаходиться у тісній культурній взаємодії із різними етнічними утвореннями. Отже, у даній експлікації можна побачити натяк на розуміння регіоналізму не тільки з позиції поділу країни на окремі регіони та вивчення їх специфіки, але й інтеграції досягнень певного краю у єдину національну культуру.

Отже, узагальнивши погляди науковців – представників суспільних наук, доходимо висновку, що регіоналізм – це суспільний напрям, який сприяє визначенню соціальних, історичних, етнічних, культурних та інших особливостей певного краю. Головною його метою є вирішення комплексу проблем, що постають перед сучасним регіоном, збереження його ідентичності, а також протистояння сучасному глобалізаторському тиску.

З позиції мистецтвознавства регіоналізм можна визначити як новітню наукову тенденцію, спрямовану на виявлення, дослідження та збереження специфічних культурно-мистецьких особливостей певної території, визначення їх ролі у формуванні єдиної національної культури. Осмислення культурної специфіки окремих областей України з позицій регіоналізму сприяє, з одного боку, розкриттю культурного різноманіття нашої держави, а з іншого – створенню комплексної моделі національної культури шляхом об'єднання розгалуженої системи регіональних знань в єдину концепцію.

Використані джерела

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [Ред.-уклад. В. Бусел]. – К. : Ірпінь: ВТФ "Перун", 2005. – 1728 с.
2. Верменич Я.В. Історична регіоналістика в Україні: теоретико-методологічні проблеми : автореф. дис. ... д-ра істор. наук : спец. 07.00.01 "Історія України" / Я.В. Верменич. – Київ, 2005. – 32 с.
3. Стебельська О.С. Музичне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття: регіональні мистецько-освітні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / О.С. Стебельська. – Київ, 2012. – 20 с.
4. Філософський енциклопедичний словник / [Уклад. В.І. Шинкарук та ін.]. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
5. Фурса О.О. Глобалізм та регіоналізм в сучасному соціальному просторі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_34_22.pdf

ЗДІБНОСТІ МЕНЕДЖЕРА ЯК ФАКТОР ВПЛИВУ НА КУЛЬТУРУ ОРГАНІЗАЦІЇ

Культура організації – це сукупність домінуючих стереотипів, цінностей і правил, які знаходять своє логічне втілення в типових моделях поведінки, взаємодії членів організації один з одним та з представниками зовнішнього середовища, а також в різних продуктах організаційної діяльності. Організаційна культура виникає ще на етапі створення організації, коли засновники організації є прихильниками певних цінностей і норм, які згодом лягають в основу культури організації. В рамках існування організації вона представляє собою соціальний феномен, який постійно розвивається й удосконалюється. Організаційна культура існує і трансформується під впливом багатьох факторів, що обумовлюють спонтанність змін домінуючих елементів. Єдиним фактором, у межах якого вдається свідомо вплинути на розвиток організаційної культури, є стиль менеджменту, який багато в чому обумовлений організаційно-управлінськими здібностями менеджера.

Менеджер, що має сформовані організаційно-управлінські здібності, неодмінно буде удосконалювати організаційну культуру, розвивати елементи, які у своїй сукупності забезпечать ефективну діяльність організації. При цьому організаційно-управлінські здібності менеджера відповідають двоякості моделі організаційних культур, тобто не тільки здійснюють вплив на розвиток культури організації, але також є її продуктом. У зв'язку з цим спеціалістами Мічиганської бізнес-школи виділені чотири типи організаційних культур: кланова культура; ієрархічна культура; ринкова культура; едхок-культура.

Кожний тип організаційної культури визначає критерії ефективності організаційної діяльності та стиль управління. Для досягнення ефективності у вирішенні управлінських завдань менеджер буде вимушений вибирати моделі поведінки, адекватні домінуючій культурі організації.

В умовах кланової організаційної культури особлива увага приділяється підтримці атмосфери гнучкості і задоволеності членів організації. Для такої організації характерні високий рівень згоди, взаємної лояльності, а також прихильність традиціям.

Сильними сторонами кланової культури можна вважати здатність менеджерів підтримувати атмосферу згоди і моральну єдність членів; послідовне залучення до організаційної діяльності усіх співробітників; проведення відкритих дискусій з актуальних проблем організації. Для

цієї організаційної культури характерні наступні особливості управління: управління командами; управління міжособистісними взаємовідносинами; управління розвитком людських ресурсів. В організаціях такого типу, як правило, затребувані менеджери, що виконують ролі мотиватора і наставника.

Організація з ієрархічною культурою більш орієнтована на підтримку внутрішнього порядку і стабільності. Як правило, цей тип організаційної культури характеризується високим рівнем формалізму й структуризації.

Сильними сторонами ієрархічної організаційної культури є чітко налагоджене управління інформацією на операційному рівні і ведення документації, контроль організаційної діяльності. Для цієї організаційної культури характерні наступні особливості управління: управління координацією; управління контролем. У схожих організаціях менеджери виконують функції координатора, організатора, аналітика і наставника.

Ринкова організаційна культура характеризується орієнтацією на зовнішнє середовище при потребі у стабільності й контролі. Основним критерієм оцінки представників даної культури слугує результат виконання завдання, тому більшість співробітників організації орієнтовані на досягнення мети в умовах конкуренції. Довгострокова стратегія заснована на розвитку конкурентоспроможності та досягненні цілей.

Сильні сторони ринкової організаційної культури – здатність менеджменту досягати цілей і планування діяльності по їх результативному досягненню. Для цієї організаційної культури характерні управління конкуренцією; управління послугами. Менеджери виконують ролі ініціатора, генератора ідей.

Для едхократичної організаційної культури характерні динамізм, підприємництво і творчість. Представники даної культури готові ризикувати заради можливості задовольняти свої потреби та реалізувати свої цілі, виявляють готовність до змін. Даний тип організації в перспективі націлений на подальший розвиток і отримання нових ресурсів.

Сильними сторонами едхок-культури є адаптація до постійних змін середовища та інноваційна атмосфера, оптимальне використання потенціалу зростання й підтримки зовнішнього середовища, а також додаткові можливості по придбанню ресурсів. Для цієї організаційної культури характерні: управління інноваціями; управління майбутнім; управління удосконаленням. В організації цього типу, як правило, менеджер виступає в ролі новатора, підприємця і стратега, який визначає нові напрямки розвитку.

Едхократія – це в той же час і управлінський стиль, і організаційний дизайн. У науковій літературі ці організації отримали назву едхократичних за їх придатність до нестандартних і складних робіт, до важко визначених і швидко змінюваних структур, до влади, заснованої на знанні і компетентності, а не на позиції в ієрархії. Деякі фахівці вважають, що у таких організацій є ознаки організації майбутнього. Ключовою є компетентність, і вона дуже високо цінується. Контроль при управлінні підтримується установленням цілей, зазвичай напружених. Засоби досягнення мети обираються самими виконавцями. Кожний безпосередньо відповідає за свої дії; винагороду отримує той, хто досягає успіху. В едхократичній організації індивід зазнає потужний тиск ззовні, який частково послаблюється груповою роботою. Ризик, також як і винагородження, розподіляється між учасниками. Це відноситься до ієрархії, робочим умовам і приміщенням, пільгам, одягу.

Едхократична культура за смыслом близька поняттю партисипативність, яке, проте, може бути покладено в основу окремого типу організаційної культури – партисипативної. Організації такого типу зв'язані, насамперед, із проблемою людського фактора. Тобто, партисипативні організації (або організації, побудовані на участі працівників в управлінні) надають своїм членам можливість брати участь у розв'язанні питань, що стосуються їх роботи. При формуванні партисипативних організацій необхідно чітко розділити такі речі, як влада, ієрархія і демократія. Такі організації доволі перспективні, але по-справжньому ефективними вони можуть стати тільки за умови, якщо в компанії сформовано дієву систему самоврядування – саме систему, а не окремі її елементи. Працівники у компаніях із подібною організаційною культурою можуть брати участь у прийнятті рішень; у процесі постановки цілей; у вирішенні проблем організації, а також мають право висувати пропозиції; виробляти альтернативи вирішення проблем; обирати остаточне рішення.

У всіх вищеперерахованих організаціях менеджер приймає рішення, а спеціаліст їх виконує. В організаціях з делегуванням повноважень (як едхократична організація) спеціаліст самостійно приймає рішення у межах своїх повноважень. У партисипативних організаціях рішення приймається з врахуванням думки менеджера і вкладу спеціалістів. Така модель управління є обов'язковою для всіх рад, комітетів, гуртків якості, конфліктних комісій, що створюються при компаніях. Як менеджери, спеціалісти разом з повноваженнями несуть відповідальність за рішення, що приймаються. Тому дуже важливо розмежувати не лише зони впливу, але й зони відповідальності між радами, комітетами, комісіями і

керівниками, при яких вони створюються. Тільки тоді партисипативна модель буде ефективною.

Потрібно відмітити, що усі перераховані типи організаційних культур у чистому вигляді зустрічаються не так часто. І якщо менеджер володіє організаційно-управлінськими здібностями достатньо високо для рівня діяльності в компанії, де домінує тільки один вид організаційної культури, переходячи в компанію з іншим видом домінуючої організаційної культури, він може зіткнутися із складностями їх прийняття, і ефективна діяльність через це буде неможлива. Тому розвиваючи комплекс організаційно-управлінських здібностей, менеджер буде готовий до роботи в компаніях, де можуть домінувати різні типи організаційної культури.

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимовна

ПАРЦИАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ КАК ОСНОВА ЖАНРОВОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ АКТЕРА

В основе анализа творческой личности, предложенного Е.Я. Басиным, лежит допущение, что природа субъекта творчества специфическим образом обусловлена диалектикой творимого произведения искусства [1, 4].

Художник для реализации своего творческого потенциала выбирает определенный вид творчества, а внутри вида – определенный жанр, как специализацию. В нашем случае видом творчества будет сценическое искусство, а жанром – музыкальный театр (в частности, мюзикл).

Что именно является определяющим фактором в выборе творческой личностью того или иного творимого произведения искусства? Какие склонности, данные от природы, какие черты, сформированные в процессе онтогенеза, влияют на выбор того или иного способа творческого выражения? Мы предполагаем, что природа субъекта творчества обусловлена спецификой личностных качеств и способностей. Именно они являются отправной точкой в выборе вида творчества, а внутри вида и жанровых предпочтений.

Способности (англ. *abilities, aptitudes, capabilities*) – индивидуально-психологические особенности, отличающие одного человека от другого, определяющие успешность выполнения того или иного вида деятельности, не сводимые к знаниям, умениям и навыкам, но обуславливающие легкость и быстроту обучения новым способам и приемам деятельности (Б. Теплов). Способности можно определить и как свойства психологических функциональных систем, реализующих отдельные

психические функции, имеющие индивидуальную меру выраженности и проявляющиеся в успешности и своеобразии усвоения и реализации той или иной деятельности [2, 693]. Следовательно, можно предположить, что для творческой личности (в нашем случае – артиста театра) выбор определенной жанровой направленности в рамках одного вида искусства будет определяться его природными способностями, склонностью к тому или иному способу и языку сценического выражения.

Н. Рождественская в статье "Некоторые психологические особенности одаренности будущих артистов музыкального театра" указывает, что задатками способностей к сценической деятельности являются особенности темперамента, в частности, одной из существенных предпосылок развития способностей к перевоплощению служит подвижность процессов возбуждения и торможения. Она обеспечивает легкость переключения условных связей, возможность смены темпоритмов, способов действия и в конечном итоге дает актеру возможность изменить на сцене сам "способ существования" (Г. Товстоногов) в зависимости от роли, стилистических особенностей пьесы, режиссерского замысла и решения спектакля. Выразительные способности развиваются на основе других свойств нервных процессов: силы процесса возбуждения в сочетании с высокой чувствительностью. Эти свойства обеспечивают, с одной стороны, энергию и активность сценического действия в условиях публичности, с другой – тонкость, богатство эмоциональных оттенков исполнения. Также важными задатками выразительности являются эмоциональная возбудимость и эмоциональная заразительность [3, 23].

На основе задатков развиваются профессионально важные качества, а темперамент является почвой для их формирования. Своеобразие темперамента накладывает отпечаток на личность. В процессе развития специальных способностей формируются те свойства личности, которые помогают проявлению одаренности и реализации способностей. Задатки, профессионально важные свойства личности, особенности ума, чувств, воли образуют единую структуру актерской одаренности, где все психические свойства тесно связаны и зависят друг от друга [3, 23].

Темперамент, психофизиологическая выносливость, скорость переключения – соотношение процессов возбуждения и торможения, скорость мыслительной деятельности, когнитивные способности и т.п. задатки являются природной данностью.

Умение и комфортность творческого самочувствия артиста в жанре мюзикла зависит не только от навыка сочетать разные умения – драматическое искусство, пение, танец, но и от способности и органичности именно этого синтетического способа актерского существования как

природной данности. Даже в процессе обучения педагоги обращают внимание на то, что "нельзя "дробить" творческий процесс на "специальные дисциплины"... Все "специальные дисциплины" пропитать, т.е. направить к единству творческих целей. Надо синтетически подходить к каждому "уроку", исходя из общего понимания, что какой бы специальный предмет не изучался в данный момент, он должен быть началом или продолжением того же самого искусства музыкального театра" [3, 16].

Обобщая вышесказанное, делаем вывод о том, что для описания психологических особенностей личности, для анализа ментальной специфики, описания генотипа и фенотипа актера музыкального театра наиболее точной, на наш взгляд, является концепция М. Блиновой о парциальных типах нервной деятельности, открывающая путь к анализу индивидуальных особенностей творческого процесса. Описание личности актера музыкального театра в трех аспектах – общем, специальном и парциальном – смогут создать относительно полное представление о нейродинамике данной личности, определяющей особенности ее творческих проявлений [4, 75]. Парциальность определяет ракурс рассмотрения явлений, являясь в каком-то смысле "акцентом" в системе психологической организации творческой личности. И этот "акцент" определяет творческую специализацию – жанровое предпочтение. Для актера музыкального театра (мюзикла) парциальным аспектом является способность и необходимость именно в синтетичности, многоязычии выразительных средств, которыми характеризуется данный жанр.

Использованные источники

1. Басин Е. Двудесятилетний Янус (о природе творческой личности) / Е. Басин. – М. : Магистр, 1996. – 171 с.
2. Психология. Полный энциклопедический справочник / Сост. и общ. ред. Б. Мещерякова, В. Зинченко. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 896 с.
3. О музыкальном воспитании актера в музыкальном вузе: Сб. науч. тр./ Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова; [Редкол.: Н.Н. Алексеев (отв. ред.) и др.] – Л. : ЛГИТМИК, 1987. – 142 с.
4. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. – Л. : Музыка, 1974. – 144 с.

Олексієнко Оксана Мирославівна

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СИСТЕМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ В РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ У 20-30-Х РР. ХХ СТ.: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Формування та розвиток системи вищої освіти в Україні у 20-30 рр. відбувались під впливом тих політичних настроїв, які панували на той

час в державі. У 20-ті роки в Радянській Україні, як і по всьому СРСР, була порушена традиція формування студентства за рахунок здібних та талановитих представників різних класових та соціальних верств.

Вся влада належала радам робітничих, селянських та червоноармійських депутатів. Процес керівництва вищої школою відбувався переважно за класовим принципом. Конституцією Української республіки забезпечувалась перевага робітничого класу в державних органах і легітимізація в республіці диктатури пролетаріату. Всі зусилля влади були скеровані на виховання нової інтелігенції, переважно з робітничого класу. Студентство початку 20-х рр. не задовольняло владу з позицій класового підходу. У 1920 р. діти робітників у вузах України склали лише 3%, селян – 6%. Зважаючи на подібні соціальні показники, в країні було обрано курс на реформування освітньої галузі [4].

Реорганізація структури спеціальної освіти розпочалась з ліквідації університетів. Історико-філологічні та юридичні факультети перетворювались на педагогічні інститути, економічні і статистичні – на інститути народного господарства. У вищих учбових закладах створювались робітничі факультети, які мали вести підготовку робітників і селян, а також здійснювати вплив на внутрішнє життя вищої школи. Кількість таких факультетів протягом 20-х рр. постійно зростала. Проводились постійні перереєстрації студентів, в наслідок яких з вузів виключались вихідці з дрібнобуржуазних та буржуазних верств.

У 1921 році було ліквідовано університетську автономію: скасовано вибори ректора, введено інститут політичних комісарів вузів і технікумів. Ректора для університету тепер призначав "Головпрофос", повноваження політкомісарів дорівнювалися повноваженням ректора. Основним обов'язком політкомісара було стежити за "чистотою" ідеології у вузах. Зусилля правлячої верхівки спрямовувалися також на збільшення кількості вищих учбових закладів, а, відповідно, і студентів, оскільки країні вкрай були потрібні висококваліфіковані кадри. Так, кількість вузів 1938-1939 рр. досягла 129. Центрами вищої освіти стали 28 міст республіки [5].

Реорганізація вищої освіти у 20-х рр., а також система підготовки спеціалістів до початку 1930 рр. виявились неефективними. Дрібне розгалуження вузів і технікумів, їх вузька спеціалізація призвели до дефіциту викладацьких кадрів. Тому було прийнято рішення перевести доцентів у професори, а 330 наукових співробітників вузів підвищити до рангу доцентів.

Характерним для початку 30-х рр. став інший зворотний процес стосовно до відновлення університетів та реструктуризації дрібних вузів на технікуми. Так, у 1937 р. в Україні працювало 35 індустріально-

технічних вузів, 20 сільськогосподарських, 36 педагогічних, 14 медичних [7]. І все ж проблема нестачі кваліфікованих кадрів залишалась. Тому для підвищення професійно-освітнього рівня населення була введена заочна система освіти.

Наприкінці 30-х років в Україні практично вдалося вирішити питання щодо підготовки інженерно-технічних працівників, кількість яких зростає до 500 тис. осіб [4].

Таким чином, соціалізація системи освіти мала суттєві результати. У середині 30-х років були зняті обмеження щодо соціального походження (виключення становили лише діти "ворожих елементів"). Однак систематичні кадрові рейди істотно заважали роботі навчальних закладів, а виявлення різного роду "шпигунів", "дворушників", "націоналістів" серед викладацького складу набрали ознак масового явища.

Суперечливим характером позначилися також процеси, що відбувались у науковій сфері. Центром наукової діяльності залишалась Академія наук України, яка 1921 року офіційно була визнана головною державною науковою установою. Невдовзі Українську Академію наук перейменовано на ВУАН з метою згуртування наукових сил на усіх українських теренах. Найвищої активності її робота досягла на етапі українізації, коли штат становив 160 чоловік [9].

Фактично до кінця 20-х рр. ВУАН зберігала певну самостійність. Однак з 1929 року із зміною виборчої процедури та активізацією репресій влада цілком взяла під контроль її діяльність.

У зв'язку з процесом СБУ, 1930 р. було засуджено багатьох членів ВУАН. Надалі поступово згорнуто усі гуманітарні серійні видання, а стараннями ідеологічної цензури чимало наукових праць обмежено для використання, вилучено та направлено до спецфондів. Следством подібних акцій стало позбавлення українських дослідників можливості працювати, а також репресії і фізичне знищення багатьох найкращих представників наукової інтелігенції.

Таким чином, реформа системи вищої освіти Радянської України мала негативні результати. Реалізований на початку 30-х років рейд із перевірки діяльності вищих навчальних закладів дозволив висвітлити ряд недоліків у їх роботі, а саме: слабкий рівень підготовки науково-педагогічних кадрів, недостатня теоретична підготовка студентів, відсутність поступовості у навчальному процесі і т. ін.

Основним завданням реформування, на справі, була спроба змінити сам вектор системи освіти в УСРР, спрямований на виховання високоосвіченої людини, адаптованої до тогочасних реалій. Наголос робився на забезпеченні підготовки спеціалістів різних напрямів. Зведення сис-

теми освіти в Радянській Україні до одноманітного зразка та її шаблонізація реалізовувалися в умовах адміністративного свавілля представників державної влади, результатом чого стало спалювання передових напрацювань у цій сфері культурного життя.

Використані джерела

1. Бистров М.А. Керівна роль КП(б)У у галузі вищої освіти в період будівництва соціалізму (1917 – 1937 рр.) / М.А. Бистров. – Харків : Вища школа, 1974. – 143 с.
2. Горбань А.В., Шевчук В.О. Становлення та розвиток системи освіти в Україні у 1920-1930-х роках / А.В. Горбань, В.О. Шевчук // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки: наук вісник: збірник наук. праць. Вип. 58 (№ 3) / Нац. Пед. Ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К. : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2012. – С. 104-109.
3. Звігальський Я., Іванов М. Професійна освіта на Україні / Я. Звігальський, М. Іванов. – Харків : Вид-во НКО, 1927. – 409 с.
4. Зякун А.І. Українська інтелігенція: соціальний портрет крізь 20-30-ті роки ХХ ст. / А.І. Зякун // Сучасна картина світу: природа, суспільство, людина: зб. наук. праць / ДВНЗ "УАБС НБУ". – Суми, 2008. – С. 152-161.
5. Історія України: Навчальний посібник / Білоцерківський В.Я. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 536 с.
6. Касьянов Г.В. Українська інтелігенція 1920-х – 30-х років: соціальний портрет та історична доля. – К. : Глобус, Вік; Едмонтон : Канад. ін.-т Укр. Студій Альберт. ун-ту, 1992. – 176 с.
7. Кузьменко М.М., Липинський В.В. Уніфікація системи освіти в УРСР у 30-ті роки в контексті сучасних процесів глобалізації / М.М. Кузьменко, В.В. Липинський // Світова цивілізація і міжнародні відносини. – № 2 (4). – 2002. – С. 73-76.
8. Народне господарство УРСР: Статистичний довідник. – К., 1935. – 347 с.
9. Липинський В.В. Становлення і розвиток нової системи освіти в УРСР у 20-ті роки / Віталій Володимирович Липинський. – Донецьк : РВА Дон ДТУ, 2000. – 247 с.
10. Ряппо Я.П. У чому головні розбіжності між системами народної освіти УСРР і РСФРР / Я.П. Ряппо // Наука і освіта. – 1929. – 24 березня.
11. Центральний державний архів громадських об'єднань України. – Ф. 166. – Оп. 14. – Спр. 57. – Арк. 38.

Регуліч Ірина Вікторівна

ТИПОЛОГІЯ КАНОНУ ЯНА АССМАНА

1. Поняття "канон", як вказує Ян Ассман, означає "таку форму традиції, в якій вона досягає вищої внутрішньої обов'язковості і граничної формальної стійкості" [2, 111].

2. Слово "канон" набуло різноманітних переносних значень, які Я. Ассман групує в чотири семантичних гнізда: 1) масштаб, правило, критерій; 2) модель, зразок; 3) правило, норма; 4) список, перелік.

3. Канон можна розуміти не тільки як формулу одноманітності, що визначає культуру, надаючи їй спільних, єдиних ознак. Канон, як справедливо зазначає Я. Ассман, – це також особливий порядок, що звільняється від авторитету держави, церкви або традиції. Канон діє не лише як принцип культурної гетерономії (тобто той, який визначає і керує ходом процесу), але і як принцип культурної автономії (що сприяє виділенню певних явищ із загального контексту). В останньому випадку канон відзначається свободою свого функціонування.

4. Парадокс канону полягає у його відцентровості і доцентровості одночасно, адже він діє і як принцип диференціації кодексів (у культурі Античності і Просвітництва), і як принцип їх уніфікації (у культурі Середньовіччя). В обох випадках (що наголошує Я. Ассман) йдеться про "норму норм, останнє обґрунтування, критерії цінності, тобто про "освячуючий принцип"" [2, 126].

5. Тлумачення канону, як священної спадщини, передбачає акцентування таких рис, як авторитетність, обов'язковість, недоторканність, легітимність тощо. Ці риси треба мати на увазі і у розумінні канону як характеристики класичної спадщини. Більше того, у цьому випадку має значення охоронна функція традиції, що зумовлює передачу класичного канону як зразкового, нормативного, авторитетного, ціннісного у сфері культури. У цьому відношенні, по Я. Ассману, класичний і релігійний канони є функціонально еквівалентними [2, 127].

6. Цікавим є спостереження А. та Я. Ассманів стосовно співвідношення канону і стилю. Стиль може стати каноном, коли до нього повертаються у наслідок ситуації, що змінилася. Тому А. та Я. Ассмани пропонують ще одну дефініцію канону як "кристалізованого, трансцендентного стосовно середовища і ситуації стилю" [1, 141].

7. Поняття канону в А. та Я. Ассманів є корелятивним із поняттям цензури. Співвідношення канону і цензури в історичному розвитку, на думку А. та Я. Ассманів, існує у двох видах: "канон зверху" та "канон знизу". "Канон зверху" акцентує соціальний аспект, а "канон знизу" – когнітивний.

8. Вчений зазначає існування канону як широкого і вузького поняття. Канон у широкому розумінні передбачає толерантне, плюралістичне ставлення до того, що не пройшло ціннісний відбір, і таким чином опинилося за межами канону, функціонуючи у якості його кон-

тексту. Канон у вузькому розумінні цього поняття дискримінує усе те, що не потрапляє у канон, витісняючи його з культурної пам'яті.

Використані джерела

1. Ассман А. Канон и цензура // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / Алейда Ассман, Ян Ассман. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – С. 125-155.

2. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / [пер. с нем. М. М. Сокольской] / Ян Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 355 с.

3. Ассман Я. Храм как "центр" и "путь" / Египет: теология и благочестие ранней цивилизации / Ян Ассман. – М. : Присцельс, 1999. – С. 53-67. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.newacropolis.org.ua/ru/egypt/statti/teology.htm>

Серова Олена Юрїївна

САКРАЛЬНИЙ МІНІМАЛІЗМ

Зародившись наприкінці 1950-х років у США, музичний мінімалізм (Minimal Music) вже у 1980–1990-х роках органічно прижився на ґрунті європейської музичної традиції, викликавши до життя нові стилістичні модифікації мінімалістської музики, істотно розширивши сферу її впливу. З 1990-х років європейські композитори широко використовують мінімалістську техніку в музиці духовно-релігійного плану (сакральний мінімалізм). Серед таких композиторів можна назвати росіянина Володимира Мартінова, естонця Арво Пярта, англійця Джона Теґнера, поляка Хенрика Миколая Гурецькі, грузина Гія Канчелі, а також українку Вікторію Польову.

Гносеологічні витоки мінімалізму сягають архаїчно-релігійних і середньовічно-християнських джерел. Прихильники сакрального мінімалізму, шукаючи нові форми викладу музичного матеріалу в умовах незмінної повторності паттерну, виявили асоціації медитативної техніки мінімалізму з прийомами богослужбового співу Середньовіччя. Вони зуміли переосмислити репетитивну техніку відповідно до прийомів остінатного розгортання, притаманних поліфонічній школі Середньовіччя. У ракурс їх творчості потрапив "діалог епох в обширному часопросторі, що вміщує чи не все мистецтво Християнської доби" (В. Грачов).

Яскравою презентацією сакрального мінімалізму стала творчість *Володимира Мартінова* (нар. 1946). У період свого т. зв. "творчого мовчання" (1978 – 1984) він навіть став викладачем духовної академії Троїце-Сергієвої Лаври, одночасно займаючись дослідженнями як давньоруського церковного співу, так і техніки європейського середньовічного багатоголосся.

Літургійні жанри у творчості В. Мартинова представлені такими творами, як "Stabat mater" (1994), "Magnificat" (1993), "Requiem" (1995); жанри "паралітургійні" – "Апокаліпсис" (1992), "Плач пророка Ієремії" (1992), "Canticum fratris Solis" (1996). Російська духовна музика знаменного розспіву, партесний спів, духовний концерт відтворена у таких композиціях, як "Opus post I" (1984) для фортепіано, ударних і дисканта, "Come in!" (1985), "Opus post II" для двох фортепіано, ударних і дисканта (1993), "Requiem", "Magnificat", "Народний танець" для фортепіано (1997), "Canticum fratris Solis" та ін.

Свою концепцію "нового сакрального простору" композитор представив як синтез архаїчних мелодійних формул і структур з сучасними методиками постмодернізму. Ідеї та прийоми стилістики музичного мінімалізму у своїй релігійній творчості В. Мартинов переломлює у контексті традицій християнського церковного співу.

Варіант "нової простоти" від В. Мартинова виявився найрадикальнішим в Європі. Найбільш прогресивною стала його *"ідея паттерну"* як частини всього твору, як основи формоутворення. Паттерни виявляються не просто структурованими моделями з акцентом на фоніці, як у представників класичного мінімалізму, а *сакральними* ідеями у звуках, що віддзеркалюють релігійну символіку, пов'язану з вокальним славленням Господа. Тобто *мартиновський паттерн* – це передусім духовна субстанція, а не просто матеріальне втілення нот. Репетитивність, інспірована в мінімалізмі затвердженням немов беззмістовної тези-паттерну, у В. Мартинова сприяє втіленню ортодоксальних сакральних ідей божественної Краси та Святості, допомагає підносити молитви: "Господи, помилуй!", "Святий Господь!".

У деяких композиціях репетитивність застосовується у сполученні з адитивністю, наприклад, у "Passionslieder" ("Страстні пісні") на текст Йогана Вейнцера (1977), у "Пісні № 1" ("Прелюдія для зірки та волхвів") із "Різдвяної музики" (1976), у "Плачі пророка Ієремії".

Прагнення до синтезу російських, західних і американських традицій притаманно також творчості *Миколи Корндорфа* (1947 – 2001, з 1991 проживав у Канаді). Предмет його музики – серйозні філософські, релігійні, моральні проблеми. Типовою для музики М. Корндорфа стало *сполучення принципів статичної форми з процесами динамічного розвитку* ("Ярило", 1981; "Гімн I" та "Гімн II", 1987; обряд "Так!", 1982 та ін.)

Антон Батагов (нар. 1965) у багатьох своїх творах відтворює медитативний стан, який допомагає слухачеві зосереджуватися і перебувати якби "поза простором і часом", міркувати на тему "порожнечі" у буддій-

ському розумінні цього терміна. Найпоказовішою стала "Музика для 35 Буд" (2001) для ансамблю та фонограми.

До Minimal Music часто відносять і творчість естонського композитора *Арво Пярта* (нар. 1935, нині працює в Німеччині) – засновника оригінальної техніки композиції, що отримала авторську назву *tintinnabuli* (лат. "дзвіночки"). Музика А. Пярта відзначається внутрішньою непоказовою релігійністю, рідкісною чистотою звучання; вона організована настільки індивідуально, що сприймається як особливий феномен у сучасній музичній творчості. Tintinnabuli-музику А. Пярта з Minimal Music поєднує свідоме обмеження музичного матеріалу, відродження цінності категорії благозвуччя музики, повернення до композиційного процесу первинних елементів музичної мови, складених з найпростіших, найелементарніших компонентів тональності (гами, арпеджіо, тризвуки тощо), поняття мелодико-ритмічного рисунка, ефірної ясності структури, простих, сприйманих на слух статичних методів розвитку, завжди пізнаваної слухом репетитивності, схильності до подовженої тиші тощо. Поширеним прийомом у творах А. Пярта стало застосування елементів адитивного перетворення.

Проте tintinnabuli-музика А. Пярта і класичний американський мінімалізм – різні художні феномени. По-перше, в той час, як американський мінімалізм прагнув перетворити звукове "Щось" у "Ніщо", в музиці А. Пярта самі першоелементи мають культурну глибину. Він ніби милується звучанням стародавніх інструментів (виготовлених майстрами вручну), навіть тембр майже по-кейджевські препарованого фортепіано звучить у його концерті "Tabula rasa" (1977) немов покритий історичним пилом. По-друге, американці тяжіють передусім до швидкого рівностатичного темпу "вище людських можливостей", в той час, як у А. Пярта переважає повільний, часто свідомо вповільнений темп із великою кількістю значимих пауз. По-третє, важливого значення набувають розходження у культурній генезі авторських стилів А. Пярта й американських мінімалістів. Класики американської Minimal Music спиралися на найдавніші музичні традиції non-western music, які ще до того моменту не були усвідомлені європейською цивілізацією (традиції балійської, африканської, індійської музики). Підвалини формоутворення мінімалістів коріняться у ритуалі, медитації. Tintinnabuli-стиль Пярта бере свій початок з григоріанських європейських традицій церковної музики.

Глибокий вплив на композитора справила православна духовна традиція. Після прийняття у 1972 р. православного віросповідання композитор черпав натхнення у текстах псалмів, до яких часто писав одноголосні розспіви. Він прагнув розвинути у собі новий слух, здатність ці-

лком довірятися простоті та неспішності звучання. Так, Третя симфонія (1971), симфонічна кантата "Laul armasta-tule" (1973) насичені гострою домірністю та складним контрапунктом, що виходять з музики XIV – XV ст. У tintinnabuli-стилі написана хорова "Силабічна меса" (1977 – 1991), а також "Passio Domini nostri jesu Christi seindum Joannem" (1977 – 1982) для тенора, баса, вокального квартету, інструментального квартету й органа (згодом оркестровий супровід замінено звучанням а саррелла). Релігійністю насичені і його перші твори, створені в еміграції: "Cantus in Memory of Benjamin Britten" (1980), "Passio" (1982), "Es sang vor langen Jahren" (1984), "Stabat Mater" (1985), "Te Deum" (1986), "Magnificat" (1989), "Miserere" (1989 – 1990), "Berliner Messe" (1990 – 1991), написана до 90-го з'їзду німецьких католиків, "Litany" (1994) та ін. Духовними традиціями православ'я ("Песнь Силуана", 1991; "Trisagion"), інтересом до хорового співу а саррелла російської православної церкви ("Богородице Діво"; "Канон покаяння", 1997; "Triodion") відзначені твори 1990-х – початку XXI ст.

Зразком "сакрального мінімалізму" називають і музику польського композитора *Хенрика Миколая Гурецького* (1933 – 2010). Вершиною його творчості стала "Симфонія скорботних пісень" (Третя симфонія для сопрано з оркестром, 1976). Техніка Minimal Music дозволила композитору проникливо передати нетерпимість, насильство та покаяння ХХ ст., що пов'язані з подіями Другої світової війни, в якій Польща стала осередком більшості концентраційних фашистських таборів. У лібрето симфонії використані три тексти: плач XV ст., лист на стіні у в'язниці гестапо, написаний дівчинкою-підлітком у Закопані, сілезька народна пісня про біль матері, яка втратила сина на війні.

Композиція "Lux et tenebrae" (1993, друга ред. 1999) грецького композитора *Димитриса Терзакіса* (нар. 1938, нині працює у Німеччині) навіяна ідеєю очищення душі за "Федоном" Платона. Сакральність образів твору від початку асоціюється із двофазністю Православної літургії: Літургія оголошених, Літургія вірних. Квартовий хід, що за задумом автора визначає всі тематичні складові, демонструє показову "економію матеріалу". Репетитивність буквально не виділена у творі Д. Терзакіса. Проте явно відчувається інтервальна "мінімалізація" (кварта-квінта) висотних відносин, що вводить "ігрову штучність" в інтервально-інтонаційні відносини; повторюваність реєстрових зіставлень, в основі яких лежить ритуалізованість звучань "дзвонності" у нижньому реєстрі; фактурна простота гетерофонних паралелізмів, що символізує першоестетичні стимули творчості та ін.

Таким чином, стилістичні елементи мінімалістської техніки широко використовуються в музиці духовно-релігійного плану, нерозривно пов'язаній із богослужінням. Адже гносеологічні витoki стилю сягають архаїчно-релігійних і середньовічно-християнських джерел.

Славіна Олена Олександрівна

АСПЕКТИ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

У зв'язку з поширенням зацікавленості джазовою музикою більш широкого кола слухачів постає необхідність в ретельному вивченні теорії та історії мистецтва джазу. Аналізуючи його складові, слід зосередити увагу на імпровізації, що є ключовою рисою джазу.

Проблеми джазової імпровізації досліджуються науковцями в різних аспектах. Відомі роботи з історії джазу Дж. Колліера, В. Конен, Є. Овчиннікова, Ю. Панас'є, В. Симоненка, В. Фейертага, А. Баташова, М. Стернса. У численних дослідженнях щодо імпровізації особливо підкреслюється неочікуваність, спонтанність, непередбачуваність. Провідні музикознавці, вивчаючи питання імпровізації, вважають ключовою її проблемою взаємодію з фольклором. Деякі науковці наголошують, що вона є формою композиції, тоді як інші переконані в зворотному, а згідно з точкою зору Л. Переверзева, композиційне та імпровізаційне начало розвиваються в симбіозі.

Принципово відрізняється і сприйняття композиції та імпровізації. На відміну від першої, до якої є можливість повертатися багаторазово, сприйняття другої відбувається одноразово, одночасно із задумом і реалізацією. Існують висловлювання про невіддільність самого імпровізатора над імпровізацією. Вміння імпровізувати допомагає у формуванні особистісних якостей сучасної людини, що в свою чергу є головним завданням сучасної педагогіки. З педагогічної точки зору проблематика навчання мистецтву джазової імпровізації показана в працях Б. Гнілова, С. Гідрайтиса, А. Нікітіна, Е. Мерке, О. Хромушина та інших, в яких висвітлюються аспекти навчання основам джазового імпровізування різних категорій учнів.

Існують методики навчання імпровізації в джазі, орієнтовані на той чи інший інструмент (гітара – В. Молотков, В. Манілов). Але є й такі, що будуть корисними для ознайомлення всім імпровізаторам-початківцям, серед яких посібник І. Бриля "Практичний курс джазової імпровізації", підручник О. Хромушина "Джазове сольфеджіо" та ін.

Як видається, вагомою фігурою в навчанні вокальній джазовій імпровізації є Олег Степурко. Цікаві його методичні підручники "Блюз, джаз, рок" та "Скет імпровізація", в якому автор зробив нотний набір аудіо-посібника видатної американської співачки і педагога Джонні Мітчелл. Принцип навчання скет-імпровізації по цій методиці полягає в тому, що на відміну від інструменталіста, який може зіграти соло по нотах, вокаліст повинен вчитися імпровізації "з голосу", повторюючи за викладачем.

Боб Столов у своїх підручниках по скет імпровізації "Blues Scatitudes" та "Scat Drums" акцентує увагу не на мелодичному мисленні, а на тренуванні саме ритмічного відчуття. Він пропонує голосом імітувати ударні інструменти, знаходячи склади, які найбільш характерні особливостям звучання бочки, малого барабану, тарілки тощо.

Підсумовуючи різні методики навчання джазовій імпровізації, підкреслимо, що наряду з розвитком мелодичного та ритмічного мислення, першочерговим все ж таки є відчуття гармонії та свінгу, до яких додається весь комплекс компонентів виконання джазу.

Для професійного вивчення основ імпровізації необхідне більш поглиблене ознайомлення з теорією джазового строю, джазовою гармонією, історією джазу, а розвиток технічних можливостей допоможе у вдосконаленні виконання імпровізації.

Одним з першочергових завдань при навчанні є аналіз імпровізацій видатних постатей джазу, але тут постає проблема гострого дефіциту нотного матеріалу, особливо розшифровок імпровізацій відомих музикантів. Тому рекомендовано вивчати їх у аудіо- та відео-форматі. Це в свою чергу розвиває мелодичний та гармонічний слух, музичну уяву і пам'ять, допомагає зрозуміти музичне мислення видатних імпровізаторів.

Разом з цим треба розвивати власну здатність імпровізувати, формувати свій особистий стиль виконання. Для цього потрібна постійна практика. Тільки завдяки систематичній роботі можна отримати необхідний позитивний результат. Практикуватися в імпровізації краще за все на матеріалі відомих пісень або джазових стандартів. Для розвитку виконавської діяльності в джазовій сфері потрібна програма, яка б складалася із власних версій джазових стандартів.

Отже, головним є те, що джазовий музикант повинен досконало володіти своїм музичним інструментом для повного самовираження та самореалізації себе як виконавця, вміти сказати своє слово в музиці за рахунок власних інтерпретацій музичних творів.

ФЕНОМЕН КОЛЬОРОВИХ СТІЧОК У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Восени 2004 року – мабуть, вперше в історії сучасної України помаранчева стрічка стала символом громадського руху. Втім культура кольорових стрічок зародилася набагато раніше, ставши символом публічного єднання громадян довкола соціальних проблем. В англomовному середовищі кольорові стрічки носять назву "awareness ribbons" або "awareness bracelets", тобто "стрічки (браслети) свідомості". Оксфордський словник дає наступне визначення awareness bracelet: кольоровий браслет, що надягається для зростання свідомості щодо певної події [1].

Стрічки свідомості символізують різноманітні занепокоєння, залежно від кольору. Так, жовті стрічки у Сполучених Штатах показують, що член сім'ї знаходиться за кордоном на військовій службі. Георгіївські стрічки (золотисто-чорні) на території колишнього СРСР означають підтримку патріотичних настроїв під час святкування річниці Великої Вітчизняної війни. Пурпурова стрічка – для підтримки фонду Альцгеймера, рожева – для підтримки хворих на рак молочної залози, червона – підтримка ВІЛ-інфікованих.

Перша стрічка, яку можна вважати родоначальником сучасної історії стрічок свідомості, з'явилася у 1979 р. в США. Пенні Ленген, дружина одного з американських заручників в Ірані, пов'язала околишні дерева жовтими стрічками, щоб показати бажання свого чоловіка повернутися додому. Ідея, що надихнула її на ці дії, походить з популярної пісні 1970-х "Пов'яжи жовту стрічку на старий дуб" ("Tie a Yellow Ribbon 'Round the Ole Oak Tree"). Вчинок Пенні Ленген підтримали друзі та члени сім'ї, також почавши використовувати жовті стрічки. Таким чином стрічка стала носієм ідеї на рівні цілої країни.

У травні 1986 р. організація "The AIDS Faith Alliance" провела відкриту прес-конференцію в Ноттінг Хіл Гейт у Лондоні, що було підтримано архієпископом Кентерберійським та іншими християнськими лідерами церкви. Райдужні стрічки роздавалися усім відвідувачам події. Після конференції райдужні стрічки почали розповсюджуватися не тільки у Сполученому Королівстві, але й по всьому світу. Метою цього руху було залучення християнських церков до вирішення кризи, яку викликав СНІД. У 1991 році активісти ВІЛ-руху, натхненні цим досвідом, вирішили зробити стрічки символом боротьби проти СНІДу. Стрічка цього руху змінила колір, ставши червоною, адже цей колір символізує пристрасть.

З 1990-х стрічка свідомості набула культурного статусу, який звичайно присвоюється релігійним символам або великим бренд-іконам (верблюду Camel, яблуку Apple). Менш ніж за двадцять років усюди можна придбати стрічку будь-якого кольору, щоб показати свою свідомість у чималому списку питань. Різноманітні кольори стрічок співвідносяться з актуальними проблемами, що викликають занепокоєння у суспільстві: бомбування в Оклахомі, чоловіча жорстокість, цензура, залякування, епілепсія, діабет, рак мозку, синдром хронічної втоменості, аутизм, расова дискримінація, дитяча інвалідність, тощо. І це далеко не повний список.

Проблем більше, ніж кольорів, і одна кольорова стрічка може означати декілька питань, обізнаність у яких демонструє той, хто її носить. У своїй книзі "Розв'язування стрічкової культури" Сара Мур наводить цікавий приклад про тинейджера, який подарував своїй дівчині золотий браслет, що символізує боротьбу із бідністю. "Коли я спитала у нього, чи не вважає він суперечливим, що браслет проти бідності зроблено із золота, він був здивований цим спостереженням; цілком зосереджений на пошуку оригінальних браслетів, він не приділяв особливої уваги тому, що вони значать", – пише С. Мур [3, 70]. Автор робить висновок про те, що зазвичай стрічка є сигналом про особисту свідомість людини, але насправді у першу чергу означає її самовираження. Насправді в цьому виявляється двостороння природа стрічок: ти носиш її, щоб висловити підтримку, але хочеш, щоб інші помітили саме тебе.

У багатьох вимірах стрічки – це прояв суперечливих аспектів сучасної культури. Сара Мур дає пояснення: "Стрічка одночасно є модним китчевим аксесуаром, а також емблемою, яка виражає емпатію; це символ, що представляє свідомість і не потребує володіння питанням; це сигнал, що значить піклування про інших, але насправді це – самовираження" [3, 153].

Чим більше розповсюджуються стрічки, стаючи обов'язковим аксесуаром, тим більше вони розповідають про їх носіїв. Достатньо побачити на людині жовтий браслет із текстом "Livestrong", щоб зрозуміти, що вона підтримує боротьбу тисяч людей з раком та суспільну ініціативу американського велосипедиста Ленса Армстронга.

Водночас феномен, що розглядається, має зворотній бік. Дослідження кампанії "рожевої стрічки" з підвищення обізнаності щодо раку молочної залози призвели до цікавого спостереження, про яке розповідає у своїй книзі Сара Мур. Розповсюдження рожевих стрічок привело до надмірної стурбованості жінок. Більшість з них не володіли реальною інформацією про масштаб проблеми, не знали, що смертність від раку молочної залози неухильно знижувалася протягом декількох років.

Навпаки, схвильованість жінок зростала, коли вони бачили навколо себе нові й нові рожеві стрічки. Авторка вказує на те, що культивування почуття страху перед хворобою навряд чи сприяє здоров'ю жінок, які не хворіють на рак молочної залози.

Аналіз явища кольорових стрічок приводить до висновку, що ми стали свідками зародження та розвитку нового культурного явища, яке змінює навколишній світ, пропонуючи нові способи розповсюдження інформації та спроби вирішення проблем. При тому, стрічки мають потрійний ефект:

1. *Солідарність*. Коли на знак громадянської підтримки велика кількість людей публічно підтримує певну точку зору чи групу населення, відбувається актуалізація проблеми. Стрічки стають приводом для єднання, привертають увагу держави, регулюючих органів, суспільства. Проблеми вирішуються: солдати повертаються додому, революції можуть проходити без жертв, держава надає права меншинам та незахищеним групам населення.

2. *Толерантність*. За умов масової підтримки деякі речі, які не знаходили розуміння в суспільстві, стають прийнятними. Громада навчається спілкуватись із хворими на ВІЛ, захищаються права сексуальних меншин, тощо. Стрічки навчають суспільство толерантно сприймати одностатеві шлюби, сприяють соціальній адаптації людей із синдромом Дауна, тощо.

3. *Збір коштів*. Продаж кольорових стрічок приносить прибуток фондам та медичним центрам, що займаються пошуком рішень добре знайомих проблем. Держава та приватні інвестори фінансують науково-дослідні інститути, що шукають та знаходять засоби боротьби із хворобами.

Соціальну функцію кольорових стрічок неможливо недооцінити. Вони роблять соціальну свідомість модною. Публічне висловлювання своєї громадянської позиції стає атрибутом життя. Прагнення вирішувати проблеми та допомагати ближньому прищеплюються з дитинства. Яскраві кольори браслетів свідомості можна побачити у школах та інститутах, в офісах та на фермах. Сьогодні стрічка стає простим і зрозумілим засобом висловлювання власної громадянської позиції.

Використані джерела

1. Оксфордський словник онлайн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://oxforddictionaries.com/>

2. Jennie Bristow. Untying the “ribbon culture” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.spiked-online.com/index.php?/site/reviewofbooks_article/4919/

3. Sarah E.H. Moore. Ribbon Culture: Charity, Compassion and Public Awareness. – Palgrave Macmillan, 2008. – 200 с.

ЗАРОДЖЕННЯ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ КОМПОЗИТОРА

У широкому спектрі жанрів творчості українських композиторів можна зробити спробу віднаходження першопричини творчого задуму автора, як творця та інтерпретатора певного комплексу ідей, що функціонують або виявлять себе в культурному середовищі та соціумі. До проблеми творчості зверталися філософи (М. Бердяєв, С. Кримський), культурологи, музикознавці (О. Лосєв, О. Зінькевич, Ю. Чекан). Духовну музику кінця ХХ – початку ХХІ століття вивчають Н. Герасимова-Персидська, О. Зосім, О. Шевчук та ін.

До створення вокально-хорових творів, особливо духовних, після довгих років забуття звертаються українські композитори ("Літургії" Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика; духовні твори В. Сільвестрова, Г. Гаврилець, В. Польової). Ця музика пишеться з глибоких душевних поривань, з прагненням віднайти відповіді на жагучі питання сенсу людського існування.

Слід зазначити, що творчий потенціал особистості не залежить від організації її роботи державними установами, творчими об'єднаннями або громадськими закладами. Однак опосередковано діяльність соціуму впливає на філософсько-поетичний стан митця. Творча особистість не може не реагувати на нестабільність суспільного життя. Вона може протистояти цьому фактору своєю закритістю від суспільства – наприклад, заглибленням у так звану естетику "застиглої музики" ("Тиха музика" В. Сільвестрова). На рівні технології це може проявлятися також у відмові від побутових форм висловлювання (що стосується, зокрема, і відмови взяти до уваги у своїх мистецьких проектах існування образних систем фольклору та етнографії) У даному випадку творчі уподобання митця концентруються на структурних елементах вишуканих архітектурних форм без "живої" інтонації, що могла б перебувати у постійному розвитку (електроакустичні проекти А. Загайкевич).

Іншим напрямком певної закритості від соціуму, яка переважно є формою протесту є так званий "постмодернізм", сутність якого – психоделічне напластування елементів, що побутують у суспільстві. Не виняток тут фольклор і етнографія, що функціонують у постмодерністській моделі теж у спотвореному вигляді (сценічно-виконавські перфоменси С. Зажитька "Ще!" та "Ось так!").

Приклади адекватного реагування творчої особистості на соціальні процеси відомі. Класичними тут є Третя симфонія Л. Бетховена (як реакція на французьку революцію), Сьома симфонія Д. Шостаковича

(своєрідна енциклопедія думок і почуттів, зафіксованих автором на фоні трагічних подій Другої світової війни), Третя симфонія Б. Лятошинського (як адекватне відтворення духовного стану особистості у тоталітарному радянському суспільстві).

Мусимо констатувати, що такі твори є здебільшого результатом колосальної розмежованості суспільних сил, що стає своєрідним кристалізатором філософської думки митця. Тож, не випадково твори такої сили отримали оцінку соціуму – як такі, що утверджують "пафос французької революції", "непереможний дух радянського народу", або просто як "формалізм у музиці". Разом з тим, однобічне трактування зазначених творів замовчує головну ідею авторів: колосальну трагічну напругу соціальної розмежованості, якими є революції та війни.

У зв'язку зі складністю узгодженості творчої позиції митця і наростаючою розшарпаністю у демократичному суспільстві, наростає й потяг до пошуку ідеології цілісності у світоглядних процесах. Такою ідеєю могла б стати, наприклад "Ідея Бога", висловлена у творах з релігійною тематикою. Однак ця проблематика вже є ангажованою певними релігійними угрупованнями і, в залежності від сфер впливу якоїсь релігійної конфесії, митець може вважати свою місію означеною. Але відчуття трагедійності, відчуженості й "законсервованості" творчого потенціалу від такої визначеності у чесної особистості не зникає.

Ідея глобалізації міжнародної спільноти, заснованої на принципах конкурентоздатності товарів та послуг, безперечно, впливає на свідомість митця, але чи належить творчість до виробничої сфери, чи є художній твір товаром? У контактах митця та замовника функціонує механізм "замовник – виробник – споживач", але натхнення пов'язане з глибинними психофізичними процесами, які є "закритою зоною" навіть для самого творця. Тож, цінність власного твору автору допомагає визначити його совість, моральна й духовна Високість, а не "кон'юнктура ринку"!

Отже, до основних етапів творчого задуму композитора відносимо: зовнішній вплив соціального, побутового чи фізіологічного змісту (сновидіння, психічна ейфорія, еротичні фантазії, закоханість, трагедія, ненависть, глум тощо); духовний та інтелектуальний стан творчої особистості (генетичний код, рівень культурного розвитку нації або етносу, до якого належить митець, освітній рівень, творча майстерня, школа тощо); розуміння необхідності мистецької інтроверсії подій, що відтворюються у художніх образах (власний стиль висловлювання, вибір засобів виразності тощо); вольовий акт самовираження, заснований на духовному, соціальному або містичному рівнях (релігія, віра, філософська концепція, соціокультурний вимір тощо).

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ М. ШУХА "ЛЕГЕНДИ СТАРОГО ЗАМКУ"

Стрімко й у різних стилістичних напрямках розгорталася музична творчість для дітей упродовж останніх років ХХ ст. Вітчизняні композитори, перебуваючи у постійному пошуку нових форм художньої виразності, спираючись як на народнопісенну основу, так і на сучасні виразові засоби, досягли вагомих результатів у різних жанрах дитячого фортепіанного репертуару. Представники різних українських композиторських шкіл репрезентують нові жанрово-стильові розробки для дитячого репертуару. Надзвичайно цікавою в цьому плані є фортепіанна творчість багатьох українських композиторів другої половини ХХ ст., їх творчі надбання. Серед них зоріє яскрава постать представника сучасної музичної культури Михайла Шуха.

Олена Ущапівська пише про творчість М. Шуха як про своєрідне явище сучасної української музики. Композитор, на її думку, є типовим митцем постмодерної доби [2, 63]. Музикознавець Валентина Редя відзначає: "В проникливому звучанні музики М. Шуха – і наша історична пам'ять, і відчуття причетності до Вічного (в інтонаційному словнику композитора – стилістичні і жанрові моделі минулих епох), і дихання сучасності (використання неакадемічної стилістики), і погляд в майбутнє, в якому – Світло, Добро, Любов, Краса. Вражає те почуття Міри (читай – Гармонії), яким володіє автор" [1]. Давид Шейнін відмічає вільне професійне володіння М. Шухом різнохарактерними (як складними, так і гранично простими) стильовими прийомами, витоки яких можна знайти у традиціях минулого, так само як і в явищах сучасного мистецтва [3].

Прагнення вийти за рамки традиційної академічної музики, позбутись усталених штампів, втілити у дитячій музиці нові ідеї, внести свіжий струмінь в музичну мову творів спонукало Михайла Шуха до творчих пошуків. Поруч з фортепіанним альбомом для музикантів-початківців "Перші кроки" достойне місце займає цикл фортепіанних п'єс "Легенди старого замку". В музиці циклу рішуче простежується зв'язок поколінь та минулих епох з сьогоденням, прослуховуються інтонації середньовічних мотивів.

В альбомі шість програмних п'єс. Відкриває "музичну розповідь" циклу "Чарівна гірська країна". Невеликий за обсягом твір вирізняється яскравим колористичним началом. Скупа, лаконічна мелодія на початку п'єси нагадує давні розспіви: натуральний мінор, нерівномірний змінний метр, дублювання мелодії в унісон (через дві октави), що є ха-

рактерним для поліфонії Середньовіччя. Невимушено, імпровізаційно ллється мелодія на фоні "бурдонної" квінти (квінтовий акомпанемент постійно супроводжує слухача у подорожі лабіринтами "Старого замку"), адже саме зображально-імітаційний ефект звучання "бурдону" надає звуки твору колориту припорошених давністю подій.

Чарівна сутність художнього образу циклу, мелодійність тематизму, зображальні функції гармонічного супроводу, колористична педалізація – безумовні достоїнства першої фортепіанної мініатюри. Безперечно, виконання цієї п'єси є гарним приводом для учня втілити у фортепіанній грі свою фантазію, бачення кольорів у музиці, засвоїти нові виразні засоби музичного мовлення.

Наступна п'єса "Кінний лицарський турнір" – контрастна за характером і засобами музичної виразності. Композитор надає п'єсі жвавого, рішучого характеру (*vivo, resoluta*). Мелодія рухається по звуках лідійського та міксолідійського ладів, нагадуючи войовничі наспіви. Сильнодіючим виразовим засобом є метроритм: чергування розмірів 4/4, 2/4, 3/4, 5/4 надає музиці відтінку архаїчної оригінальності та бравурності. Влучні акценти, проставлені автором, допомагають виконавцю дотримуватися рівномірної пульсації п'єси, не зважаючи на метроритмічні складності.

"Місячні відблиски на сторожовій башті" є своєрідною ліричною зупинкою в циклі. Твір перегукується з настроєм початкової п'єси циклу, нагадуючи зразки імпресіоністичної й колористичної музики XIX ст. Зовні стримана, але сповнена внутрішньої експресії, ностальгічно-чутлива мелодія – автор немов шукає найщиріше, найточніше слово для передачі складних душевних емоцій та почуттів пережитого дня (в мелодії відчутні інтонації наспіву, кличу, мелодекламаційного речитативу, безсилового шепоту...) Повільний темп, вплітання в мелодію арпеджіато та співзвучних сучасних акордових послідовностей, лідійська кварта – ось той спектр засобів музичної виразності, якими майстерно користується композитор. Автор ніби "бавиться" мінливою зміною гармоній, ритмічними контрастами, пропонує виконавцю дати волю фантазії (позначка *rubato*). Таким чином, мініатюра вирішує як емоційні завдання для виконавця, так і технічні, що є корисним для практики піаніста.

Четверта п'єса циклу "Вихід знатного вельможі" передає атмосферу розкішних залів феодальних замків, де панує атмосфера останніх приготувань до балу. На перший план виступає невеликий оркестр: на тлі "бурдонної" квінти виграють чітку поступальну мелодію лютня, флейта, шалмей, їм акомпанують тамбурини та бубни. Помірний темп (*moderato*), міксолідійський лад, тріолі, морденти – "музична палітра", по якій безпомилково визначається танцювальна музика епохи Середньовіччя. Вже перші такти викликають живописно-колористичні асоці-

ації із королю (святковий танець-хода, обов'язковий атрибут дворянських свят у XII – XIII ст.). Динаміка, $p < f$ імітує поступове наближення святкової процесії. Останній "реверанс" – домінанта із затримкою і "святковий" тонічний акорд в широкому викладі. Церемонію виходу знатного вельможі закінчено. Вивчивши цей твір, маленький піаніст, безумовно, збагатить свою фантазію, отримає навички виконання складних ритмів та штрихів, познайомиться з інтонаціями монодичних ладів.

Ніби продовжує виступ придворних музикантів "Старовинний наспів". Ремарка до назви п'єси відразу визначає тембральні фарби двоголосся – лютня і флейта, тому п'єса нагадує прекрасний ліричний дует. Вступ твору досить романтичний: терція нагадує щипок по струнах лютні, кварто-квінтова поспівка – "прозорі" звуки флейти з ніжними переливами трелі у високому регістрі. Розмір 6/8 надає п'єсі пісенності, легкої танцювальності. Важливим виражальним засобом є гармонічний супровід: побудований на паралельних квінтових послідовностях, він ламає усі правила класичної гармонізації. Вільний темп *rubato*, міксолідійський лад, чутливе p , складний ритмічний малюнок дають змогу виконавцю відчувати себе в образі придворного менестреля.

Елементи звукозображальності, регістрова імітація звучання різних інструментів на фортепіано, широкий фактурний діапазон п'єси розвивають у маленького виконавця всі види слуху: мелодійний, поліфонічний, гармонічний, темброво-динамічний. Виконання цього твору вимагає сильної, яскраво відтворюваної слухової уяви, контролю над звуком.

Емоційним, логічним завершенням музичного циклу є п'єса "Свято на площі". Це картина масового, гучного фінального дійства. Фанфарні кварто-квінтові інтонації в середньому регістрі змінюються дзвінко-голосими низхідними рухами у високому регістрі, якими урочисто розпочинається свято. Мажорний міксолідійський лад, барвисті соковиті співзвуччя – кластери, темп *allegro* захоплюють у полон свята. Остинатний квінтовий супровід переривається призивними кварто-квінтовими інтонаціями. Одним із основних виразових засобів мініатюри є метроритм: розмір 8/8 ділить кожний такт на три несиметричні долі (3+3+2), що вносить елемент танцювальності та створює ефект безперервності мелодійного руху. Розставлені автором акценти ламають рамки квадратності, чіткого дольового ділення.

Друга половина твору будується на основному інтонаційно-ритмічному "зерні" п'єси – остинатний ритм "бурдонної" квінти. Цей інтонаційний мотив перегукується із всіма п'єсами фортепіанного циклу. Темп п'єси набирає шаленого оберту (*con fuoco*), святкова феєрія досягає максимального напруження. Неочікувану зупинку в музичний круговерть вносить домінантсептакорд на зниженому II ступені. Він же

з'являється і в кінцевій каденції – S₇, II₇ і T з улюбленою композитором секундовою інтонацією. П'єса "Свято на площі" може послужити окрасою учнівського репертуару в конкурсах та концертах. Завдяки яскравим та влучним засобам музичної виразності композиторові вдається відродити атмосферу старовини. В тематиці мелодизму, в перемінній метроритміці, в елементах фактури, в тембральному забарвленні циклу зустрічається багато "розпізнавальних знаків", що характерні для музики Середньовіччя. Особливої урочистості та рицарської бравурності п'єсам надають кварто-квінтові інтонаційні "зерна", з яких виростає самотня мелодична лінія, властива мелосу давньої епохи.

Допомагає відтворити "музичне полотно" сивої давнини ладогармонічна сфера музики циклу. Це використання середньовічних монодичних ладів: лідійського, міксолідійського, фрігійського, що семантично пов'язано з архаїчними поспівками. У своїх ладогармонічних пошуках М. Шух використовує сонористично-живописні гармонії, кластерну будову акорду, гармонічні послідовності паралельними чистими квартами та квінтами, остинатні повтори. Яскраві асоціативно-живописні образи породжує програмна назва кожної п'єси, що викликає виразні художні паралелі із легендами, міфами, епічними оповідями.

У процесі вивчення творів фортепіанного циклу маленький піаніст засвоюватиме нові виразні засоби музичного мовлення: темброве забарвлення голосів, осмислене виконання імпровізаційного тематизму, регістрова імітація звучання різних інструментів на фортепіано, тощо. П'єси розвивають художньо-образний світ дитини, збагачують його новими музичними враженнями.

Використані джерела

1. Редя В. "И были тихие небесные флейты" [Електронний ресурс] / В. Редя. – Режим доступу: <http://shukh.narod.ru/redia.html>
2. Ущапівська О. Творчість Михайла Шуха у контексті музичної культури Донбасу / О. Ущапівська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2008. – Вип. 2. – С. 63–67.
3. Шейнін Д. Пам'яті великого композитора [Електронний ресурс] / Д. Шейнін. – Режим доступу: <http://shukh.narod.ru/sheinin-shukh.html>

Теуту Ігор Павлович

ДО ПИТАННЯ СИНТЕЗУ СТИЛІВ У ЦИМБАЛЬНИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ

Поглиблюючи дослідження феномену транскрипції в цимбальному виконавстві в площину культурно-стилістичних взаємозв'язків зосередимо увагу на процесі становлення стильового діалогу – саме за до-

помогою цього процесу вбачається суть та можливість переходу першоджерела до нової художньої форми існування.

У транскрипціях, як в зафіксованих інтерпретаціях, виникають питання стильових взаємовідносин автора та транскриптора, проблеми суб'єктивного та об'єктивного прочитання оригіналу, більш вільного або більш строгого з точки зору стилістики інтерпретації нотного тексту.

Поняття "стиль" у даній публікації будемо розуміти як найвагомий творчий чинник, який має своє матеріально-конкретне вираження у характерному виключно для нього комплексі засобів – певному "розробленні" відповідного фактурного устрою та тематизму, а також його розвитку, що відображає своєрідність музики тієї чи іншої епохи, на пряму, композитора.

Відштовхуючись від поняття "стиль", запропонованого вище, закономірно постає питання: чи можна взагалі піднімати проблему стилю у творі, який базується на чужому матеріалі, перенесеному до нових тембрових умов звучання? Відповідь на це питання слід шукати через призму прагнення заявити про себе власним інтерпретаторським стилем, який виникає з діалогу сучасного та минулого, що гармонійно складається в єдиний почерк, так звану стильову індивідуалізацію. Синтез стилів стає невід'ємною складовою частиною мислення транскриптора, полем для свідомих експериментів його творчості та глибшого розуміння суті його транскрипторської діяльності.

Мета публікації – виявити основні стильові особливості та взаємодію стилів в авторських редакціях та вільних обробках для цимбалів.

Серед науковців, які розглядали транскрипцію під кутом синтезу стилів, слід відмітити Н. Прокіну, В. Руденко, А. Меркулова, М. Борисенко, Б. Бородіна, О. Ушакову та інших.

Так, розглядаючи питання стильової мови транскрипції, Н. Прокіна зосереджує увагу на змісті стилю першоджерела та нового авторського стилю транскриптора, розглядаючи їх через призму "діалектики вихідного і впливаючого стилів першоджерела" [5, 4-5], що під час своєї взаємодії призводять до певного результату – синтезу стильових компонентів у транскрипції. Виходячи із аспекту взаємодії стилів, Н. Прокіна дає наступне визначення поняттю транскрипції: "Жанр, що виник в результаті взаємодії різних стилів і представляє собою своєрідну "варіацію" на твір – першоджерело, при типізованому поєднанні незмінних та оновлюваних компонентів" [5, 11].

В. Руденко [6], розглядаючи транскрипцію в аспекті інтерпретації, зазначає, що вона поєднує риси стилю транскриптора-композитора і

транскриптора-виконавця, з метою виявлення нових форм прочитання твору-першоджерела.

Не можливо залишити поза увагою думки А. Меркулова [3; 4] щодо транскрипцій творів Моцарта, зроблених Грігом. Автор зосереджує увагу на радикальному переосмисленні Грігом стилю Моцарта, в результаті чого відбувається не просто діалог авторських стилів, а діалог відповідних епох – класицизму та романтизму. Натомість, "Моцартіана" Чайковського, на його думку, є спробою використання різних підходів – трансформації та стилізації.

М. Борисенко досліджує механізми взаємодії індивідуальних композиторських стилів у жанрі транскрипції та "індивідуально-стильовий аспект, який поширюється як на оригінал, так і на його версію" [1, 5].

При огляді стилістичного аспекту феномену фортепіанної транскрипції з точки зору запропонованого ним методу трансформації Б. Бородін [2] робить спробу дослідити специфіку трансформації образної сфери твору, що відбувається в результаті стилістичних взаємодій, та визначити принципи взаємодії стилю твору-першоджерела та стилю інтерпретатора – транскриптора, від максимальної вірності транскриптором стилю оригіналу до повного свідомого стилістичного перевираження. Разом з тим дослідник зазначає, що коли транскрипцію та її об'єкт розділяє значний проміжок часу, то уникнути стилістичної трансформації неможливо.

О. Ушакова [7] зауважує, що стиль транскрипції завжди буде відповідати тому часу, в якому вона створена, а межа інтерпретаторської діяльності орієнтуватиметься на можливості нового інструментарію, технічні можливості виконавців, а головне, на сучасне музичне сприйняття.

Основною особливістю, з точки зору синтезу стилів, що відрізняє вільні обробки від авторських редакцій в цимбальному виконавстві, є те, що останні, як правило, залишаються у межах вихідного стилю (тобто, їм в більшій мірі притаманні ознаки початкового стилю твору-першоджерела), а ознаки стилю транскриптора проявляються у переінтонуванні вихідного матеріалу новими тембровими умовами звучання. Крім того, поява елементів стильової взаємодії в авторських редакціях пов'язана з часовою віддаленістю між створенням твору-першоджерела та його транскрипції. Чим більший розрив у часі, тим ймовірніша "стилістична модуляція", а не "стилістичне відхилення".

Працюючи над вільною обробкою, інтерпретатор знаходиться у межах двох стилів, у процесі роботи повною мірою проявляються ознаки початкового стилю твору та його власного індивідуального інтерпретаторського стилю, а в результаті створюється повноцінний художній

твір (який ні в якому разі не втрачає інтонаційного зв'язку з першоджерелом), що має ознаки підсумкового, похідного від взаємодії двох попередніх стилів (їх синтезу). У даному випадку відбувається нове стилістичне прочитання оригіналу через пошук найбільш адекватних цимбальних засобів музичної виразності.

Отже, важливим моментом у поділі цимбальних транскрипцій на авторські редакції та вільні обробки є домінанта або стилю автора твору-першоджерела (авторські редакції), або стилю транскриптора (вільні обробки). Разом з тим, і в авторських редакціях, і у вільних обробках присутня певна стильова взаємодія, яка певною мірою пов'язана з часовою близькістю (ймовірно "стилістичне відхилення" у бік стилю транскриптора) або часовою віддаленістю (більш ймовірна "стилістична модуляція" у бік стилю транскриптора) між створенням твору-першоджерела та його транскрипції.

Кожна модель транскрипторської інтерпретації зумовлює необхідність комплексного вивчення та аналізу пласту транскрипційних творів, як актуального для сучасного цимбального виконавства феномену. Перспективним напрямом подальших розвідок у цьому напрямі є виявлення креативних аспектів транскрипторської інтерпретації як специфічної складової сучасної авторської творчості, спрямованої на нове прочитання творів минулих епох у сучасному переосмисленні новими засобами цимбальної виразності.

Використані джерела

1. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства 17.00.02 / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2005. – 17 с.
2. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02 / Б.Б. Бородин. – М., 2006. – 434 с.
3. Меркулов А. Клавирные сочинения Моцарта в обработке Грига (К вопросу о романтическом стиле интерпретации) / А. Меркулов // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. трудов МГК. – М., 1989. – С. 17-35.
4. Меркулов А. Обработки Чайковским клавирной музыки Моцарта: стилистические аспекты переинтонирования / А. Меркулов // Из истории музыкальной жизни России (XVIII – XIX вв.): Сб. науч. тр. МГК. – М., 1990. – С. 68-84.
5. Прокина Н.В. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория. – М., 1989. – 21 с.
6. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации // Музыкальное исполнительство: Сб. ст. / Сост. и общ. ред. В.Ю. Григорьева и др. – Вып. 10. – М. : Музыка, 1979. – С. 22-56.
7. Ушакова О.Ю. От оригинала к транскрипции: аспекты стиливого диалога / О.Ю. Ушакова [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://musstudent.ru/.../ushakova-ot-originala-k-transkripcii-aspekty.html>

КОНКОРДИЗМ І ДИСКОРДИЗМ У РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА "ЛЕПРОЗОРИЙ"

Знайти гармонію внутрішню, так само з суспільством, природою, побудувати такий суспільний лад, щоб людина змогла розкрити себе як особистість, а головне – бути щасливою – основні проблеми, які цікавили В. Винниченка як письменника-філософа. Нагромадивши величезний світоглядний досвід, В. Винниченко приходив до філософських принципів *конкордизму* в етиці та літературі (від лат. *concordia* – погодження, згода). Проблема щастя для митця є визначальною: "Єдине, що ми маємо право констатувати з абсолютною певністю, це те, що незважаючи на всякі наші теоретичні розходження, ми всі мусимо підлягати законові прагнення щастя" [2, 156].

Ініціатором філософсько-етичного аспекту дослідження творчості В. Винниченка є Григорій Костюк. Уперше ж проаналізувала філософські трактати "Щастя: Листи до юнака" (1930) та "Конкордизм – система будування щастя" (1938-1948) Надія Гусак. Тамара Гундорова торкнулася перетину одного з найголовніших принципів конкордизму "чесність з собою" з "філософією життя" Ф. Ніцше. Інна Кошова виокремила ключові постулати трактату "Конкордизм", втілені в романах В. Винниченка "Лепрозорій", "Вічний імператив", "По-свій!", "Чесність із собою", "Записки Кирпатого Мефістофеля", "Поклади золота", у п'єсах "Великий Молох" та "Дисгармонія".

Нині, в нелегкий час фізичної і духовної "недуги" людства, ідеї трактату та їх втілення в романі "Лепрозорій" як ніколи є *актуальними*. А їх дослідження є ключем до вирішення багатьох глобальних проблем людства, аж до запобігання війни, профілактики страшних захворювань, "одужання" здичавілої душі та відродження моральних цінностей.

Наша *мета* – проаналізувати зіткнення положень дискордизму і конкордизму в романі В. Винниченка "Лерозорій", що вимагає вирішення таких *завдань*:

- з'ясувати основні ідеї етико-філософського трактату В. Винниченка "Конкордизм";
- встановити антиутопічні ознаки роману В. Винниченка "Лепрозорій";
- обґрунтувати літературне втілення положень трактату про запобігання морального занепаду людства в романі В. Винниченка "Лепрозорій", проаналізувавши бінарну опозицію дискордизм – конкордизм.

"Конкордизм" – двотомна праця утопічного характеру, програма гармонійного суспільства. "Конкордизмом ми називаємо систему лікування та реорганізації сил сучасного людського організму, сил як фізичних, так і психічних, систему базовану на рівновазі та погодженні тих сил" [2, 67]. Концепція "Конкордизму" містить 13 правил (заповідей), основні з яких – бути чесним з собою, звільнитись від пут релігії, бути простою часткою природи, харчуватися тим, що приготоване на кухні природи, тримати у погодженні всі головні сили (інстинкти, субінстинкти, розум, почуття, підсвідомість, волю), не панувати і не підлягати пануванню, бути "активною відданою клітиною" колективу та ін.

Сергій Погорілий називає романи "Вічний імператив" (1936) та "Лепрозорій" (1938) "мистецькими варіантами деяких сторін учення конкордизму" [4, 178]. У 2011 році зусиллями Г. Сиваченко видавництво "Знання" опублікувало роман "Лепрозорій" ("Прокажельня"). Головну героїню та оповідачку роману В. Винниченка наділяє знаковим іменем – Івонна Вольвейн (Volvin утворено з двох перших складів імені та прізвища В. Винниченка у французькій транскрипції).

На запитання Івонни про сутність щастя професор Матур відповідає, що щастя – це "рівновага й погодження сил" [3, 50], давно і безповоротно втрачені людством. Професор відкриває очі Івонні: насправді життя поза "матрицею" представлене у вигляді "прокажельної ями", де всі прокажені шукають собі місце під сонцем. "Трагізм наш у тому, що ми навіть не знаємо, що ми – прокажені, що ми закинені в цю яму й ніколи з неї не зможемо вибратися" [3, 61]. Хвороба прокажених не що інше, як "дискордизм сил" [3, 52].

Івонна приходить до розуміння, що людство безнадійно хворе і нічого не знає про свою хворобу. Таке світовідчуття близьке до сприймання речей Рейчел Соландо у фільмі "Острів проклятих" (2010) Мартіна Скорсезе. Рейчел Соландо, яка знаходиться в лепрозорії на острові, здається, що вона живе своїм звичним життям, в себе вдома, а санітари для неї молочники, листоноші і т.ін. Подібна шизоаналітична проблематика порушена у культовому науково-фантастичному фільмі братів Вачовські "Матриця" (1999). Людині здається, нібито вона живе у трьохвимірному світі, але насправді вона сидить у кріслі, підключена до дротів. Життя поза "матрицею" вселяє жах: люди існують лише як джерело енергії для цивілізації машин. Та людство і не підозрює, що знаходиться у платонівській печері.

Теза професора Матура про те, що у кожного "чи неправильності шлунку, чи нервів чи сексуальність" [3, 112] набуває більшої актуальності у ХХІ ст., коли фізичні хвороби настільки різноманітні і мають зна-

чення пандемії, коли духовне виродження хоч і менш видиме, але настільки глобальне, що переростає в деградацію моральності суспільства. Як ніколи актуальними для сучасності є закиди Матура: "подивіться новинки кінематографу: бий, ріж, души. Такі їхні теми. Найрадикальніша жорстокість вже нікого не обурює, не лякає; можливість майбутньої війни, отруювання газами цілих міст, страшні страждання отруєних мирних людей, дітей, жінок – все це вже вважається майже за нормальне!" [3, 270]. Шекспірівська теза "життя – театр" набуває у Винниченка значення "життя – прокажельня".

Особливістю роману "Лепрозорій" як антиутопії є побудова "позаматричного" простору, де немає ні жорстокого Правителя, ні брехливої пропаганди, ні знуцання над індивідуальністю, але від цього змальована картина куди страшніша: людина зображена як збайдужіла, лінива, зіпсована істота, яка не має шансів на порятунок, є ворогом сама для себе і для кожного (за Сартром, пекло – це "інші"). Людина не хоче бачити вихід із прокажельні, або бачить його, та не відчуває в собі сили для змін, тому живе лозунгами "маємо те, що маємо", "буде так, як має бути", "якось да буде", "якби чого не було" та ін.

Однією з головних причин дискордизму, крім гіпертрофії егоїзму і непогодження сил, професор бачить у "неприродній" їжі (як і в "Сонячній машині"). "І стало тепер так, що отой варений, печений, смажений, перчений, солоний труп повинен нам давати силу й життя" [3, 53]. Івонна ж з дитинства не куштувала м'яса, натомість вживає лише рослинну їжу. Вона гарна від природи душею і тілом, має пам'ять "первісної людини" і ніколи не хворіє, крім того володіє лікувальною здатністю "гарячого подиху". Не зважаючи на приреченість світу і спокуси професора, вона шукає "виходу", що є альянсом на другу частину П'ятикнижжя Мойсея "Вихід". Івонна пропонує свою утопічну модель світу – *конкордизм*. Для його побудови необхідно "вернутися до свого природного способу життя, а надто годування" [3, 271]. Відхід з прокажельні можливий лише "без релігії", яка визначає людину царем природи, крім того, бути погодженим і чесним з собою, з найближчими і колективом, бути послідовним до кінця, головне – самому виконувати те, що проповідуєш (тобто, основні правила згаданого Винниченкового трактату, які згодом реалізував П. Іванов).

В. Винниченко розробляє концепцію конкордизму як способу повернення людям стану щастя, тому в центрі роману винесено проблему "щастя – страждання". Автор, на думку М. Варданян [1], протиставляє дві моделі "дискордистську"/"конкордистську", які в міфологічному аспекті представляють "небажаний" (пекло, "демонічна модель") і "бажаний"

(рай, "апокаліптична модель") світи. Уособленням першого постає професор Матур, бо такий світ несе людям страждання, а репрезентантом іншого виступає Івонна, яка моделює щасливу, хоч і утопічну реальність.

Отже, роман "Лепрозорій" – це художнє втілення ідей етико-філософського трактату В. Винниченка "Конкордизм". Митець зображає, якими можуть стати люди, не борючись зі своєю "проказою". Побачивши зі сторони свої хворобливі вади, людство мало б шукати "вихід", та розбудова "лабораторії щастя" [3, 277] поки що залишається у мріях. Роман "Лепрозорій" 73 роки чекав свого виходу, чекав, коли стане насправді актуальним і потрібним в Україні, і таки дочекався. В. Винниченко вірив, що людина зможе очиститися духовно і фізично й подолає соціальну проказу втіленням його концепції конкордизму, що ментально та естетично збігається з "етнофутуризмом" в українській антиутопії.

Використані джерел

1. Варданян М.В. Социально-философская проблематика романов В. Винниченко 1930-1940-х гг. : автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: спец. 10.01.01 "Украинская литература" / М.В. Варданян. – Кировоград, 2010. – 19 с.

2. Винниченко В. Конкордизм. Система будовання щастя. – К. : Український письменник, 2011. – 342 с. – (Серія "Ad fontes").

3. Винниченко В. Лепрозорій: роман / Володимир Винниченко; післямова Галини Сиваченко. – К. : Знання, 2011. – 382 с.

4. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. – Нью-Йорк: УВАН у США, 1981. – 212 с.

Чернець Марія Олександрівна

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРНА СТОЛИЦЯ ЯК ВИКЛИК ЧАСУ

Реалії сьогодення свідчать про невпинний процес входження української культури у світовий простір. Важлива роль у даному процесі належить українським містам, культурний розвиток яких регулюється пріоритетними напрямками державної культурної політики.

Важливим інструментом державної політики, який визначає напрямок та характер державної підтримки розвитку культури в Україні, є національно-культурні державні цільові програми, які повинні бути спрямовані на створення сприятливих умов національно-культурного розвитку, збереження національно-культурної спадщини, задоволення інтелектуальних та духовних потреб людини [3].

Виконання національно-культурної державної цільової програми покликане сформуванню в Україні єдиний гуманітарний, культурний та

інформаційний простір і стати гарантом входження України до європейського культурного простору.

Проте, в умовах сьогодення культурна сфера в Україні не має стійкого фінансування, яке було б достатнім для забезпечення не тільки функціонування, а й розвитку галузі, а отже і реалізації повною мірою культурних прав людини. Як свідчать дослідження, "за таким показником, як частка витрат на фінансування культури у ВВП, Україна історично відстає від інших країн світу. Загальна світова тенденція полягає в тому, що чим більше виробництво ВВП у розрахунку на душу населення, тим вище частка цих витрат на культуру у ВВП. В Україні статистичні дані свідчать про існування стійкої тенденції фінансування видатків на культуру за залишковим принципом і позбавлення культурної сфери пріоритетності при формуванні бюджетної політики" [2, 35-37].

Державна політика України у галузі культури потребує реальних дій. На даному етапі для успішного розвитку галузі необхідна суттєва фінансова підтримка держави, а також максимальне залучення іноземних інвестицій. Розвиток культурної столиці в Україні, за моделлю більшості європейських держав, повинен стати стратегічним завданням державної політики. Адже у наш час в умовах глобалізації, розширення інформаційного простору на перше місце виходять не матеріальні активи держав, а саме культура, що концентрується у культурних столицях, які презентують країни на міжнародній арені, відіграють провідну роль у формуванні національного бренду, іміджу держав.

Одним з небагатьох міст, що претендують на почесне звання культурної столиці України, а також Європейської культурної столиці, є Київ. Місто має значний культурний, освітній потенціал, оскільки володіє великою кількістю культурних і творчих ресурсів: театрів, музеїв, галерей, виставкових зал; тут відбуваються театральні, балетні, музичні, мистецькі конкурси і фестивалі.

Сьогодні, в умовах процесу всесвітньої економічної, політичної, культурної інтеграції, зближення культур різних країн та разом з тим пошуку культурної національної ідентичності територій, Україна повинна заявити про себе як сильна держава з величезним культурним потенціалом, зосередженим, насамперед, у культурних столицях, які є духовним, культурним, історичним, науково-освітнім центром, місцем проведення різноманітних культурних заходів, а як наслідок, місцем реалізації культурних прав людини.

Заявивши про себе, ми маємо можливість зміцнити позиції на міжнародній арені, залучити іноземні інвестиції, але спочатку саме держава повинна підтримати культурну галузь як пріоритетну, надавши

другого дихання музеям, галереям, виставковим залам, театрам, та іншим закладам культури, залученням молоді до розробки нових перспективних проектів, активною позицією щодо входження України у Європейський культурний простір.

Використані джерела

1. Вуд Ф. Межкультурные города. К модели межкультурной интеграции / Ф. Вуд. – К., 2010. – 136 с.

2. Кисіль Н. Соціально-культурна сфера: територіальна організація та особливості розвитку: дис. ... канд. економ. наук: 08.10.01 / Н. Кисіль. – Львів, 2002. – 232 с.

3. Сайт "Законодавство України" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/main/index>

4. European capital of culture [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/doc413_en.htm

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андросова Дарія Володимирівна, канд. мистецтвознавства, доцент Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Афоніна Олена Сталівна, канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ашурова Аліна Вадимівна, викладач кафедри вокалу та хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Бойко Ірина Миколаївна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Борецька Анна Вікторівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Бриль Юлія Олексіївна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Гавеля Богдан Русланович, викладач кафедри театрального мистецтва Інституту екранних мистецтв імені Івана Миколайчука

Гаврилова Тетяна Юріївна, викладач-методист вищої категорії, завідувач відділом музично-теоретичних дисциплін ДМШ, м. Бориспіль, Київська обл.

Гамова Ірина Василівна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С.С. Прокоф'єва

Гармель Оксана Володимирівна, канд. мистецтвознавства, завідувач відділу з ліцензування та наукової роботи Київської муніципальної академія естрадного та циркового мистецтв

Глівінський Валерій Вікторович, доктор мистецтвознавства (США)

Грушкіна Світлана Вікторівна, вчитель музичного мистецтва та художньої культури (вчитель вищої категорії, звання "старший вчитель") ЗОШ № 24, м. Мелітополь, Запорізька обл.

Демура Оксана Олександрівна, аспірантка Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова

Денисенко Ярина Олександрівна, аспірантка Інституту мистецтв, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського Національної академії наук України

Дінкевич Ольга Георгіївна, старший викладач вищої категорії ДМШ № 1 імені Я.С. Степового, м. Київ

Жуковська Тетяна Іванівна, завідувач навчальної лабораторії кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Загорулько Марія Анатоліївна, аспірантка кафедри філософії і культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка

Залевська Олена Григорівна, викладач-методист вищої категорії ДШМ № 8, м. Київ

Заря Світлана Валеріївна, старший викладач кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Зоряна Антоніна Михайлівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Зосім Ольга Леонідівна, канд. мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Карпенко Любов Віталіївна, викладач-методист вищої категорії ДМШ № 2, м. Суми

Кобежицький Тадеуш, доктор філософських наук, професор Варшавського музичного університету Фредерика Шопена (Польща)

Коваленко Наталія Павлівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Коваль Марина Петрівна, викладач-методист Сумського вищого училища мистецтв і культури імені Д.С. Бортнянського

Ковальова Юлія Сергіївна, здобувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Козлова Олена Михайлівна, викладач музично-теоретичних дисциплін ДШМ № 1, м. Херсон

Колесник Олена Сергіївна, канд. філософських наук, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Копієвська Ольга Рафаїлівна, канд. педагогічних наук, завідувач кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник освіти України

Коробецька Світлана Юріївна, канд. мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри теорії та історії музики Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова

Кравченко Анастасія Ігорівна, аспірантка, голова Ради молодих вчених, аспірантів та здобувачів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Крижановська Наталія Євгенівна, канд. історичних наук, доцент кафедри філософської думки та культурології Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського

Купіна Дарина Дмитрівна, викладач кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С.С. Прокоф'єва, здобувач Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

Личкова Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та гуманітарних дисциплін Чернігівського державного технологічного університету, засл. працівник освіти України

Ліва Наталя Валеріївна, канд. мистецтвознавства, викладач кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету імені М.М. Коцюбинського.

Лісова Руслана Віталіївна, викладач вищої категорії ДМШ м. Охтирка, Сумська обл., композитор, член Національної всеукраїнської музичної спілки (Сумське обласне об'єднання)

Ліфінцева Галина Олексіївна, старший викладач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, завідувач практики

Луцак Тетяна Ігорівна, аспірантка кафедри історії та теорії культури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова

Мар'єнко Світлана Георгіївна, магістр музичного мистецтва, викладач фортепіано, концертмейстер ДМШ № 2 імені О.К. Глазунова, м. Одеса

Мартинюк Тетяна Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ "Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Григорія Сковороди"

Михайловська Аліна Вікторівна, викладач-методист, завідувача фортепіанним відділом ДШМ, м. Вишневе, Київська обл.

Микуланинець Леся Михайлівна, канд. мистецтвознавства, старший викладач кафедри педагогіки музичної освіти і виконавського мистецтва Мукачівського державного університету

Мінасян Лариса Борисівна, магістр музикознавства, викладач школи мистецтв при Чернігівському музичному училищі імені Л.М. Ревуцького

Монько Тетяна Савівна, канд. педагогічних наук, доцент, професор кафедри соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Неведрова Євгенія Миколаївна, викладач-методист Кримського республіканського вищого навчального закладу "Сімферопольське музичне училище імені П.І. Чайковського"

Немна Алла Петрівна, викладач-методист ДМШ, м. Жашків, Черкаська обл.

Овчарук Ольга Володимирівна, канд. педагогічних наук, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна, канд. педагогічних наук, доцент, доцент кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Олексієнко Оксана Мирославівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Павельчук Іванна Андріївна, канд. мистецтвознавства, докторант Львівської національної академії мистецтв, заслужений художник України

Палкіна Ірина Ігорівна, аспірантка кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Пан Тінтін, аспірантка Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової (Китай)

Петрик Валентина Василівна, канд. мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв

Подобас Ірена, канд. мистецтвознавства, референт відділу міжнародних зв'язків Варшавського музичного університету Фредерика Шопена (Польща)

Полякова Неллі Михайлівна, старший викладач I категорії, завідувач відділу музично-теоретичних дисциплін ДШМ, м. Шостка, Сумська обл.

Приходько Анна Володимирівна, аспірантка кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Радзієвський Віталій Олександрович, канд. культурології, доцент Київського національного університету культури і мистецтв

Регуліч Ірина Вікторівна, аспірантка Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Садовенко Світлана Миколаївна, канд. педагогічних наук, старший науковий співробітник, доцент, заступник директора з науково-технічної роботи Українського центру культурних досліджень, доцент кафедри те-

орії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Сафонова Ірина Григорівна, канд. педагогічних наук, доцент кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Серова Олена Юріївна, старший викладач кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, аспірантка кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Сичова Олена Віталіївна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Слабченко Марія Олександрівна, канд. мистецтвознавства, викладач Відокремленого підрозділу Національного університету біоресурсів і природокористування України України "Ірпінський економічний коледж"

Славіна Олена Олександрівна, викладач вокалу естрадного відділу Комунального вищого навчального закладу Київської обласної ради "Коледж культури і мистецтв", здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Смірнов Олександр Борисович, креативний директор рекламного агентства "Табаско", здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Смірнова Ніна Степанівна, викладач-методист вищої категорії ДМШ № 2, м. Суми

Станіславська Катерина Ігорівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Старчик Тетяна Вікторівна, старший викладач I категорії ДШМ, м. Шостка, Сумська обл.

Степанова Людмила Павліна, канд. педагогічних наук, викладач Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова

Степурко Віктор Іванович, доцент кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка

Тараненко Ольга Миколаївна, викладач по класу фортепіано ДМШ, м. Охтирка, Сумська обл.

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна, канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Теуту Ігор Павлович, аспірант кафедри академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника

Титенко Дмитро Павлович, асистент органіста Національного будинку органної та камерної музики України, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ткаченко Ірина Євгенівна, викладач-методист вищої категорії ДМШ № 2, м. Суми

Урбанович Любов Євгенівна, аспірантка Краснодарського державного університету культури і мистецтв (Росія)

Файзулліна Ганна Станіславівна, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Федотова Оксана Олегівна, доктор історичних наук, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Чембержі Михайло Іванович, Народний артист України, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, член-кореспондент Академії педагогічних наук України, член Національної спілки композиторів України, ректор Київської дитячої Академії мистецтв

Чернета Тетяна Олександрівна, канд. мистецтвознавства, старший викладач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Чернець Марія Олександрівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Чуніхін Олександр Натанович, заслужений діяч мистецтв України, доцент, директор – художній керівник театру "Київська мала опера", професор кафедри режисури Інституту мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Шамро Лариса Леонідівна, старший викладач вищої категорії, завідувач відділу музично-теоретичних дисциплін ДМШ № 2, м. Шостка, Сумська обл.

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України

Юрченко Катерина Сергіївна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ян Ірина Миколаївна, канд. мистецтвознавства, доцент Київського університету імені Бориса Грінченка

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Шульгіна Валерія Дмитрівна Презентація спеціальностей кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККиМ.....	3
Kobierzycki Tadeusz Naród jako podmiot mistyczny w ujęciu Wincentego Lutosławskiego	5
Podobas Irena Mazurkas of M. Czurlionis in legacy of images of F. Chopin Mazurkas	13
Личкова Володимир Анатолійович Еніоестетика і медіа-арт в українському постмодернізмі (на прикладі творчості Тараса Полатайка).....	14
Федотова Оксана Олегівна Формування інформаційної культури молоді в процесі отримання освіти	19
Станіславська Катерина Ігорівна Yarnbombing як приклад видовищного декорування вуличного простору.....	22
Копієвська Ольга Рафаїлівна Інновація як важлива складова освітнього процесу (за результатами проекту ЄС Темпус).....	24
Садовенко Світлана Миколаївна Експлікація поняття "українська народна художня культура"	26
Чембержі Михайло Іванович Роль освіти у формуванні особистості сучасної молоді людини	30

СЕКЦІЯ 1

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Грушкіна Світлана Вікторівна Особливості розвитку української графіки ХХ – початку ХХІ століть: історичний аспект	33
---	----

Зосім Ольга Леонідівна	
Сакральний і мистецький виміри духовної пісенності.....	36
Коваленко Наталія Павлівна	
Просвітницька діяльність Івана Гончара	40
Ковальова Юлія Сергіївна	
Оперетковий жанр на музично-театральній афіші Києва: сторінки історії.....	43
Коробецька Світлана Юріївна	
Основи теорії інформації в аспекті дослідження еволюції оркестрового стилю	45
Лупак Тетяна Ігорівна	
Закарпатська художня школа в європейському культурному контексті.....	48
Павельчук Іванна Андріївна	
Прикмети постімпресіонізму в мистецькій практиці Володимира Патики.....	52
Радзієвський Віталій Олександрович	
Субкультура українських багатіїв у європейському контексті.....	54
Титенко Дмитро Павлович	
Історичне відтворення клавішних музичних інструментів першої половини XVIII ст. у сучасному мистецькому просторі	59
Ян Ірина Миколаївна	
Український музично-драматичний театр у соціокультурному просторі України останньої третини XIX – початку XX століть.....	62

СЕКЦІЯ 2

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Андросова Дарія Владимировна	
Афольклоризм К. Шимановского 1910-х годов в исполнительской проекции.....	65
Афоніна Олена Сталівна	
Діяльність Польського інституту в Україні у контексті діалогу культур.....	68
Бойко Ірина Миколаївна	
Традиції bel canto у сучасній теорії вокального виконавства.....	72

Борецька Анна Вікторівна Гравюра "Гріхопадіння" 1504 р. А. Дюрера як джерело тематичних варіацій у творчості Ганса Бальдунга Гріна.....	74
Гавеля Богдан Русланович Інтеграція української та польської культур (кінець XVIII – XIX ст.).....	78
Гамова Ирина Васильевна О воздействии художественных принципов К. Монтеверди на творчество композиторов XX века.....	82
Гармель Оксана Владимировна Современная композиторская эстетика в аспекте диалога культур и традиций.....	85
Гливинский Валерий Викторович Музыкальный объективизм XX века.....	88
Демура Оксана Олександрівна Ментально-релігійний аспект становлення комунізму в Росії	91
Денисенко Ярина Олександрівна Традиція бароко в сучасному гобойному виконавстві	93
Загорулько Марія Анатоліївна Музична освіта в "Чернігівських Афінах" крізь призму естетики українського бароко	95
Зоряна Антоніна Михайлівна Переклад як засіб міжкультурного діалогу.....	100
Колесник Олена Сергіївна Шекспір та Україна: від міфопоетики до постмодерну.....	102
Купина Дарья Дмитриевна О диалогичности в украинской органной музыке (на примере произведений В. Назарова)	104
Ліва Наталя Валеріївна Бардівські риси у рок-мистецтві як продовження романтичної культурної традиції	106
Палкіна Ірина Ігорівна Використання обертонових інструментів у російській та українській рок-музиці.....	109
Пан Тинтин Анри Дютійє в контексте культуры Франции середины XX века.....	112

Петрик Валентина Василівна	
Своєрідність природи звуку староруського церковного розспіву.....	113
Приходько Анна Володимирівна	
До проблеми сприйняття авангардного мистецтва першої половини ХХ століття.....	116
Слабченко Марія Олександрівна	
На перетині свідомостей (до питання культурного діалогу).....	117
Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна	
Рукописний фонд України – Греції – базис духовної культури XVII –XVIII ст.....	120
Урбанович Любовь Євгенівна	
Украинские традиции в кубанской рушниковой вышивке	122
Юрченко Катерина Сергіївна	
Вплив католицької богородичної іконографії на православний іконопис XVIII століття.....	125

СЕКЦІЯ 3

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (СЬОГОДЕННЯ І МАЙБУТНЄ)

Динкевич Ольга Георгиевна	
Презентація збірника музикальних диктантів (Одноголосіє)	127
Залевська Олена Григорівна	
Методичні поради викладачам композиції у дитячих музичних закладах. Презентація авторської збірки "Музичний калейдоскоп".....	130
Карпенко Любов Віталіївна	
Нові тенденції написання музичного диктанту в ДМШ (презентація авторської збірки "Музичний диктант у ДМШ").....	134
Коваль Марина Петрівна	
Презентація "Робочого зошита з гармонії" для студентів виконавських відділів вищих навчальних закладів I – II рівня акредитації (частина II).....	136

Козлова Олена Михайлівна Оновлення навчально-методичної літератури в циклі музично-теоретичних дисциплін (початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади).....	139
Ліфінцева Галина Олексіївна Зміст та організація неперервної освіти у сфері культури і мистецтв.....	141
Лісова Руслана Віталіївна Казка як засіб виховання і навчання учнів ДМШ	144
Мінасян Лариса Борисівна Актуальні проблеми навчання хоровому вокалу	146
Неведрова Євгенія Миколаївна Вправи на фортепіано в курсі гармонії: традиції і новації	150
Немна Алла Петрівна Методи розвитку пам'яті учня-баяніста.....	154
Полякова Неллі Михайлівна Оновлення навчально-методичної літератури в циклі музично-теоретичних дисциплін у ПСМНЗ.....	158
Смірнова Ніна Степанівна Упорядкування навчального репертуару з сольного співу в мистецьких закладах (презентація хрестоматії для учнів I-II класів ДМШ, ДШМ, ДМС).....	160
Старчик Тетяна Вікторівна Музичний диктант для початківців: оновлення форм та методів роботи.....	162
Степанова Людмила Павлівна Початковий етап формування творчої особистості на зразках національної культурної спадщини у класі сольного співу ДМШ	164
Ткаченко Ірина Євгеніївна Навчальні посібники на уроках сольфеджіо в ДМШ та школах естетичного виховання (презентація наочного посібника "Робочий зошит з сольфеджіо", 8 клас)	166
Чернета Тетяна Олександрівна Методичне забезпечення спеціалізації "Бандура" у початкових мистецьких навчальних закладах.....	170

Шамро Лариса Леонідівна	
Слуховий аналіз в курсі сольфеджіо з початківцями.....	172

СЕКЦІЯ 4

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

Бриль Юлія Олексіївна	
Роль вищих навчальних закладів культури України у підготовці фахівців зі спеціальності "Документознавство та інформаційна діяльність"	175
Гаврилова Тетяна Юріївна	
Пошук та вивчення креативних методик викладання сольфеджіо в ДМШ.....	178
Мар'єнко Світлана Георгіївна	
Новітні педагогічні концепції та технології на прикладі концерту-казки.....	180
Мартинюк Тетяна Володимирівна	
Практичні аспекти створення електронного навчально-методичного комплексу (на прикладі дисципліни "Історія української музики").....	182
Михайловська Аліна Вікторівна	
Форми позакласної музично-творчої діяльності у роботі фортепіанного відділу ДМШ та шкіл мистецтв як засіб формування творчої особистості.....	185
Овчарук Ольга Володимирівна	
Антропологічний вимір сучасної мистецької освіти.....	188
Сафонова Ірина Григорівна	
Підготовка майбутніх митців і діячів культури в умовах глобалізації суспільства за допомогою виховної превентивної діяльності	191
Сичова Олена Віталіївна	
Принципи типологізації мистецьких фестивалів і конкурсів	194
Чунихин Александр Натанович	
Креативное мышление руководителя системы художественного образования в условиях современной экономической действительности	195

СЕКЦІЯ 5 КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

Ашурова Аліна Вадимівна Класична музика на українському радіо та телебаченні: проблеми і перспективи.....	198
Жуковська Тетяна Іванівна Виконавська культура в добу інформаційного суспільства: трансформаційні процеси та особливості функціонування.....	201
Заря Світлана Валеріївна Особливості роботи над дубляжем (адаптацією) рекламних відеороликів.....	203
Кравченко Анастасія Ігорівна Формування жанру віолончельного дуету в творчості одеських композиторів.....	205
Крижановська Наталія Євгенівна Феномен диригента як культурологічна проблема.....	209
Микуланинець Леся Михайлівна Регіоналізм у контексті розвитку мистецтвознавчої наукової думки.....	212
Монько Тетяна Савівна Здібності менеджера як фактор впливу на культуру організації	216
Оганезова-Григоренко Ольга Вадимовна Парциальность творческой личности как основа жанровой специализации актера	219
Олексієнко Оксана Мирославівна Становлення та розвиток системи вищої освіти в Радянській Україні у 20-30-х рр. ХХ ст.: культурологічний аспект.....	221
Регуліч Ірина Вікторівна Типологія канону Яна Ассмана.....	224
Серова Олена Юріївна Сакральний мінімалізм	226
Славіна Олена Олександрівна Аспекти наукового дослідження джазової імпровізації	230
Смірнов Олександр Борисович Феномен кольорових стрічок у сучасній культурі.....	232

Степурко Віктор Іванович	
Зародження творчого задуму композитора.....	235
Тараненко Ольга Миколаївна	
Засоби музичної виразності у фортепіанному циклі М. Шуха	
"Легенди старого замку"	237
Теуту Ігор Павлович	
До питання синтезу стилів у цимбальних транскрипціях	240
Файзулліна Ганна Станіславівна	
Конкордизм і дискордизм у романі-антиутопії	
Володимира Винниченка "Лепрозорій"	244
Чернець Марія Олександрівна	
Українська культурна столиця як виклик часу.....	247
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	250

Міжнародна науково-творча конференція

**ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ
В ОСВІТІ І КУЛЬТУРІ**

24-25 квітня 2013 р.

Редактор
Комп'ютерна верстка

Редя В.Я.
Зосім О.Л.

Підписано до друку 22.05.2013. Формат 60x84 ¹/₁₆
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 15,35
Обл.-вид. арк. 15,6 Наклад 300 прим. Зам. 120

Видавець і виготівник
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011.